

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**BİR ANLATI ÖGESİ OLARAK TOPLUMSAL CİNSİYETİN
VIDEO SANATINDA TEMSİLİ**

SANATTA YETERLİK ESER METNİ

Elçin ACUN

Fotoğraf Anasanat Dalı

Fotoğraf Programı

Tez Danışmanı: Prof. Seçkin TERCAN

İSTANBUL-2024

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

Beyan ederim.

İmza

Bu çalışmayı hazırlarken beni sabırla destekleyen, yorumları ve yönlendirmeleri ile bakış açımı genişleten danışmanım ve arkadaşım Prof. Seçkin Tercan hocama, jürilerim ve arkadaşlarım olarak fikirlerini ve emeklerini esirgemeyen Doç. Ebru Ceren Uzun Uysal ve Doç. Özlem Şimşek'e endişelerimi ve tıkanmalarımı paylaştığım, her konuda bana fikir veren, zihnimi açan ve bana inanan çok sevgili arkadaşlarım Dr. Öğr. Üyesi Mert Çağıl Türkay ve Yasemin Kalaycı'ya, çekimim esnasında işimi kendilerinininki gibi sahiplenerek bir parçası olan sevgili Prof. Tuna Uysal, Burhan Üçkardeş ve Emre Kapçak'a, beni cesaretlendiren tüm arkadaşlarıma ve her zaman yanımda olan aileme sonsuz teşekkür ederim.

Elçin Acun-Haziran 2024



BİR ANLATI ÖGESİ OLARAK TOPLUMSAL CİNSİYETİN VIDEO SANATINDA TEMSİLİ

ÖZET

Bu eser metni çalışmasında performatif video aracılığıyla cinsiyet ve kimlik kavramlarını irdeleyen ve sorunsallaştıran, ötekileştirme politikalarının altını oymayı deneyen, bedene ve cinsiyete atanan ön kabulleri kırmaya çalışan, bu perspektif dahilinde ayrımcılığa karşı mücadelenin yanında yer alan sanatçıların eserlerine yer verilmiş, feminizm ve kuirin nasıl bir strateji oluşturduğu ve bu stratejinin sanat alanında açtığı imkanların nasıl bir değişime sebep olduğu kavramsallaştırılmaya çalışılmıştır. Toplumsal cinsiyetin sınırladığı normatif olanın ne şekilde kurulduğuna dair tespitlerde bulunan bu eleştirel düşünce sistemleri beden ile ilgili her türlü meseleyi bünyesinde barındırmaktadır. Irk, etnisite, kimlik, cinsellik, cinsiyet gibi gündemlerin yanı sıra, toplumsal standartlar, iktidar ve güç ilişkileri de bu kapsamda ele alınmaktadır. Sanatçıların bu kuramlar eşliğinde görsel temsil sistemlerindeki gelenekleri bozan, ikili ve sabit varsayılan olguların sınırlarını esneten, atanmış-biyolojik cinsiyete dair inançları silikleştiren, beden hakkında ‘gerçek’ veya ‘doğal’ kabul edilen her tür kurguyu açığa çıkarmayı amaç edinen sanat pratikleri; toplumsal algıyı sorgulama ve dönüştürme potansiyeline sahiptir. Bu yüzden tarihsel, toplumsal ve kültürel inşanın eleştirisini yaparken bu sanatçıların yöntemleri aktivist bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Eser metni boyunca özellikle performatif içeriği olan örnekler sunulmuştur ve performatif videonun feminist ve kuir bağlamda; kategorileştirici, sınırlandırıcı, marjinalleştirici, dışlayıcı, merkezileşmiş, baskıcı düşünce yapıları karşısında yeni ihtimallere nasıl kapı araladığı, bedenin sınırlarını araştıran sanatçıların kendi deneyimlerini aktarırken nasıl bir evrensel söyleme işaret ettikleri ve yok sayan, inkâr eden, ötekileştiren siyasetin içinde nasıl bir görünürlük alanına olanak sağladıkları vurgulanmıştır. Bu bağlamlar göz önüne alınarak, sanatçıların yaptıkları sorgulamaların üretim biçimlerine etkileri ile paralel bir doğrultuda, beden ve kuir kavramları etrafında şekillenen *Serap 2024 (Mirage)* isimli video çalışması üretilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Video, Performans, Kuir, Toplumsal Cinsiyet, Feminizm



REPRESENTATION OF GENDER AS A NARRATIVE

ELEMENT IN VIDEO ART

ABSTRACT

In this piece of work, the artworks of artists who, through performative video, explore and problematize the concepts of gender and identity, attempt to undermine othering policies, and strive to break down the preconceived notions assigned to the body and gender are featured. The study attempts to conceptualize how feminism and queer theory form strategies and how these strategies lead to transformations in the art field. These critical thinking systems, which identify how the normative constraints of gender are established, encompass all issues related to the body. In addition to agendas like race, ethnicity, identity, sexuality, and gender, social standards, power, and authority relations are also considered within this scope. The artistic practices of these artists, in line with these theories, aim to disrupt the traditions in visual representation systems, stretch the boundaries of binary and fixed presumed phenomena, blur beliefs about assigned-biological gender, and reveal the constructs considered 'real' or 'natural' about the body. Such practices have the potential to question and transform social perception. Therefore, while critiquing historical, social, and cultural constructions, the methods of these artists are evaluated from an activist perspective. Throughout the piece, particularly examples with performative content are presented, and it is emphasized how performative video, in a feminist and queer context, opens up new possibilities against categorizing, limiting, marginalizing, excluding, centralized, and oppressive thought structures. It highlights how artists, while conveying their experiences of exploring the boundaries of the body, point to a universal discourse and create visibility within politics that negate, deny, and other. Taking these contexts into consideration, the video work titled *Serap 2024 (Mirage)* was produced, shaped around the concepts of the body and queer in parallel with the impact of the artists' inquiries on their modes of production.

Keywords: Video art, Performance, Queer, Gender, Feminism

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	8
ÖZET.....	10
ABSTRACT.....	12
İÇİNDEKİLER	13
GÖRSEL LİSTESİ.....	14
1. GİRİŞ	16
2. TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSUNUN İMGE KÜLTÜRÜNE VE SANATA YANSIMALARI.....	20
2.1. Toplumsal Cinsiyet Olgusu	21
2.2. Performativite Bağlamında Toplumsal Cinsiyet	29
2.3. Toplumsal Cinsiyet Kimliği Rollerini	46
3. VİDEO SANATINDA BİR GÖSTERGE OLARAK BEDEN	55
3.1. Feminizmin Tarihsel Olarak İncelenmesi	56
3.2. Sanatta Feminist Perspektif.....	64
4. VİDEO SANATINDA KUİR BAĞLAM.....	106
4.1. Feminizmden Kuire: Merkezi Yıkma	107
4.2. Video Sanatında Kuir Bedenlerin Gücü.....	114
5. SONUÇ.....	143
EK 1: Eser Manifestosu	148
6. KAYNAKLAR.....	150
EK 2:	164
EK 3:	165
7. ÖZGEÇMİŞ.....	168

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 2-1. Çin Kültür Devrimi Afişi	23
Görsel 2-2. Çin Kültür Devrimi Afişi	24
Görsel 2-3. Lorna Simpson, Kamusal Seks Serisi (Public Sex Series), 1995/1998, Park (The Park), 1995, 170cm X 200cm, Keçe Üzeri Baskı.	35
Görsel 2-4. Marcel Duchamp'ın Beş Yönlü Portresi (Five-Way Portrait Of Marcel Duchamp), 1917.....	39
Görsel 2-5. Lorna Simpson, 1957-2009 (Detay), 2009.....	40
Görsel 2-6. Lorna Simpson, Chess (Satranç), 2013.	42
Görsel 2-7. Adrian Piper, Köşeye Kısıtlanmış (Cornered), 1988.....	43
Görsel 2-8. Adrian Piper, Beyaz Kadınları Seyretmek (Cruising White Women), 1975.	45
Görsel 2-9. John Hassall, Bir Süfrajetin Evi (A Suffragettes Home), 1912.....	50
Görsel 2-10. Martha Rosler, Mutfağın Göstergebilimi (Semiotics Of The Kitchen), 1975.....	51
Görsel 3-1. Ulrike Rosenbach, Venüs'ün Doğuşu Üzerine Düşünceler.....	74
Görsel 3-2. Ulrike Rosenbach, Venüs'ün Doğuşu Üzerine Düşünceler (Reflections On The Birth Of Venus), 1976. Walker Art Center, The Body Electric Sergisi 2019-Mineapolis.....	75
Görsel 3-3. Ulrike Rosenbach, Julia ile Bandaj (Einwicklung Mit Julia), 1972.....	76
Görsel 3-4. Ulrike Rosenbach, Kadın Kültürü / Temas Girişimi	78
Görsel 3-5. Judy Chicago, Yemek Daveti (The Dinner Party), 1974-79.....	81
Görsel 3-6. Hannah Wilke, S.O.S.-Yıldızlaştırma Nesnesi Serisi	87
Görsel 3-7. Carolee Schneemann, İç Parşömen (Interior Scroll), 1975.....	91
Görsel 3-8. Judy Chicago, Kırmızı Bayrak (Red Flag), 1971.....	96
Görsel 3-9. Carolee Schneemann, Kaynaşmalar (Fuses), 1967	101
Görsel 3-10. Carolee Schneemann, Kaynaşmalar (Fuses), 1967	101
Görsel 3-11. Valie Export, Orgazm (Orgasmus), 1966/1967	103
Görsel 3-12. Valie Export, Erkek & Kadın & Hayvan (Mann & Frau & Animal),1973.	105
Görsel 3-13. Valie Export, Erkek & Kadın & Hayvan (Mann & Frau & Animal),1973.	105
Görsel 4-1. Diana Davies, Donna Gottschalk Christopher Street Eşcinsel Özgürlük Günü Geçit Töreninde Poster Tutuyor, (Donna Gottschalk Holds Poster At Christopher Street Gay Liberation Day Parade) 1970.	116
Görsel 4-2. Diva Tv: Spring, Aktivist Koleksiyonundan Seçmeler Act Up! And Wham!	121

Görsel 4-3. Tom Kalin, Vizyonlarını Tamamen Kaybettiler (They Are Lost To Vision Altogether), 1989.	121
Görsel 4-4. Robert Mapplethorpe, Self Portre, 1980.	122
Görsel 4-5. Elenaor Antin, Oymacılık: Geleneksel Bir Heykel (Carving: A Traditional Sculpture), 1972.	126
Görsel 4-6. Cassils, Kesikler: Geleneksel Bir Heykel (Cuts: A Traditional Sculpture), 2013.	127
Görsel 4-7. Cassils, Reklam: Benglis'e Saygı (Advertisement: Homage To Benglis), 2011.	128
Görsel 4-8. Cassils, Hızlı Seğirme / Yavaş Seğirme (Fast Twitch / Slow Twitch), 2011.	130
Görsel 4-9. Cassils, Hızlı Seğirme / Yavaş Seğirme (Fast Twitch / Slow Twitch), 2011.	131
Görsel 4-10. Victoria Sin, Önsöz/Dokunmadan Bakmak (Preface/Looking Without Touching), 2017.	136
Görsel 4-11. Victoria Sin, Bana Gördüğün Her Şeyi ve Ne Anlama Geldiğini Düşündüğünü Anlat.	137
Görsel 4-12. Sin Wai Kin, Parçalardaki Bütünlüğün Rüyası (A Dream Of A Wholeness In Parts), 2021.	138
Görsel 4-13. Sin Wai Kin, Parçalardaki Bütünlüğün Rüyası (A Dream Of A Wholeness In Parts), 2021.	140
Görsel 4-16. Sin Wai Kin, Yüzleşemediği Şey (What She Couldn't Face),	142
Görsel 4-15. Sin Wai Kin, Yansıyan Evren (The Universe Reflected),	143
Görsel 0-16. Sin Wai Kin, Parçalardaki Bütünlüğün Rüyası (A Dream Of A Wholeness In Parts), 2021.	143
Görsel 5-1. Serap #1,	148
Görsel 5-2. Serap #2,	149
Görsel 5-3. Serap #3,	148

1. GİRİŞ

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Amerika'dan başlayarak dünyaya yayılan özgürlük hareketlerine eşlik eden ikinci dalga feminizmden itibaren günümüze kadar gelen süreci, video sanatı alanında detaylandırmayı amaçlayan ve bu doğrultuda *Serap (Mirage)* (2024) isimli video çalışmasının üretimi ile sonuçlanan bu eser metini; toplumsal cinsiyet normlarına, dayatılan, sabit, olağan ya da doğa ile bağlantılı varsayılan sınırlara, etiketlere, zorunlu atfedilen rollere, davranış biçimlerine, görevlere ve ön kabullere karşı çıkan, cinsiyetin biyolojik, toplumsal, kültürel ve tarihsel olarak ne anlama geldiğini, bu anlamın nasıl inşa edildiğini, kadınlık-erkeklik, duygu-akıl, eşcinsel-heteroseksüel gibi ikilikler üzerine kurulu olan düşünce pratikleri ve kimliklenme süreçleri ile ilgili her türlü kriteri irdeleyerek, kırmaya çalışan eleştiriler ortaya koyan ve bu eleştirilerin nasıl bir siyaset alanı oluşturduğunu açığa çıkaran sanat işleri üreten sanatçılara ve eserlerine feminist ve kuir¹ kuramlar ekseninde odaklanan bir çalışmadır.

İktidarın toplum üzerinde baskı yaratan denetleme politikalarını öncelikle beden üzerinden yürütmesi; söz konusu bağlamları kendine dert edinmiş sanatçılar ve düşünürlerin kaçınılmaz olarak beden üzerine kurulu alışlagelmiş sistematüğün çatlaklarını aramalarına ve bu çatlaklardan sızarak sistemi sekteye uğratabilecek yöntemleri araştırmalarına sebep olmaktadır. Çünkü temelde cinsiyet olgusunu yeni perspektifler ile çözümlemeye çalışmak; mutlak sayılan inançların değişebilirliğini gösterebilecek işaretleri ortaya çıkarıp, bu inançların kaynağı olan beden mefhumunu tekrar tekrar gözden geçirmeyi gerektirebilmektedir. Bu sebeple, eser metin boyunca verilen örnekler ve incelenen sanatçıların işleri beden odaklı olmuştur. Özellikle kendi bedenleri üzerine söylem oluşturan, kendi bedenlerini kullanarak normları yıkmaya, alt üst etmeye

¹ Kuir: Queer'in Türkçeleştirilmiş hali.

çalayan sanatçıların bedene bakışlarına, özne ve temsil meselelerini ele alış şekillerine değinilmiştir.

Ötekileştirilen, farklılıkları sebebiyle marjinalleştirilen ya da eril tahakküm altındaki sanat tarihi geleneğinde kendilerine yer bulamayan sanatçıların pratiklerini icra ederken kullandıkları çeşitli yöntemler standartlaşmış, kalıplaşmış gidişatı sarsmış, tanımlamaları yeniden oluşturmuş, tarihi yeniden yazmayı başarmışlardır. Örneğin feminist sanatçılar kadın bedeninin klasik temsiliyetini bozmak için sanat tarihini incelemiş, tarihte yer almayan kadın sanatçıları açığa çıkarmış, geleneksel hale gelmiş temsil biçimlerini kendilerine mal edip yeniden yorumlayarak anlamlarını değiştirmişler, cinsiyet ayrımcılığının mekânı olarak algıladıkları bedeni, *kişisel olanı* ön plana taşıyarak dönüştürmüşlerdir. Toplumsal cinsiyetin bir inşa süreci olduğu ve bu insanın sabitlenerek sonlanacak bir süreç değil de değişken, akışkan ve bitimsiz, sürekli tekrara dayalı bir inşa süreci olduğu kavrayışı ekseninde kılık değiştirip, taklit olgusunu da pratiklerinde kullanmışlardır. Aynı şekilde kendilerini toplumsal cinsiyet normları dışında beyan eden, sanatçılar; toplumsal cinsiyetin yanında cinsiyetin de ikili zorunluluğunu kırmak için bedenlerini dönüştürmüşler, sınırlarını zorlamışlar ve performatif bir alandan bedeni tartışmaya açmışlardır.

İkinci dalga feminizm güçlenirken, 1960'ların politik hareketliliği ve özgürlük ruhuna paralel bir zamanda ortaya çıkan video ve performans, sanat alanına dahil olduklarında henüz sanat tarihi geleneğindeki diğer pratikler gibi erillik tarafından kuşatılmamışlardır. Buldukları bu çatlağa yerleşen feminist sanatçılar performansı ve videoyu kendilerine varlık gösterebilecekleri yeni bir alan olarak sahiplenmişler ve dönemin politik tansiyonun getirdiği sanat anlayışı olan aktivist bir bakış açısıyla kendi söylemlerini rahatça aktarmak için kullanmışlardır. Bu bağlamda iki pratiğinde dili başından beri normatif yapıyı kurcalayan bir ifade biçimini içermektedir. Performansın bedeni açığa çıkaran ve sorgulayan tarzının yanında video da kendine özgü politik tabanı sayesinde dönemin anlayışıyla önemli bir birliktelik yaratmaktadır. Videonun zaman mefhumu ile olan doğal ilişkisi; akış içinde bedenin konumlanışını ifade ederken sanatçılara olanak tanımaktadır. Bu yüzden video hem kedisi bir medyum olarak sanat alanında üretim biçimi haline gelmiş hem de performans sanatçıları tarafından sıklıkla zamansal sürecin

tanığı olarak belgelendirme amaçlı kullanılmıştır. Ayrıca videonun işlevi sadece performansı kayda almak ile sınırlı kalmaz; kamera karşısında yapılan performans ya da performatif video diye niteleyebileceğimiz bir kullanım şekli ile sanat eserinin nihai hali de videonun kendisi olur. Bedensel oluş halini ve hareketli görüntüyü birleştirmesi sebebiyle metin boyunca seçilen örnekler bu özellikleri taşıyan işlerden tercih edilmiştir.

Eser metnin bölümleri tarihsel bir kronoloji gözetilerek oluşturulmak yerine kavramlar çerçevesinde ayrılmıştır. Buna göre Giriş'ten sonraki bölüm olan *Toplumsal Cinsiyet Olgusunun İmge Kültürüne ve Sanata Yansımaları* isimli bölümde toplumsal cinsiyet kavramsal olarak çözümlenmeye çalışılmış, Judith Butler'ın performativite bağlamındaki söylemini içeren teorisi incelenmiş, toplumsal cinsiyete bağlı rollerin zorunluluğunun sorgulanması amaçlanmıştır. Ortaya konan düşüncelerle bağlantılı ve bu düşünceleri destekleyecek örnekler sunulmuştur. Bu çerçevede Lorna Simpson ve Adrian Piper'ın ırk meselesini ele aldıkları, siyahi kadın olmanın ve toplumsal cinsiyetin neliğini sorunsallaştıran, erkeklikle kadınlığın sınırlarına dair işlerine ve Martha Rosler'in cinsiyetlere atanan rolleri ironik bir dille eleştiren, kadının mekânsal olarak konumlandırılmasına dair feminizm perspektifinden okunabilecek çalışmalarına yer verilmiştir.

Eser metnin üçüncü bölümünde feminizm, birinci dalgadan başlayarak tarihsel olarak araştırılmış, kadın olmanın koşulları ve toplumsal cinsiyetin inşasına dair düşünceler içeren teoriler eşliğinde feminist sanatın yöntemleri sorgulanmış, feminist sanat tarihçilerinin ve teorisyenlerin fikirleri ortaya konulmuştur. Video sanatının performans ile kesiştiği noktadan Ulrike Rosenbach'ın sanat tarihindeki kadın temsili geleneğinin altını oymayı denediği, Carolee Schneemann ve Valie Export'un kişisel ve mahrem deneyimleri üzerinden kadın oluşa dair anlatılar oluşturduğu işlerinin okuması yapılmıştır.

Dördüncü bölümde ise kuir teorinin neye işaret ettiği, tarihsel olarak ve aktivizm bağlamında nasıl şekillendiği, AIDS krizi ve LGBTİ+ hareketleri içinde videonun kullanımının aktivizme katkısı ve kuir bir yöntem olarak benimseyen sanatçıların beden ve cinsiyetin değişkenliği ya da başka bir deyişle akışkanlığını açığa çıkaran işlerinin nasıl bir kırılma yarattığı araştırılmıştır. Kendi bedenleri üzerinden referanslar veren, bedenlerini şekillendiren, dönüştüren; cinsellik, cinsiyet, ırk, kimlik gibi konulara

değinken kuir kuram aracılığıyla merkezileşmiş düşünceleri yapı sökme uğratan, her türlü norma direnen, cinsiyetin ve kimliğin akışkanlığına odaklanan, doğal ve sabit kabul edilen kadın-erkek, maskülen-feminen gibi ikiliklerin gerekçelerini sorgulayan ve bunların sabit değil de değişebilirliğine ispat niteliğinde işler üretmek yeni yorumlama imkanlarına olanak sağlayacak üslupları benimseyen sanatçılara değinilmiştir. Bu perspektifin dahilinde performatif anlatının gücünü ifade biçimi olarak tercih eden, toplumsal cinsiyet kimlikleri normlarının dışına taşmış güncel sanatçılar; Cassils ve Sin Wai Kin'in video işleri analiz edilmiştir.

Ana hatlarıyla; yapılan okumalar ve analizler sonucunda, kimlik, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ile ilgili çalışmaların, kuramların sanatçıları nasıl etkilediği ve sanatçıların üretimlerinin feminist ve kuir düşünceyi nasıl desteklediği araştırılmıştır. Ortaya çıkan, örneğin; toplumsal cinsiyet ayrımcılığına, cinselliğe ve cinsiyet olgusuna dair inançların ne ölçüde değişkenlik gösterebildiği, sanatçıların kendi bedenlerini feminist ve kuir bağlamlar eşliğinde performatif kullanımlarının bedeni yalnızca bir gösteren olarak mı işaretlendiği veya temsil söylemlerinin bu kullanımla değişip değişmediği, sanatçıların kişisel deneyimlerini referans almalarının kategorileştirilen kimliklerin evrenselliğini aksatıp aksatmadığı gibi sorulara yanıt aranmıştır. Bu soruların yanıtı olabilecek ve yeni sorular sorulabilmesine olanak sağlayacak; merkezin dışında konumlanan düşünce pratiklerinin, video sanatında güncel anlatılara ve stratejilere alan açabildiği bir düzlemde feminist ve kuir düşüncenin nasıl bir direnişe dönüştüğü kavranmaya çalışılmıştır.

2. TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSUNUN İMGE KÜLTÜRÜNE VE SANATA YANSIMALARI

Toplumsal cinsiyet altta yatan cinsiyeti dışsal özellikler üzerinden belirten kuvvetli bir koddur; yokluğunda, benim kim olduğuma ya da herhangi birimizin kim olduğuna dair çok az şey söylenebilir. (Holmes, 2018 s.104)

Toplumsal cinsiyet kavramı; İngilizcedeki *Gender* kelimesinin karşılığı olarak Türkçede kullanılır ve doğduğumuzdan itibaren cinsel organlarımızın hangisi ya da hangileri olduğuna dayandırılarak kimliğimizi, karakterimizi, psikolojimizi, davranış biçimlerimizi şekillendiren, bedenimizin biçimini yöneten, dış görünüşümüzün, jestlerimizin, hareketlerimizin nasıl olması gerektiğini öğreten, kısaca kim olduğumuzu ya da olabileceğimizi söyleyen; tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak inşa edilmiş; iktidar sistemleri tarafından denetlenen, dayatılan, aksi olasılıkları imkansız kılan, okunaksız varsayan, görmezden gelen ve dışlayan kabuller bütünüdür. Bu kabuller biyolojik cinsiyetimizin sonucu gibi algılanır; özümüze bağlı olan bir toplumsal cinsiyet olduğu fikri hakimdir, erkeği kadından kesin olarak ayırdığı varsayılan üreme, hormon, kromozom farkları gibi özellikler toplumsal cinsiyet normlarının nedenleri olarak ele alınır. Bu normlar Batılı, beyaz, cis² ve heteronormatif³ yapıların, ikili cinsiyeti ya da

² Cis: Cisgender'ın kısaltması, cinsiyet kimlikleri doğumda atanan cinsiyeti ile uyumlu kişiler. Trans olmayan, natrans. "Cis, İngilizce de bir sıfat olarak 'aynı tarafta', 'aynı düzlemde' gibi anlamlara gelir, 'trans' ise 'karşıda', 'farklı düzlemde' demektir. Yani cis insanlar, doğumda atanmış cinsiyetiyle aynı yerdeyken, trans bireyler farklı bir noktadadır. Türkçe de ise 'natrans' yani 'trans olmayan' anlamında da cis kullanılmaktadır. Cis ya da natrans kullanılmasının en önemli nedeniyse, trans olmanın 'anormal', trans olmamanın da 'normal' olarak konumlanmasına karşı çıkmaktır. Eğer ki bazı kadınlar trans ise bazıları da mantıken cis olmaktadır. İnsanların atanmış cinsiyetinde uyum içinde yaşaması tecrübesine 'cis' tecrübe denmektedir." (Zencefil, 2022)

³ Heteronormativite: "Heteroseksüelliğin tek normal cinsel yönelim olarak görülmesi, toplumsal değerlerin, kuralların ve yaşam biçimlerinin herkes heteroseksüelmiş gibi kabul edilmesidir. İnsanların kadın ve erkek olarak ikiye ayrılmasını; cinsel ilişkilerin/evliliklerin sadece ve sadece kadın ve erkek arasında olabileceğini iddia eden inançlar, düşünceler, normlar bütünüdür. Heteronormativite bu normlar bütünü üzerinden bütün bir toplumsal yapıyı inşa eder." (Sıkça Sorulan Sorular-Kaos GL, 2020)

başka bir deyişle cinsiyetin ikiliğini tanımlayabilmek ve bu tanımlar üzerinden denetimi kolaylaştırabilmek adına iş görür. Kendilerini sürekli tekrarlayan, dönüşüp değişerek zamanın şartlarına ya da coğrafyaya uyum sağlayan, etkilerini içselleştirmekten kaçınmadığımız bu kurallar bütünü toplumsal cinsiyetimizin sabit olduğu ve biyolojik cinsiyetimizden ayrı olamayacağı ön kabulünü üretir. Oysa toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet arasındaki ilişki karmaşıktır ve ikiye indirgenemeyecek kadar çeşitlilik gösterir. Birçok bilimsel ve sosyolojik araştırma iki kutup (kadın-erkek) arasında ya da tamamen bu kutupların dışında bir çeşitlilik olduğundan bahsederek spektrumu genişletmişlerdir. Toplumsal cinsiyet değişken ve şekillenebilir yani biyoloji ile sabit olamayacak kadar sosyal, kültürel ve kişisel tercihlere göre belirlenebilir ve Butler'e göre akışkandır (Aktaran, Hines, 2019).

Bu bölümde toplumsal cinsiyet kavramı çözümlenirken, Judith Butler'ın performativite olgusunu içeren söylemleri incelenecek, toplumsal cinsiyetlere atfedilen rollerin zorunluluğu sorgulanacaktır. Ortaya konan düşüncelerle bağlantılı ve bu düşünceleri destekleyecek feminizm perspektifinden okunabilecek örnekler sunulacaktır.

2.1. Toplumsal Cinsiyet Olgusu

Biyolojik cinsiyet ya da cinsiyet (seks); doğduğumuzda bariz olan üreme sistemi anatomisi nedeniyle yani üreme organları, gen dizilimi ve kromozomlar gibi biyolojik verilere dayandırılarak farz edilen, bu yüzden atanmış cinsiyet terimi ile de ifade edilen şemsiye bir terimdir. Buna göre XX kromozom yapısı dişi, XY kromozom yapısı erkeği tanımlar dolayısıyla birbirine zıt olan ve normal, sağlıklı, doğal farz edilen bir iki-biçimliliğin varlığı söz konusudur. Cinsiyet; eril ya da dişi olarak insan bedeninin tanımına dahil olduğunda, bu eril ve dişi; bedenlerin toplumsal dünyada nasıl konumlanacağını, kurumlar ve iktidar ile nasıl ilişkileneceğini belirleyen en önemli verilerden birini ifade eder. Böylece biyolojik cinsiyet (eril ve dişi), toplumsallık içerisinde bedenlerden beklentiye şekillendirir ve onların hayatlarını nasıl yaşamaları gerektiğini, davranışlarını, rollerini ve görevlerini doğanın bir yansıması olarak

meşrulaşır (Bolat, 2021). Yani iki farklı biyolojik cinsiyete sahip olan iki farklı beden için doğa yasalarından ve yaratılıştan kaynaklı iki farklı kader olduğu ön kabulü değişmez varsayılır. Tabi ki bu düşüncede biyolojik cinsiyette olduğu gibi toplumsal cinsiyette de ‘iki’ ile sınırlı ve sabittir.

Toplumsal cinsiyetin ikili olduğunu iddia eden çalışmalar çoğunlukla biyolojik cinsiyetin sabit olduğunu varsayarak kadınların ve erkeklerin yaratılış özelliklerine özcü bir yerden gönderme yapar; hormon ve kromozom farklılıklarının sosyal rolleri ve davranış biçimlerini feminen ve maskülen olarak belirlediğini öne sürer ve iki toplumsal cinsiyete de evrensel özellikler atfeder. Bu tip anlayışlar evrimsel olarak kadınların üreme ve çocuk bakımına yönelik domestik, müşfik ve duygusal rollere uygun olduğunu belirlerken, erkeklerin üreme sistemlerinin biyolojik yapılanması nedeniyle türün devamına yönelik olarak görev yaptığını ve olabildiğince çok dişi ile çiftleşerek bu devamlılığı garantilemesi gerektiğini iddia eder. Bu sebeplerle erkek biyolojik cinsiyetine sahip olan bireylerin ilişkilerde ve cinsellikte farklı davranış ve düşünce tarzlarına eğilimli olduklarını, çalışma hayatında ve toplumsal konumlanmalarında daha sosyal, güç gerektiren ve liderlik ile ilgili; bilim, teknoloji, politika gibi alanlarda kadınlardan daha önemli rollerde başarılı olduğunu savunur. Öte yandan bu eğilimler tarihsel, kültürel, sosyal, yasal, dini ve ekonomik nedenler ile farklı yerlerde farklı şekillenebilmektedir. Örneğin geleneksel tarih öncesi anlatısında basit bir şekilde kadınlar toplayıcılık, erkekler avcılık ile özdeşmiş gibi kabul edilse de kadınların avlanmadıklarına ya da savaşmadıklarına dair bir kanıt yoktur. Batıda kadınların çalışma hayatında, hizmet sektörü, sekreterlik gibi sadece belli başlı işlerde aktif olabildikleri dönemlerde bile başka yerlerde örneğin Çin’de 1970’lerde kadınlar, erkeklerin çalışan olarak hâkim olduğu sanayi sektöründe işgücüne katkı sağlarlar. Bu dönemde Çin Kültür Devrimi’nin lideri olan Mao Zedong, Çin’in sanayisinin Batı ile yarışabilecek kadar güçlü olabilmesi için kadınları da erkek işi kabul edilen işlerde çalışmalarını için teşvik edecek propagandalar yürütmüştür (Hines, 2019).



Görsel 2-1. Çin Kültür Devrimi Afişi

Görsel 2-2. Çin Kültür Devrimi Afişi

1970’lerde Amerikalı Feministler ‘toplumsal cinsiyet’ kavramını ilk defa yeni bir anlam yükleyerek yani biyolojik cinsiyetten kaynaklı ve sabit olduğu fikrine müdahale eden bir yerden; cinsiyete dayalı ayrımı ifade edecek şekilde ve toplumsal cinsiyetin inşa edilmiş olduğuna işaret eden bir kavram olarak kullanmışlardır. Onların bakış açısıyla; “Bu kelime, cinsiyet ya da cinsel farklılık gibi terimlerin kullanımında örtük bir şekilde mevcut olan biyolojik determinizmin reddedilmesi anlamına gelmiştir” (Scott, 2007 s.3). Öncesinde cinsiyet (sex) kavramı kadın ile erkek arasındaki biyolojik, anatomik farklara işaret eden, toplumsal cinsiyet (gender) ise cinsel kimliklerin kuruluşunun ve aralarındaki ilişkinin toplumsal ve kültürel olduğuna işaret eden kavramlar olarak tanımlanıyordu. Buna göre toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetin doğal sonucuydu ve kadın ile erkeğin toplumsal, kültürel ve psikolojik olarak birbirlerinden farklı olmalarının kaçınılmaz olduğu düşüncesinin sebebini cinsiyet özelliklerine dayandırılıyordu. Bu bakış açısı feministlere göre cinsiyetten kaynaklanan eşitsizliğin doğal görünmesine sebep olduğu için sorunluydu. Bu bağlamda feminist düşüncenin cinsiyet eşitsizliğine karşı en temel mücadelesi bu eşitsizliğin “...doğal, tanrısal ya da biyolojik herhangi bir mutlak kökeninin” olduğu fikrinin çökertilmesi ve “...kadınlık ve erkekliğin toplumsal iktidar

ilişkileri yoluyla kurulduğunu vurgulamak olmuştur” (Özkazanç, 2018 s.109). Yani feministler toplumsal cinsiyeti düşünürken bedenin tutarlı, özünde veya kendine içkin bir anlam taşıdığı ve bu anlamın kimliği şekillendirerek, olduğumuz kişi olmamıza neden olduğu anlayışını kabul etmediler. Onlara göre dişil cinsiyet organı ile doğmuş olmak, kadınsı olarak kabul edilen özellikleri doğal olarak taşıdığımız anlamına gelmemektedir, aynı biçimde eril cinsel organlar erkeklik mefhumunu yüklenmemize sebep olarak görülmemelidir. Aksine kadın ve erkek toplumsal cinsiyet kimliğine atfedilen özellikler, uygun olarak görülen roller tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak inşa edilir ve değişiklikler gösterebilir. Yani toplumsal cinsiyet, “...erkeklerin ve kadınların öznel kimliklerinin sadece toplumsal kökenlerini belirgin kılmanın bir yoludur” ve bu tanımlamaya göre “...cinsiyetli bir bedene zorla yüklenen toplumsal bir kategoridir” (Scott, 2007 s. 11).

Toplumsal cinsiyet özdeşimi her zaman istikrarlı olmak zorunda değildir. Ayrıca erkek ve kadın arasındaki sabit ve insanlığın olmazsa olmaz varoluşsal durumu olarak kabul gören ikili karşıtlığa dayalı olan ilişki biçiminin tek olası ilişki biçimi olduğunu varsaymak yanlış olacaktır. Her ne kadar 1970’lerin feminist düşüncesi toplumsal cinsiyeti analiz ederek nasıl inşa edildiğini, nasıl üretildiğini, bedenlere nasıl dayatıldığını ve hiyerarşik olarak nasıl işlediğini araştırarak açığa çıkarmaya ve yerinden etmeye çalışmış olsa da bedenin baştan cinsiyetlendirilmiş olduğu ve sabit farklılıklar barındırdığı konusunda ısrar eder. Feminist yazar Joan Scott, asıl ihtiyacımızın bu ikili karşıtlığın yapı bozuma uğratılması olduğunu söyler ve feminist düşüncenin kadın/erkek kategorilerini temelde sabit varsayarak, bu kategoriler arasındaki ilişkinin hiyerarşik yapılanmasını reddederek tersine çevrilebilmesine çabaladığını, bunu yaparken “...kadın sorununun varlığı” üzerine hareket ettiğini dile getirir (Scott, 2007 s. 34).

Joan Scott’a göre toplumsal cinsiyet; “...cinsler arasında kavranabilen farklılıklara dayalı toplumsal ilişkilerin kurucu ögesidir ve...iktidar ilişkilerini belirgin kılmanın asli yoludur.” (Scott, 2007 s.38). Burada kurucu bir öge olan toplumsal cinsiyet; kadın ve erkek kavramını kategorik olarak eril ve dişil ile birleştiren kültürel kodları içerir ve bu kodlar aile, akrabalık, din, eğitim, bilim, adalet sistemi, siyaset, çalışma hayatı gibi alanlarda ikili karşıtlığı ifade eden normatif kavramlar şeklinde kendini gösterir. İkili

toplumsal cinsiyet temsiliyi tanımlayan bu normatif kodlar kaçınılmaz ve toplumsal bir uzlaşının sonucu gibi algılanır ve toplum içindeki konumumuza karar verir. Ayrıca cinsiyet kimliğinin inşasında da belirleyici rol oynar. Bu kodlar her zaman fark edebileceğimiz açıklıkta olmayabilir, güya doğal olan eril ve dişil arasındaki hiyerarşik yapılanmada çok fazla içselleştirildiği için görünmez olabilirler. İktidar sistemi toplumsal cinsiyetin sabit, güvenilir, ilahi ve doğal düzenin bir şartı olarak işlev gördüğü konusunda hemfikirdir. Oysa toplumsal cinsiyet; cinsiyet, sınıf, ırk, cinsellik, engellilik, yaş, etnisite, bulunduğumuz topluluğun kültürü, din gibi kavramların etkisiyle değişiklik gösterir yani kapitalizm ve ırkçılık gibi diğer tabiiyet sistemleri ile ve dolayısıyla her zaman iktidar sistemi ile bağlantılıdır (Özkazanç, 2018). Scott; toplumsal cinsiyetin nesnel referanslarla iş gördüğünü bu yüzden de bireylerin “...algıyı ve toplumsal yaşamın somut ve simgesel örgütlenmesini yapılandırdığını”, iktidarın bedenler arasındaki cinsel farklılıkları, cinsellikle ilgisi olmayan toplumsal ilişkilerin meşrulaştırılması adına kanıt olarak kullandığını, yine cinsel farklılığın her türlü tanımlamayı oluştururken referans alındığını ve farklılığın ana kaynağını cinsel farklılık üzerinden ele aldığını belirtir (Scott, 2007 s. 44). Bu sebeplerle de algımızı şekillendiren normları fark etmek ve bizi nasıl şekillendirdiklerini anlayabilmek için ikili cinsiyete dayalı bakış açımızı değiştirmemiz gerekmektedir. Bu bağlamda, “...bedenin varsayılan doğallığı sorunsallaştırılarak bizzat bedenin kendisinin bu toplumsal cinsiyet sistemine nasıl dahil olduğu araştırılmaya başlanmıştır” (Özkazanç, 2018 s.110).

Judith Butler, toplumsal cinsiyet kimliği ve cinsiyet arasında zorunlu ve doğalmış gibi görülen denkliği irdeleyerek sorar; “...kimliğin kendisiyle özdeş olduğu; değişmez, birleşik ve kendi içinde tutarlı bir halde zaman içinde süregittiği sanısını, temellendiren şey nedir?” (Butler, 2016 s.65). Doğuştan gelen cinsiyeti yani biyolojik cinsiyetiyle toplumsal cinsiyet kimliği örtüşmeyenler, erkek veya kadın kategorisinin ikisine birden ait hissetmeyenler ya da eril ve dişilin dışında biyolojilere sahip olanlar ikili toplumsal cinsiyet tanımı sistemlerinin dışında kalırlar. Başka bir deyişle toplumsal cinsiyet sistemini özcü ve biyoloji temelli bir yerden ele alan anlayış cisgender olmayan insanları

ve interseks⁴ bireyleri konumlandırmada yeterli değildir. Baskın söylem, toplumsal cinsiyetin ikili modelinin dışında kalan alternatif olasılıkları anormal veya patolojik atfeder ve bastırarak, görmezden gelerek reddeder. Fakat biyolog Anne Fausto-Sterling sadece iki biyolojik cinsiyet olduğu yönündeki anlayışa karşı çıkar; kadın ve erkek kromozom yapısının yani XX ve XY kromozom yapısının en uç kutuplar olduğundan ve bu kutupların arasında yer alan farklı kromozom yapılarına sahip çok fazla birey olduğundan bahseder. XX ve XY arasında geniş bir spektrum bulunur. Örneğin bu kromozom yapısı interseksler için geçerli değildir (Hines, 2019).

Toplumsal cinsiyeti; toplum, kültür ve tarih ile, cinsiyeti de biyoloji ile eş sayan ikili sistemler transgender⁵ kimliklerin varlığı ile altüst olur. Transgender kimlikler ikiliğin çok ötesinde çeşitlilik göstermektedir. Örneğin trans bireyler atanmış cinsiyetlerini değiştirmek için hormon alabilirler, operasyon geçirebilirler veya herhangi bir ameliyat geçirmeden kendilerini biyolojik cinsiyetlerinin dışında erkek ya da kadın olarak tanımlayabilirler. Bu bireyler cinsiyet uyum süreci geçirmeyi tercih etmiyor olabilir veya fiziksel tıbbi durumları böylesi ameliyatlara uygun olamayabilir (Chanter, 2022). Kendini kadın olarak tanımlayan bir trans, kadınsı sayılan şekilde davranabilir ve görünüşünü bu toplumsal cinsiyete göre düzenleyebilir; toplumsal cinsiyeti kadın olan insanlardan beklenen şekilde giyinebilir, makyaj yapabilir fakat yine de penise sahip olabilir. Ya da bir trans erkek memelerini aldırması ve hormon kullanarak sakallara sahip olmuş olsa bile etek giymeye devam edebilir ya da hamile kalmakta sakınca görmeyebilir. Trans bireyler cinsiyet uyum süreci geçirseler ve ameliyat olsalar da cinsel yönelimlerini değiştirmeyebilirler. Toplumsal cinsiyet normlarına uyumlanarak heteroseksüel

⁴ “İnterseks terimi cinsiyet özelliği/karakteristiğine işaret eder. Kişilere doğduklarında atanan eril ya da dişi cinsiyet kabulünün dışında, bu kategorilere varsayıldığı şekilde uymayan ya da her iki kategorinin özelliklerini (kromozomlar, genital organlar ve /veya hormonal yapı) de taşıyan kişilerdir. İnterseks insanlar; genital organlar, kromozom yapısı, gonadlar vb. açısından tipik dişi ve erkek özelliklerini tam olarak göstermeyen cinsiyet karakteristiğiyle doğan insanlardır.” (Sıkça Sorulan Sorular-Kaos GL, 2020)

⁵ Transgender: “Cinsiyet kimliği veya cinsiyet ifadesi doğumda kendilerine atanan cinsiyetten farklı olan kişiler için kullanılan şemsiye bir terimdir. Cinsiyet kimliği, ikili cinsiyet sistemine göre atanmış ‘kadın’ ya da ‘erkek’ kategorilerine sığmayan ve farklı deneyimleri de kapsayan genişlikte bir yelpazeye işaret eder. Başka bir deyişle trans kadın ve trans erkek kimliklerinin ötesinde transgender şemsiyesi non-binary, genderqueer gibi kimliklerle birlikte normatif kadınlık ve erkeklik dışında kalan tüm cinsiyet kimliklerini ve ifadelerini kapsar. Transgender cinsiyet kimliği ve ifadesi ile ilgili bir terim olmakla birlikte, toplumsal cinsiyet kavramının sınırlarını sorunsallaştırarak genişleten kavramsal tartışmalara yol açmıştır.” (Şeker, 2021)

olmayabilirler; yeni edindikleri cinsiyetin karşında olan cinsiyete ilgi duymayabilirler, bir trans kadın lezbiyen olabilir. Toplumsal cinsiyetle cinsel yönelim arasındaki bağlantılar muğlaktır; bir kişinin hangi toplumsal cinsiyet olduğuna dayanarak ne tür bir toplumsal cinsiyet kimliğine sahip olacağını ve hangi arzu biçimine çekim duyacağını ön görmememiz mümkün değildir. “Toplumsal cinsiyet kimliğinin cinsel yönelimin nedeni olduğunu veya cinselliğin kendisinden önce gelen bir toplumsal cinsiyet kimliğini zorunlu olarak referans aldığını varsaymak hata olur” (Butler, 2020 s.103).

Judith Butler, kadın gibi giyinmiş erkek ya da erkek gibi giyinmiş kadın ifadelerindeki ikincil terimin toplumsal cinsiyet gerçekliği olarak algılandığını, diğerininse bir benzetme bir yanılsama teşkil ettiğini söyler. Neyin gerçek olduğuna, ilk bakışta algıladığımız yargılarla karar verme eğiliminde olduğumuzu ve burada ikincil olan toplumsal cinsiyeti bir oyun, aldatma, yanılsama şeklinde kurduğumuzu belirtir. Oysa anatomik açıdan bedensel çeşitliliğin ne kadar geniş olduğunu idrak edemeyebiliriz çünkü doğduğumuzdan itibaren öğrendiğimiz kategoriler bakışımıza işlemiştir. Baktığımız bedeni bu kategorilerin ötesinde kavrayabilmeyi başardığımızda “...toplumsal cinsiyetin gerçekliği krize girer. Gerçeğin nasıl gerçek dışından ayrılabilceği belirsizleşir” (Butler, 2016 s.28). Butler, gerçek olarak düşündüğümüz toplumsal cinsiyete dair doğallaşmış bilginin aslında değişilebilir olduğunu anlatır ve Drag’in⁶ varlığını, gerçekliğin sandığımız kadar sabit olmadığını ispatı olarak örnekler. Toplumsal cinsiyeti bedenin doğa ile bağlantılı anlamıyla ilgiliymiş gibi bir yerden ele almanın “...şiddet içeren bir biçimde gerçekliği sınırladığını” söyler (Butler, 2016 s.29). Çünkü toplumsal cinsiyet normları yani idealize edilmiş kadınlık/erkeklik ve bunlarla kadersel olarak bağlantılı varsayılan uygun veya uygunsuz dişilik /erillik ikiliği ve keskin sınırlarla ikiye ayrıştırılmış bu kutupların heteroseksüel olarak birbirini tamamladığı fikri; “...neyin idrak edilebilir bir biçimde insan olup neyin olmayacağını, neyin gerçek addedilip neyin edilmeyeceğini belirler, bedenlerin meşru ifade kazanabileceği ontolojik alanı oluştururlar” (Butler, 2016 s.29). Butler’ın ifade etmek istediği; toplumsal normların

⁶ Drag: Cinsiyet ve cinsiyet ifadesine ilişkin performansların tümünü kapsayan çatı bir kavramdır. Cross-Dressing: Toplumsal cinsiyet kalıplarına göre karşı cinsle ait kıyafetleri giyme eylemi. Drag aynı zamanda bu eylemi gerçekleştirerek performansa çeviren kişiyi tanımlamak için de kullanılır (Sıkça Sorulan Sorular Kaos-GL, 2020).

kadın ve erkeği yegâne değişmez ikili varoluş kategorileri olarak varsaydığı ve bu ikili tanımın dışında kalan bedenleri okunaksız, idrak edilemez, olağan dışı, marjinal, patolojik ve hatta sahte olarak yaftaladığıdır. Bu sebeptendir ki eşcinsellik uzun süre bir hastalık olarak ele alınarak çeşitli tedavilerle düzeltilmeye çalışılmıştır, intersex bireyler doğumlarından itibaren ailelerinin yönlendirmesi ile ameliyat edilerek cinsiyetleri tek bir cinsiyette belirgin hale getirilmek istenir, translar toplumdan, iş dünyasından itilir, ‘kamusal alanın gölgelerinde’ yaşamaya zorlanırlar.

Feministler toplumsal cinsiyeti, verili bir cinsiyeti olan bir beden üzerine kuşandığı kültürel anlamlar bütünü olarak okur ve bu kavrayış doğuştan gelen biyolojik cinsiyete referans verdiği için kimliğe “bütünsellermiş/bütünselleştirici” bir bağlamda yaklaşarak yanılsama riski taşır (Direk, 2019 s.76). Butler, feministlerin ‘kadınlar’ terimini ortak bir kimliği ifade etmek ve işaret ettiği kişileri betimlemek ve temsil etmek için genelleştirilmiş bir kategori olarak kullandıklarını belirtir ve buna karşı çıkar (Butler, 2016). İlk argüman kadın kategorisini bütünsel deneyimlere dayandırarak analiz etmenin yetersizliğidir. Çünkü tamamen ortak bir kadınlık deneyiminden söz etmek yaş, coğrafya, cinsel yönelim, engellilik, ırk, sınıf, eğitim gibi değişkenler hesaba katıldığında tutarlı olamayacaktır başka bir ifadeyle bu farklılıklar her kadının kadın olma tecrübesinde farklar yaratır. Afrika da yaşayan Müslüman siyah bir kadının deneyiminin orta sınıf, cis, heteroseksüel, Batılı bir beyaz kadınla ya da Uzak Doğulu bir kadınla aynı olmayacağı aşikardır. Yani örneğin; ırkçılık ile cinsiyetçilik farklı tarihsel süreçlerle inşa edilmiş olsalar da bütünüyle ayrı iktidar alanları oluşturmazlar, birbirlerine kesişimsel olarak eklemlenirler ve farklı toplumsal cinsiyet normları yaratırlar (Direk, 2019).

Ayrıca toplumsal cinsiyeti nitelemek için kullanılan ‘kadınlar’ ifadesini kimliğin ön koşulu saymak, toplumsal cinsiyeti öze dayandırmakla aynı anlama gelebilmektedir. Oysa bir kadın ya da erkek özünden söz etmek baskıcı normları yineleme riski taşıyabilir. Butler toplumsal cinsiyetin özdeşleşme pratikleri ve performatif pratikler yoluyla karmaşık bir şekilde üretildiğini ve toplumsal cinsiyetin kimi zaman düşünüldüğü kadar belirgin veya tek anlamlı olmadığını ifade eder. “Toplumsal cinsiyetin bir şekilde orada, bedeninde, bir nüve veya içsel bir öz olarak, yadsıyamadığımız bir şey olarak, doğal olsun olmasın verili muamelesi gören bir şey olarak duran bir hakikat olduğunu iddia eden özcülük

biçimlerine” karşı çıkar (Butler 2020, s.248). Özcü düşüncenin aksine Butler, toplumsal cinsiyeti biyolojik cinsiyetin önüne koyar ve cinsiyetlerin kendilerinin zaten toplumsal cinsiyet imaları içeren kategoriler olduğunu söyler (Butler, 2016). Eğer toplumsal cinsiyet üstlenilen bir şeyse o zaman normatif olanın yerine başka bir toplumsal cinsiyet kimliğini de üstlenebiliriz. Butler, toplumsal cinsiyet kimliği kategorileri gibi, heteroseksüel olarak ikili varsayılan eril ve dişil biyolojik cinsiyet tanımlarının da onlara anlamlar atfetmeden önce var olmadığını iddia eder. Bu bağlamda cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımını farklı bir yerden okuyarak ortadan kaldırır. Böylece; “Cinsiyet toplumsal cinsiyetlendirmenin bir varsayımı, işleminin temel koşulu haline gelir” (Direk, 2019 s.73). Toplumsal cinsiyet bir bedeni tanımlamadan önce o beden tanımlanmış olmaz. Butler “Toplumsal cinsiyet işaretinden önce bedenlerin imlenebilir bir varoluş” olmadığını söyler (Butler, 2016 s. 54). Böylece biyolojinin doğallığı fikri askıya alınır. Çünkü “Verili olan zaten çoktan bizim ona verdiğimiz, dilimizin, kültürümüzün anlamlarıyla canlanmış olarak bize verilir” (Direk, 2019 s. 73).

2.2. Performativite Bağlamında Toplumsal Cinsiyet

Butler’ın bu düşüncesi Michel Foucault’un teorisine dayanır: Foucault Cinselliğin Tarihi kitabında cinsiyetin başlangıçta var olan, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin üstüne sonradan oturduğu, doğal, gerçek bir zemin, bu kavramlarla işlevsel ve nedensel bağlantılara sahip bir alt katman olmadığını söyler. Ona göre cinsiyet kavramı “...toplumsal ve söylemsel bir cinsellik rejiminin ürünü ya da sonucudur”, iktidarın bedenleri denetimi altına alabilmek için örgütlendiği en kanıksanmış ve en bariz alandır. Butler bu anlayışa ek olarak performativite kavramını öne sürer. Ona göre toplumsal cinsiyet, cinsiyetin performansıdır (Grosz, 2018 s.16). Yani toplumsal cinsiyet, cinsiyetimizin sebep olduğu davranış ve ifade biçimlerimizden ziyade toplumsal normların sürekli tekrarına göre şekillenen dayatması sayesinde edindiğimiz davranış ve ifadelerin kendisidir. Bir çeşit taklittir. Bu yüzden de sabit olması beklenemez fakat keyfi olarak seçilen bir şey olarak da algılanmamalıdır çünkü iktidar yasasından bağımsız

olamaz. Performe edilebilir ifadesi değişken olabileceğini çağrıştırırsa da dñzenleyici iktidar bedeni “maddeselleştirir” ve sabitlemeye yñneltir (Direk, 2019 s. 80). Butler’a gñre;

Foucault’un ironiyle adlandırdığı gibi cinsiyetin bir ‘hakikati’ olabileceği fikri tamda, tutarlı toplumsal cinsiyet normlarının matrisi Ĺzerinden tutarlı kimlikler yaratan dñzenleyici pratikler sayesinde Ĺretilir. Arzunun heteroseksñelleřtirilmesi dişil ile eril arasında mñnferit ve asimetrik karşıtlıkların Ĺretilmesini gerektirir – burada dişil ile eril, dişi ile erkeğin dışavurumsal Ĺzellikleri olarak anlaşılır. Toplumsal cinsiyet kimliğini idrak edilebilir kılan kñltñrel matris, bazı tñr kimliklerin, yani toplumsal cinsiyetin cinsiyetten kaynaklanmadığı, arzu pratiklerinin de cinsiyet ya da toplumsal cinsiyetten kaynaklanmadığı kimliklerin var olamamasını gerektirir. (Butler, 2016 s. 66)

Oysa açıktır ki, iktidarın ısrar ettiği anlaşılabilirlik sınırlarındaki heteronormatif iki biçimli kısıtlamayı açan toplumsal cinsiyetlere ve cinsel pratiklere sahip, ayrıca morfoloji bakımından kabul edilen ‘normalin’ dışında konumlanan bedenler ve kimlikler sñz konusudur. Her ne kadar Ĺzneler ve cinsellikler iktidardan bağımsız, ondan Ĺnce, onun Ĺtesinde ya da dışında olamasalar da normu kesintiye uğratacak pratiklere sahip olabilirler. Foucault’a gñre yasadan bağımsız olabilecek altñst edici bir cinsellik sñz konusu olamaz; Ĺñnkñ birey Ĺznel kimliğini kazanmadan Ĺnce yasaya maruz kalır. Yani “...yasakların içinde ve yasaklar yoluyla temelinin atıldığı ve Ĺretildeęi varsayılan ‘ñzne’, iktidarın dışında, iktidardan Ĺnce ya da sonra var olan bir cinselliğe ulaşabilecek bir konumda değildir” (Butler, 2016 s.83). Ama Butler’a gñre yasa, heteronormativiteyi Ĺretirken ‘ñteki’ olanı da kasıtsız olarak Ĺretir. Dolayısıyla ‘tuhaf, marjinal Ĺteki’ bir imkñnsızlık değil kñltñrñn aynı norm olanı inşa ettiği gibi inşa ettiği bir imkana dñnñřñr. Fakat Butler’a gñre bu kimliklerin varlığını ataerkilliğin Ĺñzñmñ olarak gñrmek yanlıştır, O Ĺñzñmñn tñm kimliklerin imkansızlığında olduğuna işaret eder (Ĺzkazañ, 2018).

Toplumsal cinsiyet, iktidarın sñylemsel inşa sñrecinde sñrekli tekrar edilen performatif eylemler bñtñnñ nedeniyle bedenlerde doğallaşmıştır ve bu doğal gñrñnm toplumsal cinsiyetin farklı şekilde icra edilemezmiş gibi algılanmasını sağlar fakat “...yasayı yerinden eden tekrarlar mñmkñndñr” (Ĺzkazañ, 2018 s.68). Butler’a gñre toplumsal cinsiyeti eylemlerimizin kaynağında yatan tutarlı ve değişmez bir kimlik olarak gñrmek

yerine sürece yayılan, zayıf bir inşa ile oluşan “edimlerin stilize tekrarı” olarak okumak gerekir. Bu yüzden bedenlerde standartlaşmış, bedenin stilize edilmesini sağlayan bazı davranış biçimleri, hareketler ve jestler toplumsal cinsiyeti üretir. Toplumsal cinsiyet her ne kadar esasmış gibi, sıradan toplumsal aktörlerin inancına dayanarak icra ediliyor olsa da “...asla tümüyle içselleştirilemeyecek bir normdur.” Kimliğin süreksizleştiği örnekler toplumsal cinsiyetin esas, kalıcı ve sabit olduğu idealinin temelsizliğini ortaya koyar. “Toplumsal cinsiyet dönüşümünün imkanları tam da bu tür edimlerin arasındaki keyfi ilişkide, tekrarın başarısızlığa uğrama olasılığında, kalıcı kimlik denen fantazmatik etkinin siyaseten zayıf bir inşa olduğunu teşhir eden bir biçim-sizlikte veya parodik tekrarda mevcuttur.” Eğer toplumsal cinsiyet icra edilebilen bir şey ve icra edilen şey toplumsal cinsiyeti yaratan şey ise o zaman ‘gerçek’ toplumsal cinsiyetin bir kurgu olduğu anlaşılır. Ayrıca Butler’a göre bu gerçekliğin zemini kaydığına, cinsiyetin özü mefhumunun gerçekliği de sorgulanır. Sabit ve hakiki erillik ve dişillik; toplumsal cinsiyetin performatifliği anlayışına ters düşen, ataerkil ve heteronormatif eksenin dışındaki performatif imkanları reddeden düzenleyici kurguların işleyebilmesi için kuruldukları da açığa çıkar (Butler, 2016 s. 230/231).

Butler burada drag örneğini verir yasanın dayattığı toplumsal cinsiyet kimliğini tekrar eden, yeniden performe eden drag; Butler’a göre taklidin taklidini yapmaktadır. Drag biyolojik cinsiyetinden ötürü ona atfedilen toplumsal cinsiyet kimliğinin yaygın anlayışa göre tersi olanın kılığına girer ve bunu abartarak, parodileştirerek, farklı bir biçimde tekrarlar, bu şekilde normun dayattığını saptırır. Normu bir taklit biçimine dönüştürür böylelikle normu kırar (Direk, 2019). Aynı şekilde Butch⁷ ve Femme⁸ gibi kimlikleri heteroseksüel olan kimliklerin, iki biçimli toplumsal cinsiyet ifadelerinin ve rollerinin asılsız temsili olarak okumamak ya da bunları eşcinsel kimlik ve cinsellik biçimleri içinde

⁷ Butch: lezbiyenler içinde maskülen cinsiyet ifadelerini benimseyenleri anlatan bir terimdir. (Söylemekten Çekinme Kaos-GL, 2020)

⁸ Femme: Atanmış cinsiyetinden bağımsız, kendisini ağırlıklı olarak feminen şekilde sunan ve ifade eden kişi. Yaygın olarak lezbiyen/kuir topluluğunun içindeki feminen kadınlarla özdeşleştirilse de fem varoluşu cinsiyet kimliğinin bir parçası ve cinsiyet ifadesinin bir biçimi olarak, cinsiyet spektrumunun farklı yerlerindeki insanlar tarafından sahiplenilmektedir. (Söylemekten Çekinme Kaos-GL, 2020)

heteroseksist yapıların tekrarı gibi algılamamak gerekir. Butler, bu terimlerin “...varsayılan anlamlarının zorunlu bir statü olmadığını açığa vuran el koymalar” olarak ortaya çıktıklarını, “...sözde ilklerin, heteroseksüel çerçeve içindeki erkekler ve kadınların da benzer şekilde inşa edildiğini, performatif olarak tesis edildiğini” gösterdiklerini düşünür. Yani ona göre, bu kimliklere sahip olan kişilerin varlığını kopya bir kökene atıfla açıklamak yeterli değildir, bu kimlikler “kökenin de en az kopya kadar performatif olduğunun” kanıtı olarak ortaya çıkmaktadırlar (Butler, 2020 s. 244).

Butler’a göre “Heteroseksüel inşaların hem eşcinsel hem heteroseksüel kültürlerde tekrarları, toplumsal cinsiyet kategorilerini doğallıktan çıkarıp seferber etmenin en isabetli yolu olabilir.” Heteronormatif yapıya göre kendisine ait olmayan bir toplumsal cinsiyet kimliğini heteronormatif olmayan bir alanda gerçekleştiren biri, ‘gerçek’ veya ‘orijinal’ olanın performe edilebilir dolayısıyla inşa edilmiş olduğunu gösterir. Yani burada eşcinsel ve heteroseksüel kimlik arasındaki ilişki “...kopya ile orijinal arasındaki ilişki değil kopya ile kopya” arasındaki ilişkidir (Butler, 2016 s. 86).

Butler toplumsal cinsiyetin performatif olmasını, onun her zaman bir ‘yapıp etme’ olduğunu ifade ederek açıklar o yapma edimi yani gerçekleşen faaliyet yapılmadan önce toplumsal cinsiyetin var olmadığını söyler. Ona göre toplumsal cinsiyet kimliği kendisinin birer sonucu olduğu sanılan ‘dışavurumlar ve ifadeler’ tarafından performatif olarak kurulur. Başka bir deyişle toplumsal cinsiyet, -miş gibi icra ettiği kimliği kurar (Butler, 2016 s.77). “Toplumsal cinsiyetli beden performatif olması demek, gerçekliğini teşkil eden çeşitli edimlerden ayrı bir ontolojik statüsü olmaması demektir” (Butler, 2016 s. 223). Yani bir beden neyi yapabiliyorsa odur. Bu beden doğduğunda normdan bağımsız olan, sonradan norm tarafından şekillendirilen boş bir yüzey değildir, aksine norm toplumsal cinsiyetli bedeni yaratır ve toplumsal cinsiyet edimlerini icra eder (Grosz, 2018). Ayrıca bu ‘yapma-etme/icra’ bir defaya mahsus değildir; sürekli kendini tekrara dayalı bir ritüel, istemeden, durmaksızın gerçekleştirilen bir faaliyet, bendenin doğallaştırdığı “...kültürel olarak sürdürülen zamansal bir süreç olarak kavranmalıdır” (Butler, 2016 s. 20). Toplumsal cinsiyetin bir yapma edimi olması otomatik veya mekanik ya da keyfi olabileceği yanlısını yaratabilir. Oysa toplumsal cinsiyet;

... sınırlılıklardan oluşan bir sahnede gerçekleştirilen bir doğaçlama pratiğidir. Tek başına yapılan bir şey de değildir. Her zaman başkasıyla veya başkası için yapılır – o başkası hayali olsa bile. Kendi toplumsal cinsiyetimin benim yarattığım, hatta sahibi olduğum bir şey gibi görüldüğü zamanlar olabilir. Ama toplumsal cinsiyetimizi oluşturan terimler/ koşullar/ şartlar daha en başından bizim dışımızdadır, ötemizdedir, yaratıcısı tek bir kişi olmayan toplumsallığın içindedir” (Butler 2020 s. 17).

Bu bağlamda Lorna Simpson’ın *Chest (2013) (Satranç)* adlı üç kanallı video yerleştirmesi örnek verilebilir. Ama öncelikle ana hatlarıyla Simpson’ın sanat pratiğini anlamak faydalı olacaktır. Simpson, 1980’lerden beri üretim yapan, fotoğraftan heykele birçok farklı medyumunu kullanan ve toplumsal cinsiyet, kimlik, tarih gibi kavramları ırk meselesi ile kesişimsel bir yerden ele alan ve bunu yaparken yazıyı da işlerinin içerisine katan bir sanatçıdır. 1993 yılında Venedik Bienali’nde ABD’yi temsil eden ilk Afro-Amerikan kadın sanatçı olan Simpson, özellikle 1994 yılından itibaren fotoğraflarını keçe üzerine basarak yaptığı işler ile anılır. Siyah olmaya dair, siyahların kültür içindeki yerlerine ve bireysel görünürlüklerine dair konuları yazı ve özellikle saç gibi simgesel işaretlerle pekiştirerek çalışmaktadır. İşlerinin yanında kullandığı yazılar çeşitlidir; örneğin kölelik hakkında tarihsel anlatılar içerebildiği gibi, cinsellik ile alakalı bir diyalog ta içerebilmektedir (Barrett, 2019).

Kamusal Seks Serisi (1995/1998) (Public Sex) isimli işi, keçe paneller üzerine serigrafi yöntemi ile basılmış büyük boy kamusal alan görüntüleri ve bazı metinlerden oluşur. Her görüntünün yanına yine keçeye serigrafi ile basılmış rastgele gibi görünen metinler eşlik eder. Bu seriden *The Park* isimli çalışma Manhattan’daki Central Park’ın gece saatlerinde, üst açıdan çekilmiş, 170 x 200 cm boyutlarında bir fotoğrafı ve yanlarına asılmış iki metinden oluşur. Fotoğraf altı parçaya bölünmüş keçe paneller üzerine basılmıştır. İzleyicinin imgeyi bir bütün olarak algılayabilmesi için imgeden uzaklaşması gerekse de imgenin sağına ve soluna yerleştirilmiş, yine keçe üzerine serigrafi ile yazılmış iki küçük metin panelini okumak için yaklaşması gerekir. Soldaki panelde şunlar yazmaktadır:

Yeni parlak gümüş teleskobu paketinden şimdi çıkardık ve gerçekten iyi bir manzara için yeterince yüksekteyiz. Tüm binalar ve park. Oturma odasının penceresi bunun için en iyi yer gibi görünüyor. Aşağıdaki kaldırımda bir adam yolun karşısındaki figürleri izliyor. (Sanatçının web sitesi-URL.1)

Sağdaki panelde de;

Akşamın erken saatleri, yalnız sosyolog parkta yürüyor. Umumi erkekler tuvaletindeki gizli eylemleri gözlemlemek için. Bu tesisler arka arkaya erkek ve kadın tuvaletleri. O, erkekler tuvaletine odaklanıyor -sağdan sola: lavabo, pisuar, pisuar, pisuar, kabin, kabin. Fark edilmemek ve aynı zamanda fark edilmek için röntgenci rolünü benimsemeye ve dışarı bakmaya karar veriyor. Araştırması birkaç yıl sürüyor. Deneklerine A, B, C, X ve O isimlerini veriyor ve onların şimdiki davranışlarını daha sonra kullanmak üzere kaydediyor. Yazmaktadır (Sanatçının Web Sitesi-URL.1).



Görsel 2-3. Lorna Simpson, Kamusal Seks Serisi (Public Sex Series), 1995/1998, Park (The Park), 1995, 170cm X 200cm, Keçe Üzeri Baskı.

Bu iki metin ve fotoğrafın birlikteliği, Alfred Hitchcock'un *Karşı Pencere* filminden bir sahneyi hatırlatır; kamusal alan ve bir röntgenci bakış, homoerotik bir karşılaşma. Simpson'un diğer serilerinin aksine bu seride figürün olmayışı bir kaygıya sebep olur, Kellie Jones'a göre *Public Sex* serisinin boş sahneleri "...kaybolan bedenleri hayal ettiğimiz ve sahneyi kendimizle doldurma arzusu hissettiğimiz" bir çağrışıma sebep olmaktadır (Belisle, 2011). Simpson, bu seride keçeyi, izleyicinin dokunma duygusunu

tetiklemek için kullandığını ifade eder. Neredeyse erotik bir öge olarak keçenin maddi niteliklerinin imgelerin ve metinlerin anlamlarını desteklediğini düşünmektedir. Keçe organik bir materyal olarak belki de insan saçının sıkıştırılmış haline (örneğin rasta saçtaki gibi) gönderme yapar ve *Public Sex* serisinde de olmayan figür, keçe ile organik bir bedene kavuşuyor gibidir. Bu noktada kadınların saçları hakkında olan ve yine keçelerin üzerine baskılardan ve metinlerden oluşan serisi *Wigs (1994/ 2006) (Peruklar)* aklı gelmektedir. *Wigs* işi, kadınların kullandığı perukların duvara asılmış gibi görünen fotoğraflarından ve gerçek olaylardan alıntılardan oluşan yazılardan oluşmaktadır. Siyahi kadınların çoğunlukla kendi saçlarını kazıyarak, yerine peruk kullandıkları bilinir fakat burada peruk bir kimliklenme, kılık değiştirme ve maskeleyme simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Simpson siyahların saçlarını, deri renginden sonra siyahlığın en görünür olduğu alan, ırksal bir işaret olarak okumaktadır. Fakat saç, deri renginden farklı olarak manipüle edilebilir, değiştirilebilir bir yapıya sahiptir ve aynı zamanda saç, bir işaret olarak yalnızca ırkı temsil etmez cinsiyet, yaş, sınıf ve sosyal statüyü barındıran kimliklerin de temsilcisidir. *Wigs* serisindeki peruklar, belirli saç tiplerine işaret ederken sadece genel bir beden hakkında değil, belirli bedenler hakkında fikirler vermektedir. Peruklar rengi, dokusu, uzunluğu ve stili ile ırksal ve toplumsal cinsiyete dayalı kimliklere gönderme yapıyor gibi görünmektedir çünkü bu peruklar saç şekillerinin ait olduğu bedenleri simgeledikleri kadar onu takacak bedenlerden de bahsederler ki bu bedenler kimliğini maskeleyen, başka bir kimliğe bürünen ya da buna zorlanan bedenler olabilmektedir (Belisle, 2011).

Wigs, Simpson'un Alison Green ile yaptığı röportajda belirttiği şekliyle "Toplumsal cinsiyetle, bu kültürde toplumsal cinsiyet hakkında nasıl düşündüğümüzle ve erkeklik ile kadınlığın sınırlarına dair ikili anlayışla yakından ilgilidir. Tarihteki farklı anlarla ve günlük düzeyde insanların görünüşleri ve cinsiyetleri açısından hayatlarını nasıl yaşamayı seçtikleriyle ilgilidir" (Green, 2014). Simpson'ın peruk imgelerinin yanlarında konumlandığı metinler bu anlamları pekiştirecek şekilde seçilmiştir. Örneğin bir metin Amerika'nın Güney'indeki kölelikten kaçarak Kuzey'e, New York'a gitmek isteyen William Craft adında bir adam ve karısı Ellen Craft hakkındadır. Kadın açık tenlidir bu yüzden yaşlı bir beyaz gibi davranır ve gerçekte de köle olan çok koyu tenli kocası onun kölesi gibi davranır bu şekilde kaçmaya çalıştıkları toplumsal yapıyı taklit ederek kılık

değiştirirler ve bu sayede Güneyden ayrılabilirler. Bir diğer metin; 1950'lerde Los Angeles'ta Cross-dressing karşıtı yasaların kurumsallaşmasına neden olan Gladys Bentley'in⁹ kabare gösterileri hakkındadır (Sanatçının Web Sitesi-URL.1). Sonuçta Simpson'un peruk imgeleri yanlarına koymayı seçtiği metinlerle beraber okunduğunda yalnızca ırksal meselelere gönderme yapmakla kalmaz, metinlerdeki tarihsel örnekler üzerinden toplumsal cinsiyetin ve kimliğin bir şekilde performe edilebilir olduğuna dair işaretlere de odaklanır.

The Park işinde, parkın üst açıdan çekilmiş genel görüntüsünün içinde var olma olasılığı olan kişiler, parkta gezinen ve araştırma yapan sosyolog ve onu yüksek bir pencereden izleyen teleskobun ucundaki gözle beraber, fotoğrafta hiç kimse görünmese de çoklu bir bakış söz konusudur. İşin kendisi, gizli arzularının peşinde koşan bir sosyologu izleyen birinin eylemini anlattığı gibi izleyiciyi de izleyen kişinin konumuna yerleştirir ve işin büyük boyutu izleyiciyi uzaklaştırsa da yazıların küçük imgeleri izleyiciyi işe yaklaştırıp yakından incelemeye teşvik eder. Böylelikle izleyici de ister istemez bir röntgenciye dönüşür. Ayrıca Central Park¹⁰ tesadüfen seçilmiş bir alan değildir, gayler ve seks işçileri için simgesel bir cinsellik mekânı olma özelliği taşıdığı için erotikleştirilmiş bir anlam içerir. *The Park* işi de söz konusu olan heteronormatif arzuların dışında hem eşcinsel bir eylemliliği hem de gizli gizli izleme anlamında röntgencilikten alınan hazzı barındırır. Sonuçta *The Park* işi toplumsal cinsiyet ve cinselliğin simgesel anlatımında kamusal alan ve röntgencilik meselelerine de değinen bir anlatı içerir. Buradaki katmanlı hikâye, çoklu

⁹ Gladys Alberta Bentley (12 Ağustos 1907- 18 Ocak 1960) Harlem Rönesansı döneminde yaşamış, erkek kıyafetleri ile sahneye çıkan, Afro Amerikalı blues şarkıcısı, piyanist ve performansçıdır. (Shah, 2019)

¹⁰ Central Park, kuruluşundan (1857) bu yana LGBTİ+ insanlar için simgesel ve önemli anlamlar barındırır. Gay New York adlı kitabında parkı önemli bir LGBTİ+ sosyal merkezi ve gezinti alanı olarak tanımlayan George Chauncey, 20. yüzyılın başında erkeklerin Belvedere Kalesi'nin yanında buluştuğunu, 1910'larda Columbus Circle yakınındaki bankların önemli bir buluşma yeri haline geldiğini ve 1920'lerde Ramble'in kuzey ucundaki çimenliğin popüler olduğunu ve buraya "Meyveli Düzlük" lakabının takıldığını tespit etmiştir. 1920'lerde ve 30'larda, 72. Cadde'nin güneyinde, Columbus Circle, Bethesda Fountain ve parkın güneydoğu köşesinden Mall'a uzanan ve "Vaseline Alley" ya da "Bitches' Walk" olarak bilinen yürüyüş yolu eşcinsel erkeklerin yoğun olarak kullandığı bölgelerdi. Chauncey ayrıca, 1921 gibi erken bir tarihte, polislerin parkta eşcinsel erkekleri tuzağa düşürmek ve tutuklamak için gönderildiğini ve toplu taramalar yapıldığını belirtti. Parkta tutuklananlar arasında 1943 yılında günlük yazarı Donald Vining ve 1947 yılında liseden yeni mezun olan geleceğin eşcinsel hakları lideri Harvey Milk de vardı. Ramble, çok sayıda tutuklama ve geylerin dövülmesine rağmen onlarca yıl boyunca açık havada seks için oldukça popüler, تنها bir yer olarak kaldı. (Central Park, 2022)

bakış ve zamansallık Simpson'un video işlerini önceleyen anlatının ipuçlarını vermektedir.

Simpson'un hemen hemen tüm video işleri çok kanallı bir yapıya sahiptir ve biçimsel olarak da çok kanallı enstalasyonlar şeklinde sergilenmektedir (Green, 2014). Örneğin *Chess*¹¹ (2013) (*Satranç*) isimli siyah beyaz, 10 dakika 25 saniyelik video üç projeksiyon ile yansıtılacak şekilde üç kanallı bir enstalasyon olarak kurgulanmıştır. Projeksiyonlardan ikisi birbirine bitişik üçüncüsü ise onların karşısında konumlandırılarak sergilenmektedir. Diptik olan videolarda Simpson'ın kendisi satranç oynayan erkek ve kadın karakterleri canlandırmaktadır. Her karakteri, aynı kadraj içinde beş farklı açıdan görürüz, birkaç aynadan yansıyarak kaleydoskopik bir etki yaratan görüntüde karakterler beş farklı pozisyonda yüzleri bir merkeze bakacak şekilde kendilerine dönük olarak oturmaktadırlar. Bu menteşeli bir aynanın karşısında poz vererek çekilen ve böylelikle kişinin beş açıdan aynı fotoğraf içinde görülebilmesini sağlayan illüzyonu yaratan görüntü biçimi; 1890'larda popüler olan bir tekniktir. Fakat Simpson, Marcel Duchamp'ın 1917'de New York'a ilk geldiği zamanlarda ürettiği kimliğin çok yönlülüğüne gönderme yapan oto portresi *The Five-Way Portrait*'den (Beş Yönlü Portre) esinlenmiştir (Spencer, 2013).

Karşı duvarda yer alan projeksiyonda ise caz piyanisti ve besteci Jason Moran, bu enstalasyon için bestelediği parçayı çalarken aynı biçimsel simetriye sahip olarak görülmektedir. İkili görüntüde Simpson'ın kılık değiştirerek canlandırdığı erkek ve kadın karakterler birbirlerine karşı değil de kendilerine karşı satranç oynamaktadırlar ve video ilerledikçe makyaj ve saçtaki değişimler yardımıyla karakterlerin yaşlandıklarını izleriz.

¹¹ Videoyu izlemek için: <https://lsimpsonstudio.com/films/chess-2013>



Görsel 2-4. Marcel Duchamp'ın Beş Yönlü Portresi (Five-Way Portrait Of Marcel Duchamp), 1917

Aslında sanatçı bu videoda 1957-2009 isimli fotoğraf serisinden yola çıkmıştır. 1957-2009 serisi, sanatçının e-bay'den tesadüfen satın aldığı bir fotoğraf albümündeki fotoğrafların yeniden üretiminden oluşmaktadır. E-bay'dan satın aldığı albüm, Los Angeles'ta 1957 yılının Mayıs ve Ağustos ayları arasında çekilmiş siyah bir kadının ve siyah bir erkeğin, iç ve dış mekanlarda poz verdikleri çeşitli fotoğraflardan oluşmaktaydı. Fotoğrafçının, kadının ve erkeğin kimliklerine dair bilgi bulunmuyordu fakat fotoğraflardaki kişilerin verdikleri pozlardan bu kişilerin belki de Hollywood'da oyunculuk işi bulmak için kendilerine portfolyo oluşturmak amacıyla fotoğraf çektirdikleri izlenimi doğuyordu. Çünkü pozlar 50'li yıllarda yaygın olarak dolaşımda olan, baştan çıkarıcı pozlar veren aktris ve modellerin seri üretim Pin-Up¹²

¹² Pin- Up: İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika'da askerlere moral verebilmek için oluşturulmuş erotik kadın karakterlerdir. Özellikle 1940'lı yıllarda dergi, gazete hikayelerinde ve Hollywood filmlerinde belirgin bir şekilde yer aldılar. "Pin-up illüstrasyonları Amerikan savaş uçaklarının ve bombardıman uçaklarının burunlarını süslüyor ve Amerikan askeri pilotlarının deri ceketlerinde sıklıkla görülüyordu. Pin-up'lar savaş tahvili satış kampanyalarının yanı sıra çok çeşitli tüketim mallarının reklam kampanyalarında da kullanıldı. Savaş yıllarında ülkeyi bir pin-up çılgınlığı sardı. Nereye dönerseniz dönün, pin-up'lar size gülümsüyor ve sizi de gülümsemeye teşvik ediyordu. Moral yükseltici olarak oynadıkları rol abartılamaz." Günümüzde Pin-up'lar 1940'ların ve 1950'lerin modasındaki hakimiyetleri, erken dönem rockn roll ve swing kültürü ile bağdaştırılmaları ve dönemin medya ve reklamlarda yaygın olarak yer almaları nedeniyle bir alt

görüntülerindeki pozlarını taklit eden bir görsellik taşımaktaydı. Simpson, 2009'da kendisini model olarak kullanarak bu buluntu fotoğraflardaki kadının ve erkeğin mekanlarını, kıyafetlerini, saç stillerini ve pozlarını taklit ettiği siyah-beyaz fotoğraflar üretmiştir ve kendi fotoğraflarını orijinalleriyle eşleştirerek çeşitli düzenlemelerle bir arada sergilemiştir (Moma, URL.2).



Görsel 2-5. Lorna Simpson, 1957-2009 (Detay), 2009.

Toplam 307¹³ imajdan oluşan 1957-2009'un geçmişten gelen anonim özneleri ve kendi öznesiyle somutladığı yeniden üretimleri sonuçta bir kimlik stereotipi eleştirisine dönüşür. 1950'li yılların ideal kadın ve erkek temsillerinin yansıması olan orijinal

kültür olarak hala benimsenmekte ve güçlü nostalji göstergeleri olarak varlıklarını sürdürmektedir. (West, 2020)

¹³Lorna Simpson-Moma. <https://www.moma.org/collection/works/133656>

fotoğraflar aslında beyazlara has olan bir görsel anlatı barındırmaktadır ve bu bağlamda, 50'lerin toplumsal cinsiyet rollerinin mirası üzerine düşünme fırsatı verdiği gibi bu rollerin ırksal olarak değişimini de irdeler. Orijinal fotoğraflardaki anonim siyah bedenler beyazların dünyasına adım atmaya çalışırken, zamana özgü beyaz kimlik stereotiplerinin kılığına girmişlerdir. Sanatçı onların bu pozları verirken girdikleri kılıklara bu sefer cinsiyeti de performe ederek kendi girer; orijinal fotoğraflarda James Dean gibi bakışlar atan adamın bakışlarını taklit eder, dönemin modasına uygun kıyafetler giyerek ayna karşısında ruj süren kadın gibi ayna karşısında ruj sürmektedir. Zaten bir performans olan eylemi kendisi yeniden performe eder. Fakat bu sefer toplumsal cinsiyet kimliğini de performansa dahil etmektedir. Fotoğraflardakinin kadın ya da erkek olması Simpson için önemli değildir. Burada bir taklit/performans icra ederken istediği toplumsal cinsiyet kimliğini seçmekte ya da herhangi bir seçim yapmamakta özgür gibidir. Bu bağlamda 1957-2009 isimli fotoğraf serisi bir yandan ırk meselesine değinirken diğer yandan toplumsal cinsiyetin performe edilebilir olduğunun da işaretlerini içermektedir. *Chess/Satranç* videosu bu serinin devamı niteliğindedir. Seri içinde söz konusu buluntu fotoğraflardaki kişilerin videodaki karakterler gibi bir satranç tahtasının önünde tek başlarına poz verdikleri fotoğraflar da bulunur. Simpson videoda bu fotoğrafları yeniden üretirken canlandırıldığı karakterleri 1957'den 2013'e taşımıştır ve zaman mefhumunu hareketli görüntü ile işin içine dahil ederken karakterleri de yaşlandırmıştır. Buluntu fotoğraflardakinin aksine karakterler satranç tahtası önünde yalnız değillerdir, hamleleri bir yüzleşme gibi kendilerine karşı yapmaktadırlar. Bu esnada üçüncü ekranda piyano çalan Moran'nın bestesi duyulurken kaleydoskopik görüntü yüzünden karışan elleri dikkat çekmektedir. Simpson iki karakteri de kendi bedeninde somutlarken çalan müzik bir caz türüdür. Burada Simpson'un sanat pratiği göz önünde bulundurulduğunda cazın Afro-Amerikan kültürü ile bağlantısı videonun genel anlamını ırk meselesi ile çakıştırmaktadır.



Görsel 2-6. Lorna Simpson, Chess (Satranç), 2013.

Afro-Amerikalı sanatçı Adrian Piper da işlerinin çoğunda otobiyografik öğeleri, anılarını, tanık olduğu ve deneyimlediği durumları ırk ve toplumsal cinsiyet meselleri ile çakıştırarak ele almıştır. *Cornered* (1988) (*Köşeli*) isimli video enstalasyonu özellikle ırkçılığa değindiği işlerinden birisidir. *Cornered* bir monitör, devrilmiş bir masa, on tane sandalye ve duvarda asılı olan Piper'ın babasına ait iki doğum belgesinin çerçeveli fotokopilerinden oluşan tek kanallı bir video yerleştirmesidir. Monitörde görülen video boyunca Piper, kameraya bakarak ırkçılıkla ve cinsiyetçilikle ilgili kişisel deneyimleri hakkında konuşmaktadır. Babasının doğum belgesi, beyaz görünen bir kadın olarak siyah genlerine dair kanıt niteliği sunar. Burada sanatçının amacı aslında herkeste siyah genlerin var olabileceğine işaret ederek izleyiciyi ırk meselesine yönelik kendi tutumlarıyla ve içselleştirilmiş ırkçılıkla yüzleştirmektir. Bu durum videoda kullandığı dil ve doğrudan izleyiciye hitap eden cümlelerinde daha da net ifade bulur; örneğin “Ben siyahım. Şimdi bu toplumsal gerçekle ve bunu ifade edişimle birlikte başa çıkalım. Bu sadece benim sorunum değil, bizim sorunumuz” diye söyler. İlerleyen dakikalarda Amerikalıların çoğunun bir miktar siyah kökene sahip olabileceği yönündeki tarihsel ve genetik olasılığı gündeme getirerek kendilerini siyah olarak görmeyen izleyicileri suçlayan bir söylem ile sorular sormaya başlar; “Muhtemelen siyahsınız... Ne yapacaksınız?”. Bu suçlayan soruların tansiyonu git gide artar ve izleyici kendini ırkçı bir konumda bulur. İzleyiciye bir tür saldırıda bulunan Piper saldırıya karşı korunmak istermiş gibi yatırılmış masanın arkasında durmaktadır ve sandalyeler askeri taarruz stratejilerini andırır şekilde üçgen yerleştirilmiştir (Bowles, 2006). Yerleştirmedeki videoda kendisini kullanması tesadüf

değildir. Videonun performatif tarafı ya da başka bir deyişle bir video performans olması, bir yandan sanatçının kişisel deneyimine vurgu yaparken diğer yandan beyaz tenli olduğu için ilk anda Afro-Amerikalı olduğunun anlaşılması zor olan biri olarak simgesel bir anlam içermektedir. İzleyici sandalyeye oturduğu anda, henüz video başlamamış olsa bile taarruza hazır konumdadır, Piper daha en başında birazdan gerçeklerle yüzleşecek seyirciyi saldırgan olarak yaftalar. Konuşmaya ‘Ben Siyahım’ diyerek başlayan Piper, yerleştirme ile siyahların karşı karşıya kaldıkları şiddete açıkça gönderme yapmaktadır.



Görsel 2-7. Adrian Piper, Köşeye Kısıtılmış (Cornered), 1988

Cornered'dan daha eski tarihli bir işinde 1973'ün Eylül ayında *The Mythic Being*¹⁴ (*Efsanevi/ Mitik Varlık*) adını verdiği bir karakter olarak giyinmeye başlamıştır. Performans, gazete ilanları, siyah-beyaz çizimler, fotoğraflar ve çeşitli videolarla sanatsal ifade bulan bu karakter, bir tür kılık değiştirmenin ötesinde Piper'ın, 1973 ve 1975 yılları arasında periyodik olarak büründüğü erkek alter egosu olmuştur. Bu yıllar pek çok kadın

¹⁴ Videoyu izlemek için: http://www.adrianpiper.com/vs/video_tmb.shtml

sanatçının, eril baskınlığın oluşmadığı bir alan olarak performansı kendi sanatsal pratiklerine dahil ettiği ve Moira Roth'un *Persona-Play (Persona Oyunu)* terimiyle adlandırdığı performanslar aracılığıyla toplumsal cinsiyet kimliğinin üzerine çalıştıkları yıllar olmuştur. Bu tip performanslarda otobiyografik anlatıyı ve stereotipleri bir araya getiren feminist sanatçılar, toplumsal cinsiyet tiplerini temsil ettiği veya somutlaştırdığı düşünülen karakterler gibi giyinmiş ve onları canlandırmışlardır. Örneğin; 1972 yılında Linda Montano *Chicken Dance (Tavuk Dansı)* isimli performansta tavuk kıyafetiyle San Francisco sokaklarında gezinmiştir, 1974-75 arasında Eleanor Antin San Diego'da *The King Of Solana Beach (Solano Plajı Kralı)* adını verdiği erkek karakteri yaratmış ve 17. yüzyıl asilzadesi gibi giyinip, sakal takıp, öyle davranışlarına bürünüp, Solano Plajı sanki onun krallığıymış gibi yaparak, performe ettiği cinsiyet ve sınıfın kendisine sağlayacağını hayal ettiği ayrıcalıkları ironiyle deneyimlemeye çalışmıştır (Simith, 2011).

Piper da *Mitık Varlık* olduğunda bıyık, afro peruk ve aynalı gözlükler takarak, ağzının kenarında sigarasıyla Manhattan ve Cambridge sokaklarında dolaşmış, metroya binmiş, filmlere ve konserlere gitmiş, kamusal alanda aslında bir Drag King¹⁵ performansı gerçekleştirmiştir. Afro peruğu, takındığı maço tavırlar (örneğin *Cruising White Women-1975 (Beyaz Kadınları Seyretmek)* isimli fotoğraf, yoldan geçen beyaz kadınlara laf attığı bir performansı göstermektedir, *Getting Back-1975 (Geri Dönüş)* isimli seri fotoğraflarda parkta birini soyuyormuş gibi yaparken görülür- bu bir kurgudur) ve açık tenli, ince bir görünüme sahip bedeni dönemin işçi sınıfı siyah hareketinin dolaşıma soktuğu güçlü siyah erkek imajına tezat oluşturmuş; ırk ve cinsiyet ayrımlarını bulanıklaştırmıştır (Smith, 2011).

¹⁵ Drag King: Drag yaparak erkek gibi giyinen kadın.



Görsel 2-8. Adrian Piper, Beyaz Kadınları Seyretmek (Cruising White Women), 1975.

Piper, *Mitik Varlık* kılığına girdiğinde bunu alışlagelmiş performanslar gibi izleyicinin karşısında yapmaz. *Mitik Varlık* Piper'ın öteki kimliği olur ve bu kimliğe büründüğünde o karakterden beklenebilecek türden eylemler gerçekleştirir. Sonuçta ortaya fotoğraflar, çizimler ve videolar çıkar. Sanatçı bunları bazen üzerlerine çizim, yazı gibi müdahalelerde bulunarak bazen de olduğu gibi kullanmıştır. Oluşturduğu nihai sanat işlerinin çeşitliliği, bunları dağıtmak için (gazete ilanları gibi) kullandığı araçlar ve izleyiciyle etkileşim kurma çabalarıyla *Mitik Varlık*'ta sanatçının kimlik ikamesi; aynı anda hem kendi hem de öteki olabileceği bir alanı keşfetmesi hakkında karmaşık bir hikâye anlatmaktadır. *Mitik Varlık* olarak sokaklarda dolanırken bir yandan çocukluğundan beri tuttuğu günlüklerinden pasajları tekrar eder. Böylelikle 1970'lerin Amerikalı siyah erkek stereotipi temsiline kişisel hikayesini de katmaktadır. Günlüğünden seçtiği anekdotlar kişisel hayatını ve duygularını sanatının konusu haline getirmekten ziyade fikirlerini somutlaştırmak için kullandığı araçlardır.

Sanatçı ırk ve cinsiyet açısında gri bir alanda kalan bu karaktere büründüğünde siyah bir kadın olarak kendisinden beklenmeyen şekilde davranabildiğini söyler: “Davranışlarım değişiyor. Kasıla kasıla yürüyorum, adım atıyorum, topallıyorum, kaşlarımı indiriyorum, omuzlarımı kaldırıyorum, metroda bacaklarımı iyice açarak oturuyorum, böylece çıkıntılı cinsel organıma uyum sağlıyorum” diye yazar (Bowles, 2007). Aslında Piper’ın *Mitik Varlık*’ı yalnızca bir cinsiyet performansı değildir aynı zamanda siyah erkek figürüne yöneltilmiş beyaz/orta sınıf ön yargıların dışa vurumu bağlamında siyah erkekliğe atfedilmiş toplumsal cinsiyet kimliğini de parodileştirir. Bir stereotip olarak *Mitik Varlık*, karşılaşılmaktan korkulan bir figürdür; siyahlığı eril, heteroseksüel ve işçi sınıfı olarak tanımlayan, dile getirilmeyen ırkçı ideolojinin doğallaştırılmış gerekçesidir. *Mitik Varlık* projesinin 1975 tarihli çizimlerinden birinde Piper’ın portresinin üzerinde yer alan konuşma balonu içinde bu düşünce somutlaşır. Metinde: “En çok nefret ettiğiniz ve korktuğunuz her şeyi cisimleştiriyorum” yazmaktadır (Bowles, 2006).

Dönemin siyasal yapısı çerçevesinde feminist düşünce ve cinsellikle ilgili ideolojiler ırk meselesi ile kesiştirilmeyen bir yerden ele alınmaktaydı. Beyaz feministler evrensel kadınlık kavramına eğildikleri için siyah kadınlara yapılan ırksallaştırılmış cinsiyetçiliği büyük ölçüde dışlamaktaydılar. Siyah aktivistler de siyah feminizmini, ırkçılık gibi daha önemli bir konuya odaklanmakta dikkat dağıtıcı bir unsur olarak görmekteydiler. Piper, *Mitik Varlık*’ta feminizm ve ırkçılığın kesiştiği bir noktaya değinmektedir. Siyah kadınların tarihsel klişelerde aşırı erotikleştirilmiş olmalarının tepkisi olarak saldırgan bir karakterde kadınlığın izlerini gizler, siyah erillğe atfedilmiş kontrol edilemez, yırtıcı heteroseksüel klişeleri, bu klişeleri karşılamayan kendi bedeninde feminist bir parodiye dönüştürür. *Mitik Varlık*, sokaklarda kadınlara laf atar, parklarda kavga çıkarır, metroda bacaklarını açarak oturur; izleyiciler onunla hiç tanışmamış olsalar bile tanıdıklarını düşündükleri biri olarak kolektif bilinçdışında yaşar. Piper bu karakteri canlandırmasının amacının; “...izleyicileri kendi korkularını ve arzularını, özellikle de bastırdıkları ve reddettiklerini tanımaya ve kabul etmeye zorlamak olduğunu açıklar: onun yüzleştirdiği ve suçladığı kişi de sizsiniz” diye söyler (Bowles, 2007). “*Mitik Varlık* Piper’ın kendisi de dahil olmak üzere tüm siyahların benzetildiği, beyaz hayal gücünün bir ürünü olan aşağılanmış bir siyahlık hayaletini temsil eder” (Bowles, 2006).

2.3. Toplumsal Cinsiyet Kimliği Roller

Kitaplarda, dergilerde, gazete ve akademik makalelerde ya da online basında yayınlanan tırnak içinde bilimsel kanıtlara, nörolojik buluşlara, istatistiksel araştırmalara dayanan raporlar; özünde iki farklı cinsiyetin, iki farklı beyine sahip olduğu gerekçesiyle değişmez psikolojik farklılıklar olduğu iddiasındadır. Popüler kültür de örneğin John Gray'ın yazdığı *Erkekler Mars'tan Kadınlar Venüs'ten* gibi kitaplarla, moda dergileriyle, TV programlarıyla, reklamlarla, filmlerle bu iddiaları destekler (Hines, 2019). Bu tip anlatılar "...toplumsal cinsiyet statükosunu meşrulaştıran mutena ve tatmin edici bir açıklamaya sahip etkili hikayelerdir" (Fine, 2017 s. 18). Bu sebeple de inandırıcılığı oldukça yüksektir ve cinsiyet stereotiplerini kabullenmemize, yaşamınızı buna göre yönlendirmemizde sebep olurlar (Fine, 2017). Biyolojik cinsiyete dayalı farklardan kaynaklı gibi görünen toplumsal cinsiyet kabulleri, örtük bir biçimde bilim, matematik gibi analitik, zihne dayalı, spor, liderlik gibi otoriteye dayanan, bedensel güç ya da maceraperest olmayı gerektiren alanları erkeklere ait varsayarlar. Buna karşılık kadınlar; sekreterlik, hemşirelik gibi ana aktörün yanında ikincil olarak varsayılan meslekler, doğa ile bağlantılı konular, fedakârlık gerektiren hijyen, bakım, ev, aile, çocuk büyütme gibi domestik çağrışımlara erkeklerden daha çok sahiplerdir (Fine, 2017). Toplumsal cinsiyet örüntüleri ile sarmalanmış benlik algılarımıza bu cinsiyet kategorilerini stereotiplere dönüştüren özellikler sızar ve bizleri nasıl varlıklar olmamız gerektiğine dair kodlarla yönelendirler. Kadınlar matematikte zayıf oldukları yargısına ya da onlar için ideal mesleğin anaokulu öğretmenliği olduğuna yürekten inanır ve kendi toplumsal cinsiyet kimliklerinin sınırlarını yeniden ve yeniden çizerler. Yukarıda sözü geçen biyolojik faktörleri vurgulayan toplumsal cinsiyet üzerine medya raporları; ikili cinsiyet sistemine dayanan, kadınlığın ve erkekliğin değişmez, kesin ve sabit olduğu fikri ile pekiştirilen toplumsal ve kültürel sistemin sürekliliğini desteklemek için kadınlar ve erkekler arasındaki benzerlikten çok farklılığa yönelik ispatlar sunmayı hedefler fakat erkekler ve kadınların beyinlerinde farktan çok benzerlikler bulunmaktadır. Bilim insanları karmaşık beyin sistemi ile ilgili verileri genellemeye devam ederken Cordelia Fine gibi psikoloji alanında

alışan bazı akademisyenler de çalışmalarında, cinsiyetler arası fiziksel ve karakteristik farklılıkların dūřındūđımız kadar net olmadığını belirtirler (Fine, 2017).

Her ne kadar kadınların ‘erkek’ alanlarında yeteneksiz olduğu fikri demode olmuş olsa da toplumsal cinsiyet stereotiplerinin ‘kadınlar narindir’ gibi tanımlayıcı ve ‘kadınlar narin olmalıdır’ gibi kural koyucu ogeleri kadınların toplumsal cinsiyet kimliklerinin ya da rollerinin dışında hareket ettiklerinde, örneğin bir şirkette st düzey yöneticilik yaptıklarında ya da politika ile uğraştıklarında erillik ile bağdaştırılarak ‘yetkin fakat soğuk’ görülme riski almalarına sebep olabilmektedir. Fine’ın analizlerine göre kadınlar ereklere atfedilen işlerde başarılı olduklarında ya da beklenenden daha az kişisel fedakarlıkta bulunduklarında toplum tarafından yeterince takdir edilmez, hoř karşılanmazlar ya da başarılarına eril özelliklere sahip olmalarının sebep olduğu dūřnlr. Demir Leydi¹⁶ vb. gibi tabirler bu kabullerden kaynaklanmaktadır (Fine, 2017). Kadınların kibar, mütevazi ve mağrur olması beklenir ve bu beklenti içimize işlemiştir bu yüzden bu tip konumları dolduran kadınların ister istemez eril atfedilen davranış biçimlerine yöneldikleri görülebilmektedir. Benzer şekilde toplumsal cinsiyet normlarına göre erkeğin de sert, kaba, otoriter olması beklenir. Bu özelliklere sahip olmayan erkekler; kadınsı imalar içeren aşağılanmalara maruz kalır, toplum tarafından hakir görülürler. Hemřirelik ya da hosteslik yapan bir erkek için de bu geçerlidir. Toplumsal cinsiyet normları her yerde gizlenir; “...toplumun hangi davranışın uygun cinsiyet davranışı olduğuna dair beklentisini gerçekleştirme ihtiyaı tüm aktivitelerde ağır basar” (Hines, 2019 s. 43).

Cinsiyet farklılığı araştırmaları, 1930’lardan beri erkeklik ve kadınlığın biyolojik bir ayırım ve psikolojik bir kişilik biçimi olarak ölçülebilir olduğunu varsaymış ve bu fikir üzerinden birçok teori üretmişlerdir (Connell, 2019). Bunlardan biri bireysel davranış biçimlerini, hormonal farklılara dayandırarak toplumsal olarak önceden hazırlanmış, aile büyükleri, eğitim sistemi gibi dışsal faktörlerden öğrenilerek ielleştirilen, cinsiyetlere

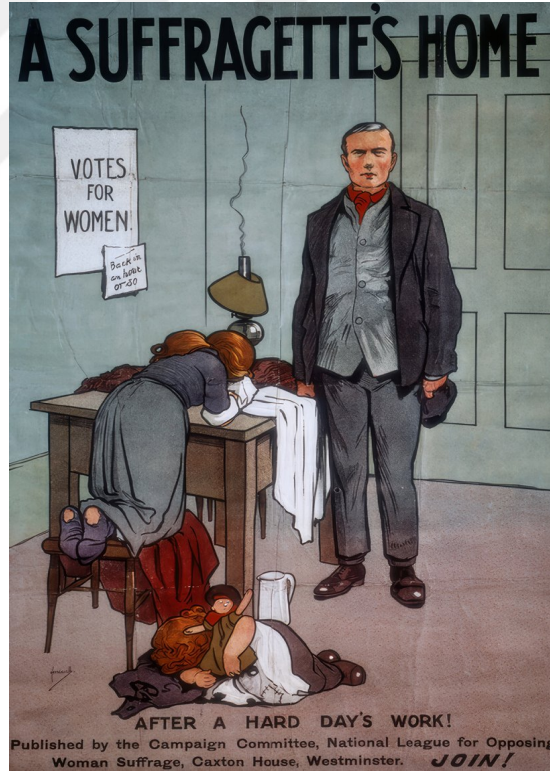
¹⁶ Demir Leydi: Margaret Thatcher için söylenen tabir. Thatcher; 1979-90 arasında Birleşik Krallık’ta en uzun süre başbakanlık yapan ülkenin ilk kadın başbakanıdır. (zdikmen ve Kartın, 2021)

göre ayrıştırılmış görevlere ve bütün bunların sonucu olarak stereotip haline gelmiş toplumsal cinsiyet kategorilerine ve hayat senaryolarına indirgeyen ve 1940’larda yaygın olan ‘cinsiyet rolü’ kavramıdır. Klişeleşmiş toplumsal belirlenimleri ikili cinsiyet sistemi içinde ayırmış rollerle bölen bu kavram, evrensel olarak görülen çekirdek aile içerisindeki ilişkiler kapsamında tanımlanmaktadır (Connell, 2019). Buna göre kadının asli rolü dolayısıyla görevi çocuk doğurup, ev ve çocuk bakımını üstlenerek aile mefhumunun sürekliliğini sağlamaktır. Bu esnada erkekten de maddi gereklilikleri sağlaması beklenir. Kadının başarısı ne kadar güzel yemek yaptığı, evinin ne kadar temiz olduğu, çocuklarının ne kadar sağlıklı ve edepli olduğu gibi kriterlerle ölçülürken, erkeğin başarısı maaşının miktarı gibi değerlerle ölçülmektedir.

Rol teorisi biyolojik cinsiyetten yola çıkarak kadın ve erkek görevlerinin ve davranışının birbirinden farklı olduğunu vurgulayarak onaylar. R.W. Connell, rol teorisine göre erkek ve kadın olmanın anlamının “...kişinin cinsiyeti ile belirlenen genel bir rolün canlandırılmasında” yatmakta olduğunu söyler ve buna bağlı olarak da her zaman iki cinsiyet rolü olduğundan bahseder (Connell, 2019 s.85). Yalnızca ikili cinsiyet kategorileri için tanımlamalar oluşturan cinsiyet rolü kavramı heteronormatif bir yapıyı öngörmektedir. Sabit bir biyolojik temel ve bu temelin yol açtığı toplumsal örüntüler olduğu fikrinden yola çıkar. Kadın ve erkek tanımlarının sınırlarını katı bir şekilde çizer böylelikle baskının ve yaptırımın oluşmasına yardımcı olur. Bir toplumda düzgün, ahlaklı varsayılan bireylerin üstlenmesi gereken kalıplaşmış bu roller ile ilişkilenemeyen ve çeşitli sapmalar gösteren kişilerin patolojik olarak damgalanması ve iyileştirilmeye çalışılmasının gerekçelendirilmesine sebep olmuştur (Connell, 2019). Rol teorisi, toplumsal düzenin sekteye uğramaması, her bireyin ilişkisel sistem içinde belirlenmiş alanlara yerleşmesi, toplumun devamı için şart olan üreme sistemini desteklemesi bakımından alışlagelmiş heteroseksüelliğin iyi bir şey olduğu görüşünü destekler ve bundan kopuşları marjinal, uygunsuz ve kişisel tuhaflık olarak atfeder.

Cinsiyet rollerini oluşturan bu katı toplumsal normlara göre, erkek bireyin yardım etmesi beklense de ev ve çocuk bakımı kadının ana sorumluluğu olarak kodlanmıştır. Cordelia Fine, 20. Yüzyılın başlarında İngiltere’de kadınların seçme ve seçilme haklarını savunan

süfrajetlere karşı Ulusal Birlik'in bastırıldığı, illüstratör ve afiş sanatçısı John Hassall'ın tasarladığı, *A Suffragette's Home* (Bir Süfrajetin Evi) posterini örnek verir. Posterdeki 'oy hakkının savunucusu' kadın yerine 'çalışan anne' diye yazılırsa bugün bile hala kullanılabileceğini belirtir. Poster, karısı süfrajete olan bir erkeği işinden evine dönerken göstermektedir. Ev darmadağındır, çocuklar delik çoraplar giymekte ve ağlamaktadır, lambanın gazı bitmiş, tütüyor olmasına rağmen anne evde değildir, muhtemelen süfrajelerin yaptığı eyleme gitmiştir. Duvardaki *Votes For Women!* (Kadınlara Oy Hakkı) afişinin üzerine iştirmiş notta 'Bir Saate Dönerim' yazmaktadır (Fine, 2017). İllüstrasyon evin dışında aktivitede bulunan bir kadının esas görevini yerine getiremediğinde olabilecekleri gösterir. Bu örnek dönemin cinsiyet rolü anlayışını göstermek açısından çarpıcıdır.



Görsel 2-9. John Hassall, Bir Süfrajetin Evi (A Suffragettes Home), 1912

Fine'ın söylemeye çalıştığı gibi günümüzde de anlayış çok fazla değişmiş değildir. Tipik geleneksel toplumsal normlara göre erkekler çoğunlukla ev ve çocuk ile ilgili işlerden muaf sayılır fakat kadın eve doğrudan bağlı gibidir ve bu konuda toplumsal baskı

altındadır. Çalışan kadınların ‘kadınlık görevlerini’; ev işlerini ve çocuk bakımını hakkıyla yerine getirebilmesi için kitaplar, makaleler, çeşitli eğitici programlar, vb. olmasına rağmen erkeğin bu tip işlerde yüklü bir sorumluluğu yoktur. Halen mesleki kariyerini önemseyen ya da ev dışındaki aktiviteleri yoğun olan annelerin annelik görevlerini düzgünce yerine getirebildiklerine şüphe ile bakılabilmektedir. Ağırlıklı olarak 1970’lerden beri feminist sanatçılar bu konularda yani kadına atanmış cinsiyet rollerine gönderme yaptıkları birçok iş üretmektedirler. Özellikle ikinci dalga feminist düşünce ‘ev’ konusuna eğilmiş ve ‘kadın rolü ve erkek rolü’ mefhumlarının ne olduğuna, nerede ayrıştığına ve iktidar ilişkilerini nasıl örgütlediğine ilişkin sorgulamalarda bulunmuşlardır. Örneğin, Martha Rosler’in 1975 tarihli 6 dakika 30 saniyelik *Semiotics of the Kitchen*¹⁷ (1975) (*Mutfağın Göstergebilimi*) isimli performatif videosu geleneksel olarak kadına atanmış cinsiyet rollerini açığa çıkarmak adına mutfağı bir metafor olarak ele alır. Toplumsal düzen içinde kadına ayrılmış mekân evdir ve dolayısıyla kadın ev içinde gerçekleştirilen işlerden sorumludur. Rosler videosunda bu durumu ironi barındıran bir anlatımla sorgular.



Görsel 2-10. Martha Rosler, Mutfağın Göstergebilimi (Semiotics Of The Kitchen), 1975.

¹⁷ Videoyu izlemek için: https://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html

Video, televizyon kanallarının gündüz kuşağında yayınladıkları kadın programı olarak tabir edilen, çoğunlukla yemek tarifleri ile mutfakta geçen, konunun erbabı olan bir kadın tarafından bir hanımefendinin ideal özelliklerinin nasıl olması gerektiğine dair öğütler verilen, çocuk bakımındaki püf noktaların, güzellik sırlarının paylaşıldığı program tipini ironik bir dille eleştirir. Rosler'ın ifadesiyle *Semiotics of the Kitchen*, “Anti-Julia Child'ın¹⁸ mutfak aletlerinin evcilleştirilmiş anlamını bir öfke ve hüsrana sözlüğüyle değiştirdiği parodik bir yemek pişirme gösterisi biçimini benimser” (UBU web,URL.5). Rosler mutfak şeklinde bir çekim setinde, durağan bir kameranın karşısında, mutfak aletlerini alfabetik bir sırayla adlandırır ardından işlevlerini soyutlanmış jestlerle taklit eder (kâse der ve kâsenin içinde hayali bir madde karıştırır). Performans videosu olarak adlandırabileceğimiz bu video kadına atfedilen mekanlar, cinsiyet rolleri ve bu rolleri oluşturan mekanizmalar gibi kavramları sorgular. Kadına atanmış roller üzerinden kadın kategorisinin feminist bağlamda eleştirisini yapmaktadır.

Erkekler ve kadınlar için önceden belirlenmiş rolleri dayatan egemen heteronormatif, ataerkil politikalar, Batı toplumunun reçetelerine göre erkek ve kadın davranışlarının nasıl olması gerektiğine dair bir biçimi teşvik eder. Cinsel farklılıkları, bedenlerin anlam kazanmasını sağlayan söylemsellik öncesi, bir tür ontolojik öncelik olarak varsayar. Bu ontolojik varsayım, toplumsal rollerin düzenlenmesine ve dolayısıyla bu düzenlemelerin toplumsal bir yapı olarak değil de doğal bir şey olarak anlaşılmasına sebep olur. Daha en başında cinsiyetin adlandırılması ya da fiziksel özelliklere dayanarak tanımlanması yani dil düzeyinde bazı bedenlere kadın, bazı bedenlere erkek denilmesi tahakkümü yaratır. Bedenler adlandırılmaya başlandığı andan itibaren baskı altına alınır, evcilleştirilir; Monique Wittig “...kadın mitini öldürmemiz gereklidir” derken bunu kasteder. Bu adlandırma bedenlerin cinsel farklılık ilkelerine uygun olarak söylemsel ve algısal olarak inşa edilmesini sağlar ve bu şekilde toplumsal cinsiyet kalıplarını yaratır ve yasalaştırır (Wittig, 2013 s. 49).

¹⁸ Julia Child (1912-2004): Amerikalı şef, yazar ve televizyon programcısı. 1960'lı ve 1970'li yıllardaki TV programlarıyla hızlı ve pratik mutfağa alışkın ABD'lilere Fransız mutfağını ve pişirme tekniklerini öğretti. Metinde bahsi geçen tipteki gündüz kuşağı yemek yapmayı teşvik eden, kadın programlarının öncüsüdür. (Çırpılı, 2020)

Semiotics of the Kitchen kadının medyadaki temsilinin, toplumsal cinsiyet rollerinin ve kadının ev içindeki işlevinin eleştirisini yaparken dil hakkındaki bu tartışmayı da masaya yatırmaktadır. Video, ön cepheden çekilmiş tek bir sekanstan oluşur ve sanatçının üzerinde işin isminin yer aldığı bir kara tahtayı tutmasıyla açılır. Kara tahtada ‘Semiotics’ kelimesinin yazılış şekli dikkat çeker, kelime ‘Semi-otics’ şeklinde ayrıştırılarak yazılmıştır. Semi: yarı, yarım anlamına gelir. Kelimenin bu şekilde yazılması kadınlığı ‘ikinci cins’ yerine koyan ataerkil toplumsal sisteme dair bir gönderme olarak okunabilir. Semiotics: semiyotik, gösterge bilim anlamına gelir ve göstergelerin ve gösterge dizgelerinin yorumlanmasını, üretilmesini veya anlamlandırılma süreçlerini içeren faktörlerin incelenmesine dayanır (Karaman, 2017). Rosler mutfak kadına atfedilen mekân olarak kavramsallaştırırken dilsel göstergelerden de bahsetmektedir, mutfak gereçlerinin isimlerini alfabetik sıra halinde okunması bundandır. Dil beden in iktidar tarafından şekillendirilmesinde bir araç olarak iş görmektedir. Beden ‘kadın’ ya da ‘erkek’ olarak adlandırıldığı andan itibaren toplumsal cinsiyet normlarının yükünü taşımaya başlar. Bedenler kalıplara sokulur, davranış biçimleri, karakterler, alışkanlıklar bu adlandırmalara dayandırılarak şekillendirilir. Bedenler bu adlandırmalar sayesinde toplumun her seviyesinde manipüle edilir, toplumsal cinsiyet normlarına göre uysallaştırılır. Kız çocuklarına oynamaları için bebekler, mutfak araçlarını taklit eden oyuncaklar verilir, erkekler oyuncak silahlarla ya da inşaat makinalarının minyatür modelleriyle oynarlar. Okulda erkekler spora daha çok yönlendirilebilirken, kızlar ev ekonomisi gibi derslere daha fazla teşvik edilir. Bu anlamda okul ilk çocukluk döneminden sonra toplumsal cinsiyet normları bakımından özellikle ayrıştırıcı ve öğretici olabilmektedir. Bu noktada video açılırken Rosler’in elinde tuttuğu kara tahta da bir metafor olarak okunabilir.

Video boyunca Rosler gülümseyen, orta sınıf, beyaz, ev kadını imgesine zıt bir şekilde donuk bir ses ve yüz ifadesiyle, mekanik, öfkeli hareketler yapar. Örneğin ekmek bıçağı ile havayı agresif bir biçimde bıçaklar, olmayan bir çorbadan aldığı bir kepçeyi omzunun üzerinden fırlatır. Toplumsal cinsiyet kimliği sebebiyle olması beklenen karakter gibi neşeli, kibar, öğretici, şefkatli bir tavır sergilemez. Bu anlamda dışarıya yansıttığı öfkeli, teatral hareketleri ile yarattığı mizahi anlatı İkinci Dünya Savaşı sonrası yaygınlaşan

bakımlı, mutlu, kocasına ve çocuklarına kendini adanmış ev kadını-anne imajını sarsar. Sanatçı ayrıca nesnelerin kullanımlarını taklit ederken çoğu nesneyi kendi özel işlevinden ve bağlamından kopararak, kuralsız ve metaforik bir şekilde kullanır. Burada Rosler'in performatif eylemi, kelimelerin belirlenmiş anlamlarını kırar, ev işlerine içkin anlamları parçalar ve anlamların egemen normallliğini sorgulamış olur.

1960'ların sonunda sinema kameralarının aksine uzun süre kayıt yapabilen, hafif, ucuz olma özellikleriyle profesyonel olmayan kullanıcı için de uygun olan Sony'nin Portapak¹⁹ kamerayı piyasaya sürmesi ile sanatçılara medya teknolojisini işleri için kullanabilecekleri bir fırsat doğmuştur. 1970'lerde nispeten yeni olan video hem ulaşılabilirliği hem de henüz erkek sanatçılar tarafından işgal edilmemiş bir alan olarak feminist sanatçıların özgürce hareket edebilecekleri bir medyum olmuştur. Bunun yanında video sanatı ile uğraşmaya başlayan sanatçılar video ile yakından ilişkisi bakımından medya kültürünü ve dolayısıyla televizyonun anlamını tartışmak için de yeni bir düşünsel alan ve dil bulmuşlardır. Bu bağlamda *Semiotics of the Kitchen*, toplumsal cinsiyet normlarının bir TV programı ile dolaşıma sokulmasını sağlayan medya kültürünün de eleştirisini içermektedir. Rosler, sabah programlarının çekildiği stüdyoları andıran bir stüdyoda, programın formatına benzer bir anlatı kullanmıştır. Bu şekilde kültür endüstrisi ile aynı araçları ve dili kullanarak sistemi tersine çevirmektedir. Reklamlar, televizyon, radyo ve basın kadın emeğinin sömürülmesini gizleyen rüya gibi bir ev imajı kurarlar. Evin içinde 'refah' olabilmesi için kadının ve erkeğin nasıl olması gerektiğini anlatırlar. Bu refah kurgularında erkek para karşılığı çalışırken kadın çoğunlukla mutfakta çalışır ve bu çalışmanın karşılığı evin içindeki huzur ortamıdır. Rosler toplumsal cinsiyetin mekânsal olarak dağılımını ev üzerinden sorgularken bir yandan da kadının mutfakta geçirdiği vakti ve maddi olarak görünmez olan emeğinin sömürülmesini de eleştirmektedir (Molesworth, 2000). Rosler için mutfak, kadınların özgürleşmelerini engelleyen bir dizi ev içi yükümlülüğe maruz kaldıkları ataerkil iktidarın işaretlerinden

¹⁹ Sony Portapak Kamera: İlk olarak 1965 yılında, Japon elektronik şirketi olan Sony Corporation tarafından geliştirilen ve tanıtılan Portapak, taşınabilir ve nispeten ucuz, siyah-beyaz açık makaralı bir video kayıt cihazıdır. Taşınabilirliği ve kullanım kolaylığı onu amatör operatörler tarafından da kullanımı için ideal hale getirmiş ve sanatçılar teknik ekipman ya da pahalı ve külfetli aydınlatma gerektirmediği için kendi başlarına kullanabilmişlerdir. El kitabında belirtildiği gibi: "Taşınabilir video sistemi merkezi olmayan medyanın özünü temsil ediyor: tek bir kişi artık güçlü bir ifade üretebilen bütün bir TV stüdyosu haline geliyor". (Hencz, 2023)

biridir ve sonuçta toplumsal cinsiyet rollerinin erkekler ve kadınlar arasında dağıtıldığı ve baskıcı bir hiyerarşinin olduğu, heteronormatif politikanın damgasını vurduğu bir alan olarak okunabilmektedir.



3. VİDEO SANATINDA BİR GÖSTERGE OLARAK BEDEN

1960'ların özgürleşme ve politik hareketliliğinin ortasında, ikinci dalga feminizmin yükselişte olduğu dönemde video ve performans sanatının ortaya çıkmasıyla, kadın sanatçılar bu yeni medyumlara yoğun ilgi göstermişlerdir. Hem yeni ve kolay ulaşılabilir oldukları hem de sanat tarihi geleneğindeki diğer pratiklerin aksine erkek sanatçıların baskın şekilde varlık göstermedikleri alanlar oldukları için kadın sanatçılar, bu medyumlara kendilerini rahatça ifade edebilecekleri pratikler olarak benimsemişlerdir. Dönemin aktivist politik ortamının sanat anlayışını derinden etkilediği bir zamanda feminist sanatçılar bu medyumlara politik söylemlerini oluşturmak için kullanmışlar ve normatif yapıyı kurcalayan, temsil stratejilerini değerlendiren, toplumsal cinsiyet ve bedeni normların dışında ele alan işler üretmişlerdir. Performans sanatçıları bedenlerini bir aktarım aracına dönüştürerek ortaya koyarken, videoyu da kayıt amaçlı kullanmışlar bu sayede performanslarını belgelerken kameranın sunduğu yeni bakış açıları ve teknik imkanlar aracılığıyla izleyicilere yeni fırsatlar sunabilmişlerdir. Ayrıca sanatçılar kamera karşısında yapılan performans ya da performatif video diye isimlendirilen yöntemle bedene yaklaşımlarını hareketli görüntüyle birleştirmişlerdir. Bu doğrultuda, bölümde sanatçıların, sanat tarihçilerinin ve teorisyenlerin düşüncelerine yer verilecek, feminizm tarihsel olarak incelendikten sonra feminist sanatçıların performatif video örnekleri incelenecektir.

3.1. Feminizmin Tarihsel Olarak İncelenmesi

Mary Wollstonecraft'ın 1791 yılında yayınladığı 'Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi' isimli kitabının ilk feminist metin kabul edildiği, birinci dalga feminizm; erkeklere atfedilmiş vatandaşlık kavramının içine kadınların da dahil edilmesi fikrinden yola çıkar ve kadınların temel hak mücadelesine dayanır (Saygılıgil, 2020). Simone de Beauvoir göre bu metin ile "...artık kadınların talepleri tüm ağırlıklarıyla ortadadır" (Beauvoir 2022 s. 158). 1789 Fransız Devrimi sırasında yayınlanan 'İnsan Hakları Bildirgesi' ile insan hakları konusunda büyük bir dönüşüm yaşanmış ve vatandaşların hak ve özgürlükleri yasal güvence altına alınmıştır. Yaşanan bu hızlı değişim, yeni değerlerin ve hak taleplerinin ortaya çıkmasına rağmen Fransız devrimi cinsiyete dayalı ayrımcılığa karşı olumlu bir etki yaratmakta yetersiz kalmıştır. Bu toplumsal değişim rüzgarının kendilerine doğru esmediğini fark eden kadınlar, Wollstonecraft'ın metninde belirtilen şekilde; kadınların da insan oldukları için eşit haklara ve ayrıcalıklara sahip olması gerektiği fikrinden yola çıkarak bir başkaldırı başlatmışlardır. Farklı sınıflardan kadınlar örneğin; işçi kadınlar ağır çalışma şartlarına ve düşük ücrete, burjuva kadınlarsa ekonomik ve siyasal haklardan yoksun bırakılmaya karşı çıkmışlardır (Aktaş, 2013). Kadınların başlattığı bu başkaldırı 19. Yüzyılın ortalarında 'feminizm' ismi ile anılır. Bell Hooks feminizmi; "...cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan bir hareket" olarak tanımlamaktadır (Hooks 2016 s.11).

Fransa'da monarşinin yıkılması ve cumhuriyetin kurulması ile sonuçlanan Fransız Devrimi ile vatandaşlar temel hak ve özgürlüklerini talep etmişlerdi ve devrimin en önemli sonuçlarından biri de sıradan vatandaşların da siyasete dahil olabilmelerinin sağlanabilmesi, siyaset özgürlüğünün soyluların ve burjuvaların tekelinden alınması olmuştu. Fakat bu temel yurttaşlık haklarının kapsamı kadınların siyasi bir özne olarak varlık göstermelerini içermemekteydi; kadınlar oy verme, seçme ve seçilme hakkı taleplerinden dışlanmışlardı. Devrimciler herkes için özgürlük, eşitlik ve kardeşlik ilkelerinden yola çıkmalarına rağmen, devrimci erkeklere göre kadınlar, özel alanlarında kalarak siyasetten uzak durmalıydı ve sadece 'medeni' haklar ile yetinmeliydiler. Kadınların oy hakkı talebi mücadelesi ile başlayarak, eğitim, evlilik, iş hayatı, mülkiyet

gibi alanlarda cinsiyetler arası eşitliğin hukuksal olarak sağlanmasını isteyen, feminist hareketin ilk aşamasını oluşturan ve genel olarak 1920'lere kadar süren Birinci Dalga Feminizm aynı zamanda 'eşit haklar feminizmi' olarak da tarihte yer almaktadır (Adak, 2020).

Julia Kristeva'ya göre, 1968 öncesi ilk kuşak feministlerin esas amacı her düzlemde erkeklerle eşit olarak aynı haklara sahip olabilme isteklerinden kaynaklanmıştır. Hatta söylemlerinin temeli erkeklerle aralarında herhangi bir farkın olmadığı, bu sebeple de sosyal ve politik olarak eşitliğin bir gereklilik olduğu fikrine dayanmaktadır. Yani ilk kuşak feministler erkekler ile 'aynı zamanı' paylaşmayı talep etmişlerdir. Ataerkil baskın düşünceye göre kadınlara ayrılan zaman yemek pişirme, ev işleri ile uğraşma, çocuk doğurup büyütme gibi işlerin oluşturduğu bir döngüyü kapsamaktaydı. Kadınların öncelikli istekleri; ev döngüsü ile anılmaktan kurtularak, erkeklerin elinde tuttuğu başarılar ve icatlar ile dolu, yaratıcı ve gelişimci tarihin parçası olabilmektir. Bu anlamda Kristeva'ya göre, birinci kuşak feminist kadınlar bir değişimden ziyade, tanınma: aynılığı ispatlama ve düzene dahil olma arzusu ile söylemlerini oluşturmuşlardır (Direk, 2019). Yani kadın olma halinin koşulları ve deneyimini ön plana almak yerine farklılıkları en aza indirmeye çalışmışlardır. Çünkü erkeklerden farklı olmak demek, farklı şartları ve muameleyi kabullenmek ve dolayısıyla eşitsizliğin ve baskının sürmesi anlamına gelmekteydi. Bu anlamda öncelikle erkeklerle aynı mekânı ve zamanı paylaşabilecek, günlük hayatta aynı işleri yürütebilecek birer vatandaş olduklarını kanıtlamaları gerekmekteydi. Fakat ikinci kuşak feminist kadınlar için artık sadece varlığın tanınması fikri yeterli olmayacaktı, onlar bu fikri aşarak bireysel öznelliklerinin dikkate alınıp, farklılık politikalarına odaklanılması gerektiğini savunmuşlar bu bağlamda kişileri birbirinden farklılaştıran cinsiyete dayalı unsurların nasıl işlediğinin ve temsil edildiğinin sorgulanması gerektiğini belirtmişlerdir. 1970'ler boyunca 'İkinci Dalga' diye anılan bu kuşak feministler, 'bizde varız ve aynıyız' fikrinden çok, farklılığı ön planda tutarak 'kadın olma' hali üzerine söylemi yeni bir boyuta taşımışlardır (Direk, 2019). Farklılığın en aza indirgenmesini vurgulamaktan ziyade "...farklılığın önemini araştırmanın hayati odağı haline getirdiler" (Peterson ve Mathews, 2008 s. 65). Söz konusu farklılık öze veya doğaya dayanan bir farklılıktan ziyade çeşitli kadınlık hallerini kapsayan, eşitlik ve özgürlük zemininde ortaya çıkan farklılıktır. Zeynep Direk; Farklılık Feminizmi diye de

anılan ikinci dalga feminizmin başlıca kuramcısı olarak “Luce Irigaray’ı görür” ve bu feminizmin ister istemez ‘özcü’ bir konumda olduğunu belirtir. Çünkü eşitlik feminizmi (birinci dalga) gibi farklılık feminizmi de bir kadın kimliğinin varlığından söz eder. Yani kadın kategorisini başlıca unsur olarak ele almaktadır (Direk, 2019 s.67).

Irigaray, kadının kategorileri aştığını ve erkeğin kontrolünde olamayacak kadar çoğul, akışkan ve hareketli olduğunu bu yüzden de erilin onu dilde sabitleyemediğini söyler (Irigaray, 2022). Eril söylemin tersine çevrilmesi için dişil öznenin yeniden inşa edilmesini önerir. Feminizmi, birinci dalganın önerdiği kadın-erkek eşitliği üzerinden değil de kadına has öznel yeni bir dil, yeni bir kültür oluşturmanın gerekliliği üzerinden kurar. Bu yeni dili konuşan yeni özneyi oluşturabilmek için toplumsal pratiklerin gözden geçirilmesi gerektiğini varsayar. Kadını, erkekler için yapılmış tanımlamaların işaret ettiğinin aksi olan ya da öteki olarak almak yerine ‘özne olarak kadının’ oluşturulmasının gerekliliğini savunur. Bu bağlamda Irigaray teorisinde, cinsiyet farklılığını ön plana alır ve dişil bir etik kurgulanmasının önemini anlatır. Bu sebeple Irigaray’ın teorisi Farklılık Feminizmi olarak anılır ve ona göre kadınların erkeğinki gibi ayrıcalıklı, kendilerine has, öznel bir konum elde edebilmeleri için ihtiyaçları; eşitlik mücadelesinden çok farklılıklarının gözetilmesinin sağlamasıdır. Kadını baskılayan eril temsil sisteminin karşısında durabilmek; kadının ‘arzulayan bir özne’ olduğunun hatırlanarak, dişiliği temeline alan bir yaklaşımla sağlanacaktır. Evrensel olanı ele geçirmiş erkek egemenlik ile yaratılmış eril dünyaya karşı dişil cinsiyetin eril cinsiyete indirgenemeyeceğini savunur (Delice, 2022). Bu dünyada, cinselleştirilmiş gibi duran düşüncelerin, imgelerin ve sembollerin tek bir cinsiyete yönelik olduğunu yani cinsel farkı yadsıyarak eril olana hitap ettiğini ve dişil cinsiyetin kendi başına bir cinsiyet olduğunun reddedildiğini, üstünün örtüldüğünü vurgular ve cinsel farkı “...iki eşit pozitif terim arasındaki sahici fark olarak değil, bir hiyerarşi veya bir ikili (pozitif/negatif) olarak tanımlandığını” iddia eder (Stone, 2015 s. 192). Bu nedenle eşitsizliği yaratan kadını ikincillığe iten mevcut yapıyı yıkmak eşit hak talebi mücadelesinden daha önemlidir, dişil olana ulaşarak kadını bir özne olarak özgürleştirmeyi hedefler. Irigaray’ın bu düşüncesi ‘stratejik özcülük’ olarak adlandırılır. Alison Stone’a göre;

Cinsiyeti çevreleyen geleneksel sembolizm özcüdür; erkeklik ve dişiliğin her birinin bir özel doğası veya anlamı (erkekliğin özel olarak rasyonel, dişiliğin özel olarak kaotik vb.) olduğunu varsayar. Bir “stratejik özcü”, özcü fikirlere farklı, hiyerarşik olmayan bir anlamı kurnazca vermek ve dolayısıyla kültürel değişim doğrultusunda çalışmak için bu özcü fikirleri stratejik olarak yeniden üreten kişidir. (Stone, 2015 s. 203)

Yani stratejik özcülük dişil olanın, erkeğin türevi olarak temsil edilmesine karşılık, kadınsı farklılıklarını ön plana alarak öznelliğini yaratmasının gerekliliğini savunur, erkeğin negatifi ya da erkeğin dışındaki cinsiyet konumundan kurtulup tekilliğini özüne dönerek elde edeceğine inanır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde, seçme ve seçilme hakkı gibi bazı haklar elde edildikten sonra birinci dalganın etkileri sınırlı kalmış, kadınların toplumsal olarak sözlerini, dert edindikleri konuları dile getirebilecekleri fırsatları azalmış, kadınlar ev ve banliyö yaşamını öven politikaların etkisiyle anne ve ev kadını olarak kamusal alandan iyice soyutlanarak yalıtılmış, iç mekân ile özdeşleştirilmiştir. Bu noktada “Kadın doğulmaz: Kadın olunur” cümlesi ile Simon de Beauvoir’ın kadınlığın toplumsal olarak nasıl inşa edilmiş olduğunu ayrıntılı bir şekilde tasvir ettiği *İkinci Cinsiyet* kitabı feminist hareket için yeni bir kapı açmıştır (Beauvoir 2022, cilt-2 s. 13). Zeynep Direk, bu kitabı devrimci kılan şeyin “...özel bir kadınlık durumu” nun varlığına işaret ederek “ikinci cinsiyet olma” durumuna eleştirel bir biçimde yaklaşması olduğunu belirtir ve kitapta Beauvoir, tarihsel kadın kimliğinin gündelik hayatta belirli davranış biçimleri yaratması ile sınırları çizilmiş bir kadın kişiliğine sebep olduğunu ‘kadın doğulmaz, kadın olunur’ sözüyle ipuçlarını vermektedir (Direk, 2019 s.12). Elbette bu sözün tam ortasında toplumsal cinsiyet fikri bulunur; kadın kimliği ile anılan varlığı yaratan şey doğadan gelen özellikler değil sosyo-kültürel yapıdır. Herkes doğuştan gelen belirli fiziksel özelliklere sahiptir. Örneğin göz rengi, saç biçimi, belirli karakteristik eğilimler ya da yetenekler gibi. Fakat doğuştan gelen hiçbir özellik, cinsiyet organlarında ya da ten rengindeki farklılıklarda kendini gösterdiği gibi, tarihsel ve toplumsal koşullarla doğrudan bağlantılı değildir. Irk ve cinsiyete dayalı özelliklere atfedilen değerler tarihsel süreçte değişkenlik gösterir, bazılarının değeri diğerlerine göre yükselirken diğerleri görmezden gelir ya da değersiz, aşağı, toplum dışı, çirkin, ikincil veya öteki atfedilir. Beauvoir’ın söz ettiği

tarihsel, toplumsal ve kültürel koşulları oluşturan şey erkek ve kadın arasındaki tahakküm ilişkisi ve kadını ikincil kılan hiyerarşidir.

Beauvoir, kitapta cinsiyetler arası farkın doğa ve öze dayalı değil, eşitlik ve özgürlük zemininde ortaya çıkan tarihsel olarak kadın olmanın getirdiği farklardan kaynaklı ikinci cinsiyet olma durumunu vurgular ve bu durumun günlük hayatta bir kadın kişiliği oluşturduğundan söz eder (Direk, 2019). Cinsiyetler arasındaki farktan doğan eşitsizliğin doğal ya da doğadan kaynaklı olmadığını vurgulayarak, erkek egemen düzen tarafından, sahici/mutlak varlık olan erkek öznenin karşısında öteki/rastlantısal varlık olarak kadın öznenin tarihsel, kültürel, sosyolojik, psikolojik ve biyolojik olarak nasıl konumlandırıldığının altını çizer (Beauvoir 2022, cilt-1) Kadının kendi başına anlamını yitiren, öteki olarak ikincil kılınmasının fiziksellikten kaynaklı olmadığını “İnsan dışısının toplum içerisindeki büründüğü biçimi belirleyen hiçbir biyolojik, ruhsal ve ekonomik bir yazgı yoktur” sözüyle vurgular (Beauvoir 2022, cilt-2 s.13). Ataerkil toplum, erkeği bedensel söz hakkının sadece kendinde olduğu mutlak özne olarak benimser ve kadını erkeğe göre tanımlar, erkek; akıl, zihin, düşünce gibi aşkın kavramlarla örtüştürülürken; kadın, doğa, duygu, cinsellik gibi bedenselliğin ön planda olduğu kavramlarla bir arada görülür ve erkeğe tabi kılınmıştır.

Kadın, erkeğin onun hakkında verdiği karardan ibarettir, böylece kadın ‘cinsiyet’ olarak adlandırılır; bununla, kadının erkeğin gözünde her şeyden önce cinsiyetli bir varlık olarak görüldüğü kastedilmektedir. Kadın erkek için cinsiyettir, dolayısıyla mutlak olarak da öyledir. Kadın kendini erkeğe göre belirler ve farklılaştırır, erkek kadına göre değil; kadın, özsel olan karşısında özsel olmayandır. Erkek Özne’dir, Mutlak olandır, Kadın Başka’dır. (Beauvoir 2022, cilt-1 s. 28)

Kadının ne olduğunu, bütün kadınlarla aynı olup erkeklerden ayıran sabit bir özellikler çerçevesinde tanımlayan ve kadını doğurganlığa indirgeyen özcü yaklaşımlar yüzünden kadınlık annelik ile örtüştürülür. Kadının özünün ya da ana işlevinin üretkenlik olarak biyolojide saklı olduğu ön kabulü, kadının üstleneceği diğer tüm imkanları sınırlandırarak doğurganlığı temel alan rollerde sabitlemekte ve erkeğin ötekisi olarak indirgeyebilmektedir (Yazıcı, 2020). Oysa üremede her iki cinste eşit derecede işlevselken erkek bedensellikten muaf gibi algılanır. Erkek özne rasyonellik, düşünce dolayısıyla akıl

ve zihinsel faaliyetlerle kavramsallaştırılırken, kadın cinselliğin ön planda olduğu bedensel referanslarla kavramsallaştırılır. Anne ya da doğurgan varlık olarak kadında duygusallık ile ön plana çıkar ve bu durum kadını rasyonel düşünce ile hareket edemeyen, karar mekanizması içgüdü odaklı çalışan, güçsüz, pasif, bedensel ve maddesel işlevden ibaret olarak erkeğin ötekisi olarak nesneleştirmektedir. Örneğin modern bilimin öncülerinden sayılan Francis Bacon'ın düşüncesinde doğa ile akıl arasında güçlü bir tahakküm ilişkisi söz konusudur; "Bacon, bilgi iktidardır diyerek akıllı eril, doğayı dişil ilke olarak görür." Alev Özkazaç'a göre, bu düşüncede bedensellikten arınmış akıl ile yalnızca mekanik bir şekilde döngüsünü devam ettiren, tinsellikten soyutlanarak dünyeviliğe indirgenmiş olan doğa arasındaki ilişki, "...ancak bir ele geçirme, fethetme, ayartma ilişkisi olabilir. Yani zorla sınırlarına vakıf olmak, onu kendine yararlı kılmak için girişilen saldırgan bir ilişkidir". Özkazaç burada bu tip cinsiyetçi ifadelerin özne-nesne, akıl-doğa/beden-ruh arasındaki ilişkiyi zıtlıklar üzerinden kurarak ikili ayrım sistemini pekiştirdiğini ve sonuçta keskin bir eril/dişil dualitesi ile bağdaştırdığından bahseder (Özkazaç, 2018 s. 116). Kristeva da Beauvoir'ı yorumlarken, kadının kendini içkinliğe adayarak bir nesne olarak donduğunu söyler ve ekler "...çünkü özsel ve egemen konumdaki bir başka bilinç onun aşkınlığını sürekli aşıyordu" diye belirtir (Kristeva, 2016 s. 17). Birincil özne erkek asıl yetki sahibi olarak algılanmaktadır (Yazıcı, 2020).

Beauvoir, kadınların da sosyal yaşamda erkekler kadar etkin olabileceklerini düşünür, kadını ikincil konuma iten şeyin kaynağını; kadına yüklenen annelik, ev içi ile bağdaştırılan, erkeğin arkasındaki destek olarak hizmet eden kişi rolü sebebiyle kadının üstüne yapışmış kısıtlayıcı görevlerde ve davranış biçimlerinde bulur. Beauvoir göre annelik, eski çağlarda şimdiki zamanda olduğu gibi kutsal olarak atfedilmez; çünkü üretimin ve besinin sınırlı olduğu ve doğum kontrolünün olmadığı bir dünyada bir çocuk; doyurulması gereken başka bir boğaz anlamına gelir. Kontrol dışında doğum yapan kadın, erkeklerin işgal etmeye başladığı alandan dışlanır. Erkekler savaşlar ve icatlarla ilgilenirken kadın kendini annelik yüküyle en yakından alakalı olan ev işlerinin tekrara ve içkinliğe dayalı, kendini sürekli yeniden üreten ama yeni bir şey üretemeyen rutini içinde hapsolmuş bulur. Fakat erkek en başından itibaren avlanmak ya da meyve toplamak gibi dış mekânda yapılan işler için yaptığı icatlarla, kendine eklemlediği aletlerle bile dünyaya farklı bir yerden tutunur (Beauvoir 2022, cilt-1). Beauvoir 'un dediği gibi kadın

“...kendi bedenine çakılı kalmıştır” bu yüzden de tarihte geleneksel olarak eve ait kabul edilmiştir. (Beauvoir 2022, cilt-1 s.95). “Topluluğun diğer üyelerinin karşısına hiçbir zaman bir özne olarak çıkmamıştır, tenine ve konutuna kapatılmış durumdadır” (Beauvoir 2022, cilt-2 s. 330). Fakat kadınların, biyolojik cinsiyetlerinden kaynaklı olarak onlara aitmiş gibi atfedilen toplumsal cinsiyet özelliklerinin onları tanımlamak için yeterli olmadığını, bu rollerin ve tanımların toplumsallıktan, tarihsellikten ve kültürellikten bağımsız olmadığını kitap boyunca ispatlamaya çalışır. Kadınlara bu geleneğe dönmüş bakış açısının farkına varmalarını, kendilerini biyolojik cinsiyetleri ile sınırlayan anlamlardan kurtararak, bir özne olarak konumlarını yeniden oluşturmalarını önerir. İkinci Dalga’nın sloganı haline gelen “kadın doğulmaz, kadın olunur” cümlesi; kadınlığın tarihte nasıl inşa edilmiş bir kavram olduğunu özetler niteliktedir ve Beauvoir bu cümlede, uygarlığın kadını ikinci cinsiyet olarak iten hiyerarşik yapısını eleştirmek istemektedir. Beauvoir ‘un metninin kapısını açığı yere paralel olarak ikinci dalga feminizm, toplumsal cinsiyet normlarının sorgulanmasını ve kamusal alanda, eğitim ve iş dünyasında, ev içi işlerde kadına atfedilmiş rollerin nasıl aşılabileceğini önemseyerek araştırmıştır.

1960’lara damgasını vurmuş olan ve Dünya’ya yayılan gençlerin sivil hak ve özgürlük taleplerini dile getirdikleri toplumsal hareketlilik, ikinci dalga feminizmi derinden etkilemiştir. 1970’lerin başına denk gelen dönemin tansiyonunu; kapitalizmin getirdiği tüketim ve medya kültürünün etkilerinin farkına varılmasının, Vietnam Savaşı karşıtı protestoların genişlemesinin, Afro-Amerikalıların ırk ayrımı ve sivil haklar bakımından eşitliği temel alan ‘Siyah Güç’ hareketinin yayılmasının, öğrenci aktivistlerin üniversite işgallerinin, ülke çapında kitlesel yürüyüş ve protesto gösterilerinin, Stonewall ile başlayan eşcinsel özgürleşme hareketinin, Çiçek Çocukların, nükleer karşıtı ve çevreci eylemlerin, müziğin ve yeraltı kültürlerin etkisi oluşturmaktaydı. Bu kültürel ve siyasi değişim ve özgürleşme ortamında İkinci Dalga Feminist hareket de kadın bedeni ve kimliği üzerine politik bir mücadele halindeydi. Bu bağlamda ‘Özel olan politiktir’ önermesi ikinci dalga feminizmin ana söylemlerinden bir diğeri olmuştur. Bu kullanım “...her tür güç, egemenlik, ezme-ezilme ilişkisinin gerçekte politik bir ilişki olduğunu anlatmak için kullanılmıştır” (Saygılıgil, 2020 s.15). 1960’ların sonunda dönemin muhalif ruhu ile paralel şekilde feminist kadınlar, kadınların kendileri için politika yapabilmesi, cinsiyetçiliği ve erkek tahakkümünü açığa çıkarmak anlayışı ile ‘bilinç

yükseltme' toplantıları düzenlemişlerdir. New York Radikal Kadınlar (New York Radical Women) kolektifi üyeleri tarafından başlatılan ve sonrasında yayılan bilinç yükseltme toplantılarında, kadınlar bireysel hikayelerini, problemlerini ve deneyimlerini birbirleri ile paylaşmışlar ve aslında anlattıklarının hiçbirinin kişisel olmadığını, toplumsal ve ataerkil düzen içinde ortak olduğunun farkına varmışlardır (Zorlu, 2012).

Bell Hooks, bu toplantılara ilk başladığında kadınların, tıpkı erkekler gibi cinsiyetçi düşünce ve değerleri toplumsallık içinde içselleştirdiklerinin farkında olduklarını belirtir, fakat erkeklerin ataerkillik içinde, imtiyazlı grup olarak cinsiyetçilikten yarar sağladığını o yüzden bu ayrımdan vazgeçmelerinin çok mümkün olmadığını fakat kadınların aynı nedenlerle dezavantajlı konuma geldiklerini söyler (Hooks, 2016). Toplumsal sistem içinde kadınlar da farkında olmadan, büyütülürken ya da eğitim görürken mazur kaldıkları muamele, kafalarına kazınan adabı muaşeret kuralları, kadın davranışının nasıl olması gerektiğini anlatan öğretiler, görevler gibi sebeplerle cinsiyet ayrımının farkına varmakta güçlük çekmişler ve bu ayrımı normal görmüşlerdir. Bu sebeplerle bilinç yükseltme gruplarında, bir tahakküm sistemi olarak ataerkil yapıyı açığa çıkarmanın ve bu yapının nasıl işlediğini anlamının ve öğrenmenin önemi vurgulanmaktaydı. Çünkü cinsiyetçiliğin günlük yaşam içindeki yansımalarının farkına varmak, kadınların nasıl dezavantajlı konuma itilmiş, mağdur edilmiş olduklarını anlamak için en önemli ipuçlarını içermektedir. Hooks “Biz kadınların ataerkiyi değiştirebilmemiz için önce kendimizde bir değişimden başlamamız gerekiyordu; bilincimizi yükseltmemiz gerekiyordu” diye söyler (Hooks, 2016 s.19). İşte bu bilince gelebilmenin anahtarı kadınların kendilerine has sandıkları ya da özel hayat sınırı içinde kaldığı için mahrem sayılan deneyimlerin ve hikayelerin gün yüzüne çıkmasıydı.

Her ne kadar *özel -kişisel olan politiktir* sloganın ilk olarak kimin tarafından kullanıldığı tam olarak bilinmese de kavramın ilk kullanımlarından biri “1970’lerin radikal feminist örgütlerinden Red Stockings üyesi Carol Hanisch’e aittir.” Hanisch, 1969’da aynı isimli makalesinde, bilinç yükseltme gruplarında öğrendikleri en önemli şeylerin; kişisel problemlerin aslında politikadan muaf olmadığı ve bu sorunlara bireysel olarak değil kolektif çözümler üretilmesinin gerekliliği olduğunu belirtmiştir (Diltemiz, 2021). Bu ifade, feminist gruplar tarafından sahiplenilmiş ve kadınların ev sınırları içinde kalan,

mahrem sayılan, üzeri örtülen, kadına yönelik şiddet ya da doğum, kürtaj, regl, tecavüz, menopoz gibi ayıp atfedilen veya çalışma hayatında yapılan mobbing, eşit ücret meselesi gibi birçok konuda kadınların ortak deneyimlerin tartışmaya açılmasını sağlamış ve bu ezilme ve baskının ancak politik meseleler olarak kavranıp, politik düzlemde çözüm bulunabileceğine işaret etmiştir. 1960'ların sonlarına denk gelen dönemde sivil hak mücadelesi, savaş karşıtı öğrenci hareketleri, cinsel özgürleşme dalgası ile oluşan politik aktivizmden etkilenen dönemin feminist düşüncesi; feminist sanatçıların bilinç yükseltme gruplarındaki tartışmalara katılımlarının da etkisiyle, kadın sanatçıların sanat pratiklerinin içeriğini kişisel hikayeleri ve kolektif deneyimlerinin etrafında şekillendirmelerine vesile olmuştur (Chadwick, 2003).

3.2. Sanatta Feminist Perspektif

Aslında kadın, sadece bir gösterge, kurgu, anlam ve fantezi çeşitliliğidir. Kadınsılık, dişil kişilerin doğal durumu değildir. Düşsel Öteki hayaletini üreterek kendi kimliğini ve hayali üstünlüğünü türeten başka bir toplumsal grup tarafından yaratılmış, bir gösterge olan KADINın anlamlarının tarihsel (...) [ve] ideolojik kurgulanmasıdır. (Pollock, 2003 s. 79)

Feminist politikalar, 1960'ların sonlarından itibaren sanat alanında da karşılığını bulmuştur. Feminist sanatçılar bir taraftan egemen temsil pratiklerinin dışında bir görsel kültür oluşturma amacıyla üretimlerinin içeriklerini politika ile bağlantılandırırken diğer taraftan feminist eleştiri de sanat alanını irdeler ve teorik alanda görsel kültürün eleştirisine odaklanırlar. Özellikle sanat tarihçileri ve eleştirmenler sanat alanında kadın öznenin varlığı hakkında araştırmalar yaparlar, bir statü olarak sanatçılığa kimlerin, neden layık görüldüğünü sorgularlar ve kadın sanatçıları sürekli olarak erkek sanatçılara tabi kılan dinamiklerin kurumsal olarak nasıl şekillendirildiğini araştırırlar (Chadwick, 2003). Görsel kültür içinde kadını, temsilin nesnesi olarak kuran tarihsel geleneği doğru okumanın önemini vurgularlar. Bu yüzlerce yıllık gelenek erkekleri etkin yaratıcı özneler olarak konumlandırırken kadını erkeğin yarattığı edilgin nesneler olarak oluşturmuştur (Berktaş, 1998). Feminist eleştirmenler, sanat tarihi içerisinde kadınların varlığının ancak eserlerin konusu olan figürler ile sınırlı kalarak, çoğunlukla “edilgin, hazır beden” nü'ler

olarak erotikleştirildiğini / cinselleştirildiğini ya da ‘büyük / deha sanatçılar’ için modellik yapan ilham kaynağı olarak kabul gördüklerini tespit ederler (Peterson ve Mathews, 2008 s. 48).

Sanat tarihinde kadının temsili bedeni, çıplaklık ve erotizm üzerinden okumak mümkündür. Kadın figürünün, doğum ve bereket ile özdeşleştiren ana tanrıça ile karşımıza çıktığı antik çağlardan sonra Havva miti ile başlayan günahkâr kadın olgusunun sanat tarihine yansımaları ve anlamının nasıl değiştiği hakkında genellemeler yapılabilir. Batı sanatında çıplak erkek bedeni, fiziksel gücü simgeleyen ve yücelten etkin bir ifade veya dinsel ruhaniliğe gönderme yapan narin İsa ve Azizler gibi şekillerde karşımıza çıkarken, kadın çıplaklığı; ya Ademi baştan çıkaran, şehvetli, günahkar kadının temel özelliği olarak etkin şekilde ele alınmıştır ya da pasif olarak kendi içine kapalı, izleyici ile göz göze gelmeyen fakat izleyicinin bakışının farkında olan, izleyici için erotikleştirilmiş kendine hayran, erkek arzusunun bir uzantısı, seyirlik bir nesne olarak temsil edilmiştir. Berger Rönesans’ta, çıplak kadın resmi yapmanın bu resimlere bakmaktan zevk duyulduğu için çok sevildiğini belirtir. Hatta ressamın resimdeki kadın figürünün eline bir ayna çizdiklerini ve bu şekilde figürün kendine hayranlığını vurguladıklarını söyler; “Böylelikle çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu” diye ekler (Berger, 2014 s. 51). Berger, ahlaksızlık suçlamasını kadına yönelten bu göstergenin erkek ressamı haklı çıkarmak için bir araç olduğunu anlatır ve buradaki ayna metaforunun da “...kadının kendini seyirlik bir şey olarak gördüğünü” simgelediğini söyler. Kadın kendini izlemeye doyamayan bir narsisttir, güzelliğini herkes ile paylaşmak ister ve bu sebeple erkek bakışından da zevk alan bir teşhirci konumuna yerleşmiştir. Aslında bu örnek erkek ressamın yaptığı resmi meşrulaştırmak için nasıl yöntemler geliştirdiğine dair somut olabilecek bir örnektir. Berger yine nü kadın figürün yanında erkek figürün de yer aldığı resimlerden bahseder ve bu konuyu işleyen hemen her resimde kadın figürün ilgisinin hiçbir şekilde yanındaki muhtemel sevgilisi olan kişiye yönelmediğini, kadının bakışının resmin dışına; izleyiciye ya da resmin sahibine yönelik olduğunu tespit eder. Yani resmin kahramanını resim içinde aramanın anlamsız olduğunu çünkü imgenin sahibinin erkek olarak kabul edilen seyirci olduğunu ve bu resmin yapılış nedeninin onun resmin karşısında olabilme ihtimali olduğunu belirtmektedir (Berger, 2014).

Ataerkil sistem içerisinde merkezi konumda olan etkin bakışın sahibi erkek, edilgin imge ise nesneleştirilen kadın ile özdeşleşir. Kadın figür, belirleyici olan erkek bakışının istekleri ve hayali doğrultusunda kurgulanmıştır. Chadwick'e göre sanatta çıplaklık meselesi temsil, ahlak ve kadın bedeninin cinselleştirilmesi söylemlerini bir araya getirir. Çıplak kadın bedenin erkeğin görsel beğenisi için metalaştırılmış ve fetişleştirilmiş bir imge olarak sunulması, kadının öznellik, bilgi ve deneyiminin araştırılmasına neredeyse hiç yer bırakmayarak erkeklerin kadın imgesi üzerindeki kontrol ve iktidar mekanizmasını açığa çıkarmaktadır (Chadwick, 1996). Griselda Pollock'a göre "Bakmanın cinsel politikası etkinlik/edilginlik, bakma/bakılma, röntgenci/teşhirci, özne/nesne gibi ikili konumlara bölünmüş bir rejim çerçevesinde işlev görür" (Pollock, 2008 s. 243). Bu çerçevede erkek/kadın ikiliğini de içinde barındırmaktadır. Mary Kelly, 'İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek' isimli makalesinde "Görmenin alanı, arzunun alanıdır" diye söyler ve arzunun bakılana yönelik olarak bedene indirgenmiş kadın imgesinde somutlaştığını belirtir (Kelly, 2008 s.267). Bakma eylemi ve bakmaktan alınan zevk etkin/erkek ile edilgin/kadın arasında bölünmüştür. Kadın figür kendisini yansıtacak özelliklerden ziyade erkek bakışının fantezisi doğrultusunda inşa edilir ve belirlenir. Buna göre, kadın figürü görsel kültür içerisinde erotik etki yaratacak şekilde kodlanarak hem bakılan hem de teşhir eden pozisyonuna yerleştirilir, bakılası olduğu fikri ile bakışı üzerine çeker (Kelly, 2008). Cinsel nesne olarak kadın bedeni Pirelli Takvimleri gibi kültleşmiş moda temsillerinden, afişlere ve TV reklamlarına, striptiz gösterilerinden, ana akım sinemaya kadar 'gösterinin' ana ögesi konumundadır. Laura Mulvey, özellikle klasik Hollywood anlatısından yola çıkarak ekrandaki idealize edilen kadın imgesinin erkek izleyicinin beğenisine hitap edecek şekilde kurgulandığını ortaya koymuş, bakan ve bakılan hiyerarşisi içerisinde erkek gözün esas ya da merkezi gibi kabul edilirken, kadının öteki konumunda seyirlik bir arzu nesnesine dönüştüğünü anlatır; "Kadın ataerkil kültürde erkek ötekinin göstereni konumundadır; erkeğin, dilsel hakimiyeti sayesinde, anlamın üreticisi değil taşıyıcısı olan kadının suskun imgesine nakşettiği fantezilerini ve saplantılarını yaşayabildiği bir simgesel düzenin esiridir" şeklinde düşünmektedir (Mulvey, 2018 s. 278).

Ataerkil kültürde erkeğin sanat tarihi geleneğinden beri alışkın olduğu bu bakış biçimi günümüz medya kültüründe de çok fazla değişmiş değildir. Ana akım reklam, sinema, TV, vb. görsel dünyası halen eril bakış için yaratılan imgeler ile dolup taşmaktadır. Ayrıca bu eril olan bakışı yalnızca kadına yönelik değerlendirmek eksik kalacaktır, bu bakış baskın olanın ötekileştirilene bakışını da içine alır ve yalnızca bakışın karşısındaki bedeni bir arzu nesnesine dönüştürmez aynı zamanda dışlayan, ötekileştiren, denetleyen bakış da bu eril bakışın ta kendisidir. Bakış meselesinin bir iktidar biçimi olduğunu vurgulamak gerekir. Burada baskın olanın yani eril olanın bakışı kavramını temsil biçimleri ile özdeş algılayabiliriz. Eril göz kendi beğenisine hitap etmeyecek olanı temsilde ucubeleştirme ya da karikatürleştirme eğilimindedir. Örneğin geleneksel görsel kültürde kodlanan eşcinsel figür çoğunlukla karikatürleştirilmiş bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Sanat tarihinde kadınların bir müellif/üretici olarak varlığı da tartışmanın ana hatlarından birini oluşturur. Rönesans döneminde başarılı sanat kariyeri olan kadın sanatçıların varlığı ancak çevrelerinde babası, kocası gibi yakın akraba bir erkek sanatçının varlığının söz konusu olması durumunda gerçekleşebilmekteydi ya da kadınlar erkek sanatçıların atölyelerinde çoğunlukla model veya asistan rolü dahilinde yer alabilmişlerdi. 13. yüzyılda yaşamış olan Strasbourg Katedrali'nin Güney kapısında bulunan heykelleri yapan Sabina von Steinbach, 19. Yüzyıl'ın en meşhur hayvan ressamlarından biri olan Rosa Bonheur'a gibi günümüzde bilinen birçok kadın sanatçı, erkek sanatçıların kızları, eşleri veya kardeşleridir. Örneğin Artemisia Gentileschi'nin babası sanatçıdır, Berthe Morisot'nun Manet ile yakın ilişkisi vardır. Daha sonraki dönemlerde 19. yüzyılın sonuna doğru durum değişiklik göstermeye başlasa da zanaat olarak adlandırılan yöntemlerle uğraşan kadınlara nazaran yüksek sanat sayılan resim, heykel gibi sanatlarla uğraşan ve sanatçı ailelere mensup olmayan kadın sanatçı sayısı çok azdır (Nochlin, 2008)

Tabi ki bu durum dönemde yaşayan kadınların önlerine sürülen şartlarla bire bir orantılıdır, dönemin kadınları için toplumsal açıdan otomatik olarak kabul görülen eş ve anne rolünün dışında bir işi gerçekleştirebiliyor olmak, büyük zorlukları aşmayı gerektiren çok önemli bir başarı olmuştur. Kadın ve erkek olmak arasındaki tarihsel asimetri sosyal, ekonomik ve fiziksel olarak oluşturulur ve bu ayrım kadınların yaşam şartlarını ve ulaşabildikleri olanakları doğrudan belirlemektedir. Dönemde isimleri geçen

erkek meslektaşlarının aksine kamusal alanda rahatça vakit geçiremeyen, sokaktaki varlıkları kabul görmeyen hatta yadırganan ya da sınıfsal olarak mekanlara paylaştırılan kadınların, sosyal hayata karışarak gözlem yapabilmeleri bile mümkün değilken, 19. yüzyılın ikinci yarısında Batıda kadınların sanat okullarına kabul edilmeye başlamaları bile çok önemli bir gelişme olmuştur. Fakat yine de benzer konumdaki erkek öğrencilerin aksine anatomi bilgilerini geliştirebilmek için kadın ya da erkek çıplak modelden çalışabilmeleri yasaktır. Yüzyılın sonuna doğru 1893 gibi bir tarihte bile kadın öğrenciler Londra'daki Royal Akademi'de canlı model atölyesinde çalışamamaktaydılar, bu tarihlerden sonra izin verildiğinde ise modellerin kısmen örtülü olması gerekmektedir (Nochlin, 2020). Hatta Pensilvanya Akademisindeki kadın model sınıfında öğrenciler, ancak atölyeye getirilen inek gibi hayvanlar üzerinden anatomi gözlemi yapabilecek imkana sahiplerdi (Nochlin, 2020). Bu yüzden o dönemde kadın ressamlar portre, manzara, natürmort ya da ev içi hayatı gibi konulara daha fazla yönelmişlerdir. Kadınların çıplak modelle çalışma imkanından mahrum bırakılması örneği sanat tarihinde kadınlara yapılan kurumsal ayrımcılığın somut örneklerinden biri olarak verilebilir, kadın sanatçıların becerilerini iyi bir seviyeye getirebilmek için gerekli eğitime ulaşmaları bile imkansızdır. Buna rağmen kadın sanatçılar üretmeye devam etmişlerdir. Fakat tarih kitaplarının en başına yazılan, on parmağında on marifet olan 'Rönesans adamı' ya da tanrısal bir dokunuşa sahip büyük deha, genelde bohem hayatının getirdiği kuralsızlık içinde, ailenin yüklediği sorumluluklarından kaçmak için Paris'in çamurlu sokaklarında flanörlük yapan, kendi kurallarını kendi yazan efsane sanatçı ayarında bir kadın sanatçı yoktur. Dahası Chadwick'e göre, kutsallık atfedilen sanatsal yetenek erken dönem modernizmde bile erkek cinselliği ile doğrudan bağlantılı varsayılır, Chadwick modern sanatın gelişiminin kilit noktaları olan önemli resim ve heykellerin örneğin Manet ve Picasso'nun fahişeleri, Gauguin'in ilkelleri, Matisse'in çıplakları gibi biçimsel ve stil ile ilgili yeniliklerini kadın biçimine yapılan erotik temelli saldırıdan aldığını söyler ve "Renoir'dan (kamışımla çiziyorum) Picasso'ya (resim yapmak, yani gerçekte aşk yapmak) kadar modern sanatçılar, sanatsal yaratımı erkek cinsel enerjisiyle eşitleyerek ve kadınları güçsüz ve cinsel bakımdan boyun eğer halde sunarak, cinsel olanla sanatsal olanı kaynaştırmakla işbirliği içindedirler" diye belirtir (Chadwick, 1996 s. 171).

1970’lerde Feminist teori cinsiyet, toplumsal cinsiyet, evlilik, ev, annelik, tecavüz, kadın sağlığı, kadın emeği gibi konuları ve bunların imgesel temsillerini kuramsallaştırırken, feminist sanat tarihçileri de kadının sanat tarihindeki temsilinin, kadın cinsiyet kategorisini şekillendiren, anlamını belirleyen ve dolayısıyla cinsiyet politikaları açısından ne kadar önemli olduğu fark etmişlerdir. Abigail Solomon Godeau kadınların sanat tarihinden dışlanmasını ve bu konuda yapılan araştırmaların ancak ikinci dalgaya paralel ilerlemesini kastederek bunun neden böyle olduğunun kendisinin feminist bir soru olduğunu söyler ve kadınların yarattığı sanatın tamamen yok sayılmasa da çoğu zaman dikkate alınmadığını ya da kenara itildiğini belirtir (Godeau, 2009). Feminist eleştiri kadınların sanat tarihi kanonunda unutulmasının “İstemli bir ihlal halini” yansıttığını savunarak deha sanatçı mitine meydan okumaktadır (Godeau, 2009 s. 73).

Yukarıda da bahsettiğim gibi feminist sanat tarihçileri kadın sanatçıların müzelerde, galerilerde ve sanat tarihi kitaplarındaki yerlerinin erkek sanatçılara oranla neden az olduğunun cevaplarını ararlar. Örneğin; sanat tarihinin feminist bir bakış ile sorgulanmasının çığır açıcı ilk örneği sayılan Linda Nochlin’in, 1971 yılında Amerika’da yayınlanan ünlü makalesinde “Peki kadınlar erkeklerle gerçekten eşitse, neden hiç büyük kadın sanatçı (ya da besteci, matematikçi, felsefeci...) yok?” sorusunu ironi ile sorar ve bu sorunun, sanki kadınların doğal durumlarından ya da fiziksel özelliklerinden kaynaklıymış gibi, kınayan bir tınıyla arka planında çınladığını belirtir (Aktaran, Peterson ve Mathews, 2008 s.14-21). Nochlin metninde feministlerin ilk tepkilerinin tarihin derinliklerine gömülen kadın sanatçıları bulup çıkarmak ve onların dönemdaşları olan batılı beyaz erkek sanatçılar kadar iyi eserler üretebildiklerini kanıtlamak ya da büyüklük olgusunu kadınlığın özünde arayarak farklı bir kadın üslubunun varlığını ortaya koymak olduğunu anlatır. Bu çabaların çok önemli fakat yeterli olmadığını vurgular ve yapılması gerekenin sorunun zeminini kaydırarak, evrensel bir üslup aramak veya kadın sanatına yakıştırılan içgüdüsel, narin, incelikli, zarif, işlevsel, dekoratif, malzeme odaklı gibi kadınsı sayılan özellikleri ön plana çıkarmak yerine, sanatın ve sanatçının ne olduğuna dair hâkim inanışları sorgulamak, dahi veya gizemli güçlerle donatılmış sanatçı mitlerinin nasıl oluştuğunu ve işlediğini tespit etmek olduğunu söyler. Ona göre, hâkim sanat tarihi pratiklerinin kuralları masaya yatırılmalı ve sınırları aşılmalıdır. Feminist sanat tarihinin amacı, ana akım sanat tarihinin yeni bir kolunu oluşturmaktan ziyade “...arıza çıkarmak,

sorgulamak, ataerkil yuvalanmanın tepesini attırmak” olmalıdır (Nochlin, 2020 s.7). Ayrıca bu soruyu yanıtlarken kadınların yaşam koşullarının, eğitimlerinin, adabı muâşeret kurallarına uyması gereken davranış biçimlerinin kadınlara yöneltilen toplumsal cinsiyetten kaynaklı normlardan bağımsız olmadığını unutmamak gerektiğini hatırlatır (Nochlin, 2008).

Sonuçta Nochlin, bu sorunun bizi sanatın anlamını ararken düştüğümüz bazı tuzakları fark etmeye ve sorgulamaya yaradığını ve sanatın süper güçlerle donatılmış bir kişinin kendinden önceki sanatçılardan ya da toplumsal koşullardan etkilenecek oluşturduğu özgür ve özerk bir etkinlik olamadığını, tam tersine;

...hem sanat yapanın gelişimi hem sanat yapının doğası ve niteliği anlamında sanat yapmanın toplumsal koşullarının belirli bir toplumsal durumda geliştikleri, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçaları oldukları ve sanat akademileri, himaye sistemleri, ilahi yaratıcı mitleri, üstün-insan olarak veya toplumdan dışlanmış kişi olarak sanatçı gibi spesifik tanımlanabilir toplumsal geleneklerin dolayımından geçip belirlendikleri sonucuna götürdüğünü. Söyler (Nochlin, 2020 s. 158).

Makalede Nochlin, kadınların sanat alanındaki görünmezliklerinin nedenini, erkeklerin sahip olduğu üstün yeteneklere sahip olmadıklarından ziyade ekonomik, siyasi ve sosyal nedenlerde aramak gerektiğini savunmuştur.

Griselda Pollock’ta feminist sanat tarihinin iki önemli görevi olduğundan bahseder. Kadın sanat üreticileri hakkında tarihsel araştırmalar yapılarak verilerin ortaya dökülmesi gerektiğini ama bunun tek başına yetmeyeceğini bunu yaparken sanat tarihi söylemlerinin ve pratiklerinin yapısöküme uğratılması gerektiğini anlatır. Feminist araştırmacılara, kadınların yaptığı eserleri biyolojik cinsiyet ile bağdaştırarak, kadınsılık kategorisinde sınıflandıran bir tektipleştirmeden uzak durmalarını, eserlerin çeşitliliğini ve özgünlüğünü vurgulamalarını önerir; aynı sanat tarihine konu olan deha statüsündeki erkek sanatçıların bireysel ve üslupsal özelliklerinin dönemlerine ayrılarak ve hatta yaşadıkları kişisel deneyimler göz önünde bulundurularak, tek tek ayrıntılı şekilde tasvir edilmesi gibi. Bununla birlikte kadınlık olgusundaki ortak olan öğeleri doğa üzerinden değil de kültür üzerinden belirlemenin önemini vurgular. Çünkü bu ortak öğelerin “...cinsel

farklılaşmayı üreten tarihsel olarak değişken toplumsal sistemlerin sonuçları olduğunu” söyler (Pollock, 2008 s. 193/195).

Bu noktada video ve performansı birleştirerek kullanan öncü sanatçılardan biri olarak kabul edilen Ulrike Rosenbach’ın, konu olarak Batı mitolojisini kullandığı ve Batı sanat tarihinin ünlü erkek sanatçılarından yararlanarak yaptığı, toplumsal ve tarihsel olarak inşa edilmiş kadın kimliğini sorgulayan işlerinden biri olan *Reflections on the Birth of Venus* (1976)²⁰ (Venüs’ün Doğuşu Üzerine Düşünceler) isimli performans videosu örnek verilebilir. Botticelli’nin ünlü Venüs’ün Doğuşu (1485 civarı) tablosundan yola çıkan Rosenbach bu videosunda, “...tanrısal güzellik bildirisini yeryüzüne indiren gizeminin” simgesi olan aşk tanrıçası Venüs’e meydan okuyarak, tanrıçanın somutlaştırdığı geleneksel güzellik kavramlarının altını oymuştur. (Gombrich, 2017 s. 264)

Botticelli’nin resmi, Yunan mitolojisinde ismi Afrodit olarak geçen, Uranüs’ün cinsel organının kesilerek Akdeniz’e atmasıyla doğan Venüs’ün, bir midye kabuğu üzerinde dünyaya gelmesini betimler. Yunan şair Hesiodos’a göre Gök Tanrı Uranüs ve Toprak ana Gaia çiftleşerek ilk ırk olan Titanları üretmişlerdir. Fakat Uranüs yeni doğan bu çok güçlü ırdan nefret eder ve onları toprağın altına hapseder. Buna çok sinirlenen Toprak Ana en küçük oğulları Kronos’a, babasını cezalandırsın diye bir tırpan verir. Kronos’ta bu tırpanla babasını hadım eder ve hayalarını denize fırlatır. Ak köpüklerden doğan kıza Afrodit²¹ derler Tanrılar ve insanlar, “bir köpükten doğduğu için” (Hesiodos, 2021 s.9-10). Resimde bir midye kabuğunun üzerinde, güller arasında, rüzgâr tanrılarının yardımıyla karaya doğru sürüklenen, dünyaya yeni gelmiş, çıplak Afrodit’i yani Venüs’ü karada, ellerinde kırmızı bir pelerinle Hora’lar ya da Nympha’lardan biri karşılar (Gombrich, 2017). Aşk tanrıçası, mümkün olamayacak uzunluktaki boynu, sol omzunun anatomik olarak tuhaf, utangaç açısı ve yüzündeki mağrur ifadeyle cinsel organlarını mütevazı bir şekilde gizlemiş güzellik timsali bir kadın olarak tasvir edilmiştir.

²⁰ Videoyu izlemek için: <https://stiftung-imai.de/en/videos/katalog/medium/0025>

²¹ Eski Yunanca da ‘Aphros’: Köpük, ‘Aphrodite’: Köpükten doğan anlamına gelir (Hesiodos, 2021 s. 218).

Rosenbach, *Venus'ün Doğuşu Üzerine Düşünceler* isimli videosunda; Botticelli'nin resmini kendi bedeni üzerine, Venüs ile birebir oturacak şekilde ve Venüs ile aynı duruşta dururken yansıtmıştır. Botticelli'nin Venüs'ünü resmettiği ve Rosenbach'ın tekrarladığı bu poz, Venüs Pudica (Alçakgönüllü Venüs) olarak anılır ve daha eski çağların heykelticiklerinden alınmıştır. Bir eli cinsel organını, diğeri ise memelerini örtmektedir. Venüs, Yunan mitlerindeki hikayelerden farklı olarak kadın temsiline en eski arkeolojik kaynağıdır ve cinsel organı abartılı şekilde belirgin, büyük göbekli kadın figürleri için kullanılmıştır. Bu heykelticiklerin arkeolojik olarak tam anlamı bilinemesi de bazı görüşlere göre fiziksel özelliklerinden ötürü doğurganlık ve bereket gibi kavramlarla ilişkilendirilirken başka bir görüş de hamilelikten ziyade, büyü yapmayı bilen ya da koruyucu ruh sayılan bilge yaşlı kadınları temsil ettiğine dairdir (Cengiz, 2021). Rosenbach'ın Venüs imgesini seçmesi tesadüf değildir. Bu imgenin, aslen doğurganlık gibi doğayla bütünleşerek kadınlıkla ilgili güçlü bir izlenim yaratan Venüs'ün eski kadim anlamlarından, sanat tarihinde ikon haline gelmiş bir resimdeki mağrur ve narin aşk tanrıçası kadın temsiline doğru nasıl evirildiğini sorgulamaktadır.

Performansın başında Rosenbach, Botticelli'nin resmindeki Venüs'ü ve üzerinde durduğu midye kabuğu görüntüsünü fondan ayrıştırılmış olarak, izleyiciyi sadece tanrıçaya odaklayacak şekilde, kendi üzerine projeksiyonla yansıtmıştır. Sanatçının üzerinde ön kısmı beyaz, arka kısmı siyah, tüm vücudunu saran, mayo gibi bir kıyafet vardır ve pozunu bozmadan kendi çevresinde yavaşça dönmektedir. Projekte edilen görüntü Rosenbach'ın bedeninin beyaz olan ön kısmına düştüğünde tam olarak seçilirken, Rosenbach yavaş yavaş sırtını dönerken silikleşerek kaybolur ve tam arkasına döndüğü sırada görüntü neredeyse tamamen siyaha döner. Sanatçı yeniden tamamen önünü döndüğünde, bu sefer sanatçının görüntüsü kaybolur ve sahnede sadece Venüs görülür. Zeminde yansımanın ön kısmına gelecek şekilde üçgen formda dökülmüş tuz birikintisi vardır ve bir midye kabuğunun içine yerleştirilmiş bir ekranda köpüklü dalga görüntüsü oynamaktadır. Bu yerleştirme, Venüs'ün doğuşu efsanesindeki köpüğe ve denize gönderme yapar. Performans boyunca, Bob Dylan'ın *Sad-Eyed Lady of the Lowlands*²²(*Ovaların Üzgün Gözlü Kadını*) şarkısının bir bölümü döngü halinde duyulur. Dylan'ın 1966 tarihli *Blond*

²² Dinlemek için: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=0c1NJPCN6nA>

on Blond (Sarışın Üstüne Sarışın) albümünde yer alan şarkı bir kadının güzelliğini tarif etmektedir. Sanatçı, Venüs imgesinin günümüz ataerkil dünyasında temsil ettiği klişe anlamlara gönderme yapmak ve erkeklerin kadınların güzellikleri hakkındaki fikirlerini göstermek için bu şarkıyı ve erkek sesini kullandığını anlatır (Wentrack, 2006).



Görsel 3-1. Ulrike Rosenbach, Venüs'ün Doğuşu Üzerine Düşünceler (Reflections On The Birth Of Venus), 1976.

Videonun sonuna doğru, resmin Rosenbach'ın üzerine yansıyan kısım yok olur ve resmin geri kalanı ortaya çıkar yani Venüs'ün yerini sanatçının kendi imgesi almıştır. Bu sefer Venüs yoktur, sanatçı vardır fakat resmin içinde sanatçının kendi çevresinde dönmesi ve beyazdan siyaha geçmesiyle, bir kere görünüp sonra kaybolur. Venüs'ün olduğu yer siyaha gömülür ve video biter. Sanatçı burada resmedilmiş bir kadından yaşayan bir kadına, edilgin kadın temsilinden etkin bir konuma geçerken kadın bedenine yüklenmiş güzellik hakkındaki normlara sırtını dönmektedir Modern kadına dayatılan normları ve sanat tarihinde klişeleşmiş kadın figürünü reddetmiştir.



Görsel 3-2. Ulrike Rosenbach, Venüs'ün Doğuşu Üzerine Düşünceler (Reflections On The Birth Of Venus), 1976. Walker Art Center, The Body Electric Sergisi 2019- Mineapolis

Ulrike Rosenbach 1970'ler boyunca kendisini feminist sanat ile özdeşleştirmiş ve dönemin feminist sanatçıları arasında çok yaygın bir konu olan kişisel deneyimlerini işlerine aktardığı gibi kadınların ortak deneyimlerini de sanat yoluyla araştırmaya çalışmıştır. Bu anlamda yukarıda bahsettiğim sanat tarihini eleştiren işlerinin yanında, antik ve mitolojik kadınlık ritüellerini işlerine dahil ederek kadınlara atfedilen geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine değindiği, sembolik bir yaklaşımı da benimsemiştir. “Bir sanatçı olarak, tıpkı kişisel deneyimlerimi ayıramadığım gibi, siyasi inancımı da çalışmalarımından ayıramam. Her ikisi de hem çalışmalarımın hem de hayatımın temelini oluşturuyor” diye söyler (Wenttrack, 2006 s. 141).

*Einwicklung mit Julia (1972)*²³ (*Julia ile Bandaj*) işi Rosenbach ve kızını gösteren, kamera karşında yapılan bir performans videosudur. Beş dakikalık video boyunca Rosenbach, kucağında oturan dört/beş yaşlarında görünen kızı Julia'yı kendi vücuduna gaz bezine benzeyen bir bezle bağlamaktadır. Kadraj ikisini de üstleri çıplak ve yüzleri kameraya dönük olarak bel planda göstermektedir. Kadrajın oranı ve yüzlerindeki doğrudan kameraya bakan tanımsız ifade video boyunca değişmez. Duyulan tek ses rüzgâr ile nefes sesi arasını andıran ürkütücü bir sestir. Kaydın sonuna doğru Rosenbach kucağında oturan kızı ile yan dönerek aralarındaki bez bağları kameraya gösterir ve yumuşak bir klasik müzik duyulur.



Görsel 3-3. Ulrike Rosenbach, Julia ile Bandaj (Einwicklung Mit Julia), 1972.

Bu eylemin anne ve çocuk arasındaki, doğumdan sonra görünmez olan soyut bağlara gönderme yaptığı açıktır ve somut olan göbek bağına yapılan referansta ince uzun bir bandaj formunun tercihinde belirgindir. Hamilelik sırasında yaşamsal fonksiyonlarının devam edebilmesi için annesine fiziksel olarak bağlı olan çocuk doğumda bu bağı

²³ Videoyu izlemek için: <https://stiftung-imai.de/videos/katalog/medium/1840>

kaybeder. Fakat göbek bağı fiziksel olarak kopsa bile hayali bağ her zaman devam etmektedir. Rosenbach kızını yeniden, kendisine fiziksel olarak bağlar. Bu eylem ile anneliğe varsayımsal olarak yönlendirilen ‘koruyucu’ olma görevi vurgulanırken, göbek bağının yeniden oluşturulması da tersine bir doğum ya da annenin rahminin güvenli alanını yeniden yaratması anneye yeniden bağlanmayı canlandırır. Video boyunca, Rosenbach’ın yüzünün yarısı görünecek şekilde, biraz gizlenirmiş gibi arkada kalması ve çocuğun bedeninin ön planda olması, yüzlerindeki ifade ve eylemi aktif şekilde Rosenbach gerçekleştirirken, çocuğun sanki annesi ona bir kıyafet giydiriyor gibi kollarını havaya kaldırıp beklemesi anlamlıdır. Burada kadına biçilmiş toplumsal cinsiyet rollerine dair bir okuma yapılabilir. Günümüzde hala geçerliliği olan kadının birincil görevleri sayılan annelik, aile ve çocuk bakımı gibi kavramlar 70’lerde kadının ana işlevlerinden sayılmakta ve günümüzde dahi çocuk sahibi olmak istemeyen kadınlar toplum tarafından yadırganabilmektedir. Bu mesele yani toplumsal cinsiyete dayalı kimlik meselesi dönemin feminist eleştirmenleri ve sanatçıları tarafından yoğun bir şekilde işlenmiş ve sorunsallaştırılmıştır. *Julia ile Bandaj* işinde de Rosenbach kişisel deneyiminden yola çıkarak bir kadının toplumsal cinsiyetinden kaynaklı durumuna dair bir anlatı kurmuştur. Fakat Rosenbach’a göre feminist sanat için mutlaka kişisel deneyimlerden yola çıkmak gerekmez. Ona göre;

Feminist sanat, bir kadın sanatçının kimliğinin aydınlatılmasıdır; bedeninin, ruhunun, duygularının, toplum içindeki konumunun. Çalışma önemli ve sorgulayıcıdır; kadının içindeki özü arar ve sürekli bir tartışma halindedir. Feminist sanat, kadının tarihsel rolünün sanatsal olarak açıklanmasıdır: anne, ev kadını, erkekler tarafından fahişeleştirilen kadın, azize, bakire ve cadı olarak. (Wenttrack, 2006 s. 143)

Rosenbach’ın bir diğer; *Frauenkultur – Kontaktversuch* (1977) (*Kadın kültürü / Temas Girişimi*) isimli performatif işinde antik ve modern öncesi kültürlerde kadınların yaşamlarına dair bir araştırmadan yola çıkmıştır. Amsterdam’da sergilenen versiyonu *Stichting Amazone*’da (*Amazon Kuruluşu*) galeri alanın süpürgeliklerine tarım devriminden çağdaş ataerkil topluma kadar farklı kültürel bağlamlarda kadınları gösteren 65 tane portre fotoğrafı dizilmiş ve Rosenbach bu fotoğraflarla izleyici arasına, tüm vücudunu saran, beyaz mayo benzeri bir kıyafetle uzanmış ve yuvarlanmıştır. Bu

eylemleri gerçekleştirirken elinde küçük bir kamera tutmaktadır ve kameranın görüntüsü eş zamanlı olarak fotoğrafların asılı olduğu duvarın yanına yansımaktadır. Rosenbach, galerinin dikdörtgen zemininde kendini ileri doğru yuvarladıkça, “...bir nevi on bin yıllık kadın tarihi boyunca” gezinirken kamera ve kayıt cihazı arasında bağlı olan kabloya dolanır ve kamera zeminin hemen üstünde asılı olan kadınların fotoğraflarını dairesel bir şekilde kaydetmektedir²⁴ (Berghaus, 2007 s. 331). Sanatçı zeminin sonuna doğru yaklaştıkça kabloya iyice sarmalanmıştır ve bu esnada videoda görünen fotoğraflar; Batılı olduğu anlaşılan, iyi giyimli, makyajlı kadınları göstermektedir. Rosenbach kablolarla sarmalanarak sıkışmıştır; bu bağlam ataerkil toplumsal sistemde kadınların sıkışmışlığını temsil ederken aynı zamanda kadınların dış görünüşü üzerine kültürel bağlamda kısıtlayıcı sosyal normları da simgelemektedir. Performansın sonuna da Rosenbach kablodan kurtulmuş ve video kaydı da Batı dışı bir kültürden gelen bir kadının görseli ile sona ermiştir. Sanatçıya göre bu son görüntü, kablolardan kurtulmasıyla özgürleşmesinin yansıması olan bir özerklik ifadesidir (Wentrack, 2006).



Görsel 3-4. Ulrike Rosenbach, Kadın Kültürü / Temas Girişimi (Frauenkultur-Kontaktversuch), 1977.

Performansın adından da anlaşılacağı üzere; Rosenbach Batı toplumunun kadına yönelik ürettiği normlardan özgürleşmeye çalışırken diğer kadınlar ile bağlantı kurmak istemiştir. Bir aksta akmayan, sürekli tepetaklak dönen görüntüyle ve kültürel açıdan farklı olan kadınların buluntu portrelerini kullanarak, kendisinin hissettiği toplumsal cinsiyet

²⁴ Performansın parçası olan yukarıda detaylı açıklanan kaydı izlemek için: <https://stiftung-imai.de/videos/katalog/medium/1033>

baskısının, diğer kadınlar ile ortaklığını ortaya koymayı amaçlamıştır. Fakat bu fotoğraflardaki kadınları kültürel bağlamlarından kopararak, farklılıklarını göz ardı edip eşit sayarak ve onları kendisi ile benzer toplumsal koşullarda varsaydığı için eleştirilebilir. Toplumsal cinsiyet mefhumu her kültüre göre farklılık göstermektedir. Batıda doğup büyüyen bir kadın ile Doğuda yaşayan bir kadının koşullarının aynı olduğu ve evrensel bir kadınlık deneyiminden söz etmek, kadınların deneyimlerini ve kimliklerini özcü (kadın olma kimliğine işaret eden) bir ‘kadınlık’ başlığına sığdırmaya çalışarak tüm kadınlar adına konuşmaya çalışmak yanlış olacaktır. Fakat sanatçı 1970’lerin feminizmi bağlamında doğrudan ve basit bir siyasi anlatı ile derdini anlatmayı amaçlamıştır. 70’ler boyunca pek çok feminist sanatçı, diğer kadınlarla bağ kurmak ve destek arayışıyla benzer söylemler üzerinden işler üretmişlerdir. Bu tip söylemler kadın kavramını kategorik bir düzeye indirgeme tehlikesi barındırır da bu sanatçıların amaçları egemen, ataerkil toplumsal kabullerin, farklılık gösterse bile her kültürde varlığının ortak olduğu varsayımıyla ve bu kabulleri tersine çevirebilmek amacıyla bir değişim yaratabilmek ve bu bağlamda güçlerini tüm kadınlarla birleştirebilmek olmuştur.

İkinci dalga feminizmin yükselmesi ve dönemin siyasal aktivizminin etkisiyle sanatta 1960’ların sonunda ortaya çıkan feminist hareket; sanat tarihindeki akımlar gibi aynı üslup etrafında toplanan sanatçıları işaret etmese de aynı düşünce çerçevesinde üretim yapan kadın sanatçıların bir araya getirdi (Peterson ve Mathews, 2008). İlk on yılı kapsayan ve birinci kuşak feminist sanat eleştirisi diye adlanan dönemde sanatçılar, tarihçiler ve eleştirmenler sanat alanındaki orta sınıf, beyaz, heteroseksüel erkek egemen yapıyı irdelemiş, cinsiyet ayrımcılığını ortaya çıkarmaya çalışmış, geçmişte üretim yapmış kadın sanatçıları araştırmışlar ve sergilemişlerdir. Feminist sanatın başlangıç evresini yani 1960’ların sonu ve 1970’lerin başından beri üretmeye devam eden ilk kuşak feminist sanatçılar yoğun üretimlerinde açık bir şekilde kadın olma koşullarına, kadınlık deneyimlerine odaklanmış ve kadınlığın ayırıcı özelliklerini bedensel ve özcü bir yaklaşımla ele alarak kadın olma halini yüceltmişlerdir (Antmen, 2019). Bu bağlamda doğurganlığa, doğaya ve anaerkil düzene ait ana tanrıça kültüne ağırlık verdikleri, mitleri yeniden sahneledikleri ve bedenlerinin biyolojik özelliklerini vurguladıkları üretimler yapmışlardır. Moira Roth biri açıkça siyasal, diğeri de tinsel olmak üzere iki yaklaşımdan bahseder (Peterson ve Mathews, 2008). Tinsel olan yaklaşım, kadınların ataerkil düzen

tarafından bastırılmış tabiatın üreticiliği ile paralel olan mistik güçlerini ortaya çıkarmak adına tanrıça mitlerine başvurur ve biyolojik cinsiyete odaklanır. Bu bağlamda ilk kuşak feminist sanatçılar iktidar söyleminin tanımları dışında kalan bir kadınsılığı araştırmışlardır. Fakat bu şekilde bir yaklaşım kadınlığı bir cinsiyet kategorisi olarak sabit varsaymanın yanında kadınsılığa mitolojik anlamlar atfederek yüceltme ve dolayısıyla yeniden ayırıştırma tehlikesini berberinde getirebilmektedir.

İkinci kuşak feminist sanatçılar 1980'lerden itibaren bedensel farklılıkların yüceltilmesinden ziyade, bedeni kuşatan, anlamını oluşturan kültürel kodların eleştirisine yönelmişlerdir ve kadını biyoloji ile sınırlayan, toplumsal ve kültürel kurumlar tarafından belirlenmiş sabit bir kategori gibi kavramsallaştıran birinci tavır özcü olarak değerlendirmişlerdir. Çünkü bu tavrı benimseyen sanatçılar genellikle yalnızca kadına ait olan özellikleri (ki bunlar genellikle hamilelik, doğum ve annelik gibi bedensel ve fiziksel özellikler ya da dezavantajlar üzerinedir) ayırt ederek kadının doğa ile olan tinsel bağı iddiası üzerinden kadın deneyimini yüceltmek ve kadına ritüelist bir kimlik atfetmek isterler. Bu durum kadın kimliğinin ötekileştirilmesini sağlayan politikaları ya da azınlık olma hali üzerinden yürüyen iktidar ilişkilerini yeniden üretebilme tehlikesini doğurmaktadır. Kadını, tabi olduğu dertlerin, acıların üzerinden bir bütünlük sağlayarak kategorileştirmek ya da doğa ile bağdaşan yaratıcı güce atıfta bulunan mistik bir karakter olarak vurgulanmak kadını ayırıştırarak azınlık sayılmasına ve eşitsizliği yineleyerek yeniden ikincil konuma yerleşmesine mahal verebilmektedir. Bu bağlamda Carolee Schneeman'ın *Aybaşı Günlüğü* desenleri, Monica Sjöö'nun *Doğum* resmi, Judy Chicago'nun *Yemek Daveti*, Hannah Wilke'nin *Yıldızlaşmış Nesne* serisi, Gina Pane'in acı ile ilişkilenen performansları gibi işler örnek verilebilir.



Görsel 3-5. Judy Chicago, Yemek Daveti (The Dinner Party), 1974–79

İkinci tavrı benimseyenler kadını, “...kesintisiz işleyen bir süreç içinde sürekli değişen ve erkeklerin düzenindeki temsilleri ve ideolojik inşaları aracılığıyla incelenen bir kategori olarak görürler” (Peterson ve Mathews, 2008 s. 66). Meseleye yaklaşımları cinsiyete ayrıştırıcı bir yerden bakmanın ötesine geçer ve kültürün kendisinin biyolojik cinsiyet üzerinden değişmez olarak belirlediği kadın tanımının aslında nasıl üretildiğini ve tarihte ataerkil anlamlandırma sistemleri ile nasıl etkilendiğini sorgularlar. İdeolojik anlamda iktidarın nasıl, kendisini yaygın ve mutlak gösteren toplumsal cinsiyet farklılığı söylemleri üzerinden işlediği ile ilgilenirler. Toplumsal cinsiyetin her şeyi kapsayan bir kesinliğe sahip olduğu üzerine kurulu kadınlara dair varsayımlar; onların zayıflıklarına, edilgenliklerine, ev, eş ve çocuk bakımı etrafında dönen işlevsel görevlerinin belirleyiciliğine, doğa ile özdeş oldukları ön kabulü sebebiyle maruz kaldıkları akıl/beden-duygu düalizminin duygusallık tarafına yerleşmelerine, ataerkil yapılanmanın getirdiği ikincil konumlarına, sanatta üretici değil de sanat nesnesi ya da ilham perisi olarak rol aldıklarına dair yaygın inanışları beraberinde getirir ve bu şekilde ‘kadın’ bir kategori olarak oluşturulur. Ama burada unutulmaması gereken ideolojilerin, tarihsel iktidar ilişkilerini kendiliğinden ve sonsuza kadar sürecektir düzenin olmazsa olmaz bir

parçası gibi inşa edebilmelerinin temel kaynağı olmasıdır. Görünmez olsa da iktidar ilişkilerinin farkında olabilmek bu iktidar ilişkilerini yeniden üretilmesinin önüne geçebilmenin ilk adımı olacaktır. Michael Foucault iktidarın başarısının kendi mekanizmalarını ne kadar saklayabildiği ile orantılı olduğunu, kendine ait bir bölümü maskeleyebildiği ölçüde katlanılır olduğunu söyler ve bunun iktidar mekanizmalarının işleyebilmesi için zorunlu olduğunu belirtir (Foucault, 2018). Kadınların maruz kaldığı ataerkil iktidar söylemi çoğunlukla toplumsal cinsiyet örüntülerini örtük bir biçimde normalmiş ve hatta mantıklıymış gibi gösterir ve bu söylem iktidar tarafından maskelendiği için içselleştirilmiştir. Erkeksi ve kadınsı atfedilen özellikler biyolojik cinsiyetin doğal sonucu gibi anlaşılır ve bu kategoriler zıtlıklara dayandırılarak, ikilikler ile tanımlanmaya çalışılır. Oysa öncelikle bu kategorilerin de sabit ve politikadan bağımsız olmadığını anlamamız gerekmektedir.

Monique Wittig 1978’de New York’taki Modern Dil Derneği buluşmasındaki ünlü ‘Straight Düşünce’ konferansında cinsiyetin politik bir kategori olduğunu vurgulamış ve konferansı “Lezbiyenler kadın değildir” cümlesi ile bitirerek herkesi şoke etmiştir (Wittig, 2012 s. 16). Wittig, dönemin feminizminin değinmediği bir noktayı heteroseksüel uzlaşmayı ele alır ve heteroseksüelliği cinselliğin ötesinde, ataerkil sistemdeki siyasi bir kurum; “...dayatılan, yönetilen, örgütlenen, propaganda ile yaygınlaştırılan ve güç ile sürdürülen” bir kavram olarak çözümler (Wittig, 2012 s. 17). O ana kadar feminizm ikili cinsiyet yapısı üzerinden, baskı ve ezilmeyi kadın-erkek dualitesini ön koşul olarak kabullenerek, patriyarkayı erkeklerin kadınlara tahakkümü olarak “kadın bakış açısından” analiz ederek kavramsallaştırmaya çalışır (Wittig, 2012 s. 16). Fakat ister özcü bir yere dayansın ister tahakküm ilişkilerinin analiziyle sorunsallaştırılsın yine de bir farklılık şeklini yüceltme riskine sahiptir. Söz konusu fark kadın ve erkek arasında olmalıdır. Dönemin feminizmi cinsel, sınıfsal ve ırksal kimlik farklılıklarını göz ardı ederek evrensel bir kadın kategorisinden söz etmektedir (Wittig, 2012). Wittig;

Cinsiyet kategorisi, nüfusun yarısının cinsel varaklara dönüştürüldüğü ve kadınların cinsiyet kategorisinin dışına çıkamadıkları heteroseksüel bir toplumun ürünüdür...kadınlar bu kategorinin dışında kavranamazlar. Onlar sadece cinsiyet, cinsiyet, cinsiyettirler; zihinleri, bedenleri, hareketleri, jestleri cinsiyetlerinden dolayıdır hatta ölümleri ve maruz kaldıkları

şiddet dahi cinseldir. Cinsiyet kategorisi kadınları sahiden kısıvrak yakalamıştır.” diye söyler. (Wittig, 2012 s. 40-41)

Wittig, öncelikle yapmamız gerekenin kadını heteroseksüel cinselliğe sabitleyen ve toplumsal cinsiyetine indirgeyen bu kategoriye yok etmek olduğunu savunur. Kadınlığın ve erkekliğin biyolojik özelliklerden ziyade birbirleri ile ilişkisel olarak var olan kültürel kategoriler olduğunu bu yüzden de biri olmadan diğersinin var olamayacağını anlatır. Bu durumda kadını kadın yapan şeye; “...bir erkeğe bağlı toplumsal bir ilişkiye” sahip olamadığı için yani kadın için var olan bir kadın olduğu için lezbiyen, bu düşünceyi çatlatır. Ona göre lezbiyen özne “...ne ekonomik ne politik ne ideolojik olarak kadındır.” Çünkü kadından beklenen, biyolojik ya da toplumsal cinsiyetinden kaynaklı rollerine bağlı görevlerinden azat edilmiştir. Onlar kadınsı miti yıkmış olan “...kadın sınıfının kaçaklarıdır” (Wittig, 2012 s. 52). Sonuçta Wittig, dönemin feminizmini eleştirerek çözümün, kadına aitmiş gibi görünen özelliklerden yola çıkmak yerine “...cinsiyet farklılığı üzerine öğretiler üreten toplumsal bir sistem olarak heteroseksüelliğin” yok edilmesinde olduğunu söyler (Wittig, 2012 s. 53). 1990’lara gelindiğinde kuir teori bu konuyu ayrıntılı bir şekilde ele alacaktır. Bu kategorileri doğal olarak sabit varsaydığımızda kategorilerin dışında kalanlar; toplumsal cinsiyeti ve verili-biyolojik-atanmış cinsiyeti birbiri ile örtüşmeyenler ve heteronormatif olmayanlar ideolojinin kapsamının dışında kalacaklardır.

Dişi ya da eril cinsiyetlere sahip olarak doğmuş olabiliriz, cinsiyetli olarak doğmuş olmamıza rağmen kadınlığın ve erkekliğin çeşitli şekillerini sonradan, içinde büyüdüğümüz kültürel ilişkiler sayesinde üstleniriz (Direk, 2019). Foucault cinsiyet kategorilerinin arzusunun nedensel kaynağı olmadıklarına göre cinsiyeti bir bütünmüş gibi algılamamın yanlış olacağını söyler. Ona göre cinsiyet doğal değil, yapay ve kurgusaldır. Beden söylem içinde anlam kazanır ve iktidar ilişkileri ona özsel ve doğal bir cinsiyet fikri atamadan önce beden cinsiyetli bir varlık değildir. Cinsellik, içerisinde iktidar söylemini barındıran tarihsel bir kurgudur ve bu yüzden “...cinsellik cinsiyeti yapay bir kategori olarak üretir”. Yani Foucault’ya göre cinsiyet kategorileri iktidar tarafından üretilmiştir ve yine bu iktidar ilişkilerini meşru kılmak ve gizlemek için doğal ve

olağanmış gibi görünürler (Direk, 2019). Judith Butler, Foucault'nun düşüncesini takip eder ve ona göre cinsiyetin ikiliği sadece bir kabulden ibarettir.

Heteronormatif sistem, kültür tarafından doğalmış ve varoluşumuzun olmazsa olmaz bir kaynağı gibi aksettirilerek o kadar çok içimize işlemiştir ki, dişil-eril arsında ve biyolojik cinsiyet- toplumsal cinsiyet arasında mutlak ve yazgısal bir ilişki varmış gibi görünür. Ve bu kadersel bağı koparanlar marjinal, patolojik ötekiler konumuna yerleşir fakat ötekileştirilenlerin varlığı bu doğa kanununun anlamını yitirmesine sebep olur. Feminist düşünce toplumsal cinsiyet kavramını sorgulamaya başladığı ilk zamanlarda, Beauvoir'ın 'Kadın doğulmaz, kadın olunur' cümlesinde ifade etmeye çalıştığı gibi toplumsal cinsiyet sonradan öğrenilen, adeta bir giysi gibi üzerimize giyilen bir kavramdır. Fakat burada Beauvoir toplumsal cinsiyetin ikili yapısını yadsırken biyolojik cinsiyetin ikiliğini onaylar (Direk, 2019). Butler, biyolojik cinsiyetin de toplumsal cinsiyetlendirme sisteminin bir sonucu olduğunu düşünür yani toplumsal cinsiyetimizin sebebinin biyolojik cinsiyetimiz olduğu fikri aslında heteronormatif uzlaşının bize öğrettiği bir şeydir. Cinsiyet kategorilerinin dişil veya eril ikilisi üzerinden heteroseksüel olarak varsayılmasının toplumsal cinsiyetlendirme mekanizmalarının temel dayanağı, bu yüzden de cinsiyeti, toplumsal cinsiyetin işleminin olmazsa olmaz koşulu olarak görür. Bizler bir varlığı cinsiyetiyle beraber algılarız ve biyolojik cinsiyeti verili kabul ederiz. Verili olan zaten çoktan kültürümüz ve dilimizdeki anlamlarla kuşatılmıştır (Direk, 2019). Oysa dişil uzuvlarla doğmuş olmaya rağmen çocuk yapmak, narin olmak ya da ruj sürmek zorunluluğu yoktur keza penise sahip olmak erkek toplumsal cinsiyetini benimsemek zorunda olmak anlamına gelmeyebilir. Bize atfedilen toplumsal cinsiyetimizi üstlenmek zorunda olmadığımız gibi biyolojik cinsiyetimiz de biz ona anlam vermeden önce düşündüğümüz anlamlara gelmeyebilir. Bu yüzden Wittig gibi Butler da cinsiyet kategorilerinin sorgulanmasını ve mümkünse kategorilerin oradan kaldırılmasını önermektedir.

Bu düşünce biçimi ikinci dalganın çıkış noktası olan farklılığa vurgu yapılması fikrine zıtlık barındırır. Çünkü farklılığa vurgu yapan feminizm biyolojik ve toplumsal cinsiyeti bedensel bir özellik yüzünden zorunlu bir kimliklenme olarak ele alır. Oysa cinsiyetli bir varlık olmak ve cinsiyetlere anlamlar yüklemek baştan itibaren toplumsal düzenlemelere

tabi olmak demektir. Bu toplumsal düzenlemeler cinsiyetimizi, toplumsal cinsiyetimizi ve cinselliğimizi yönetir, bir yasa gibi işler ve bizleri cinsiyetli bedenler olarak inşa eder (Direk, 2019).

İkinci tavrı benimseyen feminist sanatçılara geri dönersek, ilk dönem feminist sanatçıların yaptığı gibi kadınsılığa özcü bir yerden vurgu yapmanın bu ikili cinsiyet kategorilerini pekiştirerek toplumsal cinsiyet ayrımını yeniden üretebilme riski taşıyan bir yöntem olduğu konusunda hemfikir olurlar. Lisa Tickner, kadın sözcüğüne gönderme yapmayan bağlamlarda üretim yapan sanatçıların amacının “...kadınlığın sabitliğini bozmak, kadının temsildeki görünümünü belirleyen yanılsama ilişkilerini açığa çıkarmak ve kadının, erkekliği merkezi ve sağlam kılan, işaret edilen konumuna son vermek” olduğunu söyler ve sonuçta da “...cinsel farklılaşma süreçleri, toplumsal cinsiyet konumlarındaki istikrarsızlık ve ataerkil baskı katmanlarının altından özgür ya da özgün bir kadınlığın gün ışığına çıkarılmasının imkansızlığının” kabul edilmiş olduğunu belirtir (Peterson ve Mathews, 2008 s. 66/67).

Bu noktada iki tavır dahilinde düşünen ve kendi sanatlarını bu düşünce biçimleri ile şekillendiren, kimliklerine ve öznelliklerine dair yeni söylemler üretmeye çalışan kadın sanatçılar; kendi bedenlerini feminist bağlam içinde yeniden ele alabildikleri bir form olarak performans sanatına yönelmişlerdir. Kadın kimliğine dair inanışların, stereotiplerin ve görsel kodların yapı bozumunu ve verili rollerin tersine çevrilebilmesini sağlayacak; başka kimliklerin kılıklarına bürünme, parodi ve kendi bedensel deneyimini yansıtmak, bedensel sınırları sorgulama ve izleyici ile çeşitli şekillerde etkileşime girme gibi yöntemlerle kadın sanatçılar kendi bedenlerini sanatlarının ana teması olarak kullanmışlardır. Fakat bedenlerini çeşitli şekillerde kullanarak çalışan sanatçıların yanında bazı sanatçılar ve eleştirmenler bedenin bu şekilde, özellikle de çıplak ifşa edilerek kullanılmasının kadını yeniden nesneleştirip, baskıcı tanımları güçlendireceğinden endişe duyarlar. Bu şekilde beden üzerinden cinsel farklılığı tasvir eden kadın sanatçıların, biyoloji ve doğa çağrışımlarının ötesinde anlamdan yoksun, cinsel nesneler haline gelme riski taşıdığını iddia etmişlerdir. Lucy Lippard 1976 tarihli makalesinde bendini çıplak olarak kullanan sanatçılar için şu gözlemde bulunur:

Kadınlar sanat çalışmalarında kendi bedenlerini kullandıklarında, benliklerini kullanmış olurlar; önemli bir psikolojik faktör bu bedenleri ya da yüzleri nesneden özneye dönüştürür. Bununla birlikte, kişinin kendi bedenini kullanmasının yolları ve yöntemleri vardır ve kadınlar kendilerini sömürmekten her zaman kaçınamamışlardır. Bir kadın sanatçının kendine yaklaşımı toplumsal stereotipler tarafından zorunlu olarak karmaşılaştırılmıştır. Kendilerini siyah çoraplarla, jartiyerlerle, çizmelerle, çıplak göğüslerle, muzlarla ve nazlı bakışlarla fotoğraflayan kadınlara kişisel olarak sempati duymadığımı itiraf etmeliyim... Kendi yüzünü ve bedenini kullanan bir kadın onlarla istediğini yapma hakkına sahiptir, ancak erkeklerin kadınları cinsel tahrik için kullanması ile kadınların kadınları bu hakareti açığa çıkarmak için kullanmasını birbirinden ayıran ince bir uçurum vardır (Lippard, 1976 s. 124-125).

Aynı şekilde Marry Kelly kadın bedeninin kullanılmasını riskli bulur ve kadının hakikatini veya özgün kadın kimliğini keşfetmeye çalışan sanatçıların yani özcü bulduğu sanatçıların beden imgesini, bakışın nesnesi olarak yeniden üretme ya da arzu bedene indirgeme olasılıkları olduğu gerekçesiyle dikkatli kullanmaları gerektiğini dile getirir (Kelly, 2008). Kadın sanatçıların eril bakışın nesnesi konumundaki baskın temsillerini aşabilmeleri gerekmektedir. Örneğin Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis *Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası* adlı makalelerinde, Hannah Wilke'nin aslında amacı, kadın bedeninin nesneleştirilmesine ve ırk, etnisite gibi ayrımlar üzerinden ötekileştirilmesine bir eleştiri niteliğinde olan performansının fotografik kayıtlarından oluşan *Yıldızlaşmış Nesne Serisi'nin* (1974-1979), kadın cinselliği üzerindeki uzlaşımları pekiştirdiğini öne sürerler. Wike'nin kendisini üstü çıplak, üzerinde vajina formuna benzeyen şekillerde parçalar yapışmış olarak, çeşitli pozlarda fotoğrafladığı bu serinin, kadın imgesini ve kadınlığın barındırdığı toplumsal çelişkileri sorunsallaştırmayı başaramadığını ekler ve konumunu net olarak ortaya koyamadığını düşünürler (Barry ve Flitterman-Lewis, 2008).



Görsel 3-6. Hannah Wilke, S.O.S.-Yıldızlaştırma Nesnesi Serisi
(S.O.S.-Starification Object Series), 1974-82

Bu durumun tam aksi olarak dönemin Batılı, beyaz, heteroseksüel erkek sanatçıları kadın sanatçılarla benzer şekilde kendi çıplak bedenleriyle çalışırken aynı toplumsal kaygılar ve ikilemlerle karşılaşmamışlardır. Çünkü onların bedenleri aynı toplumsal ve kültürel anlamları içermez. Hatta kendi bedenlerini işlerinin ana teması olarak kullanırken veya bedenlerinin sınırına odaklandıkları acı üzerine olan performans işleri cesurca bulunur ve kendi bedenlerinden farklı olarak da çıplak kadın bedenini kullanmakta sakınca görmezler. Örneğin, Yves Klein'ın 1958'de gerçekleştirildiği; çıplak kadın modelleri boya fırçası yerine kullanarak kendi icadı olan mavi renkle bulayıp kağıtlara bastırdığı performansında kadın bedenini bir araç olarak kullanmakta tereddüt etmemiştir. Başka bir örnek olarak Viyanalı Aksiyonistlerden Otto Mühl'ün 1963 tarihli *Material Action No.1: Degradation of a Venus (Maddi Eylem No.1: Bir Venüs'ün Bozulması)* performansı verilebilir. Bu performansta Mühl, bir kadın bedeninin üzerine boya ve çöp atarak, resim yapma eylemini; cinsellik tabusunu ve uyandırdığı şiddet dürtülerini ortadan kaldırmayı amaçlayan bir performansa dönüştürmüştür. “İnsanlığı yok etmek için, sanatı yok etmek için çabalamalıyız...” diyen sanatçı bunu başarabilmek için çıplak bir kadın bedenine çöp

ve boya fırlatarak adeta bir ritüeli yerine getirir (War, 2012 s. 94). Mühl'ün 1969'da Hamburg Film festivalinde *Piss Action (Çiş Aksiyonu)* isimli performansı benzer şekilde beden çıplaklığı içermektedir. Halka açık olan etkinlikte sahnede çıplak duran Mühl, arkadaşı ve yine aksiyonist sanatçılardan Günter Brus'un ağzına işemiştir. Viyana Aksiyonizmi tabuların yıkılmasının özgürleşmenin temeli olacağına inanarak bedeni, kaotik eylemler içine sokar. Varoluşsallığa doğrudan ulaşabilmek için insanın kişisel ve cinsel olana indirgenmesi çağrısında bulunur (War, 2012). Başka bir örnek olarak Amerika'da 1971'de Vito Acconci'nin gerçekleştirdiği performatif videosu verilebilir. Acconci *Conversions (Dönüşümler)* isimli video serisinde, bedeninin cinsel sınırlarını değiştirmek için cinsiyet dönüşümünü performe etmeyi amaçlamıştır. Video performans boyunca göğsündeki kılları uzun uzun, acı veren şekilde bir mumun aleviyle yakar, memelerini çekiştirerek büyütmeye çalışır, kadın cinsel organını taklit edebilmek için penisini bacaklarının arkasına saklayarak kadın cinsiyet kimliğine bürünmeye çalışmaktadır. Fakat penisini sakladığı yerde, dizleri üzerine çömelmiş bir kadın penisini ağzına koymaktadır. Cinsiyetini dönüştürerek ötekini anlamak ile ilgili olan performans bir anda boşalmakla ilgiliymiş gibi görünür ve performansta yer alan diğer kişiyi öteki konumuna yerleştirme riskini taşır. Oysa Acconci maçoğunun parodisini yaptığını düşündüğü bu performansta, arzu edilmesine rağmen kadınsı olana erişimin hem gülünç hem de acı verici olabileceğini öne sürer, "...kurban edilmek üzere bedenini arındırıyormuş" gibi hissettiğini dile getirir (War, 2012 s. 136). Bu tür bir kahramanlık dilini kendi çıplak bedenlerini kullanan dönemin kadın sanatçıları nadiren kullanmaktadır. Elbette çıplak beden kullanılan performanslar, erkek sanatçılar tarafından yapıldığında da özellikle kamusal alanlarda icra edildiğinde polis tarafından iyi karşılanmamıştır. Çoğunlukla performanslara müdahale edilmiş ya da sanatçılar tutuklanmıştır fakat kadın sanatçıların aksine erkek sanatçılar özcü bulunup bedenlerini seyirlik, erotik bir nesneye dönüştürdüklerine dair ya da eril bakışın arzusunu yerine getirmesini kolaylaştırdıklarına dair eleştirilere maruz kalmamışlardır.

1960'ların sonlarında yaşanan özgürleşme dalgası, cinsel devrim ve feminist hareketin etkisiyle birçok sanatçı bu dalgaya kapılarak bedenlerini tartışmaya açmış ve işlerinde aktif bir şekilde kullanarak bir direniş alanına dönüştürmeyi hedeflemişlerdir. Bu tarz işlerde her ne kadar politik bağlam içerse de özellikle kadın sanatçılar, kendi bedenlerini

kullandıkları için narsist olduklarına dair tepkilerle karşılaşmışlardır. Fakat feministlerin, benlik ve öteki arasındaki sınırların, kamusal ve özel arasındaki ayrımın, gösteren ve gösterilen farkının narsistik çöküşünden kazanacakları çok şey vardır diyen Amelia Jones’a göre bu narsisizmin olumlu bir tarafı da vardır. Jones, bedenini kullanan sanatçıların yöntemlerinin, kişisel benliğin olumsuzluğunu açığa çıkarması nedeniyle kendilerine narsistik odaklanmalarının, sanatsal öznelliklerinin kahramanca dehasını ifade etmek için olmadığını öne sürer. Bu yöntemin, benliği bütünleştirmek yerine parçalara ayırdığını; eril bedenin aşkın konumunu ve kadının öteki olarak bedensel içkinliğinde sabitlendiği konumları tartışmaya açtığını anlatır (Jones, 1998). Bu bağlamda işleri, özcülük ve narsisizm bakımından çelişkiler içerdiği için eleştirilen sanatçılar tartışmaya değerdir.

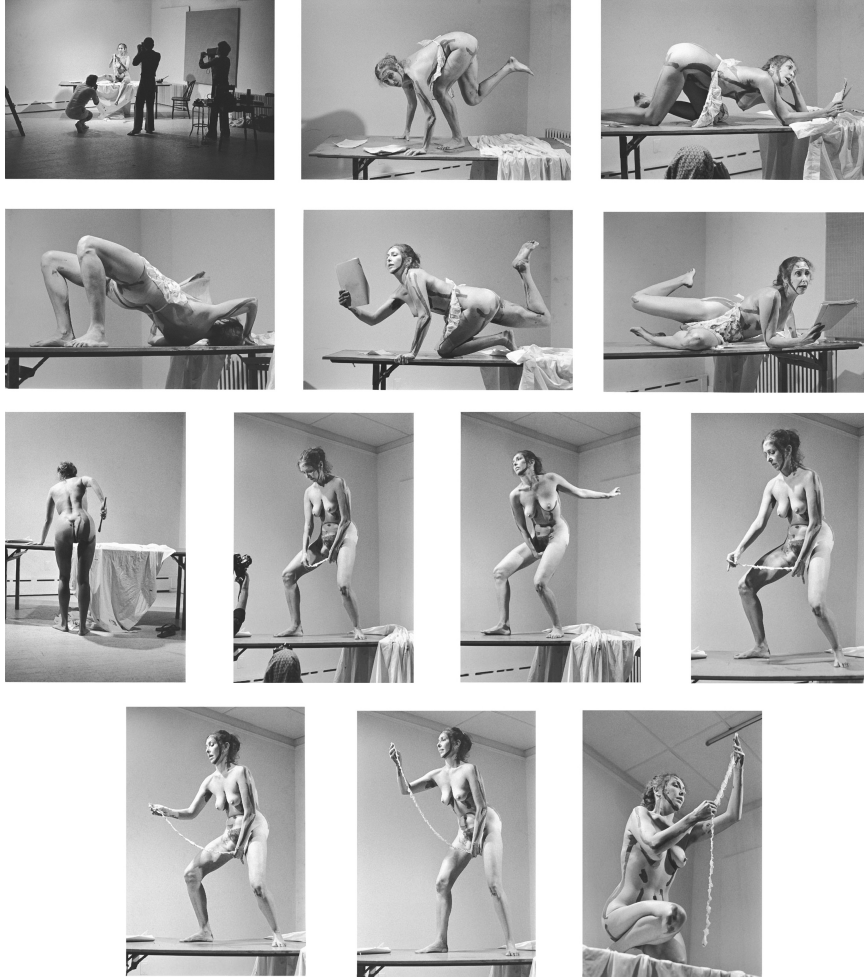
Carolee Schneemann bu tartışma ekseninde değerlendirilebilecek işler üreten ve kendi bedenini doğrudan sanat işinin malzemesi olarak kullanan sanatçılardan biridir. “Bence performansın kendisinde kadınsı bir şeyler var; sanırım geçici ve bilinçaltına yakın olduğu için, kendini teşhir etmeyi ve kendini kullanmayı da içeriyor” diyerek performansı ve dolayısıyla kendi bedenini kullanmayı neden tercih ettiğini açıklar (Jones, 1998 s. 151). Bilinç yükseltme gruplarındaki toplantılarla yaratılan kişisel deneyimlerin önemi ile ilgili farkındalık sanatçıların da kişisel deneyimlerine, otobiyografik detaylara yönelmelerine yol açmıştır. Birçok sanatçı gibi Schneemann da çalışmaları aracılığıyla hayatının özel detaylarını ortaya koymuş ve genellikle mahrem ilişkilerini vurgulamıştır. Schneemann'ın hayat deneyimleri birçok performans çalışmasının ana malzemesi olmuştur ve yaşamı sanatsal süreçleriyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır, öyle ki yaşamının nerede bittiğini ve çalışmalarının nerede başladığını tespit etmek zordur. Her ne kadar işleri bazı eleştirmenler tarafından özcü bulunsa da böyle bir disiplini benimseyerek çalışan sanatçılar için beden; kadın temsillerini değiştirmek amacıyla taşıyıcısı olduğu sosyal ve kültürel işaretleri tersine çevirebilecekleri bir alandır. Schneemann ve Valie Export gibi sanatçılar, malzeme olarak kendi çıplak bedenlerini kullanmayı seçerek genellikle sanatta kadın çıplaklığının anlamlarına, geçmişine ve bu geleneğin ideal güzellikle olan ilişkisine atıfta bulunmuşlardır. Çalışmaları, sanatta ataerkil yapı tarafından tanımlanmış kadın bedenine dair uzun bir geleneği eleştirir ve altüst eder, ancak aynı zamanda çalışmaları aracılığıyla kadınlar için alternatif temsil biçimleri de ararlar. Batı kültüründe kadın nü,

ideal beden ve güzellik normlarının yansıtıcısı olmuş ve erkek izleyici için üretilmiştir. Bu n 'ler bedensel öznelliğin göz ardı edildiği bir güzellik biçimini ortaya koyarlar, gerçek kadınlara benzemezler bir imge düzeyinde kalırlar. Söz konusu sanatçılar için kabul edilemez olan çıplak kadın bedeninin sadece bir imge olma ihtimalidir. Kadın bedeninin arzu edilen imge olarak yeniden sunumu ve kadın bedenine atfedilen zorunluluklar örneğin güzellik gibi kavramlarla çalışmak, kadın deneyiminin bu tür kalıplaşmış biçimlerini geçersiz kılmak için bir yol sağlamıştır. Kendi bedenleri ile çalışan sanatçılar, performansın yarattığı 'şimdi ve burada' olma durumunun ve sürecin de işin içine girmesiyle beraber, bedenlerinin maddeselliğini ortaya koyarlar ve böylece metaforik olarak çıplak kadın bedenini sanat müzesindeki duvardan indirip yerine gerçek bir kadın bedeni yerleştirirler. Kendi  ıplaklıkları, Batı geleneğindeki n  figürün aksine, bedeninin öznel maddi varlığına işaret etmektedir. Burada sanat tarihindeki temsili ile güzellik timsali olan kadının yerini zihni ve fiziksel deneyimleri olan; organik, yaralanabilir, kanayan, doğuran gerçek bir beden almıştır. 1960'lar ve 70'ler boyunca çıplak performanslar sergileyen sanatçılar çıplak ve n  arasındaki ayrımı bu bağlamlar üzerinden sorgulamışlardır. Rozsika Parker ve Griselda Pollock, 1981 tarihli *Painted Ladies (Boyalı Kadınlara)* başlıklı makalelerinde kadın n  ile ilgili;

Sanatta kadın çıplaklığı ve sanat tarihi söylemindeki dişil stereotipin etkileri paralellik gösterir. Her ikisi de erkek egemenliğini teyit eder. Kadın n  olarak bedendir, erkek kültürüne karşı doğadır ve bu da doğayı, yani kadın modeli ya da motifini kültürel bir eserin, bir sanat eserinin düzenli biçimlerine ve rengine dönüştürme eylemiyle temsil edilir. (Parker ve Pollock, 1982 s. 119) şeklinde söylerler.

Carolee Schneemann, *Interior Scroll (   Parşömen)* isimli performansını ilk kez 29 AĞustos 1975'te East Hampton, New York'taki *Women Here and Now* festivalinde çoğunluğu kadın sanatçılardan oluşan bir grubun önünde gerçekleştirmiştir. Performans, Schneemann'ın 1960 yılında başladığı ve eski uygarlıklardaki sembollerin incelenmesini de içeren *Vulvic Space (Vulvic Alan)* araştırmasına dayanmaktadır (Wentrack, 2006). Schneemann, East Hampton'daki eski bir belediye binası toplantı salonunun sergi alanına, loş ışıklar altında uzun bir masa kurmuş ve performansını bu masanın üstünde gerçekleştirmiştir. Performans, Schneemann'ın soyunması, masanın üzerine bir çarşaf

sermesi ve vücudunu başka bir çarşafa sarmasıyla başlar. İzleyicilere kendi kitabı olan *Cézanne, She was a Great Painter* (1975) (*Cezanne, O Büyük bir Ressamdı*) dan bir metin okuyacağını söyler. Ardından üzerindeki çarşafı indirerek vücudunun dış kısımlarını ve kontörlerini boyamaya başlar. Bir noktada beline genital bölgesini örten bir mutfak önlüğü bağlar. Bu önlük, geleneksel olarak kadına yöneltilmiş toplumsal cinsiyet rollerine bir gönderme olarak okunabilmektedir. Daha sonra masanın üzerinde çeşitli pozlar verir ve metni okur. Bu pozlar sanat tarihindeki kadın çıplakların tarihsel temsillerine benzememektedir, aksine söz konusu kadın modellerin sessiz edilgin halini kırarak şekilde bir yandan kendi yazdığı kelimeleri konuşurken bir yandan da örneğin bir konuşucunun eylemine başlamak üzereyken durduğu gibi, harekete hazır, aktif haldedir (Wentrack, 2006).



Görsel 3-7. Carolee Schneemann, İç Parşömen (Interior Scroll), 1975

Performansın ilk bölümü olan bu kısımda okuduğu metnin başlığı *Cézanne, She was a Great Painter* Schneemann'ın çocukluğundan kalmış bir inanca dayanır. Schneemann, sanat ile ilişkisi başladığı ve sanatçıları ilk defa keşfettiği onlu yaşlarında Cézanne'ı bir kadın olarak hayal ettiğini söyler bu da isminden kaynaklanmaktadır. 'Annie' gibi bir isimle 'Céz-anne'ın bir kadın sanatçı olması gerektiğini düşünmüştür. Schneemann bunu çocukluk yıllarında kendisine sanatçı bir kadın rol model bulamayışıyla bağdaştırır. Metin, kitaptaki *Be Prepared* (Hazır Olun)²⁵ kısmıdır (Wentrack, 2006). Bu metin, Schneemann'ın 1975 yılında sanat dünyasına karşı yaşadığı hayal kırıklığını ve işleriyle ilgilendiği varsayılan kişilere karşı güvensizlik duygusunu ortaya koymaktadır.

Bu eylemden sonra performansın daha çok bilinen ve alıntılanan feminist sanatın önemli bir eseri sayılan ikinci bölümü başlar. Performansın bu kısmından itibaren Schneemann kadın çıplaklığından ilham alarak onun için yaratıcı bir güç olan kadın cinselliğine işaret etmektedir. Sanatçı vajinasından çıkardığı ince uzun bir tomar kâğıda yazılmış notu eş zamanlı olarak izleyiciye okur. Kadınsı yaratıcılığı bedeninin tam anlamıyla içinden, biraz didaktik bir anlatımı tercih ederek, ifade etmenin yolunu aramıştır. Schneemann, metni çıkarırken aynı zamanda eserini fiilen doğurmuştur ve tomarın biçimi metaforik olarak göbek bağına andırır. Performans, kadın bedenini ve kadın cinselliğini, Schneemann'ın çalışmalarının çoğunda işlenen bir tema olan yaratıcılığın kaynağı olarak ortaya koymaktadır. Aynı zamanda kadın bedeninin ataerkil sistem içinde yitirdiği eski kadim anlamını hatırlatıp, bedenini bir direniş alanına dönüştürür ve kadının doğa ile olan ilişkisini yeniden kurma çabasıdır.

Okuduğu not, kadın sanatçıların erkek egemen sanat alanındaki dışlanmasına dair bir anlatı örneği olarak, Schneemann'ın 1973 yılında başladığı ama performansını yaptığı yılda henüz tamamlanmamış olan *Kitch's Last Meal* (*Kitch'in Son Yemeği*) başlıklı süper 8 filminden bir alıntıdır. Bu metin, kadın sanatçıları geleneksel olarak kadın kategorisi ile ilişkilendirilen kavramlarla, sezgisel ve bedensel süreçler ile değerlendiren yapısalcı bir film yönetmeni ile yaptığı bir konuşmayı anlatır. Eleştirmenler başlangıçta bu konuşmayı yaptığı erkek figürünü (metinde kişi 'He' zamiri ile ifade edilir), Schneemann'ın 1971-

²⁵ Metnin tamamı için bakınız: Ek-2

1976 yılları arasında sevgilisi olan film yapımcısı Anthony McCall olduğunu düşünmüşlerse de McCall, performansın daha sonraları sergilerde kullanılan ikonik fotoğraflarını çeken kişidir (Manchester, 2003).

Sanatçı 1988'de, performanstan on üç yıl sonra, Scott MacDonald ile yaptığı bir röportajda bu metnin, Schneemann'ın filmlerini izlemeyi reddeden Amerikalı film eleştirmeni ve sanat tarihçisi Annette Michelson'a hitaben yazılmış gizli bir mektup olduğunu açıklamıştır. Michelson 1970'lerde çağdaş sanatın önemli dergilerinden biri olan Artforum'da etkili olan ve feminist sanata pek de dostça yaklaşmayan bir eleştirmendir (Wentrack, 2006). Mektup gerçekte kadın olan bir erkeğe ('he'- I meet a happy man) hitaben yazılmıştır. Schnemaan bu oyunla sanat alanında güçlü olan bir kadın eleştirmenin bile onun çalışmalarını doğru şekilde görüp, analiz edemediğine ve dışlayıcı bir yerden değerlendirdiğine değinir ve baskın olan erkek egemen bakış açısının kadınlar tarafından bile içselleştirilmiş olmasına gönderme yaptığı söylenebilir. Performans her ne kadar gizli bir mesaj içerse de 1975'te ilk defa gerçekleştiğinde kâğıtta yazan cümleleri takdir edebilmek izleyiciler için zor olmamıştır. Çünkü ikinci dalga kadın hareketinin zirvesindeki bir dönemde otobiyografik bilgi ve söylemler feministler için çok önemlidir. Bu metin de sanatçının kişisel deneyiminin ifadesidir ve sanatçı bu konuları benimsediği için işlerinin görmezden gelindiğini düşünmektedir.

Metinde geçen konuşmada erkek olan figür kadın sanatçıların erkek akranları ile hiçbir zaman denk olamayacağını belirterek, kadın sanatçıları hakir görür ve bir usta olarak onlara öğütler verir. Metin şu şekilde başlar “Mutlu bir adamla tanıştım / yapısalcı bir yönetmenle /.../ seni bulduk dedi/ büyüleyicisin/.../ ama filmlerini izleyemeyiz / kişisel kargaşa / duygularda ısrar /...duyarlılık/ .../ resimsel karmaşa/ yoğunluk/ ilkel teknikler/ ...” ve metnin sonunda film yönetmeni küçümseyici bir tavırla; sanatçının bu özelliklere sahip olmadığını söyler ve “...eşit şartlarda arkadaş olabiliriz ama denk sanatçı olmayız /.../ seni bir dansçı olarak düşünüyoruz”²⁶ diye bitirir (Roth, 1983 s.14). Yönetmen Schneemann'ın işlerini duygusallık, duyarlılık, karmaşıklık gibi kadınsılık ile özdeşleştirdiği özellikler yüzünden değersiz ve yetersiz bulur. Schneemann, bu temsili

²⁶ Metnin tamamı için bakınız: Ek-2

yönetmen karakterinin ona söylediği sözleri ifşa ederek sanat alanındaki eril yapıyı eleştirmenin yanında, büyü yaparmış gibi kadınlık süper güçlerini de devreye sokar; bu söylemi lanetler ve metni ince uzun bir kâğıt tomara yazılmış şekilde vajinasından yani rahminden çıkarır. Metaforik olarak doğanın kutsal yansıması olan vajina, doğurganlığın ve arzunun gizemli kaynağıdır ve bu anlamda Schneemann, kadınlığın mitsel anlamına gönderme yapmakta ve kendi cinselliğini yaratıcılığın kaynağı olarak tanımlamaktadır.

Kadın cinselliğini, cinsel organların doğrudan kullanımı yoluyla ifade eden Schneemann gibi sanatçılar cinsel kadın bedeni ve işlevine atıfta bulunurlar. 1970'lerin İkinci Dalga Feminist Hareketinin kadın bedeni ve cinselliği konusunu etraflica ele alıp sorunsallaştırması sayesinde bu konu diğer feminist sanatçıların da yoğun bir şekilde ilgisini çekmiştir. Çünkü yazar Germaine Greer'in 1971'de belirttiği gibi, "Kadınların cinsel organları gizemle örtülüdür..." (Tickner, 1978 s. 241). Sanatçılar kadın bedeni ve cinselliği üzerine süregelen anlayışın kısıtlılığını, tabu ya da ayıp atfedilmesini kınamak için çalışmaları aracılığıyla kendi bedenlerini anlamaya çalışırken bu gizemi açığa çıkarmayı denerler. Dönemde birçok farklı tür disiplinle çalışan feminist sanatçı kadın cinselliğine atıfta bulunan işler üretmiş ve vajina formunu kullanmıştır. Tickner 1978 tarihli makalesinde 'Vajinal İkonoloji' terimini sadece performans alanında değil her medyumdan üretim yapan dönemin sanatçılarının hem soyut hem de reel olarak kadın cinsel anatomisine özel referanslar içeren çalışmalarını ifade etmek için kullanmıştır ve sanatçıların cinsel imgeleri kullanmalarının erotik bir çağrışım olmaktan ziyade politik olduğunu savunmaktadır (Tickner, 1978). Sonuçta kadın cinsel organı, ona en çok rastladığımız yer olan erotik yayınlardaki erkek arzusuna yönelik olarak idealize edilmiş betimlemenin ötesinde kanayan, sızdıran bir yapıdadır ve sanatçılar bu idealize formu bozmayı denerler. 'Vajinal ikonoloji' terimini 1974'te kullanan bir diğer sanat eleştirmeni Barbara Rose'a göre vajina imgesine yönelen sanatçıların bir amacı da Freudyen penis kıskançlığı doktrinine karşı çıkmalarıdır. Penisin görünür ve vajinanın gizli olmasından kaynaklı erkeklerin üstün, kadınların eksik olduğu Freudyen yaklaşımı alaşağı etmeyi amaçlayan kadın sanatçılar, kadın cinsel organını yüceltirler. Kendilerinde bir şeylerin eksik olmadığının ispat etmek istemiş gibi işlerinde vajinanın kendisini ya da imgesini çeşitli şekillerde kullanırlar ve diğer kadınları da buna ikna etmeye çalışırlar. (Robinson,

2015). Benzer şekilde Tickner da vajina imgelerinin kullanımını kadınlar için bir gurur kaynağı olduğunu vurgulamıştır:

Kadın cinsel organlarının sanata kabulü ve yeniden entegrasyonu, doğrudan erotik bir jestten ziyade politik bir jest olmuştur. Regl tabusunun ihlali gibi, bu da ‘ötekiliğimizin’ işaretini kutlamakta ve aşağılık çağrışımlarını yerine gurur çağrışımlarını koymaktadır (Tickner, 1978 s. 241-242).

Bu tip çalışmalar yeni bir temsil yaratırken kadın cinselliğini, kadın bedenini ve bu bedene has biyolojik işlevleri, deneyimleri ve özellikleri kutlamanın yanı sıra kadınların hem biyolojik hem de kültürel olarak tanımlanmış toplumsal cinsiyet rollerine atıfta bulunurlar. Örnek olarak, Barbara Hammer'ın 1976 tarihli 16 mm'lik filmi *Multiple Orgasm (Çoklu Orgazm)*, Judy Chicago 1971 tarihli *Red Flag (Kırmızı Bayrak)* fotoğrafları, Catherine Elwes 1979'da *Menstruation (Menstrüasyon)* performansı da verilebilir. Kadın cinselliği ve anatomisi dönemde tıp ve pornografi alanının dışında bu kadar açık bir tartışma konusu olamadığı için bu işlerin politik bir yanı olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Burada Schneemann'ın *Interior Scroll* performansına dönecek olursak bu çalışma yalnızca biyolojik atıflara yani menstrüasyon döngüye ya da rahim ve vajinanın fiziksel işleyişine değil, sanatçının yaratıcılığının kaynağı olarak kendi cinselliğinden aldığı ilhama ve kişisel hayat deneyiminin ifadesine de dayanmaktadır. Bu konuda Amelia Jones: “...modernist sanatçıyı yetkilendiren normatif (eril) öznelliğe yönelik cinselleştirilmiş müzakeresini genişleterek, fetişist ve skopofilik ‘erkek bakışına’ meydan okuyan erotizm yüklü bir haz anlatısında kendini icra etti” diye belirtir (Jones, 1998 s. 3)

Schneemann kendi bedenini edilgin konumundan kurtarıp etkin hale getirmiştir. Bedenini kabul edilebilir sayılan sınırları aşarak kullanır ve bedenin biyolojik cinsiyet ile doğrudan bağlantılı dişil özelliklerini işlerinin odağına alır. 1980’lerin feminist sanat eleştirmeleri (Marry Kelly, Griselda Pollock gibi) Schneemann'ın yaklaşımını kategorik özcülük bağlamında değerlendirir ve dönemin diğer sanatçılarının da çoğunlukla kullandığı bedenselleşmiş bir görsel pratik fikrinin tehlikeli olabileceğine dikkat çekmek isterler (Jones, 2008). Feminist sanatçıların kadın bedenine işaret etmekten kaçınmaları gerektiğini düşünürler. Temel kaygıları; bedenini teşhir eden sanatçıların, kadın bedenini,

geleneksel arzu nesnesi olarak yeniden inşa etme riskinden ve fetişist yapıları yenilediği gerekçesinden kaynaklanmaktadır. Feminist sanatın amacının izleyiciyi açık bir şekilde temsilin özdeşleştirmelerinden kurtarmak olması gerektiğini savunurlar. Bu sebeple de onlara göre, izleyicinin dikkatini dağıtacak, ayartıcı formlardan uzaklaşmak en doğru yoldur.



Görsel 3-8. Judy Chicago, Kırmızı Bayrak (Red Flag), 1971.

Amelia Jones bu noktada farklı düşünür O'na göre, üretim tarzına müdahale ve izleyicinin tepkisini önceden kestirmeye çalışmak çok doğru bir yaklaşım değildir. Beden odaklı feminist sanat işleri “yorumlama yapılarının” siyasi ve estetik bağlamlarda değişken ve değer yüklü olduğunu fark etmemize ön ayak olabilme potansiyeli taşımaktadır (Jones, 2008 s. 303). Bu bağlamda beden odaklı çalışan feminist sanatçıların çoğunluğu kendi kişisel deneyimlerinden ve fiziksel varlıklarından yola çıkarak ataerkil iktidar içinde bir özne olmaya çalışmışlar, temsil kurallarını tersine çevirmek adına bedenlerini politik bir alan olarak ortaya koymuşlardır.

1970’li yıllar feminist sanatçıların, toplumsal cinsiyet kategorisi olarak kadın oluşu değerlendirmeye başladıkları ve bu bağlamda kimliğin inşası, cinsiyet rollerini ve stereotipleri araştırdıkları bir dönem olmuştur. Dönemde henüz yeni sayılan, yeni olduğu için de diğer sanat pratiklerinde olduğu gibi erkek egemen bir alan olmayan performans sanatı, feminist sanatçılar tarafından özellikle de kadın olarak kişisel ve kamusal düzeyde yaşadıkları deneyimleri bir anlatıya dönüştürmeye fırsat vermesi sebebiyle yoğun biçimde sahiplenilen bir alan olmuştur. 1970’lerde Amerika’daki birçok sanat okulundaki feminist sanat programları bu tür çalışmaları teşvik etmiş ve dönemde yapılan performans işlerinin çoğunluğu feminist meseleler üzerine olmuştur. Eleanor Antin, 1978’de bir röportajında “Güney Kaliforniya’da performansı kadınların icat ettiğini düşünüyorum” demiştir (Carlson, 2013 s. 218).

Performans sanatının feminist sanatçılar arasında yaygınlaşmasının bir diğer öncüsü de Kaliforniya da bir üniversitede, aralarında Faith Wilding ve Susanne Lacy’nin de olduğu bir grup öğrencisiyle birlikte konu üzerine eğitim programı açan Judy Chicago olmuştur. Chicago, performans sanatını hem uygulayıcı hem de teorisyen olarak desteklemiştir ve bu alanın kadın sanatçıları cezbetmesinin temel nedenlerinden birini “Performans, resim ve heykelin tersine, öfkeyle ateşlenebilir” cümlesiyle özetler (Roth, 1983 s. 18). Performans sanatı yapısı gereği, feminist düşüncenin yükselmesi ile paralel olan dönemin eşcinsel hakları, siyah hakları, savaş karşıtı hareketlerinin de uzantısı olan politik başkaldırıyla anılan aktivist ruhunu yakalamaktadır. Maria Roth, performansın bir eylem sanatı olma özelliğine vurgu yapar ve kadınların bedenlerini, kişisel deneyimlerini, ortak geçmişlerini ve özgül feminist aktivist stratejileri merkeze alabilmelerine olanak sağladığından bahseder (Carlson, 2013). Bu sayede de kadın sanatçılar performansı, toplumsal cinsiyet normlarını açığa çıkarmak dolayısıyla kadının toplum ve tarih içindeki durumunun daha iyi anlaşılmasını sağlamak için kullanabilecekleri bir yöntem olarak benimserler. Ayrıca Mary Jane Jacob’un belirttiği gibi, bu sahiplenmenin nedenlerinden bir diğeri, otobiyografik anlatılar oluşturmadaki verimliliğinin yanında, henüz sanat tarihi geleneğindeki diğer disiplinler gibi erillik tarafından kuşatılmamış olması, erkek sanatçıların baskın olduğu resim ve heykel gibi alanlara oranla daha erişilebilir olmasından kaynaklanmasıdır. 1960’larda ve 70’lerde performans yapan sanatçıların ezici çoğunluğunu kadın sanatçılar oluşturmuştur (Roth, 1983). Feminist sanatçılar buldukları

bu çatlağa yerleşerek, tarih boyunca nesneleştirilmiş bedenlerine özne olarak varlık gösterebilecekleri, kişisel hikayelerini aktarabilecekleri, henüz ‘usta/deha’ sanatçıların kriterleri ile işgal edilmemiş yeni bir alan buldukları için performansı sahiplenirler.

Performans sanatı terimi, sanatçıların herhangi bir mekânda (galeride, evinde veya kamusal alanda...) canlı olarak, izleyicinin önünde, bazen interaktif bir şekilde izleyicinin katılımına olanak sağlayan bir biçimde çoğunlukla sonrasında tekrarlanabilen fakat o anda ‘şimdi’ gerçekleştirdikleri eylemleri sergilenmelerini anlatmaktadır. Bir performans, o performansa özel olan bir mekânda gerçekleşebilir ve sadece bu şekilde anlamlandırılabilir ya da gerçekleştiği esnada video kaydına alınabilir ve daha sonra bu kayıtlarlar performansın yeniden sergilenmesi için kullanılabilir. Performans sanatı icra edilirken metin, müzik, dans, boya, bedenin fiziki bütünlüğü, yürüme, uyuma gibi bedensel eylemler, çeşitli nesneler, ders anlatma gibi faaliyetlerden mastürbasyon yapmaya kadar akla gelinebilecek her şey kullanılabilir ve bir performans saniyelik olabileceği gibi yıllara da yayılabilir. Genellikle satır satır uygulanan bir senaryodan ziyade bir fikirden yola çıkılır ve izleyenin katkısı, şans, tesadüf ya da doğaçlama faktörleri önemlidir. Yani geleneksel tiyatro ya da koreografiye göre daha az hatta hiç denecek kadar az ‘hazırlanmıştır’. Geleneksel tiyatrodan bir diğer farkı da genellikle performans sanatçılarının işlerini; tiyatro oyuncusu gibi daha önceden başka sanatçılar, yazarlar veya senaristler tarafından yaratılmış karakterler üzerine inşa etmek ya da kendinden farklı bir karakterin rolünü oynamak yerine kendilerini ortaya koymalarıdır. Bu bağlamda genellikle bir karakterin temsili ya da imgesinden ziyade sanatçının kendi bedenin, yaşam öyküsünün ve öznel deneyimlerinin bütünü üzerine kuruludur.

Performans sanatının ilk zamanlarında 1960 ve 70’ler civarında daha çok bedenin kendisini bir malzeme, araç ya da aktarıcı değil, konu olarak ele alan ve daha varoluşçu bir yerden bedenin sınırlarının zorlanması, acı, şiddet gibi kavramlara odaklanan örneğin; Chris Burden’ın kendini kolundan vurdurduğu 1971 tarihli *Shoot (Vurmak)* performansı gibi örnekler yaygındı. Bu tarihten önce 50’lerin sonları 60’ların başlarında yapılan işler vücut sanatı ve kişinin kendisini ve yöntemini sergilemesi diye nitelendirilir (Carlson, 2013). Bu tutuma Jackson Pollock’un *Action Painting’leri* ve Yves Klein’in kadın bedenlerini, kendisinin icat ettiği mavi renge boyayarak yaptığı baskı resimleri örnek

verilebilir. Fakat ilerleyen dönemlerdeki performansların çoğunda kendi bedenlerini kullanmaları bakımından performansın hem öznesi hem de nesnesi hem gören hem görülen konumunda olan sanatçılar, yaptıkları işi o an'da gerçekleştirir ve çevreyi kendi bedenleri üzerinden algırlar. Performans sırasında algı bölünür, izleyici ile doğrudan temas halinde olan sanatçının algısı ile izleyicinin algısı iç içe geçmiştir ve bu sebeple önceden kesin olarak hesaplanması çok da mümkün değildir. Sanatçının bedeni hem deneyimleyen hem de izleyici tarafından deneyimlenen pozisyonunda eylemi gerçekleştirdiği için performansın algısı süreç boyunca değişiklik gösterebilir. Bazı performanslar izleyicinin pasif olarak 'şimdi/orada' ve sanatçının bedenine yöneltilen bakışın sahibi olarak bulunmasının yanında sanatçının bedenine direkt müdahale edebileceği bir imkân da sağlar. Örneğin Marina Abramovic'in izleyiciden kendisine masaya koyduğu araçlar ile direk müdahale etmesini istediği 1974 tarihli altı saatlik performansı, *Rhythm 0* galericilerin performansı bitirmesi ile sona erer. Çünkü süreç içerisinde izleyicinin şiddete eğilimi çığırından çıkmış ve masada duran silahı Abramovic'in kafasına dayayacak kadar ileri gitmiştir. Burada sanatçı kendi iradesini devre dışı bırakarak bedenini ortaya koyduğu bir deney yapar ve sonuçta insanların gücü katıksız bir form olarak elde ettiklerinde davranış biçimlerinin nasıl olabileceğine dair bir tespitte bulunmak ister. Sanatçının bedeni her türden iktidarın insan üzerindeki gücüne şahitlik edebilmiştir.

Fakat feminist kadın sanatçılar bu tipteki örneklerin yöneldiği konulardan ziyade performans sanatını bedenin anlamını cinsiyet meselesi üzerinden araştırmak için kullanmışlardır. Bu bağlamda performanslarının konuları, özcü bedensel deneyimlerini açığa çıkartacak ritüelleri andıran bir dili benimseyen ve mitle ilişkilendirilmiş şekillerde kadınsılığa vurgu yapmak üzerine olduğu gibi aktivist bir yöntem olarak toplumsal cinsiyetin bir dizi iktidar ilişkisi içinde üretilmiş yapısını ortaya çıkarmak amacıyla kadın bedenine/kimliğine dair inanışları yapı söküme uğratmaya çalışmak üzerine de olmuştur.

Bu noktada, her ne kadar video sanatının başlangıcını tetikleyen teknik imkân olarak kabul edilen Sony'nin 1967'de ürettiği elektronik kayıt yapan ilk taşınabilir kamera olan Portapak'ın piyasaya sürülmesinden önce olsa da Schneemann'ın *Fuses*²⁷ (*Kaynaşmalar*)

²⁷ Videoyu izlemek için: <https://vimeo.com/512695159>

(1964-1967) kısa filmi örnek olarak ele alınabilir. Film genel olarak literatürde kısa film olarak geçse de anlatım biçimi ve kurgu bakımından, özellikle de sanatçının çekim sonrasında, filmin duyarlı yüzeyine yaptığı müdahaleleri de göz önünde bulundurduğumuzda, video sanatının yöntemlerini kullandığı ifade edilebilir. Video sanatı; sinema filminin alışık olduğumuz sürekli gelişen doğrusal aksiyonuna bağlı kalmayan kurguları da içerir. Bu sebeple net bir ayırım yapmaya ihtiyaç olmasa da 16mm filmle çekilmesi bakımından kısa film kategorisinde değerlendirilen *Fuses* video sanatının anlatım diline yakınlık göstererek doğrusal anlatıdan ziyade görsel olana ve malzemeye vurgu yapmaktadır.

Performans Schneemann'ın 1960'lar esnasında en çok kullandığı sanatsal ifade biçimlerinden biri olsa bile 60'ların ortalarına doğru filmle çalıştığı işler de üretmiştir. *Fuses* (1964/1967) ilk filmidir ve *Plumb Line* (1971) ve *Kitch's Last Meal* (1978) filmlerini de içeren Autobiographical Trilogy (Otobiyografik Üçleme) isimli çalışmasının bir parçasıdır. Film üç sene boyunca Schneemann'ın evinde o dönem sevgilisi olan James Tenney ile yaşadığı mahrem ilişkisine odaklanır (Wentrack, 2006). Kamera bazen Schneemann'ın elinde Tenney'i kaydeder bazen de Tenney'in elinde Schneemann'ı. Film; yakın çekim özellikle cinsel organlara odaklanan çıplak beden parçalarının, Schneemann ve Tenney'in arasında geçen çeşitli cinsel ilişki sahnelerinin, Schneemann'ın sahilde koştuğu, ağaçların, evin içinin ve pencerelerin, kedisi Kitch'in görüldüğü oldukça kısa, saniyelik ve birbirinin içine geçen, üst üste binen sahneleri içerir. Schneemann filmin doğrudan kaydının pelikül yüzeyini çizerek ve boyayarak müdahale etmiştir. Film görüntülerini Tenney'le beraber çekmeleri Schneemann'ın bedenini sanat tarihi geleneğindeki edilgin nü kadın bedeni temsilinden daha eşitlikçi bir noktaya getirmiştir. Schneemann bu filmde bakılan olmanın ötesinde bakandır ve böylece sanat tarihindeki ya da geleneksel sinemada da var olan cinsiyet kodlarını yeniden üretmekten yani erkeği özne, kadını nesne olarak tasvir etmekten kaçınmayı amaçlayarak edilgin pozisyonundan etkin pozisyona geçebilmektedir. Ayrıca farklı bakış açılarıyla çekimler, üst üste pozlanmış ya da baş aşağı görüntüler, sürekli değişen saniyelik kareler ile o dönemde alışılmadık, avangart bir anlatı sunar. Çekimleri ortak yapsalar da Schneemann kurguyu tek başına tamamlamayı tercih etmiştir. Bu konuda Scott MacDonald ile yaptığı röportajda: “Fuses'a başlarken, filmi binlerce resim karesinin geçişi olarak görüyordum

ve kareleri bozmakla çok ilgiliydim. Bir ressam olarak yıllarımı dikdörtgenin sabitliğinden kurtulmaya çalışarak geçirmiştım... Bu yüzden o filmdeki birçok kurgu ters ve baş aşağı, çünkü teknik sistemleri asla otomatik olarak kabul etmek istemiyorum” (Wentrack, 2006 s. 246) diye söylemiştir.



Görsel 3-9. Carolee Schneemann, Kaynaşmalar (Fuses), 1967



Görsel 3-10. Carolee Schneemann, Kaynaşmalar (Fuses), 1967

Fuses'ın çoğu sahnesi cinsel ilişki ve cinsel organ görüntülerinden oluşsa da filminin konusu erotik ya da pornografik filmlerin konularından açık bir şekilde farklıdır. Film ikinci dalga feministlerin önerdiği gibi kadınsal otobiyografik deneyimi yansıtırken, tabu sayılan kadın cinselliğini bir kadının bakış açısından, üstelik çekiminden, montajına kadar bir performansın parçası olarak eylem halinde ifşa etmektedir. Pornografide olduğu gibi kadın oyuncu cinselliğini erkek izleyiciye yönelik oynamaz ya da izleyicinin kendisini neredeyse filmdeki deneyimleyen yerine koyabileceği bir odak yoktur. Schneemann'ın kişisel yaşamından alınmış bu sahneler dokümanter yanı sıra onun belleğine referans veren hareketli görüntülerden oluşan bir günlüğü andırdığı gibi çok katmanlı yapısı sayesinde yaratıcı gücünü cinselliğinden alan bir kadın temsiline dönüşerek kadın olmaya dair sanatçının kişisel perspektifini de sunmaktadır. Tabi ki bu noktada Schneemann'ın işlerinin kadın fizikselliğini ve deneyimini yüceltmek bağlamında özcü bir bakış açısı içerdiği söylenebilir. Dönem, ikinci dalga feminizmin kadın bedeni ve kimliği üzerine odaklanan araştırmacı, sahiplenici ve ön plana çıkarıcı anlayışı ile harmanlanmıştır dolayısıyla kadın sanatçılar bedenleri ve cinselliklerini toplumsal cinsiyet dayatmalarının dışına çıkmaya çalışarak benimsemek ile ilgilenirler. Schneemann'ın çalışmaları da barındırdığı içerik bakımından bu perspektiften değerlendirilebilir.

Schneemann'ın *Fuses*'ı bitirdiği aynı yıl, 1967'de Valie Export da benzer şekilde cinsel deneyimini kendi perspektifinden yansıtmayı amaçlayan *Orgasmus (Orgazm)* adlı yaklaşık 3 dakikalık²⁸, 8 mm bir filmi çeker. Film Export ve bir erkeği (Peter Weibel) cinsel ilişki sırasında gösteren yakın plan görüntülerden oluşmaktadır (Valie Export, *Orgasmus*). Yer yer net olmayan puslu görüntülerin, vücudun neresi olduğu tahmin edilemeyen deri görüntülerinin ve vajina, meme odaklı görüntülerin süre gittiği filmin sonunda kadın orgazmına referans veren yakın plan bir vajina çekimi yer alır (Wentrack, 2006). Film *Fuses*'ta olduğu gibi cinsel ilişkiyi tasvir etse de pornografiden uzaktır. Pornografide izleyicinin ekranda olup bitenleri görsel olarak deneyimleyebilmesi ve filmdeki eyleme mümkün olduğunca yakın hissetmesi için her şey ayrıntılı ve nettir. Gizli bir şey yoktur ya da gösterecek başka bir şey kalmamıştır. Pornografik imgenin gösterecek

²⁸ Filmin dakikası farklı kaynaklarda farklı şeklide; Mubi arşivde 3 dk, Center Pompidou Museum'un web sitesinde 2,20dk, Generali Foundation Vienna'nın web sitesinde 1,5 dk olarak geçmektedir.

başka bir şeyi yoktur her şey ortadadır. Buna karşılık Export'un filmi bazen flu, bazen tanımsız parçaların olduğu, kendi kişisel deneyimine, kadınsal zevkine odaklıdır. Export, kendi orgazmını doğrudan gösterdiği bu oldukça kişisel ve cüretkâr kayıt ile kadınların yaşamlarını çevreleyen güçlü, kırılmaz kültürel tabulara meydan okumayı amaçlar ve 1972 de *Women's Art: A Manifesto (Kadın Sanatı: Bir Manifesto)* da yazdığı kendi sözleriyle;

Kadın özgürleşme hareketinde sanatın konumu, sanat hareketinde kadının konumudur. Kadının tarihi erkeğin tarihidir. Çünkü kadın imgesini hem erkek hem de kadın için erkek tanımlamıştır.... Bırakın kadınlar konuşsun ki kendilerini bulabilsinler, kendimize dair tanımlanmış bir imgeye ve dolayısıyla kadının toplumsal işlevine dair farklı bir görüşe ulaşmak için istediğim şey bu. (Export, 1996 s. 755). Diye belirtir.



Görsel 3-11. Valie Export, Orgazm (Orgasmus), 1966/1967

Performanslarının aksine daha kişisel bir anlatıya sahip filmleri olan Export'un 1973 yılında yaptığı bir diğer filmi *Mann & Frau & Animal*²⁹ (*Erkek & Kadın & Hayvan*) da yine benzer şekilde çok fazla tabulaştırılmış iki imge, orgazm ve adet gören kadın cinsel organı üzerinden kadınların cinsel yaşamlarının bastırılması konusunu yeniden mercek altına almıştır. 16 mm çekilmiş olan bu film kamera karşısında yapılan bir performans olarak kabul edilebilir (Mueller, 1994 s.44). Toplamda on iki dakika süren bu film üç bölümden oluşan bir kurguya sahiptir. Filmin ilk bölümü bir duş başlığının yakın plan çekimi ile başlayan, su sesi ve inleme seslerinin olduğu uzun bir sahnedir. Küvette başından aşağısı görünen çıplak bir kadın, duş başlığından akan su ile mastürbasyon yapmaktadır. Bacağındaki kendi değimiyle; "...kadınlara ilişkin müstehcen tanımların hatırlatıcısı olan ve tarihsel bir antika gibi iş gören" (Carlson 2013 s.248) *Body Sign Action*³⁰ (1970) (*Beden İşareti Eylemi*) isimli jartiyer dövmesinden oluşan sanat işinden bu kadının Export olduğu anlaşılmaktadır. Bu siyah beyaz sahne Export'un orgazmı ile sonlanır. Bir sonraki sahnede ses geçirme, homurdanmayı çağrıştıran bir erkek sesine dönüşür ve görüntüde sperm kaplı yakın çekim bir vajina vardır. Kadraj daraldıkça ses hayvanileşir ve bir noktada ses devam ederken görüntü kanla kaplı bir vajinaya dönüşür. Sonraki sekansta aynı karenin fotoğrafı bir karanlık oda küvetinde durmaktadır. Kadrajın üst kısmında bir erkeğe ait olduğu anlaşılan eldeki kesikten fotoğraftaki vajinanın üzerine doğru kan damlar. Sahneye tiz, tekno esintili bir müzik eşlik etmektedir. Kadraj daralıp genişler ve film sonlanır.

²⁹ Videoyu izlemek için: <https://archive.org/details/valie-export-mann-frau-animal>

³⁰Body Sign Action: Export'un 1970 yılında Frankfurt'ta yaptığı bir performansdır, bu performansta Eksport sol bacağının üst kısmına bir jartiyer dövmesi yaptırır. Bu dövme ile fetişleştirilen kadınlığı ve erkek fantezisini çağrıştıran bir sembol olarak jartiyer, kadının arzu nesnesi olarak toplumsal rolünü ifşa etmek amacıyla, kendi bedenine acı verici ve silinmez bir şekilde işlenir. Bedeni işaretleyen bir eylem olarak dövme yaptırmak, kadın bedeninin işaret ettiği toplumsal kodlara başka bir deyişle toplumsal kodların yazıtı olarak kadın bedenine gönderme yapar. Bu iş konusunda kendisi: "Fotoğraf, bacağımdaki jartiyer şeklinde bir dövme gösteriyor. Jartiyer geçmişteki köleliğin bir işareti, bastırılmış cinselliğin bir sembolü olarak kullanılıyor. Koşullandırılmış davranış talep eden bir sınıfa ait olmanın işareti olarak jartiyer, kendi kaderini tayin etme ve/veya kadınlığın başkaları tarafından belirlenmesi sorununu uyanık tutan bir hatıra dönüşüyor" (Mueller, 1994 s. 31)



Görsel 3-12. Valie Export, Erkek & Kadın & Hayvan (Mann & Frau & Animal), 1973.



Görsel 3-13. Valie Export, Erkek & Kadın & Hayvan (Mann & Frau & Animal), 1973.

İkinci dalga feminizmin yükselmesiyle kadın mefhumu ile ilgili her şeyin konuşulup tartışıldığı bilinç yükseltme toplantıları sayesinde kadın sanatçılar cinsel deneyimleri de dahil otobiyografik anlatılara yer verdikleri ve toplumsal cinsiyet kodlarını altüst etmeye çalıştıkları birçok iş üretmişlerdir. Sanat tarihi geleneğindeki kadının seyredilmek için

çıplak ama kendi cinselliğine sahip olmayan, idealize edilmiş, steril, yapay ve kültürel olarak inşa edilmiş bedeninin yerine kanlı canlı gerçek kadın bedenini yerleştirmek istemişlerdir. Export'un ve Shneemann'ın filmleri ve performansları bu tarihe meydan okumakta ve kendi deneyimleri üzerinden genel bir kadınlık tespitine ulaşabilmek için "...gizemle örtülü" olanı ortaya çıkarmaktadır (Tickner, 1978 s. 241). Shneemann, *Interior Scroll* ile kadın cinselliğine ve doğurganlığına değindiği gibi sanat alanının kurumsal yapısını da kendi sözleriyle eleştirmektedir. Söylediği kelimelerin yanında yaptığı eylem de şok etkisi yaratmıştır zira toplumsal ve kültürel olarak inşa edilmiş kadınlığın tüm adabı muaşeret ve edep kurallarına aykırıdır. *Fuses*'te benzer şekilde kişisel olanın net bir ifadesidir. Export'un filmlerinde de cinsel organdan kontrol altına alınmamış bedensel sıvılar sızar, bu hiç de ideal bir görüntü değildir. Export burada ideal olanın yerine gerçeği koymaktadır. Bu argümanı *Genital Panik* (1969) gibi başka işlerinde de eleştirmiştir. Söz konusu olan iki sanatçının bedenleri, eserleri aracılığıyla kadınlara yönelik fiziksel ve sosyal sınırları aşmış, ataerkil düzene meydan okumuş ve yerleşik toplumsal kodları açıkça tehdit etmiştir.

Kadın cinselliğine odaklanan çalışmalar bazı eleştirmenlerin de yaptığı gibi özcü olarak değerlendirilebilir. Ancak bu tip çalışmalar yalnızca tek bir açıdan incelendiğinde, 1960'lar sonlarının ve 1970'lerin kültürel bağlamını ve kadın hareketinin, kadınların bedenleri ve toplumsal deneyimleri hakkındaki bilgilerini geliştirme, kendilerini toplumsal cinsiyet örüntülerinin dışında konumlandırabilme ve ikicillikten kurtulup gurur verici bir pozisyonda hissedebilme yönündeki hedefleri gözden kaçırılabilir. Kadın bedeninin görsel temsillerine işlemiş baskın ataerkil ideolojileri anlamak için hem sanat tarihindeki kadın bedeni analiz etmek hem de kadın sanatçıların bu konuyla kurdukları bağı anlamaya çalışmak önemlidir. Bu bağlamda eril bakışın dışına çıkabilen, bedenlerini ve cinselliklerini bu bakışın dışında tartışmaya açabilen, sanat pratiklerinde kendi bedensel deneyimlerini ya da kadın bedeni imgelerini kullanmış sanatçılar, ataerkil bir düzende bu eril bakışı yeniden üretme tehlikesi ile karşı karşıya oldukları kadar, kadın baskısını ifşa etmeyi ve alternatif bir kadın temsili sunmayı başarmışlardır.

4. VİDEO SANATINDA KUIR BAĞLAM

İkinci dalga feminizm toplumsal cinsiyet kavramını cinsiyet farklılığı üzerinden okumuştur ve kadın kimliğini esas alan bir söylem üretmiştir. Kadın kimliğini bütünsel bir kategori olarak ele almış yaş, cinsel yönelim, ırk, sınıf, eğitim gibi farklılıkların toplumsal konumu ve deneyimi ne ölçüde etkilediği konusundan ziyade ikili cinsiyet farklılığı konumundan konuşmanın mümkün olup olmadığı ikinci dalganın temel meselesi olmuştur (Direk, 2012). Birinci dalga feminizm aynılık ya da eşitlik üzerinden hak talep ederken ikinci dalga feminizm ‘cinsiyet farklılığının’ varsayımlarını kadınları özgürleştirmek adına ‘toplumsal cinsiyet’ kavramı yoluyla sorgulamış, kuir kuram ise feminizmin önden varsaydığı kadın-erkek ikiliğini ve heteronormatif merkezci yapıyı, normu yerle bir edip, normalin dışına taşarak, bu sefer tanımsız olmanın, kategorilere sığmamanın özgürleştirici ihtimallerini hesaba katarak yeniden ele almıştır. Bu bölümde kuirin ne olduğuna, tarihsel olarak ve aktivizm bağlamında nasıl şekillendiğine, AIDS ve LGBTİ+ hareketleri içinde videonun kullanımının getirilerine ve kuir bir yöntem olarak benimseyen sanatçıların beden ve cinsiyetin değişkenliğini açığa çıkaran işlerinin kırılma yaratma potansiyeline değinilecektir. Kendi bedenlerini şekillendiren, dönüştüren; cinsellik, cinsiyet, kimlik gibi konulara değinirken heteronormatif yapıları yerle bir eden, her türlü norma direnen, akışkanlığa odaklanan, doğal, sabit ve gerçek kabul edilen ikilikleri sorgulayan ve değişebilirliğine işaret eden işler üreten sanatçılara yer verilecektir.

4.1.Feminizmden Kuire: Merkezi Yıkma

Biyolojik cinsiyetten kaynaklı farkların, daha en başından anlamlar ihtiva ettiği varsayılır ve bu anlamın toplumsal cinsiyetimizin temelini oluşturduğu kabul edilir. “Oysa anlam tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak kurulur” (Direk, 2012 s. 72). Daha önceki bölümlerde de söz ettiğim gibi insan olmak kadın ve erkek olmanın ötesinde farklılıklar barındırır ve bu farklılıklar iki kategoriye indirgenemeyecek kadar çoktur. Fakat yine de iktidar mekanizmaları kadın ve erkek kategorilerinde öylesine ısrarcıdır ki toplumsal yaşamı, tüm farklılıklar skalasını bu iki kategorinin içine zorla sığdırmaya çalışarak, ikili sınıflandırmalar yaparak düzenleme eğilimindedir. Bu farklılıklar ikiden fazla olduğu gibi kati de değildir. Yani bedenler durağan değildir; kendilerine yeni anlamlar ekleyebilir, biyolojik cinsiyetinden kaynaklıymış gibi görünen toplumsal cinsiyetini kabul etmeyebilir ya da belli bir yaşa kadar atanmış cinsiyetiyle kimliklenirken, sonradan bunu değiştirmek isteyebilir, bunu anatomik olarak değiştirebileceği gibi sadece toplumsal cinsiyetini artık ‘o’ olmadığını beyan ederek de değiştirebilir, hiçbir kategoriye dahil olmak istemeyebilir ya da bazen erkek bazen de kadın olmak isteyebilir, kendine bazı farklılıkları sonradan ekleyebilir ya da çıkarabilir, kısacası dönüşebilir ve akışkandır.

Kuir buradan yola çıkar başka bir ifadeyle heteronormativitenin tam karşında bir düşünce üretim alanı açmaya çalışır. “Heteronormativite kavramı, bütün bir kültürün sonradan doğallaştırılmış ve idealleştirilmiş heteroseksüel yönelim, pratik, değer ve yaşama biçimlerine göre tanımlandığı, bu yönelimin dışında kalanların ısrarla marjinalleştirildiği, görmezden gelindiği, baskı ve şiddete maruz bırakıldığı veya en iyi ihtimalle ‘uysal ötekiler’ olarak sindirildiği bir düzeni” ifade etmektedir (Çakırlar ve Delice, 2012 s. 11). Bu düzen birbirini aile ve üreme ile tamamlayan, birbirinin zıttı olduğu düşünülen kadın ve erkek kategorilerine dayanır. Heteronormativite yalnızca doğal ve zorunlu varsayılan heteroseksüelliği ifade etmez aynı zamanda heteroseksüelliğin olması gereken olduğunu pekiştiren, diğerlerini dışlayan ve ötekileştiren; kadın-erkek, biyolojik cinsiyet-toplumsal cinsiyet, heteroseksüellik- homoseksüellik gibi ikiliklere dayanan algılar yaratır ve bunları ‘normal’ başlığı altında dayatır.

Kuir, normalliğe ilişkin hegemonik kültürel ideallerin istikrarsızlaştırılmasını önermektedir. Normali kurgulayan normlar; bedenleri birbirinden ayıran ve ilişkilendiren edimleri tanımlar ve bu tanımlara göre bazı bedenler özne konumunda yer alabilirken diğerleri özne olmaktan çıkar (Direk, 2012 s. 73). Kuir bu noktada ötekileştirilenler ile ilgilidir. Özne konumunu işgal edebilmek için gereken özelliklerin ne olduğunu belirleyen normatif yapıları ifşa etmekle ve bozmakla ilgilenir. Kuirin amacı, “Normali, normalliği kuran normların kuruluş ve işleyiş yapısını sorgularken, kenarda kalanın merkeze çağırılması değil, bizzat merkezin darmaduman edilmesidir” (Yardımcı ve Güçlü, 2016 s. 18). Bu anlamda kuir, yalnızca normun dışında kalanlara yani LGBTİ+’lara özgü kimlik politikaları ile ilgili olduğu ya da LGBTİ+ kimlikler skalasına eklenebilecek ‘Q’ harfi ile ifade edilen yeni bir kimlik olduğu şeklinde ele almak yanlış olacaktır. Aslen kuir bir kimliksizleşme önerisidir. Çünkü ötekiler yaratmak kuirin mantığına sığmaz. Yeni bir ‘biz’ yaratmak veya ‘biz’ zahirinin altında toplanan birilerini ifade etmek bu mantığa terstir. Çünkü ‘biz’ dediği anda ‘onlar’ karşı taraf olarak oluşur; ‘onlar’, ‘biz’in ötekisi olarak ortaya çıkar ve kuir hepsini kapsayabilecek bir düşünce alanı yaratmayı denemektedir. “Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve cinsel pratiklerle ilgili her tür etikete, dolayısıyla da kimlik ve cinselliğin üzerine kurulduğu ‘apaçık’ her tür kategoriye karşı durur” (Yardımcı ve Güçlü, 2016 s. 18). Mutlak bir kimlik fikrinin karşısındadır; kuirin kimlik anlayışı çoklu, çelişkili, parçalı, tutarsız, istikrarsız ve akışkandır.

Birinci dalga feminizmin anlayışına paralel bir yerden, homofil³¹ hareketler ve ardından eşcinsel kimlik politikalarını savunanlar, yüzyıllar boyu din tarafından kınanan, yasa dışı ilan edilen ya da patolojikleştirilen eşcinsel edimleri asimilasyonist bir bağlamda, benzerlik hatta aynılığa vurgu yapacak şekilde, en temelde ‘biz de sizin gibiyiz’ anlayışıyla ele alarak dışlandıkları yerlere girmeye çalışmışlardır. Eşcinselliğin bir kimliğin karşılığı olduğunu savunarak eşcinsel edimleri değişmeyen ve özcü; doğuştan

³¹ Homofil Hareketler: “İlk kez on dokuzuncu yüzyılın sonunda Avrupa’da ve özellikle Almanya’da ortaya çıkan bu örgütlenmeler eşcinselliğin doğal bir insani olgu olarak kabul edilmesi için mücadele etmişlerdir.” Genel olarak 1960’lı yılların başına kadar olan dönemdeki eşcinsel hareketlerine verilen isimdir. “Eşcinsel özgürleşme ve lezbiyen feminizm gibi kitlesel hareketlere dönüşmemekle beraber, homofil örgütlenmeler eğitim programları düzenlemiş ve eşcinselliğe dönük hoşgörünün artması ve kimi durumlarda eşcinselliğin yasallaşması yönünde reformlar için çalışmıştır” (Jagose, 2017 s. 36).

gelen, bir anlamda biyolojiden kaynaklıymış gibi kabul etme eğiliminde olmuşlardır. Yani heteroseksüellik ve eşcinselliği kişinin değiştiremeyeceği, irade dışında gerçekleşen, kendi elinde olmayan genetik bir özellik gibi ele alıp bu bağlamda ‘düzeltmesinin’ mümkün olmayacağını iddia ederek, homofobik baskıları bertaraf etmeye çalışıyorlardı. Bu anlayış her ne kadar cinselliğin iktidar kontrolünde bir olgu olduğuna vurgu yapmayan, hâkim anlayışa göre aykırı sayılan cinsellikleri kapalı kapılar ardına iten, asimilasyon yanlısı bir yerden yaklaşmış olsa bile eşcinsel hak ve özgürlük mücadelesi için çok önemli olmuştur. Fakat amaç egemen kültüre kabul edilerek bu sistemin içinde göze batmadan hayatı sürdürmek, egemen kültüre dahil olmak olunca sistemi sorgulama imkânı ortadan kalkmaktadır. Kuir ise özcülüğü ve aynılık üzerinden gözden kaybolmayı reddeder. Eşcinsellik ve heteroseksüellik de dahil olmak üzere tüm cinselliklerin sabit ve doğuştan gelen yönelimler olarak tanımlanmasına karşı çıkar. Cinselliğin zamanla değişebilecek, dinamik bir yapı olarak ele alınmasını önerir ve değişimin gerekli ve kaçınılmaz olduğunu savunur. Farklılıkları törpüleyerek standarda yaklaştırmaya çalışmak yerine kapsayıcılık ve çeşitliliğin gücünden beslenir. Yalnızca normallik anlayışını değil “...normal davranış diye bir şey olabileceği fikrinin kendisini protesto eder” (Erdem, 2012 s. 49-51).

Amerikan argosunda erkek eşcinsellere hakaret etmek için ‘ibne’ gibi anlamlarda kullanılan ama esasen kelime anlamı tuhaf, acayip, şüpheli, tekinsiz gibi karşılıklara gelen queer/ kuir; 1990’ların başında heteronormatif yapının ötekileştirdiği yani cinsiyet normları dahilinde anılmayanların; gay, lezbiyen, interseks, transgender, biseksüel vb. kişilerin yericisi anlamıyla birlikte sahiplendiği ve böylelikle yeniden anlam kazanan, en temelde heteronormatif yapının yerleşik alanlarını, normun politikasını, ikili cinsiyet sisteminin ve kimliğin sabitliğini siyasal, sosyolojik ve kültürel olarak sorgulayan, okuyan, açık eden ve aynı kendi kelime anlamını alt üst ettiği gibi bu normları da altüst etmenin yollarını araştıran bir düşünce olarak ortaya çıkmıştır (Öztürk, 2018). Sözcük ilk olarak 1980’lerin sonlarında kurulmuş, AIDS krizini ana eksenine alan aktivist gruplar Queer Nation ve ACT UP’in³² üyelerinin 1990 yılında New York’taki Onur yürüyüşünde

³² QUEER NATION: 1990 yılında ACT UP içerisinde yer alan bir grup eşcinsel aktivist tarafından gey ve lezbiyenlere yönelik şiddetle ve HIV-AIDS’le mücadele etmek amacıyla kurulan örgüttür.

dağıttığı ‘Queerler Bunu okuyun!’ başlıklı manifestoda³³, sözcük anlamında yatan sapkınlık ithamını da kucaklayarak dolaşıma sokulmuştur (Darıcıoğlu, 2016 s. 9).

Kuir kelimesini sahiplenmek; heteronormatif iktidarın homofobik dilinden çıkan aşağılayıcı ithamları aynı şekilde iktidara çevirmek, Türkçede de ‘ibne’ kelimesi gibi küfür niyetine kullanılan kelimenin anlamının yani ‘ibne’ olmanın neden aşağılama içerdiğini düşünsel bir anlama taşımak, zorunlu sayılan iki kutupta yer almayı, ortada ve muğlak olanı sahiplenmek anlamına gelmektedir. Kuir terimi dolayısıyla kuirin teorik bağlamının kendisi de muğlaklık içerir ve bu muğlak konum kuirin değişken yapısıyla pekişir başka bir deyişle kuirin muğlaklığı değişken yapısının yansımasıdır. Çünkü kuir, kimlik siyasetine karşı muğlaklığı savunan bir yerde durduğu gibi tanımlar karşısında da aynı akışkanlığın peşindedir. Heteromerkezli ana akımın ötekileştirdiği, aşağıladığı, şiddet uyguladığı, anormal olarak etiketlediği ve görmezden geldiği zorunlu ikiliden biri olamayan, ‘muğlak’ tabir edilebilecek her türden cinsellikle ve cinsiyet kimliğiyle ilgilendiği gibi, bu cinselliklere toplumun nasıl baktığına, bunları tanımlamaya ve anlatmaya çalışan bilgilerin nasıl şekillendiğine de göndermede bulunur. “Dolayısıyla ‘queerlik’ epistomolojik ve ontolojik biçimlere kafa tuttuğu kadar ahlaki ve siyasi normlara da kafa tutar” (Grosz, 2018 s. 9). Normların sürekli olarak saptırılması fikri kuirin temel mantığını ifade etmektedir. Kimliği ve cinselliği sadece yönelimlerle sınırlı

ACT UP: *AIDS Coalition to Unleash Power- (Gücünü Açığa Çıkarmak İçin AIDS Koalisyonu)*. AIDS krizine son vermek amacıyla 1987’de New York şehrinde kurulmuş aktivist örgüt. (Darıcıoğlu, 2016)

³³ “Her mekânı bir lezbiyen ve gay mekânı, her sokağı cinsel coğrafyamızın bir parçası haline getirelim. Arzu ve eksiksiz tatminden örülmüş bir şehir. Güvenli, özgür ve dahası olabileceğimiz bir şehir ve ülke. Hayatlarımıza nazar etmeli, en iyiyi bulup çıkarmalı, queer olanı görmelik, düz (straight) olanı görmeli, ondan sonra da düz olanı samanı buğdaydan eleyip atmamız! Unutmayın, çok ama çok az vaktimiz var. Ve ben her birinizin ve hepinizin aşığı olmak istiyorum... Queer olmak mahremiyet hakkıyla değil, kamusal olma özgürlüğü, kim isek o olma özgürlüğü ile ilgilidir. Queer olmak her gün zulme karşı, homofobiye, ırkçılığa, kadın düşmanlığına, dindar ikiye bölünmüşlerin bağnazlığına ve kendi kendimize yönelttiğimiz nefrete karşı (kendimizden nefret etmemiz gerektiği bize özenle öğretildi) mücadele etmek demektir. Ve bugün elbette hem bir virüse karşı hem de AIDS’i kullanarak bizi dünyanın yüzünden silmeye çalışan bütün homofobiklere karşı mücadele etmek demektir... Evet, ‘gay’ harika bir kelime. Onun da bir yeri var. Ama pek çok lezbiyen ve gaye erkek sabaha kızgın ve bıkkın uyanıyorlar, neşeli (gay) olarak değil. İşte bu yüzden biz kendimize queer demeye karar verdik. Queer’i kullanmak dünyanın geri kalanının bizi nasıl gördüğünü kendimize hatırlatmanın bir yolu. Queer’i kullanmak düz bir dünyada gizli ve kenara itilmiş hayatlar yaşayan zarif ve çekici insanlar olmak zorunda olmadığımızı kendimize söylemenin bir yolu... Evet, queer sert bir kelime olabilir ama aynı zamanda homofobiğin elinden çalabileceğimiz ve ona karşı kullanabileceğimiz sinsi ve ironik bir silahtır”. (Çakırlar ve Delice, 2012 s. 15)

olamayan bir bağlamda, norm ile kurulan ilişkiler üzerinden ele alır. Bu yüzden kuir; “Her türlü kimliğin yoldan çıkarılıp saptırılması, ezberi bozacak şekilde tuhaflaştırılmasıdır... Bir anlamda kimliğin imkansızlığıdır” (Durudoğan, 2018 s. 88). Bu değişkenliği ve muğlaklığı korumak kuirin bağlamı açısından önemli olsa da kuir; Jagose’nin ifadesiyle en genel anlamda “...kromozomal cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsel arzu arasındaki sözde değişmez ancak tutarsızlıklarla örülmüş, ilişkileri çarpıcı şekillerde ortaya koyan ifadeler ve analitik modelleri” tanımlanmaktadır (Jagose, 2017 s. 11).

Kuir, heteronormativite tarafından ötekileştirilen cinsel kimlikleri imlemesi bakımından eşcinsel özgürleşmeci ve lezbiyen feminist hareketler gibi aktivist anlayışların devamı niteliğinde olmasına rağmen bu hareketlerin asimilasyon yanlısı ya da cinsiyet kategorilerinin fazlaca arkasında toplanan görüşlerinden kopuş niteliği taşır (Jagose, 2017). Kimliğin ve cinselliğin sonuçta olgunlaşmak, netleşmek, katılaşmak veya somutlaşmak zorunda olmayan sürekli tekrarlayan bir inşa sürecinde olduğunu savunur. “Temel başarısı kendisi de dahil, herhangi bir kimlik kategorisi seferberliğinin -bilinçli veya değil- doğasında bulunan varsayımlara dikkat çekmesidir” (Jagose, 2017 s. 150). Bağlamı cinsellik, arzu ve toplumsal cinsiyet kimliği kavramlarının ötesine geçerek; ırk, yaş, sakatlık, fakirlik, hastalık taşımak, azınlık olmak gibi olguları da kapsayacak şekilde bedenleri ve davranış biçimlerini şekillendiren, özne olarak görünür olmanın şartlarını belirleyen, Butler’ın deyişiyle kimlerin normatif olarak insan sayıldığını, kimlerin yaşanabilir hayatlara sahip olacağını, hangi yaşamın yaşamaya değer hangi ölümün yası tutulabilir olduğunu belirleyen normatif politikaları da kurcalamaya çalışarak genişler (Butler, 2018). Bu yüzden gücünü tektipleştirici politikaların merkezinde yatan, hali hazırda bulunan her türlü düşüncenin ve inancın sorgulanmasından almaktadır.

Kuir, bir varoluş ve aktivist bir hareketi ifade ettiği gibi kuramsal olarak da 90’lı yıllardan itibaren akademik literatürde yer almaya başlamıştır. Genel olarak kabul edildiği üzere *Queer teori* ifadesi edebiyat kuramcısı Teresa de Lauretis tarafından 1990 yılında Santa Cruz’daki California Üniversitesi’nde düzenlenen bir konferansta dile getirilmiştir (Jones ve Silver, 2016 s. 28). Nasıl feminist söylem toplumsal cinsiyeti ele alırken onun doğal ya da zorunlu olmadığını, iktidar, toplum ve aileler tarafından içselleştirilerek öğretilen, olması gerekenmiş gibi dayatılan, zamanla inşa edilen bir olgu olduğunu açığa çıkarmaya

çalışmışsa, kuir kuram da bu düşünce sistematüğını kendisine dahil ederek cinsiyetin de tamamen bağlam ile şekillenen, tanımının tarih boyunca koşullara göre farklılıklar gösteren bir anlamlar bütünü olduğunu açığa çıkarmaya çalışır (Öztürk, 2018 s. 6). Tezin birinci bölümünde detaylı şekilde değinmeye çalıştığım gibi, Judith Butler'ın da kuir teorisinin sürekli referans alınan en temel metinlerinden biri olan *Cinsiyet Belasın*'da üzerinde durduğu ve kuramlaştırmaya çalıştığı fikir buna dayanmaktadır. Butler genel olarak toplumsal cinsiyeti biyolojik cinsiyetten sonra ya da biyolojik cinsiyete dayanan, onun üzerine kurulan bir şey olarak görmez aksine toplumsal cinsiyeti biyolojik cinsiyetin önüne koyar. Cinselliğın anlamının, cinsiyet organlarına atfedilen anlamların toplumsal cinsiyet yoluyla oluştuğunu ve bu yüzden de toplumsal, kültürel ve tarihsel şartlardan bağımsız anlamalar taşıyamayacaklarını düşünür. Butler'ın söylemine paralel olarak kuir düşünce toplumsal cinsiyet ile ilgili olduğu kadar cinsiyetin kendisi de dahil olmak üzere "...toplumsal yapının bütününe nüfuz etmiş olan heteroseksüel mantığı, yani heteronormatifliği okuma, açık etme ve altüst etme yollarını araştırır" (Öztürk, 2018 s. 5). Bu yüzden de kuir, sadece sistem tarafından ötekileştirilenleri ilgilendiren bir konu, sadece marjinalleştirilmiş kimlikleri kapsayan bir varoluş biçimi değildir. Bir konum olmanın ötesinde geçerek bir düşünce biçimi haline gelir ve heteroseksüeller için de önemli bir sorgulama alanı yaratma amacı taşır. Jagose'ye göre kuirin sabit ve herkesçe onaylanan bir tanımı olmamasına rağmen;

Cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinselliğın normatif düzenini problem haline getirmiş olup kimlik, toplum ve politika anlayışını en üst derecede alaşağı ettiği açık olan- queer, 'doğal' yollardan evirildiğine inanılan her türlü kimlik, toplum ve toplumsal cinsiyet alternatifini eleştirmektedir. Queer belirli bir forma sıkışıp kalmayı reddederek, normali oluşturan her ne ise onunla bir direniş ilişkisi sürdürmektedir. (Jagose, 2017 s. 121)

Butler, feminizmi kadın kategorisini temel bir kategori olarak ele alması sebebiyle eleştirir. Kadın teriminin doğal bir birlikteliği ifade edemeyeceğini söyler ve bu kategorileştirmede ısrarcı olmanın heteroseksüelliğın doğallığını, dolayısıyla cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzu arasındaki birbirleriyle bağlantılı olmak zorundaymış gibi görünen normatif ilişkileri pekiştiren ve düzenleyen kurguları destekleme tehlikesi taşıdığına işaret eder. Butler arzu, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kimliği arasında normatif

anlamda örtüşme olmayan bedenleri örnekler ve toplumsal cinsiyetin hakikati olduğu fikrine karşı çıkar. Cinsiyeti ve toplumsal cinsiyeti tekrarlara dayanan ve zamanla şekillenen edimler olarak algılar ve performativite kavramını ortaya atar (Jagose, 2017 s. 105). Fakat kimliğin performatif olması kimliksiz olunabileceği ya da benimsediğimiz kimliğin toplumsal ve kültürel şartlardan bağımsız bir kostüm gibi giyilip çıkarılabilen bir olgu olduğu anlamına gelmemektedir. Yani bu kavramı bir performans olarak görmek hatalı olacaktır. Butler'ın performativite bağlamında kimlik kavramı normatifliğin sabit ve zorunlu olmadığını, dönüşebilir bir mefhum olduğunu, kimliğin dengesiz ve istikrarsız olabileceğini anlamak için önemlidir. Dolayısıyla performativite kavramı, kuirin kuramsal olarak beslendiği ana damarlardan biri olmuştur.

Kuir siyaset hem akademik hem de aktivizm alanında yalnızca cinsellik ile ilgili tartışmalara ya da toplumsal cinsiyet kimliğinin reddine indirgenemeyecek kadar geniş bir alanda yani "...kamusal hayatın içselleştirilmiş heteroseksüelliğini içinde barındıran, her yere, her hegemonik alana bulaşan, dadanan, yayılan" edimsel bir siyaseti amaçlar (Çakırlar ve Delice, 2012 s. 18). Butler'ın deyişiyle "Queer, müşterek bir mücadele sahası, bir dizi tarihsel düşüncenin ve gelecek tahayyülünün başlangıç noktası olacaksa, şimdiki zamanda asla tamamıyla sahip olunamayan, ama her zaman yeniden tertiplenebilen, bükülebilen, çarpıtılabilen, bir önceki kullanımından, acil ve genişleyen siyasal amaçlar doğrultusunda, queer'leştirilebilen olarak kalmak zorundadır" (Butler, 2014 s. 321). Butler'ın kastettiği ortaklık heteronormativitenin değdiği her türlü yapılanmayı içine alır; ötekinin oluşturulduğu, birilerinin dışarıda bırakıldığı her yapı bu 'müşterek mücadelenin' içinde yer alır. Dolayısıyla kuir siyaset ırk, etnisite, azınlık politikaları, şiddet, fakirlik gibi ötekileştirmenin söz konusu olduğu her türlü siyaset alanı için kullanışlıdır ve tüm bu kavramlar doğrultusunda anlamı değişebilir, tanımlamaları yeniden yapılabilir ve terimleri yeniden oluşabilir. Evcilleştirildiği takdirde ya da görevini daha etkin şekilde yerine getirebilecek başka kavramların devralması gerektiğinde tamamen vazgeçilebilecek stratejik bir hamle olarak algılanabilir.

Kuirinin sabit tanımlardan kaçınan, değişken, muhalif, bazen muğlak ve her şekilde baskın düşüncenin sorgulanması üzerine olan, normalin ne olduğunu ve bu normale hangi normatif stratejilerle karar verildiğini açık etmeye çalışan, doğal ve verili atfedileni

kemikleşmiş yerinden eden ve istikrarsızlaştıran niteliği birçok alana temas ederek yeni düşünce ve sorgulama olanakları sağlar. Yaşamın cinsiyet ve toplumsal cinsiyet üzerine kurulmuş sistemi içinde bütün tanımlayıcı kimlikleri, birbirini tamamladığı varsayılan ikili zıtlıkları, mutlak ve değişmez sayılan hakikatleri çözümlemeye çalışır ve bunlara yüklenen görevlerin, anlamların ne olduğunu, nasıl ve ne şekilde oluştuğunu irdelemeyi amaçlar. Dışlayıcı işlev gören birliktelik kategorilerine (kadın/ erkek, heteroseksüel/ homoseksüel vs.) dahil olmayanların, kamusal hayattan soyutlananların, varlıkları inkâr edilenlerin ya da görmezden gelinenlerin, anormal sayılanların, ırkçılığa ve fobik şiddete maruz kalanların toplumsal konumlarını yeniden yazmaya çalışır. Stereotipleri oluşturan ve denetim yapılarını bu stereotipler üzerinden temellendiren iktidar sistemlerine karşı eleştirel bir politika ve düşünce pratiği oluşturmayı amaçlar. Dokunduğu cinsiyet olgusu dışındaki bütün hegemonik yapıların da iktidar ilişkilerinin bir sonucu ve bu ilişkilerden bağımsız algılanamayacağını, tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak inşa edilmiş olduklarını gösterme imkânı oluşturur. Bütün bu bağlam dahilinde de her türlü normu karşısına alarak bir özgürleşme olasılığına kapı açar ve farklı bir düşünce biçimine davet eder.

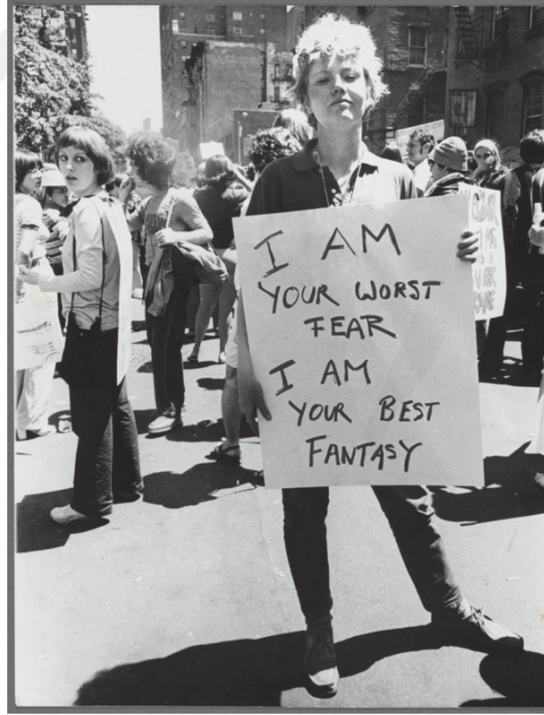
4.2.Video Sanatında Kuir Bedenlerin Gücü

1960'ların ve 70'lerin sivil hak mücadelelerinde, özellikle de eşcinsel özgürleşmesi ve kadın hareketlerinin gerçekleştirdiği eylemlerde fotoğraf çeken başlıca foto muhabirlerden biri olan Diana Davies'in çektiği fotoğraf, 28 Haziran 1970 Pazar günü *Stonewall Ayaklanması*³⁴ birinci yıl dönümünü kutlamak için yapılan ilk Onur Yürüyüşü; o zamanki adıyla *Christopher Street Özgürlük Günü Yürüyüşü*³⁵ sırasında,

³⁴ Stonewall Ayaklanması: 28 Haziran-3 Temmuz 1969 tarihleri arasında Stonewall Inn isimli gay barın LGBTİ+ müdavimleri ve yerel toplum üyeleri, bara yapılan rutin bir polis baskınına karşı koymuşlardır. Bu olay ile başlayan ve altı gün boyunca süren ayaklanma, Los Angeles'ta Mattachine Society'nin kurulmasıyla ABD'de başlayan eşcinsel hakları hareketinde önemli bir dönüm noktası ve büyüme için katalizör olarak görülmektedir. Hemen ardından ülke çapında çok sayıda aktivist grup kurulmuş ve binlerce insan harekete katılmıştır. (Stonewall Inn, 2023)

³⁵ Christopher Street Özgürlük Günü Yürüyüşü: New York'un ilk Onur Yürüyüşü, 28 Haziran 1970 Pazar gününde düzenlenmiş ve organizatörleri şaşırtacak şekilde binlerce katılımcının ilgisini çekmiştir. O zamanlar Christopher Street Özgürlük Günü Yürüyüşü olarak bilinen güzergâh, Greenwich Village'da

1970’lerin lezbiyen kültürünü kaydettiği fotoğraflarıyla bilinen aktivist fotoğrafçı Donna Gottschalk’ı, elinde “Ben senin en büyük korkunum, Ben senin en iyi fantezinim” sloganının yazdığı bir pankartı tutarken göstermektedir (Iovannone, 2018). Bu slogan dönemin ruhunu yansıtacak şekilde eşcinselliği hem kaygı hem de hayranlık uyandıran bir alan olarak konumlandırmakta ve kimliğini açıklamaktan kaçınan eşcinseller de dahil olmak üzere herkesi bu korkuya ve cazibeye davet etmektedir. Artık ötekileştirilmeye tepki göstermeyi başaran eşcinsel özneler, heteroseksüellerin iç dünyaları ve zihinleri hakkında bilgi sahibi olduklarını gururla ilan edebilmektedir. Aslında bu slogan durumu özetler; artık eşcinsellik sadece belirli öznelerin sahip olduğu bir kimlik olarak değil, hem kendilerini gey ya da lezbiyen olarak adlandıranlar hem de adlandırmayanlar tarafından sürekli müzakere edilen ve edilmesi gereken bir cinsel ve sembolik anlam alanı olarak okunmaya başlanmıştır (Lord ve Meyer, 2019).



Görsel 0-1. Diana Davies, Donna Gottschalk Christopher Street Eşcinsel Özgürlük Günü Geçit Töreninde Poster Tutuyor, (Donna Gottschalk Holds Poster At Christopher Street Gay Liberation Day Parade) 1970.

Sheridan Meydanı ile Altıncı Cadde arasındaki Washington Place'de başlamış, Altıncı Cadde boyunca Kuzeye doğru ilerlemiş ve Central Park'ın Sheep Meadow'unda sona ermiştir. (Stonewall Inn, 2023)

En iyi fantezi ve en büyük korku arasındaki çarpıcı alanda gezinmek tam da kuir bir bakış açısının karşılığı gibidir. Toplumsal normları yıkabilme ihtimalinin verdiği haz ve toplumsal baskının yarattığı korkunun paralel şekilde bir bedende ortaya çıkması, o cezbedici alana davet eden bir özgürlük vaadini çağırıştırır. Fakat bu korkunun yanında barınan haz 1980'lere gelindiğinde AIDS krizinin doruğa ulaşmasıyla boyut değiştirmiştir.

1980'lerde büyük bir tehlike oluşturan AIDS, LGBTİ+ topluluğunda çok fazla sayıda insanın ölümüne yol açmıştır. Amerikan hükümeti, ölüm oranları gitgide artmasına rağmen hastalığı eşcinsel hastalığı olarak etiketleyip, tedavi ve HIV araştırmalarına yeterince bütçe sağlamamıştır (Darıcıoğlu, 2015). Salgın eşcinselliği yeniden ötekileştiren, azınlıklaştırmacı bir politikanın konusu olmuş ve bu politika AIDS ve eşcinselliği birbirinin yerine kullanılabilen eş zamanlı söylemler olarak kurgulamıştır. Bu sebeple HIV'in yayılma çemberi yalnızca 'risk gruplarına' (eşcinsel erkekler başta olmak üzere damardan uyuşturucu kullananlar, seks işçileri gibi gruplar) indirgenmiş ve devlet 'genel nüfusu' etkilediği anlaşılan kadar salgına kayıtsız kalmıştır (Jagose, 2017). Hastalık eşcinsel hastalığı olarak çarpıtıldığı ve medyada bu şekilde ifade bulunduğu için insanlar yayılması ve bulaşması hakkında yanlış kanılara kapılmışlar ve yeterince bilgi edinememişlerdir. Bu bağlamda AIDS bir temsil krizi olarak okunabilmektedir. İktidar AIDS'i herkesin etkilenebileceği bir salgından ziyade bir tanımlama, ötekileştirme ve korku unsuru olarak simgeleştirmiş ve eşcinsel bedenleri işaret etmek için kullanmıştır.

ACT UP, Mart 1987'de New York-Manhattan'daki Lezbiyen ve Gey Toplum Hizmetleri Merkezi'nde, ABD hükümetinin HIV ve AIDS nedeniyle artan ölümler konusunda harekete geçmemesine tepki olarak kurulmuştur. O yıllarda yalnızca ABD'de 40.000'den fazla kişi HIV pozitifdir ve AIDS dünya çapında yaklaşık 60.000 kişinin ölümüne neden olmuştur. Rakamlar yüksek olsa da eşcinsel topluluğu bir süreliğine gözle görülür şekilde salgından etkilenen tek nüfus olarak krizin merkezinde yer almıştır. Bu sebeple de Başkan Ronald Reagan hükümeti, AIDS hastaları için finansman, tedavi araştırmaları ve hastalığı yavaşlatacak ilaç araştırmalarını yavaş ilerletmiştir (Banales, 2024).

ACT UP bu duruma karşı binlerce insanın katıldığı eylemler düzenleyerek araştırma bütçelerinin artırılması ve var olan ilaçların ücretsiz şekilde erişime açılması hakkında

aktivist kampanyalar düzenlemiştir (Darıcıoğlu, 2015 s. 9). Dikkat çekmek ve önyargıları yıkma misyonuyla protestolar, eğitimler ve görsel içerikleri paylaştıkları gösteriler düzenleyerek hastalık hakkında farkındalık yaratmayı amaçlamıştır. ACT UP'in çatısı altındaki aktivistler bilgiye erişimin kısıtlı olduğu 1980'li yıllarda, doğru bilgileri kamusallaştırmak için çabalamışlar ve bu doğrultuda hastalık hakkında detaylı bilgiler veren, korunma yöntemlerinden ve erken teşhisten bahseden videolar, afişler, çıkartmalar, pankartlar, metinler vb. materyaller üreterek dağıtmışlardır (Kutlu, 2002). Bu noktada sanatçılar da aktivist müdahalelerde bulunabilecekleri işler üreterek AIDS aktivizmine dahil olmuşlardır. 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında AIDS krizinin medyadaki çarpık temsilleriyle mücadele etmek için üretilen sanat işleri kuir sanatın temeli olarak kabul edilir. Özellikle ACT UP'a dahil olan *Gran Fury*, *Group Material*, *Testing the Limits* ve *DIVA TV* gibi aktivist sanat kolektiflerinin hükümete ve toplumsal eyleme çağrı yapmak için ürettikleri erken dönem grafikler önemlidir. Örneğin ikonik poster *SILENCE=DEATH / SESSİZLİK-ÖLÜM* ile yapılan toplanma çağrısı feminist ve sivil aktivizmin taktiklerini kullanan ve 1980'lerin Barbara Kruger ve Jenny Holzer gibi feminist sanatçıların avangard sanat stratejilerinden ödünç alan bir dili temellük etmektedir (Jones ve Silver, 2016 s. 29).

AIDS ülkeyi kasıp kavururken ana akım medyanın düşmanca, homofobik ve yanlış haberciliği karşısında medyanın yapısökümü acil bir gündem haline gelmiştir. Bu noktada sanatçılar ve sanat kolektifleri, Rus film yönetmeni Dziga Vertov'un ortaya attığı kameranın gördüğü gerçeklik ve bakış arasındaki gerilimi ima eden sine-göz (kino-graz) kavramı ve buna bağlı olarak video aktivizm bağlamında değerlendirebilecek videolar üretmişlerdir. Sine-göz "...gerçekliği arzulamaktan çok bizzat gerçekliği ele geçirmeyi hedef alır" ve bu bakışa sahip olan sanat üreticileri elit entelektüeller değildir. "... (Verov'un) onun propaganda filmleri çekmek için yollara düşen kinokları³⁶ yani sine gözlü devrimcileri; işçileri, köylüleri vardır" (Depeli, 2017 s. 111). Kavram herhangi bir

³⁶ Kinok: "Dziga Vertov'un icat ettiği bir kavram. Kinok Rusçadaki sinema anlamına gelen kino sözcüğüyle, Rus dilinin eski edebi bir sözcüğü olan göz anlamına gelen oko sözcüklerinden türetilmiş ve kamerayla dolaşıp kenti görüntüleyen toplumsal bir tipi de işaret ediyordu" (Berensel, 2016 s. 122).

hiyerarşik iş bölümü (örneğin yönetmen / kameran / ışıkçı vb.) olmadan, o an, o olaya tanık olanların (örneğin eylem sırasında eylemcilerin), denetlenmeyen bir akışın içindeki teknik olarak en mümkün şartlar ile kolektif imge ve haber üretimine dayanır (Berensel, 2016 s.122).

Vertov'un kamerası dünyayı yalnızca görüldüğü gibi göstermekle kalmaz hem teknik kapasitesi nedeniyle hem de düşünme ve eylem kapasitesi nedeniyle sine göz insan gözü için görünür olmayan şeyleri de görünür kılar. Gerçekliği görünen ve görünmeyen bileşenleriyle birlikte yakalamanın peşine düşmek yerine, kendisi gerçekliğe bizzat sızar ve onu inşa eder. Bu haliyle Vertov'a göre sine-göz rüyayı/düşleri ve ütopayı cisimleştirir; mevcut gerçekliği değiştirme gücüne sahiptir... Vertov kamerayı gerçekliği olduğu gibi yakalayan bir pasif kayıt cihazı olarak tanımlamaktan çok, aktif hatta aktivist/ eylemci bir araç olarak görür. (Depeli, 2017 s.114)

Vertov'un 1920'lerde ürettiği perspektifin günümüz toplumsal hareketlerinde karşılığını bulamak mümkündür. Örnek olarak Taksim Gezi eylemleri sırasında oluşan sosyal medya haber ağları, eylemcilerin yaptığı kişisel canlı yayınlar ve Youtube, Twitter gibi mecralarda kurulan kolektif haber kanalları gösterilebilir.

1960'lı yıllarda Sony'nin Portapak'ı piyasaya sürmesi ile başlayan süreçte video sanatı ve video aktivizm paralel biçimde ilerlemiştir. İlk dönem video sanatçılarının ve video aktivistlerin, kolaylıkla taşınabilir ve ucuz olması bakımından ulaşılabilir olan bu yeni kayıt cihazının gerilla taktiklerinin eninde sonunda televizyonu değiştirebileceğine olan inançlarıyla sokaklarda gezindikleri ve kayıt aldıkları yıllar olmuştur (Berensel, 2016). Videonun ortaya çıktığı 1960'lar, Amerika başta olmak üzere dünya çapında bir kültürel değişim rüzgarının estiği yıllardır. Kapitalizm ve savaş karşıtı öğrenci hareketleri, ikinci dalga feminizmin hak talepleri, Black Panter'lerin³⁷ ırk ayrımına karşı mücadelesi, müzik ve underground kültürün etkisindeki çocukların özgürlük ideolojileri ve çevre konusu da dahil çeşitli sivil hak talebi hareketlerinin ortaklaşa endişesi toplumsal

³⁷ Black (Kara) Panter Partisi: "1966'da California'nın Oakland kentinde Huey Newton ve Bobby Seale tarafından kuruldu. 1950'lerin sonu ile 1960'ların başında, Martin Luther King öncülüğünde yürütülen medeni haklar hareketinin ılımlılığı ve sınırlı başarıları karşısında daha agresif bir politika benimseyen Parti, 1970'lerin ortalarına kadar sadece ABD'de değil tüm dünyada ses getiren bir direniş modeli oluşturdu." (Doss, 2016)

çoğulculuk idealizminin doruk noktası olan bir dönem ile videonun ortaya çıkışı kesişmiştir. Dolayısıyla aktivistlerin ve sanatçıların ilk aklına gelen videoyu ana akım medyaya karşı iktidar tarafından denetlenmeyen ve sansürlenmeyen bireysel bilgi üretebilecekleri bir iletişim aracı olarak kullanmak olmuştur.

Aktivistler, edindikleri ekipmanları halkın eline vererek ve kendilerini birinci ağızdan ifade etmelerini sağlayarak, televizyonun hegemonyasını değiştirebileceklerine inanmaktaydılar (Berensel, 2016). Bu noktada ACT UP'ın bünyesinde yer alan sanat kolektiflerinin eylemler sırasında çektikleri görüntülerden, röportajlardan, bazen de farklı kurgulardan oluşan bir AIDS video aktivizm alanı söz konusudur. Örneğin DIVA TV³⁸ isimli kolektif video grubu bilgilendirme, haberleşme ve belgeleme amacıyla videolar kurgulayıp dolaşıma sokmuşlardır.³⁹ *Be a Diva! (Diva ol!)* mottosuyla röportajlar gerçekleştirmiş ve gösterileri kaydetmişler. Sürekli ölümlerin yaşandığı, hastaların günden güne görünür şekilde sağlıklarını kaybettiği bu zorlu mücadelenin ortasında DIVA TV gibi grupların ürettikleri bu tür videolar; iletişimi, topluluk desteğini ve coşkuyu koruyan itici güçlerden olmuştur. Ayrıca aktivistler sadece medyadaki haksız temsillerle mücadele etmiyor, aynı zamanda araştırma, ilaç ve evde bakıma erişim için hükümet fonları elde etmeye ve belgeleyici niteliğin yanı sıra yaratıcı yapımlar yoluyla bilgileri yaymaya da çalışıyorlardı. Örneğin uzun metraj sinema filmleri ile tanınan yönetmen ve sanatçı Tom Kalin'in aralarında eski Hollywood filmlerinden parçaların, TV'de yayınlanan çeşitli haber programlarındaki AIDS hakkında konuşanların görüntülerinin, öpüşen eşcinsel çiftlerin ve bazen de erotik görüntülerin bulunduğu buluntu görüntüleri kurgulayarak oluşturduğu deneysel videosu *They are Lost to Vision Altogether (1989)*⁴⁰ (*Vizyonlarını Tamamen Kaybettiler*) eşcinsel topluluğunun tutku ve cinselliğinden vazgeçmeden AIDS'e karşı insancıl bir yanıt verilmesini etkili bir şekilde savunmaktadır (Horsfield, 2006).

³⁸ DIVA TV: Damned Interfering Video Artists Television (Kahrolası Müdahaleci Video Sanatçıları Televizyonu)

³⁹ Video örneği için: <https://vimeopro.com/deepdishtv/diva-tv-spring-1990/video/178261014>

⁴⁰ Videoyu İzlemek için: <https://vimeo.com/70204247>



Görsel 0-2. Diva Tv: Spring, Aktivist Koleksiyonundan Seçmeler Act Up! And Wham! (Selections From Activists Collections) Act Up! And Wham! 1990.



Görsel 0-3. Tom Kalin, Vizyonlarını Tamamen Kaybettiler (They Are Lost To Vision Altogether),1989.

“Queer teriminin en kamusal haliyle seferber edilmesi şüphesiz ki AIDS aktivizmi içinde gerçekleşmiş ve buna bağlı olarak AIDS aktivizmi cinsel kimliklerin yeniden yapılandırılmasında en görünür alanlardan biri haline gelmiştir” (Jagose, 2017 s. 117). Zaten kelimenin sahiplenilerek dolaşıma sokulması ilk olarak ACT UP içerisinde bir

oluşum olan Queer Nation'un 1990'da dağıttığı manifestoya dayanmaktadır. Kuir her ne kadar 90'lardan itibaren kavram olarak üzerinde durulan ve teorik bağlamda geliştirilen bir kuram niteliği taşımaya başlamış olsa ve kuir sanat da buraya dayandırılrsa da sanattaki kuir düşüncenin tarihselliği bu noktadan çok daha geriye bakılarak okunabilmektedir. Çünkü toplumsal cinsiyet ve cinsellik geleneklerini zora sokma, kimliğin performatif yönlerini vurgulama ve normalin tahakkümüne karşı çıkma girişimleri, eşcinselliğin ve her türlü sanatsal temsilinin tarihsel dokusuyla örtüşmektedir. Örneğin Neoklasik ressam ve edebiyatçı Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824), edebiyatçı Oscar Wilde (1854-1900), fotoğraf sanatçısı Claude Cahun (1894-1954), Robert Mapplethorpe (1946-1989) gibi birçok sanatçı günümüzden bakılarak kuir okumaya tabi tutulabilmektedir. Fakat tarihsel süreçte yani, tanımlandığı yıllar öncesinde, o yıllarda ve günümüzde en geniş anlamıyla beden mefhumu, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları ekseninde çalışan sanatçıların değindikleri ana temalardan en belirgini olmuştur. Çünkü beden; başta cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik üzerinden yürütülen iktidar ilişkileri olmak üzere her türlü iktidar ilişkisinden doğrudan etkilenen ve bu ilişkilerin net bir şekilde okunarak açık edilebileceği en önemli alandır. İktidarın AIDS krizine gösterdiği tepki bunu çok açık bir biçimde örneklemektedir. Kuirler ilk dışlanan, ötekileştirilen, görmezden gelinen ve gözden çıkarılabilir bedenler olmuşlardır. Dolayısıyla kuir bedenler iktidar ilişkilerinin sonucu oluşan gerilimlerden öncelikli olarak etkilenenlerdir.



Görsel 0-4. Robert Mapplethorpe, Self Portre, 1980.

Tıpkı feminist sanatta olduğu gibi kuir sanatın da beden üzerine yoğunlaştığı gözlemlenebilir. Feminist sanatın konuları çok geniş bir yelpazede değerlendirilse ve birbirinden çok farklı ifade biçimleri içerse de ilk yıllarından beri kadın sanatçılar bir yandan sanat tarihi kanonundaki görünürlüklerini irdeleyip bu konuda işler üretirken bir yandan da kendi bedenlerini ortaya koydukları işler üretmektedirler. Böylece işleri ile beden üzerinde hak sahibi oluğunu iddia eden politikaları sorgulamışlar ve beden üzerindeki ataerkilliği açığa çıkarmaya çalışmışlardır. Özellikle de kendi bedenini kullanan sanatçılar bedenlerini bir kişisel ifade alanı olarak ele alıp kadınlık deneyimlerini sosyal, kültürel ve politik bağlamda ifade etmeye çalışmaktadırlar. Bu anlamda cinsiyet ve beden meselesi, feminist sanatçılar için kadınların tarih boyunca maruz kaldıkları baskı ve ayrımcılığı okuyarak, toplumsal normlara ve beklentilere karşı durabilecekleri ve alternatif bakış açıları oluşturabilecekleri en önemli üretim alanı olarak var olmaktadır. Feminist sanatçılar gibi kuir bağlamda işler üreten ya da kendilerini kuir adlandıran sanatçılar da beden olgusuyla bağlantılı işler üretme ve bedeni iktidar sistemlerini ve heteronormativiteyi sorgulayabilecekleri bir alan olarak kullanma eğilimindedirler. Çünkü söz konusu Batılı, beyaz, cis, heteroseksüel, kentli bireyler olduğunda toplumdaki ayrıcalıklı konumları sorgulanmaksızın garantilenmişken, iktidar mekanizmaları bu ayrıcalıklara sahip olmayanları ücra konumlara, toplumsal hiyerarşinin en alt katmanlarına itmektedir. Dolayısıyla bu kişilerin varlıkları inkâr edilerek yok sayılır veya görmezden gelinirler, ihtiyaçları ve hakları önemsizleşir, baskı, şiddet ve ayrımcılığa daha fazla maruz kalırlar. Bu yüzden görünürlük meselesi kuir sanatçılar için hayati önem taşıyan konulardan biri olagelmıştır ve beden üzerinde çalışmak bu varoluşsal krize karşı sunulacak bir ispat niteliği taşıyabilmektedir.

Sanatçıların kendi bedenlerini performatif bir alan olarak görmeleri, normatif olmayan, özgün varoluşlarını inşa etmek için hiç bitmeyen bir dönüşüm sürecinde olduklarını ima eden bir kuir strateji olarak algılanabilir. Bu strateji kendi bedenleri ile çalışan sanatçıların bizzat kendi bedenlerini araştırmaları, kurgulamaları ve bedeni muğlak, akışkan, değişken ve keşfedilebilir bir alan olarak deneyimlemeleri ve bu deneyimi referans alarak birinci ağızdan ortaya koymalarını sağlamaktadır. Böylece bu sanatçılar üzerlerindeki heteronormatif beden, kimlik, cinsiyet ve cinsellik tahakkümünü kavramsal olarak

ortadan kaldırabilme ihtimaline sahip olurlar ve bu ihtimal kuir bireyler için hayati önem taşıyan ütöpik bir dünya hayalini kurabilmelerine referans olabilmektedir.

Kendisini non-binary⁴¹ ve trans olarak tanımlayan sanatçı Cassils, bedenini istediği gibi şekillendiren, fotoğraf, video, enstalasyon, heykel, ses ve performans gibi disiplinlerde işler üreten kuir sanatçılardan birisidir. Cassils, bedenini bir araç olarak görür; ona göre trans olabilmek için hormon kullanmak ya da iki cinsiyetten birini benimsemek ve bunun için cinsiyet uyum ameliyatı geçirmiş olmak gerekmez. Kendi ifadesiyle; “Translığı bir cinsiyetten diğetine geçişle ilgili bir şey olarak değil, sürekli bir oluş, belirsizlik, spazm ve kayganlık alanında çalışan süreç odaklı bir varoluş biçimi olarak gerçekleştiriyorum” diye söyler. (Cassils, 2017). Onun bedensel deneyimi iki cinsiyetten birinin benimsemesini gerektirmez, o bedenini geçişken bir yüzey olarak algılar, sabit cinsiyet kategorilerini ortadan kaldırarak kadın ya da erkek olarak yaşama zorunluluğu fikrine direnmektedir. Ona göre bedenler “...toplumun beklentileriyle şekillenen heykeller” dir (Frizzell, 2013). Kendi bedenine de bu anlayışla yaklaşır ve bedenini sürekli bir dönüşüm içine sokar.

Kendisini sanatçı olarak tanımlamasının yanı sıra vücut geliştirmeci olarak da tanımlar ve yaptığı işlerde birbirinden çok alakasız gibi görünen bu iki disiplini birleştirmektedir. Spor alanında alışlagelmiş yöntemleri kuirleştirdiğini ve vücut geliştirmenin “...başı başına cinsiyetlendirilmiş bir pratik” olarak karşımıza çıktığını düşünmektedir (Teplitzky, 2015). Sporun, özellikle de vücut geliştirmenin kadın ve erkek bedenlerinin nasıl görünmesi gerektiğine dair toplumsal kalıplarla şekillenmiş, bu iki kategorinin içinde tektipleştirici bir yapısı olduğunu (kaslı/cüsseli erkek, ince/sıkı kadın), kadın ve erkek bedenlerini fiziksel olarak ayrıştıran ve ayrı yönlerini destekleyecek biçimde programlandırıldığını gözlemler (örneğin kadınlar için kalça/bacak, erkekler için omuz/göğüs antrenmanları yoğunluklu uygulanır). Yani bu sporu kuirleştirmekten kastı, vücut geliştirme yöntemlerini kendi kişisel dönüşüm amacına uyarlamakla ilgilidir. Bedenini

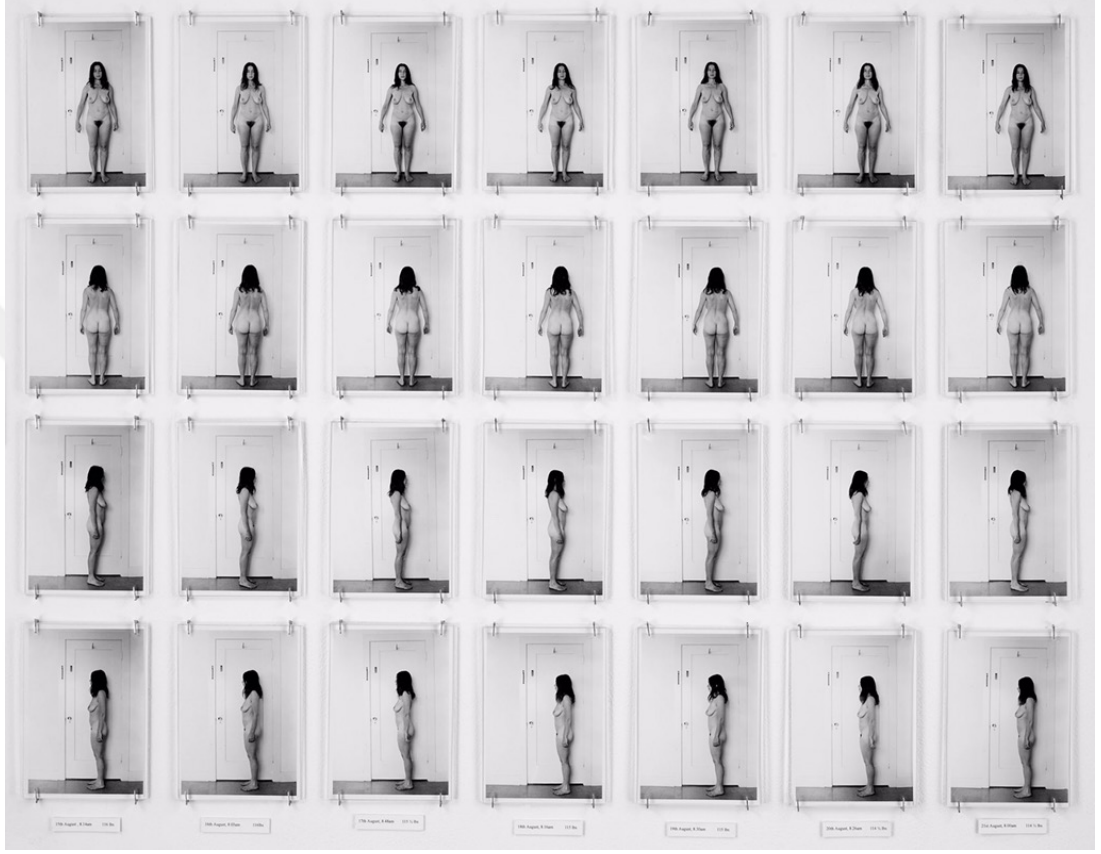
⁴¹ Non-Binary: “Non-binary cinsiyet kimliği, salt kadın ya da salt erkek olarak tanımlanamayacak, kimisine göre ikisinin arasında, kimisine göreyse ikisinin de dışında bir cinsiyet kimliğini deneyimleyen insanları tariflemek için kullanılan terimlerden yalnızca biridir. Non-binary bireyler, cinsiyet kimliklerini gender fluid (cinsiyet kimliği akışkan) ya da agender (cinsiyetsiz) gibi başka terimlerle, üçüncü bir cinsiyet olarak ya da tamamen başka bir şekilde de tanımlayabilir.” (Gedizoğlu, 2020)

dönüştürürken biyolojik cinsiyetin fiziksel belirteçlerinin vurgulanmasına yönelmez. Bedenini cinsiyetlendirilmemiş bir alan olarak hayal eder ve vücut geliştirme pratiğini bedene bir heykel gibi yaklaşılarak, inşa edilebilen bir alan olarak algılayarak gerçekleştirmektedir.

Bedenin sınırsız potansiyelini vurguladığı ve toplumsal cinsiyeti yerinden edilebilir bir olgu olarak ele aldığı *CUTS: A Traditional Sculpture*⁴² (*Kesikler: Geleneksel Heykel*) 2011 ve 2013 yılları arasında devam ettiği performans, fotoğraf ve videodan oluşan üç aşamalı bir iştir. Bu projenin ilk aşaması olan performans kısmında Cassils, Eleanor Antin'in 1972 tarihli *Carving: a Traditional Sculpture* (*Oymacılık: Geleneksel Bir Heykeltıraşlık*) işini yeniden yorumlamaktadır. Antin'in *Carving*'i sonuçta, 148 adet siyah beyaz fotoğraf olarak ortaya çıkan performatif bir iştir. Antin, 37 gün boyunca ağır bir diyet yaparak 10 kg kaybetmiştir ve her gün kendisini, bedenindeki değişimin gözlemlenebileceği şekilde dört açıdan fotoğraflamıştır. Sergilediği esnada fotoğraflara tarih, beden ölçüleri ve kilosu gibi bilgiler eşlik etmektedir. Görüntüler bilgilerle beraber bir deneyin envanterini andırır. Aynı zamanda bedenini tam olarak rahatlatmamış bir şekilde (kolları aşağı sarkmış fakat biraz havada, kalçasına değmemiş) duruşu fotoğraflardaki nesnel veya bilimsel nitelik aktardığına dair mesafeli havayı pekiştirmektedir. Bu açıdan Antin'in çalışması dokümantasyon, fotoğraf, performans, otoportre ve temsil ile ilgili tartışmalarla ilişkilendirilebildiği gibi genel anlamda kadın bedenine dair süregelen tarihsel gerilime gönderme yapmaktadır. 'Geleneksel Heykel' ifadesi doğrudan sanat tarihinde edilgin bir nesne olarak görülen kadın bedeni meselesine ilişkin okunabilirken *Carving*'deki en belirgin vurgu, kadın bedenine yüklenen ideal güzellik baskısını sorunsallaştırmasıdır. Antin'in serisi ilerledikçe izleyiciler, kadın bedenine atanan güzellik standartlarına (bu standartlar Antin'in fotoğraflarında ölçülebilir bir birim gibi karşımıza çıkar) ulaşmak adına az beslenen bir bedenin yavaş yavaş kendini tüketmesine tanık olur. Cassils ise, *Cuts*'ta Antin'in taktiğini tersine çevirir ve 23 hafta boyunca yoğun bir antrenman ve diyet programı sürdürerek 23 kilogram kas kazanır (*Cuts A Traditional Sculpture 2011-2023 Performance, Video, Photography, 2024*). O da bedeni

⁴²Videoyu izlemek için: <https://www.cassils.net/cassils-artwork-cuts>

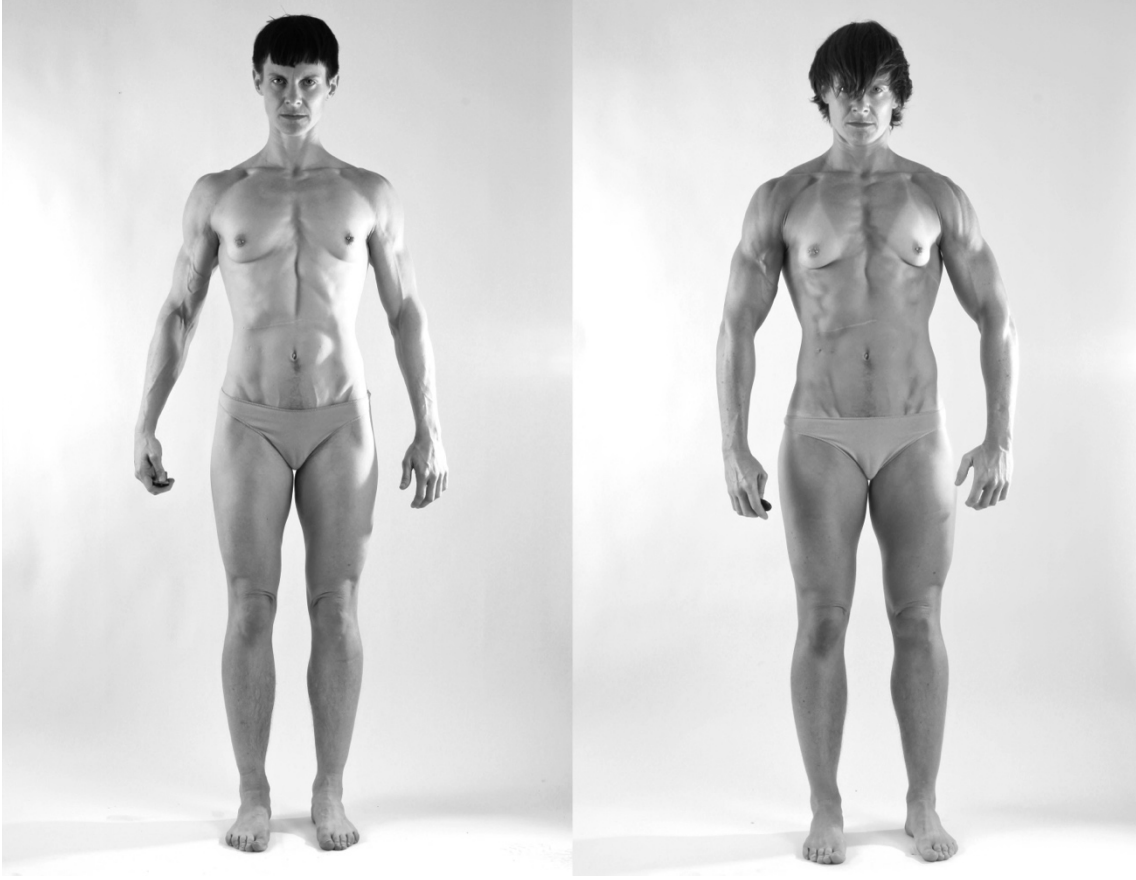
antik Yunan heykellerinin hiper-erkeksi idealizmine uygun bir forma doğru evrilirken Antin gibi belirli aralıklarla kamera karşısına geçmiştir.



Görsel 0-5. Elenaor Antin, Oymacılık: Geleneksel Bir Heykel (Carving: A Traditional Sculpture), 1972.

Birçok bağlamda ‘yumuşak’ aşağılayıcı bir terim olarak kullanılabilmektedir. Hatta Türkçe kullanımda ‘yumuşak’; eşcinsel erkekleri ifade etmek için kullanılan ‘ibne’ kelimesine muadildir. Ama genel anlamda karakteri tanımlarken pısrıklığı, naifliği ya da güçsüzlüğü çağırıştırabilir, fiziksel yapıda yağlı olmak fobik kültürün itici bulduğu gevşekliği akla getirebilmektedir. Her ne kadar beden olumlama günümüzde yaygınlaşmış olsa da ideal estetik algısının dışında kalmak hala bir kusur sayılmaktadır. Cinsiyete bakmaksızın her türlü beden üzerinde, idealleştirilmiş beden formlarına uymakla ilgili katı bir baskı bulunur. Bu yüzden gevşek, yağlı bir deriye sahip olmak yani ‘yumuşak’ olmak toplumsal olarak çirkin ve itici bulunabilir. Özellikle toplumsal cinsiyet normları

bağlamında erkeklığe atfedilen sert olma yükümlülüğü hem kişiliksel hem de bedensel sertliği çağırıştırır. Bu normlara göre erkeklerin güçlü dolayısıyla kaslı olmaları idealdir.



Görsel 0-6. Cassils, Kesikler: Geleneksel Bir Heykel (*Cuts: A Traditional Sculpture*), 2013.

Cassils, *Cuts* performansında fiziksel yumuşaklığın tüm izlerini silerek bedensel yağ oranını en düşük seviyelere kadar indirmeyi denemiştir. Fotoğraflar Cassils'in bedenin topografyasını bize sunar beden git gide keskinleşir, yağ dokusunun altındaki kas lifleri şişmeye ve belirginleşmeye başlar. Sertleşen bedeniyle hem bedeninin sınırlarını zorlar hem de masküleniteye atfedilen anlamları karmaşıklarlaştırır. “Beklentileri yıkan kafa karıştırıcı” bir beden elde etmek istediğini söyler (Steinbock, 2014 s. 258). Projenin diğer ayağı olan, Cassils'in kamera karşında erkek eşcinsel dergilerindeki modelleri andıran şekilde poz verdiği fotoğraflar bu kafa karışıklığını güçlendirir. *Advertisement: Homage To Benglis* (2011) (*Reklam: Benglis'e Saygı*) isimli fotoğraf serisi *Cuts* performansının

160. gününde fotoğrafçı ve makyaj sanatçısı Robin Black ile iş birliği yaparak oluşturduğu bir seridir (Cuts A Traditional Sculpture 2011-2023 Performance, Video, Photography, 2024). Bu fotoğraflar Lynda Benglis'in skandal yaratan 1974 tarihli Artforum dergisine verdiği ilandaki, kendisini çıplak ve elinde çift uçlu bir dildo tutarken gösteren fotoğrafa saygı niteliğindedir⁴³. Cassils'in maskülen bedeni ve bu maskülenliği ön plana çıkaran pozları homoerotik moda ve reklam estetiğine gönderme yapan niteliktedir. Aynı Benglis'in fotoğrafı gibi Cassils'te erotizm ve metalaştırılan beden konularını tartışmak için bir imkân yaratmıştır (Steinbock, 2014). Benglis bunu feminist bağlamda yaparak kadın bedenini referans alırken, Cassils'in bedeni cinsiyet konusunda muallak bir alan yaratır.



Görsel 0-7. Cassils, Reklam: Benglis'e Saygı (Advertisement: Homage To Benglis), 2011.

⁴³ Lynda Benglis: <https://www.artsy.net/artwork/lynda-benglis-artforum-vol-13-no-3>

Çalışmanın diğer parçası olan *Fast Twitch / Slow Twitch (2011) (Hızlı Seğirme / Yavaş Seğirme)*⁴⁴ isimli, çift kanallı video enstalasyon adını kas liflerinden almaktadır. Sol kanalda yer alan videoda Cassils'i büyüleyici bir ışık altında yumurta içerken, hayvani bir şevkle çiğ eti dişleri ile parçalarken, açık ağzına takviye haplar dökülürken ve halter gibi çeşitli spor aletleriyle efor sarf ederken gösteren estetik ama diğer yandan tiksindirici bir etki yaratan ağır çekim görüntüleri yer almaktadır. Bu görüntüler stilize edilmiş kurgusu, kaslara yapılmış yakın çekim planları ve sanatçının yüz ifadeleriyle erotik bir atmosfer yaratır. Bir sahnede kadraj sanatçı iç bacak çalışırken açılıp kapanan fosforlu pembe tayt giymiş bacak arasıyla doludur, başka bir sahnede Cassilis'in sırtındaki kaslar üzerindeki gömleği ağır çekimde parçalar, çok yakın planlarda çekilmiş kaslarını ve yüzünü gösteren görüntülerde tükürükler ve ter damlaları savrulur. Videonun bu kanalındaki görüntüler sanatçının çabasına ve fedakarlığına teatral bir vurgu yaparken cinsiyetini belirsizleştirir. Fosforlu pembe taytı, kırmızı ojeleri ve bazı sahnelerde taktığı sarı peruğu vamp bir kadın temsiline aitken erkeksi hatlara sahip vücudu, sert bakışları ve bazen giydiği önu dolgulu beyaz jockstrap'ı⁴⁵ ile tezat oluşturur.

Videonun sağ kanalında yani *Fast Twitch* kısmında; Antin'in işine atıf yapan Cassils'in dönüşümünü gösteren fotoğrafların, arka arakaya koyularak time-lapse'e dönüştürülmüş hali bulunur. Time-lapse'teki görüntüler çok hızlı ilerlemektedir; fotoğraf serisindeki tüm fotoğraflar 23 haftayı temsilen 23 saniyede akmaktadır (Cuts A Traditional Sculpture 2011-2023 Performance, Video, Photography, 2024). Video sanatçının çok kısa bir süre içinde büyük miktarlarda kas geliştirdiği izlenimini yaratmaktadır, vücudunun şeklinin değiştiğini gözlemleyebilsek de sanatçının duruşu ve bakışındaki donukluk onun bedensel emeğini gizlemektedir. Fakat bu animasyonun sonu yoktur yani doğrusal bir öncesi ve sonrası anlatısı yoktur; 23 saniye bittiğinde başa döner ve yeniden sanatçının vücudunun ilk görüntüsü ile karşılaşırız. Burada sonradan edinilmiş bu maskülenlik ve şişmiş kaslar bir anda yok olur ve süreç başa döner. Videoda nihai bir sonuç yoktur ve bu durum bedeni

⁴⁴ Fast Twitch / Slow Twitch: Hızlı Seğirme / Yavaş Seğirme: Kasılma hızlarına göre kas lifleri tipleridir. Yavaş kasılan lifler, duruşu korumak veya uzun mesafe koşmak gibi uzun süreli, tekrarlanan kasılmalar gerektiren dayanıklılık faaliyetleri sırasında kullanılan liflerdir. Hızlı kasılan lifler, kısa süreli hızlı kas kasılmaları gerektiren zıplama gibi ani hareketler yaparken kullanılır. (Türkalp,2019)

⁴⁵ Jockstrap: Aslen bisikletçilerin penisi desteklemesi için kullandıkları aksesuar. Sadece penisi örten arka kısmı açıkta bırakan bir tür külot.

ve toplumsal cinsiyeti yeniden ve yeniden inşa edilebilir bir mefhum olarak okuyabilmemize olanak sağlar.



Görsel 0-8. Cassils, Hızlı Seğirme / Yavaş Seğirme (Fast Twitch / Slow Twitch), 2011.

Sağ kanaldaki video her ne kadar hızlandırılmış bir akışla kurgulanmış olsa da durağan bir anlatı sunar. Sürekli başa dönen bir döngü devam ederken; soğuk tonlu, doğalmış gibi etki yaratan difüz ışık, mekân, bedeninin duruşu, sanatçının giydiği iç çamaşırı (yalnızca bir karede bir anlığına tamamen çıplak görülür), bedeninin kadrada kapladığı alan ve yüz ifadesi sabittir. Bu yüzden biraz belgeseli andıran, nesnel bir anlatıyı çağırıştırır. Bunun karşısında, sol kanaldaki video bariz sıcak tonlu stüdyo ışıklarıyla çekilmiş ve oldukça yavaşlatılmıştır. Hem bu sebeplerden hem de teatral ifade biçimi bakımından yapay ve anlatımcı bir kurguya sahiptir. Cassils bedenini inşa ederken geçtiği süreci, günlük olarak yapmak zorunda olduğu çeşitli eylemlerin paradolştirmiştir. Bu iki kanal arasındaki karşıtlık çeşitli gerilimlere yol açmaktadır. Belgesel niteliği olan time-lapse video esasında performatiftir; bu anlamda performans sanatında olduğu gibi eylem gerçekleştirilmiştir, diğer video ise teatrallık barındırır yani sanatçı -mış gibi yapmaktadır. Birisi toplumsal cinsiyeti fiziksel olarak inşa ederken, diğeri taklit ederek toplumsal

cinsiyeti gerçekleştirir. Her iki videoda diğlerinin olmadığı yerde mevcuttur. Time-lapse videodaki görüntülerin soğuk, hijyenik ve klinik bir etki yarattığı yerde diğher videodaki sekanslar sıcak, terli, abartılı, erotik ve hiciv doludur. Sonuçta iki video da aynı sonuca varır ve toplumsal cinsiyetin bir süreç olduğunu ima ederler.



Görsel 0-9. Cassils, Hızlı Seğirme / Yavaş Seğirme (Fast Twitch / Slow Twitch), 2011.

Cassils'in işi çok katmanlı birden fazla bağlamda okumaya olanak tanımaktadır. “Çağdaş trans bedenlenme hala büyük ölçüde hormonla tedavinin ardından yapılan cerrahi müdahalelerle tanımlanmaktadır” (Steinbock, 2014 s. 254). Ama Cassils'in trans deneyimi farklıdır; O, bedenini cinsiyet uyum ameliyatları ya da hormon tedavileri olmadan antrenman yaparak dönüştürmeyi denemektedir. Burada performansın isminde geçen ‘cut/kesik’ kelimesi ameliyatlar sonucu olan bedensel kesiklere referans veriyor gibi gözükmektedir. Özellikle trans erkekler için meme aldırma (mastektomi) ameliyatı sonucu oluşan yara izlerinin simgesel anlamlar ihtiva ettiği gözlemlenebilir. Fakat Cassils yoğun antrenman programı ile çoğunluğu yağdan oluşan meme dokusunu küçültmeyi başarmıştır. O, bedene bir heykel gibi yaklaşıp şekillendirilebilir bir yapı olduğunu kanıtlamaya çalışır. Kendini trans hissetmesi için ameliyatlara ihtiyacı yoktur; kendisinin de anlattığı gibi, o trans deneyimini iki cinsiyetten birine dönüşüp, orada kalacak şekilde

algılamaz. Onun için translık bedenini sürekli bir dönüşüm halinde olmasıdır. Bu anlamda kendi bedenini sabit olmayan, biçimlenebilir, akışkan bir alan olarak deneyimler. Fakat yine de kendini gerçek anlamda sertleştirmek, keskinleştirmek, dayanıklılığını maksimuma çıkarmaya çalışmak; toplumsal cinsiyet normlarının onun biyolojik cinsiyetine sahip olanlardan beklediği görünümünden uzaklaşmak ya da maskülen görünüm yakalamanın ötesinde, bir mücadeleyi çağrıştırmaktadır. “Beden bir savaş alanıdır”⁴⁶ ve kuir olmak sürekli savunma gerektiren bir mücadelenin ortasında durabilmek anlamına gelebilir. Şiddete, inkara, görmezden gelinmeye, dışlanmaya, homofobiye ve acıya karşı daima hazırlıklı, her zaman tetikte ve güçlü olmak zorunda olan kuirler, kelimenin içindeki melankolik tınıyı⁴⁷ özümsemişlerdir. Bu yüzden Cassils’in çabası erkeksi görünmenin ötesinde bir savunma yöntemi olarak okunabilmektedir.

Sanatçı Sin Wai Kin çeşitli personaları gerçekleştiren ve büründüğü personalar ile performanslar ve performans dayalı videolar ve fotoğraflar kurgulayan bir sanatçıdır. 2021 yılı itibari ile kendi ailesinin ona verdiği Çince ismini kullanmaya başlayan Sin, bu tarihten önce 2010’lardan beri personalarından biri olan ve Marilyn Monroe’nun kötücül bir versiyonunu andıran, hiper kadınsı Victoria Sin olarak çoğunlukla gece kulüplerinde, sahnelerde ve eğlence mekanlarında drag şovlar ve canlı performanslar gerçekleştirmekteydi (Roux 2023). Günümüzde kendisini non-binary olarak tanımlayan Sin Wai Kin, birden fazla karakteri olan ve bu karakterlerin rüya ile gerçeklik arasında süzüldüğü, ikili normları birbiri içinde çözen, şekil değiştiren ve bulanıklaştıran masalsı işler üretmektedir.

Sin Wai Kin de Cassils gibi kendi bedeni üzerinden toplumsal cinsiyete dair vurgular yapan ve bedenini şekillendiren bir sanatçıdır. Fakat Cassils’ten farklı olarak bunu ışıltılı

⁴⁶ Barbara Kruger’in 1989 tarihli serigrafisi ‘(Untitled) Your Body is a Battleground’u hatırlamak yerinde olacaktır. Kruger bu ikonik afişi 1989 yılında, Washington’daki kürtaj ve doğum kontrol haklarına vurgu için yapılan kadın Yürüyüşüne desek vermek için üretmiştir. <https://daily.jstor.org/the-history-your-body-is-a-battleground/>

⁴⁷ “Queer 1980’lerin sonunda benimsendiğinde, uzun bir hakaret ve istismar tarihini çağrıştırdığı için seçilmişti- içindeki acıyı duyabiliyordunuz... Queer çalışmalarında yaralanmaya yapılan vurgu, bu alandaki eleştirmenleri queer temsil ve deneyimin karanlık yönlerini araştırmaya ve homofobinin sosyal, psikik ve bedensel etkilerine eğilmeye daha istekli hale getirdi” (Jones ve Silver 2016 s. 29).

kostümlerin, topuklu ayakkabıların, dekolterilerin, kocaman lateks memelerin, dolgulu kalçaların, takıların, makyaj malzemelerinin, simlerin ve parlak taşların yanında göz süzen davetkar bakışların, şuh konuşmaların olduğu sakin, abartılı ve büyüğü dünyasında gerçekleştirilmektedir. “Çalışmalarımın çoğu nesnel hakikat ve gerçekliğe ilişkin varsayımların çözülmesiyle ilgili” diyen Sin’in videolarındaki anlatılar; aralarında Octavia Butler ve Ursula Le Guin gibi bilim kurgu yazarlarının ve feminist sosyal bilimci Donna Haraway’ın de bulunduğu yazarlardan esinlenerek oluşturulmuş olay örgüleriyle farklı toplumsal cinsiyet sistemlerini ve modellerini hayal etmeye olanak tanımaktadır (Roux 2023).

Sin, Drag’i spekülatif bir pratik olarak ele alır; o alışlagelmiş drag performansında olduğu gibi kendi biyolojik cinsiyetinin karşılığı olan toplumsal cinsiyetin kılığına girerek o cinsiyetin performansını gerçekleştirmez. O, kendisini ‘gay-cis-erkek-drag’ olarak tanımlayan bir kişinin sembolize ettiği beklentileri, biçimleri ve politikaları bilinçli bir şekilde tersine çevirir ve drag gösterisinin normatif boyutunu aşarak, onu toplumsal cinsiyeti araştırabilecek bir araç olarak değerlendirir (Tindle, 2017). Sin’in drag karakterleri birden fazladır; bazen kendi atanmış biyolojik cinsiyetinin abartılı bir yeniden yorumunu gerçekleştirerek hiper feminen bir karakteri canlandırır bazen de maskülen bir karakter olarak ortaya çıkabilmektedir. Onun işlerinde toplumsal cinsiyet her zaman çoğul, çok yönlü ve devam eden bir süreç olarak çerçevelenir. Onun canlandırdığı drag karakterlerde nihayet ulaşılmış gerçek bir toplumsal cinsiyet yoktur, toplumsal cinsiyet karmaşık, geçişken ve akış halindedir. *Gender-Assemblages: The Scenographics of Sin Wai Kin (Cinsiyet-Asamblajları Sin Wai Kin’in Skenografisi)* isimli makalesinde Rachel Hann, Sin’in işlerinde toplumsal cinsiyeti Deleuze ve Guattari’nin asamblaj⁴⁸ kavramından yararlanarak bir ‘montaj/asamblaj’ olarak ele almaktadır ve bu montajın kimliğin istikrarsız ve kurgulanmış unsurlar (ırk, toplumsal cinsiyet, sınıf, cinsellik vb.)

⁴⁸ İngilizce ‘assemblage’ kelimesi, Deleuze ve Guattari tarafından kullanılan Fransızca ‘agencement’ kelimesinin yaygın çevirisidir. Fakat İngilizce de ‘assemblage’ kelimesinin anlamı ‘iki şeyin birleşmesi veya bir araya gelmesi’ olarak bir düzenlemeyi ifade ederken, Fransızca’da ‘birleştirmek, toplamak, eklemlenmek’ anlamına gelmektedir. Deleuze ve Guattari asamblajı, düzenleme (arrangement) ve fail (agency) kavramlarının bir araya getirilmesi biçiminde kullanmaktadır. Deleuze ve Guattari’ye göre asamblajlar dışsal karışım ve yığılma ilişkileriyle tanımlanır. Başka bir deyişle, bir asamblaj çokluktur ne bir parça ne de bir bütündür. Asamblajın unsurları yalnızca dışsal ilişkileriyle tanımlanır, o zaman organik bir bütünlük yaratmadan veya yok etmeden sonsuza kadar birbirlerine eklenmeleri, çıkarılmaları ve yeniden birleştirilmeleri mümkündür (Nail, 2017).

açısından kategorize edilmesini eleştirebileceğini öne sürmektedir (Hann, 2022 :295). Toplumsal cinsiyeti bir asamblaj olarak ele almak, en genel anlamıyla söylemi bir kimlik kategorisinden ve temsilden çıkararak bir toplumsal cinsiyetlendirme, kesişimsel, bütünleşik, eklenerek çoğalan ve devam eden süreçler olarak algılamak anlamına gelmektedir. Toplumsal cinsiyet montajı, kimlik kategorilerini, birbiri içine geçebilen, eklenebilen veya çıkarılabilen istikrarsız ve güvenilirmez montajlar olarak çağrıştırır ve bu da kategorilerin zorunluluğu fikrini askıya almaktadır (Puar, 2012).

Kendi toplumsal cinsiyetini kadın olarak tanımlarken drag’e başlayan Sin, drag sayesinde kadın olmadığını fark ettiğini anlatır ve büründüğü karakterin ideal Batılı kadınlık imgesine ulaşmak için bir girişim olduğunu dile getirir. Batıda büyüyen melez biri olarak hayatı boyunca bilinçli ya da bilinçsiz bu imgeye ulaşmak için çabaladığını ve bu imgenin taşıdığı politik anlamın toplumla ve kendisiyle kurduğu ilişki biçiminin altında her zaman var olduğunu düşünmektedir. “Drag benim için pek çok şeyi unutmakla ilgili ama aynı zamanda yeni cinsiyet ve kimlik modelleri de yaratıyor. Her zaman spekülatif bir alan olmuştur...Kimliğimin bu şekilde yeniden öğrenilmesi ve yazılması, kendimi ve ilişkilerimi daha önce asla hayal edemeyeceğim şekillerde görmemi sağladı” şeklinde belirtmiştir. Aynı zamanda annesi Batılı, babası Hong Kong’lu ve Toronto’da büyümüş biri olarak beyaz üstünlüğü üzerine inşa edilmiş bir toplumda drag’i, kendi sınırsız arzuları doğrultusunda hareket edebileceği bir özgürlük alanı, Batı kültürünün dayattığı ideal kadın biçimini somutlaştırırken deneyler yaparak oyun oynayabileceği ve diğer taraftan bu kadınlık idealinin bir yanılsama olduğunu gösterebileceği, ideal olabilme fikrinin sonu olmayan, yaklaştıkça uzaklaşan bir hedef olarak okuyabileceği güvenli bir alan olarak algılamaktadır (Soin, 2019).

*Narrative Reflections on Looking (2016-2017)*⁴⁹ (Bakmak Üzerine Anlatısal Düşünceler) isimli video serisi, sanatçının Victoria Sin personasını benimsediği döneme ait dört durağan videodan oluşan bir seridir. Videolarda sanatçı, Victoria olarak kabarık gösterişli peruğu, 60’ların şarkıcı kadınlarının giydiği sahne kostümlerine benzeyen pırıltılı kostümleri, abartılı makyajı ve kocaman takma silikon memeleriyle oldukça şuh ve kadınsı bir arzu nesnesi kılığındadır. Victoria’nın abartılı cazibesi Hollywood

⁴⁹ Videoların kısa versiyonları için: <https://vimeo.com/sinwaikin>

filmlerinden fırlamış gibi duran Marilyn Monroe ve Marlene Dietrich arası, Batılı bir femme fatale imgesi ile özdeşleşirken; kadın kimliğine yönelik beklentileri, kadınlık imgelerinin ve ikonografisinin nasıl üretildiğini, yazıldığını ve icra edildiğini sorunsallaştıran tarihsel tartışmanın altını çizen ve izleyiciye bu tartışmayı yeniden hatırlatan bir karakter olarak okunabilmektedir. Filmler kısa ve durağan sahnelerden oluşmaktadır; *Preface/Looking Without Touching*, (1dk,7sn, 2017) (*Önsöz/Dokunmadan Bakmak*) isimli parçada Sin kırmızı ipek kumaşın üzerinde, kırmızı iç çamaşırlarıyla uzanarak kameraya bakmaktadır, *Part One/She Was More Than the Sum of My Parts* (3 dk, 32 sn, 2016) (*Birinci Bölüm/O, Parçalarımın Toplamından Daha Fazlasıydı*) videosunda pembe kürkü, küt saçları, pırlanta takıları ile bacak bacak üstüne atmış kameraya karşı durmakta, *Part Two/The Reprise of Cthulhu*⁵⁰ (3dk, 31sn, 2016) (*İkinci Bölüm/ Cthulhu'nun Yeniden Doğuşu*) videosunda, sahnede mavi kıyafeti ve eldivenleriyle sisli perdelerin arasından belirmekte ve *Part Three/Cthulhu Through the Looking Glass* (4dk, 2sn, 2017) (*Üçüncü Bölüm/ Cthulhu Aynanın İçinden*) videosunda, beyaz saten bir fonun önünde, gelinliği andıran beyaz tüllere sarılmış, elinde beyaz bir buket tutmaktadır. Her videoya sanatçının sesinden bir anlatı eşlik eder ve genel olarak 'bakış' kavramından bahsetmekte ve bakma eyleminde yatan iktidar dinamiklerini vurgulamaktadır. Dişil olanı çağrıştıran tüm unsurların abartılı fazlalığı ve baştan çıkarıcılığıyla Sin, Victoria aracılığıyla kendisi gibi olmayan bir kadınlığı icra etmektedir. Eril bakış tarafından arzu nesnesine çevrilen ve cisimleştirilen stereotipleri, kuir bir yöntem ile karmaşıktırmıştır. İzleyicinin gerçeklik algısı videolardaki fantazik aurayla pekişmektedir fakat yakından bakıldığında hileler belirginleşir; saçların peruk, elmasların sahte, kirpiklerin dökülmek üzere olduğu anlaşılır. Aslında bakma arzusunu tetiklerken, kadınlığın parodisini yapan Sin bu işleri için; "...fanteziyi açık etmemi ve onun ne kadar ağır bir şekilde inşa edildiğini göstermemi sağladı. Yani, evet hepsi sahte ama ne olmuş? Hala nefes kesiciyim ve zaten gerçek olan nedir ki?" diye söyler (Soin, 2019).

⁵⁰ Cthulhu: Cthulhu Mitosu, Amerikalı korku yazarı Howard Phillips Lovecraft tarafından yaratılan kurgusal evrendir. Bu evrende geçen tüm öyküleri kapsayan metinler bir bütündür. Mitos, adını bu öykülerde yer alan hayali Cthulhu varlığından alır. Videoda geçen Cthulhu, Lovecraft'ın Cthulhu'suyla ve ayrıca Donna Haraway'in *Staying with the Trouble* kitabındaki Cthulhucene fikriyle bağlantılıdır.



Görsel 0-10. Victoria Sin, Önsöz/Dokunmadan Bakmak (Preface/Looking Without Touching), 2017.

Videolarda Victoria Sin'in drag'i, Batılı toplumsal cinsiyet ideallerinin parodisini yaparken izleyicileri alışılmadık bir şekilde bakmaya davet eden jestsel bir yavaşlık yoluyla oldukça baştan çıkarıcı bir karakteri yansıtmaktadır. O, izleyicinin bakışının ana ögesidir ve bu bakışı yönetir öyle ki izleyici gözünü ondan alamaz. Bakışın bu şekilde ele geçirilmesi, Sin'in *Tell Me Everything You Saw, And What You Think It Means* (5dk, 38 sn, 2018) (*Bana Gördüğün Her Şeyi ve Ne Anlama Geldiğini Düşündüğünü Anlat*) adlı videosunda da açıkça görülmektedir. Videoya ismini veren cümle Hitchcock'un *Arka Pencere* filmindeki Grace Kelly'nin repliğinden doğrudan bir alıntıdır (Soin, 2019). Film bakış kavramını; izleyiciyi röntgenci, filmdeki kadın karakteri de bakışın nesnesi konumuna yerleştiren bir anlatıyla sunar. Videoda da Sin'in Victoria'sı tüm bakışları üzerinde kilitleyen bir çekiciliğe sahiptir, izleyici ister istemez kendini röntgenci konumunda bulur. Victoria, tek plan sabit bir kadrarda Manet'in *Olympia*'sının pozunda, yumuşak bir kürkün üzerinde, iç çamaşırları ve meme implantlarıyla uzanmaktadır, bu haliyle sanat tarihi boyunca çıplak kadın resminde bulunan tüm temsil kodlarını kendisinde somutlaştıran canlı bir tanrıça gibi görünmektedir ve sakince kameraya poz

verirken izleyiciyi sürekli ona bakmaya yönelten Sin'in dış sesi⁵¹ duyulur. Burada Sin, normatif toplumsal cinsiyeti karmaşıklaştıran, bozan ve izleyiciyi toplumsal cinsiyeti yeniden görmeye davet eden bir tavır sergilemekte ve kuirlerin drag eylemler aracılığıyla toplumsal cinsiyet beklentilerini taklit etme veya yeniden ifade etme gücünü vurgulamayı amaçlamaktadır. Sanatçı bu yöntem ile "...normatif toplumsal cinsiyet düzenini rahatsız etmektedir ve eylemlerin, materyallerin ve nesnelerin toplumsal cinsiyeti nasıl ifade ettiğinin tuhaflığını sorgulatabilmektedir" (Roux 2023 s. 302). Sonuçta, *Bana Gördüğün Her Şeyi ve Ne Anlama Geldiğini Düşündüğünü Anlat* toplumsal cinsiyete yeniden bakmanın potansiyel bir adımını sumaktadır; kavramı temsili kimlik kategorilerinden uzaklaştırıp, süregelen bir cinsiyetlendirme; kadınlığa dair beklentilerin, ideallerin ve normların toplamından oluşan ama gerçeklik ve sahtelik arasında bir alanda eğreti bir şekilde duran yine de bakışın öznesi konumunu işgal edebilen tam da bu yüzden toplumsal cinsiyetin ne olduğu ile ilgili sorgulama olanağı yaratan bir anlatı sunmaktadır.



Görsel 0-11. Victoria Sin, *Bana Gördüğün Her Şeyi ve Ne Anlama Geldiğini Düşündüğünü Anlat* (Tell Me Everything You Saw And What You Think It Means), 2018.

⁵¹ "Ona bir bak. Orada nasıl yattığına bak. Omzunun nasıl hafifçe çıkıntı yaptığına bak. Böylece köprücük kemikleri daha görünür oluyor ve yüzü biraz saklanmak istiyor gibi görünüyor. Bu da onu mütevazı ve nazlı gösteriyor. Ona bir bak. Ağzına bak. Dudaklarını nasıl hafifçe ayırdığına bak. Anlayışlı bir görünüm vermek, ağzını daha yuvarlak göstermek için. Yumuşak ve uyarılmış bir görünüm vermek için. Ona bir bak. Gözlerine bak. Sana nasıl baktığına bak. Ağır göz kapaklarının arasından yukarı bakarak. Şu yatış şekline bak. Dişi gözleriyle. Onun narın burnu. Yuvarlak yanakları. Dolgun dudakları. Yumuşak göğüsleri. Parlayan saçları. Yüzünü yumuşak bir bulut gibi çerçeveleyen ve bakışlarınızı taşıyan zengin dalgalar halinde düşer. Yukarı ve aşağı. Görmek için orada. İşte orada. Duruyor. Devam et. Şuna bak. Görünüşü o kadar güzel ki. O sadece çok görünüyor. Sadece bakıyor. Bu yüzden. Bak. Bir anda artık omzu çok ağrıyor. Bu noktada. Şu anda. Şu anda sizin zahmetsiz mükemmellik görüntünüzü zar zor koruyor ve bir sonrakinde kesinlikle başarısız olacak ve geçmiş deneyimlerinden biliyor ki bir kez perdesinin arkasını görmenize izin verdiğinde artık ona aynı şekilde bakmayacaksınız. Şu anda. Bu noktada. O görmeye başlıyor..." (Act 1 Part 1 Of A View From Elsewhere- Tell Me Everything You Saw, And What You Think It Means, 2024)

Sanatçı, drag'i cinsiyetini yeniden keşfedebilmek için bir olanak olarak algılamış ve 2021'den sonra kendisini non-binary olarak tanımlayarak orijinal ismini Sin Wai Kin'i kullanmaya başlamıştır. Kimliğindeki bu değişim işlerinin niteliğini de etkilemiştir; artık videolarında yalnızca Victoria yoktur onun yerine hem feminen hem de maskülen temsilleri olan birden fazla karakteri bulunmaktadır. Orijinal isimliyle ürettiği ilk iş olan tek kanallı videosu *A Dream of a Wholeness in Parts* (2021) (*Parçalardaki Bütünlüğün Rüyası*)⁵² eski işlerinden farklıdır ve daha fazla bilim kurgu ve fantezi anlatısı çerçevesinde gelişir (Bailey, 2022). Bu video Sin'in ilk uzun çalışmasıdır. Sanatçı videoda, 23 dakika boyunca Pekin ve Kanton operalarından⁵³, Taoist felsefeden ve Wong Kar-Wai'nin filmlerinden ödünç aldığı yedi rüya sekansından oluşan paralel bir evren yaratmıştır (Roux 2023).



Görsel 0-12. Sin Wai Kin, *Parçalardaki Bütünlüğün Rüyası* (A Dream Of A Wholeness In Parts), 2021.

⁵² Videoyu izlemek için: <https://vimeo.com/522287189/6a587c0ef2>

⁵³ Kanton Operası: Yaklaşık 13. YY Çin'in güneyindeki Guangdong bölgesinde ortaya çıkan Çin operasının ana kategorilerinden biridir. Guangdong, Guangxi, Hong Kong, Makao ve Güneydoğu Asya'daki Çinli topluluklar arasında popülerdir. Çin operasının tüm versiyonları gibi, makyaj, müzik, şarkı söyleme, dövüş sanatları, akrobasi ve oyunculuk içeren geleneksel bir Çin sanatı formudur. (The Origins of Cantonese Opera, 2024)

İlk sahnede birbirinin ikizi olan iki figür bir satranç sehpasında karşılıklı oturmaktadır. Sin tarafından canlandırılan bu figürler beyaz kıyafetler ve beyaz boncuklarla süslü Chopine⁵⁴ ayakkabılar giymekte, blazer ceketinin yakasından takma memeleri tamamen görünmektedir. Karakterler bu halleriyle Sin'in erken dönem drag'i Victoria'yı hatırlatacak kadar özenli ve süslüdür fakat birbirinden renk tonları olarak farklı olan makyajları bir kadın ikona ait olabilecek özellikleri taşımaz, daha çok *Kanton Operası* geleneğindeki benzeyen gerçeküstü bir formdadır. Oturdıkları odanın duvarında Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* resmi asılıdır. Bu sahnedeki karakterin (*The Construct / Yapı*) ve diğer karakterin (*The Universe/ Evren*) karışımı olan başka bir figür (*Yapı* karakterinin bedeninin feminenliğine sahip fakat *Evren* karakterinin makyajını taşıyan), videonun ortalarına doğru bir deniz kenarı sekansında *Venüs*'ün duruşuyla yeniden ortaya çıkar ve izleyiciyi kültürel bir tartışmanın ortasına çeker. Sanatçı burada Çin kültürüne ait bir arketipi Batı sanat kanonuyla yüzleştirmektedir. Resimden farklı olarak bu karakterde Botticelli'nin *Venüs*'ünün kendini gizlemeye çalışan utangaç, mağrur hali yoktur, *Venüs* gibi bakışlarını izleyiciden kaçırmaz. O, cüretkâr bir biçimde seyirciyle doğrudan göz teması halindedir, bir eli takma memesini işaret eder biçimde omzuna yakın dururken diğer eliyle bir buket tutmaktadır. Sahnede Antik Yunan mitindeki Afrodite'i ellerinde çiçeklerle karşılayan periler yoktur, çiçekler ortalığa dağılmıştır. Bu yeniden kurgu sahne hem toplumsal cinsiyetin muğlaklığı bağlamında hem de taşıdığı uzakdoğu kültürüne ait göstergeler bağlamında sanat tarihindeki birçok tartışmaya kapı aralamaktadır.

54 Chopine Shoes: 15., 16. ve 17. yüzyıllarda özellikle Venedik'te popüler olan bir tür platform stili kadın ayakkabısıdır. Elbiseleri çamurdan ve sokak pisliliğinden korumak için kullanılan bu ayakkabılar işlevselliğinin yanı sıra yüksekliği ile giyen kişinin kültürel ve sosyal konumuna dair gösterge niteliğindedir. (Bozoğlu, 2023)



Görsel 0-13. Sin Wai Kin, Parçalardaki Bütünlüğün Rüyası (A Dream Of A Wholeness In Parts), 2021

Videoda aslen birbirleriyle ilişki içinde olan iki (ya da üç- ilk sahnede birinin ikizi olan iki karakter vardır) ana karakter vardır: *The Universe* ve *The Construct* (Evren ve Yapı). Sanatçı her iki karakteri de toplumsal cinsiyet ve ırkla ilgili normları ve ikilikleri yapı söküme uğratarak geliştirdiğini dile getirir. *The Universe*'ü (Evren), “Tony Leung Ka-fai'den (klasik Hong Kong sinemasının bir kahramanı) ve Pekin ve Kanton operasından bir arketip olan *Zing* (savaşçı) rolünden esinlenen erkeksi bir karakter” olarak kurgular (Fletcher, 2021). Saçları mavidir, beyaz bir atlet ve kürk giyer, alnına üçüncü bir gözü çağrıştıran bir çiçek boyamıştır. Videoda *Evren*, rüyasında kendisini garip ve gerçeküstü bir durumda bulur; bir ağaç ve bir kâse Çin erişttesi onunla konuşur. Sanatçı burada özne ve nesne, birey ve bağlam ikiliğini bulanıklaştırmak ve yıkmak isteğini anlatır (Fletcher, 2021).

Evren'in belinde 'R', 'E', 'A', 'L' (Gerçek) harflerinden oluşan pırlanta bir kemer bulunmaktadır. Videolardaki metinleri kendisi yazan ve çoğunlukla bilim kurgu öğeleri kullanan Sin'in pratiğinde bu kemer, dil bağlamında okunabilir; sanatçı dili bir aksesuar gibi kullanırken işlerinde öne çıkan gerçeklik ile olan ilişkisine gönderme yapar. Gerçeklik onun için akışkan bir zemindir, gerçeğin ne olduğu işlerinde her zaman belirsizdir. Özellikle toplumsal cinsiyet bağlamında herhangi bir gerçekten söz edilmesini

olanaksızlaştırmaya çalışmaktadır. Aslında videoda Sin, bir Taoist alegori olan filozof Chuang Tzu'nun *Kelebeğin Rüyası'ndan* (MÖ 300 civarı) etkilenmiş olduğunu belirtir. Alegoride, Çinli bir filozof kendini kelebek olarak gördüğü bir rüyadan uyanır ancak artık hangi bilinç durumunun doğru olduğundan emin olmadığını fark eder. Acaba O, rüyasında kelebek olan insan mıdır? Yoksa şu an rüyada kendini insan sanan bir kelebek midir? “Filmim, Tzu'nun alegoriyle aynı şekilde işlenmesini istediğim yedi rüya içeriyor. Karakterler bir rüya ortamında ilerliyor, birbirini takip eden her rüyadan uyanıyor ve gerçekliğin nerede yattığından emin olamıyorlar” (Fletcher, 2021)

Diğer Karakter *The Construct (Yapı)*, Kanton operasındaki kadınsı bir arketipten (Daan rolü- kadın baş rol) esinlenmektedir (Fletcher, 2021). Videoda *The Construct (Yapı)*, Sin'in kendi saçlarından üretilmiş uzun siyah bir peruk takmaktadır. Sin bu peruğun kendi kimliğindeki dönüşümü simgelediğini söyler. Kendisini kadın olarak ifade ettiği günlerdeki uzun saçlarını şimdiler de yani kendisinin non-binary olarak tanımlarken kısa kullanmaktadır. Yapı videoda, beyaz bir kıyafet, takma memeler ve chopine tarzı ayakkabılar giymektedir. Yapı karakterinin neredeyse birbirine eş olan ikinci bir benliği vardır bu iki benlik aynı saç ve kıyafetlere sahiptir, ancak yüzleri farklıdır. Birinin yüzündeki makyajda mavi renk baskındır ve ağırbaşlı bir ifadeye sahip olacak şekilde boyanmıştır. Diğerindeyse baskın olan renk yeşildir, kaşları alnının ortasına doğru kavisli, tehditkâr bir ifade verebilecek şekilde çizilmiştir. Her ikisi de Daan rolünün yorumudur ve Pekin operasında bu renk kombinasyonlarının sembolik anlamları mevcuttur. Mavi sadakat ve onur anlamına, yeşil ise zalimlik, kibir ya da bencillik anlamına gelmektedir. Sin bu karakterlerle ilgili *The White Review*'daki röportajında; “Benim için bu geleneksel opera arketipleri, önceden belirlenmiş toplumsal senaryolar hakkında konuşmak için mükemmel bir yol haline geldi. Bu karakterleri yeniden hayal ederek ve yeni şekillerde sunarak, bu senaryoları çözmeye ve yeniden bir araya getirmeye çalışıyorum.” diye söylemiştir (Fletcher, 2021). Sin toplumsal cinsiyet rollerinin keskin sınırlarla belli olduğu geleneksel bir sanat formunu kuir yöntemlerle yorumlayarak bu sınırları esnetmeyi denemektedir.

Ürettiği işlerin her evresini performatif bir yerden ele alan Sin, bu performatif yaklaşımın, kendisinin bir kadın olmadığını fark etmesini sağladığını anlatır onun için yaşam ve

performans arasındaki çizgi zaman içinde bulanıklaşmıştır. Karakterler yaratmak, onları kendi bedeninde somutlaştırmak, yalnızca kılık değiştirmek anlamında değil onların kişiliklerini, dillerini, cümlelerini, görünümlerini, tavır ve davranış biçimlerini oluşturmak, farklı isimler edinmek, bir anlamda farklı farklı kimlikler inşa etmek, kendisine ait farz ettiği kimliğin de akışkan ve performatif olduğunu görmesine sebep olmuştur. O drag'i kendi kuirliğini keşfetmek için bir yol olarak seçmiştir. Performans yalnızca o karakterlere büründüğünde gerçekleşmez o karakterlerden soyunurken ve sonrasında da devam eder. 'Çıkarmak' performansın parçası haline gelmiştir, bu yüzden yüzünü makyajdan temizlerken boyadığı ifadeleri bir ıslak mendile bastırarak aktardığı ve performanslarının arşivleri olarak değerlendirdiği mendilleri de sergiler. Böylelikle performansın geçiciliğini vurgulamaya çalışmakta ve aynı zamanda gerçek ve sahte ya da orijinal ve kopya arasındaki hayali çizgiyi sorgulamaktadır. "Benim hayatım da sahneye sızıyor" diyen Sin "Bir şey performans, diğeri performans değil diye bir şey yok. Cinsiyet ikilemi gibi, performans ve özgünlüğün de bir başka yanlış ikilem olduğuna dikkat çekecek şekilde yaşamaya ve iş yapmaya çalışıyorum" diye söylemektedir (Fletcher, 2021).



Görsel 0-14. Sin Wai Kin, Yüzleşemediği Şey (What She Couldn't Face),
Yüz Makyaj Silme Mendili, 20.5 X 17.5cm, 2017.



Görsel 0-15. Sin Wai Kin, Yansıyan Evren (The Universe Reflected),
Yüz Makyaj Silme Mendili, 20.5 X 17.5cm 2021.



Görsel 0-16. Sin Wai Kin, Parçalardaki Bütünlüğün Rüyası (A Dream Of A Wholeness In Parts), 2021.

5. SONUÇ

Bu eser metni; toplumsal cinsiyet olgusunu, feminist ve kuir teorileri ele alarak, belirtilen bağlamlar eşliğinde, özellikle kendi bedenleri üzerine performatif vurgular yapmayı bir strateji olarak benimsemiş ve sanatsal pratiklerinde videonun olanaklarından faydalanan sanatçıların işlerinden yola çıkarak oluşturulmuş araştırmalara dayanmaktadır. Eser metnin genel hattı toplumsal cinsiyetin, feminizmin ve kuirin ne oldukları ne anlatmak istedikleri, normatif düzene karşı alternatifler sunarken nasıl yapılandıkları, bu kavramların sanat alanındaki karşılıkları ve sanatsal ifadenin heteronormativiteyi kırabilme olasılığını kavramaya çalışmak üzerine kuruludur. Bu kavrama çabası dahilinde feminist ve kuir imge üreten, ana akım, Batılı, cis, ataerkil sanat kanonunda buldukları aralıktan sızarak merkezileşmiş normatif anlayışları ters yüz etmeyi deneyen ve sanatsal olanakları, kendi bedenlerini öne çıkarmayı tercih ederek değerlendiren sanatçıların ‘özne’ ve ‘temsil’ kavramlarını irdeleyerek sabit/doğal varsayılan tanımlamaların altını oyarken benimsedikleri yöntemleri incelenmiş ve bu sanatçıların video eserleri söz konusu teoriler eşliğinde okunmuştur. Sanatçıların kendi bedenlerini kılık değiştirme, beden sınırlarını zorlama, toplumsal cinsiyet kimliğinin taklidini yapma gibi yöntemlerle kullanmaları kadın mefhumundan başlayarak ikili cinsiyetin temsil sorunlarını, ötekileştirilmiş kimlikleri ve özneleri, varlığı inkâr edilen, görmezden gelinen bedenleri hem görünür kılabilme hem de kendi bedenleri üzerindeki söz hakkını geri alabilme çabalarına denk düşen, en önemli stratejilerden biri olduğu ve böylece bu ifade biçiminin bir politik alanın imkanını oluşturduğu gözlemlenebilmektedir.

Bu ekseninde video sanatının tarihsel ve teknolojik kurgusundan ziyade cinsiyet, ırk ve kimlik konuları çerçevesindeki doğrudan ya da dolaylı aktivist kullanımı ve bu kullanımın nasıl bir politik tavra sebep olduğu ön planda tutulmuştur. İkinci dalga feminizmin yükseldiği 1960'larda kolay ulaşılabilir kayıt aletlerinin piyasaya sürülmesiyle bir sanatsal pratik olarak kullanılmaya başlanan video, dönemin aktivist ruhuna yaklaştığı gibi sanat tarihi geleneğindeki eril baskınlığın henüz işgal etmediği yeni bir medyum olarak da karşımıza çıkar. Aynı şekilde dönemde eril baskınlığın söz konusu olmadığı yeni sanat pratiklerinden biri olan performans sanatını zaten sahiplenmiş olan feminist sanatçılar videoyu da kendi sanatsal üretim yöntemleri içinde yoğun olarak kullanabilmişlerdir. 1990'lı yıllara gelindiğinde kuir sanatçıların da bu medyumları bedeni referans olarak kullanmaları tesadüf değildir. Çünkü cinsiyet konusu hakkında çalışmak temel olarak cinsiyet hakkında mitleştirilmiş inançların değişkenliğine işaret edebilmek dolayısıyla bu mitlerin kaynağı olan beden mefhumunu yeniden ve yeniden ele almayı gerektirebilmektedir.

1960'lardan itibaren sinemadaki kurgu, oyuncu, hikâye, akış gibi geleneksel yöntemlerinden bağımsızlaşmış, hareketli görüntüyü daha deneysel ve özgürleşmiş bir biçim olarak kavrayan video, anlatım ve üretim yöntemlerinin sınırsızlığıyla kendisi bir medyum olarak sanat alanında yer aldığı gibi ilk zamanlarından beri performans sanatıyla iç içe olmuştur. Çoğunlukla izleyicinin karşısında tek sefer gerçekleştirilen performansların kaydını almak, sonrasında sergileyebilmek ya da işi sanat nesnesine dönüştürerek metalaştırabilmek için videosu kullanılabilir. Bunun yanında izleyici olmadan kamera karşısında yapılan, video performans ya da performatif video olarak tabir edilen bir yöntem de vardır (eser metni boyunca verilen örnekler bu yöntemine uygun olarak seçilmiştir) ve sonuçta ortaya çıkan işin nihai hali videonun kendisi olur. Performans sanatının temel özellikleri olan sanatçının 'orada' ve 'o anda' olması video performans için geçerliliğini yitirir, bu bağlamda video performans/performatif video alanın sınırlarını esneten bir perspektif yaratabilmektedir. Sergileme biçimlerinin çeşitliliği, videoyu bir enstalasyona çevirebilme olasılığı, dijital yöntemler ve montajın katkısı da sanatçıların anlatısını destekleyebilmektedir.

Performatif video da hem videonun teknik çeşitliliği ile beslenir, hem de bir anlamda yazı gibi bir kayıt şekline, her zaman yeniden ve yeniden okunabilecek, farklı okumalara kapı açabilecek bir yapıya imkân sağlar. Aynı zamanda performans alanındaki gerçek beden ile video monitöründeki beden imgesi arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmak ve böylece yeni bir izleyicilik türünü teşvik etmek için de bir yöntem olabilmıştır. Sinemanın aksine videoda izleyici edilgin değildir, koltukta oturup yalnızca seyretmez. Bakış açısını değiştirebilir, işin çevresinde hareket edebilir, istediği an izleme eylemini sonlandırabilir ve diğer eserlerle bağlantı kurabilir. Bu anlamda video izleyicisi kendi bakışına hakimdir, iş ile olan ilişkisi kendisinin kontrolüne bağlı olarak daha aktif bir haldedir. Dolayısıyla feminist ve kuir sanatçıların kendi sanatsal disiplinlerinde videoyu da kullanmaları, ulaşılabilirliğinin ya da deneysellğe fırsat veren teknolojisinin yanında hareketli görüntünün anlatısının çeşitliliğinden, performatif ve katmanlı yapısından faydalanabilecekleri bir mecrada üretimlerini gerçekleştirmelerine olanak sağlamaktadır. Performatiflik kendi bedenini kullanma bağlamında görünürlük meselesi ile direkt bağlantılı okunabilmektedir. Bu yüzden ana meselelerinden biri görünürlük olan feminist ve kuir sanatçıların videoyu performatif bağlamına odaklanacak şekilde ele almaları politik ve aktivist bir kaygının ifadesini de içermektedir.

Eser metni boyunca ele alınan sanatçıların video işleri, performatif anlatıya sahip olanlar arasından seçilmiştir. Bu işler sanatçıların toplumsal kabuller karşısında kendi deneyimlerini ve bedenlerini referans alarak ürettikleri cinsiyet, ırk ve kültür normlarını istikrarsızlaştırmaya çalışırken, ‘doğru’ ve/veya ‘normal’ olanın ne olduğunu sorgulayarak, sabit olduğu varsayılan bu olgulara karşı direnebilmelerine ortam oluşturmuştur. Heteronormatif iktidar hangi bedenlerin önemli, kabul edilebilir ve toplumsal bünyenin meşru bir parçası sayıldığına karar vermektedir. Buna göre ötekileştirilen bedenler okunaksız, görmezden gelinen, inkâr edilebilir ya da gözden çıkarılabilir atfedilmektedir, tektipleştirici iktidar politikaları ikili, sabit, değişmez ve dönüşemez varsaydığı düşünce yapısını körüklemekte, farklı formları normallik statüsüne indirgemeye çalışmakta ve normları karşılamayanları marjinalleştirmektedir. Oysa yok sayılsalar, gölgelerde yaşamaya itilseler ya da sanat tarihinde isimleri geçmese de normun dışında kalan bireyler ve sanatçılar ordadırlar. Bu sanatçılar normatif olanın yarattığı çatışmayı bir yöntem olarak kullanırlar, toplumsal, tarihsel ve kültürel bakışın sınırlarını

aşarak, kategorileri ters yüz etmeyi, merkezi kırmayı, dışarıda kalanı kapsayarak genişlemeyi, ötekileştirilene ulaşarak çeşitliliğin gücünü beslemeyi ve başka olasılıkların hayalini kurmayı denemişlerdir. Bedenin, cinselliğin ve arzunun yaratıcı olanaklarını ortaya koyarak ikili ve sabit cinsiyet normlarını sarsmaya çalışmışlardır. Bu anlamda böyle bir iddiası olmasa da feminist ve kuir sanatçıların, eleştirmenlerin, sanat tarihçilerinin, teorisyenlerin kısacası bu alanda çalışan kişilerin yaptığı çalışmalar görünürlük, ayrımcılık ve özgürleşme anlamında aktivist bir bağlamda değerlendirilebilmektedir. Özne ve temsilin ne olduğunu feminist ya da kuir düşünceler ile yeniden ele almaya, evrensel kategorileri, normları alaşağı etmeye, dönüştürmeye olanak sağlayabilecek bir zemin oluşturan kişinin kendi bedenini sanat üretimin konusu içinde kullanması yani performatif bir anlam katmaya çalışması, özneler birbirinden ne kadar farklı olsa da ya da bu performans her ne kadar sanatçının kendi deneyimine işaret etse de ortak sorulara ve çözümlere vesile olabilmektedir. Bu noktada sanatçının bedeni kimliğinden bağımsız bir hal alır ve tek bir bireyin izdüşümü olarak değerlendirilemez, o beden bizzat toplum ve iktidar tarafından denetim, kontrol ve baskı altında tutulmaya çalışılan her bedenin temsili olarak karşımızda durmaktadır.

Eser metni kapsamında yapılan araştırmanın sonucunda üretilmiş *Serap* isimli videonun manifestosu Ek 1 de yer almakta ve çalışmanın çıktısı olarak sunulmaktadır.

EK 1: Eser Manifestosu

Bu araştırmaya paralel olarak, söz konusu kavramlar ve düşünceler eşliğinde hazırlanan bahar ayına referans veren *Serap (2024) (Mirage)* isimli video çalışması üretilmiştir. Proje ‘kuir aşk’ kavramı etrafında şekillenmiş ve bu kavram irdelenirken öncelikle Judith Butler'ın güvencesiz yaşam ve kırılganlık üzerine çalışmalarıyla ilgilenilmiştir. Butler, toplumsal varoluşu belirlediğini düşündüğü doğuştan gelen kırılganlıktan hareketle, insan da dahil tüm yaşamların kasıtlı veya kazayla ortadan kaldırılabilceği anlamında güvencesiz olduklarını öne sürer. Kırılgan Hayat'ta “Toplumsal yaşamı, birinin hayatının her zaman diğerinin elinde olduğu gerçeğinin” şekillendirdiğini ifade eder ve “...bedenim

benimdir ve benim değildir. Daha baştan ötekilerin dünyasına teslim edilen bedenim başkalarının izini taşır...” diye yazmıştır (Butler, 2018 :41). Ona göre beni ben yapan şey aslında ‘sen’ ile olan ilişkisellik; başkalarıyla yani öteki ile olan bağlarımızdır. ‘Sen’den bağımsız bir ‘ben’ olmaz. Beni, dolayısıyla bizi bu bağlar oluşturur, benim yaşamım başkalarının yaşamı ile birlikte var olabilir.

Başkalarına maruz kalırız; yakın olduğumuz, karşılaştığımız ya da tanımadığımız insanlara bağımlılık birlikte yaşamanın reçetesini oluşturmaktadır. Butler'a göre tüm yaşamların yaralanma ve yıkım olasılığına karşı savunmasız olduğu gerçeği bir parçamız olmasına rağmen bunu yalnızca varoluşsal bir duruma indirgemek yanlış olacaktır. Butler, güvencesizliği siyasi taleplerin ve ilkelerin şekillendiği toplumsal bir koşul olarak yorumlamaktadır. Güvencesiz olmak bizi yaralanmaya, şiddete ve nihayetinde yıkıma açık olduğumuz gerçeğiyle karşı karşıya bırakmaktadır. Buna rağmen bedenin kırılganlık üzerinden dünyaya yerleştiği bir sistem içinde kültürel normatif idealler tarafından üretilen ‘kırılmazlık’ dayatması ile çevrelenmiş durumdayız. Diğerrinin de kendimiz gibi uyuşmazlıklara, çatlaklara sahip olduğunu biliriz fakat o diğeri bizden uzaklaştıkça “...bitmiş bir sanat eseri” gibi, bir heykel gibi “...bütünlüklü, sağlam, pürüzsüz ve yaralanabilirlikten uzak, kapalı birimler” olarak görme eğilimdeyizdir. (Hakverdi, 2021:15-16). Aslında kırılganlık birlikte olabilmenin bir ihtimali olarak okunabilir mi?

Projenin kapsamında üretilen *Serap (2024)* isimli video, Butler’dan yola çıkarak başkalarının hayatı ile kurulan bağı kuir aşk üzerinden ele almaya çalışmaktadır. Performatif bir yapısı olan videoda kişisel olan deneyimlerden yola çıkarak, bu bağın en çıplak anlamıyla aşk ile örtüştüğü alana işaret etmeye çalışmaktadır. “Aşk rastlantının saf tekilliğinden evrensel bir değer taşıyan bir ögeye geçme olasılığı yaratır” bu yüzden politiktir. Öteki ile kurulan bu bağ tarih boyunca iktidar tarafından tanımlanmaya, sınırlandırılmaya ve yönetilmeye çalışılmıştır. Kime âşık olabileceğimize, duygularımızı hangi tanımlamalara göre inşa edilmiş ve kategorileştirilmiş tarafa yönelteceğimize kendimiz karar verebildiğimiz ‘anı’ birlikte olabilmenin bir ihtimali olarak okuyabilir miyiz? Bu durumda “...doğrudan ötekinin varlığına; benim yaşamımda dağılıp yeniden birleşen varlığıyla donanarak ortaya çıktığı haliyle ötekine yönelen aşk” aslında ötekiyi

ben yapmaz mı? (Badiou, 2011 :25). Bu durumda ‘kuir aşk’ ötekileştiren, sınırlandıran politikaları yerinden edebilecek olasılıklardan biri olarak kavranamaz mı?



Görsel-5.1 Serap (Mirage) #01

Bu sorulardan yola çıkarak oluşturulmuş *Serap* isimli video çalışmasının adı metaforik olarak hayal kavramına gönderme yapmaktadır. Videoda iki bedenin birbiriyle olan bağına referans verebilmek için çeşitli sarılma sahneleri kurgulanmıştır; bedenlerin yakınlığı, kurulan ilişkinin olağanlığı ve sakin dili, kuir bir ilişkilene biçiminin politik bir kırılmanın vesilesi olabileceğine dair bir hayali temsil etmektedir. Sahnelerde kullanılan atmosferik ışık gün dönümüne ve dolayısıyla zaman mefhumuna atıf niteliği taşır. Başı ve sonu olmayan bir döngü (loop) olarak sergilenmesi planlanan iş, tercih edilen ışık ile biçimsel olarak zaman kavramını çağrıştırdığı gibi aynı sahnelerin sürekli tekrarına dayanan ve sonsuzluk duygusu uyandıran yapısıyla hareketli görüntünün zaman mefhumu, süreç ile olan sürekli ilerlemeyi, devamlılığı gerektiren bağımlılığını kırmaya

çalışmaktadır. Zaman akışının içinden bir parça koparılmış gibi işleyen bu kullanım şekli hareketli görüntüyü bir anlamda fotografik bir kavrayışa yaklaştırabilmektedir. Sonuçta ortaya çıkan video işi performatif, kurgusal, biçimsel ve teorik bağlamıyla izleyiciyi hayaline ortak etmeye çalışmaktadır.



Görsel-5.2 Serap (Mirage) #02



Görsel-5.3 Serap (Mirage) #03

6. KAYNAKLAR

- Adak, S. (2020). *Siyaset ve Toplumsal Cinsiyet*, Saygılıgil, F. (ed.) Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları içinde, 2.Basım. Ankara: Dipnot Yayınları, 17-32.
- Aktaş, G. (2013). *Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:30, Sayı:1
- Antmen, A. (2019). *20. YY Batı Sanatında Akımlar*. 10.Basım, İstanbul: SEL Yayıncılık.
- Bailey, S. (2022). *It's Always You: Sin Wai Kin's Infinite Universe*, AfterAll issue 55/56, The University of Chicago Press, 314-333
- Nail, T. (2017) *What is an Assemblage?* SubStance, Sayı 46, No:1, Issue 142, Wisconsin:University of Wisconsin Press, 21-37 <https://muse.jhu.edu/article/650026> Erişim Tarihi: 28 Mart 2024
- Banales, M. (2024). *ACT UP: International Organization*. Britannica. <https://www.britannica.com/topic/ACT-UP> Erişim Tarihi: 3 Ocak 2024
- BARRET, T. (2019). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri* (Ermert, E. Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barry, J. ve Flitterman-Lewis, S. (2008). *Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası* (Çev. E. Soğancılar), Antmen, A. (ed.) SANAT CİNSİYET Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri içinde, 1.Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 253-265.
- BEAUVOİR, S. (2022). *İKİNCİ CİNSİYET Olgular ve Efsaneler* (Savran, G. Çev.) 4. Baskı, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- BEAUVOİR, S. (2022). *İKİNCİ CİNSİYET Yaşanmış Deneyim* (Savran, G. Çev.) 4. Baskı, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- BELİSLE, B. (2011). *Felt Surface, Visible Image: Lorna Simpson's Photography and the Embodiment of Appearance*. Photography & Culture, Sayı 4/ 2 July 2011, Berg
- Berensel, E. (2016). *Gerilla televizyonundan video-aktivizme, şahit-videosundan medya-aktivizme: Video ile nasıl direnilir?* E. Berensel (Ed.). Videonun Eylemi içinde. İstanbul: Alef Yayınevi. 121-126.

Berger, J. (2014) *Görme Biçimleri* (Salman, Y. Çev.) 20. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Berghaus, G. (2007) *From Video Art to Video Performance: The Work of Ulrike Rosenbach* https://www.academia.edu/90250088/From_Video_Art_to_Video_Performance_The_Work_of_Ulrike_Rosenbach

Berktaş, F. (1998) *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak*, İstanbul: Pencere Yayınları.

BOLAT, D. (2021) *Cinsiyet-Toplumsal Cinsiyet*: <https://feministbellek.org/cinsiyet-toplumsal-cinsiyet/> Erişim Tarihi: 20 Temmuz 2022

BOWLES, J. (2006). *American Art*, Sayı: 20, No. 3, Güz 2006, “Adrian Piper as African American Artist”, The University of Chicago Press, 108-117. <https://www.jstor.org/journal/americanart> Erişim Tarihi: 3 Nisan 2023

BOWLES, J. (2007). *Signs*, Sayı: 32, No:3 Bahar “Acting Like a Man”: Adrian Piper’s Mythic Being and Black Feminism in the 1970s, The University of Chicago Press, 621-647. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/510921> Erişim Tarihi: 3 Nisan 2023

Bozoğlu, B. (2023). *60 Cm Boyundaki Bu Ayakkabıları Kadınlar Gerçekten Giyiyordu* <https://arkeofili.com/60-cm-boyundaki-bu-ayakkabilari-kadinlar-gercekten-giyiyordu/> Erişim Tarihi: 3 Nisan 2024

Butler, J. (2014). *Bela Bedenler* (Çakırlar, C. ve Talay, Z. Çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Butler, J. (2016). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (Ertür, B. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Butler, J. (2018). *Kırılğan Hayat: YASIN VE ŞİDDETİN GÜCÜ* (Ertür, B. Çev.), 3.Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Butler, J. (2020). *Çözülen Cinsiyet* (Aksoy, B. E. Çev). İstanbul: MonoKL Yayınları.

Carlson, M. (2013). *Performans Eleştirel Bir Giriş* (Güçbilmez, B. Çev.) Ankara: Dost Kitapevi.

Cassils, (2017). *Bashing Binaries: Along With 2,000 Pounds of Clay* https://www.huffpost.com/entry/bashing-binaries-along-with-2000-pounds-of-clay_b_3861322

Erişim Tarihi: 25 Şubat 2024

CENGİZ, T. (2021). *Venüs Heykelciklerinden İdollere Kadın Temsilleri*. Gazi Akademik Bakış Dergisi, cilt 15(sayı 29), 39-48.

Centerel Park. <https://www.nyclgbtsites.org/site/central-park/#:~:text=Central%20Park%20has%20had%20numerous,its%20restoration%20in%20the%201980s>. Erişim Tarihi: 25 Eylül 2022.

Chadwick, W. (1996) *Bağımsızlar* (Şahiner, D.Çev) Sanat Dünyamız: Modern Zamanlarda Kadın, sayı 63, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 169-190.

Chadwick, W. (2003) *Women Art and Society*, 3.basım, Londra: Thames &Hudson Word of art.

Chanter, T. (2022). *Toplumsal Cinsiyet* (Erguvan, M. Çev.) Ankara: Fol Yayınları

Connell, R.W. (2019). *TOPLUMSAL CİNSİYET VE İKTİDAR Toplum Kişi ve Cinsel Politika* (Soydemir, C. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Çakırlar, C. ve Delice, S. (2012). *Giriş: Yerel ile Kültürel Arasında Türkiye’de Cinsellik, Kültür ve Toplumsal Cinsiyet*, Çakırlar, C. ve Delice, S. (Ed.) Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet içinde,1.Baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 11-36.

Çırpılı, P. (2020). *Bir Fiske Şans Bir Tutam Destek Ama Günde 16 Saat Çalışma*. <https://tarihdergi.com/abdyi-fransiz-mutfagiyla-tanistiran-kadin-julia-child/> Erişim Tarihi: 7 Nisan 2023

Darıcıoğlu, L. (2016). *Önsöz*, Darıcıoğlu, L. (ed.) Queer Temaşa içinde. İstanbul: SEL Yayınları. 7-12.

Delice, D. (2022) *Luce Irigaray’in Teorisinde Cinsel Fark Kavramı ve Dönüştürücü Eylem Olarak Mimesis*. FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, sy. 33 (Mayıs 2022): 131-56. <https://doi.org/10.53844/flsf.1071595>.

Depeli, G. (2016). *Temsilin ötesine geçmek*. E. Berensel (Ed.). Videonun Eylemi içinde. İstanbul: Alef Yayınevi. 95-119

Diltemiz, M. (2021). *Özel Olan Politikadır*. <https://feministbellek.org/ozel-olan-politiktir/> Erişim Tarihi: 710Nisan 2023

Direk, Z. (2012). *Queer Kuram ve Cinsiyet Farklılığı*, Çakırlar, C. ve Delice, S. (Ed.) Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet içinde,1.Baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 72-109.

Direk, Z. (2019). *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. 7. Basım. İstanbul, YKY.

Direk, Z. (2019). *Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği*. Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi: Feminizm, 5.basım, sayı-58, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 11-38

Durudoğan, H. (2018). *Judith Butler ve Kuir Etiği*. Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi: Cinsel Yönelim ve Queer Kuram, Sayı 65/66, İstanbul: YKY. 87-98.

Doss, E. (2016). *Bütün İktidar Halka: Kara Panter Estetiğinde Siyah Gücü* (Gen, E. Çev.), E-skop Dergi sayı: 9 <https://www.e-skop.com/skopdergi/bütün-iktidar-halka-kara-panter-estetiginde-siyah-gucu/2899> Erişim Tarihi: 20.Mart.2024

Erdem, T. (2012). *Hizadan Çıkmaya, Yoldan Sapmaya ve Çıkıntı Olmaya Dair: Kimlik Değil, Cinsellik! Tektip Cinsellik Değil, Cinsel Çeşitlilik! Çakırlar, C. ve Delice, S. (Ed.) Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet içinde,1.Baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 37-71.*

Export, V. (1996). *Valie Export: Women’s Art: A Manifesto (1972)*, Stiles, K. ve Kristine, P. (Ed.) (1996). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings içinde*, Berkeley: University of California Press. 755-756

Fine, C. (2017). *TOPLUMSAL CİNSİYET YANILSAMASI; Zihnimiz Toplum ve Nörocinsiyetçilik Nasıl Fark Yaratıyor?* (Tanrıyar, K. Çev.) İstanbul: SEL Yayıncılık.

Fletcher, O. H. (2021). *Interview With Sin Wai Kin*, The White Review no:33 <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-sin-wai-kin/> Erişim Tarihi: 27 Mart 2024

Foucalt, M. (2018). *Cinselliğin Tarihi* (Tanrıöver H. Çev.). 9. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Frizzell, N. (2013, October 3). *Heather Cassils: the Transgender Bodybuilder who Attacks.Heaps of Clay*. The Guardian.

Gedizoğlu, D. (2020). *Üç şemsiye terim; “Non-binary,” “Genderkuir,” ve “Gender Non-Conforming” hakkında bir derleme...* <https://kaosgl.org/haber/non-binary-olmak-ne-demektir-1> Erişim Tarihi: 25 Şubat 2023

Godeau, A. S. (2009) *Güzel Sanat Olarak Feminizm* (Çev. Okyay S.), Schor, G (Ed.) *Suyun Bir Arada Tuttuğu: Verbund Koleksiyonu’ndan Sanat. Sergi kataloğu, İstanbul Modern. 63-87*

Gombrich, E. H. (2017) *Sanatın Öyküsü* (Erduran e. Ö.çev.) 16. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi,

Green, A. (2014). *MIRROR IMAGES Lorna Simpson interviewed by Alison Green*. Art Monthly, Sayı: 377, Londra, Art Monthly, 1-6.

Grosz, E. (2018). *Deneyisel Arzu Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek*, (Ünal, E. Çev.) Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi: Cinsel Yönelim ve Queer Kuram, Sayı 65/66, İstanbul: YKY, 7-36.

Hakverdi, G. (2021). *Vulnus Kırılabilirlik Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.

Hann, R. (2022). *Gender-Assemblages: The Scenographics of Sin Wai Kin*. J. P. Halferty ve C. Leeney (Ed.). *Analysing Gender in Performance* içinde. Singapur: Palgrave Macmillan, 293-310

Hencz, A., *Agents Of Change: How the Sony Portapak Has Created A New Artistic Medium*. <https://magazine.artland.com/agents-of-change-how-the-sony-portapak-has-created-a-new-artistic-medium/> Erişim Tarihi: 23 Nisan 2023

Hesiodos (2021), *İşler ve Günler*, (Erhat A. Etüboğlu S. Çev.), 8. Basım. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Hines, S. (2019). *Toplumsal Cinsiyet Akışkan mıdır? 21. yüzyıl için bir rehber* (Aksoy, Ö. Çev.). İstanbul: Hep Yayınları.

Hooks, B. (2016). *FEMİNİZM HERKES İÇİNDİR: Tutkulu Politika* (Yıldırım A. ve Kurt B. Aydın E., Özgün Ş. Çev.) İstanbul: BGST Yayınları.

Horsfield, K. (2006). *Busting the Tube: A Brief History of Video Art*. The Video Data Bank: School of the Art Institute of Chicago. <https://www.vdb.org/node/10172> Erişim Tarihi: 20 Ocak

Iovannone J.J. (2018). *Diana Davies: Revolutionary Photographer*. <https://medium.com/queer-history-for-the-people/diana-davies-revolutionary-photographer-8a609053023> Erişim Tarihi: 3 Ocak 2024

İrigaray, L. (2022). *Başlangıçta Kadın Vardı* (Özallı İ. ve Odabaş M. Çev.) Ankara: FOL Yayınları.

Jagose, A. (2017). *Queer Teoriye Bir Giriş*, (Toprak, A. Çev.) 2.Baskı, İstanbul: Nota Bene.

Jones A.ve Silver E.(ed.), *Otherwise: Imaging Queer Feminist Art Histories* içinde, Manchester: Manchester University Press. 14-50

Jones, A. (1998). *BODY ART/ PERFORMING THE SUBJECT*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jones, A. (2008). *Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek* (Çev. E. Soğancılar), Antmen, A. (ed.) SANAT CİNSİYET Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri içinde, 1.Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 299-322.

Jones, A. ve Silver, E. (2016). *Queer Feminist art History, an Imperfect Genealogy*, Kaos GL Derneği, (2020), *SIKÇA SORULAN SORULAR*, Ankara: OnAda Tanıtım Basım.

Kaos GL Derneği, (2020), *Söylemekten Çekinme: Lezbiyen*, Ankara: OnAda Tanıtım Basım.

Karaman, E. (2017). *Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması*. İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi 34. 25-36

Kelly, M. (2008). *İmgeyi Arzulamak / Arzuyu İmgelemek* (Çev. E. Soğancılar), Antmen, A. (ed.) SANAT CİNSİYET Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri içinde, 1.Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 267-276.

Kristeva, J. (2016) *Simone De Aramızda* (Bersoy, Ö. Çev.) İstanbul: SEL Yayıncılık.

Kutlu, T. (2022). "Can You See Us?": *From ACT UP to Kaos GL Video Activism in Queer Movement*. Mediarts sayı 3, 7-23.

Kutlu, T., (2022). "Can You See Us?": *From ACT UP to Kaos GL Video Activism in Queer Movement*. Mediarts, 7-23.

Lippard, L. (1976). *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. New York: E.P. Dutton.

Lord, C. ve Meyer, R. (2019). *Art and Queer Culture*, 2. Baskı, New York, Phaidon Press.

Manchester, E. (2003). *Carolee Schneemann Interior Scroll 1975: Summary* <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282> Erişim Tarihi: 07.01.2024

Molesworth, H. (2000). *House Work and Art Work*, The MIT Press. October, Spring, Vol. 92, 71-97.

Mueller, R. (1994). *Valie Export: Fragments of the Imagination*. Bloomington: Indiana University Press.

Mulvey, L. (2008). *Görsel Zevk ve Anlatı Sineması* (Çev. E. Soğancılar), Antmen, A. (ed.) SANAT CİNSİYET Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri içinde, 1.Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 277-298.

Nochlin, L. (2008). *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* (Çev. A. Antmen), Antmen, A. (ed.) SANAT CİNSİYET Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri içinde, 1.Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 119-160.

Nochlin, L. (2020) *Kadınlar Sanat ve İktidar* (Evren, S. Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özdikmen, T. ve Kartın, C. (2021). *Britanya'nın Demir Leydisi: Margaret Thatcher'ın 1983'e Kadar Yaşamı*. Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (1), 49-61.

Özkazanç, A. (2018). *Feminizm ve Queer Kuram*. Ankara: Dipnot Yayınları

Özküralpli, İ. (2020). *Queer Teori*. Saygılıgil, F. (ed.) Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları içinde, 2.Basım. Ankara: Dipnot Yayınları, 221-228.

Öztürk, Ş. (2018). *Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi: Cinsel Yönelim ve Queer Kuram, Sayı 65/66, İstanbul: YKY. 5-6.

Peterson, T. G. ve Mathews, P. (2008). *SUNUŞ / Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi* (Çev. E. Soğancılar), Antmen, A. (ed.) SANAT CİNSİYET Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri içinde, 1.Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 13-118.

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

Pollock, G. (2008). *Modernlik ve Kadınlığın Mekanları* (Çev. E. Soğancılar), Antmen, A. (ed.) SANAT CİNSİYET Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri içinde, 1.Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 187-252.

Puar, J. (2012). *I would rather be a cyborg than a goddess: Becoming-Intersectional in Assemblage Theory*, PhiloSOPHIA 2 .1, 49-66.

Robinson, H. (2015). *Feminism-art-theory: an anthology 1968-2010*. 2.Basım. Hoboken (New Jersey: Wiley Blackwell.

Roth, M. (1983). *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America*. Roth, M. (Ed.) (1983). *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America 1970-1980* içinde. Michigan: Astro Artz, 14-41

Roux, C. (2023). *Artist Sin Wai Kin: 'Drag gave me the tools to separate what I wanted and what other people wanted'*. Art Basel-2023 <https://www.ft.com/content/c051f1ad-511e-4bc8-a274-d1caa0c59289> Erişim Tarihi: 30 Mart 2024

Rozsika, P. ve Griselda, P. (1982), *Old Mistresses Women, Art and Ideology*, New York: PANTHEON BOOKS

Saygılıgil, F. (2020). *Giriş*, Saygılıgil, F. (ed.) Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları içinde, 2.Basım. Ankara: Dipnot Yayınları, 9-16.

Scott, J. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi* (Kılıç A. Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Shah, H. (2019). *The Great Blues Singer Gladys Bentley Broke All the Rules*. <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/great-blues-singer-gladys-bentley-broke-rules-180971708/> Erişim Tarihi: 15 Eylül 2022.

Smalls, J. (1996). *Making Trouble for Art History the Queer Case of Girodet*. We're Here: Gay and Lesbian, Art Journal, sayı 55/4, sayfa: 20-27. <https://www.jstor.org/stable/777650> Erişim Tarihi: 20 Ocak 2024

Smalls, J. (1996). *Making Trouble for Art History the Queer Case of Girodet*. We're Here: Gay and Lesbian, Art Journal, sayı 55/4, 20-27.

Smith, C. (2011). *ENACTING OTHERS Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper, and Anna Deavere Smith*, Texas: Duke University Press.

Soin, H. S. (2019) *Victoria Sin: In Conversation with Himali Singh Soin*, London, Ocula Magazine URL: <https://ocula.com/magazine/conversations/victoria-sin/> Erişim Tarihi: 29 Mart 2024

Spencer, C. (2013). *Jeu de Paume Lorna Simpson Review*. 2024. <http://thisistomorrow.info/articles/lorna-simpson> Erişim Tarihi: 07.Ocak.2023

Steinbock, E (2014). *Photographic Flashes: On Imaging Trans Violence in Heather Cassils' Durational Art*, Photography and Culture, sayı 7:3, sayfa: 253-268

STONE, A. (2015), *Feminist Felsefeye Giriş* (Cingöz Y. ve Tanrısever B. Çev.) İstanbul: Otonom Yayınları.

Stonewall Inn. <https://www.nycgbtsites.org/site/stonewall-inn-christopher-park/> Erişim Tarihi: 22 Aralık 2023

Şeker, B. (2021). *Transgender*. https://feministbellek.org/transgender/#_ftn1 Erişim Tarihi: 25Ağustos 2022.

Teplitzky, A. (2015, May 22). *Cassils Takes On Fire and Ice*. <https://creative-capital.org/2015/05/22/cassils-takes-on-fire-and-stone/> Erişim Tarihi:27 Şubat 2024

The Origins of Cantonese Opera. https://www.cityu.edu.hk/lib/about/event/cantonese_opera/origins.htm Erişim Tarihi: 2 Nisan 2024

Tickner, L. (1978). *THE BODY POLITIC: Female Sexuality & Women Artists since 1970*.

https://www.academia.edu/41023644/The_Body_Politic_Female_Sexuality_and_Women_Artists_since_1970 Erişim Tarihi: 07.01.2024

Tindle, H. (2017) *The Drag Queen Archiving Beauty Looks With Make-Up Wipes*, AnOther: URL: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/9860/the-drag-queen-archiving-beauty-looks-with-make-up-wipes> Erişim Tarihi: 30 Mart 2024

Tsaconas, E. H. (2016). *Bad Math: Calculating Bodily Capacity In Cassils's Cuts: A Traditional Sculpture*. *Women & Performance: A Journal Of Feminist Theory*, 26:2-3, 197-207.

Türkalp, Ö. (2019). *Sporun Genetik Boyutu*. <https://sporbilimleri.com.tr/tag/fast-twitch-muscle-fibers/> Erişim Tarihi: 25 Şubat 2024

VALIE EXPORT, *Orgasmus, 1966/1967* <https://foundation.generali.at/en/collection/valie-export/#.ZDazqexBwWp> Erişim Tarihi: 07.01.2024

War, T. (Ed.) (2012). *The Artist's Body*. London: Phaidon.

Wentrack, K. (2006). *The Female Body in Conflict: U.S. And European Feminist Performance Art 1963-1979, Carolee Schneemann, Valie Export, And Ulrike Rosenbach* (Doctoral dissertation), City University of New York. Retrieved from. <https://www.proquest.com/openview/b7cac060e08af1f8511ea2bc0198b27f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> Erişim Tarihi: 20 Temmuz 2023

West, M. (2020). *The Birth of the Pin-Up Girl: an American social phenomenon, 1940-1946*, American Studies in the Graduate College of The University of Iowa.

Wittig, M. (2012). *Straight Düşünce* (Darıcıoğlu L.S., Büyüktaş P. Çev.). İstanbul: SEL Yayıncılık.

Yardımcı, S. ve Güçlü, Ö. (2016). *Giriş: Queer Tahayyül*, Yardımcı, S. ve Güçlü, Ö. (Ed.) *Queer Tahayyül*. 2.Basım. İstanbul: SEL Yayıncılık, 17-26.

Yazıcı, Ç. (2020) *Felsefede Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm*, Saygılıgil, F. (ed.) *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları içinde*, 2.Basım. Ankara: Dipnot Yayınları, 67-82.

Zencefil, A. (2022). *Cis-normativite*. <https://feministbellek.org/cis-normativite/> Erişim Tarihi: 20 Temmuz 2022.

Zorlu, M. (2012). *Bilinç Yükseltme*. <https://feministbellek.org/bilincyukseltme/> Erişim Tarihi: 7 Nisan 2023

URL-1, <https://lsimpsonstudio.com/felt-newsprint-works/public-sex-series-1995-1998>

Lorna Simpson, Kamusal Sex Serisi, Erişim Tarihi: 10 Ocak 2023.

URL-2, Lorna Simpson. <https://www.moma.org/collection/works/133656> Erişim Tarihi: 5 Şubat 2023

URL-3, <https://lsimpsonstudio.com/films/chess-2013> Lorna Simpson, “Satranç” 2013, 10:19dk video Erişim Tarihi: 15 Ocak 2023

URL-4, http://www.adrianpiper.com/vs/video_tmb.shtml Adrian Piper, Mitik Varlık 1973, 08:00dk video Erişim Tarihi: 3 Nisan 2023

URL-5, https://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html Martha Rosler, Mutfağın Göstergebilmi, 06:00dk video Erişim Tarihi: 7 Nisan 2023

URL-6, <https://stiftung-imai.de/en/videos/katalog/medium/0025> Ulrike Rosenbach, Venüs’ün Doğuşu Üzerine Düşünceler, 20dk video Erişim Tarihi: 20 Temmuz 2023

URL-7, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=0c1NJPCN6nA> Bob Dylan - Sad-Eyed Lady of the Lowlands Erişim Tarihi: 30 Temmuz 2023

URL-8, <https://stiftung-imai.de/videos/katalog/medium/1840> Ulrike Rosenbach, Julia ile Bandaj 1972, Erişim Tarihi: 3 Ağustos 2023

URL-9, <https://stiftung-imai.de/videos/katalog/medium/1033> Ulrike Rosenbach, Kadın kültürü / Temas Girişimi Performans kaydı, Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2023

URL-10, <https://vimeo.com/512695159> Carolee Schneemann, Kaynaşmalar 1965, 6dk video Erişim Tarihi: 12 Ekim 2023

URL-11, <https://archive.org/details/valie-export-mann-frau-animal> Valie Export, Erkek & Kadın & Hayvan 1973, 8:5dk video Erişim Tarihi: 2 Aralık 2023

URL-12, <https://vimeopro.com/deepdishtv/diva-tv-spring-1990/video/178261014> DIVA TV: SPRING 1990, 28dk video Erişim Tarihi: 3 Ocak 2024

URL-13, <https://vimeo.com/70204247> Tom Kalin, Vizyonlarını Tamamen Kaybettiler 1989, 13dk video Erişim Tarihi: 18 Ocak 2024

URL-14, <https://www.cassils.net/cassils-artwork-cuts> Cassils, Kesikler, Erişim Tarihi: 27 Şubat 2024

URL-15, <https://www.artsy.net/artwork/lynda-benglis-artforum-vol-13-no-3> Lynda Benglis, Erişim Tarihi: 2 Mart 2024

URL-16, <https://daily.jstor.org/the-history-your-body-is-a-battleground/> Barbara Kuruger, Bedenin Savaş Alanıdır, 1989, Erişim Tarihi: 5 Mart 2024

URL-17, <https://vimeo.com/sinwaikin> Sin Wai Kin videoları, Erişim Tarihi: 27 Mart 2024

URL-18, <https://chiwengallery.com/sin-wai-kin/part-1-tell-me-everything-you-saw-and-what-you-think-it-means/> Victoira Sin, Bana Gördüğün Her Şeyi ve Ne Anlama Geldiğini Düşündüğünü Anlat, video metni, Erişim Tarihi: 30 Mart 2024

URL-19, <https://vimeo.com/522287189/6a587c0ef2> Sin Wai Kin, Parçalardaki Bütünlüğün Rüyası, 23dk video, Erişim Tarihi: 2 Nisan 2024

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel-2.1 Çin Kültür Devrimi Afişi.

<https://sites.nd.edu/rbrc/recent-acquisition-chinese-women-in-post-cultural-revolution-posters/>

Görsel-2.1 Çin Kültür Devrimi Afişi.

<https://www.schwarzmanscholars.org/events-and-news/mapping-gender-onto-cultural-revolution-masculinitys-triumph-genderless-struggle/>

Görsel-2.3 Lorna Simpson, Kamusal Seks Serisi (Public Sex Series), 1995/1998, Park (The Park), 1995. <https://lsimpsonstudio.com/felt-newsprint-works/public-sex-series-1995-1998>

Görsel-2.3. Marcel Duchamp'ın Beş Yönlü Portresi (Five-Way Portrait of Marcel Duchamp), 1917.

<https://www.theparisreview.org/blog/2014/12/11/erasing-duchamp/>

Görsel-2.5 Lorna Simpson, 1957-2009 (detay), 2009.

<https://walkerart.org/collections/artworks/1957-2009-interior-number-1>

Görsel-2.6 Lorna Simpson, Chess (Satranç), 2013.

<https://lsimpsonstudio.com/films/chess-2013>

Görsel-2.7 Adrian Piper, Cornered (Köşeye Kısıtlanmış), 1988.

<https://hammer.ucla.edu/take-it-or-leave-it/art/cornered>

Görsel-2.8 Adrian Piper, Beyaz Kadınları Seyretmek (Cruising White Women), 1975.

<https://www.artforum.com/features/david-velasco-on-the-art-of-adrian-piper-240131/>

Görsel-2.9 John Hassall, Bir Süfrajetin Evi (A Suffragettes Home), 1912.

<https://artsuffrage.wordpress.com/2017/02/15/blog-post-title/>

Görsel-2.10 Martha Rosler, Mutfağın Semiyotiği (Semiotics of the Kitchen), 1975.

<https://walkerart.org/magazine/u-of-m-student-responds-to-semiotics-of-the-kitchen>

Görsel-3.1 Ulrike Rosenbach, Venüs'ün Doğuşu Üzerine Düşünceler (Reflections on the Birth of Venus), 1976.

<https://videoarchiv-ludwigforum.de/artists-detail/ulrike-rosenbach/>

Görsel-3.2 Ulrike Rosenbach, Venüs'ün Doğuşu Üzerine Düşünceler (Reflections on the Birth of Venus), 1976. Walker Art Center, The Body Electric sergisi 2019- Mineapolis

<https://walkerart.org/magazine/curatorial-perspective-the-body-electric>

Görsel-3.2 Ulrike Rosenbach, Julia ile Bandaj (Einwicklung mit Julia), 1972.

<https://stiftung-imai.de/videos/katalog/medium/1840>

Görsel-3.3 Ulrike Rosenbach, Kadın kültürü / Temas Girişimi (Frauenkultur – Kontaktversuch), 1977.

<https://www.ulrike-rosenbach.de/performance-arbeiten/frauenkultur-kontaktversuch/>

Görsel-3.4 Judy Chicago, Yemek Daveti (The Dinner Party), 1974–79

https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/

Görsel-3.5 Hannah Wilke, S.O.S.-Yıldızlaştırma Nesnesi Serisi (S.O.S.-Starification Object Series), 1974-82

<https://www.moma.org/collection/works/102432>

Görsel-3.6 Carolee Schneemann, İç Parşömen (Interior Scroll), 1975

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/53501/Carolee-Schneemann-Interior-Scroll>

Görsel-3.7 Judy Chicago, Kırmızı Bayrak (Red Flag), 1971.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/chicago-red-flag-artist-proof-4-p15227>

Görsel-3.8 Carolee Schneemann, Kaynaşmalar (*Fuses*), 1967

<https://americanart.si.edu/artwork/fuses-77212>

Görsel-3.9 Carolee Schneemann, Kaynaşmalar (*Fuses*), 1967

<https://americanart.si.edu/artwork/fuses-77212>

Görsel-3.10 Valie Export, Orgazm (Orgasmus), 1966/1967

<http://foundation.generali.at/en/collection/artist/export-valie/artwork/orgasmus.html#.ZDazqexBwWp>

Görsel-3.11 Valie Export, Erkek & Kadın & Hayvan (Mann & Frau & Animal), 1973.

<https://archive.org/details/valie-export-mann-frau-animal>

Görsel-3.12 Valie Export, Erkek & Kadın & Hayvan (Mann & Frau & Animal), 1973.

<https://archive.org/details/valie-export-mann-frau-animal>

Görsel-4.1 Diana Davies, Donna Gottschalk Christopher Street Eşcinsel Özgürlük Günü Geçit

Töreninde Poster Tutuyor (Donna Gottschalk Holds Poster at Christopher Street Gay Liberation Day Parade) 1970.

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e3-5f6e-a3d9-e040-e00a18064a99>

Görsel-4.2 DIVA TV: SPRING, Aktivist koleksiyonundan seçmeler ACT UP! and WHAM! (Selections from activists collections) ACT UP! and WHAM! 1994.

<https://vimeopro.com/deepdish/tv/diva-tv-spring-1990/video/178261014>

Görsel-4.3 Tom Kalin, Vizyonlarını Tamamen Kaybettiler (They are Lost to Vision Altogether), 1989.

<https://vimeo.com/70204247>

Görsel-4.4 Robert Mapplethorpe, Self Portre, 1980.

<https://www.guggenheim.org/artwork/2695>

Görsel-4.5 Elenaor Antin, Oymacılık: Geleneksel Bir Heykel (Carving: A Traditional Sculpture), 1972.

<https://thinkingdoingartystuff.wordpress.com/2016/11/08/eleanor-antin-carving-a-traditional-sculpture/>

Görsel-4.6 Cassils, Kesikler: Geleneksel Bir Heykel (CUTS: A Traditional Sculpture), 2013.

<https://www.cassils.net/cassils-artwork-cuts>

Görsel-4.7 Cassils, Reklam: Benglis'e Saygı (Advertisement: Homage To Benglis), 2011.

<https://www.cassils.net/cassils-artwork-cuts>

Görsel-4.8 Cassils, Hızlı Seğirme / Yavaş Seğirme (Fast Twitch / Slow Twitch), 2011.

<https://www.cassils.net/cassils-artwork-cuts>

Görsel-4.9 Cassils, Hızlı Seğirme / Yavaş Seğirme (Fast Twitch / Slow Twitch), 2011.

<https://www.cassils.net/cassils-artwork-cuts>

Görsel-4.10 Victoria Sin, Önsöz/Dokunmadan Bakmak (Preface/Looking Without Touching), 2017.

<https://vimeo.com/sinwaikin>

Görsel-4.11 Victoira Sin, Bana Gördüğün Her Şeyi ve Ne Anlama Geldiğini Düşündüğünü Anlat (Tell Me Everything You Saw and What You Think It Means), 2018

<https://vimeo.com/sinwaikin>

Görsel-4.11 Sin Wai Kin, Parçalardaki Bütünlüğün Rüyası (A Dream of a Wholeness in Parts), 2021.

<https://vimeo.com/522287189/6a587c0ef2>

Görsel-4.12 Sin Wai Kin, Parçalardaki Bütünlüğün Rüyası (A Dream of a Wholeness in Parts), 2021.

<https://vimeo.com/522287189/6a587c0ef2>

Görsel-4.13 Sin Wai Kin, Yüzleşemediği Şey (What She Couldn't Face), 2017.

<https://blindspotgallery.com/artist/sin-wai-kin/>

Görsel-4.14 Sin Wai Kin, Yansıyan Evren (The Universe Reflected), 2021.

<https://blindspotgallery.com/artist/sin-wai-kin/>

Görsel 6-16. Sin Wai Kin, Parçalardaki Bütünlüğün Rüyası (A Dream Of A Wholeness In Parts), 2021. <https://blindspotgallery.com/artist/sin-wai-kin/>



EK 2:

Carolee Schneemann, İç Parşömen (Interior Scroll) 1975, Cezanne O Büyük Bir Ressamdı (Cézanne She Was A Great Painter) Tam Metin

BE PREPARED:

to have your brain picked
to have the pickings
misunderstood
to be mistreated whether
your success
increases or decreases
to have detraction move with
admiration—in step
to have your time wasted
your intentions distorted
the simplest relationships in
your thoughts twisted
to be USED and MISUSED
to be “copy” to be copied to
want to cope out
cop out pull in and away
if you are a woman (and
things are not utterly
changed) they will almost
never believe you really did
it
(what you did do)
they will worship you they
will ignore you
they will malign you they

will pamper you
they will try to take what you
did as their own
(a woman doesn’t understand
her best discoveries after all)
they will patronize you
humor you
try to sleep with you to
transform them
with your energy
they will; berate your energy
they will try to be part of
your sexuality
they will deny your sexuality
or your work
they will depend on you for
information for generosity
they will forget whatever
help you give
they will try to be heroic for
you
they will not help you when
they might
they will bring problems
they will ignore your
problems
a few will appreciate deeply

they will be loving you
as what you do as what you
are
loving how you are being
they will of course
be strong in themselves and
clear they will NOT
be married to quiet tame
drones they will not say
what a great mother you
would be
or do you like to cook and
where you might expect
understanding and
appreciation you must expect
NOTHING then enjoy
whatever gives-to-you
as long as it does and
however
and NEVER justify yourself
just do what
you feel carry it strongly
yourself .

(Wentrack, 2006 :222)

Hazırlıklı OL:

Beyninize kurcalanmak için
Kurcalananların yanlış anlaşılması için
Başarınız artsa da azalsa da kötü muamele görmek için
Takdirle birlikte kötülemeyi aynı adımlarla görmek için
Zamanınızın boşa harcanması için
Niyetlerinizin çarpıtılması için
En basit ilişkilerin bile zihninizi Sarmalanması için
Kullanılmak ve suiistimal edilmek için
"Kopya" olmak, kopyalanmak ve kaçmaya çalışmak için
Kadınsınız (ve işler tam anlamıyla değişmediyse)
Gerçekten yaptığınızı neredeyse asla inanmazlar
Sizi taparcasına sevecekler, sizi görmezden gelecekler
Sizi kötüleyecekler, sizi şımartacaklar
Yaptıklarınızı kendiymiş gibi göstermeye çalışacaklar
(Bir kadın sonuçta en iyi keşiflerini anlamaz)
Sizi küçümseyecekler, sizi eğlendirecekler
Sizi dönüştürmek için sizi uyutmaya çalışacaklar
Enerjinizi kınamak için

Cinselliğinizin bir parçası olmaya çalışacaklar
Cinselliğinizi veya işinizi inkâr edecekler
Bilgi ve cömertlik için size bağımlı olacaklar
Yardım ettiğiniz her şeyi unutacaklar
Sizin için kahramanca olmaya çalışacaklar
Size yardım etmeyecekler, ne zaman yardım etme şansları olsa bile
Sorunlar getirecekler
Sorunlarınızı görmezden gelecekler
Birkaçı derinden takdir edecek
Sizi sevecekler
Yaptıklarınızı ve olduğunuz gibi sizi sevecekler
Nasıl olduğunuzun sevgisiyle, elbette
Kendilerinde güçlü olacaklar ve net olacaklar
Sessiz uysal insansız evlilik yapmayacaklar
Ne harika bir anne olacağınızı söylemeyecekler
Ya da yemek yapmayı seviyor musunuz diye sormayacaklar
ve anlayış ve takdir beklediğiniz yerde
Hiçbir şey beklememelisiniz,
Sonra size ne veriyorsa onunla
Keyif alın ne zaman ve ne şekilde olursa olsun
Ve asla kendinizi savunmayın,
Sadece hissettiğiniz şeyi yapın,
Kendinizi güçlü bir şekilde taşıyın.

(Wentrack, 2006 :222)

EK 3:

Carolee Schneemann, *İç Parşömen (Interior Scroll)* 1975, Performans Tam Metin:

I met a happy man	follow its strictest	pulsing dots I compose
a structuralist filmmaker	implications intellectually	letters
—but don't call me that	establish a system	dream of my lover
it's something else I do—	Of permutations establish	write a grocery list
He said we are fond of you	their	rummage in the trunk
you are charming	visual set.....	for a missing sweater
but don't ask us	I said my film is concerned	plan the drainage pipes for
to look at your films	with	the root cellar.....
we cannot	DIET AND DIGESTION	It is pleasant not to
there are certain films	very well he said then	Be manipulated
we cannot look at	why the train?	He protested
the personal clutter	the train is DEATH as there	you are unable to appreciate
the persistence of feelings	Is die in diet and di in	the system the grid
the hand-touch sensibility	digestion	the numerical rational
the diaristic indulgence	then you are back to	procedures—
the painterly mess	metaphors	the Pythagorean cues—
the dense gestalt	and meanings	I saw my failings were
the primitive techniques	my work has no meaning	worthy
(I don't take the advice	beyond	Of dismissal I'd be buried
of men who only talk to	the logic of its systems	alive my works lost.....
themselves)	I have done away with	He said we can be friends
PAY ATTENTION TO	emotion intuition	equally tho we are not artists
CRITICAL	inspiration—	equally I said we cannot
AND PRACTICAL FILM	those aggrandized habits	be friends equally and we
LANGUAGE	which	cannot be artists equally
IT EXISTS FOR AND IN	Set artists apart from	He told me he had lived with
ONLY	ordinary people—those	a “sculptress” I asked does
ONE GENDER	unclear tendencies which	that make me a “film-
even if you are older than me	are inflicted upon	makeress?”
you are a monster I spawned	viewers.....	Oh No he said we think of
you have slithered out	it's true I said when I watch	you
of the excesses and vitality	your films my mind wanders	As a dancer.
Of the sixties.....	freely.....	(Wentrack, 2006 :228)
He said you can do as I do	during the half hour of	
take one clear process		

İÇ PARŞÖMEN:

Mutlu bir adamla tanıştım
Bir yapısal film yapımcısı
—ama beni öyle çağırma
Başka bir şey yapıyorum—
Dedi ki seni seviyoruz
Çekicisin
Ama bize sorma
Filmlerine bakmamızı
İstemeyin
Bakamayız
Belirli filmler var
Bakamayacağımız
Kişisel karma
Duyguların ısrarı
El teması duyarlılığı
Günlük lükse
Ressamsı dağınıklık
Yoğun gestalt
İlkel teknikler
(Kendileriyle konuşan
erkeklerin tavsiyelerini
almam)
KRİTİK VE PRATİK FİLM
DİLİNE DİKKAT EDİN
SADECE VE SADECE BİR
CİNS İÇİN VAR
Ben senden büyük olsam da
Sen benim doğurduğum bir
canavar
Taşıyorsun kendini
60'ların aşırılıklarından ve
canlılığından
Dışarıya.....

Dedi ki yapabilirsin benim
yaptığımı
Bir net süreç al
En katı sonuçlarını takip et
Entelektüel olarak
Bir sistem kur
Permütasyonların sistemini
kur görüsel olarak.....
Benim filmimle ilgili dedim
DİYET VE SINDIRIM
Peki o zaman dedi
Neden tren?
Tren ÖLÜM çünkü
DİYET'te öl ve
SİNDİRİM'da di var
O zaman tekrar metaforlara
Ve anlamlara geri dönersin
Benim işim sistemlerin
mantığı dışında hiçbir anlam
ifade etmez
Duyguyu sezinleme ilhamı
kaldırdım—
Sanatçıları sıradan
insanlardan ayıran
Büyütülmüş alışkanlıkları—
İzleyicilere zorla verilen
Net eğilimler—
Bu doğru dedim senin
filmlerini izlerken
Zihnim dolaşır
Yarım saatlik
Atışan noktalar arasında
mektuplar yazıyorum
Sevgilimle rüya görüyorum

Bir alışveriş listesi
yazıyorum
Bir kazak arıyorum
Kök mahzeni için drenaj
borularını planlıyorum.....
Manipüle edilmemek güzel
Diyorum
İtiraz etti
Sistem ağı gridi takdir
edemiyorsun
Sayısal rasyonel
Prosedürleri—
Pisagor işaretlerini—
Benim eksikliklerimi gördüm
Reddedilmeye değerdi
gömüleceğim
Diri diri gömülüyor
olabilirim eserlerim
kaybolur.....
Dedi ki dost olabiliriz
Eşit olmasak da sanatçılar
değiliz
Eşit dedim dost olamayız ve
Eşit olamayız sanatçılar da
olamayız
Bana bir "heykeltraşla"
yaşadığını söyledi bende ona
"film yapımcısı olmamı mı
düşünüyorsunuz?" dedim
Oh hayır dedi seni
Bir dansçı olarak
düşünüyoruz.
(Wentrack, 2006 :228)

7. ÖZGEÇMİŞ

Elçin Acun, beden, toplumsal cinsiyet, görünürlük, kuir ve feminizm gibi kavramlarla disiplinler arası çalışan bir sanatçı ve akademisyendir. Lisansüstü eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü'nde tamamlayan Elçin, aynı bölümde çalışmaktadır. Kendi bedeni üzerinden performatif vurgular yapan sanatçının işleri, yurt içinde ve yurt dışında çeşitli kişisel ve karma sergilerde yer almıştır. Sanatı, temel hak ve özgürlüklerin kazanılması ve görünürlük mücadelesinde aktivist olabilecek bir yöntem olarak benimseyen Elçin, sanatın bir ifade özgürlüğü alanı olduğuna inanmaktadır. Elçin aynı zamanda feminist ve kuir sanatçıların dayanışması ve görünürlüğü için, kapsayıcılık ve çeşitliliğin gücüne, kimlik ve toplumsal cinsiyetin akışkanlığına odaklanan, kâr amacı gütmeyen bağımsız sanat inisiyatifi KOLİ Art Space'in kurucu ortağı ve PLATFORM by GAPO üyesidir. Elçin İstanbul'da yaşıyor ve son zamanlarda yoğun olarak video yerleştirme üzerine çalışıyor.

Tezler: “Çağdaş Fotoğrafta Kişisel Belgesel” Yüksek Lisans

Eğitim:

2018-... Sanatta Yeterlik, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Bölümü

2010-2017 Yüksek Lisans Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Bölümü

2003-2009 Lisans Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Bölümü.

2000-2003 Lisans Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstatistik Bölümü.

Kişisel Sergiler:

2021- “Bir Hayalin Alegorisi”, Bilsart, İstanbul

2020- “Hayali Temaşa”, Eldem Sanat Alanı, Eskişehir

2017- “Öyküsü Olmayan”, Toz Art Space, İstanbul

Karma Sergiler ve Workshoplar:

- 2024-** “Cyanotype Baskı Uygulaması Atölyesi”- Workshop Yöneticiliği, Pera Müzesi, İstanbul.
- 2024-** “UFAT Cyanotype Atölyesi”- Workshop Yöneticiliği Bursa.
- 2024-** “Akan Beden- Gün İzi Performansı” 6. Mardin Bienali Paralel Etkinlik. Mardin.
- 2024-** Ci Bloom 2024/ Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı, İstanbul.
- 2023-** “THE CUT-OUT BODY”, Onomatopeenet- Dutchdesignweek, Hollanda.
- 2023-** Uluslararası 212 Fotoğraf Yarışması, Ön jüri.
- 2023-** “Cyanotype Atölyesi”- Workshop Yöneticiliği, 212 photography İstanbul, Müze Gazhane, İstanbul.
- 2023-** 18.Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı, İstanbul.
- 2023-** “Saf Dışı /Out Of Action”, C.A.M. Galeri, İstanbul.
- 2023-** “Stereoskopik Fotoğraf”, Workshop Yöneticiliği, Pera Müzesi. İstanbul
- 2023-** “Cyanotype Baskı Uygulaması Atölyesi”- Workshop Yöneticiliği, Pera Müzesi, İstanbul.
- 2023-** “Quuer Currents Festival”, ROZENSTRAAT galeri, Amsterdam,
- 2023-** “Ortadan Başlamak / Dayanma Noktası”, Artİstanbul Feshane, İstanbul
- 2023-** Ci Bloom/ “Fotoğrafın Evrimi, Koruma ve Erişilebilirlik” Söyleşi, İstanbul.
- 2023-** Ci Bloom 2023/ Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı, İstanbul.
- 2023-** “Cyanotype Baskı Uygulaması Atölyesi”-Workshop Yöneticiliği Cendere Sanat Müzesi, İstanbul.
- 2022-** “Akışın Tanığı”, Cendere Sanat, İstanbul.
- 2022-** “Palimpsest”, Mahalla Festival, NOKS Art Space Video Seçkisi, Kurtuluş Rum Okulu, İstanbul.
- 2022-** Workshop yöneticiliği: Evin Temsilleri, Cyanotype Baskı Atölyesi, KOLİ Art Space, İstanbul.
- 2022-** “Çark”, KOLİ Art Space, İstanbul.
- 2022-** “Cinsiyet Belası, Nobu Projects, NO.4 Platform, Antalya.
- 2022-** “Seçilmiş Yakınlıklar”, Ahmet Yeşil Sanat Galerisi, Mersin.
- 2022-** Workshop yöneticiliği: Evin Temsilleri, Cyanotype Baskı Atölyesi, Eldem Sanat Alanı, Eskişehir

- 2021-** “Kuş Uçsa Gölge Kalır”, Nazım Hikmet Kültür Evi, Bursa.
- 2021-** “Bak Sana Ne Getirdim”, KA Atölye, Ankara.
- 2021-** “Through The Window” Türkiyeli & Hollandalı kuir sanatçıları bir araya getirmeyi amaçlayan çevrimiçi sergi projesi, online.
- 2021-** “Geçirgen” “Senkron Eş Zamanlı Video Sergileri”, Koli Art Space, İstanbul.
- 2021-** “Love Over Entropy”, Anna Laudel Galeri, İstanbul
- 2020-** “BILLBOARD ISTANBUL 2020”, Akaretler Gayrettepe girişi bilboardu, İstanbul.
- 2020-** “The Heirs”, Hinterland Galeri, Viyana, Avusturya.
- 2020-** “Suyun Taksimi”, Maksem-Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul.
- 2019-** “Reflex”, Indie Gallery, Tel Aviv, İsrail.
- 2018-** “Doyma Noktası-Demolab”, 28. Uluslararası Tüyp Sanat Fuarı / Artist 2018, İstanbul.
- 2018-** “Kuşatılmış”, Bomonti Ada, İstanbul.
- 2018-** İstanbul Art News Nisan 2018 sayısı röportaj, İstanbul.
- 2017-** “Şimdi Burada”, 27. Uluslararası Tüyp Sanat Fuarı / Artist 2017, İstanbul.
- 2017-** “Gelecek Şoku-NOKS”, 27. Uluslararası Tüyp Sanat Fuarı / Artist 2017, İstanbul.
- 2016-** “Student Video Art Festival”, Sumen, Bulgaristan.
- 2016-** “İlk Fotoğraf Kitabının İzinde: Cyanotaype İzlenimleri”, Tophane-i Amire Tek Kubbe, İstanbul.
- 2016-** “Mamut Art Project”, Küçük Çiftlik Parkı, İstanbul.
- 2016-** “Environments Fertile, Aspects of Balkan Photography 2016, Selanik, Yunanistan.
- 2016-** “Hayat Normale Dönüyor”, Stüdyo Açık, İstanbul.
- 2015-** “Özgün Zemin”, Çok Çok Galeri, İstanbul.
- 2015-** “Seni Üzmeme İzin Verme”, Stüdyo Açık, İstanbul.
- 2015-** “Hikâye Anlatıcılığı: Arja Hyytiäinen ile Fotoğraf Atölyesi”, Salt, İstanbul.
- 2015-** “Uzaktan Çok Yakın”, Bilgi Üniversitesi Santral İstanbul Kampüsü, ÇSM Galeri, İstanbul.
- 2014-** “Ben”, Tophane-i Amire Sarnıç Galeri, İstanbul.
- 2013-** “Fotoğraf kitabı yapım atölyesi”, Frederic Lezmi Workshop, İstanbul.
- 2013-** “ECOWEEK İstanbul’13”, Workshop ve sergisi, MSGSÜ, İstanbul.
- 2013-** “Kayıt”, Mixer, İstanbul.

- 2013-** “Aspects of Balkan Photography Balkan Square”, Selanik, Yunanistan.
- 2012-** “International Meeting of Photography Plovdiv”, Plovdiv, Bulgaristan.
- 2012-** “Aspects of Balkan Photography. New route in the time of crisis”, “Worlds under Construction”, Selanik, Yunanistan.
- 2012-** “Academy Meets Photokina 2012”, Köln, Almanya.
- 2012-** “Mekânın Ötesi”, “Sanat Eseri ve Mekân Arasındaki İlişkiye Bakmak” Kraliyet Sanat Akademisi, (Londra) Fotoğraf Programı ve MSGSÜ Workshop, sergi MSGSÜ Fotoğraf Bölümü, İstanbul.
- 2012-** “Odak Noktası Van”, Tophane-i Amire Sarnıç Galerileri, İstanbul.
- 2011-** “Teşhir Ürünü”, Galeri LİN-ART, İstanbul.
- 2011-** “No More Luggage”, Tophane-i Amire Sarnıç Galerileri, İstanbul.
- 2010-** “Genç Yeni Farklı” CDA Projects, İstanbul.
- 2009-** “Azole Bedenler”, Beyoğlu Akademililer Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2009-** İz Dergisi Temmuz sayısında “Bütün” adlı projesi yayımlamıştır.
- 2009-** “Geçmiş Tükendi, Şimdi Faturayı Öde”, Daire Sanat, İstanbul.
- 2008-** “Ne Hal’in Varsa Gör”, Play Studio, İstanbul.
- 2008-** “18. İstanbul Sanat Fuarı /Artist 2008”, Tüyp Sanat Fuarı, İstanbul.