

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**FEMİNİST SANAT ÇERÇEVESİNDE ANA MENDIETA’NIN
ÇALIŞMALARINDA BEDEN**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet Can KOÇ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nermin SAYBAŞILI

OCAK 2021

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**FEMİNİST SANAT ÇERÇEVESİNDE ANA MENDIETA’NIN
ÇALIŞMALARINDA BEDEN**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet Can KOÇ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nermin SAYBAŞILI

OCAK 2021

Nermin Saybaşı'ya,

ONAY SAYFASI

tarafından hazırlanan “Feminist Sanat Çerçevesinde Ana Mendieta’nın Çalışmalarında Beden” adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Sanat Tarihi Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman :

Üye :

Üye :

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak yazılmıştır.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü 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,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

FEMİNİST SANAT ÇERÇEVESİNDE ANA MENDIETA’NIN ÇALIŞMALARINDA BEDEN

ÖZET

Sanatta feminizmin etkilerinin belirgin bir biçimde görülmeye başladığı 1970’lerin başında feminist sanatçılar geleneksel sanat biçimlerinin dışına çıkmaya çalışmıştır. Bu bağlamda feminist sanatçılar sanat dünyasının erkek egemen yapılarını sorgulamış ve yaratıcı bir özne olarak sanatta yeni biçimler aramaya yönelmiştir. 1960’lardan itibaren sanatta modernizmin biçimsel anlayışına karşı pek çok eğilim ortaya çıkmıştır. Bu eğilimlerden birisi de performans sanatıdır. Sanatta önemli bir obje haline gelen beden ise kadınların kendi öznelliklerini keşfetmek, toplumsal cinsiyet kavramını sorgulamak ve kişisel travmaları ifade etmek için feminist sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Bu sanatçılardan birisi de Ana Mendieta’dır.

Küba kökenli Amerikalı feminist sanatçı Mendieta, yaşamı boyunca kimliğini aramaya yönelik çalışmalarını kendi bedeni aracılığıyla ifade etmeye çalışmıştır. Küçük yaşta deneyimlediği yerinden olma hissiyatı sanatçının performans çalışmalarını etkilemiştir. Böylece performans çalışmalarında doğa, mekân, coğrafya ve antik kültürlerle yakından ilişki kurmuştur. Afrika, Afro-Karayipler ve Mezoamerikan kültürlerine ait birtakım pratikleri performans çalışmalarında yer vermiştir. Söz konusu verilerin ışığında bu tezde, Mendieta’nın performans çalışmalarına etki eden feminist unsurlar incelenecek ve bedenin farklı kullanımları genel hatlarıyla ortaya konulacaktır.

ANAHTAR KELİMELEER: Beden Sanatı, Coğrafya, Feminist Sanat, Küba, Mekân, Performans, Performans Sanatı, Sanat, Santeria, Toplumsal Cinsiyet, Toprak-Beden Sanatı.

THE BODY IN THE ARTWORKS OF ANA MENDIETA IN THE FRAMEWORK OF FEMINIST ART

SUMMARY

In the early 1970's, when the impact of feminism was beginning to appear in art, feminist artists tried to go beyond the traditional forms of art. In that context, feminist artists questioned the art world's male dominated structures and decided to look for new forms as creative subjects. Many dispositions had started to appear against the stylistic/figural understanding of modernism in art, one of which being the performing arts, starting in the 60's. Since then, the body that became an important object in the art scene has been used by women to explore their subjective personalities, questioning the social structures surrounding gender and expressing personal traumas. Ana Mendieta is one of these artists.

Throughout her life Mendieta, the Cuban-American feminist artist, tried to express her search for her identity through using her own body in her works of art. The sense of exile that she had experienced at an early age dramatically influenced the artist's performance pieces. Thus, she established a close dialogue with nature, space, geography and ancient cultures in her performances and included many elements and practices of African, Mezo-American and Caribbean cultures. In the light created by all these accounts, the feminist factors which affected Mendieta's art and the different areas of usage of the body will be explored and presented in this thesis.

KEY WORDS: Art, Body Art, Cuba, Earth-Body Art, Feminist Art, Gender, Performance Art, Performance, Santeria, Space.

ÖNSÖZ

Yüksek lisans tez konumun çıkış noktası Prof. Dr. Nermin Saybaşıllı'nın Çağdaş Görsel Kültürde Coğrafya ve Beden isimli dersinde ödev olarak seçtiğim Ana Mendieta'nın çalışmaları oldu.

Başlangıçta Türkçe kaynakların çok sınırlı olmasından dolayı sanatçı ile ilgili sadece temel bilgiler edindim. Sonrasında ilk okumalarım, sanatçının kendine özgü geliştirdiği beden çalışmalarını keşfetmemi sağladı. Bunun üzerine sanatçının hem öz yaşam hikayesine hem de sanatçıya esin kaynağı olan faktörleri inceleyip sanatını analiz ederek, feminist sanat bağlamında çalışmalarını değerlendirme fikri doğdu.

Söz konusu fikrimi Prof. Dr. Nermin SAYBAŞILI'ya açtığımda, konuya yaklaşımımı olumlu karşılamakla birlikte tez için kuramsal çerçeve oluşturmamı sağladı. Yüksek lisans ders dönemi boyunca aldığım tüm ödevlerde beni daha fazla araştırmaya teşvik eden yönlendirmelerinden dolayı kendisine minnet duyuyorum. Tez dönemi boyunca değerli hocam her zaman desteğini ve sabrını benden hiçbir zaman esirgemedi. Bundan dolayı, öğrencisi olmaktan gurur duyduğum, Nermin SAYBAŞILI'ya ne kadar teşekkür etsem azdır.

Ayrıca tezime büyük katkılar sağlamış olan bazı feminist kavramları benimle paylaşan, çalışmamı sürekli destekleyen ve tavsiyelerde bulunan Tuğba YILMAZ'a, tezimde mekân üzerine çalışmamda büyük yardımcı olan ve bilgi, deneyimlerini benimle paylaşan Orkun Aziz AKSOY'a, çalışma süresince bana eşlik eden ve desteğini hiçbir konuda esirgemeyen arkadaşım Tuba KEKLİK DOĞRUYOL'a ve bazı İngilizce felsefî kavramları çevirmemde bana destek olan Ceyda KOCA'ya saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
SUMMARY.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
KISALTMALAR.....	vi
RESİM LİSTESİ.....	vii
BÖLÜM 1.....	1
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı	1
1.2. Çalışmanın Yöntemi	2
BÖLÜM 2.....	4
2. FEMİNİZM, FEMİNİST SANAT VE PERFORMANS SANATI.....	4
2.1. Feminizm ve Feminist Sanatın Tarihsel Gelişimi	4
2.1.1. Feminizmin Tarihsel Gelişimi	4
2.1.2 Feminist Sanatın Tarihsel Gelişimi ve Ana Mendieta'nın Yeri.....	14
2.1.3. 1970'lerde Feminist Sanat	21
2.2. Performans Sanatı	26
2.2.1. Performans Sanatının Tarihsel Gelişimi:	26
2.2.2. 1970'lerde Feminist Performans Sanatı.....	38
BÖLÜM 3.....	44
3. ANA MENDİETA VE ÇALIŞMALARI	44
3.1. Ana Mendieta: Sanatçının Biyografisi	45
3.2. Mendieta'nın Sanat Eğitimi ve Etkilenmeleri	48
3.3 Ana Mendieta'nın Performans Çalışmalarının İncelenmesi	52
3.3.1. Ana Mendieta'nın Çalışmalarında Bedenin Kullanımı.....	52
3.3.2. Mendieta'nın Çalışmalarında Beden-Mekân İlişkisi: Silüeta Çalışmaları	64

4.DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	81
5.RESİMLER	84
6.KAYNAKÇA	120
7.ÖZGEÇMİŞ.....	130



KISALTMALAR

a.g.e. / Adı geçen eser

a.g.m. / Adı geçen makale

a.g.t. / Adı geçen tez

Bknz. / Bakınız

Çev. / Çeviri

Ed. / Editör

Der. / Derleyen

Yy. / yüzyıl

CNPA / Yeni Sahne Sanatları Merkezi

RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim 1: Judy Chicago, Dinner Party, (Yemek Daveti), 1974-1979 Brooklyn Müzesi,17	17
Resim 2: Mary Kelly, Doğum Sonrası Belgesi, 1975, Hammer Müzesi,19	19
Resim 3: Martha Rosler, Mutfağın Göstergeleri, 1975, MoMA,19	19
Resim 4: Carole Schneemann, Interior Scroll, (İçteki Tomar), 1975, Tate Modern,.....22	22
Resim 5: Sylvia Sleigh, The Turkish Bath, (Türk Hamamı), 1973, Smart Museum of Art, University of Chicago, Purchase, Paul and Miriam Kirkley Fund for Acquisitions,22	22
Resim 6: Judy Chicago, (Cennet Sadece Beyaz Erkekler İçindir), Heaven is for White Men Only, 1973, Brooklyn Müzesi,23	23
Resim 7: Ana Mendieta, Tree of Life, (Yaşam Ağacı), Der.(VISO, M. Olga), Ana Mendieta-Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution&Hatje Cantz Publishers,25	25
Resim 8: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, replica 1964, Tate Modern,26	26
Resim 9: Allan Kaprow, 18 Happenings in 6 Parts, (6 Bölümde 18 Oluşum), 1959, MoMA,29	29
Resim 10: Yoko Ono, Kesip Bıçme İş, Cut Piece, 1964, MoMA,30	30
Resim 11: Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Anlatmalı, 1965, https://artwithdeadrabbits.files.wordpress.com/2010/01/beuys21.jpg ,31	31
Resim 12: Gina Pane, Psyche, (Ruh Hali), 1974, Richard Saltoun,33	33
Resim 13: Marina Abramoviç, Rhythms 10, (Ritimler 10), MoMA,33	33
Resim 14: Vito Acconci, Following Piece, (Takip Oyunu), 1969, MoMA,33	33

Resim 15: Vito Acconci, Seedbed, (Tohum Yatağı), 1972, Metmuseum,	33
Resim 16: Vito Acconci, Three Relationship Studies: Shadow-Play, Imitations, Manipulations, Üç İlişkiler Etüdü, 1970, Metmuseum,	33
Resim 17: Gunter Brus, Stress Test, (Zerreissprobe), 1970, Mumok,	36
Resim 18: Chris Burden, Shoot, (Vuruş), 1971, Chris Burden Estate, and Artists Rights Society (ARS), New York,	36
Resim 19: Marina Abramoviç, Rest Energy, (Atıl/Enerji), 1980, MoMA,.....	37
Resim 20: Dennis Oppenheim, Reading Position for Second Degree Burn, (İkinci Derece Yanık İçin Okuma Pozisyonu), 1970, IMMA Collection,.....	37
Resim 21: Joseph Beuys, Bureau for Direct Democracy, (Doğrudan Demokrasi Bürosu), 1972, Estate of Joseph and ARS, New York,	37
Resim 22: Yayoi Kusama, Anatomic Explosions, (Anatomik Patlamalar), 1968, Tate Modern,	39
Resim 23: Carole Schneemann, Eye Body, 1963, https://www.artbasel.com /catalog/artwork/59430/Carolee-Schneemann-Eye-Body-11,	39
Resim 24: Robert Morris&Carole Schneemann, Site, 1964, https://www.wikiart.org/en/robert-morris/site-1964 ,	40
Resim 25: Edouard Manet, Olympia, 1863, Musee d'Orsay,	40
Resim 26: Carole Schneemann, Meat Joy, (Et Şenliği), Museo Nacional Centro de Arte Renia Sofia, 1964,	41
Resim 27: Cindy Sherman, Untitled#167 Disasters serisinden, 1986, Guggenheim,	43
Resim 28: Hannah Wilke, SOS Stratification Object Series (28), 1974, https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/61147 ,	43
Resim 29: Hans Breder, LaVentosa, 1973, Der. (VISO, M. Olga), Ana Mendieta-Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution&Hatje Cantz Publishers,	50

- Resim 30:** Ana Mendieta, Death of a Chicken, (Bir Tavuğun Ölümü)
1972, The Sacred and Feminine, Ed. (Griselda Pollock&V.T.Sauron),
2007, Tauris,55
- Resim 31:** Ana Mendieta, Bird Transformation, (Kuşa Dönüşüm),
1972, Der. (VISO, M. Olga), Ana Mendieta-Earth Body, Sculpture and
Performance, 1972-1985, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
Smithsonian Institution&Hatje Cantz Publishers,56
- Resim 32:** Ana Mendieta, Untitled (Blood and Feathers#2), İsimsiz (Kan ve Tüyler)
1974, The Sacred and Feminine, Ed. (Griselda Pollock&V.T.Sauron),
2017, Tauris,56
- Resim 33:** Ana Mendieta, Sweating Blood, (Kan Terlemek), 1973,
Der. (VISO, M. Olga), Ana Mendieta-Earth Body, Sculpture and
Performance, 1972-1985, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
Smithsonian Institution&Hatje Cantz Publishers,58
- Resim 34:** Ana Mendieta, Body Tracks, (Vücut İzleri), 1974, Der.(VISO, M. Olga)
Ana Mendieta-Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985,
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian
Institution&Hatje Cantz Publishers,58
- Resim 35:** Yves Klein, Antropometrik, 1961, [http://www.yvesklein.com](http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/serie/1/anthropometries/?of=6)
/en/oeuvres/serie/1/anthropometries/?of=6,59
- Resim 36:** Ana Mendieta, Untitled Rape Scene, (İsimsiz Tecavüz Sahnesi), 1973,
Der. (VISO, M. Olga), Ana Mendieta-Earth Body, Sculpture and
Performance, 1972-1985, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
Smithsonian Institution&Hatje Cantz Publishers,60
- Resim 37:** Ana Mendieta, Untitled Rape Tableau, (İsimsiz Tecavüz Kompozisyonu)
1973, Giepert Caroline, Uncovering Element of the Feminist Art
Movement in the Works of Ana Mendieta, 2016,60
- Resim 38:** Ana Mendieta, Facial Cosmetic Variations,
(Kozmetik Yüz Çeşitlilikleri), 1972, MoMA,61
- Resim 39:** Ana Mendieta, Facial Cosmetic Variations,

(Kozmetik Yüz Çeşitlilikleri), 1972, MoMA,	61
Resim 40: Ana Mendieta, Facial Cosmetic Variations, Kozmetik Yüz Çeşitlilikleri), 1972, Der. (VISO, M. Olga), Ana Mendieta-Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution&Hatje Cantz Publishers,	61
Resim 41: Bruce Nauman, Art Make-Up:No.1 White, No.2 Pink, No.3 Green, No.4 Black, 1968, MoMA,	62
Resim 42: Bruce Nauman, A, Making Faces serisinden, 1970, Tate,	62
Resim 43: Ana Mendieta, Glass on Body, (Beden Üzerinde Cam), 1972, The Estate of Ana Mendieta Collection and Galerie Lelong, New York,	62
Resim 44: Ana Mendieta, Glass on Body, (Beden Üzerinde Cam), 1972, The Estate of Ana Mendieta Collection and Galerie Lelong, New York,	62
Resim 45: Ana Mendieta, Glass on Body, (Beden Üzerinde Cam), 1972 Der. (VISO, M. Olga), Ana Mendieta-Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution&Hatje Cantz Publishers,	62
Resim 46: William Wegman, Family Combination, (Aile Kombinasyonu), 1972, MoMA,	62
Resim 47: Hannah Wilke, Gestures, (Mimikler), 1974, MoMA,	63
Resim 48: Ana Mendieta, Facial Hair Transplant, (Yüz Kılları Nakli), 1972, The Estate of Ana Mendieta Collection and Galerie Lelong, New York,	63
Resim 49: Ana Mendieta, Facial Hair Transplant, (Yüz Kılları Nakli) 1972, The Estate of Ana Mendieta Collection and Galerie Lelong, New York,	63
Resim 50: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q.,1919, Norton Simon Museum,	63
Resim 51: Man Ray, Rose Selavy, 1920-21, Philadelphia Museum of Art,	63

- Resim 52:** Ana Mendieta, Untitled: Silueta Series, (İsimsiz: Silüeta serisinden)
1974, The Estate of Ana Mendieta Collection and Galerie Lelong,
New York,66
- Resim 53:** Ana Mendieta, Silueta de Arena, 1978, The Estate
of Ana Mendieta Collection and Galerie Lelong, New York,66
- Resim 54:** Ana Mendieta, Flower Body, (Çiçekten Beden), 1975
The Estate of Ana Mendieta Collection and Galerie Lelong,
New York,73
- Resim 55:** Ana Mendieta, Imagen de Yagul, 1973, The Estate
of Ana Mendieta Collection and Galerie Lelong, New York,73
- Resim 56:** Frida Kahlo, Roots, (Kökler), 1943
Ana Mendieta: The “Silueta” Series, 1973-1980, Mary Jane Jacob,
1991, New York, Galerie Lelong Publisher,75
- Resim 57:** Ana Mendieta, Untitled: Silueta Series, (İsimsiz: Silüeta serisinden)
1976, Women Photographers and Aesthetics, Claire Raymond,
Routledge, 2017, New York,75
- Resim 58:** Ana Mendieta, Untitled: Silueta Series, (İsimsiz: Silüeta serisinden)
1976, Women Photographers and Aesthetics, Claire Raymond,
Routledge, 2017, New York,75
- Resim 59:** Ana Mendieta, Untitled: Silueta Series, (İsimsiz: Silüeta serisinden)
1976, Women Photographers and Aesthetics, Claire Raymond,
Routledge, 2017, New York,75
- Resim 60:** Ana Mendieta, Untitled: Silueta Series, (İsimsiz: Silüeta serisinden)
1976, Women Photographers and Aesthetics, Claire Raymond,
Routledge, 2017, New York,75
- Resim 61:** Ana Mendieta, Incantacion a Olukun-Yemaya, 1977,
Ana Mendieta: The “Silueta” Series, 1973-1980, Mary Jane Jacob,
1991, New York, Galerie Lelong Publisher,76
- Resim 62:** Ana Mendieta, Burial Pyramid, (Mezar Piramit), Yagul, 1974

Der. (VISO, M. Olga), Ana Mendieta-Earth Body, Sculpture and
 Performance, 1972-1985, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
 Smithsonian Institution & Hatje Cantz Publishers,78

Resim 63: Ana Mendieta, Volcan, (Volkan), 1979, Der. (VISO, M. Olga),
 Ana Mendieta-Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985,
 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian
 Institution & Hatje Cantz Publishers,82



BÖLÜM 1

1.GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Çıkış noktası toplum içindeki kadınların haklarını genişletmeyi öngören feminist politika her türlü cinsiyetçiliği ve cinsel ayrımcılığı engellemeye çalışan bir harekettir. Feminizmin düşünsel hareketi, tarihsel süreç içinde çeşitli fraksiyonlara ayrılmasıyla feminist teori ve pratikleri de dönüşüme uğramıştır. Bu düşünsel hareketler kendisini sanat alanında göstermiştir. Kadın sanatçılar sanat piyasasının erkeklerin kontrolünde olduklarını düşündüklerinden dolayı erkeklerin egemenliğindeki geleneksel mecraların yerine yeni eğilimlere yönelmiştir. Bu noktada beden, feminist sanatçıların kendilerini ifade edebilmesini sağlayan temel bir unsur haline geldiği için çalışmanın ikinci bölümü olan “Feminizm, Feminist Sanat ve Performans Sanatı” bu kısımları açıklamayı hedeflemektedir.

Bu tez çalışması, esas olarak feminist sanat tarihi ve performans sanatına önemli katkılar sağlamış Ana Mendieta’nın beden çalışmalarını açıklamaya çalışacaktır. Üçüncü bölümde ilk olarak, Mendieta’nın ayrıntılı biyografisi ele alınacaktır. Çünkü Mendieta’nın çalışmalarını anlayabilmek için sanatçının öz yaşam öyküsüne bakmak gerekmektedir. Mendieta’nın performans çalışmalarını etkileyen en önemli öğelerden biri sanatçının küçük yaşta deneyimlediği yerinden edilme duygusu olmuştur.

Yaşadığı trajik olaylar sanatçıyı kökleriyle sıkı bağlar kurmasına yol açmıştır. Buna paralel olarak beden çalışmalarında yurduna duyduğu özlem sanatçının Küba Katolikliği olarak bilinen Afrika kökenli Santeria inancıyla bağlantı kurmasını sağlamıştır. Santeria pratikleri ve ritüelleri performans çalışmalarında tamamlayıcı bir öğe olarak çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Bu pratikleri ise performans çalışmalarında en çok “kanlı” işleri ile vurgulamıştır. Mendieta, Santeria inancıyla bağlantı kurduğu çalışmaların dışında kadın bedeni ve şiddet konulu performans çalışmaları ve doğada bıraktığı izlerle bedenin sınırlarını zorladığı *toprak-beden (earth-body)* olarak tarif edilen çalışmaları da göz önüne alındığında sanatçının beden kullanımını farklı temalar altında düşünmek mümkündür.

Böylece sanatçının feminist çalışmalarında seçilen eserler tematik olarak düşünülerek bu çalışmalara yansıyan tarihsel, dinsel ve kültürel etkenler irdelenecektir. Buna ek olarak, Mendieta çalışmalarında toplumsal cinsiyete ilişkin yaygın inanç ve davranışları manipüle etmiş, kadın bedeni ve şiddet meselesini daha yüksek bir sesle duyurabilmek için bedenini dönüştürmüştür. Bu temalar çerçevesinde seçilen örneklerden yola çıkılarak sanatçının performans çalışmalarında beden kullanımı analiz edilecektir.

Son olarak, *toprak-beden* sanatı olarak tarif edilen “Silüeta” çalışmaları beden ve mekân arasındaki ilişki ortaya konularak açıklanacaktır. Sanatçının en bilindik çalışmaları olan “Silüeta”larında, sanatçının köken arayışının bir sonucu olarak mekân ile kurduğu ilişki çeşitli kuramsal argümanlar ile desteklenmeye çalışılacaktır. Bu minvalde tez çalışmasında bahsi geçen teorileri şekillendirebilmek için konuya en uygun “Silüeta” çalışmaları seçilmiştir. Ayrıca bazı feminist sanatçı ve teorisyenler tarafından “Silüeta” çalışmaları kadın bedeninin görsel temsili ile alakalı tartışmalara dahil edilmiştir.

Bu tez çalışması sanatçının yaşamı boyunca en üretken olduğu 1970’li yılları kapsayacak şekilde sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla, 1970’lerde başta Mendieta olmak üzere feminist sanatçılara yön veren eğilimler, trendler ve avangard çıkışlara da odaklanılmıştır.

1.2. Çalışmanın Yöntemi

20. yüzyıl performans sanatına ve çalışmamın temelini oluşturan Mendieta’ya dair ülkemizde olan yerli ve yabancı kaynakların sınırlılığı özel bir çaba gerektirmiş, özellikle tezin ilerleyen bölümünde sanatçının hayatı, esin kaynakları ve performans çalışmalarında çoğunlukla İngilizce kaynaklar kullanılmıştır. Kaynakların sınırlılığı, çeviri yapma ve doğru ifade etmenin zorluğu sebebiyle ülkemizde performans sanatı başlığı altında Mendieta’nın çalışmaları birkaç paragraf ile anlatılmaya çalışılmıştır. Editörlüğünü Ahu Antmen’in yaptığı *Sanat ve Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* adlı kitabın “Feministler Tarafından Beden Sanatına Yöneltilen Naif Özcülük Suçlamaları” alt başlığında olduğu gibi, bölümde ilgili konuyu tamamlayacak şekilde genel hatlarıyla bilgi verildiği görülmektedir.

Bu çalışmada “Ana Mendieta ve Çalışmaları” başlığında konuya ilişkin geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Mendieta’nın Küba’daki çocukluk yılları, devrimden

sonra deneyimlediği yerinden edilme süreci ve Iowa'daki üniversite yıllarını ele aldığı editörlüğünü Olga M. Viso'nun yaptığı *Ana Mendieta Earth Body Sculpture and Performance* (1972-1985) adlı kitabı sanatçının biyografisine ışık tutmuştur. Buna ek olarak, Julia A. Herzberg tarafından kaleme alınan *Ana Mendieta, the Iowa Years: A Critical Study, 1969 Through 1977* adlı kitap sanatçının Iowa'da yaşadığı yılları ve eğitimi sırasında ürettiği performanslara dair kapsamlı bir çalışmanın ürünü olmasından dolayı yol gösterici olmuştur.

Ayrıca sanatçının önemli esin kaynaklarından biri olan Santeria inancıyla ilgili bilgileri ve pratikleri "Silüeta" serilerinden örneklerle açıklayarak *sanatçının toprak-beden* çalışmalarını ele alan Mary Jane Jacob'un *The "Silueta" Series, 1973-1980* adlı kitabı da temel kaynaklardan biri olmuştur.

Frameworks for Modern Art adlı kitapta sanatçının performans çalışmalarına ele alan Gill Perry'in "Silüeta"lar üzerine yaklaşımı, *The Sacred and The Feminine* adlı kitapta Mendieta'nın çalışmalarında Anne Creissels'in kurduğu kurban etme ve bakirelik arasındaki çözümleme ve Julia A. Herzberg'in yukarıda adı geçen kapsamlı çalışması tez çalışmasına feminist bir perspektiften yaklaşmama ilham olmuştur.

Tez konusunun bağlamını daha iyi anlayabilmek adına feminizm, feminist sanat ve performans sanatına dair literatür taraması da yapılmıştır. Feminizmin tarihsel arka planı verilmiş, gelişiminden bahsedilmiştir. Buna paralel olarak, feminist sanatın ve performans sanatının tarihsel gelişim koşulları ve 1970'lerdeki feminist sanat ortamından ve eğilimlerinden bahsedilmiştir. 1970'li yıllar, Mendieta'nın en üretken yılları, olduğundan dolayı tez çalışması sanatçının genel olarak 70'li yıllarda etkili olmuş çalışmalarını kapsamaktadır.

Değerlendirme ve sonuç bölümünde ise elde edilen veriler temel alınarak sanatçının beden çalışmaları çözümlenmeye çalışılmış, sanatçının feminist sanat tarihindeki yeri ve performans sanatı çerçevesinde beden kullanımının farklı noktaları tespit edilmiştir.

BÖLÜM 2

2. FEMİNİZM, FEMİNİST SANAT VE PERFORMANS SANATI

Bu bölümde ilk olarak feminizmin kavramsal tanımı yapılacak ve onu meydana getiren tarihsel süreçlerden bahsedilecektir. Feminizmin tarihsel çerçevesi çizildikten sonra feminist sanata değinilecektir. Kadın sanatçılar, sanat piyasasının erkek egemen olduğunu düşünmüş ve bu nedenle karşı çıkmıştır. Kadın sanatçılar; kadın bedeni, cinselliği, cinsiyeti ile ilgili konuları farklı anlatım şekilleri ve teknikleri ile anlatmaya çalışmıştır. Sanatta feminizm etkisinin belirginleşmeye başladığı 1970'lerin sanat ortamı ise Mendieta'nın çalışmalarını etkilemesinden dolayı bu dönemin genel çerçevesi çizilecektir ve dönemin ruhunu yansıtan Ana Tanrıça kültürünün yetkinleştirilmesinin Mendieta'nın feminist algısındaki yeri ortaya konulacaktır.

Bu dönemde kadın sanatçılar, erkek sanatçıların tekelinde olduğunu düşündükleri resim ve heykel gibi geleneksel sanat formlarından uzaklaşmıştır. Bu minvalde kadın sanatçılar malzeme olarak kendi bedenlerine yönelmiştir. Bundan dolayı bu bölümde pek çok feminist sanatçı için yeni bir alan olan performans sanatı ve onun tarihsel serüveni anlatılacaktır. Performans sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Mendieta da malzeme olarak kendi bedeni kullanmıştır. 1970'li yıllar boyunca gerçekleştirdiği çalışmalarında esin kaynağı olan sanatçılar ve fikirler de dönem içinde analiz edilecektir. Buna ek olarak sanatçının feminist sanat, performans sanatı tarihindeki yeri ve önemine değinilecektir.

2.1. Feminizm ve Feminist Sanatın Tarihsel Gelişimi

2.1.1. Feminizmin Tarihsel Gelişimi

Feminizmin tarihsel gelişimi içinde feminizmle ilgili çok çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. Necla Arat'a göre feminizm, kadın ve erkeğin eşitliğini esas alan ve temelde cinsler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisini değiştirmeyi amaçlayan bir siyasal harekettir.¹

¹ Arat Necla, *Feminizmin ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul, 2010, 29.

Andrée Michel'e göre 1837'den sonra Robert Sözlüğü tarafından Fransızcaya giren "feminizm" sözcüğü, "kadınların toplum içindeki konumlarını ve haklarını iyileştirmeyi hedefleyen bir öğretiyi dayanmaktadır."²

Bir başka tanım ise Amerika yazar ve kadın hakları savunucu Bell Hooks'a aittir. Hooks feminizmin tanımını, her türlü cinsiyetçiliği ve cinsiyetçi tahakkümü bitirmeye çaba harcayan bir hareket olarak yapmaktadır.³

Arat'a göre feminizmin odağı, kadınla erkek arasında toplumsal sistemde ortaya çıkan eşitsizlik üzerine kurulu bu ayrımı ele almaktır. Toplumsal sistem içinde bu farklılık ataerkil ideoloji tarafından yaratılıp yeniden üretilmektedir.⁴ O halde bu toplumsal olguyu anlamak için onun tarihine bakmak gerekmektedir.

Şirin Tekeli'ye göre, Michel kadınların tarihsel süreçte toplum içinde bağımlı hale getirilmesiyle ilgili önemli bir çalışma gerçekleştirmiştir: kadınların tarihini paleolitikten günümüze kadar özetlemiş ve kadınların doğanın (tarih dışı) ürünü, erkeklerin ise kültürün (tarih) ürünü olduğu sonucuna varmıştır. Tekeli bu olguyu şu şekilde özetlemiştir: Orta neolitik dönemde yani İsa'dan 10.000 yıl önce tarımın gelişmesi, nüfusun artması, kentlerin, sınıfların, devletlerin ortaya çıkması, savaş ve talanın yaygınlaşmasıyla birlikte başlayan kadınların ikinci plana itilmesi olgusunun, Antikite'de kadınların "Atina Gynecee"si ya da harem kapatılmalarıyla sürmesini, bu ikincilliğin ve aşağılanmanın patriyarkal tek tanrılı dinlerle pekiştirilişini, Batı'da burjuvazinin yükselişine koşut olarak Rönesans'tan itibaren geliştirilen "ev kadını" miti ve kadını aileye bağımlı kılan "modern hukuk sistemi" ile yeni bir biçime bürünüşünü, böylece kadınların 10.000 yıl süren toplumdan eve, kamusalda özele, özerklikten bağımlılığa sürülüşünün öyküsünü ana hatlarıyla vermiştir.⁵

Benzer biçimde Arat, uygarlık tarihi içinde kadına bakış açısını belirleyen ideolojiler minvalinde Grek toplumunda kadınların kölelere eş tutulmakta olduğunu ve hukuksal bir konumunun olmadığını dile getirmiştir. Grek dünyasından Roma'ya geçildiğinde de durumun çok fazla değişmediğini yaşlı senatör Cato'nun sözleriyle açıklar.

² Michel Andrée, *Feminizm*, Çev. Şirin Tekeli, Kadın Çevresi Yayınları, İstanbul, 1984, 17.

³ Hooks Bell, *Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika*, Çev. Yıldırım A., Kurt B., Özgün Ş., Aydın E., BGST Yayınları, İstanbul, 2016, 9.

⁴ Arat Necla a.g.e., 29.

⁵ Michel Andrée a.g.e., 12.

*“Babalarımız, kadınların babalarının, erkek kardeşlerinin, kocalarının yetkisi altında bulunmalarını vasiyet ettiler. Atalarımızın kadınların özgürlüklerini yok etmelerini sağlayan, onları erkeklerin önünde diz çökerten yasalarını anımsayınız. Kadınlarımız bizim eşitimiz oldukları anda, üstümüz olacaklardır.”*⁶

Görüldüğü üzere ataerkil ideoloji tarihsel süreç boyunca kadınları kontrol altında tutmaya yarayan bir sistemdir. Fatmagül Berktaş’a göre ataerkil sistem, kadınların toplumda ezilmesinin doğrudan bir sonucudur ve erkek iktidarının bir yansımasıdır.⁷

Feminizm, kamusal ve özel alanda kadınların baskı altında tutulmalarının engellenmesi, haklarının genişletilmesi ve erkeklerle aynı haklara sahip olma durumunu kapsayan bir yaklaşımdır. Diğer bir deyişle feminizm kavramı kadınların meşru kazanımlarına, haklarına, eşitlik taleplerine yönelik faaliyetleri de barındıran gündelik siyasetle ilgili her şeyi kapsamaktadır.⁸

Başlangıç noktası olarak bakıldığında bir özgürlük ve eşitlik arayışı olan feminist hareket, toplumların siyasal ve ekonomik değişimleri yaşadıkları 18.yüzyıl sonlarında başlamış, 19. yüzyıl boyunca dinamiklerini (ideoloji-düşünce) belirlemiş ve ancak 20. yüzyılda bir sistem olarak kendini göstermiştir.⁹

Rönesans ve reform hareketleriyle hız kazanan bilimde ve sanatta ilerleme Aydınlanma Çağı ile devam etmiştir. Avrupa toplumu, kilisenin baskısından ve dogmalardan kurtulmuş, bilime yönelmiştir. Aydınlanma Çağı, aklın ve bilimin önderliğinde bir özgürleşme çağı olmuştur. Avrupa’da yaşanan bu değişimler birbirini izlemiş ve Endüstri Devrimi 18. yüzyıl sonlarında İngiltere’de ortaya çıkmıştır. Tarım toplumundan kentsel-endüstriyel yapıya dönüşüm yaşanmıştır.¹⁰

Buhar gücüyle çalışan makine kullanımı, büyük fabrikaların artmasını sağlamıştır. Fabrikaların artması, çalışan sayısına yansımış ve işçi-işveren kavramıyla beraber ‘işçi sınıfı’ denilen yeni bir sınıf da ortaya çıkmıştır. Rekabet ortamı, maliyeti düşürme gayreti düşük ücretle işçi çalıştırmayı getirmiş, bu durumda işçinin ve iş gücünün

⁶ Arat Necla a.g.e., 31.

⁷ Berktaş Fatmagül (2013), “Feminist Teoride Açılımlar” içinde, Ed. Yılmaz Ecevit ve Nadide Karkiner, *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013, 3.

⁸ Gün Taş (2016), “Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analiz, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri”, *Akademik Hassasiyetler*, III., Sayı 5, 165.

⁹ Soyer Senem, *İki Kadın Bir Feminizm*, Net Kitaplık Yayıncılık, Ankara, 2017, 41.

¹⁰ a.g.e., 41.

sömürülmesine yol açmıştır. Ucuz iş gücüne duyulan ihtiyaç, kadını evinden çıkarmış ve çalışma hayatına dahil etmiştir. Bu durum kadının önce eşit işe eşit ücret olarak başlayan işçilik hakkı arayışını ardından da kadın olarak haklarını arayışını başlatmıştır. Eşit haklar için başlayan mücadele feminist hareketinde başlangıcı olmuştur.¹¹

İlk dalga feminist hareketin düşünsel temelleri, 1700’lerin ortalarında atılmaya başlamış, 1900’lerin başında toplumsal bir hareket haline gelmiştir. Birinci dalga için yaklaşık iki yüz yıllık bir süreçten söz edilebilir. Birinci dalga hareket içinde önemli bir düşünür olarak kabul edebileceğimiz Mary Wollstonecraft’ın 1792’de yayınladığı *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* adlı çalışmasında “Erkekle kadın için hakikat, sözcüğün anlamını doğru anlıyorsam, aynı olmalıdır” cümlesiyle vurguladığı eşitlik anlayışı, bu dönem feminizminin temel söylemini işaret eder.¹²

Elisabeth Badinter ise eşitlik ve özgürlüğe dayalı yeni bir toplum yaratma fikri Fransız Devrimi’nin başlamasından çok önce bazı “aydınlar” tarafından gündeme getirildiğine parmak basmaktadır. Badinter, bu aydınlar içinde Poulain de la Barre’nin savunduğu ama pek dikkat çekmeyen, cinslerin eşit olduklarını öne süren, devrimci bir tez ortaya attığını belirtmiştir. Poulain’e göre kadının doğası insan doğasıyla öylesine türdeş ki kadınların toplumdaki bütün mesleklere girebileceklerini, tıp ya da teoloji profesörü, kilise görevlisi, orduda general ya da parlamento başkanı olabileceklerini ifade etmiştir.¹³

Bireyci-Eşitlikçi feminizmin temelindeki bireyci (individualist) toplumsal-siyasal kuram, 17. yüzyılda gelişmiş ve en dikkate değer örneğini John Locke’un *Yönetim Üzerine İkinci Denemesi*’nde vermiştir. Mary Wollstonecraft, feminist düşüncenin ilk klasik yapıtı olan *Kadın Haklarının Doğrulanması*’nda bireyci kuramı kadın sorunlarına uygulamıştır.¹⁴ Arat’a göre bu yapının temel savı, kadınların sırf cinsel varlıklar değil, her şeyden önce insan olarak kadınların, bireyci akımın insan anlayışıyla paralellik içinde, ussal varlık olduklarıdır.

¹¹ a.g.e., 41.

¹² Mary Wollstonecraft’tan aktaran Savcı Begiçarslan Segah (2019), *Feminizm Işığında Arendt’e; Arendt Işığında Feminizm’e Bakmak*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 7.

¹³ Badinter Elisabeth, *Biri Ötekidir: Kadınla Erkek Arasında Yeni İlişki ya da Androjin Devrim*, Çev. Şirin Tekeli, AFA, İstanbul, 1992, 159.

¹⁴ Arat Necla a.g.e., 53.

Liberalizm, bireyin özgürlüğü ve bağımsızlığına vurgu yapmaktadır. Bu görüşten hareketle birinci dalga feministler için bireyin özgürlüğü sadece erkek için değil, aynı zamanda kadın için de geçerlidir. Dolayısıyla liberal feminizmin temel felsefesi ‘bireyin özgürlüğü-özerkliği’ olmuştur. Bu dinamikler çerçevesinde birinci dalga feministler, kadınların eşitliği ve özgürlüğüne dayalı bir toplum yaratmak istemişlerdir.

Birinci dalga feminist hareket özellikle İngiltere, ABD, Fransa, Almanya gibi ülkeleri etkileyerek, sonucunda ise hukuksal alanda, erkeklerle benzer yurttaşlık haklarına sahip olma, evlilikte erkek ile eşitlik durumu ve oy hakkına kavuşma; kamusal alanda, kız çocuk ve genç kadınlar için eğitim hakkı konusunda eşitlikçi bakış açısı yaratma gibi konularla ilgili avantajlar sağlamıştır. Dönem için, insanın toplumsal hayatta en fazla ihtiyaç duyduğu kazanımlar olan hak ve özgürlüklerin erkek egemenliğinden kurtulmuş olması hareket için oldukça anlam teşkil etmiştir.¹⁵

1960’ların sonunda Batı’da, 1935-1945 yılları arasında doğan, bir önceki jenerasyondan farklı olarak annelerinden genellikle daha tahsilli, ırkçılık ve sömürgecilik karşıtı mücadelelerde kendilerini yıpratmamış yeni bir kuşak ortaya çıktı.¹⁶

Bu yeni kadın kuşağı fark etmişlerdir ki bir önceki kuşağın eşitlik anlayışını feminist hareket içinde yeterli bulmamışlardır. Dolayısıyla kendilerine ‘ikinci cins’tenmiş gibi davranılmasını kabullenmeyen bu yeni kadın kuşağı örgütlenmeye başlamıştır. Böylece bu yeni kuşak, ikinci dalga kadın hareketinin temellerini atmıştır. Ayrıca Michel’e göre bu tahsilli kadınlar, fen bilimlerindeki gelişmeler sayesinde cinselliğin ve doğurganlığın ayrışmaya başladığı gelişmelere kayıtsız kalmamıştır.¹⁷

İkinci dalga feminizm hareketi daha eğitimli yeni bir kuşağın meşru taleplerinin artmasıyla ve kadınları ilgilendiren akademik çalışmaların gelişmesiyle feminist hareketin çeşitlenip zenginleşmesini sağlamıştır. Bu hareketin “kişisel olan politiktir” mottosu, yalnızca kamusal alanda değil, özel alanın ve cinsiyete dayalı iş bölümünün de dönüşümünü ifade etmektedir. Berktaş’a göre kadınların yaşamsal pratik ve deneyimlerinde paylaştıkları ezilmişlik hissi ortak bir mücadele zemini hazırlamış ve

¹⁵ Savcı B. S. (2019), Feminizm Işığında Arendt’e; Arendt Işığında Feminizm’e Bakmak a.g.t., 10.

¹⁶ Michel Andrée a.g.e., 84.

¹⁷ Michel Andrée a.g.e., 84.

bu hedefe ulaşmak için çıkarlarının da ortak olduğunu formüle etmek için “kız kardeşlik” kavramını oluşturmuşlardır.¹⁸

“Kız kardeşlik” düşüncesine göre, erkek egemen bir toplumda kadın deneyimleri güç ilişkileri de devreye girerek yapısal bir “böl ve yönet” politikasıyla korunmaktadır. Böylece kadınlar, özel alanın içine hapsedilerek ve hiyerarşik eril yapının genel ilkesine bağımlı kılınarak hem birbirlerinden kopararak bölünürler hem de kadın olarak ortak ezilmişliklerine ilişkin kolektif bir bilinç kazanmaktan uzak tutulurlar. Bundan dolayı erkek egemen sınıfın tahakkümüne karşı duydukları hoşnutsuzlukları paylaşmışlardır. Nitekim dönemin özelliği olan “kız kardeşlik güçlüdür” sloganı, bu iki noktayı içermektedir.¹⁹

Bundan dolayı, kadınların özel alandaki benzer deneyimlerini keşfetmek ve hayatlarının bu yönlerini kapsayan her türlü baskı ve sömürü ilişkilerinin politikaya konu olması gerektiği bilinci “kişisel olan politiktir” mottosunu doğurmuştur.²⁰

Ünlü slogan içindeki “kişisel olan siyasaldır” eleştirisi iki yönlüdür. İlk olarak kadınların sorunları ve memnuniyetsizlikleri ne onların yetersiz oluşlarından kaynaklanır ne de yalnızca kendilerine özgüdür. Diğer kadınlarla paylaşılır ve bu duruma kadınların mutluluğu ve eylemlerine karşı olan toplumsal faktörler neden olur. Bu nedenle onlar siyasallardır. İkinci olarak, erkeklerle olan bireysel ilişkileri eşitsizdir: toplumsal cinsiyetin (gender) baskılarına, erkeklerin görüşlerine, diğer erkekler ve genel olarak toplum tarafından desteklenen pratiklere meydan okuyan kadın yalnız kalır. Bu şekilde, kişisel ilişkiler siyasaldır; 1970’lerin başlarında cinselliğe (sexuality) verilen önem, radikal feminizmin, siyasal ayrımcılığın, daha az yaygın ve huzursuz olsa da bireysel ayrımcılığın ve lezbiyenizmin ortaya çıkışı ve yaygın kabulünü getirdi.²¹

Gerek ABD’de gerekse Avrupa’da 1960’lı yılların Kadın Hareketi’ni en çok etkileyen düşünür Simone de Beauvoir (1908-1986) olmuştur. Beauvoir’in iki buçuk yılda yazdığı ve 1949’da yayımlanan bin sayfalık incelemesi, “Kadın olarak doğulmaz, kadın olunur” öncülüyle başlamaktadır. O, biyoloji, mitoloji ve tarihten yararlanarak

¹⁸ Berkay Fatmagül (2013), “Feminist Teoride Açılımlar” a.g.e., 6.

¹⁹ a.g.e., 6.

²⁰ a.g.e., 6.

²¹ Ewans Judith (2001), “Feminism and Political Theory”, Çev. Vildan İyigüngör, *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, XI., Sayı 10, 35.

kadının gerek doğasını gerekse eylemlerini, biyolojinin değil, içinde yaşanılan kültürün biçimlendirdiğini temellendirmeye çalışmıştır.²²

Berktaş'da benzer bir biçimde, "Kadın doğulmaz, kadın olunur" öncülünü, yaşanılan kültürün ve tarihin içinde 'kadın' adı verilerek şekillendirdiğinin altını çizer.²³

Zeynep Direk'e göre feministler, biyolojik cinsiyet ile kültürel olan toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiyi görmezden gelmiştir. Simone de Beauvoir'ın ünlü "kadın doğulmaz, kadın olunur" deyişini bu bağlamda paradigmatik olarak düşünmüştür. Bu yadsıma biyolojik cinsiyetin dişi ve eril olarak iki ile sınırlanmasının doğal olarak verili olduğu, ancak toplumsal cinsiyetin iki ile sınırlandırılmayacağı tezine evrilmiştir.²⁴ Direk, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet algısı hakkında şöyle bahsetmektedir.

*"Dişi ya da eril cinsiyetli olarak doğuyor olabiliriz, ama dişi ya da eril olduğumuz halde kültürel olanla çeşitli kişisel karşılaşmalar ve deneyimler içinden kurduğumuz ilişki, kadın ve erkek olmanın çeşitli tarzlarını üstlenmemize ve icat etmemize yol açacaktır. Öyleyse cinsiyet ikiyle sınırlı olduğu halde, toplumsal cinsiyet sonlu bir sayıyla sınırlandırılabilir olmadığı söylenebilir."*²⁵

Toplumsal cinsiyet olgusu ve toplumsal normların politik süreçlerde kadınlar aleyhine olan etkisi, ikinci dalga hareketin de düşünsel tabanını oluşturur. Kadınlar, bu dönemde erkeklerle eşit politik düzlemde olamamalarını biyolojik cinsiyet farkı nedeniyle değil, eril iktidarın varlığı ve erkekler lehine var olan çeşitli politikaların uygulanışı nedeniyle olduğunu dile getirmişlerdir.²⁶

Üçüncü dalga feminizm ise postmodernizmin düşünsel düzlemi içinde ortaya çıkmıştır. David Harvey'e göre "postmodernizm" teriminin anlamı konusunda bütünüyle bir uzlaşma yoktur. Fakat onu, "modernizme" e karşı bir tepki, ondan bir kopuş olarak kavramaktadır. Harvey, postmodernizmin temel özelliklerini

²² Arat Necla a.g.e., 74.

²³ Berktaş Fatmagül (2015), "Feminist Teoride Beden ve Cinselliğin Toplumsal İnşası", Erişim: https://www.academia.edu/6394098/Cinselli%C4%9Fin_toplumsal_in%C5%9Fas%C4%B1, Erişim Tarihi: 24.09.2020

²⁴ Direk Zeynep (2014), "Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi", *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, Cogito YKY, İstanbul, 71.

²⁵ a.g.e., 71.

²⁶ Savcı B. S. (2019), *Feminizm Işığında Arendt'e; Arendt Işığında Feminizm'e Bakmak* a.g.t., 11.

parçalanma, belirlenemezlik ve bütün evrensel (bütüncül) söylemlere karşı derin bir güvensizlik olarak izah etmiştir.²⁷

İkinci dalga feminizmin yetersiz kaldığı düşüncesi 1980’li yıllarda postmodernizmin etkisiyle ortaya çıkan üçüncü dalga feminizmi doğurmuştur. Literatürde bu dalga hareketi bireysel kimlik üzerine odaklanmıştır. Bu yüzden ikinci dalga feminist hareketin kız kardeşlik düşüncesi yerini dünya üzerinde farklı kadınlık durumlarını tartışan küresel bir feminist teoriye bırakmıştır. Böylece, dünyadaki bütün kadınların sorunlarının ortak olmadığını iddia etmişlerdir.²⁸

Kadın deneyimlerinin farklılıklarına dikkat çeken üçüncü dalga feministler, farklı coğrafyalarda, farklı kültürler içinde kadınların sorunlarının farklı olabileceğini ifade etmiştir. Postmodern teoriler vasıtasıyla farklılıklara odaklanan feminist kuramda fark vurgusu kadınlar arasındaki ırk, cinsiyet, cinsellik, etnik köken, sınıf gibi farklılıklarını ortaya koymaya çalışmıştır.²⁹

Modern sonrası iklime uygun olarak farklılık vurgusu üzerinden bütünsel bir kadın kavramının kendileri ile örtüşmediğini iddia eden üçüncü dalga feministlere göre, önceki feminist hareketin “kişisel olan politiktir” şiarını kadın sorunlarının farklılıklarını irdeleyerek eleştirmiştir. Berktaş’a göre, 1990’larda “kadın” birden fazla kesişmeye dahil edilerek sorunsallaştırılması evrensel büyük anlatılara karşı bir tepki taşımaktadır.³⁰

İktidarın tek bir merkezi yapısı olmadığını öne süren postmodern feminist teoriye göre, feministler arasındaki direnişin de tek merkezli olmaması çok çeşitlendirilmiş mücadeleyi mümkün kıldıkları ölçüde başarı sağlayabilir.³¹

Feminist hareket kendi tarihsel süreci içinde ‘eşit haklar’ söylemi ile erkeklerin doğuştan sahip oldukları bir dizi hakları aşamalı olarak kazanmışlardır. Bu haklar için uzun yıllar mücadele etmiş kadınlar yerini, daha iyi eğitim ve olanaklara sahip olmuş bir jenerasyona bırakmıştır. Bu dönemde kadınlar ortak bir mücadele içine girmiştir.

²⁷ Harvey David, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 21.

²⁸ Özdemir, H., Aydemir, D. (2019), “Ekolojik Yaklaşımlı Feminizm/Ekofeminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreci ve Türleri”, *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, Sayı 2, 263.

²⁹ a.g.m., 263.

³⁰ Berktaş Fatmagül (2013), “Feminist Teoride Açılımlar” a.g.e., 15.

³¹ Tuna Erdem (2012), “Postmodern Feminizm” Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iukad/issue/730/7891> Erişim Tarihi: 29.09.2020.

Bu mücadele ile birlikte kadınlar kendilerini ikincil konuma getiren erkek egemen yapıyı sorgulamıştır. Dolayısıyla 1970’lerden itibaren feminizmin temel sorularından biri haline gelen kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklara işaret eden cinsiyet ile kültürel bir kavram olarak üretilen toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı görmeye başlamışlardır.

Anthony Giddens’e göre toplumsal cinsiyet, cinsler arasında kurulmuş bir dizi toplumsal ve kültürel farklarla ilişkilidir. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğin toplumda icra etmesi beklenen birtakım rollere dayanır. Dolayısıyla erkeklerle kadınlar arasındaki ayrım bireyin biyolojik cinsiyetinden değil toplumsal etmenlerden kaynaklanır. Erkeklerle kadınlar arasındaki pek çok fark biyolojik kökenli olmadığından, temel fark toplumsal cinsiyet farkıdır.³²

Feminist ve queer kuram konusunda çalışmalarıyla tanınan Amerikalı toplumsal cinsiyet teorisyeni Judith Butler, 1990 yılında yayınladığı *Cinsiyet Belası Feminizmin ve Kimliğin Altüst Edilmesi* isimli kitabı ile feminizmin öznesi olarak “kadınlar”ın toplum içinde yerini, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımını ele almıştır.

Butler, *Cinsiyet Belası* isimli kitabının önsözünde böyle bir yapıtın ortaya çıkmasını şu şekilde izah ediyor:

“1989 yılında asıl derdim feminist edebiyat kuramında çok yaygın olan heteroseksüel varsayımı eleştirmekti. Toplumsal cinsiyetin sınırlarına ve yerleşmiş standartlara uygunluğuna dair birtakım sanılara dayanan, toplumsal cinsiyetin anlamın erilliğe ve dişillliğe dair basmakalıp fikirlerle sınırlı tutan görüşlere itiraz getirmeye çalıştım.”³³

Butler bu bağlamda feminizme de eleştiri getirmektedir. Ona göre feminizm belli toplumsal cinsiyet ifadelerini yücelterek yeni bir dışlanma biçimi yaratmaktadır.³⁴ Butler, böylece toplumsal cinsiyeti yeniden düşünmek için yeni bir alan açmaya imkân sağlamaktadır.

³² Giddens Anthony, *Sosyoloji*, Çev. Hüseyin Özel, Ayraç Yayınevi, Ankara, 2000, 107.

³³ Butler Judith, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, Çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2016, 11-12.

³⁴ a.g.e., 12.

Butler, kadınları feminizmin “öznesi” olarak temsil eden söylemin hukuki oluşumunu Foucault’nun üretici iktidar kavramından yola çıkarak açıklamaktadır.³⁵ Dolayısıyla feminist özneyi, belirli söylemlerin ürünü olarak görmektedir.

Politik ve söylemsel “temsil” alanları, öznelere oluşturup biçimlendiren kriteri baştan belirliyor; bunun sonucunda temsil yalnızca özne olarak tanınabilene bahşediliyor. Bir başka deyişle, temsile kavuşabilmek için öncelikle özne olmanın gerekleri yerine getirilmelidir.³⁶ Özne olmanın ereği ise cinsiyetin biyolojik olduğu, kadın ve erkek denilen ikilikten ibaret olduğu fikridir.

Direk’e göre "cinsiyet" ve "toplumsal cinsiyet" kavramları arasındaki ayırım Freud’un kadın cinselliğinin gelişimini kuramsal bir biçimde tanımlama girişiminin mirasıdır. Freud’a göre kadının penis arzusu kadını kadın yapan şeydir. Başka bir deyişle, erkeğin karşıtı ya da tamamlayıcısı değildir. Kadın esasında "eksik erkek"ten başka bir şey değildir. Esas olan penisi olandır, yani erkektir ve kadın "penis arzusu" yoluyla var olur.³⁷

Direk’in altını çizdiği noktaysa, Freud için bireyin biyolojik doğası değil, onların biyolojilerini yansıtan psikolojilerindedir. Çocuklar yaşadığı kültürün etkisiyle cinsiyet kimliğini edinirler. O halde, birey dişi olarak doğmuşsa dişilliği, erkek doğmuşsa erkekliği kazanacaktır.³⁸

Butler’e göre cinsel hiyerarşi toplumsal cinsiyeti üretir ve pekiştirir. Heteroseksüelliği ön kabul alan toplumsal cinsiyet hiyerarşisi tarafından toplumsal cinsiyet üretilip pekiştirilmektedir.³⁹

Butler, toplumsal cinsiyetin öğrenilen ve bir yapma, ortaya koyma, sahnelemeye dayanan performatif bir yapısının olduğunu söyler. Butler’a göre taklit, kimliğin temelini oluşturur. Saybaşı’ya göre toplumsal cinsiyetin bu performatif yapısıyla öğretilerek, dayatılarak yaptığımız fiillerimizle özne oluruz; sıfatlarımızı taşıdığımız “somut bir beden” haline geliriz.⁴⁰ Bu bağlamda toplumsal cinsiyetin performatif

³⁵ Ayrıca bkzn. Foucault Michel, *İktidarın Gözü*, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.

³⁶ Butler Judith a.g.e., 44.

³⁷ Durudoğan Hülya (2007), “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın” içinde Der. Direk Zeynep, *Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, Cogito YKY, İstanbul, 54.

³⁸ Direk Zeynep (2014), “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi” a.g.e., 70.

³⁹ a.g.e., 17.

⁴⁰ Saybaşı Nermin, *Sanat Sahada: Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2017, 82.

olduğunu söyleyebiliriz. Toplumsal cinsiyetin iki olan matrisi hegemonik toplumsal cinsiyet kurallarını pekiştirir ve bu kurallar sayesinde cinsiyetimizi elde ederiz. Dolayısıyla günümüzde feminist teorisyenler, temsil ve toplumsal cinsiyetin yapısına yönelik sorunları ele almaktadır.

2.1.2 Feminist Sanatın Tarihsel Gelişimi ve Ana Mendieta'nın Yeri

Feminist sanat tarihi, tıpkı sanatın toplumsal tarihi gibi, kökenlerini, dünyayı değişmiş görmek isteyen toplumsal ve siyasi radikalizmden alır. Entelektüel çabayı ve kurumsal açıdan, bilhassa, üniversitelerde gerçekleştirilen akademik etkinlikleri-öğretim, araştırma ve yayımlamayı- kapsayan bir dünyadır. 1970'lerin başlarında T.J Clark'ın Marksist sanat tarihinden de daha fazla sanatla, sanatçılarla ve sanat tarihiyle ilgilenen feministler, kendi fikirlerinin çağdaş siyasi kökenlerinden ve hedeflerinden hiç kimsenin kuşku duymamasını istediler.⁴¹ Bununla beraber onlar 1960'ların çok öncesine giden 'proto-feminist' yazarlar, aktivistler ve amaçlarla olan bağlantılarının da ayırdındaydılar. Feminizmin temelini doğrudan siyasi etkinlikten aldığı algısı ise, hiç kuşkusuz, çalışmalarını bu dönemde İngiltere'de ve Amerika'da sürdüren ve sanatla ilgilenen en etkili feministlerden Linda Nochlin ve Griselda Pollock'un çalışmalarının bir özelliğidir.⁴²

Ataerkil bir kültürün oluşturduğu toplumsal sistem içinde sanat da ideolojik bir temsil alanı olarak irdelenmiştir. 1971'de Linda Nochlin'in "Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" isimli makalesi Batı sanatı tarihinin feminist bir bağlamda incelenmesiyle başlar.⁴³ Batılı, beyaz erkeğin bakış açısından yazılan sanat tarihinin burada sorgulandığını görüyoruz.

Bu soru üzerine düşünürken, 1970'lerdeki birçok feminist araştırmacı ve eleştirmen Batı sanatı tarihi içindeki kadın sanatçıları ortaya çıkartıp büyük sanatçı kanonunun içine yerleştirmeye çalışmıştır. Bu dönemde Angelica Kauffman ve Artemisia Gentileschi yeniden keşfedilmiş ve yüceltilmiştir. Ama Nochlin'e göre bu kıymetli bir çaba olmakla birlikte, "Neden hiç büyük sanatçı yok?" sorusunu yanıtlamaya hiçbir katkı sunmadığı gibi, sorunun içerdiği olumsuz göndermeleri de üstü kapalı bir şekilde

⁴¹ T.J Clark'ın söylediğine göre, "geçen altı yılın olaylarından geri çekilerek."

⁴² Harris Jonathan, *Yeni Sanat Tarihi*, Çev. Evren Yılmaz, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, 112.

⁴³ Thalia G.P., Patricia, M. (2014), "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi" içinde, Ed.Ahu Antmen, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminizm Eleştirisi*, İletişim Yayınları, 14.

onaylar. 'Büyük sanatçı' ya da 'üstat' kavramı zaten erkekler tarafından tanımlanmıştır.⁴⁴

Birinci kuşak feminist eleştirmenler daha çok "büyüklük" kavramı üzerinden hareket etmiştir. Nochlin makalesinde vurguladığı gibi, üstün yetenek veya deha gibi tarifi pek mümkün olmayan büyük sanatçı mitine ve onun niteliklerini vurgulayan kurumsal etkenlere karşı çıkmıştır. Fakat sanatçıların vazgeçemeyeceği kadar kökleşmiş bir kavram olan büyüklük iddialarına bazı kadın sanatçılar ve teorisyenler karşı çıkmıştır. Bu teorisyenlerden birisi de Cindy Nemser'dir. Nemser, kadınlar tarafından üretilen sanat eserlerinin niteliğini belirleyen ataerkil modeli farkında olmadan onaylar. Yüce kavramının idealleştirilmesi ve destanlaştırılması kadınları ve erkekleri karşı karşıya getirir. Fakat o dönemde birçok feminist bu konuma meydan okumaya çalışmaktadır. Ahu Antmen'e göre Nemser, kadınları kontrol altına alan ve dışlayan koşulları, kurumları ve ideolojileri göz ardı etmiştir.⁴⁵

Feminist literatürde büyük yankı toplayan Nochlin'in ilk makalesinin ardından, Britanyalı iki sanat tarihçisi Rozsika Parker ve Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* isimli eserinde büyüklük üzerinden giden tartışmalara ve buna paralel olarak kadın sanatçıların eserlerine değer biçen kökleşmiş tüm anlayışı reddederek önceki çalışmalardan tamamen farklı bir biçimde bu olguyu yeniden formüle etmeye çalışır.⁴⁶ Ataerkil modelin bu geleneksel varsayımlarını ele almak için kadının tarihsel ve ideolojik konumunu sanat ve sanat üretimi bağlamında analiz eder.⁴⁷ Pollock ve Parker'ın araştırmalarında erkeklerin kontrolünde gelişen ve ilerleyen sanat tarihini disiplini kadına ve kadın sanatçıya bilimsel bir şekilde değil, ideolojik olarak yaklaştığını vurgular.

Pollock'a göre feminist sanatçıların amacı ataerkil sanat ortamına girmek ya da bu ortamın içinde onaylanmak değil, erkek egemen sanat dünyasının kurumsallaşan ideolojilerini eleştirmek ve sanat tarihinde dolaşıma sokulan görüntüleri, bu görüntüler vasıtasıyla sanat tarihinin yarattığı toplumsal algıyı kırmaktır.⁴⁸

⁴⁴ Taş Tuğba (2013), Türkiye'de Feminist Görsel Kültür ve Beden Sanatı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 37.

⁴⁵ Thalia G.P., Patricia, M. a.g.e., Ed. Ahu Antmen, 16.

⁴⁶ Ayrıca bkz. Griselda Pollock (1987), "Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians", *Women's Art Journal*, Vol.15, No. 1/2, 2-9.

⁴⁷ Thalia G.P., Patricia, M. a.g.e., Ed. Ahu Antmen, 17.

⁴⁸ a.g.e., 79.

Feminist sanat, 1960'lı yılların her türlü ayrımcılığa ve cinsiyetçiliğe karşı geldiği toplumsal muhalefet ortamında gelişme göstermiştir. Bu noktada her türlü ayrımcı tavrın sorgulanmasına ön ayak olan toplumsal hareketlere paralel olarak ilerleyen kadın hareketi, kadınların meşru haklarının tartışmaya açılmasına olanak verdi. Ayrımcı kültür politikalarıyla mücadele etmeye başlayan feminist sanatçılar ve akademisyenler erkek egemen sanatsal modernizmin parçalanmasına katkı sağlamıştır. Böylece kadın sanatçılar sanat tarihinde ön plana çıkartılarak daha fazla temsil edilme olanağını kazanmıştır.⁴⁹

1960-1980 yılları arasında birinci kuşak feminist sanatçılar feminist sanatının ilk evresini oluşturarak yoğun bir üretim sürecinin içinde bulunmuş ve bu üretimlerinde kadınlığın ayırt edici özelliklerini vurgulamaya çalışmışlardır. Bu yaklaşım, kadınların biyolojik özelliklerini belirtmekten öte kadınlıkla ilgili dekoratif, küçük, duygusal, amatör gibi özelliklerin üzerine gidilmesine yol açmıştır. Böylece kadınların maruz bırakıldıkları karşıtlıklar ve bu karşıtlıkların nedenleri araştırılmıştır. Erkek/kadın, kültür/doğa, akıl/duygu, sanat/zanaat gibi ikilikler üzerinden zayıf görülenin veya hor görülenin kadınlarla özdeşleştirmesini sağlayan erkek egemen kültürel kodları ortaya çıkartmak hedeflenmiştir.⁵⁰

Birinci kuşağın feminist sanatçıları, kadınlar tarafından üretilen eserlerin değerlendirilmesine ilişkin meselelere odaklanmış ve feminist sanatın eleştirel literatürüne katkı sağlamıştır. 1960'lı yılların politik hareketlerinden gücünü alan feminist sanatçıların ABD'de ve Avrupa'da odaklandığı konular ise farklılık göstermektedir. Örneğin, ABD'nin batısındaki sanatçılarla doğusundaki sanatçıların vurguladıkları konular farklı olmuştur. New Yorklu sanatçılar sergilerdeki cinsiyet ayrımcılığını protesto ederek sergilerde daha fazla yer almak istemeyi amaçlarken; Batılı sanatçılar kadın bilincine ve estetiğe önem verdiler.⁵¹

Birinci kuşak sanatçılar (1960-70) daha çok sanat tarihinden dışlanan kadın sanatçıları keşfetmeye çalışmış, kadın sanatçıların sanat kurumlarında çok az temsil edildiği üzerine vurgu yapmış ve geleneksel kadın yaratıcılığı ürünlerin düşük sanat sayılıp yüksek sanat kategorisine erişemediği konularını gündeme getirmişlerdir. Bu

⁴⁹ Dönmez Aydın Hatice (2016), "Kadına Bıçılan Role Karşı Bir Direnme Yolu Olarak Feminist Sanat", *Yasama Dergisi*, Sayı 33, 32.

⁵⁰ a.g.m., 34.

⁵¹ Thalia G.P., Patricia, M. a.g.e., Ed.Ahu Antmen, 19.

bağlamda Judy Chicago'nun 1973-79 yılları arasında yüzlerce gönüllünün yardımıyla gerçekleştirdiği "Dinner Party" (Yemek Daveti) (Resim 1) isimli anıtsal çalışması, üçgen biçiminde bir masa ile vajina imgesi yaratarak bir taraftan sanat tarihinde görmezden gelinmiş kadın sanatçıların varlığına işaret ederken, diğer taraftan kadın deneyimlerinin sanat eseri sayılmamasının eleştirisini yapar.⁵²

Kadın bedeninin biyolojik özelliklerine vurgu yapan, bu özellikleri öne çıkartan, yüceleştiren birinci kuşak feminist sanatçılar çalışmalarında kadınların doğurganlığına ve ilksel kültürde kadının yeri ve gücü olduğu Ana Tanrıça figürlerine yer verdiler. İlk kuşak feminist sanatçılar kadın anatomisinin ayırt edici yanlarını keşfetmeye çalışmış fakat kendilerinden sonra gelen sanatçılar kadın bedenini kuşatan kültürel kodlara odaklanmıştır.⁵³

İlk dalga feminizmden sonra 1970'li yılların aktivist yapısıyla iyice gündeme gelen ikinci dalga feminizm ise eşitlik yerine farklılık fikrini benimsemiştir. Feminist kuramcılara göre eşitlik kavramı, aynı zamanda eşit olunacak standartları da ortaya koyuyor ve bu standartlar sorgulandıklarında erkek egemen söyleme dair kavramlar olduklarını fark etmiştir. Marksist ve psikanalist öğretilerin yardımıyla ikinci dalga feministler, erkek-egemen kültürün yücelttiği ideal standartlarda eşitlenmek yerine, kadına ait özellikleri yeni bir söylemle ve sanatsal pratiklerle ifade etmek istiyorlardı.⁵⁴ İkinci tavrı benimseyen sanatçılar, erkekler tarafından yasaları konulan ve temsillerinde ideolojik unsurlar barındıran sanat dünyasına meydan okumak istiyorlardı.⁵⁵

Benzer şekilde, sanat tarihindeki başyapıt (masterpiece), ustalık (master) gibi kavramlar (ve bunların sanatsal dehanın doğasına dair barındırdıkları gizli varsayımlar) Pollock ve Parker gibi feminist yazarlar tarafından yapıbozumuna

⁵² Boyacı Sibel (2018), Sanatta Kadının Temsiliyeti ve Göstergeler Üzerinden Yeni İfade Olanaklarının Araştırılması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 24.

⁵³ Dönmez Aydın Hatice, (2016), "Kadına Biçilen Role Karşı Bir Direnme Yolu Olarak Feminist Sanat" a.g.m., 33.

⁵⁴ Ergaz Erdem (2005), Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 29-30.

⁵⁵ Thalia G.P., Patricia, M. a.g.e., Ed. Ahu Antmen, 66.

uğratılmış, Batı sanatına ait dilin ve göstergelerin barındırdıkları cinsiyetçilik analiz edilmiştir.⁵⁶

Cinsel farklılık (ve ona eşlik eden fırsat eşitsizlikleri), kadın ve erkeklerin, toplumun “sosyal yapıları ve toplumumuzdaki cinsel kategoriler” içerisindeki özel yerleri ve deneyimlerinin bir ürünüdür. Parker ve Pollock’un öne sürdüğü gibi, on dokuzuncu yüzyılda her alanda ve toplumsal kurumlarda burjuvanın cinsel farklılık nosyonları, kadınları ikincil ve/veya edilgin konumlara ve etkinliklere tayin ederek bilhassa tehlikeli ve şiddetli bir hal almıştır. Ev yaşamında ve kamusal yaşamda, kadın(sı) lık “zarif, hassas ve dekoratif” terimleri ile tanımlanmıştır ve bu tip Viktorya tarzı “şövalyevari duygusallık” sonraki “kılık değiştirmiş olmakla beraber etkili cinsel ayrımcılığın” yolunu açmak içindir. Erkekler büyük ölçekte hayal gücüne dayanan ciddi işlerle meşgul olmaları beklenirken; kadınlar ikincil, hassas, kişisel meşgalelerle uğraşması beklenirdi.⁵⁷ Dolayısıyla kadınlar içkinlik taşıyan bir varlık olarak düşünülmüştür.

“Kadınlığın özü” ideolojisi kadınları esasen eve ve ev hayatı içine yerleştirir. Pollock ve Parker’ın belirttiği gibi, modern sanat tarihi, bu ideolojiyi miras edinmiş ve onu sistemleştirmiştir. Bu durum kadınların başat çalışmalarda yer almayışlarından ibaret değildir, bunun yanında bu çalışmalarda onlara “kaçınılmaz ve doğal olarak daha az yetenekli ve tarihsel değeri olmayan sanatçılar olarak” sunan bir yer verilmesidir.⁵⁸

Pollock, konuyu daha geniş bir spektruma taşır ve kadınların eserlerini biyolojileriyle açıklayan kadınlık ile ilgili kalıp yargılardan uzak durmayı savunur. Ona göre kadınların ürettiği eserlerin özgüllüğünü daha güçlü vurgulanması gerekmektedir. Bunu ek olarak, tıpkı tarihsel süreçte kadını kültürün dışına atan toplumsal sistemde olduğu gibi ortak olan bu unsurları da göz önünde tutar.⁵⁹

Bu anlamda erken bir örnek, biyolojik kökenli olduğu düşünülen ve kadına yüklenen geleneksel rollerden biri olan annelik olgusunun kültürel/toplumsal inşa biçimlerini araştıran Mary Kelly’nin (1941-) 1970’lerde birkaç yıl süren bir araştırma sürecinde

⁵⁶ Erdem Ergaz (2005), Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar a.g.t., 30.

⁵⁷ Harris Jonathan a.g.e., 124.

⁵⁸ a.g.e., 124.

⁵⁹ Thalia G.P., Patricia M. a.g.e., Ed. Ahu Antmen, 71.

hazırladığı “Doğum Sonrası Belgesi”dir.⁶⁰(Resim 2) “Doğum Sonrası Belgesi” Kelly’nin oğlunun doğumundan beş yaşına kadar olan gelişimini izleyen 6 bölümden oluşan disiplinlerarası bir çalışmadır. Çeşitli ses kayıtlarıyla desteklediği bu çalışmasında Kelly, bebek kıyafetleri, oğlunun çizimleri ve onun topladığı eşyaları, yazı yazarken harcadığı çabayı gösteren objeleri analitik metinlerle detaylandırarak bir anne olarak değişen rolünün ve oğlu ile karmaşık ilişkisinin grafiğini çıkarır.⁶¹

Martha Rosler’in (1943-) 1975 tarihli videosu “Mutfağın Göstergeleri” (Resim 3) de kadının ‘geleneksel rolünün’ ardındaki geleneksel dayatmaların açık edilmesi yönünde gerçekleştirilmiş yapısökümcü bir çalışmadır.⁶² Feminist sanatta bir kilometre taşı olan ve Rosler’in ifadesiyle “Bir Julia Child karşıtının, araç gereçlerin evcilleştirilmiş ‘anlam’larını bir öfke ve hüsrana sözlüğüyle değiştirdiği” (Semiotics of the Kitchen) “Mutfağın Göstergeleri”, kent dışı orta sınıf yaşamındaki bir evin mutfağını yansıtır. Sabit bir kamera, mutfaktaki bir kadına odaklanmıştır. Rosler, her adımda farklı bir mutfak aletini kullanarak, harf harf bir mutfak terimleri sözlüğünü takip eder.⁶³ İkinci kuşak feminist sanatçılar kadına özcü bir yaklaşım sergilemek yerine kadını çevreleyen ideolojik ve söylemsel pratiklere dikkat çekmiştir.

Rosler’in video çalışmasında olduğu gibi, Cindy Sherman’de 1980’lerden sonra Batı toplumunda kadının kültürel ve toplumsal inşa biçimini yapı bozumuna uğratan sanatçılardan birisi olmuştur. “İsimsiz Film Kareleri” adlı çalışmasında sanatçı çeşitli rollere bürünerek medyada dolaşıma sokulan kadına yönelik stereotiplere meydan okumuştur. Benzer şekilde, Barbara Kruger 1989 yılındaki çalışmasında kadınları tüketimin nesnesi olarak gösteren reklam grafiklerini dönüştürmüştür. Böylece feminist sanatçılar toplumsal cinsiyetin kültürel kodları, geleneksel olarak kadına biçilen rolleri, kadın bedeninin istismar edilmesi gibi çeşitli konuların üzerinde durarak feminist sanatın gelişimine katkı sağlamışlardır.

Bu noktada Mendieta’nın feminist sanat tarihindeki yeri ve önemine de değinmek gerekmektedir. Mendieta’nın feminist sanat tarihine yaptığı katkıyı daha iyi anlayabilmek için sanatçının biyografisi, sanat eğitimi ve sanatsal etkilenmelerini de

⁶⁰ Antmen Ahu, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, 242.

⁶¹ Selvi Yeliz (2013), “Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum”, *İDİL*, III., Sayı 11, 93.

⁶² Antmen Ahu a.g.e., 242.

⁶³ Anonim, Erişim: <https://saltonline.org/tr/337/martha-rosler> Erişim Tarihi: 20.08.2020.

kavramak elzemdir. Tezin ilerleyen bölümlerinde sanatçının yaşam hikayesi ve esin kaynaklarına etraflıca değinilecektir.

Mendieta, küçük yaşta ailesinden ve yurdundan ayrılmak zorunda bırakılmış ve Küba'dan Amerika'ya gönderilmiştir. Yaşadığı bu şahsi travmayı ifade edebilmek için kendi bedenine yönelmiştir.

Sanatçının bedeni ile kurduğu ilişkinin temelinde çocukluğunda yaşadığı trajik olaylar etkili olmuştur. Bu durum ise sanatçıyı evrenle bir bütün olmaya teşvik etmiştir. Bundan dolayı sanatçının en iyi bilinen çalışması “Silüeta”lar *toprak-beden* sanatı olarak da tarif edilmektedir.

Mendieta, bedenini doğrudan kullandığı silüetleri olmakla birlikte daha çok yeryüzünde çeşitli izler bırakmıştır. Bıraktığı bu izler zamana karşı dayanaksız oldukları için geçici, çürüyen ve yok olan bir mahiyet taşımaktadır.

Mendieta'nın “Silüeta” çalışmalarında merkezi tema kadın bedeninin izleri ya da işaretleridir. Çalışmaları, doğanın ilkel gücü varsayımlarını ve kadınlıkla ilgili geleneksel bazı sorunsalları hem hatırlatmış hem de kendi bedeninden yola çıkarak onları doğal süreçler haline getirmiştir.

Kadın bedeninin temsili Batı sanatı tarihinde erkek meslektaşları tarafından erkeğin arzusunu anımsatacak ya da erkeğin cinselliğini uyandıracak şekilde inşa edilmiştir. Batı sanatının bu görsel rejiminin aksine, Mendieta'nın “Silüeta”larında bedenin temsili yok olan ya da çüreyen bir iz şeklinde görülmektedir.⁶⁴ Bu noktada Laura Mulvey'in geliştirdiği ‘bakış kuramı’ndan hareket ederek sanatçının silüetlerini değerlendirebiliriz. Mulvey’e göre cinsler arasındaki asimetric ilişki etkin/erkek ile edilgen/kadın arasında ayrılmış durumdadır. Dolayısıyla belirleyici olan erkek bakışıdır ve bakışın üstünlüğü erkektedir. Bakan özne olarak erkek, bakılan nesne olan kadına karşı arzusunu iletir ve Batı sanatında kadın figürü de bu bağlam içinde kurgulanır. Kadınların bakılası oldukları fikri ise görünümelerini daha güçlü görsel ve erotik etki uyandıracak şekilde sergilenmesi fikrini uyandırır.⁶⁵

⁶⁴ Perry Gill (2014), “The expanding field: Ana Mendieta’s Silueta series” içinde, Ed. Jason Gainer *Frameworks for Modern Art*, Yale University Press with The Open University, London, 153-158.

⁶⁵ Mulvey Laura (2014), “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” içinde, Çev. Esin Soğancılar, Ed. Ahu Antmen, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminizm Eleştirisi* a.g.e., 285.

Dolayısıyla, “Silüeta”lar kadının seyirlik bir nesne olma konumundan uzaktır. 1970’ler boyunca tartışılacak kadın imgesinin görsel temsili konusunda Mendieta bu çalışmalarıyla farklı bir boyut kazandırmıştır.

Başka bir ifadeyle bu çalışmalarda beden direkt bir çıplaklık içinde değil, çürüme ya da zaman içinde yok olma gibi unsurlar taşıdığından dolayı eril bakış için bir arzu nesnesi olmaktan uzak durmaktadır. Genel olarak düşünüldüğünde Mendieta’nın sanatta kadın bedenini sunuş biçimi bağlamında yeni bir dil oluşturmaya çalıştığı söylenebilir.

Çalışmalarının feminist sanat tarihi içindeki diğer bir özelliği ise sanat eserini, modern galeri alanının dışına taşıyarak izleyicileri sanat nesnesinin sınırlarının ne olabileceğini keşfetmeye teşvik etmektedir. Böylece mevcut erkek egemen sanat dünyasının değerini ve onu biricik, sabit bir sanat nesnesi olarak düşünen hâkim anlayışı eleştirmektedir.

Sanatçı *Facial Hair Transplant* (Yüze Kıl Nakli) ve *Glass on Body* (Beden Üzerinde Cam) çalışmalarında olduğu gibi, kadın bedenini kuşatan eril söyleme ve bu söylem içinde kadın bedeninin nesneleştirilmesi siyasetine karşı durarak toplumsal cinsiyet ilişkilerini yapıbozumuna uğratmıştır. Sanatçının bedenini manipüle etmesi, onu dönüştürmesi ya da izler bırakması bedenin kullanımı bağlamında kendi zamanına cevap veren bir nitelik taşımaktadır. Bu yüzden sanatçının çalışmaları feminist sanat literatürü açısından önem arz etmektedir.

2.1.3. 1970’lerde Feminist Sanat

Feminist kuşağın kadın sanatçıları, 1950’lerin ve 1960’ların kadın sanatçılarından en çok da çalışmalarının toplumsallaştırılmış deneyimlerindeki farklılıklar bakımından ölçülmüş ve kadın deneyimlerinin erkeklerden farklı olarak kabul etmeleri bu konunun doğal bir sonucu olarak görülmüştür. Daha önce gizlenmiş ya da göz ardı edilmiş olanı açık bir değerlendirmeye tabi tutarak, ilk kez bilinçli bir şekilde sosyal politika ve sanatın gündemlerini birbirine bağladılar.⁶⁶ Judith Papachristou ve J. Ann Tickner gibi kadın hareketi teorisyenleri tarafından tanımlanan temel ilke, kişinin

⁶⁶ Broude N.-Garrard M. D., *Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970’s History and Impact*, H.N. Abrams Publishers, New York, 1994, 21.

kendine ait olan deneyimini formüle etmenin en geçerli yolu politik çözümlemeleri yöntem olarak kullanmanın bilinçlendirilmesiydi.⁶⁷

Buna göre, ilk feminist sanatçılar tek bilgi kaynağı olarak kendilerine güvenmeyi savundular. Hartigan veya Krasner gibi sanatçılar bu prensiplerin sadece benimsemenin ötesine giderek kadın benliğinin ne olduğuna dair sosyopolitik bir farkındalık geliştirdiler. Feminist sanatçılar, sanatta nesneden çok özne ve pasif bir tematik figür yerine aktif bir savunucu olmayı öne sürdüler.⁶⁸

Yetmişli yılların feminist sanatı, 1980’li ve 1990’lı yılların feminist teorileri üzerinde etkili olacağı Mulvey’in 1975 yılında yayınlanan feminist formülasyonunda “erkek bakışının nesnesi” olarak sanatta kadın bedeninin uzun tarihine meydan okuyarak sanat tarihi ile bir diyalog başlatmıştır. Pek çok erken dönem feminist sanatçının amacı ve stratejisi, kadın bedeninin cinsel bir obje olarak nesneleştirilmesine karşı gelmek, bedeni özgürleştirmek ve kurgusal sanat dünyasında ona etki kazandırmaktır.⁶⁹ Böylece erkek meslektaşları tarafından yıllarca erkek bakışı aracılığıyla idealize edilen kadın bedeni ve kadın cinselliği için feminist sanatçılar yeni anlatım yolları aramıştır.

1970’lerden itibaren feminist sanatçılar görevlerini, Tickner’in sözleriyle, “kadın bedeninin sömürgecilikten arındırılması” ve onu eril nesneleştirmeden geri almak olduğunu anlamıştır. Carolee Scheemann “Interior Scroll” (İçteki Tomar), (Resim 4) performansında, kadın bedeninin pasif nesneden konuşan bir eylemciye metaforik dönüşümünü gerçekleştirmiştir. Sylvia Sleigh ise kadın/erkek rollerini esprili bir şekilde tersine çeviren kadın bakışının hakim olduğu beden görüntüleri yarattı. (Resim 5) Hollis Sigler, Janet Cooling, Harmony Hammond, Terry Wolverton ve diğerleri ise performanslarında ve görüntülerinde doğrudan lezbiyen bakışa yer vermiştir.⁷⁰

Yetmişli yılların bazı feminist sanatçıları, kadın bedenine ve kadın cinselliğine içeriden, kadın bakışına göre yeniden görselleştirmeye çalıştı. Bundan dolayı sonraki feminist eleştirmenler tarafından özcülük yanlısı oldukları gerekçesiyle bazı feminist

⁶⁷ Papachristou Judith, *Women Together: A History in Documents of the Women’s Movement in the United States*, Knopf, New York, 1976, 21.

⁶⁸ a.g.e., 21.

⁶⁹ Broude N.-Garrard M. D., *Claiming Space: Some American Feminist Originators*, American University Museum College of Art Sciences, Washington, 2007, 5.

⁷⁰ Broude N.-Garrard M. D., *Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970’s History and Impact* a.g.e., 23.

sanatçılar kınandı. Yine de ironik bir şekilde, “feminen”in kültürel yapısını yeniden özelleştirenler de 1980’lerin teorisyenleri oldu.⁷¹

1960’ların sonlarında ve 1970’lerin başlarında, Judy Chicago “kadın deneyimi”ni sembolik, öyküleyici veya soyut görsel formlar (vajinal imgeler), (Resim 6) aracılığı ile temsil etmeye çalıştı. Miriam Schapiro ile birlikte kaleme aldığı 1973 tarihli “Female Imagery”de (Kadın İmgeleri) Chicago’nun sunduğu vajinal imgelerin teorikte kadın sanatçıların; kişisel, cinsel ve bedensel tecrübelerini çalışmalarında yansıtan merkezi yapılar yaratma eğiliminde olduklarını öne sürdü.⁷²

Chicago’nun sözleriyle kadın sanatçıların gündemi “koşullarımızı bir mesele haline dönüştürebilmek... Onları insan doğasının tüm hallerini ortaya çıkarmak için kullanmaktır.”⁷³

Feminist hareket içinde erken dönem feminist sanatının hiçbir yönü Chicago ve Schapiro’nun özcü olduğu iddia edilen kışkırtıcı “soyut vajinal imgeleri” çalışmaları kadar tartışmalı olmamıştır. Feminist eleştirmenler kadınların ifade seçeneklerini yalnızca kadın anatomisine indirgeyici bir şekilde daraltılmasını eleştirmişlerdir.⁷⁴

Özcülük karşıtı feministler, Chicago’nun fikirlerini Amerika’da 1970’lerde özcü feminist inanç sisteminin bir özeti olarak gördüğü için eleştirdiler. Pollock ve Parker, 1981 tarihli feminist metinleri “Old Mistresses: Women, Art and Ideology”de, kadın imgelemelerinin başarısız model örneklerini veren Chicago’nın vajinal imgelerine odaklanmıştır. Pollock ve Parker için, bu görüntüler genel olarak yanlış anlaşılmalara mahal verecek şekilde açıktır. Bu çalışmalar ne kadınları biyolojileriyle tanımlayan geleneksel açıklamaları kökten değiştirdi, ne de kadınların doğa ile ilişkisine meydan okudu.⁷⁵

1970’li yılların feminist sanatçıları kadın bedeninin biyolojik özelliğinin imgeselleştirmenin bir yolu olarak çalışmalarında Ana Tanrıça kültüne de yer

⁷¹ Broude N.-Garrard M. D., *Claiming Space: Some American Feminist Originators* a.g.e., 5.

⁷² Jones Amelia (1996), “Strategic Oblivion: 1970s Feminist Art in 1980s Art History” içinde, Ed. Wessel Reinink ve Jeroen Stumpel, *Memory&Oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam*, Dordrecht, 987.

⁷³ Chicago Judy (1974), “Talking to Lucy R. Lippard”, *Artforum*, 13, 65.

⁷⁴ Broude N.-Garrard M. D., *Claiming Space: Some American Feminist Originators* a.g.e., 7.

⁷⁵ Jones Amelia (1996), “Strategic Oblivion: 1970s Feminist Art in 1980s Art History” a.g.e., 988.

vermiştir. Bu tema dahilinde çalışmalar gerçekleştirmiş sanatçılar da bir sonraki feminist sanatçı ve kuramcılar tarafından özcü bulunmuştur.

1970’lerde feminist sanat hareketinde güçlendirici bir öz arayan sanatçılar, tarih öncesi Ana Tanrıça figürlerine ilgi duymaya başladı. Kadın kutsallığının radikal ihtimali dahilinde ataerkil teolojiyi, prehistorya (tarih öncesi) ve yeni feminist düzenin arasına sıkıştırarak tarihle yeni bir diyalog yarattılar. Rönesans’ın antik çağı yeniden canlandırması gibi, Tanrıça sanatçılar (The Goddess artists) da kadınların ihtiyaç duyduğu, kadının eşitliğini destekleyen ve güçlendiren bir tarihi yeniden oluşturdular.⁷⁶

1970’lerde özellikle Marija Gimbutas’ın arkeolojik araştırmalarından ve Merlin Stone’un (When God Was a Woman, 1976) çağdaş yazılarından; Nancy Azara, Judy Baca, Betsy Damon, Mary Beth Edelson, Anne Healy, Cynthia Mailman, Donna Henes ve Ana Mendieta’nın da aralarında bulunduğu çok sayıda feminist sanatçı etkilenmiş ve çok göğüslü *Tanrıça Artemis (Diana of Ephesus)*, *Giritli ve Minos Tanrıçaları (the Cretan and Minoan Goddess)*, *Örümcek Kadın (Spider Woman)* gibi yayınlanan bu kitaplardan ve geniş ölçekte, toprak ana gibi antik Tanrıça imgelerinden yararlanmışlardır.⁷⁷

Feminist sanatçılar, ataerkil teolojinin baskın olduğu yeryüzü dinlerinde uzun yıllardır kaybolan eski Büyük Tanrıça’ları imgeler, ritüeller ve performans sanatı aracılığıyla kadın varlığına yeniden bir boyut kazandırmak için çaba sarf etmişlerdir. Feminist teorisyenlerine benzer olan girişimleri, “zihin-beden ikililiği ile karakterize edilen eril arketip”in yerine; zihin ve madde ile yeniden birleştirmeye çalışmıştır.⁷⁸

Bu dönemin sanatçıları antik dönemlerde olduğu gibi, dünyayı Toprak Ana’nın bedeni olarak tanımlamışlardır ve Ana Mendieta, Mary Beth Edelson, Donna Henes, Betye Saar gibi sanatçılar doğada kendi bedenlerini kullanarak yaptıkları ritüeller yoluyla mikrokozmos ve makrokozmos arasındaki bağlantıyı doğrulamanın yeni bir yolunu

⁷⁶ Orenstein Gloria Feman (1994), “Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaiming The Great Goddess” içinde, Ed.Norma Broude ve Mary D. Garrard, *Power of Feminist Art :The American Movement of the 1970’s History and Impact*, New York, 174.

⁷⁷ a.g.e., 174.

⁷⁸ Broude N.-Garrard M. D., *Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970’s History and Impact* a.g.e, 23.

bulmuş oldular. Böylelikle, sanatçılar doğa ve kadın bedeni ile ilgili yakın ilişkiler kurmuştur.

1970'lerdeki 'Tanrıça hareketi' halihazırda kadim kültür ve inanışlarla ilgilenen, doğa ile yakın bir diyalog kurmayı seven Mendieta'nın çalışmalarına da yansımıştır. Catrin Gersdorf'a göre, Mendieta'nın ekofeminist fikirlerinin estetik bir stratejiye dönüştürmeye başlamasına dayanak oluşturan bağlam Avrupa'nın estetik değerlerinin beyazlar tarafından tanımlanması ve erkek egemen olan ulusal bir kültüre karşı beyaz olmayan bir sanatçı olarak mevzi almasıdır.⁷⁹

Mendieta'nın çalışmalarına yansıyan Santeria- ilerleyen bölümlerde detaylıca anlatılacaktır- dininin tanrıça imgeleri, ilkel inançları gibi başat unsurlarını beden çalışmalarında sıklıkla referans vermesi bu bağlamda görülebilir. Sanatçı çalışmalarında genellikle doğanın temel unsurlarını- toprak, çamur, kum, su, bitki ve kaya- kullanmış ve onları dönüştürmüştür.

1976'da Iowa'da Old Man Creek'te, sayısız *toprak-beden* çalışmalarını gerçekleştirdiği, silüet serilerinden biri olan "Arbol de la Vida" (Yaşam Ağacı), (Resim 7) isimli çalışması bu bağlamda örnek olarak gösterilebilir. Bu çalışmada Mendieta, çamurla kaplı halde büyükçe bir ağacın yüzeyinde bir Ana Tanrıça pozuna bürünmüş gibi durmuştur. Bu çalışmaya daha dikkatli bakılırsa figürün gövdesinin renk ve dokusu ağaç kabuğunu andırır ve ağacın kökleri gibi ayakları toprağa uzanır. Ağaç ve kadın figürü birbirinden ayırt edilemeyecek kadar yekparedir. Böylece sanatçı, doğanın ve bedenin birliğindeki uyumu yakalamayı hedeflemiştir.

Feminist sanatçılar, 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başında feminist sanat pratiklerinin ilerlemesiyle geleneksel olarak adlandırılan resim ve heykel gibi biçimlerin dışına çıkmış, bilhassa vücut ve performans sanatı aracılığıyla kendilerine ait konuları sanatsal bir bağlam içinde kullanmıştır. Bu doğrultuda 1970'lerde birçok feminist sanatçı fikirlerini ifade etmek için benliğine, bedenine dönmüştür. Böylelikle feminist sanatçılar kadınlıkla ilgili meseleleri gündeme getirmek için kendi bedenlerini kullanmıştır.

⁷⁹ Gersdorf Catrin (2006), "Nature and Body: Ecofeminism, Land Art and the Work of Ana Mendieta (1948-1985), *Focus Gender*, ZIF (Zentrum für Interdisziplinäre Frauen) and University of Hildesheim, 214.

Bu çerçevede 1970’lerde feminist sanat ortamı birçok feminist sanatçının çalışmalarını etkilediği gibi, Mendieta’nın çalışmalarını da etkilemiştir. Diğer feminist sanatçılar gibi Mendieta da fikirlerini ifade etmek için bedenine dönmüştür. Buna ek olarak, yeni sanatsal biçimler ve medyalar vasıtasıyla pek çok feminist sanatçı çalışmalarını fotoğraf ve video yoluyla belgelemiştir. Bu gelişmeler ise Mendieta’nın feminist algısında bir yer bulmuştur.

2.2. Performans Sanatı

2.2.1. Performans Sanatının Tarihsel Gelişimi:

1960’lar Kavramsal Sanat’ın düşüncüyü merkeze alarak modernizmin biçim anlayışına postmodern bir tepki ortaya koyduğu zamandır. Kavramsal sanat ile sanatçılar alışlagelmiş sanat yapma pratikleri yerine alternatif sanat yapma biçimlerine yönelmiştir. Semra Germaner’e göre düşüncenin (kavramın) sanattaki yeri yeni bir şey değildir. Ona göre bu durum sanatta avangard eğilimleri ortaya koymuş Marcel Duchamp’ta var olmuştur. Duchamp, hazır-nesne bir pisuardan yapma “Çeşme” (Resim 8) adlı yapıtıyla, sanatın üstün bir deha ve yaratıcı gerektiren bir eylem olduğuna dair alışlagelmiş estetik değerleri reddetmiştir.

Öyleyse Duchamp, sıradan bir hazır-nesneyi sanat nesnesi olarak düşünmesiyle yüce bir yaratım olarak değerlendirilen estetik olgusunun tanımını dönüştürmüş, sanatın yeteneğe dayanması gerektiğine dair geleneksel fikirleri alaşağı etmiş, estetik beğeniyi biçimlendiren faktörleri irdelemiş ve fikrin plastik biçimin önüne geçmesini önererek düşünsel eylemin önem kazanmasına imkân vermiştir.⁸⁰ Ahu Antmen, Duchamp’ın bu tavrını postmodern öncesi postmodern bir eğilim olarak tanımlamaktadır.

Mehmet Yılmaz, postmodern sanata ilişkin eğilimleri; yenicilik, bilimsel akla, tarihsel ilerlemeye ve büyük anlatılara güvensizlik, yüce estetiğin ve deha kavramının ölümü, yaşam ve sanat arasındaki sınırların belirsizleşmesi, disiplinlerarasılık, dil oyunları ve bedenleşen figür gibi çeşitli başlıklar altında tarif etmektedir.⁸¹

Duchamp’ın hazır-nesne fikrinden yola çıkılması sanatta malzeme ve yöntemleri geliştirilmesinin yolunu açmıştır. Modernist biçimciliğin yerine, sanatın sınırlarının eritmeye çalışılması, malzeme dağarcığının genişletilmesi ‘beden’in sanatta önemli

⁸⁰ Antmen Ahu, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* a.g.e., 194.

⁸¹ Yılmaz Mehmet, *Modernden Postmoderne Sanat*, Ütopya Yayınları, Ankara, 2013, 211.

bir ifade aracı haline gelmesine olanak vermiştir. Bu bağlamda beden, feminist sanatçıların çalışmalarında kullandığı önemli bir sanat malzemesi olmuştur. Böylece beden, tuval üzerindeki temsilinden ya da heykel formundan sıyrılmıştır.

Ayrıca, 1960'lı yıllarda etkili olan karşı kültür hareketlerinin gelişimi her türlü ötekileştirici politikalara karşı çıkmıştır.⁸² Siyaset, din, hukuk, toplumsal cinsiyet gibi toplumdaki üstyapıları sorgulayan tartışma aynı zamanda beden politikalarını da gündeme getirmiştir.

İnterdisipliner bir alan olarak 20. yüzyılın ikinci yarısında fark edilen ve 1970'lerde ise tek başına bir tür olarak kabul görülen performans sanatı, "vücut sanatı", "happening", "aksiyon" gibi çeşitli başlıklar altında incelenmiştir ve fluxus, feminist sanat gibi çeşitli sanat akımları dahilinde gerçekleştirilmiştir.⁸³ Performans sanatı, kimi kaynaklarda vücut sanatı ve happening (oluşumlar) ile aynı başlıklar altında toplanırken, kimilerinde üçü ayrı başlıklar altında toplanmaktadır.⁸⁴

Performans sanatının ilk tezahürü de "oluşumlar"lardır. (happening) Oluşumlar performans sanatının öncüsü olmakla birlikte Dadaizm, Sürrealizm ve Fütürizm gibi sanat akımlarının tiyatral unsurlarından ortaya çıkmıştır. *Performance Art: From Futurism to the Present (Performans Sanatı: Fütürizmden Günümüze)* adlı kitabında Rosalee Goldberg, performans sanatı geleneğinin izini sürmüştür. 1910'ların ve 1920'lerin avangard Dadaist ve İtalyan Fütüristlerinin manifestolarını ve tiyatral etkinliklerini takip ederek bu kategoriyi daha uzun bir modern sanat tarihine dayandırmıştır.

Bir başkaldırı hareketi olan Dadacılar dünyayı saçma bir savaşa sürekleyen rasyonel aklın kural koyuculuğuna karşı gelmişlerdir. Seda Yavuz'a göre sanatçı, toplumsal gelişmeler ya da değişimlerden bağımsız değildir. Savaşın umutsuz, kayıplarla dolu ortamında sanatçı ve aydınlar tepkisiz kalmamıştır. Yavuz, Dadacılığı bir akım olmaktan çok yeni bir sanat ve toplum biçiminin yaratılmasında rol oynayacak yeni

⁸² Bknz. Roszak Theodore, *Bir Karşı Kültür Ansiklopedisi Teknokratik Toplum ve Gençliğin Muhalefeti Üzerine*, Çev. Billur Karayalçın, SUB Yayınları, İstanbul, 2017

⁸³ Antmen Ahu, *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* a.g.e., 219.

⁸⁴ Özayten Nilgün (1977), "Gösteri Sanatı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, II, 700.

edimler, geleneksel toplumsal değerlere ters düşen ve bu türden anılabilecek ‘sanat’ kavramı dışında kalan her türlü eylem olarak tarif etmektedir.⁸⁵

Birinci Dünya Savaşı esnasında Zürih ve New York kentlerinde hemen hemen aynı anda çıkan Dadaizmin üyelerinin temel amacı geleneksel sanat anlayışını yıkmaya yönelik eylemlerde bulunmaktır. Hugo Ball’ın kurduğu Kabare Voltaire’de Rumen şair Tristan Tzara, Rumen ressam Marcel Janco ve Fransız asıllı Alman ressam ve heykeltıraş Hans Arp gibi isimlerin katıldığı çeşitli etkinlikler düzenlenmiştir.

Dahası performans sanatının gelişimine önemli katkı sağlamış Dada üyelerinden birisi de Arthur Cravan’dır. Cravan, 1917 yılında New York’a gitti ve New York Dadaizmi’nin bir üyesi oldu. Osman Erden’ göre sanatçı partilerinde çıplak soyunarak etrafındakileri şaşırtan, irkiten Cravan; hayatını bir performans gösterisi olarak yaşamış, yüzyılın başında fütüristlerle birlikte performans sanatının öncülerinden biri olmuştur.⁸⁶

Dadaist sanatçılar gibi, Fütürist sanatçılar da “Gelecekçi Akşamlar” adıyla çeşitli performanslar gerçekleştirmişlerdir. Fütürist bildirisini yayımladığı sırada çeşitli oyunlar yazan ve bu oyunlarını sahneleyen Marinetti, düzenlediği “Gelecekçi Akşamlar”nda sahnelenen ve zaman zaman izleyicinin de katılımına olanak veren varyete tiyatrosu benzeri etkinlikleri İtalya’ya dönüşünde gerçekleştirmiştir.⁸⁷ Dolayısıyla happening’in kökenini Dada ve Fütürist hareketlerin tiyatral etkinliklerine dayandığını söyleyebiliriz.

Performans sanatının öncüsü olarak kabul edilen “oluşumlar” (happenings) gösterileri Amerika’da 1950’lerde ve 1960’larda müzisyenler, sanatçılar, film yapımcıları ve şairler tarafından sahnelenen bir dizi etkili deneysel performanslar ile gündeme gelmiştir.

Zen düşüncesi gibi, Batı dışı düşünce tarzıyla ilgilenen besteci ve eğitimci John Cage kaynağını yaşamın kendisinden alan ve gerçek yaşamdan farkı olmayan bir sanat yapma biçimine odaklanmıştır. Cage ve diğer meslektaşları, yaşamda olduğu gibi, rastlantılara dayanan, plansız ve programsız kamusal mekanlarda etkinlikler

⁸⁵ Yavuz Seda (2004), Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 19.

⁸⁶ Erden E. Osman, *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2016, 221.

⁸⁷ Antmen Ahu a.g.e., 68.

düzenlemişlerdir. Cage'in düşüncelerinden etkilenererek Allan Kaprow, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Claes Oldenburg, Jim Dine ve Yoko Ono gibi bazı sanatçılar, rastlantılara önem veren, gerçek yaşama yönelik, gündelik hayatın sıradan mekanlarında tiyatral etkinliklere benzeyen eylemler gerçekleştirmiştir.⁸⁸

Amerikalı sanatçı Allan Kaprow (1927-2006), bugün happening (oluşum) diye bilinen gösteri türünün uygulayıcısı olarak anılmaktadır.⁸⁹ 1959'da Kaprow Reuben Galerisi'nde "6 Bölümde 18 Oluşum" (Resim 9) adı altında bir gösteri düzenledi. Bu gösteride yer alanlar sanatçının dostlarıydı. Buna ek olarak, galeride meydana gelecek olaylara diğer izleyiciler de katılabilecekti. Gösteri öncesinde planlandığı şekliyle başlayacak ve sonrasında olaylar doğal bir akış halinde gelişecekti. Kaprow, bunun için, gösteriye katılmalarını istediği kişilere önce davetiye ve ardından da bu kişilerden bazılarına birtakım paketler postaladı.⁹⁰ Yılmaz, eylem sürecini şu şekilde aktarmaktadır:

*"Açılış günü gelen ziyaretçilere birer program ve ayrıca üç de kart verildi. Kartlarda, her 6 bölümün aynı anda hangi sesle başlatılacağı ve olayların hep birlikte nasıl gerçekleştirileceği belirtilmiştir. Gösteri altı bölümden oluşuyordu, ama her bölümde eşanlı olarak üçer oluşum planlandığı için, toplam on sekiz oluşum yapılmış olacaktı. Zil sesiyle gösteri başladıktan sonra, izleyiciler programda yazıldığı gibi, önce askeri adımlarla yürüdüler, sonra bir süre hareketsiz kaldılar, afişleri okudular; derken bazıları oradaki bazı sazlara çaldılar, bazıları da 90 dakika içinde orada cereyan eden ve on sekiz bölümden oluşan hadiseyi astarsız tuval üzerinde ifade ettiler. Süre bittiğindeyse, herkes şaşkınlık içindeydi."*⁹¹

Kaplow, izleyicilere olayın 6 bölümünün her biri arasındaki hareketleri hakkında talimatlar vererek seyirci ve performans arasındaki kavramsal sınırların kırılmasına yardımcı olmuştur. Kaprow, izleyiciyi doğrudan ilgilendiren bir 'sanat' gösterisi tasarlamıştır ve bu ortamı apaçık, günlük veya şok edici yönü üzerinde düşünmeye davet etmiştir.

⁸⁸ Germaner Semra, 1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, Kabalcı Yayınevi, 1997, 22-23.

⁸⁹ Yılmaz Mehmet, Modernden Postmoderne Sanat a.g.e., 328.

⁹⁰ a.g.e., 330.

⁹¹ a.g.e., 330.

Kaprow'un gayesinde, sanat ve yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak ya da en azından izleyicisini 'işe' dahil ederek var olan bu ayrım üzerine düşünmeye teşvik etme arzusu bulunmaktadır. Kaprow'un deneysel çalışmalarından etkilenen ve Fluxus olarak bilinen uluslararası performans sanatçıları grubunun üyelerinin faaliyetlerinde de benzer amaç merkezi konumda olmuştur.⁹²

Fluxus, çeşitli kaynaklara göre Almanya'da doğmuş ve bir akım olmaktan öte "akış" olarak nitelendirilen bir harekettir. Fluxus, döneminin avangard hareketlerinden ve 1960'lı yılların toplumsal muhalif yapısından etkilenmiş ve amaçları aynı olan sanatçıların ortak tavrının bir ifadesine dönüşmüştür. Bu muhalif ortamdan beslenen sanatçılardan biri George Maciunas 1963'te Fluxus bildirisini yayınlayarak akımın öncüsü olmuştur. Fluxus amaç ve özelliklerini; sanatı burjuva hastalıklarından, entelektüel baskıdan ve onu bir emtia haline getiren kültürden arındırmak olarak izah etmiştir.⁹³

Fluxus, bir grup sanatçının ortaklaşmalarıyla kurulmuş bir akım değil, benzer eylemliliklerde bulunan sanat üreticilerinin, benzer zamanlarda aynı kaygılardan yola çıkarak bir araya geldikleri ve bu yolla oluşmuş bir sanatsal harekettir. Fluxus hareketinin geleneksellik tarafından sanata uygun olarak görülen tüm malzemeleri yadsıdığı ortadadır. Bu türden eylemliliklerde bulunan sanatçıların amaçları sanatı yaşamdan ayıran engeli yıkmak ve çeşitli sanat üretimleri arasındaki sınır çizgilerini kaldırmaktır, onlara göre tüm sanat etkinlikleri tamamen özgür olmalı ve herhangi bir dogma tarafından engellenmemelidir.⁹⁴

Fluxus temsilcilerinin, sanatçı ile izleyici arasındaki mesafeyi kırmaya yönelik çalışmaları ise izleyicisini yaratım sürecine dahil ederek yeni bir sanat deneyimi yaşatan etkinlikler olarak değerlendirilir. Örneğin, Yoko Ono'nun "Kesip Bıçme İşİ"nde (1964) (Resim 10) sanatçı üzerindeki kıyafetleri kesmesi için izleyicilere dönmüştür. Böylece izleyicileri de aktif yaratım sürecine katılımını sağlamıştır.⁹⁵

Nam June Paik ve George Maciunas aracılığıyla Fluxus'a 1962 yılında katılan Joseph Beuys da Fluxus'un ünlü temsilcilerinden birisidir.⁹⁶ Bireysel ve toplumsal sağlığın

⁹² Perry Gill (2014), *Frameworks for Modern Art* a.g.e., 165.

⁹³ Martinez V.H. Ezgi, Demiral Akın a.g.m., 186.

⁹⁴ Yavuz Seda (2004), *Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi* a.g.t., 15.

⁹⁵ Antmen Ahu a.g.e., 206.

⁹⁶ Germaner Semra a.g.e., 59.

birbirinden ayırlamayacağı düşüncesi Beuys'un sanatının temel kavramlarından birini oluşturmaktadır. Bununla birlikte kendisi, sanatın özünde ruhsal-toplumsal olduğunu ve kökenlerinin kendi mutsuz çocukluk deneyimlerinden ve fantezilerinden kaynaklandığı düşünmüştür.⁹⁷

Beuys'un performans çalışmalarının temel unsurlardan biri, kendisini güçlü ve canlı hissedebilmesi için kalabalıkların sıcaklığından yararlanması ve heykellerinde bir canlıyı sıcak tutmak ya da bu sıcaklığı simgelemek üzere -hayvan yağı, koyun yününden keçe- gibi gereçler kullanmıştır. Bu bağlamda “Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Anlatmalı” (Resim 11) başlığını taşıyan performans gösterisi ile ilgili olarak yaptığı açıklamasında Beuys, insanların ona karşı yeterince canlı olmadıklarından ve onu anlamadıklarından dolayı, ölü bir tavşanla konuşmayı yeğlediğini belirtmektedir.⁹⁸

Fluxus temsilcileri sanat fikrini tamamen parçalamayı başaramadıysa da sanatta malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmişlerdir. Böylece estetik kaygılardan ziyade gündelik hayata dahil olan her türü nesneyi sanat malzemesi haline getirmişlerdir. Sanat ile yaşam arasındaki sınırları eritme çabası içinde çeşitli etkinlikler, performanslar gerçekleştiren Fluxus'un temsilcileri, 1960'lı yılların muhalif yapısına tutunmuş gençliğin bir yansımasına dönüşmüştür.⁹⁹

Happening (oluşumlar) ile yakınlığı olan “gövde sanatı” ya da “beden sanatı” da denilen vücut sanatı, 1965'ten sonra ABD ve Avrupa'da insan bedeninin çeşitli dışsal ve içsel durumlar dahilinde kırılğanlığını, eylemlerini ve politik anlamlarını gösterilerle sunmayı hedefleyen bir sanat yöntemidir.¹⁰⁰ Vücut sanatının çıkış noktası Jackson Pollock'un aksiyon resimlerine ve Yves Klein'in boyaya batırılmış kadın vücutlarının izini tuvale aktardığı çalışmalarına kadar uzanır.¹⁰¹

Semra Germaner *1960 Sonrası Sanat* adlı kitabında vücut sanatının 1970'li yıllardan itibaren performans sanatının içinde eridiğini söylemiştir. Vücut sanatının bir yönünün seyirciyle doğrudan karşılaşmasından ötürü performansa yakın olduğunu belirtmiştir.

⁹⁷ Kuspit Donald (1993), “Joseph Beuys Sanatçının Gövdesi”, Çev. Nuri Plümer, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 52, 56.

⁹⁸ Kuspit Donald (1993), “Joseph Beuys Sanatçının Gövdesi”, Çev. Nuri Plümer, 58.

⁹⁹ Antmen Ahu a.g.e., 205.

¹⁰⁰ Erzen J.N. (1997), “Vücut Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, III, 1892.

¹⁰¹ a.g.e, 1892.

Diğer bir türü ise seyirciyle doğrudan karşılaşmaz ve bu yüzden fotoğraf, film gibi çeşitli dijital tekniklerden yararlandığının altını çizmiştir. Bu fikirden hareketle, sanatçının seyirci ile kurduğu ilişki ya da seyircinin yokluğu/varlığı vücut sanatının performansa olan yakınlığını şekillendirmektedir.¹⁰²

Vücut sanatı, genellikle cinsiyet, kimlik ve aidiyet gibi meselelere odaklanmaktadır. 1960'lar ve 1970'ler boyunca etkisini sürdürmüş sosyal ayaklanmalar dönemi Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'da; cinsellik, üreme hakları, aile ve çalışma hayatı gibi konularda kadınlar için eşitlik mücadelesinin önemli olduğu bir hareket olmuştur. Sanatçılar ve sanat tarihçileri, Batı sanatında ve araçlarında kadın bedenine yönelik imgelerin idealizasyonunun nasıl sürdürüldüğüne dair araştırmaya başlamıştır. Böylece feminist sanatçılar kadın bedenini çeşitli şekillerde tarif etmeye, kadın bedenini özgürleştirmeye çalışmıştır.¹⁰³ Tezin bir sonraki alt başlığında bu konuyla ilgili örnek çalışmalar anlatılacaktır.

Vücut sanatının özü, bedenin sınırlarını ve zihnin acı çekebilme yetisini sınamak için tasarlanmış bedensel güç isteyen becerilerden meydana gelen çalışmalarda beden ile zihin arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmaktır.¹⁰⁴ Beden ve performans sanatının önemli isimlerinden biri olan Marina Abramoviç 1970'ler boyunca ürettiği beden çalışmalarında ilgilendiği konunun sarsıntı yaratmak değil, insan vücudunun ve zihninin sınırlarını deneyimlemek olduğunu söylemiştir.¹⁰⁵

Beden, tarihsel süreç içerisinde sayıların uyumuna göre biçimlendirilmiş ve kanonlaştırılmıştır. Bundan dolayı insanoğlu güzelliği beden üzerinden keşfetmeği yeğlemiştir. Güzel denince, Antik dönemde kanonlaştırılan ideal beden formunu aramamızda buradan kaynaklanmaktadır.¹⁰⁶

Melis Şeyhun'a göre Batılı toplumların kültürlerinde bedeni güzelleştirme ülküsü zaman içinde öğrenilmiş ve özümlenmiştir. Kültürden kültüre farklılık gösterse de beden sanatı; güzellik, bireysel kimlik ve bedene yönelik varsayımların ele alınmasını

¹⁰² Germaner Semra a.g.e., 55.

¹⁰³ Anonim, Erişim: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/investigating-identity/the-body-in-art/ Erişim Tarihi: 09.11.2020.

¹⁰⁴ Anonim, Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/body-art> Erişim Tarihi: 09.11.2020.

¹⁰⁵ Yılmaz Mehmet a.g.e., 375.

¹⁰⁶ Öğdül G. Rahmi (2010), "Sayılarla Belirlenen Güzel Beden", *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 115, 4.

olanaklı kılmıştır.¹⁰⁷ Bu bağlamda beden sanatı (body art) sanatçıları bedeni güzelleştirme tutkusunun tersine bedenin fiziksel dayanıklılığını acı ve iğrenme duygusu yaratacak şekilde sınıadığı çalışmalarıyla gündeme gelmiştir.

Örneğin, Gina Pane'in 1974 yılındaki "Psyche" (Ruh Hali), (Resim 12) adlı çalışmasında sanatçı bir aynanın önünde, kaşlarının hemen altını ve bedeninin bazı yerlerini bir haç işareti şeklinde jilette yaralamıştır. Sanatçı performans belgesi olarak bu çalışmasında fotoğraf tekniğini kullanmıştır.

Marina Abramoviç de bedenine yönelik zihinsel ve fiziksel şiddetin sınırlarını deneyen sanatçılardan birisidir. 1973-1974 yılları arasında "Rhythms" (Ritimler) isimli performans serisi buna örnek olarak gösterilebilir.

Bu serinin ilk çalışması "Ritimler 10" (Resim 13) olmakla birlikte Abramoviç'in kariyerindeki ilk performansı olmuştur. "Beş parmak filetosu" olarak bilinen bir Slav bıçak oyunundan uyarlanan bu performansında önce beyaz bir kâğıt koymuştur, sonra da farklı boyutlarda on tane bıçak yerleştirmiştir. Bununla birlikte, iki ses kayıt cihazı da performansı boyunca bıçağın ritimlerini kaydetmek için sanatçıya eşlik etmiştir. Sonrasında bıçaklardan birini parmakları arasında hızlı bir ritimle vurmaya başlamıştır. Abramoviç performansını tamamladığında, yaralanan parmaklarından dökülen kâğıtta kanlar acı çekme ve fedakârlık duygusunu yansıtmıştır.

1940'ta ABD'nin New York kentinde doğan Vito Acconci de bedene odaklanan sanatçılardan biri olmuştur. 1969'da "Takip Oyunu" (Resim 14) isimli yapıtıyla basit fiziksel hareketleri belgelemek için fotoğraf kullanmaya başlamıştır ve yoldan gelip geçenleri takip ettiği eylemini fotoğraf ile belgelemiştir.¹⁰⁸

Acconci daha çok şöhreti pek de iyi olmayan çalışmalarıyla da tanınmaktadır. 1972 tarihli "Tohum Yatağı" (Resim 15) adlı performansta sanatçı New York'taki Sonnabend Gallery'de özel olarak inşa edilmiş asma katın altına giriyor, izleyiciler yukarıda yürürken o burada mastürbasyon yapmaktadır. Bu rahatsız edici ve aykırı yapıtta irdelenen "narsisizm" ile "cinsiyet ilişkileri" temalarına sanatçının kısa filmlerinde de rastlanmaktadır. 1970'te hazırladığı "Üç İlişki Etüdü" (Resim 16) adlı

¹⁰⁷ Şeyhun H. Melis (2010), "Bir Tuval Olarak Beden", *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 115, 12-13.

¹⁰⁸ Wilson Michael, *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*, Çev. Firdevs Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınevi, 2015, 18.

filimde Acconci, önce gölgesiyle tartışmaktadır. Ardından başka bir adamın tavırlarını taklit etmeye kalkışmaktadır. Son olarak da izleyicinin sadece aynadaki yansımasını gördüğü Acconci, ellerini hareket ettirerek karşısında çıplak duran kadının ellerini yönlendirmiştir.¹⁰⁹

Türkçeye “gösteri” olarak çevrilen “performans” kelimesinin kökenine bakıldığında bir işi göstererek yapmak ve seyircilere bir şeyler göstermek anlamı taşımaktadır. Performans içerisinde bir erek taşımakla birlikte performansı gerçekleştiren kişiyi/kişileri ve bunların dışında seyircilere de ihtiyaç duyulan etkileşimin olduğu bir süreçtir. Bundan dolayı bir çalışmanın performans olarak nitelendirilebilmesi için performansı gerçekleştiren ve bu gerçekleşen olaya eşlik eden seyircilerin olması gereklidir.¹¹⁰

İngilizce ve Fransızcada, 16. yüzyıldaki yaygın kullanılan tanımıyla, performans kelimesi, “tamamlama” anlamına gelmektedir. Diğer bir ifadeyle “sanat performansı”, bir sanat yapının özel bir beceri gerektirmeden, ona özel bir anlam ve fonksiyon yüklemekten seyirci vasıtasıyla tamamlanması anlamını taşımaktadır.¹¹¹

Performans, genellikle “tartışmalı bir kavram” olarak adlandırılır; çünkü kavram, yöntem, olay ve uygulama olarak çeşitli şekillerde tasarlanmakta ve kullanılmaktadır. Çağdaş performans çalışmalarının üç kurucu akademisyenlerinden S. Strine, W. Long ve M. Francis Hopkins’in 1990 yılında yürüttükleri *Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities (Performans Çalışmalarında Araştırma ve Yorumlama)* adlı çalışmada performansın dördüncü bir kavram olarak tartışmalı olduğunu savunmuşlardır.¹¹²

Amelia Jones beden ve performans sanatını, eserin biçimsel yapısını belirlenebilir kılan modernizmin sabit anlamlarını temelden alt üst etmesi nedeniyle postmodernizmin kurucusu olarak tanımlamaktadır.¹¹³ Performans sanatı, belirli bir yapı ya da bir çalışmanın ürünü olarak basit bir şekilde tanımlanamaz. Bütün formlar

¹⁰⁹ a.g.e., 18.

¹¹⁰ Martinez V.H. Ezgi, Demiral Akın (2014), “20. Ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı”, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, VI., Sayı 6, 182.

¹¹¹ Germaner Semra a.g.e., 59.

¹¹² Madison D. Soyini, Hamera Judith (2005), “Performance Studies at the Intersections”, Erişim: https://www.corwin.com/sites/default/files/upm-binaries/11841_Intro.pdf Erişim Tarihi: 06.11.2020.

¹¹³ Jones Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, 21.

ve medya sanatçının eliyle şekillenmektedir. Başka bir deyişle performans sanatının disiplinlerarası olduğunu söyleyebiliriz.

Britannica'ya göre performans sanatı, genellikle bir seyirci ya da izleyicilerin önünde canlı olarak icra edilen ve içinde çizim, resim, şiir ve dans gibi öğeleri taşıyan zamana dayalı bir sanat formudur.¹¹⁴ Antmen, performans sanatının seyirci önünde icra edilen bir tür olması nedeniyle tiyatroya benzediğini; fakat özü itibarıyla plastik sanatlarla olan ilişkisinin sahne sanatlarıyla olan ilişkisinden daha yakın olduğunu işaret etmekte birlikte birçok türü içerebilen sınırsız bir yaklaşımlar bütünü olarak değerlendirmektedir. Performans sanatı başından sonuna kadar planlı olmadığı, izleyicisini de yaratım sürecine dahil ettiği; hatta izleyen-izlenen rollerinin değişebildiği bir sanat olduğu için tiyatro gibi diğer sahne sanatlarından temelde bu bağlamda ayrılmaktadır.

Performans sanatı, bedenin varlığına (ve yokluğuna) bağlıdır. Beden, mekân, izleyici ve zaman onun dört temel özelliğini oluşturmakla birlikte merkezinde bedensel aksiyonlar vardır. Performans sanatçıları malzeme olarak bedenlerine dönmekle beraber ürettikleri çalışmalara bir canlılık, geçicilik ve değişkenlik katmayı hedeflemektedir.¹¹⁵ Ayrıca, performans sanatının provası ve tekrarı olmaması da performansı özel bir eylem haline getirmektedir.

Goldberg, performans sanatının bağlamını sanatçının canlı varlığı (şimdi ve burada), sanatçının tam bir doğallık (doğaçlama) içerisinde bedene odaklanması ve bedeni sanatsal bir dil olarak kullanabilmesi olarak belirtmektedir.¹¹⁶ Antmen'e göre performans sanatı akla hiyerarşik bir üstünlük tanımlamaktansa; bedenin (doğanın) kendi öğretilerine önem göstererek bedeni deneyimlemeye öncelik vermektedir.

Buna ek olarak, performans sanatı zamana dayalı olduğundan süre olarak tabir edilen zaman da kritik bir unsurdur. Süreli çalışmalar genellikle üç saati aşan belirli pratiklerden oluşmaktadır ve bu süre kaçınılmaz olarak beraberinde dayanıklılık unsurunu da getirmektedir. Dayanıklılık, bazı performans çalışmalarında bedenin ve

¹¹⁴ Wainwright S. Lisa, Erişim: <https://www.britannica.com/art/performance-art> Erişim Tarihi: 06.11.2020.

¹¹⁵ Coogan Amanda (2015), "What is Performance Art", Erişim: <https://imma.ie/magazine/what-is-performance-art/> Erişim Tarihi: 07.11.2020.

¹¹⁶ Goldberg Roselee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, 2001, 9.

aklın sınırlarını zorlayan türden veya gündelik hayatı keşfetmeye yönelik daha az dayanıklılık gerektiren çalışmalarla farklı boyutlarda olabilmektedir.

Performans sanatının en aykırı çalışmalarını 1960’larda bedene yönelik sadomazoşistik tavırlarıyla gündeme gelen Viyana Eylemcileri grubu vermiştir. Başta Gunter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch olmak üzere 1961’de bir araya gelen ve daha sonrasında ise Rudolf Schwarzkogler, Anni Brus, Heinz Cibulka gibi başka sanatçıların katıldığı Institut für Direkte Kunts’u kuran grup, genellikle çıplak gerçekleştirilen, son derece müstehcen, kan ve dışkı gibi malzemelerin kullandığı sansasyonel performanslar gerçekleştirmiş, pek çok performansları polisin müdahalesiyle sona ermiştir.¹¹⁷

Viyana Eylemcileri’nin şiddet dolu ve kışkırtıcı çalışmalarına Gunter Brus’un, 1970 yılında “Stress Test” (Resim 17) isimli çalışması örnek gösterilebilir. Brus, ilk olarak bir kaba işedi ve sonra onu içti. Bunun devamında tıraşlı kafatasını bir bıçakla kesti. Sanat tarihçileri, Brus’un kendi bedenini böylesine bir şiddete maruz bırakmasını Naziler tarafından işkence gören ve öldürülen bedenleri sembolize etme girişimi olarak düşünmüştür.¹¹⁸

Performans pratiğinin merkezindeki beden ile ne tür faaliyetlerin vuku bulduğunu sorgulayan performans çalışmaları uzmanı ve tiyatro yönetmeni Richard Schecher performansı; oyun, spor ve ritüel dahil olmak üzere bir dizi karakteristik aktivitelerin paylaşıldığı geçici bir olay olarak tanımlamaktadır.¹¹⁹

Schecher’in tanımı bağlamında 20. yüzyılın ikonik performans sanatçılarından Chris Burden’in 1971 yılındaki “Shoot” (Vuruş), (Resim 18) isimli performansı örnek gösterilebilir. California Santa Ana’da bulunan F Galerî’de gerçekleştiği bu performansında Burden, kendisini 5 metre uzakta duran arkadaşına 22 kalibrelik silahla kolundan vurdurmuştur. Sansasyonel, riskli ve sanatçının bedeni ile fiziksel ilişkisine meydan okuduğu bir başka çalışmaya örnek olarak Abramoviç’in Ulay ile

¹¹⁷ Antmen Ahu a.g.e., 224.

¹¹⁸ Anonim, Erişim: https://www.theartstory.org/movement/viennese-actionism/artworks/#pnt_3 Erişim Tarihi: 09.11.2020.

¹¹⁹ Coogan Amanda (2015), What is Performance Art, Erişim: <https://imma.ie/magazine/what-is-performance-art/> Erişim Tarihi: 07.11.2020.

1980 yılında gerçekleştirdiği “Rest Energy” (Atıl/Enerji), (Resim 19) isimli performans çalışmasıdır. Abramoviç bu performansını şöyle izah etmektedir:

“Rest Energy’de vücudumuzun ağırlığında bir ok tutuyoruz ve ok kalbimi işaret etmektedir. Aynı zamanda kalp atışlarının sesini duyabildiğimiz iki küçük mikrofon taşıyoruz. Performansımız ilerledikçe, kalp atışlarımızın sesi daha, daha yoğun hale gelmektedir.”¹²⁰

Bunun yanı sıra, daha fazla katılıma odaklanan ve günlük aktiviteleri dönüştüren performans çalışmaları da mevcuttur. Dennis Oppenheim’in 1970 yılında ürettiği “Reading Position for Second Degree Burn” (İkinci Derece Yanık İçin Okuma Pozisyonu), (Resim 20) isimli çalışması örnek gösterilebilir. İki bölümden oluşan çalışmada Oppenheim, önce Long Island kumsalında yaklaşık beş saat boyunca göğsünde bir kitapla ve daha sonra kitap olmadan uzanmaktadır böylece sanatçı güneş yanığı tenini sanat yapıtı olarak fotoğraf aracılığıyla belgelemiştir. Fluxus’un ünlü temsilcisi J. Beuys’un 1972 yılında izleyicileri demokrasi ve politika üzerine sohbet etmeye davet eden “Bureau for Direct Democracy” (Doğrudan Demokrasi Bürosu), (Resim 21) adlı canlı performansı izleyicinin de katılımına odaklanan performans çalışmalarından birisidir.

Mendieta, 1970’lerinin başında hem öğrenci hem de sanatçıyken, sanatta gelişen avangard hareketlere kayıtsız kalmamıştır. Bu dönemde yakın bir dostluk geliştireceği Hans Breder’in bilgi ve deneyimlerinden faydalanmıştır. Bu doğrultuda Flux hareketini kavramış ve Viyana eylemcilerinin çalışmalarından etkilenmiştir. Mendieta, 1972 yılında resim alanında yüksek lisans derecesini tamamladıktan sonra aynı yıl intermedya programına, sanatına yön verecek ikinci bir yüksek lisans bölümü, kaydolmuştur. Geleneksel sanat yapma biçimi ile ilgili olarak yaptığı açıklamasında Mendieta, geleneksel yöntemler ile sanat icra etmenin kendisini ifade etmekte yetersiz kaldığını anladığından dolayı yeni yöntemlerden etkilendiğini ifade etmiştir.¹²¹ Fluxus temsilcilerinin söylediği gibi, Mendieta’da hayata en yakın olan sanat biçimlerini keşfetmek istemiştir.

Mendieta’nın sanat eğitimi ve etkilenmeleri bölümünde belirteceğim gibi, Hans Breder’in sanatçı üzerindeki avangard etkisini görmek mümkündür. Breder, sanatı

¹²⁰ Anonim, Erişim: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3120> Erişim Tarihi: 12.11.2020.

¹²¹ Jacop Jane Mary, *Ana Mendieta The “Silueta” Series*, Galerie Lelong, New York, 1991, 3.

geleneksel şekilde öğretmek yerine; resim, heykel, enstalasyon, performans, müzik, film, fotoğraf ve video gibi disiplinleri birleştirerek kurduğu intermedya programıyla öğretmeyi hedeflemiştir. Bu program boyunca Mendieta'nın etkilendiği Vito Acconci, Chris Burden, Yvonne Rainer ve Mierle Laderman gibi sanatçılar ve eleştirmenler programa misafir olarak gelmiş, sanatçının kendi bedenini sanat malzemesi olarak nasıl kullanması gerektiğine ilişkin konuşmalar gerçekleştirmiştir. Bu gelişmeler Mendieta'nın kendi tarzını bulmasına olanak sağlamıştır.

2.2.2. 1970'lerde Feminist Performans Sanatı

1960-1970'lerin feminist sanatçılarının başlıca anlatım biçimini beden ve performans sanatı oluşturmaktadır. 1960'larda Fluxus hareketiyle ivme kazanmış performans sanatı, 1970'lerde beden sanatını da içinde eriterek geniş çaplı bir sanat hareketine evrilmiştir. Feminist sanatçıların performans sanatına yönelmesi ile ilgili olarak yaptığı açıklamasında Antmen, feminist sanatçıların başlıca anlatım biçimi olarak performansa yönelmesini bedenin bir eylem aracı olarak kullanılması ve kişisel veya toplumsal anlamda politik bir ifade biçimine dönüşmesi olarak açıklamıştır.

Feminist performans temsilcileri, sanatı gündelik hayatın sosyal ve politik koşullarından ayrı değerlendirilemeyecek bir enstrüman olarak yorumlamış, sanatın özerk bir etkinlik alanı olduğu düşüncesine meydan okumuştur. Bu bağlamda feminist sanatçılar performans sanatını bir "eylem" alanı ve aracı olarak düşünmüştür.

Feminist sanatçılar kişisel deneyimlerin, anlatıların ve temsillerin toplumsal cinsiyetin hakim sosyal ve politik düzenlemeleriyle biçimlenmesinden ötürü performansı kültürel bir müdahale biçimi olarak kullanmıştır. Bunu yaparken, feminist performansın temsilcileri, politik anlayışı yeniden şekillendirmede ve sanat ile politika arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamada belirleyici bir rol oynamıştır.

ABD ve Avrupa'da 1960'lı yıllardan itibaren yaşanan sivil haklar, savaş karşıtı ve anti-kolonyal hareketler, radikal öğrenci ayaklanmaları gibi toplumsal hareketlerin gelişimine paralel olarak büyüyen kadın hareketleri, kadınların bedenlerine yönelik özgürlük talebini gündeme getirmiştir. Yaşayan bu gelişmeler etkisini sanat kuramlarında ve pratiklerinde göstermiştir. 1960'ların sonlarından itibaren feminist performans sanatçıları, sanatta kategorilerin sınırları eritmek, cinsel ve sosyal normlar üzerine izleyicileri düşündürmek amacıyla performanslar gerçekleştirmiştir.

1960'ların sonu ve 1970'lerin başında Yayoi Kusama, Hannah Wilke ve Adrian Piper gibi kadın sanatçılar var olan sanatsal kategorilere bedenlerini kullanarak, meydan okumuştur. 1968'te Kusama, New York'ta-George Washington heykelinin önünde, New York Borsası karşısında- bir happening serisi gerçekleştirmiştir. "Anatomic Explosions" (Anatomik Patlamalar), (Resim 22) isimli seride bu eylemleri, ABD'nin politik ve kültürel kurumlarına ve Vietnam Savaşı'na karşı olarak tasarlamıştır.¹²²

Politik, toplumsal ve kültürel olarak kadın bedenine dayatılan geleneksel rolleri eleştiren feminist sanatçıların çoğu çalışmalarında etkin bir karşı duruşun ifadesi olarak bedenine yönelmiştir. Performans sanatı, kadınların inançlarını ve duygularını özgürce dile getirebildiği bir alan açmasından dolayıdır ki feminist sanatçılar tarafından uygulanmıştır. Ayrıca, erkeklerin kontrolündeki resim ve heykel gibi geleneksel sanatların aksine performans, yeni bir sanat formu olarak, kadınların hakimiyetinde gelişmiştir.

Performans sanatında kadın bedenine yönelik kaygılar, döneminin sanatçılarından biri olan Mendieta içinde söz konusu olmuştur. Böylece 1970'lerde ABD'de çalışan feminist sanatçılarla birlikte erken dönem feminist siyasete dahil olmuştur. Judy Chicago ve Carolee Schneemann'ın da aralarında olduğu bu sanatçılar, kadın cinselliğinin ve öznelliğinin keşfi ve temsili ile ilişkili olmuşlardır.¹²³

1960-1970'lerin feminist performans sanatında Schneemann'ın kadının kişisel ve cinsel özgürlüğüne yönelik çalışmaları "Eye Body" (1963) (Resim 23) isimli performansında olduğu gibi, hemen hemen bütün çalışmalarında hâkim bir tema teşkil etmektedir. Schneemann, cinselliği Batı kültürel geleneği içinde zihnin ayrıcalıklı hale getirilmesiyle ezilen bedenin ifadesi olarak görmüştür.¹²⁴

"Eye Body" sanatçının kırılmış aynalar, vitrin mankenleri ve plastik gibi çeşitli objelerle görsel bir alan yarattığı 36 fotoğraftan meydana gelen bir seridir. Bedenini boya, yağ, tebeşir ve plastik malzemelerle kaplayarak yaratılan bu görsel alanda bir

¹²² Perry Gill a.g.e., 168.

¹²³ Perry Gill a.g.e., 160.

¹²⁴ Wark Marie Jane (1997), The Radical Gesture: Feminism and Performance Art In The 1970s, Yayınlanmış Doktora Tezi, Phd Graduate Department of Art History, Toronto University, 168.

meslektaşı onu fotoğraflarken, filmin her bir karesindeki hareket için “dönüştürücü eylem” alanları yaratmıştır.¹²⁵

Marie Jane Wark’a göre Schneeman’ın arzusu, genel olarak modern toplumda cinselliğe; özel olarak kadın bedenine karşı geliştirilen olumsuz tutumları sergileme istenci olmuştur. Böylece kadın bedeni etkin kullanılarak eleştirel bir yaratım sürecine dahil etmiştir. Sanatçı yaratım sürecinde Ana Tanrıça kültünden ilham almış ve bunu çıplak bedeni etrafında dolanan yılanlar ile sembolize etmiştir.

Bu tema çerçevesinde Schneeman’ın “Eye Body” isimli erken dönem feminist performansı, Mendieta gibi kendisinden sonra gelen feminist sanatçıları etkilemiş olabilir. Feminist sanatçılar, kadın bedenini “aşağı nitelikleri” nedeniyle şeytanlaştıran ataerkil bir kültüre yanıt olarak kadınların bir yeri ve gücü olduğuna inanılan eski dönem inanışlarıyla yeniden bağlantı kurmuş ve bedenleriyle radikal bir öz sevgi geliştirmeye başlamıştır.

Kadın sanatçı olarak kendisini ilgilendiren meseleleri daha geniş bir spektruma taşımak isteyen Schneemann’ın 1964 yılında Robert Morris ile yaptığı “Site” (Resim 24) ve aynı yıl Mayıs ayında Londra ve Paris’te, sonrasında avangard performans ve dans gösterileri için öncü olmuş the Judson Memorial Church, New York’ta gerçekleştirdiği “Meat Joy” adlı performansları da erken dönem feminist performans çalışmaları açısından önem arz etmektedir.¹²⁶

“Site” adlı performans Morris’in New York’taki Judson Dance Tiyatrosu ile yakından ilgilendiği dönemde tasarlanmıştır. Bununla birlikte çalışmanın en önemli unsuru, Manet’in “Olympia”sının Schneemann tarafından yeniden canlandırılmasıdır.¹²⁷

Manet’in “Olympia”sı (Resim 25) Paris’te 1865 Salon Sergisi’nde gösterildiğinde büyük yankı uyandırdı; çünkü Salon Sergisi’nin ziyaretçileri plastik sanatlarda klasik anlayışla gösterilen çıplaklığa aşinadılar. Bu, mitolojiden alınan çıplak bir Venüs ya da bir su perisi olabilirdi; ama “Olympia” tablosunda klasik anlayışa referans vermeden, gerçek yaşamdan bir fahişeyi görmüşlerdir. “Olympia”da “gerçek” bir

¹²⁵ Anonim, Erişim: <https://www.theartstory.org/artist/schneemann-carolee/artworks/> Erişim Tarihi: 18.11.2020.

¹²⁶ Wark Marie Jane (1997), The Radical Gesture: Feminism and Performance Art In The 1970s a.g.t., 169.

¹²⁷ Wark Marie Jane a.g.t., 169.

çıplaklığın klasik dünyaya gönderme yapılmaksızın betimlenmesi büyük bir olay olmuştur.¹²⁸

“Site” adlı çalışmada Morris, sahneyi bir inşaat işçisiymiş gibi kurgulamıştır. Böylece eril sanatçı etkinken kadın imgesi edilgen bir konumdadır. Fakat bu performansa eşlik eden sanatçının Schneemann olması rastlantı değildir. Batı sanatında kadının bakılan bir nesne olan konumuna eleştiri getiren bu çalışmada, bakışın eylemin tarafında olması dönemin feminist eleştirisiyle uyum içindedir.¹²⁹

Schneemann’ın “Meat Joy” (Et Şenliği), (Resim 26) isimli performansı ise kadın bedeninin bir tür meta haline getirilişini gösteren performans çalışmasıdır. “Et Şenliği” ilk olarak Paris’te gerçekleştirilmiş ve the Judson Memorial Church’te performans belgesi olarak video ve fotoğraf ile kayıt altına alınmıştır. Bir grup çıplak erkek ve kadın oyuncu birbirini kağıda sarmış, üzerlerine bulaşan boyayla yerde yuvarlanmıştır. Ayrıca Schneeman tarafından atılan tavuk, balık, sos ve et ise performansın temposunu arttırmıştır. Sonuç olarak Schneeman’ın bu performansı, kadın vücuduna ve cinselliğine yönelik kaygılarını yansıttığı bir çalışma olarak okunabilir.

Kadın sanatçıların çalışmalarını müze sergilerine dahil etmeye yönelik protestolar başarılı olmuşsa da nihayetinde kadın sanatçılar, kendi topluluklarını kurarak sanatsal performansları için fırsat yaratmıştır. 1970 yılında Los Angeles’ta Judy Chicago Fresno State College’da, tamamı kadın öğrencilerinden oluştuğu, zamanının en etkili topluluklarından birini oluşturmuştur.¹³⁰

Ayrıca, California Sanat Enstitüsü’nde Miriam Schapiro ile birlikte başlattıkları Feminist Sanat Programı ve bu programın bir sonucu olan Kadın Evi Projesi de feminist performans tarihine katkı sağlamıştır.

1972 yılında Los Angeles’ta yaklaşık altı hafta boyunca Judy Chicago, Mariam Schapiro ve California Sanat Enstitüsü’ndeki öğrencileri tarafından bir evin on yedi odası ve çevresi sanat mekanına dönüştürülmüştür. Öğrenciler kadın deneyimlerini araştırmayı ve ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Buna ilave olarak, yazdıkları ve

¹²⁸ Little Stephen, *...İzmler Sanatı Anlamak*, Çev. Derya Nüket Özer, YEM Yayınları, 2013, 81.

¹²⁹ Aydoğan Ö.M. Semiha (2006), *Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyeti:1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 78.

¹³⁰ Simonson Kaylee (2018), *Radical Joy Performed Into Action: A Study of Feminist Performance Art*, Honors College Theses, Pace University, 6.

oynadıkları bir dizi tiyatro eserleri de üretmişlerdir.¹³¹ Örneğin, kendi aralarında yaptıkları gösterilerde kadın bedenini tatmin nesnesi olarak gören eril arzuyu alaya almışlardır.

Bu ortak deneyimleri keşfetmek, kadınları hem bireysel hem de kolektif anlamda maruz kaldıkları utanma, korku ve diğer kadınlar ile rekabet gibi tezahür eden içselleştirilmiş kadın düşmanlığının ortaya çıkartılmasında yardımcı olmuştur.¹³²

Feminist sanatın tarihsel gelişimi ile ilgili bölümde bahsedilen Rosler gibi ikinci dalga feminist sanatçılar ise kadını bedenini daha farklı şekilde temsil etmiştir. Dişi bedenin belirli bir kültür içinde, kadına biçilen geleneksel ev içi rollerini, ideolojik ve söylemsel pratiklerine dikkat çekmiştir. Bu noktada, Rosler'in 1975 yılındaki "Mutfağın Göstergeleri" isimli performansında kadının tüketici olarak kapitalist rolüne vurgu yapmaktadır. Rosler, performansında kendisini içinde bulunduğu durumun kurbanı olarak değil, ev içi esaretin ve materyalist takıntıların anlamsız monotonluğundan yılmış, alaycı bir gözlemci olarak göstermiştir.

Önceki başlıklarda bahsedilen feminist teorisyen ve sanatçıların bir bölümü sanatçının bedeninin sahnelenmesini "özcü" bir yaklaşım olarak değerlendirmiştir. Pek çok kadın sanatçı, işlerinde kadın bedeninin eril stereotiplerine karşı çıkarken, yıkmaya çalıştıkları nesneleştirmeye tehlikeli bir şekilde yaklaştıkları gerekçesiyle eleştirilmiştir. Bu tartışma içinde, "nesne olarak sunulan beden" ile "özne olarak sahnelenen beden" arasındaki karşılıklı ilişkiyi keşfetmek için canlı performans yapan sanatçılar da eleştirinin hedefi olmuştur.¹³³ Bu bağlamda Rosler'in çalışmasını "özcülük karşıtı" bir yaklaşımla bedenini özne olarak sahnelediğini, görsel unsurları yapıbozumuna uğrattığını söyleyebiliriz. Bunun aksine Judy Chicago, Schneemann ve Hannah Wilke gibi feminist performans sanatçıları ise bedeni teşhirci bir konuma getirdiklerinden dolayı "özcü" bulunmuştur.

Ayrıca, Wark'a göre sanatçıların özne ya da nesne rollerini aldığı performans sanatının doğasında bakışların pozisyonlarını sorunsallaştırma olasılığı içkin görülebilir. Bu dönemde kadın performans sanatçıları toplumsal cinsiyetin baskın beklentilerinin

¹³¹ Penn State Judy Chicago Art Education Collection, video, Erişim: <https://judychicago.arted.psu.edu/womanhouse-video/> Erişim Tarihi: 18.11.2020.

¹³² Simonson Kaylee (2018), Radical Joy Performed Into Action: A Study of Feminist Performance Art, s.6

¹³³ Taş Tuğba (2013), Türkiye'de Feminist Görsel Kültür ve Beden Sanatı a.g.t., 8-9.

konumu ve rolüne meydan okumak için izleyicilerine rollerin ters yüz edilmesi, parodi gibi çeşitli stratejiler kullanmıştır.¹³⁴ Wark'ın altını çizmeye çalıştığı husus seyircinin maskülenist beklentilerini varlığıdır. Wark bu noktada, Lynda Benglis'in "Artfrom Advertisement" çalışmasını (1974) ve Susan Mogul'un "Take Off" (1974) isimli performansını fallik simgeleri parodiye dönüştüren çalışmalar olarak yorumlamıştır.

Wark'a göre bu çalışmaların amacı, bakışın nesnesi olan kadın performansının psikolojik tüketimini bulanıklaştırmanın bir yolu olarak erkek izleyicinin bakışına geri dönmektir. Bu yaklaşım kadın bedenini grotesk ya da iğrenme (abject) olarak gösteren bazı çalışmalarla benzer özellikler taşımaktadır. Mendieta'nın bozulmuş ve manipüle edilmiş vücut parçalarını belgelediği "Glass on Body" (1972), "Facial Cosmetic Variations" (1972) gibi çalışmaları beden bu tarz kullanımına örnek gösterilebilir. Ayrıca, bedenin bu tarz kullanımına uygun çalışmaları ile tanınan Cindy Sherman'ın serilerinden de bahsedebiliriz.

Cindy Sherman'ın "Disasters and Fairy Tale" (Resim 27) isimli çalışmasında sanatçının kullandığı nesneler ürkütücü bir etki yapacak şekilde konumlandırılmıştır. Sherman kendini grotesk olanın içinde görüntülemiştir. Ayrıca, Batı sanatında çirkin ve aşağılık olarak düşünülen bedensel salgıları da kullanarak çoğunlukla temsilin dışında kalmış bedensel salgıları kullanarak sanatına iğrenci dahil eder.¹³⁵

1970'li yılların feminist performans sanatına katkı sağlayan isimlerinden birisi de Hannah Wilke'dir. Patriyarkal kültürde kadına yönelik baskı ve sömürünün kadınlar üzerinde yol açtığı fiziksel ve ruhsal tahribatı kaçınılmaz bir şekilde kadınların duyguları ve düşlerini meydana çıkararak kullanmak istemiştir. Bu nedenle, kendi temsilleri, güzel yüzünün ya da vücudunun bu yaralarla sembolik olarak işaretlendiği karmaşık imgelerden oluşmaktadır. İlgili bir örnek "SOS Stratification Object Series"de (Resim 28) bedenine kadın cinsel organına benzeterek katladığı ve sakızdan yaptığı "iz"e benzeyen nesneleri yapıştırılmıştır.

1970'li yılların feminist sanat ortamında kadın bedeninin temsiliyeti ile ilgili tartışmalar devam ederken, Mendieta performanslarında kadın varlığına bilhassa, *toprak-beden* çalışmalarıyla, yeni bir boyut kazandırmaya çalışmıştır ve doğada

¹³⁴ Wark Marie Jane a.g.t., 292.

¹³⁵ Aydoğan Ö. M. S. (2006), Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyeti:1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar a.g.t., 60.

bıraktığı izlerini sanat nesnesi haline dönüştürmüştür. Kavramsal sanat, arazi sanatı, vücut sanatı ve performans sanatından yararlanmış, bedenin temsiline farklı şekilde yaklaşmıştır. Schneemann, Kusama gibi sanatçıların aksine *toprak-beden* çalışmalarında bedenini doğrudan sahnelemek yerine çoğu çalışmasında geçici izler bırakmıştır ve beden direkt bir çıplaklık içinde sunulmamıştır. Beden, nesne olarak sunulmak yerine özne olarak sahnelenmiştir. Ayrıca, bu çalışmalar genellikle seyirci önünde gerçekleştirilmemiştir. Bundan dolayı çalışmaları izleyicilere video ve fotoğraf yoluyla ulaştırılmıştır.

Mendieta'nın performans çalışmaları geçicilik (zamana dayalı), çürüme, başkalaşım, aidiyet, oluş ve yok oluş gibi avangard fikirler içermektedir. Farklı kimliklere (kadın olmak, göçmen olmak, latin olmak) sahip bir sanatçı olarak bu fikirlere çalışmalarında sıklıkla referans vermiş ve bedenini dönüştürmüştür. Bundan dolayı sanatçının feminist performans çalışmaları diğer sanatçıların çalışmalarından bu bağlamda ayrılmaktadır.

BÖLÜM 3

3. ANA MENDIETA VE ÇALIŞMALARI

Bu bölümde sanatçının performans çalışmalarında beden kullanımı feminist bir bağlamda analiz edilecektir. Bölüm üç başlık altında değerlendirilecektir. İlk olarak sanatçının biyografisi anlatılacaktır. Sanatçının yaşam hikayesi anlatıldıktan sonra diğer başlıkta sanatçının eğitimi ve esinlendiği noktalara değinilecektir. Bu bilgilerle paralel olarak son başlıkta sanatçının performans çalışmalarındaki beden kullanımına ilişkin örnekler gösterilecektir. Örnekler alt başlık ile ilgili konulara ışık tutacak şekilde seçilmeye çalışılmıştır. Böylece Mendieta'nın çalışmalarındaki beden kullanımı sanatçının deneyimlediği göçmen olma, yerinden edilme, aidiyet, ilkel kültür ve inanışlar, coğrafya ve sınırlar gibi farklı kavramlarla ilişki kurularak değinilecektir.

Mendieta, sanat üretimi boyunca kendi bedenini kullanarak benliği ile ilgili, kadın bedeni ve cinselliği ile ilgili sorulara yanıt bulmaya çalışmıştır. 1960’lardan itibaren sanatta çarpıcı bir şekilde kullanılan beden; kimlik ve cinsiyet gibi meselelerle yakın bir ilişkiye girmiştir. Bu noktada sanatçının sıklıkla referans aldığı Santeria kaynaklı unsurlar, ritüeller, semboller performanslar yoluyla feminist bir bakış açısıyla yeniden yorumlanmaktadır. Seçilen örnekler aracılığıyla sanatçının beden kullanımında verilen bu referanslar çözümlenmeye çalışılacaktır. Buna ek olarak, sanatçının direkt olarak kadın bedenini kuşatan erkek egemen kültürel kodlara, değerlere ve söylemlere karşı ürettiği beden çalışmaları da konu bağlamında analiz edilecektir.

Sanatçının beden kullanımına ilişkin çalışmalarından birisi de *toprak-beden* olarak isimlendirilen “Silüeta” serileridir. Doğada gerçekleştirdiği bu serilerde sanatçının mekân, beden ve coğrafya ile kurduğu ilişkisi son alt başlıkta izah edilmeye çalışılacaktır. Bu noktada “Silüeta” serilerinden örnekler alınarak, sanatçının mekân, ve beden algısında sınırları nasıl aşmaya çalıştığı incelenecektir. Bu ise, konuyla ilgili kuramsal bir çerçeve çizmekle kabil olunacağı için çeşitli düşünürlerin mekân ve beden üzerine görüşleri seçilen örnekler üzerinden anlatılmaya çalışılacaktır.

3.1. Ana Mendieta: Sanatçının Biyografisi

*“Küba acınısı yaşadığım bir yetimim. Küba’da öldüğünüzde bizi saran dünya konuşur. Ama burada, mahkûm olduğum toprağın altında çarpıntı hissediyorum. Ve böylece, bütün varlığım Küba’nın isteği ile dolu olduğundan yeryüzünde iz bırakmaya devam ediyorum, devam etmek zaferdir.”*¹³⁶

Ana Mendieta, 1 Haziran 1981

Ana Mendieta, Raquel ve Ignacio’nun kızları olarak 18 Kasım 1948 yılında Havana, Küba’da doğdu. Ana ve kardeşi Raquelin, Marksist-Leninist Fidel Castro’nun yeni hükümetinden uzaklaştırmak için Kübalı çocukların Amerika’ya gönderildiği “Peter

¹³⁶ Viso Olga M., *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*, Prestel Publishing, Munich, 2008, 229.

Pan Operasyonu” ile babaları tarafından 11 Eylül 1961’de Amerika’ya gönderildi. Bu operasyon, Castro devriminden sonra Kübalı çocukların Sovyetler Birliği’ne gönderilmesini engellemek amacıyla C.I.A tarafından Küba Katolik Kilisesiyle iş birliği içinde yönetildi.¹³⁷ Ailesinden ve yurdundan ayrılmak Mendieta’yı hayatının geri kalan yıllarında kopuk hissettirdi ve bu durum sanatına yansdı. Çeşitli barınma evlerinde ve Katolik yetimhanelerde mekik dokuduğundan dolayı, hayatı sürekli yerinden edilmesiyle düşünülmektedir.

11 Eylül 1961’de Miami’ye vardılar; Ana Mendieta 13, kız kardeşi Raquelin ise 15 yaşındaydı. Küba devriminin ilk yılları boyunca Amerika’ya gönderilen çok sayıda refakatsiz çocuk göçünün bir parçasıydılar. Varışlarından hemen hemen bir yıl önce, Miami’deki Katolik yardım bürosu gizli bir biçimde refakatsiz çocukların Küba’dan getirilmesine yardımcı oldu ve sonrasında onları Amerika’daki çeşitli barınma ya da bakım evlerine yerleştirdi. Miami’ye vardktan sonra ilk olarak kültürel ve sosyolojik geçişin kırılmalarını deneyimledikleri Dubuque, Iowa’daki Katolik hayır kurumu tarafından işletilen yurt kurumuna gönderildiler.¹³⁸

Mendieta kardeşler Iowa’da 1966 yılının Şubat ayında yeniden bir araya gelene kadar, annelerinden dört buçuk yıl ayrı kalmış oldular. Babalarının Küba’dan ayrılmasına ise 1978 yılında izin verildi. O dönem Amerika’daki genel kamuoyu bu operasyonun kapsamı ve boyutundan haberdar değildi. Bu zaman dilimi boyunca Mendieta kardeşler ailelerinin desteği olmaksızın barınma evlerinde ya da çeşitli kurumlarda tümüyle yeni bir kültüre ayak uydurmaya çalışmak zorunda kalmıştır.¹³⁹

Dolayısıyla Mendieta çocukluk dönemi boyunca ailesinden koparılmanın yalnızlığı ile yüzleştiği gibi, aynı zamanda Katolik yetimhane, okul ve koruyucu ailelerin farklı zorluklarına ayak uydurmaya çalıştı. Ana ve Raquelin ailelerinden uzaklaştırılma ve ayrılma problemleriyle psikolojik olarak başa çıkarken, kendileri gibi problemleri olan kızlarla da yaşamak zorunda kaldı. Amerika’daki ilk on beş yılın sonunda asileşmiş, üzgün ve hayal kırıklığı ile dolu bir deneyim yaşadılar. Fakat yaşadıkları iki kardeşi birbirine daha sıkı bağlamış oldu.

¹³⁷ Finkelstein Stephanie Lynne (2012), Ana Mendieta-A Search For Identity, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Master of Arts Degree University of Missouri, 5.

¹³⁸ Herzberg P. Julia (1998), Ana Mendieta, the Iowa Years: A Critical Study, 1969 through 1977, Yayınlanmış Doktora Tezi, Phd City University of New York, 14.

¹³⁹ Herzberg P. Julia a.g.t., 15.

İki kız kardeşin Amerika deneyimleri yalnızlıkla, yalnızlık hissiyle sınırlı kalmadı. Göçmen kimliklerinin yarattığı gerilimi de birebir yaşadılar. Kız kardeşler, Iowa'ya geldikleri ilk zamanlarda ırkçı söylemlere ve tacizlere maruz kaldılar. Siyah olanı ya da siyahi olanı aşağılamak için kullanılan “nigger”, “negro” gibi ırkçı kelimelere ve söylemlere okulda maruz kaldılar. Bu sebepten dolayı sanatçı kendisini “beyaz olmayan” olarak tanımlamıştır. Nur Balkır'a göre bu istemsiz yerinden edilme Mendieta'nın tüm sanat hayatı boyunca peşine düştüğü göçmen olmak, siyahi olmak, kadın olmak gibi çeşitleri kimliklerini sanatına dahil ederek dünya içinde varlığını sorguladığı çalışmalarına zemin hazırladı.¹⁴⁰

Mendieta kardeşler ilk olarak 1962'de ilk koruyucu ailesi olan Butler ailesine gönderildi. Butler ailesi, altı çocuğu olan işçi sınıfı bir aileydi. Butler ailesinin yanında beş ay boyunca kaldılar. Bu deneyim başlangıçta gözlerine hoş görünmüştü ancak ilerleyen süreçte deneyimleri olumsuzdu. Başlangıçta, Amerikalı bir ailenin evine taşınma fikri heyecan uyandırdı; çünkü çok özledikleri aile ortamının bir parçası olmak konusunda isteklidirler. Ana ve Raquel'in aynı odayı paylaşmaları Havana'da birlikte oldukları yılları hatırlattı. Buna ek olarak, Mendieta kardeşler Butler ailesinin kızlarıyla iletişim kurmaktan hoşnuttu. Fakat ilerleyen zamanda problemler yavaş yavaş ortaya çıktı, olumsuz deneyimi başka bir olumsuz deneyim izledi. Butler ailesi hem kendi çocuklarına hem de Mendieta kardeşlere bakmak konusunda ilgili ya da anlayışlı biri değildi. Mendieta kardeşlere gerektiğinden fazla bir şekilde bulaşık yıkama, evi süpürme, mutfakı temizleme, ütü yapma, camları silme gibi ev işleri verdi. Ayrıca Butler, Mendieta kardeşleri para çalmak gibi yüz kızartıcı bir suçla itham etti. Katolik yetkililere, kardeşleri daha fazla evinde barındıramayacağını söyledi. Bu olayın akabinde Mendieta kardeşler Katolik hayır kurumu olan St. Mary's Home'a gönderildi. Mendieta kardeşler, sosyal hizmet çalışanları tarafından suçlu bulunduğu için orada da sorunlar yaşadı.¹⁴¹

Ana ve Raquel'in Iowa Clinton'daki Our Lady of Angels Akademisi'ne 1963'te Şubat ayının başında geldiler. Our Lady of Angels Akademisi özel yatılı bir kız okuluydu. Okulun öğrencileri büyük oranda Amerikalı olmasına karşın; Katolik derneği

¹⁴⁰ Balkır Nur (2018), “Bir Ana Mendieta Varmış, Bir Ana Mendieta Yokmuş”, *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, XXVII, Nisan:253 Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/465359>, Erişim Tarihi:28.04.2020.

¹⁴¹ Raquel Mendieta'dan aktaran Herzberg P. Julia, 26-27.

tarafından desteklenen on Kübalı kız öğrenciyle birlikte, Meksika'dan gelen bir grup varlıklı kızlar da vardı. Raquelin, Our Lady of Angels Akademisi'nde geçirdiği zamanları anımsadığında bu yatılı okulun katı kurallarında hapsedildiğini, hatta St. Mary'de daha özgür olduğunu düşündü. Açıklanamayan nedenlerden dolayı Mendieta kardeşlere haber verilmeden Katolik yetkililer tarafından başka bir kuruma sevk edildiler. Kalışları süresince Mendieta kardeşler kendileri gibi, bir başka Kübalı kardeşler olan Georgina Fernandez Jimene ve Marisela (Fernandez) Verena ile yakın ilişkiler kurdu.¹⁴²

Birkaç kargaşalı koruyucu aile deneyimi ve yatılı okul deneyimden sonra, yaşam koşulları, bütün bu mücadele ve terk edilme, Mendieta'da gerçek bir öz benlik eksikliği bıraktı ve gerçek anlamda “ev” fikrine malik olamadığından ötürü yaşamı boyunca bu hislerin özlemine çekti. Mendieta; ailesini, geçmişini ve sürgün deneyimini şu şekilde özetledi:

*“1948’te Havana, Küba’da doğdum. Ailem beni sevgi dolu tipik bir üst orta sınıf çevrede büyüttü. 1961’de Domuzlar Körfezi Çıkarması’ndan sonra ailem, esenliğimiz için Katolik bir kurum aracılığı ile kardeşimi ve beni Florida’ya gönderdi. Kız kardeşim ve ben sonunda Dubuque, Iowa’da St. Mary’s Home yetimhanesine yerleştirildik. Üniversiteye başlayana kadar çeşitli koruyucu ailelerde ve yetimhanelerde kaldık. Çok geçmeden, annem ve kardeşim bu ülkeye vardılar (1966) ve babam politik bir suçlu olarak Küba’da kaldı.”*¹⁴³

3.2. Mendieta’nın Sanat Eğitimi ve Etkilenmeleri

Tüm olumsuz deneyimlerden sonra, Mendieta’nın hayatı, yaratıcı kariyerine başlayacağı Iowa’da istikrar göstermeye başladı. 1965 yılında Ana Mendieta Regis High School’dan mezun oldu ve Iowa’da Briar Cliff College’ta başladı.

Iowa’da Briar Cliff College’ta çeşitli serbest sanat dersleri aldıktan sonra, 1966 yazında transfer olduğu Iowa University’inde güzel sanatlar lisansını 1969 yılında tamamladı. 1972 yılında resim alanında yüksek lisansını tamamladıktan sonra sanatına yön verecek ikinci yüksek lisans programı olan intermedya bölümüne aynı yıl kaydoldu. Kısa zaman içinde bütün enerjisini sanata adanmaya başladı. Viso’ya göre,

¹⁴² Raquel Mendieta’dan aktaran Herzberg P. Julia a.g.t., 31.

¹⁴³ Herzberg P. Julia a.g.t., 39.

Mendieta'nın hayatı Theodor Adorno'nun *Minima Moralia* kitabından iyi bilinen bir ifadeyi anımsatıyordu: Sakatlanmış bir yaşamdan yansımalar. Mendieta, sonrasında ifade ettiği gibi, eğer bir sanatçı olmasaydı suçlu olucaktı. Böyle bir ifade, kariyerinin başından itibaren sanatını besleyecek tutkulu yaratma arzusunun kaynağına işaret etti.¹⁴⁴

1969 yılının sonunda bir Halloween etkinliğinde Mendieta, 1970'ler boyunca romantik bir ortaklık ve yaratıcı bir bağ geliştireceği Alman sanatçı ve kıdemli sanat profesörü Breder ile tanıştı. Sürgün hakkında –Breder'in kendi istemi, Mendieta'nın istemi olmaksızın- ortak çok şey paylaştılar. Iowa'ya taşınmadan önce, Breder 1960'ların ortalarında New York sanat ortamında oldukça aktifti. Multimedya happenings (oluşumlar), Uluslararası Fluxus ve Intermedya etkinliklerine katıldı. Bu deneyimler Breder'de performans beğenisini, görsel sanatlar ve yazınsal sanatlar arasındaki verimli kesişmenin doğasındaki zengin olanakları besledi. Breder'in Avrupa'yla olan bağları da aynı zamanda bu süre boyunca güçlüydü. Bu dönemde özellikle Viennese oluşumcularının ritüel temelli, rahatsız edici eylemleriyle ilgilendi.¹⁴⁵ 1969'a kadar Breder, heykel çalışmalarından performansa ve multimedya pratiklere geçiş yapmaya başlamıştı. Sony PortalPac- elle tutulan video kamera- piyasaya henüz çıktığında Iowa'da buna sahip olan tek Profesör Breder'di. Stüdyodaki aktiviteleri belgelemek için dönemin birçok sanatçısı gibi (bilhassa Bruce Nauman) aynı yöntemle kamerayı kullandı. 1968 ile 1970 arasında Iowa Üniversitesi'nde yeni bir eleştirel ifade aracı olarak performansı ve yeni video teknolojisini medya ve disiplin arasında bağlantılar kurmanın bir yolu olarak kullanan bir Intermedya programı kurdu. Breder'in gayesi, medya ve sanat formları arasındaki boşluğu etkinleştirmektir. Bu yüzden "Intermedya" terimi (multimedya terimi yerine) öğretim yöntemlerinin hedeflerini daha uygun bir şekilde açıklamaktadır.¹⁴⁶

Breder'in kendisi için zorlu olan şey, öğrencilerine sanatı geleneksel şekliyle öğretmek yerine; resim, heykel, enstalasyon, performans, müzik, film, fotoğraf ve video gibi disiplinleri birleştirerek öğretmek istiyordu. Batı'nın sosyal, politik ve sanatsal geleneklerinin dramatik bir kargaşa geçirdiği bir dönemde Breder, etkili bir örnek oldu.¹⁴⁷ Bununla birlikte Breder programı kurarak, savaş sonrasında beri olağan hale

¹⁴⁴ Viso Olga M., *Ana Mendieta: Earth Body Sculpture and Performance 1972-1985*, Hatje Cantz Publishers, Munich, 2004, 40.

¹⁴⁵ Viso Olga M. a.g.e., 40.

¹⁴⁶ a.g.e., 41.

¹⁴⁷ Anonim, Erişim: <https://www.danzigergallery.com/artists/hans-breder> Erişim Tarihi: 30.04.2020.

gelen üniversitelerin altyapısal araştırma kaynaklarını, çağdaş sanatta yaygınlaşan disiplinlerarası uygulamaları (performans, video, sosyal katılım) beslemek için kullandı. Tiyatro, sinema, felsefe, edebiyat bölümlerindeki arkadaşlarıyla iş birliği yaptı. Yeni Sahne Sanatları Merkezi (CNPA)’nin kurulması için kaynak sağladılar.¹⁴⁸

Yeni Sahne Sanatları Merkezi, Iowa Üniversite kampüsünde sanat, yaratıcı yazım, dans, film ve televizyon, müzik ve tiyatro gibi alanları kapsayan disiplinlerarası bir projeydi. 1969’da pilot bir uygulama olarak başlayan Yeni Sahne Sanatları Merkezi, Rockefeller Vakfı ve Iowa Üniversitesi tarafından desteklendi. CNPA’nın temel amaçları, performans yoluyla yaratıcı sanatları desteklemek, medya odaklı sanat anlayışını önemli ölçüde dolaşıma sokmaktı. Bu amaçla, CNPA’da oyuncu programı, misafir sanatçı, yaratıcı sanatçılar topluluğu gibi profesyonel yetkinlikte olan grupların yanı sıra üretime teşvik eden tesisler de bulunmaktaydı.¹⁴⁹

Indermedya programında öğrenci olduğu süre boyunca Mendieta, “Facial Hair Transplants” (1972), “Body Tracks” (1974) ve “Bird Transformation” (1972) gibi kariyerinde ilgi çekici çalışmalara imza attı. Tecrübeli bir sanatçı olan Breder’in içinde bulunduğu ortam ile ilgili araştırmaları sadece öğrencilerini etkilemedi. Odak noktasını nesnelerden performansa ve videoya yöneltti. Mendieta ve diğer öğrencilerini de model olarak kullandı.¹⁵⁰ Breder’in, Whitney Bienali’ne dahil olan, en iyi bilinen erken dönem çalışmaları arasında aynalı plakaları tutan kadınların (içlerinde Mendieta’nın da bulunduğu) vücutlarını sürreal bir biçimde kıran “Body/Sculptures” (Vücut/Heykeller) (Resim 29) fotoğrafik serisi örnek teşkil etmektedir.¹⁵¹

Hem Breder hem de Mendieta dönüşüm, beden ve melez üretim süreçlerinden etkilendi. Doğanın içinde konumlanan beden, her iki sanatçı için sık sık karşılaşılan bir konudur. Breder, fotoğraflarında doğal ortam ile aynalar vasıtasıyla bozulan

¹⁴⁸ Tsai Joyce (2018), “Hans Breder (1935-2017), *American Art*, Vol.32, No.3 Fall: 106. Erişim: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/701619> Erişim Tarihi: 01.05.2020.

¹⁴⁹ Scott Alan Siegling (2014), *Intermedia at Iowa 1967-2000: the cultural politics of intermedia in performing and event-based arts*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Phd., Iowa Research Online,145. Erişim: <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5806&context=etd> Erişim Tarihi: 01.05.2020.

¹⁵⁰ Anonim, Erişim: <https://artmap.com/lelongnewyork/exhibition/converge-works-by-ana-mendieta-and-hans-breder-1970-1980-2008> Erişim Tarihi: 01.05.2020.

¹⁵¹ Anonim, Erişim: <https://www.artsy.net/artwork/hans-breder-la-ventosa-ana-mendieta-2> Erişim Tarihi: 01.05.2020.

figürlerini bir araya getirdi.¹⁵² Beden, doğa ve tarih arasında manevi bir ilişki kuran Mendieta, ileride “Silueta”lar olarak adlandıracağı geçici çalışmaları ya da *toprak-beden* çalışmalarında Breder’in avangard yaklaşımının etkisi görülmektedir.

Intermedya programındaki deneyimleri ışığında Mendieta, geleneksel sanat pratiklerinin fikirlerini anlatmak için yeteri kadar güçlü olmadığını fark etti. Mendieta bunu şu şekilde ifade etti: “*Görüntülerin sihirli niteliklere sahip olması gerektiğini düşündüm... Hayatın kaynağına inmek zorundaydım.*”¹⁵³

Breder’in büyük çabası sonucunda disiplinlerarası eğitim programı, kendi dönemi içinde büyük yankı uyandırdı; Nam Juen Paik, Vito Accioni, Robert Wilson gibi Mendieta’nın etkilendiği sanatçılar misafir etti. Programda vurguladıkları beden ve sürecin, performans ile izleyenler arasındaki ilişkiler Mendieta’nın tarzına yeniden yön vermesine katkı sağladı. Bundan dolayı fotoğraf ve video, onun çok sayıda geçici çalışmalarını belgeleyen, ayrılmaz bir malzeme haline geldi.¹⁵⁴

Mendieta, Iowa Üniversitesi’nde özellikle Hans Breder’den aldığı Intermedia programında yenilikçi, farklı malzemeleri bir araya getiren ve sanat yapıtının geçiciliğini ön plana çıkartan bir sanat anlayışı benimsedi. Yeni ve çoklu medyalar aracılığıyla ifade etmek istediği şeyi kendine has bir yöntemle aktaran Mendieta için bu yeni araçlar, yıllardır erkek egemen sanat pratiklerin bir aracı olan resim, heykel gibi geleneksel ifade yollarının dışında bir temsil alanı oluşturduğundan dolayı etkin bir biçimde Mendieta tarafından kullanılmıştır. Bu bağlamda Mendieta’nın feminist sanat tarihinde önemli bir rolü vardır. Sanat çalışmalarını fotoğraf, film, heykel ve performans sanatı ile bir araya getirerek sanatının sınırlarının sürekli olarak sınanmasını sağladı.

Ayrıca sanatçı Santeria inancından da etkilenmiştir. Sanatçının çalışmalarını daha iyi kavrayabilmek için bir sonraki başlıkta ayrıntılı bir şekilde bahsedilecek bu inanca ait pratikleri yaygın bir şekilde performanslarında kullanan Mendieta, kendi sanatsal dilini şu şekilde ifade etmektedir:

¹⁵² Anonim, Erişim: <https://artmap.com/lelongnewyork/exhibition/converge-works-by-ana-mendieta-and-hans-breder-1970-1980-2008> Erişim Tarihi: 01.05.2020.

¹⁵³ Blocker Jane, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*, Duke University Press Durham and London, 1999, 45.

¹⁵⁴ Cabanas Kaira Marie (1999), “Ana Mendieta “Pain of Cuba, body I am”, *Woman’s Art Journal*, Vol.20 No.1, 12.

“Sanatım, böcekten insana, insandan ruhlara, ruhlardan bitkiye, bitkiden galaksiye her şeyin içinden geçen evrensel bir enerjiye dayanıyor. Çalışmalarım bu evrensel sıvının damarlarını besler. Onlar vasıtasıyla ataların özünü, inanışları, ilkel birikimleri ve bilinçaltı düşünceleri dünyada canlandırıyorum.”¹⁵⁵

Mendieta’nın ifadesinden yola çıkarak evren ile yeniden bir bağ kurma unsuru olarak sanata yöneldiğini söyleyebiliriz. Evren ile olan bu ilişkisi sanat hayatında pek çok çalışmasına etki etmiştir.

3.3 Ana Mendieta’nın Performans Çalışmalarının İncelenmesi

3.3.1. Ana Mendieta’nın Çalışmalarında Bedenin Kullanımı

Berktaş’a göre bütün inanç sistemlerindeki yaratılış destanları, belirli semboller ve simgeleri açıklamakla yükümlü olduğu üç temel soru çerçevesinde şekillenir. Bu sorular yaşamı yaratanın kim olduğu, dünyaya musibetleri getirenin kim olduğu ve insanlar ile doğaüstü varlıklar arasında kimin ilişki kurduğuna dair temel soruları teşkil eder. İ.Ö. 4. binyıldan itibaren mitoslarda, ritüellerde ve yaratılış öykülerine bakıldığında bu soruların cevapları Ana Tanrıça figürünü ve onun somutlaşmış hali olan “kadın”ı işaret etmektedir.¹⁵⁶

Mendieta, Doğa’nın sembolik potansiyellerinde ilkel zamanların kadınlara vermiş olduğu gizil güçten etkilenmiştir. Bu bağlamda kadınların güçlü bir yeri olduğu ilkel dönem inanışlarına dönmesi gayretiyle Afrika, Afro-Karayipler ve Mezoamerikan kültürlerine ait Ana Tanrıça imgelere ve inanç sistemlerine çalışmalarında yer vermiştir. Bu noktada Santeria, Mendieta’nın için önemli bir ilham kaynağıdır.

Santeria inancı Mendieta’nın politik, feminist, sanatsal fikirlerinin oluşmasında kavramsal bir zemin hazırlamıştır. Ona göre bu inanış biçimi spiritüel alemle, doğayla ve Küba ile ilişkisini bedeni aracılığıyla ifade edebileceği bir bağlantıydı. Çağdaşı diğer sanatçılar gibi, 20. yüzyılda büyük bir güncel tartışma olan, sanat-hayat polemikinin uzadığı zamanda, önceki formlardan ziyade hayata daha yakınlık kuran

¹⁵⁵ Rodriguez Roque Anabel, “Ana Mendieta – An Artwork As Dialogue between the Landscape and the Female Body”, Erişim: <https://www.widewalls.ch/ana-mendieta-landscape-female-body/> Erişim Tarihi: 04.05.2020.

¹⁵⁶ Berktaş Fatmagül, “Doğum, Ölüm, Mekanlar ve Kadınlar”, Erişim: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-dogum-mek%C3%A2N-ve-kadınlar/2219>, Erişim Tarihi: 09.05.2020.

bir yöntem aradı. Birçok yerli Kübalının yaşam şeklini oluşturan Santeria, Mendieta'nın sanatsal hedefine ulaştıran birincil yol oldu.¹⁵⁷

16. yüzyılın sonunda Nijerya'dan Küba'ya gelen ilk köleler aracılığıyla *Yoruban* dini yaratılmış ve Santeria, yaklaşık 300 yıla aşkın Afrika'dan ve Amerika'dan gelen kölelerin dinlerinin kültürel bir karışımından meydana gelmiştir. Ayrıca İspanyol Katolikliğinin etkisiyle yüce bir tanrıdan oluşan tektanrıci panteonu da içinde barındırmaktaydı. *Olodumare* ve daha küçük tanrılardan *Orishas*, İspanyol yasaları tarafından kendilerine dayatılan Roma Katolik dininin inançlarını ve miraslarını benimsemişti. İspanyolca *santo* kelimesinden türetilen Santeria azizlerin ibadetini ifade etmektedir. Küba ile özdeşleşmesinde en önemli yer tutan bu inançla Mendieta, Amerika'da temasa geçmişti. Kübalı yazar Lydia Cabrera'nın Santeria'nın Küba kültürü ve toplumu üzerindeki etkileri ile ilgili yaptığı araştırma o zamanlar pek ilgi görmese de Mendieta için bir kılavuz olmuştur.¹⁵⁸

Bununla birlikte, 1971'de Meksika'ya ilk ziyareti ve 1973 yazında yaptığı bir sonraki ziyareti arasındaki iki yıl boyunca Mendieta, Octavio Paz'ın Meksika kültürüne ait *The Labyrinth of Solitude* adlı bir çeşit el kitabını okumaya başladı. Kitap, Mendieta üzerinde derin bir etki yarattı ve Mendieta hayatı boyunca eserin fikirleriyle temas içinde oldu. Paz'ın kitabı; doğa, insan ve kutsal arasındaki ilişkiyi ve kurban etme teması üzerine geniş bir yansımayı içermektedir.¹⁵⁹

1970'lerde Mendieta; yurduna, yurdunun toprağına daha derin düşünceler geliştirmek adına Santeria ile yeniden bağlantı kurmuştur. Santeria inancında her Orisha (ilah) bir doğa gücü ile tanımlanır. Doğa, tanrıların bir tezahürüdür ve bireyin Tanrı ile direkt temasını sağlar. Mendieta, evrenin uyumunu, evrensel enerjiye olan inancını şu şekilde açıklamıştır: “*Ben şu anda yeryüzüne, suya ve havaya inanıyorum; bunların hepsi Tanrıdır.*”¹⁶⁰

Santeria inancında hem erkek hem de kadın *orishas* (ilahlar) olmakla birlikte bazı tanrılar hermafroditler. (çift cinsiyetli) *Santeros* (rahipler) muadilleri *Santeras*

¹⁵⁷ Jacob Mary Jane, *The “Silueta” Series 1973-1980* a.g.e., 4.

¹⁵⁸ a.g.e., 4.

¹⁵⁹ Merewther Charles, “From Inscription to Dissolution An essay on expenditure in the work of Ana Mendieta içinde, Ed. Fusco Coco, *Corpus Delecti: Performance Art of The Americas*, Routledge, 1999, 126.

¹⁶⁰ Jacob Mary Jane a.g.e., 5.

(rahibeler) olmakla birlikte, ritüellerin bazıları erkeklere sınırlıyken diğerleri kadınlar tarafından yönlendirilirdi. Özellikle kadına, cinselliğe, kadın bedenine karşı olan Katolik öğretilerin tutumuna karşı Santeria, anlamlı bir şekilde Katolik inancından ayrılmaktadır.¹⁶¹

Sanatta feminizmin etkisinin görülmeye başlandığı zaman 1970'lerin başında Santeria, Mendieta'nın gelişen feminist algısında bir yer bulmuştur. Mendieta, kadınları sadece ezilen bir azınlık olarak tanımlamakla kalmamış, aynı zamanda haklarından mahrum edilmiş üçüncü dünya olarak adlandırılan ülkelerin insanlarına değinerek Kübalı olmanın ne anlama geldiğini sorgulamıştır.

Katolik inancında egemen olan göksel güçten ziyade Mendieta dünya merkezli Santeria'ya dönmüş, 1970'lerde diğer kadın sanatçıların da yöneldiği tanrıça kültlerine uygun örnekleri Küba ve Meksika'da bulmuştur. Anaerkil düzende örnekleri olan kadınların kutsanması, doğurganlığı, geçmişle tarihsel süreklilik ve günümüzde yenilenmiş bir güç duygusunu bulmak istemiştir. Mendieta'nın arkeolojiye ilgisi, kadının bir yeri ve gücü olduğu antik kültürler ile bağlantı kurmasını sağlamıştır.¹⁶² Doğal bir iç ses olarak Mendieta antik kültürlere beden çalışmalarında bundan dolayı referans vermiştir.

Bu doğrultuda Mendieta'nın performans çalışmalarında bedenin kullanımı çeşitli temalar üzerinden düşünülebilir. İlk olarak, sanatçının yaşamı boyunca etkilendiği, geçmişle de kişisel bağlarını güçlendirmek istediği Santeria inancına dair pratikler, ritüeller performans çalışmalarında önemli yer tutmaktadır. Bu pratiklerden biri ise Mendieta tarafından performanslarında kullanılan 'kanlı' çalışmalarıdır. Mendieta'nın "Death of a Chicken" (1972), "Feathers on a Woman" (1972), "Untitled (Blood and Feathers #2)" (1974), "Body Tracks" (1974) ve "Sweating Blood" (1973) gibi çalışmaları bu temaya örnek gösterilebilir. Kan, bu çalışmalarda başkalaşıma fırsat veren bir malzeme olmakla birlikte sağaltıcı bir etkiye de sahiptir. Ayrıca adı geçen bu çalışmalarında video tekniğini kullanarak performanslarını belgelemiştir.

İspanyollar tarafından Amerika'ya getirilen Katolikliğin ve köle olarak Küba'ya getirilen Batı Afrika'nın *Yoruba* dininin bir karışımı olarak Santeria ritüelleri, Katolik azizlerin ritüellerinden etkilenmiştir; fakat hayvan kanı, bitkiler, ateş ve toprak gibi

¹⁶¹ a.g.e., 5.

¹⁶² a.g.e., 5-7.

doğal unsurları kullanılmıştır. Bu anlamda Mendieta, kişinin köklerine dönme konusundaki yaklaşımına öykünmüş; böylece işlerinde *Santero* unsurlarını dahil ederek ritüalistik performanslar gerçekleştirmiştir.¹⁶³ Bununla birlikte intermedya programında öğrenciyken Breder'in öğrettiği Viyana aksiyonizminin eylemlerinden etkilenmiştir. Bundan dolayı Viyana aksiyonizminin şok etkisi yaratan kan ve hayvan kullanımına benzer bir kullanım Mendieta'nın çalışmalarında da görülmektedir.

Bu bağlamda en belirgin performans işlerinden biri olan “Death of a Chicken” (Bir Tavuğun Ölümü), 1972, (Resim 30) adlı çalışması Iowa Üniversite'sinde bir mekânda 1972 yılında icra edilmiştir. Bu altı dakikalık filmde Mendieta, başından kesilmiş tavuğun kanı çıplak bedenine sıçrarken hayatının son birkaç dakikasında şiddetli şekilde can veren tavuğu sıkıca tutmuştur.¹⁶⁴ Bu performans Katolik ve Afrika dinlerinin unsurlarını bir arada barındıran Santeria'nın ruhları iyileştiren, şifa veren *Eggun* isimli kurban etme ritüelleriyle ilgilidir. Aynı zamanda çıplak vücudunun ve tavuk tüyünün kanla lekelenmesi eski geleneklerde gelinin bakire olduğunu kanıtlamasıyla ilgilidir.¹⁶⁵

Donalt Kuspit'e göre, Mendieta'nın tavukla özdeşleşmesi söz konusudur: Eylem, travmatik bir deneyim olarak, cinsel girişime yönelik bir metafordur. Mendieta, bu performansında çift yönlü şekilde hem suçlu hem de kurban olarak kendisinin bir portresini çizmiştir. Bu eylemin kalbinde, başın kesilmesi ve kızlık zarının bozulması arasında bir gerginlik vardır. Bu noktada, Julia Kristeva (1998) Freud'un ‘Bekaret Tabusu’ metnini dikkate alarak, penetrasyonun ve hatta daha büyük bir kızlık zarının bozulmasının kadınlar tarafından nasıl tecavüz olarak deneyimlendiğini ve bunun intikam arzusuna yol açabileceğini işaret etmiştir.¹⁶⁶ Sanatçı bu çalışmasında çıplak

¹⁶³ Otal Emilia Quinones, “Blood and ritual: Ancient aesthetics in feminist and social art in Latin America”, 6. Erişim: <https://artecontraviolenciadegenero.org/wp-content/uploads/2013/03/07.Blood-and-ritual.-Ancient-aesthetics-in-feminist-and-social-art-in-Latin-America-Emilia-Qui%C3%B1ones-Otal.pdf> Erişim Tarihi: 14.05.2020.

¹⁶⁴ Anonim, Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-blood-feathers-t12916> Erişim Tarihi:14.05.2020.

¹⁶⁵ Clara Agusti (2007), “I Carve Myself into My Hands: The Body Experienced From Within in Ana Mendieta's Work and Migdalia Cruz's Miriam's Flowers, *University of Pennsylvania Press*, Vol. 75, No.3, 294.

¹⁶⁶ Donald Kuspit'ten ve Julia Kristeva'dan aktaran Creissels Anne (2007), “From Leda to Daphne Sacrifice and Virginity in the Work of Ana Mendieta” içinde, Ed.Pollock Griselda ve Victoria Turvey Sauron, *The Sacred and The Feminine: Imagination and Sexual Difference*, Bloomsbury, London, 180.

kadın bedeninin savunmasızlığını da şiddetin neden olduğu kan ile göstermeye çalışmıştır.

Kurban etme ve metamorfoz (başkalaşım) kavramı Mendieta'nın erken dönem performanslarında açık bir şekilde görülen, birbirini takip eden beden çalışmaları teşkil etmektedir. "Feathers on a Woman / Bird Transformation" (Kuşa Dönüşüm), (1972) (Resim 31) çalışmasında sanatçının genç bedeni, beyaz tavuk tüyü ile kaplıdır. Kuspit'in ifade ettiği gibi, bu dönüşümler yoluyla kadın, insanlığını ve kimliğini kaybetmektedir. 'Sözde' hayvanın kurban edilmesi, kuvvetle (mecazi) kadının kurban edilmesini yansıtır. Görülmektedir ki sadece pubik (cinsel bölge kılları) tüyler ile kaplanmamış olması cinsellik ile kurban etme arasındaki bağlantıyı tasdik etmektedir. Bununla birlikte, beyaz tüyün kullanımı kurban etme ve bakirelik arasında bağlantı kurar. Bu açıdan bu çalışma, dini fedakarlığı erotizm ile ilişkilendiren bir 'Bataillesque' anlayışının bir parçası olarak görülmektedir. Bataille'ye göre erkek sevgili en az kurbanlık hayvanı parçalara ayırdığı kadar, sevdiği kadını parçalara ayırır.¹⁶⁷ Başka bir deyişle, bir ilişkide bir erkeğin sevdiği kadını en az kurbanlık hayvan kadar parçalara ayırdığı söylenebilir. Mendieta bu çalışmasında, kadın ve erkek ilişkisini bir ritüel gibi yorumlayıp kurban olmayı sorgulamaktadır.

Anne Creissels, sanatçının bir kadın bedeninden hayvana dönüşümünü oldukça yaratıcı bir hayvansallaşma olarak görmektedir. Creissels, bu yaratım sürecini klasik mitolojiye atıfta bulunarak değerlendirmiştir. Klasik mitolojide kadının cinsel eylemlerinden ötürü ceza olarak hayvansallaştırıldığını, kadınların tanrılar tarafından çiftleşmenin şiddeti yoluyla hayvansallaşmanın nesnesi haline geldiğini belirtmiştir. Dolayısıyla Creissels'e göre, Mendieta bu çalışmasında sanatın yaratıcılığını kullanarak kadın-erkek ilişkisi ve kurban etme arasındaki bağlantıyı ortaya çıkarmak istemiştir.

"Untitled (Blood and Feathers #2)", (Kan ve Tüyler #2), 1974 (Resim 32) Iowa şehri, Sharon Center ve Old Man's Creek'te gerçekleştirdiği performansını belgeleyen üç buçuk dakikalık kısa bir filmidir. "Untitled (Blood and Feathers #2)" performansını yarattığında Mendieta, Iowa Üniversitesi'nde Breder tarafından açılan yenilikçi ve etkin Intermedia sanat programında öğrenciydi. Performans, Super-8 film ve 35 mm slaytlarda kaydedilmiştir. Filmde, sanatçı dere kenarında, akan suyun önünde çıplak

¹⁶⁷ Creissels Anne a.g.e., 179.

halde durmuş haldedir. Mendieta doğrudan kameraya baktıktan sonra, omuz seviyesine doğru içi kan dolu bir şişe çıkarmış ve şişeden dökülen kanı göğsünden aşağı, midesine ve bacaklarına da yedirecek şekilde dökmeye başlamıştır. Kan dolu şişeyi bir kenara atmadan önce kollarına da dökmüştür. Sonra yere düşerek yüzünü ileriye ve geriye doğru yuvarladığı bir yığın beyaz tüyün içine daldırmış, tüyleri bedenindeki yapışkan kana ilişirmiştir. Sonunda, film bitmeden birkaç saniye kanatlı bir kuşu hayal ediyormuş gibi yavaşça kalkmış, dirsekleri bükümlü, kolları bir kuşun kanadını andırır gibi durmuştur.¹⁶⁸

Mendieta'nın, "Blood and Feathers #2" ve "Feathers on a Woman / Bird Transformation" isimli performanslarında kan ve tüylerin kullanımı başkalaşıma olanak vermiş, bedenin fiziksel sınırları aşılmaya çalışılmıştır. Mendieta'nın kadından kuşa (çeşitli kültürel semboller yüklenen) dönüşümün amacı, bedenin fiziksel sınırlarını spiritüel bir varoluşa sergileme istenci olabilir.

Mendieta'nın yukarıda adı geçen performanslarında 'kan' sıklıkla kullandığı bir malzeme olarak görülmektedir. Mendieta'nın 'kanlı' çalışmaları Santeria inanışının bir uzantısıdır. Santeria inanışına göre kan hayatın, saflığın ve yaşamın gücüdür, yeniden doğma sembolüdür. Sanatçı, Santeria pratiklerini uyguladığı çalışmalarında kanı negatif gücü olan bir şey olarak görmemektedir. Ona göre kan, bu paganist inancın ritüellerini güçlendirmektedir.

Öyleyse, bu paganist inancın bazı temel kavramlarını da açıklamak konuyu tamamlamasından dolayı elzemdir. Santeria'nın ritüelleri *Orisha* güçlendirmesi ve pekiştirmesi amaçlanırken *Ashe*¹⁶⁹ inananlara bahşedilir. *Ashe* bir güç, ilahi güç, tanrının lütfü ve tanrının yaşam gücüdür. *Orishas*,¹⁷⁰ *Ashe*'nin canlı bir temsilidir ve

¹⁶⁸ Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-blood-feathers-t12916> Erişim Tarihi: 14.05.2020.

¹⁶⁹ *Ashe*: *Yoruba* inancı arasında kuvvete *Ashe* denilir. *Ashe*, evrenin enerjisi olarak anlaşılabilir. Modern fizik bize her şeyin sadece farklı hızlarda enerji hareketinin olduğunu öğretir. Evrendeki toplam enerji değiştirilemese de evrenin bazı bölümlerini değiştirebilirsiniz. Örneğin, evi ve ofislerimizi ısıtmak ve soğutmak için kullanılan havadan enerji ekleyerek veya çıkararak (Mary Ann Clark, *Santeria: Correcting the Myths and Uncovering the Realities of a Growing Religion*, Praeger, 2007, 31.)

¹⁷⁰ *Orisha*: *Yoruba*'nın dünya görüşü sadece soyut *Ashe* kavramıyla değil, aynı zamanda bu enerjiyi somutlaştıran varlıklarla da ifade edilir. Evren ortaya çıktığında, *Ashe* birbirine karşı sorumlulukları olan çok çeşitli varlıklarda ifade edildi. *Ashe*'yi hareket halinde tutan, dünya dengesini koruyan, bu varlıklar arasındaki etkileşimdir. Bu görüşe göre, kozmosun su kabakları iki alana ayrılmıştır: Bazen cennet olarak adlandırılan görünmez dünya '*Orun*' ve görünür olan dünya '*Aiye*'. Bu kelimelerin çevirileri 'Cennet' ve 'Dünya' kelimelerini karşılıyor olsa da *Orun* ve *Aiye*'nin birleşik kozmosun iki parçası olduğunu anlamak önemlidir. Fakat evrenin *Ashe*'si her zaman için aynı değildir.

kan Ashe'dir.¹⁷¹ Santeria ritüelinin etkisinin açık bir şekilde görüldüğü bir başka önemli çalışmalarından birisi de 1973 yılında gerçekleştirdiği "Sweating Blood" (Kan Terlemek), (Resim 33) isimli video performans çalışmasıdır. Bu performansta, Mendieta'nın başı kameranın tam karşısındadır ve gözleri kapalıdır. Bir ineğin kalbinin kanı Mendieta'nın başından aşağıya doğru yavaşça akarken görsel olarak zengin bir kendini teslim etme, kendini feda etme ifadesi hakimdir. Kameradaki yüzü ve sessizlik hali bir tanrıça imgesi çizer gibidir. 1970'lerde feminist eleştirmenler, tanrıça ritüellerini kadının öznelliğini ortaya çıkartma gücü taşıyan beden teknikleri olarak düşünmüştür. Mendieta bu çalışmasında, tanrıça imgesini en güçlü haliyle somutlaştırır: insan, kurbanının bir temsilidir.¹⁷² Ana Tanrıça kavramı kadınların kutsalla iletişim kurabilmesini doğrulamasından ötürü kadınlar için kritiktir. Katolik inanişında kan, şarabın bir metaforu iken; Santeria inanişında kan, yenilenme gücüne işaret etmektedir.

İlgili bir çalışma, "Body Tracks" (Vücut İzleri), (Resim34) ilk kez Mart 1974'te gerçekleştirildi. Pahalı malzemeler olduklarından dolayı dönemin standart film çekme uygulaması makaradaki filmin tamamını kullanmak, kalan filmi açıkta bırakmamaktı. Böylece makaradaki filmin boşa gitmesi engellenirdi. *Body Track* adlı çalışması, *Blood Sign* isimli çalışmanın ardından aynı makarada bulunan filmin kalan kısmıyla çekildi. Mendieta bu filmin makarasını "Blood Sign#2 3-74" olarak işaretledi; fakat ilgili slaytlardaki daha kısa parçaların adını Body Tracks koydu. Konuyla ilgili araştırmacılar filmdeki her iki işi birbirleriyle ilişkilendirdiklerinden dolayı filmin adını sonrasında "Blood Sign #2 / Body Tracks" olarak bilinegeldi.¹⁷³

İlk makarada Mendieta, intermedya stüdyosunda arkası kameraya dönük vücudu beyaz bir duvara bakacak şekilde konumlandırdı. Duvara ellerini ve kollarını bir kemer

Doğa kuvvetleri(rüzgâr, okyanus, gök gürültüsü), enerji bölgeleri (nehirler ve dağlar) ve insan yaşamının yönleri (anneler, krallar ve savaşçılar) olarak tanıdığımız güç düğümlerini toplar ve oluşturur. *Yoruba* geleneklerinde bu güçlere *Orisha* adı verilen bir grup varlık veya yarı tanrı insan formu olarak verilmiştir. *Orisha*, doğanın kuvvetlerini temsil eden, arketipler olarak hareket eden, kutsal koruyucu veya koruyucu melekler olarak işlev gören çok boyutlu varlıklardır. (Mary Ann Clark, *Santeria: Correcting the Myths and Uncovering the Realites of a Growing Religion*, Praeger, 2007, 33-34.)

¹⁷¹ Mary Jane Jacob a.g.e., 10.

¹⁷² Rhonda Rechelle Barbour (2013), *Performance of Memory and Ritual: Selected Works by Ana Mendieta and Tania Bruguera*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University of Southern California, 30.

¹⁷³ Joseph L.L.-Mendieta R.C. et al., Ed. Oransky Howard, *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta*, Published in association with the Katherine E. Nash Gallery at the University of Minnesota, 97.

izi oluşturmak için sürükledi. Kemer içine “içimde bir şeytan var” yazmaya başladı; ancak performansı bitiremeden filmin ilk üç buçuk dakikası bitti. Böylece, Mendieta metnini ikinci bir makara kullanarak yazmaya devam etti. İlk makaradaki görüntüleri ikinci makaradaki görüntülerden ayıran bir atlama film meydana geldi. İlk makarada yarım kalan performansını ikinci makarada tamamladı.¹⁷⁴

Performansı sırasında hayvan kanı ve tempera boya kullandı. Ritüalistik hareketi performansı boyunca sessizce sürdü. Burada Mendieta, kollarını kana batırıp ardından beyaz bir duvara ayaktan diz çökme pozisyonuna doğru “yaşayan bir fırça” haline gelerek aşağıya doğru sürükledi. Bu eylem bize, Yves Klein’in 1958 yılında maviye boyanmış kadın bedenlerini yönlendirerek yaptığı “Antropometrik” (Resim35) isimli çalışmasını hatırlatır. Yeni Gerçekçi sanat akımının önemli temsilcisinden biri olan Yves Klein, 1961 yılında bulduğu mavi pigmentli rengiyle adı geçen çalışmada kadınların çıplak bedenlerini mavi rengine boyamış ve onları sürükleyerek canlı bir fırça haline getirmiştir.¹⁷⁵

Klein’in erkek egosunu tatmin eden performansının aksine Mendieta, ellerini kırmızı kanla ya da boyayla duvara izler bırakarak yanıt vermiştir. Fakat buradaki nüans, kadın bedenlerine talimat veren ve onları bir araç olarak kullanan erkek sanatçı yerine, Mendieta sanatçı olarak eylemin kendisinden sorumludur.¹⁷⁶

“Body Tracks” performansın gerisinde başka bir Santero unsuru görmek mümkündür. Bu performansı sırasında Afro-Küba davullar da eşlik etmiştir. Müzik, Mendieta’nın kavramsal bakışına renk katmakla birlikte Küba kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır. Geleneksel Küba müziğinde Afro-Küba unsurları; davular, tezahüratlar ve melodileri içerir. Bu özellikler Santeria’da korunmaktadır. Burada özellikle Bata davullarında yapılan müzik, çoğu önemli ritüel ve törenin düzenlenmesinde önemli rol oynar.¹⁷⁷

Mendieta’nın kimi performans çalışmasındaysa beden kullanımı kadın olmanın kendisine yöneliktir. Kadın bedeni, cinsiyeti ve şiddet konulu performanslarında beden, şiddete maruz kalmış kadınları savunmak amacıyla yeniden canlandırılmıştır.

¹⁷⁴ a.g.e, 197.

¹⁷⁵ Balseçen Haydar (2018), “Yves Klein’in Antropometriklerindeki Bedenler”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, VIII, Sayı 2/1, 12.

¹⁷⁶ Aydoğan Ö.M. Semiha (2006), *Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyeti:1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar a.g.t.*, 69.

¹⁷⁷ Cabanas Kaira Marie a.g.m., 13.

Ayrıca, toplumsal cinsiyetin sınırlarını, erilliğe ve dişiliğe dair yerleşmiş standartları manipüle ederek Butler’ın belirttiği toplumsal cinsiyetin bir yapma, ortaya koyma ve sahnelemeye dayanan performatif yapısını ortaya koymaya çalışmıştır. Bunu yaparken performanslarında kendi bedenini sadece video ile değil aynı zamanda fotoğraflar yoluyla da kayıt altına almıştır.

“Untitled (Rape Scene)” (İsimsiz Tecavüz Sahnesi), (Resim 36) çarpıcı bir tecavüz hikayesiyle ilgili haberin bir dizi fotoğrafik çalışmalarından biridir. 1973’te Iowa Üniversitesi’nde Mendieta’nın akranlarından biri feci şekilde tecavüz edilip, öldürüldü. Bu performans için sanatçı, bazı öğrencileri ve arkadaşlarını evine davet etti. Davetliler vardıklarında kapıyı açık, yarım ışıktaki Mendieta’nın bedenini bir masaya bağlı, tecavüze kurban gitmiş olarak buldular. Mendieta’nın çevresinde kırılan mutfak gereçleriyle birlikte seyirciyi fail konumuna getirirken (röntgenci tecavüzcüye eşdeğer gelir) amacı tecavüzcüyü zalimleştirmektir. Performans-izleyici ilişkisi böylelikle, çatışmalı kadın-erkek ilişkisine dayanan, zararlı bir bedensel etkileşim ve hayvansal bir cinsellik olarak tanımlanmaktadır. Kadın vücudunu hayvanlaştıran sanatçıdan (veya adamdan) seyirciyi hayvanlaştıran kadın sanatçıya kadar, icra eden ve mağdur rollerinin tersine çevrilmesi, karşıt bir sistemin sürdürülmesine katkıda bulunan bir tersine çevirme işlemidir.¹⁷⁸

Mendieta’nın tecavüz sahnelerini canlandırdığı başka bir performansı “Untitled Rape Tableau” (İsimsiz Tecavüz Kompozisyonu), (Resim 37) isimli, doğada gerçekleştirdiği çalışmasıdır. Sanatçı problem hakkında kışkırtıcı bir diyalog kurmak fikriyle izleyicileri daha büyük bir etki altında bırakmak için açıkça yüzleştirmek istedi. Bu çalışma yapıldığında çalışmayı görüp geçenler bunun bir sanat performansı olduğunu anlayamadılar. Mendieta’nın yerde, kan sıçramış, yarı çıplak bedenini gördüklerinde dehşete kapıldılar. Buradaki çalışmasında sanatçının kurbanla özdeşleşmesi hem fiziksel hem duygusal bir şekilde savunmasızlığını da ortaya koymuştur. Bu performanslar belirli bir trajedinin ardından üretilmiş olsa da tüm kadınlara karşı işlenmiş suçları daha yüksek sesle duyurabilmek adına bir araç teşkil eder.¹⁷⁹

¹⁷⁸ a.g.m., 180.

¹⁷⁹ Giepert Caroline (2016), “Uncovering Elements of the Feminist Art Movement in the Works of Ana Mendieta”, Erişim:file:///C:/Users/ahmet/Downloads/Uncovering_Elements_of_the_Feminist_Art%20(2).pdf Erişim Tarihi: 12.05.2020., 5.

Kadın ve şiddet konulu çalışmalarında tecavüz sahnelerini icra ettiği performanslarının yanı sıra toplumsal sistem içinde var olan cinsiyet rollerine ve eril zihniyetin kadını şiddetin nesnesi haline getiren politikalarına karşı, bedenini manipüle ederek hegemonik erkek bakışını sorgulamıştır.

Mulvey'in bakış kuramını bu bölümde de yinelemek gerekmektedir. Cinsler arasındaki asimetrik ilişki etkin/erkek ile edilgen/kadın arasında ayrılmış durumdadır dolayısıyla belirleyici olan erkek bakışıdır ve bakışın üstünlüğü erkektedir. Bakan özne olarak erkek, bakılan nesne olan kadına karşı arzusunu iletir ve Batı sanatında kadın figürü de bu bağlam içinde kurgulanır. Kadınların bakılması oldukları fikri ise görünümelerini daha güçlü görsel ve erotik etki uyandıracak şekilde sergilenmesi fikrini uyandırır.¹⁸⁰ Bakış kuramından hareketle Mendieta çalışmalarında kadın bedeninin bir seyirlik nesne konumuna indirgeyen anlayışa karşı çıkmış ve bu konuyla ilgili performatif eserler üretmiştir.

Mendieta'nın performanslarında beden vurgusu erkeğin, bakan öznenin, arzusunun dışında bir kadın imgesi çizmektedir. Bu imge eril iktidar tarafından kadın bedeninin maruz kaldığı her türlü boyutta meydana gelen şiddeti göstermesi bakımından önemlidir. Bu noktada değerlendirebileceğimiz işleri 1972 yılında yaptığı “Facial Cosmetic Variations”, “Untitled (Glass on Body)” ve “Facial Hair Transplants” adlı çalışmalarıdır.

1972’de Mendieta, fizyonomisini yeniden sahneyelebilme, yapılandırabilme ve kimliğini değiştirebilme gibi olasılıkları keşfetti. Performansa dayalı her bir çalışmada yüz özelliklerini dönüştürdü ve böylece kural dışı otoportreler yarattı.

Her biri dokuz pozdan meydana gelen “Facial Cosmetic Variations” (Kozmetik Yüz Çeşitlilikleri) isimli seri, naylon bir ince çorap yoluyla genç sanatçının yüzünü deforme edişini belgelemektedir. Sanatçı aynı zamanda serinin bazı pozlarında farklı bir yüzey dokusu elde etmek için yırtık çorap kullandı, bazılarında ise sarı ve koyu kahve rengi peruk takmakla birlikte ağır makyaj da yaptı. Bu değişiklikler sanatçının olağan dış görünüşünü- makyajsız yüzünü ve uzun, düz siyah saçlarını- değiştirdi ve daha grotesk imgeler oluşturdu. “Facial Cosmetic Variations” (Kozmetik Yüz Çeşitlilikleri), (Resim 38,39,40) çalışması için sanatçının makyaj yapma düşüncesi,

¹⁸⁰ Bknz. (65), Mulvey Laura, Ed. Ahu Antmen, 285.

Nauman'ın baş, boyun, omuz gibi vücudun üst gövdesine farklı renklerle (beyaz, pembe, yeşil ve siyah) uyguladığı “Art Makeup No,1,2,3,4” (1968-69) (Resim 41) adlı serisinden esinlenmiş olabilir.¹⁸¹

Sanatçı bu çalışmasında, kadın bedeninin güzellik tarifiyle kuşatılmasında başat unsurlar olan moda ve kozmetik endüstrisine eleştirmektedir. Moda ve kozmetik şirketleri tarafından yönlendirilen kadın imgesi, kadın meselelerini erkeklerin ideal arzu nesnelere dönüştürerek, hegemonik toplumsal cinsiyet ilişkilerini yeniden üretmektedir.¹⁸²

Döneminin iyi bilinen ve Mendieta üzerinde etki uyandıran bir başka çalışmaya daha Nauman imza attı. Nauman'ın “Making Faces” (Resim 42) adlı çalışmasında, dudaklarını ve yanaklarını elleriyle çekerek ve sıkarak yüzünü grotesk bir biçimde deforme etti. Nauman'ın bu çalışmasından hareket eden Mendieta, “Glass on Body Imprints” (Beden Üzerinde Cam), Resim (43,44,45) adlı çalışmasını planladı. Bu kapsamlı çekimlerinde Mendieta, kalçaları ve göğüsleri gibi vücudunun çeşitli yerlerinde şiddetli bir bozulmaya mahal verecek cam parçalarını yüzüne ve bedenine bastırdı, böylece bedenini bozulmaya uğrattı.¹⁸³ Bu serideki bazı fotoğraf temsillerinde görülen camın keskin kenarları, kadın güzelliğinin görüntüleriyle ilgili geleneksel beklentilerimize meydan okuyarak Mendieta'nın etini parça parça ediyor gibi durmuştur. Kendi bedenini kullanarak, vücudunun parçalarını tanınmaz hale getiren Mendieta, performansta bir gerginlik yaratmakla beraber izleyicilerin bakışlarını, kadın bedeninin grotesk kullanımı veya deforme edilmesi yoluyla yönlendirmiştir.¹⁸⁴

Mendieta, sanatçının vücudunda geçici fiziksel değişiklikler gösteren çalışmaları icra eden tek deneysel sanatçı değildi; birçok profesyonel sanatçı da benzer fikirleri araştırıyordu. Örneğin aynı yıl William Wegman, her biri farklı bir yüz özelliğiyle-burun, saç, göz ve çene- ayırt edilen altı otoportresinden oluşan “Family Combinations” (Aile Kombinasyonları), 1972 (Resim 46) adlı çalışmasını yaptı. Başka bir iş, Nauman'ın Making Face adlı işinden etkilendiği görülen Hannah Wilke'nin yüz

¹⁸¹ Herzberg P. Julia (1998), Ana Mendieta, the Iowa Years: A Critical Study 1969 through 1977 a.g.t., 123.

¹⁸² Baum Kelly (2008), “ShapelyShapelessness: Ana Mendieta's Untitled (Glass on Body Imprints—Face)”, *Record of the Princeton University Art Museum*, Vol.67, No.1, 81.

¹⁸³ Herzberg P. Julia a.g.t., 124.

¹⁸⁴ Perry Gill, *Frameworks for Modern Art* a.g.e., 173.

ifadelerinden oluşan “Gestures” (Mimikler), (Resim 47) serisidir.¹⁸⁵ Bireysel çekimlerinde sanatçı yüzünü elleriyle manipüle eder; fakat bu görüntüler bozulmalardan ziyade jestlerden meydana gelir. Ne Wegman’ın ne de Wilke’in çalışmaları, Mendieta’nın çalışmaları kadar kışkırtıcı ve deforme edilmiş değildir.

Mendieta’nın konu ile ilgili tamamlayıcı çalışmalarından biri de arkadaşının sakallarını kendi yüzüne iliştiirdiği “Facial Hair Transplants”dır. (Yüz Kılıkları Nakli) Mendieta ilk performansını intermedya sınıfında gerçekleştirdi. Yanında duran arkadaşı Morty Sklar’ın sakal kılıkları kesmeye başladı. Çalışmanın ilk kısmında üst dudağına kestiği kılıkları bıyık formuna getirene kadar ekledi. (Resim 48) İkinci bir performansta aynı süreç Mendieta tarafından tekrarlandı. Ancak bu sefer, Mendieta Sklar’ın kılıklarından bir sakal formu oluşturmak için yüzüne iliştiirdi. Çalışmanın sonu Mendieta ve Sklar’ın birlikte çekilen fotoğraflarıyla tamamlandı. (Mendieta sakallı, Sklar ise sakalsız bir görünümle).¹⁸⁶ (Resim 49)

Yüzüne sakallar ekleyerek kendi fiziksel görünüşünü değiştirirken Mendieta, Duchamp’ın en iyi bilinen iki cinsiyet dönüşümü çalışmasına yanıt verir: İlki, “Mona Lisa” resmine sakal ve bıyık ekleyerek değiştirdiği “L.H.O.O.Q” (Resim 50); diğeri, Duchamp’ın kadın kıyafeti giydiği Man Ray tarafından çekilen “Rose Selavy” (Resim 51) adlı çalışmasıdır. Mendieta kendisi gibi saçla özel önem gösteren kişilerden biri olan Duchamp’ın çalışmalarını referans aldı. Mendieta saçla karşı olan ilgisini 1972’de resim bölümündeki yüksek lisans tezinde şu şekilde ifade eder: Saç her zaman beni büyölüyor. Saçın büyüme şekli, uzadığı yer ve geçmiş medeniyetlerdeki önemli yeri, diyerek saçla kültürel bir fenomen olarak düşünür.¹⁸⁷

Mendieta tezinde, saçın evvelden tarihsel çeşitli sembolik işlevleri olduğunu öne sürer. Mısırlı rahiplerin saçlarını tıraş etmelerini, iğdiş etmenin bir sembolü olarak görür; çünkü inanç nedeniyle evlenmezler, cinsellikten sakınırlar. Tarihsel örneklerini genişleterek Kızılderililerin düşmanlarının kafa derisini (saçlı deri) yüzerek cesaretlerini ve erkekliklerini kanıtladığını belirtir. Bunun yanı sıra Katolik rahipler başın tepesini tıraş ederek saç derisi üzerinden dindarlığını vurguladıklarından bahseder. Saç öyle bir şeydi ki ölümden sonra bile saçların çürümediğine ve uzadığına

¹⁸⁵ Herzberg P. Julia a.g.t., 124.

¹⁸⁶ Herzberg P. Julia a.g.t., 125.

¹⁸⁷ Herzberg P. Julia a.g.t., 126.

inanılır olduğunu ekleyerek saç hakkında önemli kültürel göstergelerden örnekler verir.¹⁸⁸

Mendieta, “Facial Hair Transplants” (Yüz Kılıkları Nakli) çalışmasında çeşitli unsurların altını çizmektedir. Bu çalışmada en önemli meselelerden birisi toplumsal cinsiyettir. Mendieta bu çalışmasında açıkça toplumsal cinsiyetle oynayarak manipüle eder. Toplumsal cinsiyete ilişkin yerleşik inanç ve davranışlara karşı direnç gösterir. Bir erkeğin yüzündeki kılıkları kendi suratına ekleyerek “beklenileni” alaşağı eder. Çünkü toplumsal cinsiyetin bu ikili yapısı buna uymayan, bu sınırların içinde kalmayan kişileri dışlar ve cezalandırır.¹⁸⁹

Mendieta, aynı zamanda aktarma/transfer etme eyleminin önemini de vurgulamaktadır. Bir nesneyi bir yerden başka bir yere aktarılmasıyla teşvik edilen şey performansı bir dönüşüm olarak göstermektir. Sklar’ın kılıklarını kendi yüzüne yerleştirdiğinde ‘kendimin bir parçası oldu’, diyerek sakalın görünüşte sanatçının doğal bir özelliği haline geldiği anlaşılmaktadır.¹⁹⁰ Bu bağlamda dönüşüm kavramı, özellikle vücudunun izlerini ya da şekillerini yeryüzüne aktardığı, doğada meydana gelen formun dönüşümü ya da çürümesini içeren “Silüeta”lar için merkezi konumda olduğu görülmektedir.

Mendieta’nın performans çalışmalarında beden kullanımına ilişkin bir başka unsur ise mekân duygusunun baskın olduğu *toprak-beden* olarak adlandırdığı “Silüeta” serileridir. Bu duygunun hakim olmasında ise sanatçının erken yaşta anayurdundan koparılmış olması yatmaktadır. Bu serilerinde sanatçı çalışmalarını doğada icra etmiştir ve bedenini toprak ile bütünleştirmiştir. Bu özgün çalışmaları kuramsal açıdan ayrıntılı olarak değerlendirileceği için bir sonraki alt başlıkta ele alınacaktır.

3.3.2. Mendieta’nın Çalışmalarında Beden-Mekân İlişkisi: Silüeta Çalışmaları

Tracey Warr ve Amelia Jones tarafından kaleme alınan *Sanatçının Bedeni* adlı kitapta, performans sanatın örnekleri belli eğilimlere göre sınıflandırılmıştır. 1960’lardan itibaren seçilen örnekler üzerinden performanslar, “tuval beden”, “eylemci beden”, “ritüalistik ve aşkinci beden”, “sınırları aşan beden”, “kimliği sahneleyen beden”, “yok

¹⁸⁸ Hans Breder ve Kay Reis’in telefon konuşmalarından aktaran Herzberg P. Julia a.g.t., 126.

¹⁸⁹ Anonim, Erişim: <http://womenartandculture.blogspot.com/2012/05/ana-mendietas-untitled-facialhair.html> Erişim Tarihi: 17.05.2020.

¹⁹⁰ Perry Gill, *Frameworks for Modern Art* a.g.e., 181.

beden” gibi çeşitli temalar dahilinde toplanmıştır.¹⁹¹ Mendieta’nın *toprak-beden* performans çalışmalarını bu başlıkların birkaçının dahilinde düşünmek mümkündür: Ritüalistik ve aşkıncı beden, sınırları aşan beden, kimliği sahneleyen beden ve yok beden olarak düşünülebilir.

“Ritüalistik ve aşkıncı beden” teması altında düşünülen performanslarda, sanat eserlerinin sergilendiği galeri gibi mekanlardan çıkıp alternatif alanlara, kamusal mekanlara taşınan sanatın toplumu daha geniş ölçekte değiştirebilecek bir güç olduğu fikri hakimdir. Viyana Aksiyonistlerinin toplumsal tabuların üzerine giden performansları bu temaya örnek gösterilebilir. Ayrıca, izleyicinin gerçeklik algısının üzerine giden sanatçı, ilksel kültürleri, mitleri ve ritüelleri performanslarına dahil ederek bir tür şaman rolüne kendini getirir.¹⁹²

“Sınırları aşan beden” teması altında düşünülen performanslarda, beden ve fiziki çevresi arasındaki sınırlar üzerinde odaklanarak beden/zihin, beden/toplum ilişkisi gibi zıtlıklar üzerine odaklanır. Bu tür performanslarda sanatçı ve izleyici arasındaki sınırlar irdelenir.¹⁹³

Performanslar aracılığıyla “kimliğin sahnelenmesi” de mümkündür. Bu konuda akla gelen isimlerden birisi James Luna’dır. Luna, San Diego Müzesi’nde bedenini kültürel bir fenomen olarak sergilemiştir. Bu tema dahilinde gerçekleştirilen performanslarda kimlik, ırk, din, cinsiyet ve cinsel yönelim gibi çeşitli kültürel kodlar gün yüzüne çıkarken, bu kodlara yönelik tabular irdelenir.¹⁹⁴

“Yok beden” başlığı, sanatçının kendi fiziksel mevcudiyetini ortadan kaldırdığı ve onun yerine bedeninin izlerini bıraktığı performans çalışmalarıdır. Bedenin namevcut haliyle ölümlülüğün çağrıştırılması, gelip geçiciliğin ele alınması söz konusudur.¹⁹⁵

Mendieta kendi bedenini kullanarak yeryüzünde bıraktığı izler, çoğunlukla yer duygusuyla sıkı sıkıya ilişkilidir. Mendieta, “Silüeta” serisindeki performanslarında vazgeçilmez bir unsur, tamamlayıcı bir parça olarak yer duygusunu mekân üzerinde temsilleştirmiştir; çünkü Mendieta’nın yer duygusu bir anlamda sürgün edilmenin acı

¹⁹¹ Antmen Ahu, Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar a.g.e., 225.

¹⁹² a.g.e., 225.

¹⁹³ a.g.e., 225.

¹⁹⁴ a.g.e., 225.

¹⁹⁵ a.g.e., 225.

dolu deneyimleriyle ilişkilidir. Böylece sürgün bedenini doğaya, doğayı ise beden bir uzantısı haline getirerek varoluşunu mekân üzerinden iletmeye çalışmıştır. “Silüeta” çalışmaları yer ile ilişkili olarak; kimliğin sahnelendiği, sınırlarının aşıldığı ve beden yokluğunun belgelendiği en önemli çalışmaları haline geldi. “Untitled: Silueta Series” (İsimsiz: Silüeta serisinden), 1974. (Resim 52)

Görsel kültürde göç ve sınırlar hakkında çalışmalarıyla tanınan Nermin Saybaşılı, Jacques Derrida’nın *Marx’ın Hayaletleri* adlı eserinde ortaya attığı ‘musallatbilim’ ve ‘hayalet’ metaforlarını yerinden olma, sınırlar ve göç olgusu gibi kavramlar üzerinden irdeler.

Saybaşılı, “hayalet” sözcüğünü kelimenin bildik anlamının dışında yaşamakta olan toplumsal bir figür olarak ele almaktadır. Bu figür, klasik edebiyat romanlarında veya oyunlarında karşımıza çıkmaz. Aksine, göçmen, mülteci ve sığınmacı gibi bu dünyaya yerleştirilemeyenleri sıfatlandırmaktadır. Öyleyse, hayaletler yok oluşun coğrafyasına aittirler ve eksik kalmış bir varoluşları vardır. Saybaşılı’ya göre hayaletler, geçmiş yitlik yerlerin anısına duyduğu özlemle ve gelecek için bir adalet vaadiyle bir gelecek-şimdiye aittir ve bu yüzden musallat olurlar.¹⁹⁶

Sanatçının anayurdundan koparılması yer, yurt ve coğrafyaya ait belleğinde bir yaraya, bedeninin üzerinde bir ize dönüşmüştür. Saybaşılı’nın belirttiği gibi, bu dünyaya yerleştirilemeyenler- göçmenler, mülteciler ve sığınmacılar- “hayaletsi bir gerçekliğin” parçasına dönüşür. Öyleyse, Mendieta’nın doğa içinde bıraktığı hayaletsi ‘iz’ler, bu izlerin yayılışı ve kayboluşu musallat olan sürgün bedeni ile ilgilidir. “Silueta de Arena”, 1978. (Resim 53)

Semiha Müge Özbay Aydoğan, Mendieta’nın yerinden koparılmasına ilişkin trajik öyküsünü sanatçının kimlik anlatısının en belirgin parçası olarak görür. Sanatçının kendi silüetine dayalı doğada kurduğu diyalog bunun doğal bir sonucu olarak yorumlanabilir. Sanatçının deneyimlediği yerinden edilme hissinden dolayı ana rahminden (doğadan) fırlatıp atılmışlık duygusunun etkisi altındadır.

Dolayısıyla sanatçının deneyimlediği sürgün olma, yerinden koparılma, göçmen olma halinden dolayı geliştirdiği hisler yer kavramıyla ilişkilidir. Çünkü yer kavramı

¹⁹⁶ Saybaşılı Nermin, *Sınırlar ve Hayaletler Görsel Kültürde Göç Hareketleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 2017, 52.

mesken tutulan, içinde ikamet edilen bir niteliğe sahiptir. Bu yüzden içinde anıları, duyguları ve deneyimleri barındırmaktadır. “Silüeta” çalışmalarında görüldüğü gibi, sanatçı yer duygusunu mekanla somutlaştırmıştır. Mekân, yerin aksine somut bir düzlemde olduğu için de mekânı bir tuval haline getirmiştir. Buradan yola çıkarak tezin bu bölümünde sanatçının kimlik, anılar ve deneyimle ilişkili anlatıları “Silüeta”larda yer kavramıyla ilişkilendirilirken; çalışmalarının nesnelleşmesine olanak verecek bir anlatı aracı olanağı sağlayan şeyler mekân kavramıyla ilişkilendirilecektir.

Beden ve mekân ilişkisine dair sanat yapıtları “fluxus”, “happening” ve “performans sanatı” ile 1960 sonrasında daha görünür olmuştur. Aksoy’a göre bu performatif sanatlar, beden-mekân ilişkisini çoğunlukla çift yönlü göstermektedir. Hem bedenin mekâna etkisi hem de mekânın beden üzerinde etkisi vardır. Beden ile mekân arasındaki ilişkinin önemini Arata, “Birisi bir mekânın içinde hareket ettiğinde, o mekân onun hareketleri ve nefes alışverişleriyle görünmez bir şekilde bölünür.” sözleri ile ifade etmiştir.¹⁹⁷

Hasan Bülent Kahraman’a göre, performans sanatının iki boyutu vardır. İlki performansın öznesi olan beden, ikincisi ise mekandır. Kahraman, mekânın bedeni kısıtlayamayacağını öner sürmektedir. Kahraman, “Bir mekân olarak ele alındığında bedeni asıl sonlandıran öge onun derisidir. Bedenin gerçek mekânı, içinde yer aldığı uzamsal parça, uzamsal somut olamaz. Uzaysal, uzamsal mekân bedenden çok zihinsel bir şeydir.”¹⁹⁸ sözü ile açıklar. Aksoy’a göre, Kahraman performans sanatının varlık sebeplerinden birinin bedenin mekânın sınırlarını yok etmek ve ona müdahale etmek olduğunu ifade eder. Performans sanatını bedenin fizik sınırıyla mekânın fiziksel sınırlamaları arasında bir gerilim olarak görür.¹⁹⁹

Mendieta’nın “Silüeta” çalışmalarında da bu gerilim görülebilir. Sanatçı, beden ve mekânın sınırlarını ne sadece uzamsal ne de zamansal olarak ele alır bundan dolayı

¹⁹⁷ Arata’dan aktaran Aksoy Orkun Aziz, Performans Sanatında Beden ve Mekân İlişkisi, Erişim Tarihi: 18.05.2020. Erişim: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/performans-sanatinda-beden-mekan-iliskisi-i-1133>

¹⁹⁸ Kahraman’dan aktaran Aksoy Orkun Aziz, Performans Sanatında Beden ve Mekân İlişkisi, Erişim Tarihi: 18.05.2020 Erişim: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/performans-sanatinda-beden-mekan-iliskisi-i-1133>

¹⁹⁹ Aksoy Orkun Aziz, Performans Sanatında Beden ve Mekân İlişkisi Erişim: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/performans-sanatinda-beden-mekan-iliskisi-i-1133> Erişim Tarihi:18.05.2020.

“Silüeta” serilerinde beden ve mekanla kurduğu bağ disiplinlerarası bir zeminde değerlendirilebilir.

Nazlı Aylin’e göre 17. yüzyıl Aydınlanma Çağının başat kavramı olan ‘akıl’ın, kartezyen anlayış bağlamında beden ile karşıtlığı söz konusudur. Aydınlanma dönemi akli ön planda tutmuş ve bedeni sıradan bir nesne konumuna getirmiştir. Bedenin canlı/biyolojik yapısını göz ardı eden ve bedeni sınırlayan kartezyen anlayışın etkisiyle, beden doğal alana ait bulunmuştur.²⁰⁰

Aylin, sosyal bilimlerin bedene yönelik bakışını öncü bir antropolog olarak bilinen M. Mauss’a referans vererek irdeler. Mauss’a göre insanın ilk ‘alet’i olan beden, toplum ve kültür tarafından şekillenir. Bunun bir sonucu olarak insanlar kendi bedenlerini kullanmalarına ilişkin bilgiler oluşturur ve çeşitli teknikler geliştirir. Mauss’a göre bu tekniklerin üç temel nitelikleri vardır: Birincisi özgül beden hareketleri veya şekilleri aracılığıyla oluşturdukları görünümüdür. İkincisi, eğitim yoluyla bilgi, beceri yardımıyla kazanılır ve gelenekseldir. Son olarak da bir ereğe ya da işleve yöneliktir.²⁰¹

Antropoloji de olduğu kadar felsefe de insan bedeninin doğası ve toplumsal ile olan etkileşimi üzerine çeşitli tartışmalar gündeme gelmiştir. Aylin’e göre, bedeni nesne statüsüne indirgeyen anlayış karşısında Merleau-Ponty’nin kuramsal anlayışının önemli bir yeri vardır.²⁰²

Merleau-Ponty için beden, kartezyen tanımın dışında anlamlara sahiptir. Kartezyen anlayış bedeni nesne şeklinde görürken, Merleau-Ponty’nin algının fenomenolojisinde algıda yönelimsellik geniş anlamda bedenin yönelimiyle ilgilidir. Ponty’ye göre algı, bedeni dünyaya açar. Bu yüzden beden, sayesinde dünyada olduğumuz yaşayan bir niteliğe sahiptir. Ponty’de bir bedene sahip olmak, dünyada var olmanın bir aracıdır.²⁰³

Yaşayan beden üzerinde odaklaşan Merleau-Ponty’ye göre, ‘dünyada olmak’, algı ile özdeşlik taşır. Bu nedenle de yaşayan beden, algı çözümlemesinde merkezi bir konum teşkil etmektedir.²⁰⁴ Merleau-Ponty, şu sözlerle dile getirir: “Beden bir hareketi anladığında, eş deyişle, onu kendi ‘dünya’sına kattığında, o zaman hareket

²⁰⁰ Nazlı Aylin (2009), “Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden”, *Toplumbilim*, 24, Haziran: 61.

²⁰¹ a.g.m., 62.

²⁰² a.g.m., 62.

²⁰³ Merleau-Ponty Maurice, *Algının Fenomenolojisi*, Çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu, İthaki Yayınları, İstanbul, 2016, 127.

²⁰⁴ Nazlı Aylin a.g.m., 62.

öğrenilmiştir.” “Beden” deyince, onu ruhtan arıyoruz, ama o canlı bir bedendir; “cansız beden” beden değildir, cesettir.²⁰⁵

Merleau-Ponty’de önemli bir yeri olan “dünyaya dahil olma” kavramında beden, merkezi bir konumdur. O, “insan bedenini dünyaya ait olmanın belirli tarzlarının dışsal ortaya konusu” olarak anlar. Dahası ona göre “beden, dünyaya dahil olmanın nakil aracıdır.” Bedenimle ben dünyayla bağ kurarım.²⁰⁶ Merleau-Ponty felsefi bağlamda bedenın dünyası kavramı bedenimin olması yoluyla ben, bu dünyaya ait olurum diyerek bedenın biyolojik- fiziki bir nesne olduğunu oldukça zayıflatmıştır.

Merleau-Ponty’nin beden ve zihin, doğa ve kültür, ben ve dünya, ben ve öteki ikiliklerini aşan beden kuramı bu ikilikleri aşmayı amaçlayan feminist perspektif için de kullanışlı olmuştur. Onun kuramı özellikle iki noktada feministler için önemlidir; öncelikle bilgi ve anlam için deneyimin merkezliğini ortaya koyması, ikinci olarak kadının üzerinde egemenlik kurulmasını ve ‘öteki’ olarak konumlandırmasını temellendiren beden/zihin, doğa/kültür gibi klasik ikiliklerin altını oyan *bedenleşmiş öznellik* anlayışıdır.²⁰⁷

Merleau-Ponty, kartezyen felsefedeki ‘benlik’in dünyadan koparak dünyaya ilişkin bilgiyi inşa edebileceği tezine, ‘benlik’in bedensiz bir zihin olduğu görüşüne ve öznenin nesneye dair tüm bilgiyi inşa etme ve sentezleme yetisine sahip olduğu görüşüne karşı çıkmıştır. İnsan öznelliği ile varlığı birbirinden tamamen bağımsız bir biçimde ele alan kartezyen felsefeye karşıt olarak “biz, ruh ve bedenın birleşimiyiz” demiştir.²⁰⁸ Bu düşünce Merleau-Ponty’de şöyle dile gelir: “Bilinç, beden aracılığıyla var olan şeydir.” O, bedenın uzam zamanla ilgisini de şöyle ifade eder: “Beden, uzam içinde olan değil, uzamı doldurandır. Demek ki biz, bedenimizin esasen zaman içinde olduğunu söyleyemeyeceğimiz gibi uzamın içinde olduğunu da söyleyemeyiz. O, uzamını ve zamanı doldurur.”²⁰⁹

Merleau-Ponty’nin kavramsal çerçevesi ışığında Mendieta’nın “Silüeta”larında dünyada olmak, dünyaya karışmak algıyla (beden) özdeş olarak yorumlanabilir. Bu

²⁰⁵ Merleau-Ponty’dan aktaran Soykan Ömer Naci, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, Pinhan Yayınları, İstanbul, 2015, 332.

²⁰⁶ Merleau-Ponty’dan aktaran Soykan Ömer Naci a.g.e., 332.

²⁰⁷ Taş Tuğba (2013), Türkiye’de Feminist Görsel Kültür ve Beden Sanatı a.g.t., 55.

²⁰⁸ Taş Tuğba (2013), Türkiye’de Feminist Görsel Kültür ve Beden Sanatı a.g.t., 55.

²⁰⁹ Merleau-Ponty’dan aktaran Soykan Ömer Naci a.g.e., 332.

çerçevede yüksek bir bilince sahip özne, dünya içindeki varlığını uzam içinde de sınırlamaz. Bundan dolayıdır ki mekân, içinde oluşan özel hareketlerin sonucunu nitelenmektedir. Hasan Bülent Kahraman’a göre; bedenin içinde yer aldığı mekân, sadece uzam da dediğimiz ve üç hatta dört boyutlu uzayın kapsayıcılığı ile sınırlı değildir. Uzayın asıl aşıldığı yerin zihin olduğunu belirtir. Dolayısıyla Mendieta’nın *toprak-beden* sanatı olarak tarif edilen “Silüeta” serilerinde uzamın aşıldığı bir oluş halini belgeleyen çalışmalar olarak görebiliriz.

Bu minvalde Mendieta’nın “Silüeta”ları ontolojik ve zamansal bir felsefi bağlamda mekân ile ilişkilendirilebilir. Martin Heidegger’de mekân düşüncesi, konuya aydınlık kazandırması bakımından önem taşımaktadır.

Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman* isimli kitabında ‘Varlık’ kavramını varolan gibisinden bir şey olmadığını söylemektedir. Heidegger’e göre varlığa ilişkin sorunun yanıtının eksik ve sorunun kendisinin karanlıklar içinde yönünü yitirmesinden dolayı varlık sorusunun üzerinde durmuş, onu formüle etmeye çalışmıştır. Heidegger’e göre varlık sorunu çalışmak bir varolana (soru soranı) kendi varlığı içinde şeffaf kılmaktır. Dolayısıyla Heidegger terminolojik olarak bu varolana *Dasein* olarak adlandırır, onun ontik müstesnalığından bahseder ve şöyle der “Varlık anlayışına sahip olma, *Dasein*’in²¹⁰ bizatihi bir varlık olarak belirlenimidir. *Dasein*’in ontik müstesnalığı, onun ontolojik olmasında yatar.”²¹¹ *Dasein*’in şu veya bu tutum içinde olduğu, öyle ya da böyle her daim belirli bir tutum gösterdiği varlığına *varoluş* diyoruz.²¹² Heidegger, modern düalist töz metafiziğinin en önemli ismi olan Descartes’in tam tersine, *Dasein*’in özü itibarıyla “dünyada-olma” anlamına geldiğini belirterek, *Dasein*’in dünyadan ayrılmaz olduğunu söyler.²¹³

Heidegger’e göre, *Dasein*’a şu veya bu surette bir mekansallık ait oluyorsa, bu yalnızca söz konusu içinde-olmalık (Dwelling) temelinde mümkün olup, onun mekânsallığı ise mesafe-kaldırmaklık ve yönlülük karakterine sahiptir.

²¹⁰ Fakat burada varlık yalnızca insanın varlığı (varoluşu) demek değildir. Dünya –içinde-varolma varoluşun bütün olarak varlıkla ilişkisini kendi içinde taşır: varlık anlayışı. (Heidegger Martin, *Varlık ve Zaman*, Çev. Kaan Öktan, 34.)

²¹¹ Heidegger Martin, *Varlık ve Zaman*, Çev. Kaan Öktan, Alfa Yayınları, İstanbul, 2018, 34.

²¹² Heidegger Martin a.g.e., 34.

²¹³ Cevizci Ahmet, *Felsefe*, 239.

Heidegger'e göre mekân asıl anlamını geometrik, dolayısıyla bilişselci-nesnelci yaklaşımından hareketle değil, mekânın *Dasein* tarafından kullanımını birinci derecede hesaba katan varoluşçu bir yaklaşımdan hareketle kazanır. Bu çerçevede, mekân örneğin Kant'ta olduğu gibi dünyadan yalıtılmış bir öznde bulunmaz. Ne de mekân nesnelci yaklaşımda olduğu gibi dünyada yer alır. Ne öznelcilik, ne nesnelcilik, ama üçüncü bir yol vardır: Buna göre, dünya-da-olma'nın özsel olarak *Dasein*'a ait bir belirlenim olması ölçüsünde mekân dünyadadır. Sonuçta, mekân yalnızca *Dasein*'in mekanlaştırmacı etkinliği ile açığa çıkar ya da kendini gösterir.²¹⁴

Mariana Ortega'ya göre Heidegger'in 'Varoluşsal Çözümleme' olarak adlandırdığı Heideggerci insan çözümlemelerinde insan "dünyadaki varlık" bakımından mekânsaldır. Heidegger'i takip eden ve üzerinde duran Watsuji'nin insanlar ve mekân arasındaki ilişki hakkında gözlemleri ile birlikte böyle bir açıklama, varoluşsal mekânsallık olarak izah ettiği şeyin temeli, mekân fikri sadece niceliksel olarak ölçülebilecek objektif, geometrik bir yer olmadığı, insanların içinde yaşadığı bağımsız bir yer olarak düşünülebilir. Daha doğrusu, varoluşsal mekânsallık, insanla yakın bağlantısı olan bir mekân kavramını teşkil eder. Bu yüzden, bizimle nasıl bir bağlantısı olduğunu düşünmeksizin mekân hakkında konuşmak anlamsız olur.²¹⁵

Öyleyse, mekân ve insanlar arasında ne şekilde bir bağlantı vardır. En temel düzeyde, Heidegger'e göre, mekân ve insanlar arasında "mesafeyi yıkan" ya da "bölünemez" varlık tipi olan bir ilişki vardır. Mesafeyi kaldırmak, "uzaklığı yok etmek" ya da "bir şeyi yakınlaştırmak" el altında bulma olarak yakına taşımadır.²¹⁶

Heidegger'in mekân felsefesinde gereçleri; mekânı dolduran, bizim yakınımızda *el-altında* var olan şeyler olarak tanımlar ve gündelik iş görmede onlardan yararlanarak ontolojik olarak anlamlı bir ilişki kurmamıza imkân sağlar. Bu el-altında olan gereçlerle mekânın dünyasallaşması söz konusudur. Ayrıca, bu gereçleri kullanarak dünyada hareket edebilmekteyiz. O halde mekân bizlerin hareketini tanımlar, varlık kazandırır. Mekân, dünyanın içinde olduğuna göre insan varoluşunu bir mekân içinde

²¹⁴ Gözel Özkan (2020), "Heidegger'de Mekânın Egzistansiyal Anlamı", *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, Sayı 13(1), 77.

²¹⁵ Mariana Ortega (2004), "Exiled space, in-between space: existential spatiality in Ana Mendieta's Siluetas Series", *Philosophy&Geography Journal*, Vol. 7, No.1, 27.

²¹⁶ a.g.m., 28.

yani yer ile belirlemeye çalışır. Coğrafyacı Edward Relph'e göre, Heidegger'in *Dasein* ve *Dwelling* kavramları yer kavramını ifade etmektedir.²¹⁷

Mendieta "Silüeta" serilerinde yeryüzündeki çeşitli nesneleri bir ekipman olarak kullanma yeteneği aracılığıyla (kum, toprak, ağaç, kaya, buz) kendi silüetlerini oluşturması, izler bırakmasını düşünürsek Mendieta'nın şekillendirdiği yerin kendi varlığıyla derinden ilişkili olduğunu gözlemleyebiliriz. Heidegger'e göre dünyada bulduğumuz nesneleri ekipman olarak kullanma yeteneğimizle dünyaya ait olma hissiyatının gizlenmesi arasında derin bir bağlantı vardır. Mendieta'nın dünyada var olma biçiminden dolayıdır ki yerdeki hareketleri sabit değil, geçicidir. Dolayısıyla Mendieta'nın mekandaki varoluşu (orada ya da şurada bulunan izleri) yerinden edilmeye sıkı bir ilişki içindedir. Öyleyse Mendieta kimliğinde iz bırakan geçmiş yer deneyimlerine ait olan her şeyi mekânı dönüştürerek ve mekânı deneyimleyerek somutlaştırmakta ve mekânı yer haline getirmektedir. Bu bağlamda "Silüeta" çalışmalarında mekân ve yerin özdeşleştiğini söylememiz mümkündür.

Murat Arpacı'ya göre yer ve yurt; içinde yaşadığımız bir ev, ait olduğumuz bir coğrafya ya da vatandaşı olduğumuz bir ülke olabilir ancak yer ve yurt varlığa temas ettiğinde ondan mahrum kalmak, belleğin içinde bir yarığa, bedeninin üzerinde bir ize dönüşür. ²¹⁸ Mendieta'nın "Silüeta" çalışmalarına da bu şekilde yaklaşmak mümkündür. Sanatçının anayurdundan koparılması varlığına nüfuz etmiş, dolayısıyla bu hissiyatı en çok mekânda açığa çıkarmaya çalışmıştır.

"Silüeta" adı verilen bu geçici, üretken çalışmalar büyük ölçüde Iowa'da (Mendieta'nın o zaman yaşadığı yer) ve Meksika'da (yazları sık sık gittiği yer) 1973 ve 1981 yılları arasında icra edilmiştir. Mendieta bu serilerinde yeryüzünde iz bırakmak için kendi çıplak bedenini ya da bedeninin şeklini/izlerini kullandı. Çamur, kül, barut, buz, ağaç, cam, kum, kumaş gibi materyaller kullanmıştır. Bedensel form ya hafif kabarmış iz şeklinde ya bir baskı şeklinde ya da sığ bir çöküntü halindedir. Birçok silüetlerinde çiçek, taş, ağaç, ot, deniz kabukları gibi nesneleri bedeninin biçimini yansıtmak ve doğal döngünün bir parçası olarak sembolik potansiyeline

²¹⁷ Gürkaş T. E., Barkul Ö. (2012), "Yer Üzerine Kavramsal Bir Okuma Denemesi", *Sigma* 4, 8.

²¹⁸ Arpacı Murat (2010), "Yurtsuz Zoon Politikon Olarak İnsan", *cogito Heidegger: Varlığın Çobanı*, YKY Yayınları, Sayı 64, 198.

katkı sağlamak için kullanmıştır.²¹⁹ “Flower Body”, (Çiçekten Beden), 1975 (Resim 54)

Breder ile Meksika’ya seyahat eden Mendieta, 1970’lerin başında en bilinen çalışmalarından biri olan “Silüeta” serilerine burada başlamıştır. Mendieta’nın Meksika’da ürettiği bu çalışmalar ilk elden tecrübe edemediği kolektif ya da kültürel geçmiş ile ilişki kurması için bir fırsat sağladı.²²⁰

Serinin ilk çalışması “Imagen de Yagul”, 1973 yılında (Resim 55) Meksika’nın Oaxaca kentinde eski Zapotek kireçtaşı mağaralarında oluşturulmuştur. Bu çalışmada, oyulmuş kaya mezarlığının içinde yüzü ve bedeni beyaz çiçeklerle, yapraklarla kaplı bir şekilde yatmıştır. Mendieta’nın bu çalışması Zapotek tarihinin anısıyla ilişkilidir. Hiç şüphe yok ki Mendieta’nın ilk “Silüeta”sında eski Mezoamerikan Zapotek mezar yerini seçmesi tesadüf değildir. Zapotek’in geçmişi, Küba’nın yerli kültürüyle birçok paralellik taşımaktadır. İspanyol fetihlerinin, Zapotek’leri “repartimiento”²²¹ olarak adlandırılan köleliğe benzer bir zorunlu çalışma sistemine sokan ortak bir sömürgeleşme tarihi vardır. Bu kolonizasyon döneminde Zapotek nüfusunun çoğunluğu İspanyollar tarafından getirilen çiçek hastalığı, veba, kızamık gibi hastalıklar nedeniyle yok oldu. Dahası, 1600’lü yılların başında İspanyollar Oaxaca kentine vardktan hemen sonra Zapotek’leri Hristiyanlığa dönüştürmeye çalışmışlardır.²²²

Zapotek’ler, İlk Afro-Kübalılara benzer şekilde, kendi kutsal geleneklerini terk etmek yerine manevi pratiklerini Hristiyanlıkla birleştirdiler. Zapotek’in çoktanrılı kutsal pratikleri Santeria gibi mistisizme dayalıdır ve iki tanrıdan oluşur: *Cocijo* (yağmur tanrısı) ve *Coquihani* (Işık tanrısı) Küba’da Santerosların Santeria ritüellerinde uyguladıkları çiçek, kümes hayvanları kanı gibi kültürel etkinliklerde icra edilen uygulamaların aynısını Zapotek inancında *hehiceros* tarafından yapılmıştır.²²³

²¹⁹ Perry Gill, *Frameworks for Modern Art* a.g.e., 154.

²²⁰ Barbour Rechelle Rhonda (2013), *Performance of Memory and Ritual: Selected Works By Ana Mendieta and Tania Bruguera*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, USC Roski School of Fine Arts University of Southern California, 25.

²²¹ Repartimiento: Günümüz İspanyol dilinde yaygın olarak dağıtma eylemi anlamında kullanılmaktadır. Erişim: <https://dle.rae.es/repartimiento>, Erişim Tarihi: 02.06.2020.

²²² Barbour Rechelle Rhonda a.g.t., 26.

²²³ Barbour Rechelle Rhonda a.g.t., 26.

Jane Blocker, “Imagen de Yagul” adlı çalışmayı rahim benzeri bir boşlukta sahnelenen yeniden doğuş, ölüm gibi temalar çerçevesinde ilişkilendirir. Blocker’a göre, Mendieta yaşam, ölüm ve yenilenme gibi konuları vurgulamak için bedenini bir kanal olarak kullanmıştır. Kadın bedenini doğa ile aynı anda hem yaratıcı olarak hem de yaratılmış olarak sunmuştur. Hem yaşamın yokluğunu hem de yaşamın doğuşuna referans vermiştir.²²⁴ Bu çalışmasında vücudunu kaplayan çiçekler sanki filizlenir ve büyür gibidir. Bu ise bize yeniden doğuşu hatırlatır gibidir.

Bu çalışma “Silüeta” serilerindeki diğer çalışmalarından farklıdır; çünkü orada olduğunu temsil eden geçici silüetlerin izleri yerine kendi bedenine yer vermiştir. Meksika’daki bulunduğu yerler, kendini özdeşleştirdiği yerler arasında kişisel bir yolculuğa çıkmasına olanak vermiştir.²²⁵

Merleau-Ponty’nin “mekân varoluşsaldır, varoluş ise mekansaldır” savını da burada değinmek gerekir. Mekân “var olmaya” fırsat verir, var olmanın rahimidir, ona altlık oluşturur. Çünkü mekân da ‘olmak’ için, var oluşun doğasına muhtaçtır. Mekân da bedenlerin var oluşuyla şekillenir.²²⁶

“Silüeta” serilerindeki ‘primitivizm’ ve Kolomb öncesi tarihsel referanslar, “Imagen de Yagul” de olduğu gibi, belirli etnik kökenlerin ve fiziki mekanların ötesini aşan sanatçının bireysel kimliğinin oluşumlarını keşfetmesine yardımcı olduğu yaratıcı bir temel teşkil etmektedir.²²⁷

Sanatçının atalarına bağlılık arayışı orijinal Meksika uygarlığına bir yakınlık kurmasını sağladı. Diğer Latin Amerikalı sanatçıların halihazırda kurduğu bağ, Mendieta ile birçok yönden benzerlik taşıyan Frida Kahlo’nun çalışmalarında da gözlemlenebilir.

Her iki sanatçının çalışmaları otobiyografik ve bilinçli bir bedenin özelliklerini taşır. Her ikisi de varlığının bir uzantısı olarak dünyayla bağlar kurdu, ikisi de genç yaşta öldü. Her iki sanatçı da kendi soyunun geleneksel inanç yapılarına yöneldi: Frida

²²⁴ Romero Rosalia, Erişim: https://sites.duke.edu/vms590s_01_f2012/2012/09/30/imagen-de-yagul/ Erişim Tarihi: 02.06.2020.

²²⁵ Romero Rosalia, Erişim: https://sites.duke.edu/vms590s_01_f2012/2012/09/30/imagen-de-yagul/ (02.06.2020)

²²⁶ Gürkaş T. E., Barkul Ö. (2012), a.g.m., 8.

²²⁷ Newman Rachel (2015), Primitivism and Identity in Latin America: The Appropriation of Indigenous Cultures in 20 Century Latin American Art, An Honors Thesis, Connecticut College, 73.

Kahlo'nun çalışmaları, Kolomb öncesi imgeler ve kolonyal folk Katolikliği barındırır; Mendieta'nın çalışmaları, zorunlu yerinden edilmesiyle-Birleşik Devletler'de-etkileşimde olduğu Afro-Küba *santeria* unsurları taşır.²²⁸ Bundan dolayı Mendieta'nın "Imagen de Yagul" çalışması Frida Kahlo'nun "Roots" (Kökler), 1943 (Resim 56) isimli eserini çağırıştır. Kahlo, bu çalışmasında toprağa uzanmış ve vücudu topraktan fışkıran sarmaşıklarla sarılmıştır.

1976 yılında Salina Cruz, Meksika'da ürettiği bir başka çalışma, bu serilerin en çarpıcı örneklerinden biridir. (Resim 57,58) Salina Cruz'da çekilen görüntülerde Mendieta, bir kadın bedeninin ana hatlarının izlerini okyanusun kenarındaki kumda belgelemiştir. Sonrasında bu izlere kırmızı renk pigmentini yerleştirmiştir. Okyanustaki gelgitler arttıkça, kademeli bir şekilde silüetler/izler de suya karışmıştır. (Resim 59,60) Mendieta, *toprak-beden* çalışmasının buradaki temel unsurları olan kumu, okyanusu, kadın bedeninin hatlarını ve kırmızı boyayı göstermek istediği için yakın bir kadraj kullanarak performansını fotoğraflamıştır. Yakın kadrajdaki bu amaç görüntüye samimiyet ve azlık hissi vermiştir. Görüntülerde insan yoktur, gökyüzü yoktur; sadece dalgalar tarafından aşınmış bir kadın bedeninin izleri vardır, sarıh bir şekilde terk edilmişlik hissi vardır.²²⁹

Mendieta, Afro-Cuban ritüellerine ve Santeria dinine olan ilgisini *toprak-beden* sanatı olarak tarif edebileceğimiz "Silüeta" çalışmalarında da sürdürdü. Salina Cruz'daki çalışmasında da Santeria dinine ait referans görülebilir.

Kırmızı renk ve okyanusun unsurları, Afro-Cuban dini Santeria (Küba Katolikliği) pratiklerini desteklemektedir. Mendieta bir Katolik olarak yetiştirilmiş olsa da Santeria'nın pratikleri hakkında bilgiliydi. Salina Cruz serisindeki "Silüeta"larda Mendieta, okyanusta yaşayan ana tanrıça *Yemaya*'ya gönderme olarak görülebilir. İzlerin okyanusa sürüklenmesi derin bir yerinden edilme, sürgün edilme gibi kavramları ifade etmektedir.²³⁰ "Silüeta"larında Santeria inanışlarına yer vermesinde hem kadının doğadaki yerine, gizil gücüne işaret ederken; aynı zamanda kökenleriyle bağ kurmak amacıyla duygusal ve spiritüel bir yer yaratmıştır.

²²⁸ Newman Rachel (2015), *Primitivism and Identity in Latin America: The Appropriation of Indigenous Cultures in 20 Century Latin American Art*, An Honors Thesis, Connecticut College, 74.

²²⁹ Raymond Claire, *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, Routledge, London, 2017, 185.

²³⁰ a.g.e., 186.

“Silüeta” serisinde Mendieta, sürgün deneyiminin bölmüş olduğu aidiyet ve kimlik arayışlarının temsilleri devam ederken, özümsemiği Santeria pratikleri ile yeri spiritüelleştirmeye devam etmiştir. Bu konuda ilgili çalışmalarından birisi de 1977 yılında yaptığı “Incantacion a Olukun-Yemaya” (Resim 61) adlı çalışmasıdır.

Santeria ritüellerinde açık hava uygulamasının bir yönü *monte adentro* olarak tanımlanır. *Monte*, tören yapmak için ekilmemiş arazi ve *adentro* ise içeri girmek anlamındadır. Böylece *monte adentro* köklere geri dönmeyi işaret etmektedir. Konuyla ilgili Mendieta’nın “Silüeta” serisinden biri “Incantacion a Olukun-Yemaya”, 1977 isimli çalışmasıdır. Sanatçı bu çalışmasını Oaxaca’da gerçekleştirdi. Bu çalışmada, Mendieta bedeninin kumdaki izleri belgeliyor, bu izleri bir elin içine yerleştiriyor. Santeria inancına göre el insanın yazgısını belirler ve metaforik anlamda eve geri dönüşü temsil ediyor. Geldiği yerle bir bağlantı kurmak amacıyla bedenini yeryüzüne dahil etme ihtiyacını ifade ediyor.²³¹

Mendieta’nın yukarıda bahsedilen çalışmalarının ortak özelliği klasik-antropolojik anlamıyla yerleri ve yerliliği konu edinmesidir. Klasik-antropolojik yer bakışına göre, bireysel kimlik yer tarafından şekillenmektedir. Mendieta’nın çalışmalarındaki bu antropolojik yer vurgularının, Mendieta’nın köklerinin ve yerinden edilmişlik deneyiminin kimliğinde bıraktığı izleri ifade etmekte olduğunu söyleyebiliriz. Mekân içinde ortaya çıkan bu özel hareketler gelip geçiciliği, yerinden edilme gibi yaşadığı deneyimleri açığa çıkartır. Bu bağlamda Mendieta’nın yer algısında kimlik ve aidiyet gibi kavramlar birbirleriyle ilişkilidir.

İnsanlar mekânlara anlam yüklediklerinde ve bir biçimde onunla ilişki kurduklarında, ona değdiklerinde, mekân bir yer haline gelir. Doreen Massey, Relph gibi coğrafyacılar yer kavramını kimlik ve aidiyet ile ilişkilendirirler. Çoğumuz, içinde yaşadığımız yer ile ilişkiye girerek kimliğimizi yer üzerinden geliştiririz. Bununla birlikte bazıları için, yer tamamen tanımlanmış hatta kimlik ile ilgisi görmezden gelinmiş. Alternatif bir görüş ise, yerinden edilme deneyiminin bu kimlik / yer ilişkisini nostaljik olarak keskinleştirmesi ve onu daha karmaşık hale getirebilmesidir. Anılar, her ne kadar mesafe ve zaman tarafından kırılmış olsa da terkedilmiş ya da

²³¹ Cabanas Kaira Marie a.g.m., 14.

yitik yerlerin anıları yaşamaya devam eder ve öyküler aracılığıyla bu anılar kimliğin kültürel bir parçası olarak aktarılabilir.²³²

Mendieta “Silüeta”larıyla yer kavramını yurdu ile ilişkilendirmiştir. Toprağa böylesi bir kişisel iz bırakması acılı sürgün olma deneyimini azaltma ve evine, yurduna geliştirdiği bağ kurma girişimini mistik bir şekilde temsil etmektedir. Bu durumu “Dünyada bir yer bulmaya çalışıyorum ve kendimi ifade etmeye çalışıyorum”, diyerek açıklar.²³³

Mendieta bu çalışmalarında bedeni ya da izleriyle canlı bir mekân da ürettiği söylenebilir. Fransız düşünür Henri Lefebvre’in *Mekânın Üretimi* isimli kitabında her yaşayan bedenin kendine ait bir mekânı olduğundan bahsetmektedir.

Lefebvre’ye göre mekânı işgal eden bedendir. Genel anlamıyla beden -bedensellik-değil, mekânı işaretlerle dolduran ve yönlendiren bir hareketin yönünü, geri dönen bir rotasyonu belirten tanımlı bir beden.²³⁴ Lefebvre, mekânın önceden var olmadığı, boş ve sadece formel özelliklerle donatılmış olduğu fikrine eleştiri getirmektedir.

Her canlı beden bir mekandır ve kendine ait bir mekânı vardır: orada kendini ve mekânı üretir. Dikkat çekici bir ilişki söz konusudur: Beden, yani kullanılır enerjileriyle birlikte canlı beden, kendi mekanını yaratır ya da üretir; tersinden söylersek, mekân yasaları, yani mekân içindeki ayırt edilebilirliğin yasaları, canlı bedenin ve enerjilerinin serpilip gelişmesinin yasalarıdır.²³⁵ Senem Kurtar’a göre kuramsal anlamda düşünüldüğünde bu şu anlama gelir: beden hem kalkış, çıkış noktasıdır hem de yazgının, sonun ta kendisidir. Beden tüm bu nitelikleriyle yaşanan deneyimlerin bir parçasıdır.²³⁶ O halde bedenler mekânı üretir ve mekân yasalarına göre kendilerini üretirler.

“*Mekân: Benim mekânım, metnini [texte] benim oluşturduğum bir bağlam [contexte] değildir, öncelikle benim bedenimdir ve bedenimi yansıtsı ve gölgesi gibi takip eden*

²³² Ed. Kitchin Rob ve Nigel Thrift, *International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier Science, Amsterdam, 2009, 296.

²³³ Linda Montano’nun Mendieta ile yaptığı röportajdan aktaran Cabanas Kaira Marie a.g.m., 14.

²³⁴ Lefebvre Henri, *Mekânın Üretimi*, Çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2015, 188.

²³⁵ a.g.e., 188-189.

²³⁶ Kurtar Senem (2012), “Mekânı Yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu”, *Posseible Düşünme Dergisi*, 355.

Erişim: http://tucaum.ankara.edu.tr/wpcontent/uploads/sites/280/2015/08/semp7_41.pdf Erişim Tarihi: 15.06.2020.

*bedenimin ötekisidir: Bedenime temas eden, isabet eden, onu tehdit ya da teşvik eden şey ile tüm diğer bedenler arasındaki hareketli kesişimdir.”*²³⁷

Lefebvre’ye göre mekânın deneyimlenmesi üç temel unsurdan, algılanan, tasarlanan ve yaşanan unsurlardan oluşmaktadır ve bize bu unsurların mekânsal kavramsallaştırması olarak mekânsal pratik (algılanan mekân), mekân temsili (tasarlanan mekân) ve temsili mekândan (yaşanan mekân) oluşan üçlüyü önerir. Üçlü, hem her üretim tarzında ve toplumda mekânın üretimini anlamlandırmasına ve mekânın deneyimlenmesinin incelenmesine hem de zihinsel, toplumsal ile fiziksel mekânların karşılıklı ilişkileri, karşıtlıkları ve düzenlenişlerini incelemeye imkân sağlamaktadır.²³⁸

Mendieta, “Silüeta” serilerinde mekân ile kurduğu ilişki salt fiziksel varlığının ötesinde olup onu deneyimleyen bir özne olarak mekâna dahil olmaya çalışmıştır. Lefebvre’nin dediği gibi, öncelikle mekân benim bedenimdir. Sanatçının “Silüeta” çalışmalarında bedenin mekân oluş halini de belgeler niteliktedir ve bundan dolayıdır ki sanatçının bedeni hem mekandır hem de onun bir mekânı vardır. Öyleyse mekân bedende ve bedenle algılanır, yaşanır ve üretilir. Bu mekân ise çeşitli semboller, imgeler ve izler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Sanatçı bir anlamda bedeni vasıtasıyla deneyimlediği mekânda mesken tutmaktadır.

Mekânın böylesine deneyimlendiği çalışmalardan birisi de 1974 yılında yaptığı “Burial Pyramid” (Mezar Piramit), (Resim 62) adlı üç dakikalık video çalışmasıdır. Burial Pyramid” 1974 yazında Meksika’daki Yagul arkeolojik alanın içinde, büyük bir piramit mezarına götüren yerin hemen yakınındaki basamaklarda üretilmiştir. Sanatçı, arkeolojik kalıntılar ve gömme uygulamaları arasındaki ilişkiyi keşfetmeye çalışırken, bedenini dünya ile birleştirdiğini görebiliriz. Sanatçı höyük taşlarının altına gömülüdür ve aşama aşama sanatçının bedenini kaplayan taşlar sanatçı nefes aldıkça düşmeye başlar. Filmin sonunda sanatçının bedeni toprağın altından ortaya çıkar, dirilmiş bir izlenim uyandırır. Aynı zamanda bu çalışma sanki *la tierra* (toprak ana) ile zamansız bir birlik yaratma niyetinin bir ifadesi gibidir.²³⁹

²³⁷ Lefebvre Henri a.g.e., 200.

²³⁸ Ghulyan Husik (2007), “Lefebvre’nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma”, *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, XXVI., Sayı 3, 21.

²³⁹ Franken Luc (2019), Ana Mendieta Earthbound (Sergi Katoloğu), 8-9.

Mendieta, “Silüeta” çalışmalarında doğa ve onun unsurlarıyla buradaki çalışmasında olduğu gibi, yakın bir temas kurma çabası içinde çalışmalarını şekillendirdi. Buna ek olarak mezar ve mezar yerlerine olan ilgisi kurban ve doğurganlık, ölüm ve yeniden doğuş gibi temaları işaret etmektedir.

Mendieta’nın çalışmalarını anlamak için onun bedenini; su, hava, ateş ya da toprak gibi doğal unsurlardan biri olarak görmek gerekmektedir. Dolayısıyla sanatçının çalışmalarını anlayabilmek adına onun bedenine bu unsurlar çerçevesinden bakmak önemlidir. Sanatçının “Burial Pyramid” çalışmasında kendi bedenini doğal unsurlardan biri olarak gördüğü için performansı sırasında alıp verdiği nefes bir metafor olarak havayı sembolize ettiği söylenebilir.²⁴⁰ Böylece sanatçının insandan doğal bir elemente geçişini görebiliriz.

Sembol oluşturma yeteneği olan insan bilinçdışı bir biçimde nesneleri ve formları (onlara büyük psikolojik önem bahşederek) sembollere dönüştürür; onlara hem dininde hem de görsel sanatlarında ifade verir.²⁴¹ Carl G. Jung’a göre, sanatta sembolizmin mevcudiyetini ve yapısını gösteren üç yineleyici motif vardır: taş, hayvan ve daire sembolleridir. Jung’a göre benlik sıklıkla bir taş biçimde sembolize edilir. Belki de kristaller ve taşlar doğalarındaki “düzenlilik” den dolayı benliğin sembolleri olmaya uygundurlar. Pek çok kişi nedenini bilmeden farklı bir rengi veya biçimi olan taşları alıp yanlarında götürmekten kendilerini alamazlar. Bu taşlardan onları adeta büyüleyen bir gizem vardır. İnsanlar zamanın başlangıcından beri taşları toplamış ve bazı taşların bütün gizemleriyle hayat gücünün taşıyıcısı olduklarını düşündükleri görülüyor.²⁴² “Burial Pyramid” adlı çalışmasında sanatçının Yagul arkeolojik alanda bulunan taşları kullanması, üzerinin taşlarla kaplı olması, taşların sanatçının nefesiyle birlikte hareketliliği benlik ile kurulan bir ilişki olarak da düşünülebilir.

Mendieta’nın mekân olarak doğayı seçmesi, çalışmalarında doğanın tüm unsurlarına yer vermesi bir tesadüf değildir. Batı tarafından tarihin dışına itilmiş ve doğanın ürünü olarak işaretlenmiş kadın tarihine sahip çıkar. Fatmagül Berktaş’ın “Doğum, Ölüm, Mekân ve “Kadınlar” adlı makalesinde doğum, ölüm, mekân ve kadınlar arasındaki kadim bir ilişkiden bahseder. Kadın bedeni için kullanılan ilk metaforun “toprak”

²⁴⁰ Franken Luc (2019), Ana Mendieta Eartbound (Sergi Katoloğu), 8-9.

²⁴¹ Jung G. Carl, *İnsan ve Sembolleri*, Çev. Hatice Mukaddes İlgün, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2017, 228.

²⁴² a.g.e., 205.

olduğunu belirtir. Berkdaya göre toprak, bitki ve hayvan yaşamının, her türlü insan varoluşunun temelidir. Toprak, insanların yaşaması için gerekli ne varsa veren dışıl unsur olarak insan dışısının bedeni için bir metafor, kadın bedeni de toprak için metafordur.²⁴³

Başta toprak olmak üzere doğanın tüm unsurlarının sanatçı tarafından kullanılması, silüetleriyle bir yer yaratması sanatçının feminist algısında önemli bir yer tutmaktadır. Dolayısıyla, tarih öncesi zamanların Ana Tanrıça figürlerine ilgi duymuş ve bu durum “Silüeta” çalışmalarına da yansımıştır. Amelia Jones’a göre, Mendieta’nın sanatında vermiş olduğu kadın gücünü ve bu gücü yücelten ilksel kültürleri ve mitleri yeniden ortaya koymasındaki temel ereği, Küba’da ayrıcalıklı bir ailede doğup ülkesini çocukken terk etmesinden dolayıdır.

Mendieta, “Silüeta”larında toprakla özdeşleşim kurmaya çalışmıştır. (bknz. Resim 7) Berkday’ın dediği gibi, antik kültürlerde insan dışısının gizemli metaforu “toprak” evrensel kadın gücünü temsil etmektedir. Bu yüzden Mendieta, silüetlerini sahnelediği çalışmalarında “toprak” ile kurduğu kuvvetli bağı vücut heykeller ile yansıtmak istemiştir.

Mary Jane Jacob’a göre, Mendieta silüetlerinde spiritüel bir güç yaratmak istemi içindedir. Yaratmak istediği bu gücü ise diğer kadınlarla paylaşmak arzusundaydı. Bundan dolayı sanatçının silüetlerini feminist bağlam içinde de okuyabilmek önem taşımaktadır.

Sonuç olarak, “Silüeta” serilerinde sanatçının mekân kullanımı çözümleyebilmek için sanatçının 1970’lerin başında ABD’de Kübalı göçmen kadın olarak deneyimlediği tüm zorlukları anlayabilmek gerekmektedir. Bu çalışmalar, yokluğun ve kayboluşun belgelendiği en önemli çalışmalarından birisidir. Yeryüzü ile kendi silüetine dayalı bir diyalog geliştiren sanatçı, toprak ile bütünleşmeye çalışmıştır. “Silüeta” çalışmalarının çoğunda bedenin izlerini kullanması sanatçının yaşadığı dönemde feminist teorisyenler ve sanatçılar tarafından tartışılan kadın bedeninin görsel temsili hakkındaki problemlere de farklı bir boyut kazandırmıştır.

²⁴³ Fatmagül Berkday, "Doğum, Ölüm, Mekân ve Kadınlar", 28.11.2014, Erişim: <http://www.eskop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-dogum-olum-mek%C3%A2n-ve-kadinlar/2219> Erişim Tarihi: 17.06.2020.

4.DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu çalışmada Mendieta'nın 20. yüzyıl feminist sanatında nasıl bir yeri olduğu ve bu dönemde erkeklerin tekelinde olmayan disiplinlerarası bir üretim alanı olması bakımından performans sanatıyla olan ilişkisini ortaya çıkarmak, beden çalışmalarını bu doğrultuda çözümlemek hedeflenmiştir.

Tezin bütününde izlenen yöntem, tarihsel olarak feminizm, feminist sanat, performans sanatını ayrıntılı açıklayarak sanatsal, sosyolojik ve felsefi bağlamda sanatçının beden çalışmalarını incelemek olmuştur.

20. yüzyıl sanatında yaşanan değişimler sanat ile hayat arasındaki sınırları eritmiş, sanatı yaşamdan ayırmaya çalışan modernist eğilimlere yanıt olarak çeşitli sanat üretimleri etkisini göstermiştir. Mendieta'da sanat üretimde hayata en yakın olan sanat formlarını aramaya çalışmıştır. Bu doğrultuda sanatsal bir dil yakalamak için yaşam ile sanat arasında bir diyalog kurmuştur. Bu doğrultuda beden, sanatçının şahsi travmalarını ifade edebildiği ve kökleriyle bağ kurabildiği bir alan yaratmıştır.

Sanatçının biyografisi beden çalışmaları daha iyi yorumlayabilmek için titizlikle incelenmiştir. Kadın oluşu, sürgün edilişi ve etnik kökeni gibi çeşitli kimlikleri sanatçının kişisel hikayesinde derin izler bıraktığı için sanatına da yansımıştır.

Sanatçının bütün çalışmalarına yansıyan en önemli unsur ise köken arayışı olmuştur. Bu köken arayışı pagan ve Katolik inancının karışımı Santeria pratiklerinden etkilenmesine yol açmıştır. Böylece performans çalışmalarında bu pratik ve ritüelleri somutlaştırmaya çalışmıştır. “Death of a Chicken” (Bir Tavuğun Ölümü), (bkz. Resim 30), “Feathers on a Woman/Bird Transformation” (Kuşa Dönüşüm), (bkz. Resim 31), “Untitled (Blood and Feathers #2)” (İsimsiz Kan ve Tüyler #), (bkz. Resim 32), “Body Tracks” (Vücut İzleri), (bkz. Resim 34) ve “Sweating Blood” (Kan Terlemek), (bkz. Resim 33) isimli performansları bu tarz çalışmalara örnek gösterilebilir.

Bununla birlikte, yukarıda adı geçen performans çalışmaları ile maddesel bedenin sınırlarını aşmaya çalışılmıştır. Mendieta'nın çalışmalarında bedenin sürekli başkalaşıma uğraması, sözgelimi bir hayvana dönüşmesi, kadın ve erkek arasındaki çatışmalı ilişkiyi ritüel olarak yorumlamasından kaynaklanmaktadır ve böylece

kadının erkek tarafından kurban edilmesi ile cinselliğin hayvansallaştırılması arasında gergin bir ilişki yaratmıştır.

Sanatçının diğer performans çalışmaları incelendiğinde beden farklı temalar dahilinde kullanıldığı da tespit edilmiştir. Bu temalardan birisi hegemonik toplumsal cinsiyet ilişkisini irdelediği çalışmalarıdır. Mendieta, “Facial Cosmetic Variations” (Kozmetik Yüz Çeşitlilikleri), (bkz. Resim 38-40) ve “Facial Hair Transplant” (Yüze Kıl Nakli), (bkz. Resim 48,49) isimli performatif çalışmalarında toplumsal cinsiyetin iki ile sınırlı yapısını parodileştirmiştir. Buna ek olarak, tecavüz sahnelerini yeniden canlandırdığı çalışmalarıyla (bkz. Resim 36,37) kendisini kurbanla özdeşleştirmiş ve izleyicileri de suçun bir faili olarak hissettirmeye çalışmıştır.

Sanatçının performans çalışmalarında açığa çıkan bir başka tema ise *toprak-beden* olarak tarif edilen “Silueta” çalışmalarında fiziksel varlığını ortadan kaldırdığı, yokluğunu belgelediği namevcudiyet halidir. İlk “Silueta” serilerinde kendi bedenini kullanmış olsa da sonraki serilerde beden izlerini bırakmış ve hatta daha da ileri giderek onları yakmıştır. “Volcan” (Volkan), 1979. (Resim 63) Bu yokluk hissi ise natürmort tablolarındaki ölümü hatırlatmaktadır. Bu durumu ise doğrudan sanatçının yer hissiyatının bir sonucu olarak değerlendirmek mümkündür.

“Silueta” çalışmalarında, sanatçı ile izleyicinin doğrudan karşılaşmadığı görülmektedir. “Silueta” çalışmalarının pek çoğu doğada gerçekleşmiştir. Bu yüzden sanatçının çalışmalarını anlayabilmek için onun bedenine su, hava, ateş ya da toprak gibi doğal elementlerden bakmak gerekmektedir. “Burial Pyramid” (Mezar Piramit), (bkz. Resim 62) çalışmasında olduğu gibi, sanatçının *toprak-beden* çalışmaları aracılığıyla kendi bedenini dünya içinde bir varlık olarak sorgulamıştır.

Merleau-Ponty’un ortaya attığı “dünyaya dahil olma” söylemi, Mendieta’nın çalışmalarını teorik olarak kavranmasına olanak vermiştir. “Bedenim olmasaydı benim için mekân da olmazdı”²⁴⁴ deyişi dünyadaki yerini bedeni vasıtasıyla hissetmeye çalışan Mendieta’nın *toprak-beden* çalışmalarında da görülmektedir. Nitekim, “Silüeta” çalışmalarında beden izleri devinim içindedir. Yerelden kaybolur, dünyaya karışır ve evrensel bir beden haline gelerek beden izi ya da izleri dünyanın tenine karışmıştır. Buna ek olarak, Mendieta yerine ve yurduna geliştirdiği aidiyet fikrinden

²⁴⁴ Merleau-Ponty Maurice a.g.e., 152.

dolayı varoluşunu bir mekân üzerinden kanıtlamaya çalıştığı için Heidegger'in “mekânsal varoluş” ile ilgili düşüncelerinden ve “mekân öncelikle benim bedenimdir” deyişi ile Lefebvre'nin konuya uygun bağlamda fikirlerinden yararlanılmıştır. Böylece tezin ilgili bölümü kuramsal açıdan güçlendirilmiştir.

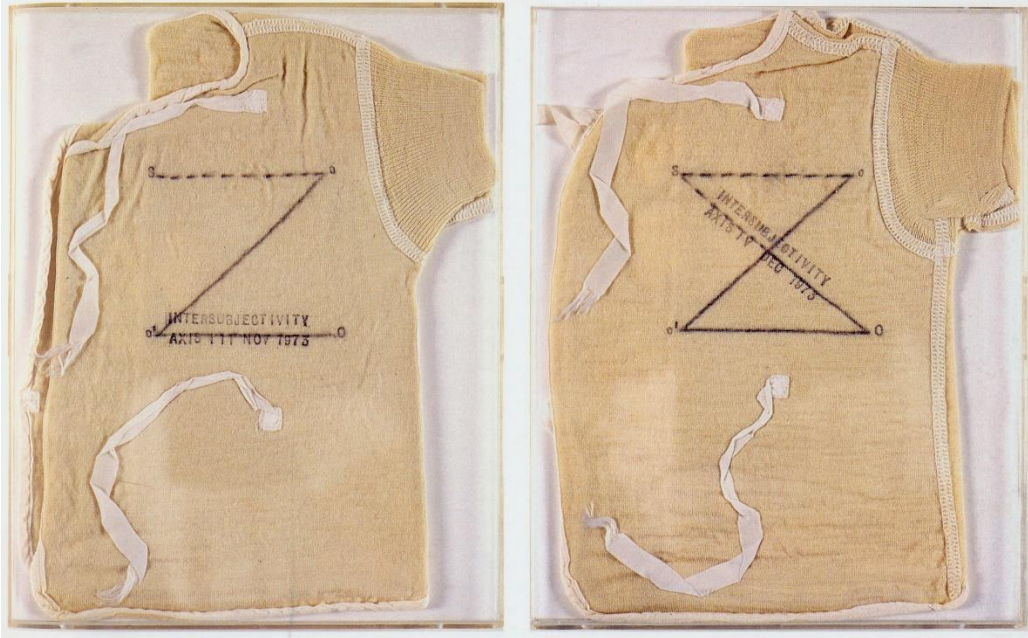
Ayrıca, “Silueta” çalışmalarında Santeria kaynaklı ritüeller de eşlik etmiştir ve tıpkı diğer çalışmalarında olduğu gibi, “Silüeta” çalışmalarında (bknz. Resim 57,58) da kan kullanımı ile sembolik bir anlatım yakalamaya çalışmıştır.

20. yüzyılda kadınları kuşatan her türlü baskı, kısıtlama ve kontrol mekanizmalarına karşı performatif çalışmalar gerçekleştirmiş Mendieta, 1970'li yılların feminist sanat ortamına farklı bir ses getirmiştir. Batının çizgisel tarih anlayışının yerine mitleri, pagan inanışı ve ilksel kültürleri de çalışmalarına dahil ederek yerinden edilmişlik deneyimini özgün ve melez performans çalışmalarında belgelemiştir. Böylece kendinden sonra gelen performans sanatçılarını etkilemiştir.

5.RESİMLER



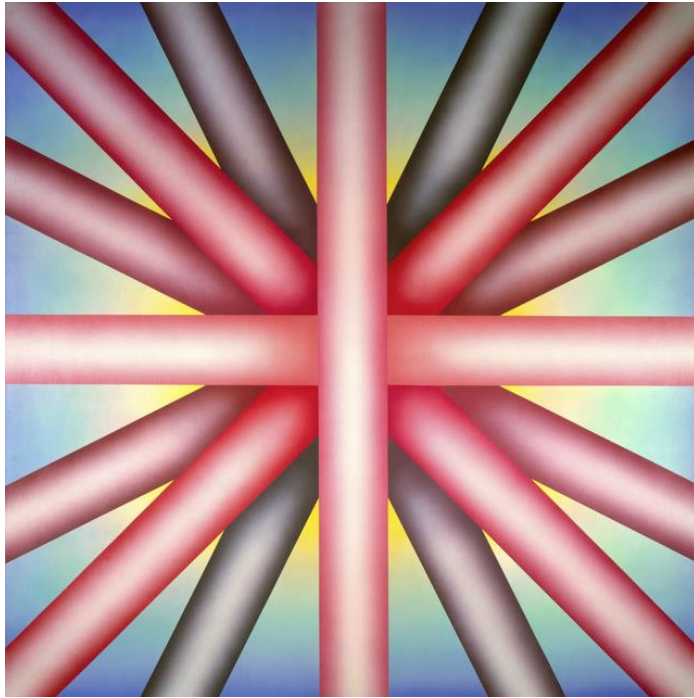
Resim 1: Judy Chicago, Dinner Party, (Yemek Daveti), 1974-1979.



Resim 2: Mary Kelly, Doğum Sonrası Belgesi, 1975.



Resim 5: Sylvia Sleigh, The Turkish Bath,(Türk Hamamı), 1973.



Resim 6: Judy Chicago, Heaven is for White Men Only, (Cennet Sadece Beyaz Erkekler İçindir), 1973.



Resim 7: Ana Mendieta, Arbol de la Vida, (Yaşam Ağacı), 1976.



Resim 8: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, replica 1964.



Resim 9: Allan Kaprow, 18 Happenings in 6 Parts, (6 Bölümde 18 Oluşum), 1959.



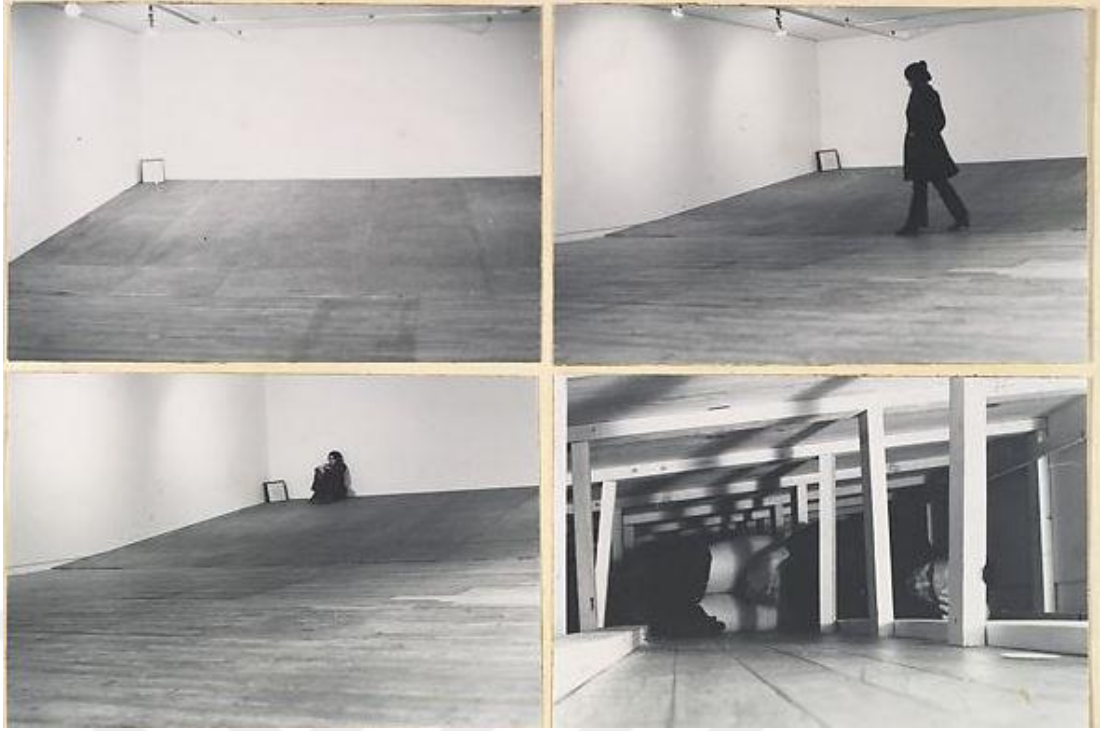
Resim 10: Yoko Ono, Cut Piece, (Kesip Bıçme İşi), 1964.



Resim 11: Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Anlatmalı, 1965.



Resim 12: Gina Pane, Psyche, (Ruh Hali), 1974.



Resim 15: Vito Acconci, Tohum Yatağı, (Seedbed), 1972.



Resim 16: Vito Acconci, Three Relationship Studies: Shadow-Play, Imitations, Manipulations, (Üç İlişkiler Etüdü), 1970.



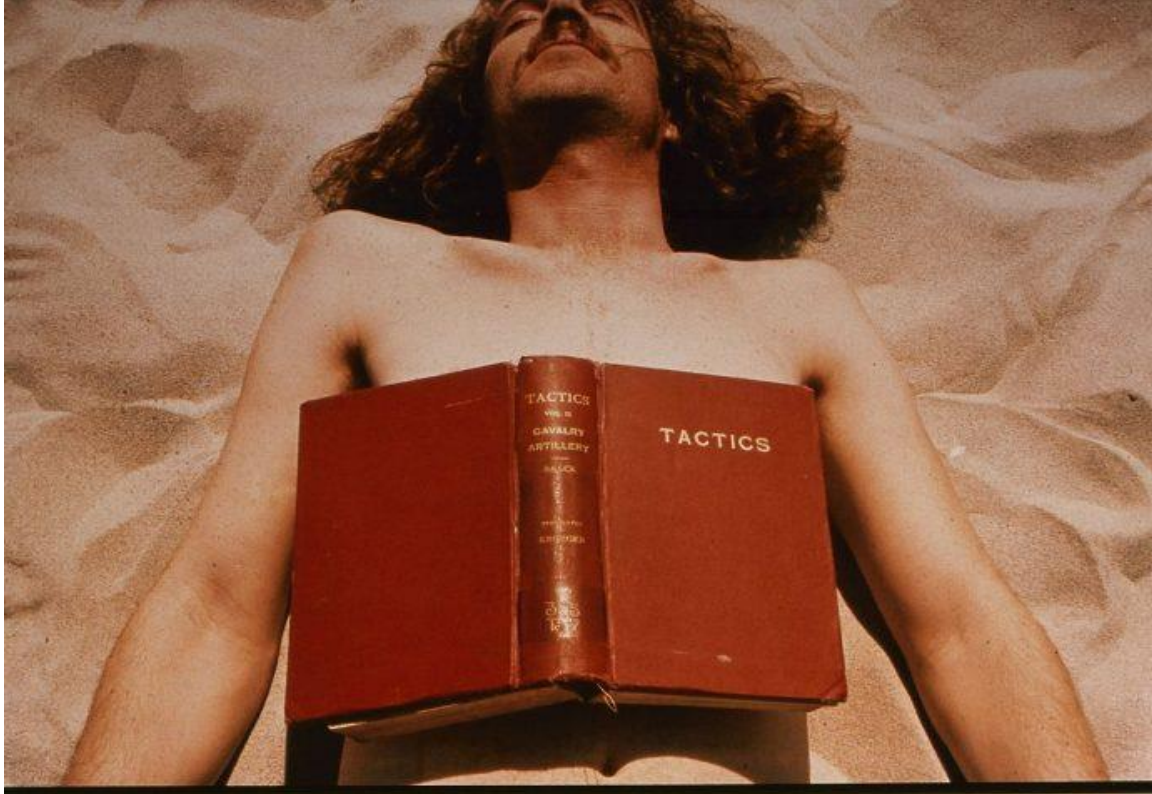
Resim 17: Gunter Brus, Zerreissprobe, (Stress Test), 1970.



Resim 18: Chris Burden, Shoot, (Vuruş), 1971.



Resim 19: Marina Abramoviç, Rest Energy, (Atıl/Enerji), 1980.



READING POSITION FOR SECOND DEGREE BURN
Stage I, Stage II. Book, skin, solar energy. Exposure time: 5 hours. Jones Beach. 1970
Dennis Oppenheim



Resim 20: Dennis Oppenheim, Reading Position for Second Degree Burn, (İkinci Derece Yanık İçin Okuma Pozisyonu), 1970.



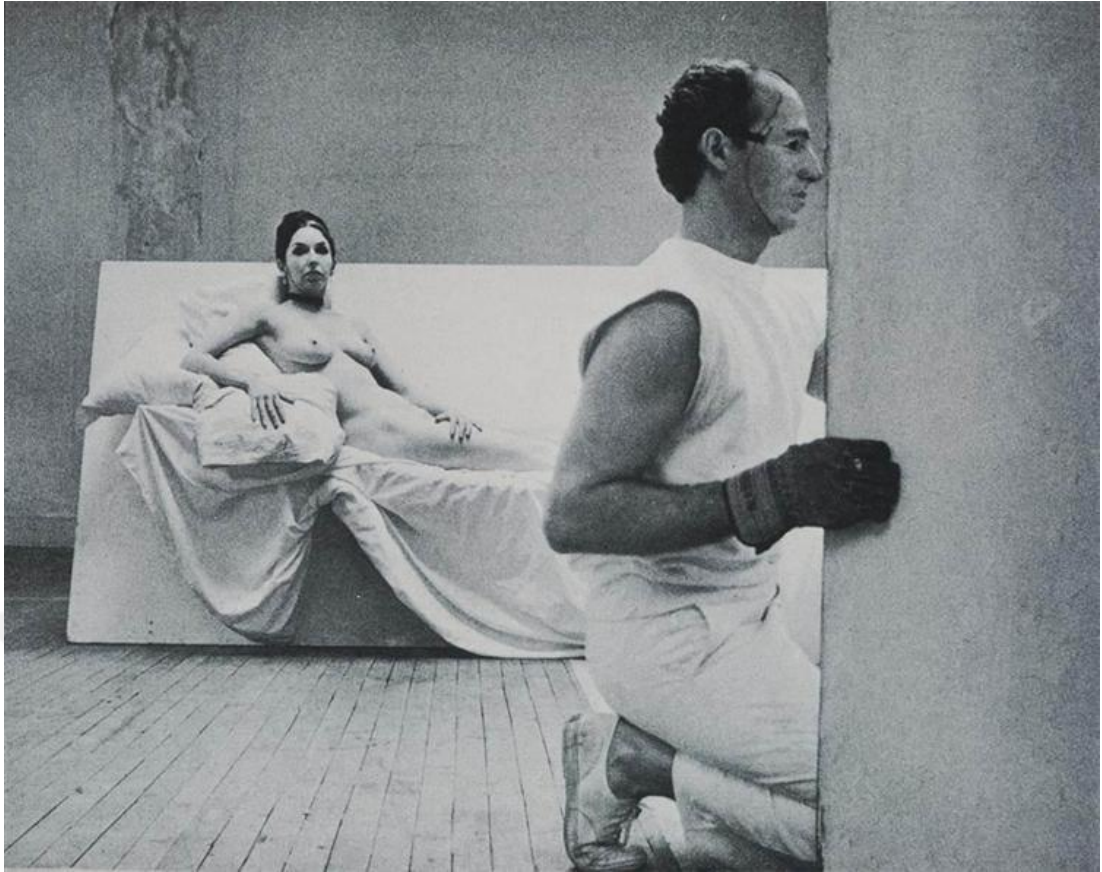
Resim 21: Joseph Beuys, Bureau for Direct Democracy, (Doğrudan Demokrasi Bürosu), 1972.



Resim 22: Yayoi Kusama, Anatomic Explosions, (Anatomik Patlamalar), 1968.



Resim 23: Carole Schneemann, Eye Body, 1963.



Resim 24: Robert Morris&Carole Schneemann, Site, 1964.



Resim 25: Edouard Manet, Olympia, 1863.



Resim 26: Carole Schneemann, Meat Joy, (Et Şenliği), 1964.



Resim 27: Cindy Sherman, Untitled#167 Disasters serisinden, 1986.



Resim 28: Hannah Wilke, SOS Stratification Object Series (28), 1974.



Resim 29: Hans Breder, LaVentosa, 1973.



Resim 30: Ana Mendieta, Death of a Chicken, (Bir Tavuğun Ölümü), 1972.



Resim 31: Ana Mendieta, Bird Transformation, (Kuşa Dönüşüm), 1972.



Resim 32: Ana Mendieta, Untitled (Blood and Feathers #2), (Kan ve Tüyler #2)1974.



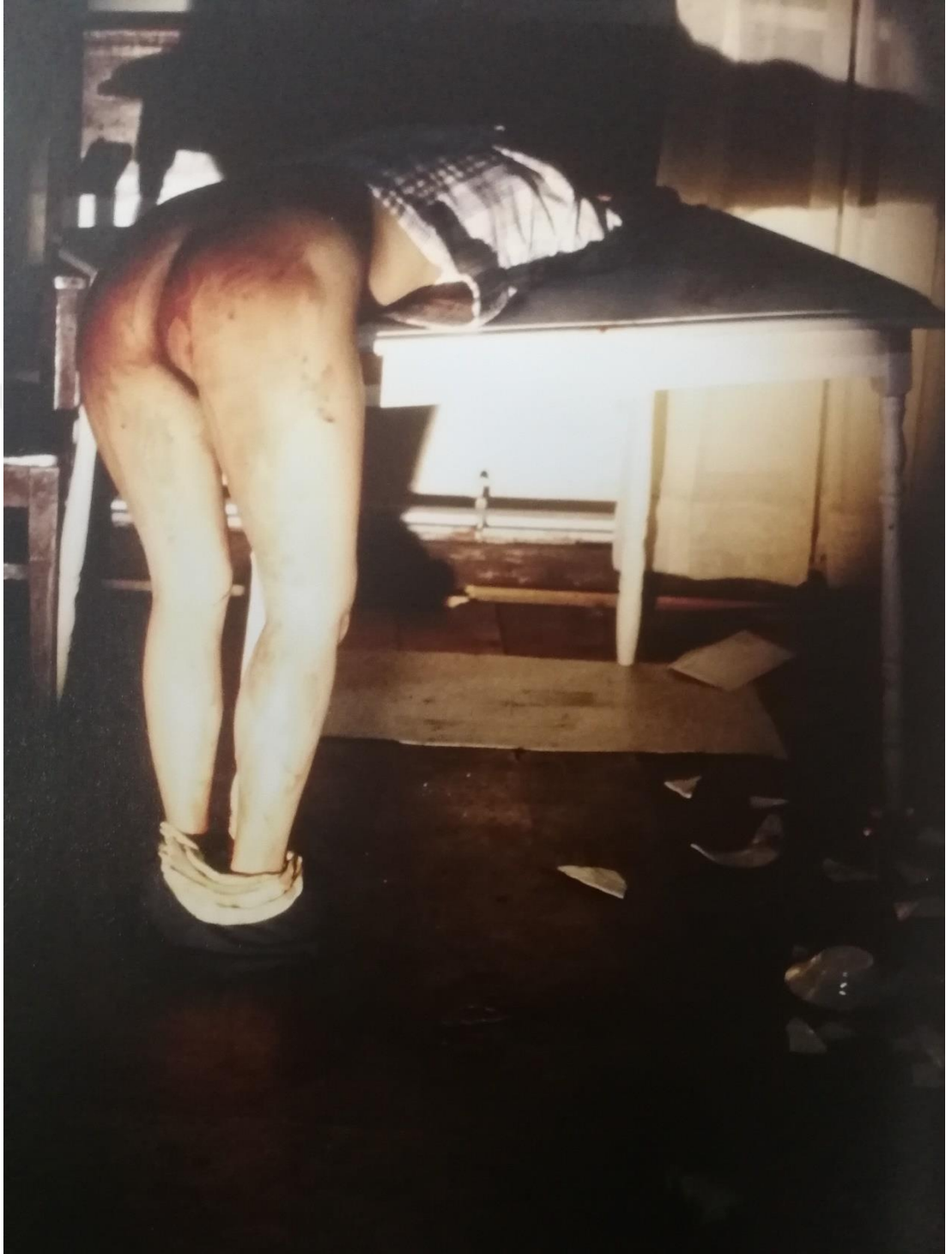
Resim 33: Ana Mendieta, Sweating Blood, (Kan Terlemek), 1973.



Resim 34: Ana Mendieta, Body Tracks, (Vücut İzleri), 1974.



Resim 35: Yves Klein, Antropometrik, 1961.



Resim 36: Ana Mendieta, Untitled Rape Scene, (İsimsiz Tecavüz Sahnesi), 1973.



Resim 37: Ana Mendieta, Untitled Rape Tableau, (İsimsiz Tecavüz Kompozisyonu), 1973.



Resim 38: Ana Mendieta, Facial Cosmetic Variations, (Kozmetik Yüz Çeşitlilikleri), 1972.



Resim 39: Ana Mendieta, Facial Cosmetic Variations, (Kozmetik Yüz Çeşitlilikleri), 1972.



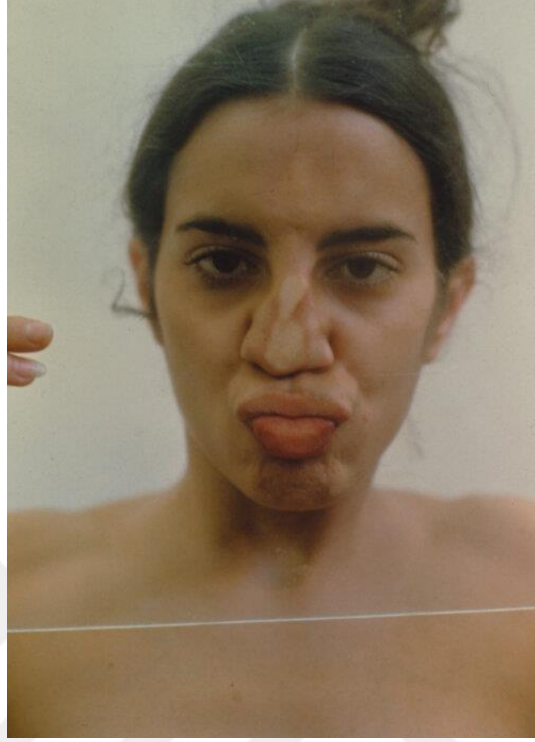
Resim 40: Ana Mendieta, Facial Cosmetic Variations, (Kozmetik Yüz Çeşitlilikleri), 1972.



Resim 41: Bruce Nauman, Art Make-Up: No.1 White, No.2 Pink, No.3 Green, No.4 Black, 1968.



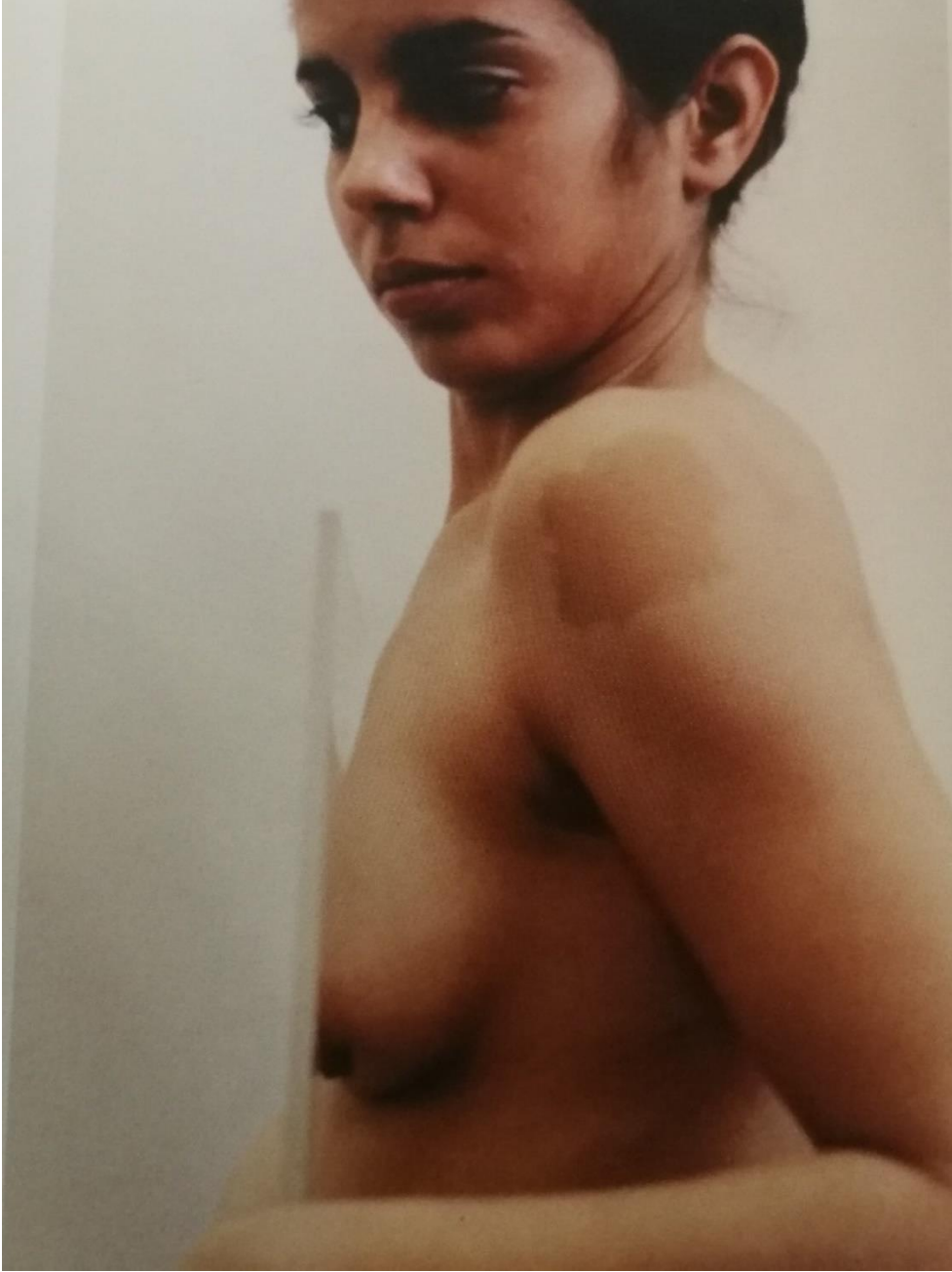
Resim 42: Bruce Nauman, A, Making Faces serisinden, 1970.



Resim 43: Ana Mendieta, Glass on Body, (Beden Üzerinde Cam), 1972.



Resim 44: Ana Mendieta, Glass on Body, (Beden Üzerinde Cam), 1972.



Resim 45: Ana Mendieta, Glass on Body, (Beden Üzerinde Cam), 1972.



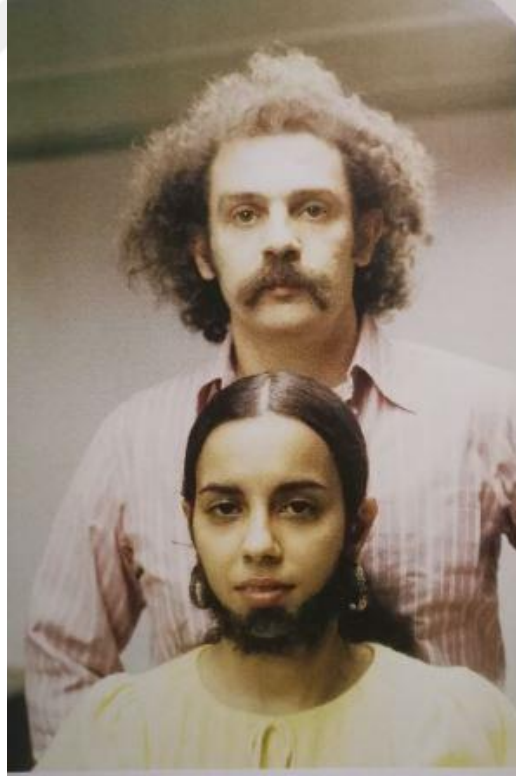
Resim 46: William Wegman, Family Combination, (Aile Kombinasyonu), 1972.



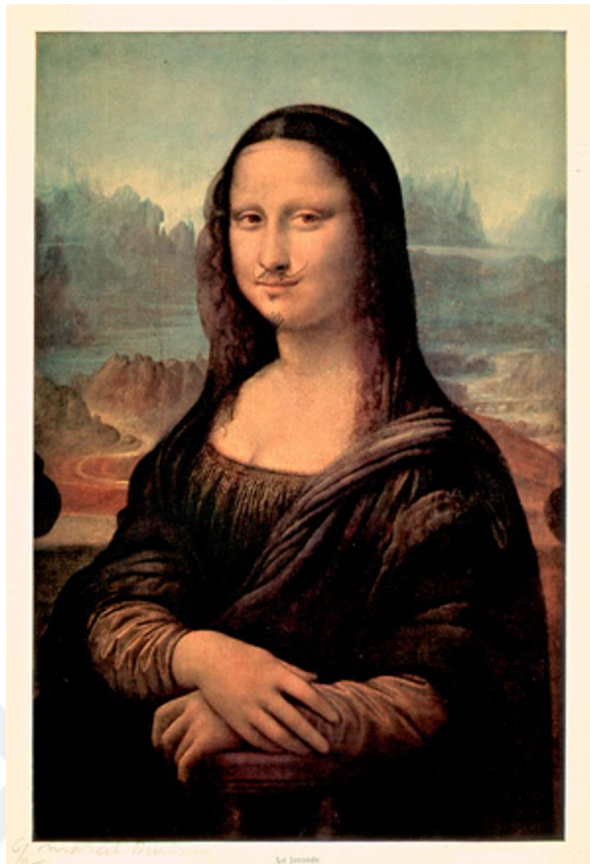
Resim 47: Hannah Wilke, Gestures, (Mimikler), 1974.



Resim 48: Ana Mendieta, Facial Hair Transplant, (Yüz Kılıkları Nakli), 1972.



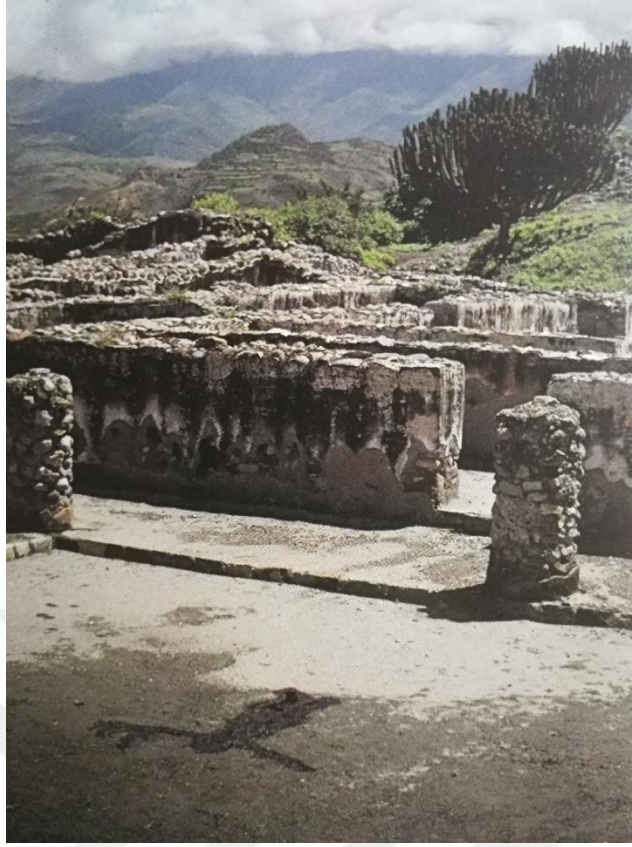
Resim 49: Ana Mendieta, Facial Hair Transplant, (Yüz Kılıkları Nakli), 1972.



Resim 50: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q.,1919.



Resim 51: Man Ray, Rose Selavy, 1920-21.



Resim 52: Ana Mendieta, Untitled: Silueta Series, (İsimsiz: Silüeta serisinden), 1974.

Resim 53: Ana Mendieta, Silueta de Arena, 1978.





Resim 54: Ana Mendieta, Flower Body, (Çiçekten Beden), 1975.



Resim 55: Ana Mendieta, Imagen de Yagul, 1973.



Resim 56: Frida Kahlo, Roots, (Kökler), 1943.



Resim 57: Ana Mendieta, Untitled: Silueta Series, (İsimsiz: Silüeta serisinden), 1976.



Resim 58: Ana Mendieta, Untitled: Silueta Series, (İsimsiz: Silüeta serisinden), 1976.



Resim 59: Ana Mendieta, Untitled: Silueta Series, (İsimsiz: Silüeta serisinden), 1976.



Resim 60: Ana Mendieta, Untitled: Silueta Series, (İsimsiz: Silüeta serisinden), 1976.



Resim 61: Ana Mendieta, Incantacion a Olukun-Yemaya, 1977.



Resim 62: Ana Mendieta, Burial Pyramid, (Mezar Piramit), Yagul, 1974.



Resim 63: Ana Mendieta, Volcan, (Volkan), 1979.

6.KAYNAKÇA

KİTAPLAR

AMELIA, Jones (1998), *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

AMELIA, Jones (1996), “Strategic Oblivion: 1970s Feminist Art in 1980s Art History” içinde, Ed.Wessel Reinink ve Jeroen Stumpel, *Memory&Oblivion*, Kluwer, Dordrecht.

ANTMEN, Ahu (2014), *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

ARAT, Necla (2010), *Feminizmin ABC’si*, Say Yayınları, İstanbul.

BATINDER, Elisabeth (1992), *Biri Ötekidir: Kadınla Erkek Arasında Yeni İlişki ya da Androjin Devrim*, Çev. Şirin Tekeli, AFA, İstanbul.

BERKTAY, Fatmagül (2013), “Feminist Teoride Açılımlar” içinde, Ed.Yılmaz Ecevit ve Nadide Karkıner, *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

BLOCKER, Jane (1999), *Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity, and Exile*, Duke University Press Durham and London.

BROUDE N.-GARRARD M. D. (1994), *Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970’s History and Impact*, H.N. Abrams Publishers, New York.

BROUDE N.-GARRARD M. D (2007), *Claiming Space: Some American Feminist Originators*, American University Museum College of Art Sciences, Washington.

BUTLER, Judith (2014), *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, Çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul.

CEVİZCİ, Ahmet (2008), *Felsefe*, Sentez Yayınları, İstanbul.

CLARK, M., Ann (2007), *Santeria: Correcting the Myths and Uncovering the Realities of a Growing Religion*, Praeger, California.

CREISSELS, Anne (2007), “From Leda to Daphne Sacrifice and Virginity in the Work of Ana Mendieta” içinde, Ed. Pollock Griselda ve Victoria Turvey Sauron, *The Sacred and The Feminine: Imagination and Sexual Difference*, Bloomsbury, London.

DEZEUZE, Anna (2006), “The 1960s: A Decade Out-of-Bounds”, Ed.Amelia Jones, *A Companion Contemporary Art since 1945*, Blackwell Publishing, Victoria.

DİREK, Zeynep (2014), “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi”, *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, Cogito YKY, İstanbul.

DURUDOĞAN, Hülya (2007), “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın” içinde, Der. Direk Zeynep, *Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, Cogito YKY, İstanbul.

ERDEN, E., Osman (2016), *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

ERZEN, J., N., (1997), “Vücut Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, III, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (20015), *İktidarın Gözü*, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

GERMANER, Semra (1997), *1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

GIDDENS, Anthony (2000), *Sosyoloji*, Çev. Hüseyin Özel, Ayraç Yayınevi, Ankara.

GOLDBERG, Roselee (2001), *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London.

HARRIS, Jonathan (2008), *Yeni Sanat Tarihi*, Çev.Evren Yılmaz, Sel Yayınevi, İstanbul.

HARVEY, David (2014), *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul.

HEIDEGGER, Martin (2018), *Varlık ve Zaman*, Çev. Kaan Öktan, Alfa Yayınları, İstanbul.

HOOKS, Bell (2016), *Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika*, Çev. Yıldırım A., Kurt B., Özgün Ş., Aydın E., BGST Yayınları, İstanbul.

JACOP, Jane Mary (1991), *Ana Mendieta The “Silueta” Series*, GalerieLelong, New York.

JOSEPH L.L.-MENDIETA R.C. et al. (2015), Ed.Oransky Howard, *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta*, Published in association with the Katherine E. Nash Gallery at the University of Minnesota.

JUNG C.G. (2017), *İnsan ve Sembolleri*, Çev. Hatice Mukaddes İlğün, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

KITCHIN R.-NIGEL T. Ed. (2009), *International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier, Amsterdam.

LEFEBVRE, Henri (2015), *Mekânın Üretimi*, Çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul.

LITTLE, Stephen (2013), *...İzmler Sanatı Anlamak*, Çev. Derya Nüket Özer, YEM Yayın, İstanbul.

MEREWOTHER, Charles (1999), “From Inscription to Dissolution An essay on expenditure in the work of Ana Mendieta” içinde, Ed. Fusco Coco, *Corpus Delecti: Performance Art of The Americas*, Routledge, London.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2016), *Algının Fenomenolojisi*, Çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu, İthaki Yayınları, İstanbul.

MICHEL, Andree (1984), *Feminizm*, Çev. Şirin Tekeli, Kadın Çevresi Yayınları, İstanbul.

MULVEY, Laura (2014), “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” içinde, Çev. Esin Soğancılar, Ed. Ahu Antmen, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminizm Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

ORENSTEİN, G., Feman (1994), “Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaiming The Great Goddess” içinde, Ed. Norma Broude ve Mary D. Garrard, *Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970's History and Impact*, H.N. Abrams Publishers, New York.

ÖZAYTEN, Nilgün (1977), “Gösteri Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, II, İstanbul.

PAPACHRISTOU, Judith (1976), *Women Together: A History in Documents of the Women's Movement in the United States*, Knopf, New York.

PERRY, Gill (2004), “The expanding field: Ana Mendieta's Silueta series” içinde Ed. Jason Gaiger, *Frameworks for Modern Art*, Yale University Press with The Open University, London.

RAYMOND, Claire (2017), *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, Routledge, London.

ROSZAK, Theodore (2017), *Bir Karşı Kültür Ansiklopedisi Teknokratik Toplum ve Gençliğin Muhalefeti Üzerine*, Çev. Billur Karayalçın, SUB Yayınları, İstanbul.

SAYBAŞILI, Nermin (2016), *Sanat Sahada Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi*, Metis Yayınları, İstanbul.

SAYBAŞILI, Nermin (2017), *Sınırlar ve Hayaletler Görsel Kültürde Göç Hareketleri*, Metis Yayınları, İstanbul.

SOYER, Senem (2017), *İki Kadın Bir Feminizm*, Net Kitaplık Yayıncılık, Ankara.

SOYKAN, Ömer Naci (2015), *Estetik ve Sanat Felsefesi*, Pinhan Yayınları, İstanbul.

THALIA, G.P.-PATRICIA, M. (2008), “Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi” içinde, Ed. Ahu Antmen, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminizm Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

VISO, Olga, M. (2008), *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*, Prestel Publishing, Munich.

VISO, Olga, M. (2004), *Ana Mendieta: Earth Body Sculpture and Performance 1972-1985*, Hatje Cantz Publishers, Munich.

YILMAZ, Mehmet (2013), *Modernden Postmoderne Sanat*, Ütopya Yayınları, Ankara.

WILSON, Michael (2015), *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*, Çev. Firdevs Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

DERGİ VE MAKALELER

ARPACI, Murat (2010) “Yurtsuz Zoon Politikon Olarak İnsan”, *cogito Heidegger: Varlığın Çobanı*, YKY Yayınları, Sayı 64, Güz: 198-212.

AGUSTI, Clara (2007), “I Carve Myself into My Hands: The Body Experienced From Within in Ana Mendieta’s Work and Migdalia Cruz’s Miriam’s Flowers”, *University of Pennsylvania Press*, Vol. 75, No.3, Summer:289-311. DOI: [10.1353/hir.2007.0017](https://doi.org/10.1353/hir.2007.0017)

BALSEÇEN, Haydar (2018), “Yves Klein’in Antropometriklerindeki Bedenler”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, VIII., Sayı 2/1, 12-20.

BAUM, Kelly (2008), “ShapelyShapelessness: Ana Mendieta’s Untitled (Glass on Body Imprints—Face)”, *Record of the Princeton University Art Museum*, Vol.67, No.1, 80-93.

CABANAS, M., Kaira (1999), “Ana Mendieta “Pain of Cuba, body I am”, *Woman’s Art Journal*, Vol.20, No.1, Spring/Summer: 12-17.

CHICAGO, Judy (1974), “Talking to Lucy R. Lippard”, *Artforum*, Vol.13, No.1 September: 60-66.

DÖNMEZ, A., Hatice (2016), "Kadına Bıçılan Role Karşı Bir Direnme Yolu Olarak Feminist Sanat", *Yasama Dergisi*, Sayı 33, Mayıs: 29-49.

EWANS, Judith (2001), “Feminism and Political Theory”, Çev.Vildan İyigüngör, *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, XI., Sayı 11, 33-50.

GERSDORF, Catrin (2006), “Nature and Body: Ecofeminism, Land Art and the Work of Ana Mendieta (1948-1985)”, *Focus Gender*, ZIF (Zentrum für Interdisziplinäre Frauen) and University of Hildesheim, 212-230.

GHULYAN, Husik (2007), “Lefebvre’nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma”, *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, XXVI., Sayı 3, Temmuz: 1-29.

GÖZEL, Özkan (2020), “Heidegger’de Mekânın Egzistansiyal Anlamı”, *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, Sayı 13(1), Ocak: 77-96.

GÜN, Taş (2016), “Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analiz, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri”, *Akademik Hassasiyetler*, III., Sayı 5, Mayıs: 163-173.

GÜRKAŞ, T., Ezgi- BARKUL, Ö. (2012), “Yer Üzerine Kavramsal Bir Okuma Denemesi”, *Sigma* 4, Mayıs: 1-11.

KUSPIT, Donald (1993), “Joseph Beuys Sanatçının Gövdesi”, Çev. Nuri Plümer, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 52, Ocak: 56.

MARIANA, Ortega (2004), “Exiled space, in-between space: existentiel spatiality in Ana Mendieta’s Siluetas Series”, *Philosophy&Geography Journal*, Vol. 7, No.1, Şubat: 25-41. DOI: <https://doi.org/10.1080/1090377042000196001>.

MARTINEZ, V., H., Ezgi- DEMİRAL, Akin (2014), “20. Ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı”, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, VI., Sayı 6, Haziran: 180-201. DOI: <https://doi.org/10.20488/austd.96090>.

ÖĞDÜL, G., Rahmi (2010), “Sayılarla Belirnen Güzel Beden”, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 115, Mart-Nisan: 4-6.

ÖZDEMİR, H., AYDEMİR, D. (2019), “Ekolojik Yaklaşımlı Feminizm/Ekofeminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreci ve Türleri”, *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 2, Kasım: 261-278. DOI: <https://doi.org/10.33708/ktc.608639>.

POLLOCK, Griselda (1987), “Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians”, *Women’s Art Journal*, IV., Vol.15, No.1/2., Spring/Summer: 2-9.

SELVİ, Yeliz (2013), “Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum”, *İDİL*, III., Sayı 11, Kasım: 79-98.

ŞEYHUN, H., Melis (2010), “Bir Tuval Olarak Beden”, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 115, Mart-Nisan:12-17.

TEZLER

AYDOĞAN, Ö.,M., S. (2006), Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyeti:1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

BOYACI, Sibel (2018), Sanatta Kadının Temsiliyeti ve Göstergeler Üzerinden Yeni İfade Olanaklarının Araştırılması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

ERGAZ, Erdem (2005), Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

FINKELSTEIN, S., Lynne (2012), Ana Mendieta-A Search For Identity, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Master of Arts Degree, University of Missouri, Columbia.

HERZBERG P., Julia (1998), Ana Mendieta, the Iowa Years: A Critical Study, 1969 through 1977, Yayınlanmış Doktora Tezi, Phd., City University of New York, New York.

NEWMAN, Rachel (2015), Primitivism and Identity in Latin America: The Appropriation of Indigenous Cultures in 20 Century Latin American Art, An Honors Thesis, Connecticut College, New London.

RHONDA, R., Barbour (2013), Performance of Memory and Ritual: Selected Works by Ana Mendieta and Tania Bruguera, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University of Southern California, Los Angeles.

SAVCI, B., Segah (2019), Feminizm Işığında Arendt'e; Arendt Işığında Feminizm'e Bakmak, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

SCOTT, A., Siegling (2014), Intermedia at Iowa 1967-2000: the cultural politics of intermedia in performing and event-based arts, PhD., Iowa Research Online, Iowa.

TAŞ, Tuğba (2013), Türkiye'de Feminist Görsel Kültür ve Beden Sanatı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

YAVUZ, Seda (2004), Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

WARK, M., Jane (1997), The Radical Gesture: Feminism and Performance Art In The 1970s, Yayınlanmış Doktora Tezi, Phd. Graduate Department of Art History, Toronto University, Toronto.

KATALOG

FRANKEN, Luc, (2019), Ana Mendieta Earthbound (Sergi Kataloğu), Antwerp.

LIPPARD, Lucy-MENDIETA, R. C. et al. (2019), Ana Mendieta: La Tierra Habla (The Earth Speaks), Galerie Lelong&Co. (Sergi Kataloğu), New York.

RIO, Petra B. D. (1987-88), Ana Mendieta: A Retrospective (Sergi Kataloğu), New York.

MEDYA

Penn State Judy Chicago Art Education Collection, “Womenhouse” [Belgesel].
Erişim: <https://judychicago.arted.psu.edu/womanhouse-video/> Erişim Tarihi: 18.11.2020.

İNTERNET KAYNAKLARI

AKSOY, O., Aziz, Performans Sanatında Beden ve Mekân İlişkisi, Erişim: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/performans-sanatinda-beden-mekan-iliskisi-i-1133>, Erişim Tarihi: 18.05.2020.

Anonim, Erişim: <https://www.danzigergallery.com/artists/hans-breder>, Erişim Tarihi: 30.04.2020.

Anonim, Erişim: <https://artmap.com/lelongnewyork/exhibition/converge-works-by-ana-mendieta-and-hans-breder-1970-1980-2008>, Erişim Tarihi: 01.05.2020.

Anonim, Erişim: <https://www.artsy.net/artwork/hans-breder-la-ventosa-ana-mendieta-2> Erişim Tarihi: 01.05.2020.

Anonim, Erişim: <https://saltonline.org/tr/337/martha-rosler>, Erişim Tarihi: 20.08.2020.

Anonim, Erişim: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/investigating-identity/the-body-in-art/, Erişim Tarihi: 09.11.2020.

Anonim, Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/body-art>, Erişim Tarihi: 09.11.2020.

Anonim, Erişim: https://www.theartstory.org/movement/viennese-actionism/artworks/#pnt_3, Erişim Tarihi: 09.11.2020.

Anonim, Erişim: <https://www.theartstory.org/artist/schneemann-carolee/artworks/> Erişim Tarihi: 18.11.2020.

Anonim, Erişim: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3120>, Erişim Tarihi: 12.11.2020.

Anonim, Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-blood-feathers-t12916> Erişim Tarihi: 14.05.2020.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-blood-feathers-t12916> Erişim Tarihi: 14.05.2020.

Anonim, Erişim: <http://womenartandculture.blogspot.com/2012/05/ana-mendietas-untitled-facialhair.html>, Erişim Tarihi: 14.05.2020.

Anonim, Erişim: https://tr.wikipedia.org/wiki/Georges_Bataille, Erişim Tarihi: 15.05.2020.

Anonim, Erişim: <https://artmap.com/lelongnewyork/exhibition/converge-works-by-ana-mendieta-and-hans-breder-1970-1980-2008>, Erişim Tarihi: 01.05.2020.

BALKIR, Nur (2018), “Bir Ana Mendieta Varmış, Bir Ana Mendieta Yokmuş”, Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi, XXVII, Nisan, Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/465359>, Erişim Tarihi: 28.04.2020.

BERKTAY, Fatmagül, “Doğum, Ölüm, Mekanlar ve Kadınlar”, Erişim: <http://www.eskop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-dogum-mek%C3%A2N-ve-kadınlar/2219>, Erişim Tarihi: 09.04.2020.

BERKTAY, Fatmagül (2015), Feminist Teoride Beden ve Cinselliğın Toplumsal İnşası, Erişim: https://www.academia.edu/6394098/Cinselli%C4%9Fin_toplumsal_in%C5%9Fas%C4%B1, Erişim Tarihi: 24.09.2020.

COOGAN, Amanda (2015), What is Performance Art, Erişim: <https://imma.ie/magazine/what-is-performance-art/>, Erişim Tarihi: 07.11.2020

KURTAR, Senem (2012), “Mekânı Yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu”, Possible Düşünme Dergisi, Erişim: http://tucaum.ankara.edu.tr/wpcontent/uploads/sites/280/2015/08/sem7_41.pdf Erişim Tarihi: 15.06.2020.

MADISON, D., Soyini, HAMERA Judith (2005), “Performance Studies at the Intersections”, Erişim: https://www.corwin.com/sites/default/files/upm-binaries/11841_Intro.pdf, Erişim Tarihi: 06.11.2020.

OTAL, E., Quinones, “Blood and ritual: Ancient aesthetics in feminist and social art in Latin America”, Erişim: <https://artecontraviolenciadegenero.org/wp-content/uploads/2013/03/07.Blood-and-ritual.-Ancient-aesthetics-in-feminist-and-social-art-in-Latin-America-Emilia-Qui%C3%B1ones-Otal.pdf> Erişim Tarihi: 14.05.2020.

Real Academia Espanola, Erişim: <https://dle.rae.es/repartimiento>, Erişim Tarihi: 02.06.2020.

RODRIGUEZ, R., Anabel, “Ana Mendieta – An Artwork As Dialogue between the Landscape and the Female Body”, Erişim: <https://www.widewalls.ch/ana-mendieta-landscape-female-body/> Erişim Tarihi: 04.05.2020.

ROMERO, Rosalia, Erişim: https://sites.duke.edu/vms590s_01_f2012/2012/09/30/imagen-de-yagul/, Erişim Tarihi: 02.06.2020.

TSAI, Joyce (2018), “Hans Breder (1935-2017)”, American Art , Vol.32, No.3 Fall: Erişim: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/701619>, Erişim Tarihi: 01.05.2020.

TUNA, Erdem (2012), “Postmodern Feminizm” Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iukad/issue/730/7891>, Erişim Tarihi: 29.09.2020.

WAINWRIGHT, S., Lisa, Erişim: <https://www.britannica.com/art/performance-art> Erişim Tarihi: 06.11.2020.

RESİMLER:

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

<https://hammer.ucla.edu/take-it-or-leave-it/artists/mary-kelly>

https://www.moma.org/collection/works/88937?artist_id=6832&page=1&sov_referrer=artist

<https://www.tate.org.uk/art/artists/carolee-schneemann-5446>

<http://smartcollection.uchicago.edu/objects/9221/the-turkish-bath;jsessionid=7365C9942ECC625A7BCB284D20F81083?ctx=5b6d969a-d0b1-42d6-8bde-695bb4fd1f14&idx=7>

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

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

<https://www.richardsaltoun.com/artists/70-gina-pane/works/7269-gina-pane-psyche-psyche-1974/>

<https://www.moma.org/audio/playlist/243/3115>

<https://www.moma.org/collection/works/146947>

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876>

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/292044>

<https://www.mumok.at/en/zerreissprobe>

<https://gagosian.com/artists/chris-burden/>

<https://www.moma.org/audio/playlist/243/3120>

<https://imma.ie/collection/reading-position-for-second-degree-burn/>

[https://casestudiesforeducationalturn.blog.hu/2011/05/24/joseph beuys organization for direct democracy by referendum](https://casestudiesforeducationalturn.blog.hu/2011/05/24/joseph_beuys_organization_for_direct_democracy_by_referendum)

<https://www.moma.org/collection/works/associatedworks/173008?locale=de>

https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/

<https://artwithdeadrabbits.files.wordpress.com/2010/01/beuys21.jpg>

<https://www.tate.org.uk/art/artists/yayoi-kusama-8094/kusama-and-anti-war-activism>

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/59430/Carolee-Schneemann-Eye-Body-11>

[https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in focus/painting/commentaire_id/olympia-7087.html?cHash=d2a816b40c&tx_kleemobileredirection=1](https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/olympia-7087.html?cHash=d2a816b40c&tx_kleemobileredirection=1)

<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/meat-joy>
<https://www.guggenheim.org/artwork/4382>

<https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/61147>

<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/serie/1/anthropometries/?of=6>

<https://www.moma.org/collection/works/55679>

https://www.moma.org/learn/moma_learning/bruce-nauman-art-make-up-no-1-white-no-2-pink-no-3-green-no-4-black-1967-1968/

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/nauman-a-p77629>

<https://www.moma.org/collection/works/48905>

<https://www.moma.org/collection/works/118380>

<https://www.nortonsimon.org/art/detail/P.1969.094>

7.ÖZGEÇMİŞ

Yazar, 2007 yılında Kartal Süleyman Demirel Lisesi'nden mezun oldu. 2014 güz döneminde Erasmus programıyla Portekiz'e gitti. 2016 yılında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik bölümünde lisans eğitimini tamamladı. Lisans bitirme tezinde gazetelerde nefret söylemine yönelik haber söylemlerini inceledi. Yazarın sanat tarihine ilgisi ise lisans yıllarında katıldığı sanat tarihi seminerleriyle başladı. Mezuniyetinin ardından çeşitli sanat galerilerinde stajyer ve galeri asistanı olarak çalışmaya başladı. Kariyerine yeni bir yön vererek, daha fazla ilgi duyduğu sanat tarihi alanında uzmanlaşmaya karar verdi. 2017 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Batı ve Çağdaş Sanatlar programında yüksek lisans eğitimine başladı. Yazar iyi derecede İngilizce bilmektedir.