



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

**KADIN BEDENİ ÜZERİNDEN GÜZELLİK ACISININ
GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE YORUMLANMASI**

FUNDA ŞİŞÇİ

BİLEŞİK SANATLAR ANABİLİM DALI

HAZİRAN 2020



**KADIN BEDENİ ÜZERİNDEN GÜZELLİK ACISININ GÜNCEL
SANAT PRATİKLERİNDE YORUMLANMASI**

Funda ŞİŞCİ

DANIŞMAN Prof. Şeniz AKSOY

**SANATTA YETERLİK TEZİ
BİLEŞİK SANATLAR ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN 2020

Funda ŞİŞCİ tarafından hazırlanan “Kadın Bedeni Üzerinden Güzellik Acısının Güncel Sanat Pratiklerinde Yorumlanması” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Bileşik Sanatlar Anabilim Dalında SANATTA YETERLİK tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Şeniz AKSOY

Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Başkan : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim Anabilim Dalı, Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Üye : Prof. Kaan CANDURAN

Seramik Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Üye : Prof. Emre FEYZOĞLU

Seramik Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Üye : Dr.Öğr. Üyesi Fırat Çağrı KIRMIZIGÜL

Heykel Anabilim Dalı, Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Tez Savunma Tarihi: 01/06/2020

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlik Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Unvanı Adı SOYADI

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Funda ŞİŞCİ

01/06/2020

KADIN BEDENİ ÜZERİNDEN GÜZELLİK ACISININ GÜNCEL SANAT
PRATİKLERİNDE YORUMLANMASI

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Funda ŞİŞCİ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Haziran 2020

ÖZET

Mitler, inançlar ve tek tanrılı dinler, ilkel kabilelerden uygar toplumlara kadar kadını ve onun bedenini sürekli değiştirmiştir. Kadınlar kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olan eril iktidarın belirlediği normlarla güzelliğin peşinde koşmuştur. 20.yüzyılda yaşanan iki büyük Dünya Savaşı'nın yanı sıra düşünsel ve teknolojik devrimler kimlik, beden, aidiyet ve cinsellik kavramlarının yeniden tanımlanmasını zorunlu kılmıştır. Feminist eğilimlerle yeniden inşa edilen kadın ve bedeni çağdaş sanatın yeni anlatım araçları olan video, enstalasyon ve performans çalışmaları ile yorumlanmıştır. Günümüz tüketim toplumunun güzellik kriterleri, kadını bir bütün olarak tek tipe indirgemektedir. Estetik uygulamaların yanı sıra kozmetik dünyasının da sömürüsü hâline gelen kadın, bedenini sürekli değiştirmekte ve düzeltmektedir. “Kadın Bedeni Üzerinden Güzellik Acısının Güncel Sanat Pratiklerinde Yorumlanması” adlı bu tez çalışmasında farklı dönemlere dair örneklerle toplumsal cinsiyet rolleri ve sanatçıların kadını nasıl yorumladığına yer verilmiştir. Kadının kimliği ve kadının güzelliği tezin ana eksenini oluştururken güzellik adına kadın bedeninin çektiği acılar üç boyutlu çalışmalarla yorumlanmıştır. Kişisel uygulamalarda kullanılan materyallerin seçiminde ise “kadın” ve “güzellik” kavramlarına doğrudan ya da dolaylı olarak bağlantılı olan hazır nesneler kullanılmıştır.

Bilim Kodu : 40403
Anahtar Kelimeler : Acı, Temsil, Güzellik, Kadın, Çağdaş Sanat
Sayda Adedi : 139
Danışman : Prof. Şeniz Aksoy
ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-5394-6308>

INTERPRETATION OF BEAUTY PAIN IN CURRENT ART PRACTICES
THROUGH THE FEMALE BODY

(Proficiency in Art Thesis)

Funda ŞİŞÇİ

GAZI UNIVERSITY
INSTITUTE OF FINE ARTS

June 2020

ABSTRACT

Myths, beliefs and monotheistic religions have constantly changed women and her body, from primitive tribes to the civilized societies. Women pursued beauty with the norms set by the masculine power that had a say on the women's own bodies. In addition to the two great World Wars in the 20th century, intellectual and technological revolutions made it necessary to redefine the concepts of identity, body, belonging and sexuality. The woman, whose body was rebuilt with feminist tendencies, was interpreted by video, installation and performance studies, which are the new means of expression of contemporary art. The beauty criteria of today's consumer society reduces the woman to a monotype as a whole. The woman, who has become the exploitation of the cosmetic world as well as aesthetic applications, constantly changes and corrects her body. In this thesis called " Interpretation Pain of Beauty In Contemporary Art Practices Through The Female Body", examples of different periods, gender roles and how artists interpret women are presented. While the identity of women and the beauty of women constitute the main axis of the thesis, the sufferings of the female body in the name of beauty have been interpreted with three-dimensional studies. In the selection of materials used in personal applications, ready-made objects that are directly or indirectly linked to the concepts of "women" and "beauty" were used.

Science Code : 40403
Key Words : Pain, Representation, Beauty, Woman, Contemporary Art
Number of Pages : 139
Advisor : Prof. Şeniz AKSOY
ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-5394-6308>

TEŞEKKÜR

Tezimin hazırlık aşamasında ve sonrasında değerli fikirleri ile yolumu aydınlatan danışmanım, değerli hocam Prof. Şeniz AKSOY'a, desteklerini her zaman bir nefes kadar yakınımda hissettiğim aileme ve bu süreçte kirpikleriyle ilham kaynağım olan kızım Deniz ŞİŞÇİ'ye en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Tezimi, ailemin en güçlü üyesi ve hayal etmekten hiç korkmayan kadını, ablam Nilgün EZEN'e, ithaf ediyorum.

Funda ŞİŞÇİ
Ankara, 2020

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi.....	3
1.4. Varsayımlar	3
1.5. Sınırlılıklar.....	3
1.6. Anahtar Sözcükler.....	3
2. DEĞİŞEN GÜZELLİK ANLAYIŞI VE BEDEN.....	5
2.1. İlkel Topumlarda Güzellik Anlayışı	6
2.2. Hristiyanlık İnancında Kadın ve Bedeni	10
2.3. Temizlik, Hijyen ve Güzellik	12
2.4. Kadının Güzellik Arayışı	13
3. DEĞİŞEN GÜZELLİK KAVRAMI ETRAFINDA ŞEKİLLENEN KADIN BEDENİ, FEMİNİZM VE GÜNCEL SANAT ÖRNEKLERİ	31
3.1. Medya ve Modanın Kadın Bedeni Üzerinde Etkisi	41
3.2. Çağdaş Filozoflara Göre Kadın	48
3.2.1. Luce Irigaray (1930-) dil ve kadın	48
3.2.2. Julia Kristeva (1941-) iğrenme ve kadın	49
3.2.3. Jacques Lacan (1901-1981) yoksunluk ve kadın	52
3.3. Modern ve Postmodern Feminizm.....	52

3.4. Kadın Bedeninin Çağdaş Sanatta Yorumu	56
3.4.1. Judy Chicago; vajinal ikonografi	59
3.4.2. Cindy Sherman; toplumsal cinsiyet	60
3.4.3. Maurizio Cesarini; kadın ve erkek kimliği	62
3.4.4. Şükran Moral; kadın kimliği	63
3.4.5. Canan Şenol; özel hayatın sınırları	64
3.4.6. Jenny Saville; çirkin beden	65
3.4.7. Yoko Ono; edilgen beden	66
3.4.8. Carolee Schneemann; cinsellik tabusu	67
3.4.9. Eleanor Antin; süreç ve beden	70
4. ACININ SANATTA YORUMU	73
4.1. Acının Temsili	74
4.1.1. Artemisia Gentileschi	75
4.1.2. Francisco Goya	75
4.1.3. Kathe Kollwitz	76
4.1.4. Frida Kahlo	77
4.1.5. Hermann Nitsch	78
4.1.6. Bob Flanagan	81
4.1.7. Fernando Botero	82
4.1.8. Gina Pane	83
4.1.9. Rebecca Horn	87
5. GÜZELLİK ACISI	89
5.1. Orlan; İdeal Güzellik	89
5.2. Hannah Wilke; Güzel Beden ve Acı	92
5.3. Marina Abramovic; Acının Sınırları ve Güzel Beden	95

6. ARAŞTIRMA İÇİN YAPILAN UYGULAMALAR VE ANALİZLERİ.....	101
6.1. Baskül.....	102
6.2. To Lose Weight	103
6.3. Üç Korse.....	105
6.4. İsimsiz	106
6.5. Gözyaşı.....	107
6.6. Tel Korse	109
6.7. Tüylerim diken diken oldu	110
6.8. Oppenheim’e saygı	111
6.9. Gömlek.....	112
6.10. İsimsiz	114
6.11. Kıllı Mona Lisa.....	116
6.12. Tebrik	117
6.13. Annem Kek Gibi Kokuyor	118
6.14. Ten	119
6.15. Kaş	120
6.16. İsimsiz	122
6.17. İlk günah neydi?.....	124
6.18. Kadın	126
6.19. İsimsiz	127
6.20. İsimsiz	128
7. SONUÇ.....	131
KAYNAKLAR.....	133
ÖZGEÇMİŞ.....	139

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1. Kuzey Tayland yerli kadını.....	7
Resim 2.2. Footbinding, Lotus feet.....	7
Resim 2.3. Hans Baldung, “Havva, yılan ve ölmüş Adem”.....	10
Resim 2.4. Leonardo da Vinci, Vitruvian man.....	14
Resim 2.5. Büyük Jan Brueghel, İşitme.....	15
Resim 2.6. 19.yüzyıl İngiliz kadını ve korse.....	20
Resim 2.7. Miss America	22
Resim 2.8. Valaze krem afişi.....	23
Resim 2.9. Richard Hamilton, Bugünün evlerini bu denli cazip kılan nedir?.....	24
Resim 2.10. Mel Ramos, Chiquita.....	25
Resim 2.11. Man Ray, ‘Monument to D.A.F. Sade.....	29
Resim 3.1. George Elgar Hicks, Sketch for woman's mission: Guide of childhood..	37
Resim 3.2. Stelarc, Extended Arm.....	44
Resim 3.3. Gerilla Kızlar, Kadınların Metropolitan Müzesi’nin koleksiyonuna girebilmesi için çıplak mı olmaları gerekiyor?	58
Resim 3.4. Sherrie Levine, After Walker Evans	58
Resim 3.5. Barbara Kruger, Your body is a battleground.....	58
Resim 3.6. Niki de Saint Phalle, Hon-En-Katedral (She: A Cathedral)	59
Resim 3.7. Judy Chicago, Akşam yemeği partisi	60
Resim 3.8. Cindy Sherman, İsimsiz film karesi No. 17.....	61
Resim 3.9. Maurizio Cesarini, The sense of the wound- Yaranın Duygusu.....	62
Resim 3.10. Şükran Moral, Genelev.....	64
Resim 3.11. Canan Şenol, The transparent police station.....	65
Resim 3.12. Jenny Saville, Strategy	66
Resim 3.13. Yoko Ono, Cut piece	67

Resim 3.14. Carolee Schneemann, Meat joy.....	68
Resim 3.15. Carolee Schneemann, Interior scroll/ Cezanne she was a great painter .	69
Resim 3.16. Eleanor Antin, Representational painting.....	70
Resim 3.17. Eleanor Antin, Carving: A Traditional sculpture.....	71
Resim 4.1. Artemisia Gentileschi, Judith and Holofernes	75
Resim 4.2. Francisco Goya, The disaster of war	76
Resim 4.3. Kathe Kollwitz, Ölmüş çocukla kadın.....	77
Resim 4.4. Frida Kahlo, Kırık sütun	78
Resim 4.5. Herman Nitsch, Performans.....	79
Resim 4.6. Herman Nitsch, Performans.....	80
Resim 4.7. Bob Flanagan, Sick/ Hasta, Bağımsız sinema/ Belgesel	81
Resim 4.8. Fernando Botero, Ebu Garip üçleme	82
Resim 4.9. Gina Pane, Autoportrait.....	83
Resim 4.10. Gina Pane, Bleeding climb	84
Resim 4.11. Gina Pane, Sentimental Action	85
Resim 4.12. Gina Pane, Psyche	86
Resim 4.13. Rebecca Horn, Berlin exercises: Dreaming under water.....	87
Resim 5.1. Orlan, Omnipresence	90
Resim 5.2. Orlan, Carnal art.....	91
Resim 5.3. Hannah Wilke, Intra venus No 4,(diptych).....	92
Resim 5.4. Hannah Wilke, Yıldızlaşan nesne serisi	93
Resim 5.5. Hannah Wilke, What does this represent.....	94
Resim 5.6. Hannah Wilke, Intra-Venus series	94
Resim 5.7. Marina Abramovic, Rhythm zero	96
Resim 5.8. Marina Abromovic, Thomas lips	97
Resim 5.9. Marina Abromovic, Rhtym 10	98
Resim 5.10. Marina Abramovic, Art must be beautiful.....	99

Resim 6.1. Funda Şişci, Baskül	102
Resim 6.2. Funda Şişci, Baskül-Detay.....	103
Resim 6.3. Funda Şişci, To lose weight	104
Resim 6.4. Funda Şişci, Üç korse	105
Resim 6.5. Funda Şişci, Üç korse	106
Resim 6.6. Funda Şişci, İsimsiz.....	107
Resim 6.7. Funda Şişci, Gözyaşı	108
Resim 6.8. Araştırmacının estetik ameliyat deneyimi	109
Resim 6.9. Funda Şişci, Tel korse	110
Resim 6.10. Funda Şişci, Tüylerim diken diken oldu.....	111
Resim 6.11. Funda Şişci, Oppenheim’e saygı.....	112
Resim 6.12. Funda Şişci, Gömlek	113
Resim 6.13. Funda Şişci, Ayakkabı.....	114
Resim 6.14. Funda Şişci, Kravat	114
Resim 6.15. Funda Şişci, İsimsiz.....	115
Resim 6.16. Funda Şişci, İsimsiz.....	115
Resim 6.17. Funda Şişci, Kıllı Mona Lisa	116
Resim 6.18. Funda Şişci, Tebrik.....	117
Resim 6.19. Funda Şişci, Annem kek gibi kokuyor	118
Resim 6.20. Funda Şişci, Annem kek gibi kokuyor	119
Resim 6.21. Funda Şişci, Ten	120
Resim 6.22. Funda Şişci, Ten.....	120
Resim 6.23. Funda Şişci, Kaş	121
Resim 6.24. Funda Şişci, Kaş	121
Resim 6.25. Araştırmacının microblading tekniği ile kaş çizdirme deneyimi	122
Resim 6.26. Funda Şişci, İsimsiz.....	123
Resim 6.27. Funda Şişci, İsimsiz.....	124

Resim 6.28. Funda Şişci, İlk günah neydi?	125
Resim 6.29. Funda Şişci, İlk günah neydi?	126
Resim 6.30. Funda Şişci, Kadın	127
Resim 6.31. Funda Şişci, isimsiz	128
Resim 6.32. Funda Şişci, isimsiz, 36 parça	129



1. GİRİŞ

İnsan bedeni ile algı, farklı kültürlerde ve farklı zamanlarda değişiklikler göstermiştir. İlkel kabile inanç sistemleri, dinî ritüeller ve gelenekler “acı-beden” kavramları üzerinde etkili olmuştur. Yunan sanatından Uzakdoğu geleneklerine, sanayi devriminden günümüz anlayışına kadar çok çeşitli temsillerini gördüğümüz acı- beden ilişkisi, çağdaş sanatçıların kendi deneyimlerinden yola çıkarak yaratıcı güçlerini ortaya koydukları bir süreci de beraberinde getirmiştir.

20. yüzyılda yaşanan sosyo-ekonomik ve siyasi gelişmeler, sanatçıları çağdaş sanat alanında yeni anlatım yolları arayışına ve kavramlar üzerinde deneysel çalışmalar yapmaya yönlendirmiştir. Sanatçılar, “acıyla yüzleşme”, “değişen beden algısı”, “yabancılaşma” ve “kimlik” gibi kavramları ele alırken farklı disiplinleri bir arada kullanmışlardır.

Kadın ve kadın bedeninin toplum tarafından algılanış biçimi ve yorumu, toplumsal cinsiyet ve ayrımcılık kavramlarını doğrudan etkilemiş, kadın bedenini sömürüye açık konuma getirmiştir. Güzel ve beğenilen beden imajı, kadını sürekli güzellik arayışına sürüklemiştir. Bu arayış çoğu zaman acıdır.

1.1. Problem Durumu

Bireyin kimlik oluşumunda toplumsal hafızanın etkisi, cinsel kimlik kavramını da doğrudan şekillendirmektedir. Dişil-eril ayrımını yıkma çabası, bugünkü feminist yaklaşımın üzerinde ısrarla durduğu bir çabadır. Dişilik ve erkekliğe atfedilen rolleri belirleyenin toplumsal yapı olduğu gerçeğinden yola çıkan feminist duruştaki sanatçılar, beden politikalarının inşa/yıkım süreçlerini, çoğu zaman kendi bedenlerini kullanarak eleştirmektedir.

Postmodern eleştiri ile kadın, ırk, sınıf, cinsellik, kimlik, benlik, coğrafya kavramları tartışılmaya başlanmış, kadının sömürülmesine “ayrımcılık” ve “yabancılaşma” olarak odaklanan feminist bakış açısı gelişmiştir (Alp, 2014, s. 340).

Toplumsal cinsiyet kavramının kadın bedeni üzerinde kurduğu bu güzellik söylemini irdeleyen güncel sanatçılar, kendi bedenlerinde deneyimledikleri acıları sanat yapıtına dönüştürmüştür. Carolee Schneeman'ın performanslarında kadın bedenini kullanması, Judy Chicagonun "Yemek Daveti" adlı  alışması, Yoko Ono'nun performans çalışmaları ve Sherrie Levine'nin fotoğrafları, ideolojilere, kadının cinsel kimliğine, temsillere dikkat çeker. Kendi eleştirel bakış acıları ile alışlagelmiş kadın imgelerini yerle bir eden bazı sanatçılar geleneksel kodları eleştirmiştir. (Söylemez, 2011, s. 3).

Güzellik, bir beğeni yargısıdır ve görecelidir. Kişiden kişiye, toplumdan topluma ve yaşanan zaman dilimine göre güzellik anlayışı değişmektedir. Kimi zaman güzellik, acı ile e de er bir süreci de beraberinde getirmektedir. Günümüzün tüketim ekonomisi ile medyanın güzellik dayatması, güzellik tanımını ve kriterlerini belirlemektedir. Bu çalışmada, toplumun kadın üzerinde kurduğu üstü kapalı güzellik beklentisi ve bu beklentinin kadın bedeninde yarattığı acı kavramı üzerinde durulacaktır. Acıyı anlatan her bir eserin farklı co rafiyalarda, dillerde, inanç sistemlerinde veya kültürlerde benzer duygular uyandırması, sanatın evrensel bir dil olduğunun önemli bir göstergesidir. Sanatçılar, duygularını ve çektikleri acıları kendi sanatları üzerinden anlatmışlardır. "Bedenler toplum tarafından nasıl inşa edilmektedir?", " ktidarın ve ekonomik mekanizmaların şekillendirdiği beden algısı 20.yüzyıl sanatına nasıl yansımıştır? "Sürekli yenilenen güzellik arayışının kadın üzerinde oluşturduğu yaptırımın kadın bedeninde yarattığı acı, güncel sanatta nasıl ifade edilmiştir?

Bu çalışmanın temel konusu, "Kadın bedeni üzerinden güzellik acısının yorumlanması" dır. Yazılı ve görsel kaynaklar ışığında "Kadın Bedeni  zerinden Güzellik Acısının Güncel Sanat Pratiklerinde Yorumlanması" başlıklı bu araştırma, uygulama çalışmaları ile (tuval üzerine karışık teknik resimler, klasik heykel materyalleri yanında hazır nesne ağırlıklı üç boyutlu çalışmalar ve enstalasyon) yorumlanacaktır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu tezin amacı; güncel sanatta kadın temsillerinde güzellik acısı kavramı üzerinden tüketilen nesne konumundaki kadın bedenine, özgün yorumlar getirmek, resimde,

heykelde ve enstalasyon çalışmalarında bugüne değin üretilmiş çalışmalar ışığında, farklı bir bakış açısı getirebilecek uygulamalar sunmaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Kadın ve erkek tanımının toplumsal inşası sürecinde bireyler, hayatları boyunca cinsiyet rollerini içselleştirmekte ve cinsel kimliklerini gerçekleştirmektedir. Dişilik ve erilliğin feminist eleştiri ile ele alındığı performanslarda, bedeni kavramsallaştırma çabası içinde olan güncel sanatçılar, performans sahnesinin dışında olan bu cinsiyet ayrımını sahneye taşımaktadır.

Kadınların üstlendikleri toplumsal veya cinsel görevler, kadına “güzel olma”, “beğenilen olma”, “arzu edilen olma” gibi işaretleri dayatarak kadını acı dolu güzellik uygulamalarına açık hale getirmiştir. Değişen güzellik anlayışına bağlı olarak estetik cerrahi de kendini sürekli yenilemektedir. Toplumsal cinsiyetin kadın üzerinde kurduğu bu güzellik beklentisi, kadının estetik ihtiyaçlarını artırmıştır. Kadını kendi kimliğine yabancılaştıran, onu tüketilebilir cinsel bir objeye dönüştüren bu müdahalenin sanatın benzersiz diliyle ifade edilmesi de önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Araştırma çerçevesinde gerçekleştirilen alan çalışmasında, konu kapsamına giren birçok kaynağa ulaşılabileceği varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada, sanat tarihinde yer alan resim, heykel ve performans alanlarında, acı-kadın bedeni-güzellik kavramlarının işleniş yöntem ve süreçleri kronolojik bir yaklaşımla ele alınacaktır.

1.6. Anahtar Sözcükler

Acı, Temsil, Güzellik, Kadın, Çağdaş Sanat, Güncel Sanat



2. DEĞİŞEN GÜZELLİK ANLAYIŞI VE BEDEN

Güzellik estetik öznenin estetik nesneden hoşlanma ve beğeni duygusudur. Estetik sujenin, estetik nesneden hoşlanmasını, hayranlık duymasını ve beğenme duygusunu oluşturan uyum, düzen, birlik, ölçülülüğün tamamına “güzellik” denir.

Estetik öznenin, belli bir estetik tavırla estetik nesneyi beğenmesi sonucu güzellik açığa çıkar. O halde güzellik, estetik öznenin beğenisidir. Eğer insanın estetik bir bakış açısı yoksa nesne kendi başına güzel olamaz; çünkü beğenecek bir özne ya da değerlendirecek bir zihin yoktur (Balcı, 2016, s. 41).

Platon’da güzellik, kişiden kişiye ve çağdan çağa değişmeyen objektif bir değer, ideal ve yetkin bir özdür. Bu dünyadaki güzel şeyler, asıl örnekleri olan güzellik ideasından pay aldıkları için “güzel” diye nitelenirler.

Aristoteles’e göre güzellik, belli bir oran ve uyumu içeren düzendir. Bununla birlikte insanın algı sınırlarını ve kavrayış gücünü aşan çok büyük bir şey güzel olamaz. Öyleyse güzellik; oran, uyum ve düzenden başka, sınırlılığı da içerir.

Antik Yunan’da kadının narin bir bünyeye sahip olduğu ve zihinsel yetkinliklerini geliştiremeyeceğine olan inanç, fiziksel güzelliği kadında aranan bir özellik olarak ortaya koymuştur. Yine de fiziksel güzellik iyi olan ve ruh güzelliği ile bir arada sıfatlandırmıştır. ‘Kalos Kagathos’ güzel ve iyi olanı işaret ederken ‘Kakon’ eksik ve çirkin olanı tanımlamıştır (Sagaert, 2017, s. 25).

Antikçağ ressamı Zeukris, ideal güzelliği resmetmek için beş güzel kadının en güzel bölgelerini bir araya getirmeye karar vermiştir. Amacı Troyalı Helen’in kusursuz güzelliğini yakalamaktır. Yüz, insanların birbirini bir bakışta tanıdığı alandır ve kültürel açıdan farklı anlam katmanları taşımaktadır (Hendersen, 2018, s. 46).

Kant’a göre güzel; hiçbir çıkar gözetmeksizin hoşlanmanın nesnesidir. Hoşa giden şey güzeldir, gitmeyen ise değildir. Hegel ise güzelliği, “İdenin duygusal görüşü” olarak tanımlar.

Leinas'a göre, yüz, kavramsal olarak, başkasını tanımanın sonsuzluğuna, onun tükenmez karakterine açılan, yoksunluğu içinde kendini ortaya koyan bedenin bölümüdür. Beden orada, başkasının indirgenemez görünüşüyle normal olarak Tanrı'ya ayrılmış karakteri miras aldığı, sonsuz bir boyuta açılan gözenekli bir zar haline gelir (Levinas'dan akt. Ancet, 2008, s. 37).

2.1. İlkel Toplumlarda Güzellik Anlayışı

İlkel topluluklarda insan derisi, yeryüzünün derisidir. Bireysel beden anlayışı olmayan, kabile üyeleri ve doğa ile kolektif yaşayan insanların tanrılarla ve diğer kabile üyeleriyle sembolik anlamların değiş tokuşu söz konusudur. İlkel beden üzerine kazınan veya boyanan izler, çoğalmanın ve zenginleştirmenin işaretleridir. Beden kesiklerle, yarıklarla gündelik hayatın tüm izlerini (acı, sevinç vb.) taşımıştır. Bedendeki izler bireysel değil kolektif yaşamın, trans halinin, ritüellerin ve ihtiyaçların ifade bulduğu bir alan olmuştur. Eski bedenlerin teri, kokusu ve salgıları doğanın kokusuna karışmıştır. (Çabuklu, 2004, s. 96-98).

Güzelliğin değişken oluşu farklı kültürlere ve zaman dilimlerine göre değişiklikler göstermiştir. İlkel kültürlerin bize garip ve anlaşılmaz gelen güzellik anlayışları vardır. Bazı kabilelerde kulak memelerine ağır küpeler takıp kulağın sarkmasını sağlayarak veya alt dudağa halkalar takarak dudağı büyütmek gibi güzelleşme çabaları görülmektedir. Boyunlarına halkalar takmaları ve vücutlarını hayvan motiflerini andıran şekillerde boyamaları da ilkel kabile kültürünün bir yansımasıdır (Balcı, 2016, s. 4).



Resim 2.1. Kuzey Tayland yerli kadını

Yeni kıtaların keşfi ile öteki/siyah tenle tanışan batı toplumu kendi güzellik anlayışını ideal kabul ederek siyah kadın bedenini değersizleştirmiştir. Bu bakış açısı sonraki tarihlerde derin etkiler bırakacak ırk ayrımcılığını besleyerek ekonomik sömürü kültürünü yapılandırmıştır.



Resim 2.2. Footbinding, Lotus feet

Footbinding, diğer adıyla 'Lotus Feet' 10. yüzyılın ortalarından 1950'lere kadar Çin'de süregelen estetik amaçlı bir uygulamadır. Çin'de küçük ayaklı kadınların

yüksek itibara sahip olmalarının temelinde Tang Hanedanlığı'ndaki gözde bir cariyenin, küçük ayaklarıyla altından yapılmış lotus şeklindeki platformun üzerinde değerli mücevherler takarak yaptığı dans olduğu bilinmektedir. Kızların ayak parmaklarını kırıp ipek sargılarla bağlanması ile ayakların 8–12 cm arası kalmasını sağlanıyordu. Bu ayaklara sahip olan kadınlar kendi başlarına yürüyemeyecek ve kişisel ihtiyaçlarını karşılayamayacak hale geliyorlardı. 1600'lü yılların ortalarında ayak küçültme işleminin önüne geçilmeye çalışıldı. Yine de uygulama dört yüzyıl daha sürdü (<https://www.meleklermekani.com/threads/foot-binding-nedir.199486/> 'dan 13 Ocak 2019'da alınmıştır).

Baudrillard, *Baştan Çıkarma Üzerine* adlı eserinde bedenin süslenmesine ilkel toplumlar üzerinden açıklama getirmiştir. Baudrillard, bedensel estetik ve bezemenin temelinde baştan çıkarma girişimi olduğunu savunmuştur. Bedeni ritüelin bir parçası haline getirmek, onu maskelemek, sakatlamak, çizmek, yaralamak, kimi zaman gülünçleştirmek ve biçim bozumu ile bedeni anlam ifade etmeye zorlayan işaretlerle doğayı veya tanrıları baştan çıkarmaktır (Baudrillard, 2005, s. 112-113).

Vücudu güzelleştirme çabalarının bir diğeri “dövme” dir. Acı veren bir uygulama olan dövmeyi, Hintliler, Japonlar, Amerika Yerlileri ve Afrika'daki bazı kabileler tarafından bir süs olarak yapmış olsalar da pek çok toplumda dövmenin hastalıklara ve kötü ruhlara karşı koruyucu bir tılsım (nazarlık) olarak uygulandığı, bireyin toplumdaki konumunu (köle, efendi, ergen, işçi, asker) vurgulamak için kullanıldığı bilinmektedir. Dövme yapma geleneği hayli eskidir. MÖ 2000'lerde Antik Mısır toplumunda dövmenin yapıldığı, mumyalardan anlaşılmıştır. Antik Yunanlılar ve Romalılar, "barbarlara özgü bir uğraş" saydıkları dövmeyi suçlular ile kölelere yaparlardı. Hristiyanlık inancında dövme yasaklanmıştı. Buna karşın ilk Hristiyanlar, bedenlerine İsa'nın adını ya da haç desenleri taşıyan dövmeler yaptırmışlardır. Aradan yüzyıllar geçince Avrupalılar dövmeyi unuttular. 18. yüzyıl sonlarında deniz aşırı gezilerde Amerika yerlilerinde ve Polinezyalılarda dövmeyle yeniden karşılaştılar. Avrupa dilleri, dövme karşılığı olan “tattoo” sözcüğünü Tahiti dilindeki “tautau” kelimesinden almıştır. Dövme 20. yüzyılın başlarından sonra, özellikle denizciler arasında yaygınlık kazandı. Romantik duyguları, yurtseverliği ya da dindarlığı belirtmek amacıyla dövme yaygın olarak kullanıldı ve günümüzde de kullanılmaktadır. Kutsal kitaplarda beden işaretleri üzerine bölümler yer almaktadır. Beden tamamen temiz olmalıdır, cinsel ayırımının doğal işaretleri hariç herhangi bir iz

olmamalıdır. Bedende açılan her yara veya iz, kirli, simgesel ve kutsal olmayandır (Kristeva, 2014, s. 127).

Cihan Ertan (2017), çalışmasında insanın güzelleşme çabalarının en belirgin örneği olan “Dövme” üzerinde durmaktadır. Ertan’a göre; geçmişte olduğu gibi bugün de dövme, yaygın bir kullanım olanağı bulmuştur. Dövmeyi beden modifikasyonu olarak tanımlayan Ertan, bir “moda” ya da yeni bir beden estetiği formu olarak ifade eder. Dövmenin tüketim kültürü içinde hızlı bir şekilde yaygınlaşıyor olması onu, bireyin benliğini ve kimliğini sembolleştiren belirgin işaretlere dönüştürmektedir (Ertan, 2017, s. 20).

Beden en basit tanımı ile varlığın maddi çerçevesi ve organik yapısıdır. Farklı kültürlerde farklı anlamlara karşılık gelen bedenin Arap kültüründeki karşılığına dikkat çeken Pagnes, bedeni “Gesem”, “Gesed” ve “Beden” olarak üç ana bölümde ele almıştır. Tanımda “Gesem”in et, kemik, kas ve kandan oluşan biyolojik yapıyı; “Gesed”in, zihnin tüm organlara hükmettiği bir bilinç bağı; “Beden”in ise duyuları ifade ettiğini işaret belirtmektedir (Pagnes, 2010, s. 1).

Yunan medeniyetinde insan ruhunun bir kafesi olarak görülen beden, ruhun doğasını, işleyişini, yetilerini bozan bir kavram gibi görülmüştür. “The Laocoon” heykeline bakıldığında, denizden çıkan yılanın, bir rahibi - iki oğlu ile birlikte - vücutlarına sarılarak boğuşu tasvir edilmiştir. Heyecanı, ıstırapı ve korkusu olmasına rağmen rahip kendine hâkimdir, acı içerisinde fakat bağırarmamaktadır. Yunan güzellik ideali, “Laocoon” heykelinde de açıkça görülmektedir. Heykeltıraşlar, güzellik ideali için insan bedenini tanrısal bir yücelik ile göstermiştir. “Laocoon” heykeli, çekilen ölüm acısını dile getirmesine rağmen acıyla bağırarak her türlü ifadeden yoksun olduğu için yücedir. Sanatçı güzelliğe önem verilerek duyguları arka plana itmiştir (Eslek, 2011, s. 87).

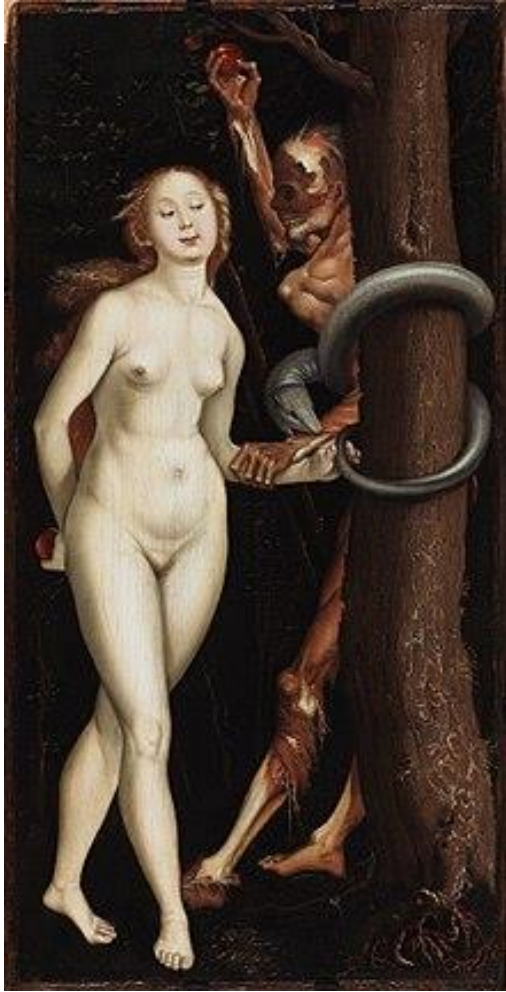
Mısır gibi, Doğu toplumlarında, güçlü ve kuvvetli bir bedeni kullanmak için var olan doğal bir istek dışında, bedensel faaliyetlerin asıl amacı gösteri seven bir halkı eğlendirmektir. Yunan toplumuna geldiğimizde ise insan vücudunun ağır basan bir değeri vardı. Bu yüzden de Yunan toplumunda insanlar, bedenin en üst seviyede gelişimini tamamlaması ve uyum içinde çalışması için, azimli ve sistematik bir şekilde bedenlerini çocukluktan itibaren eğitirlerdi (Çokbankir, 2009, s. 77).

2.2. Hristiyanlık İnanışında Kadın ve Bedeni

John Berger, “Görme Biçimleri” eserinde Adem ve Havva’nın Tanrı ile yaptıkları diyalogu Genesis’de anlatıldığı biçimi ile aktarmıştır.

İkisinin de gözleri açıldı ve çıplak olduklarını gördüler ve incir yapraklarını birbirine ekleyip önlerine örtü yaptılar...ve yüce Tanrı erkeği çağırdı ve ona şöyle dedi: “Nerdesin?” Ve erkek de dedi ki: “Sesini bahçeden duydum ve korktum; çünkü çıplaktım ve saklandım.”...Ve kadına da şöyle dedi Tanrı: “Senin acılarını ve doğurganlığını artıracam; çocuklarını acı içinde dünyaya getireceksin, arzuların kocana yönelecek ve seni o yönetecek.” (Berger, 2005, s. 47-48).

İnsan, cennetten kovulmadan önce sağlıklı bir şekilde tasvir edilmiştir, günah işleme endişesi, kadın bedenini şeytan bedeni ile özdeşleştirmiş ve bütün modern öncesi dönemin sosyal tasavvurunu doğrudan etkilemiştir.



Resim 2.3. Hans Baldung, “Havva, yılan ve ölmüş Adem”, panel, 64x32.5 cm, y.1510-15

Kadın bedeni ve günah kavramlarının bir arada algılanması Adem ve Havva'nın cennetten kovulmasına kadar dayanmaktadır. Adem ve Havva günah işlediklerinde bedenlerinin tamamını örtmek yerine cinsel organlarını kapatarak utancı görünür kılmıştır. Ortaçağın sonlarından itibaren çıplaklık günahla ilişkilendirilmiş ve günahkâr bedenin görsel yorumu cinsel organların gösterilmesi ile ifade bulmuştur. Hans Buldung (y. 1484-1515)'un "Havva, Yılan ve Adem" adlı resminde Havva'nın bedeni sarışın, genç ve güzel temsil edilirken Havva'nın beden dilinde herhangi bir utanma duygusu göze çapmamaktadır. Cennetten kovulmadan önce çıplaklığının farkında olmayan Havva'nın diri bedeninde ve cinsel bölgesinde tüye rastlanmaz. Yüzünde cazibe ve ayartma gücü ile Havva, tehlikeli bir bakışla kadınlardaki cinsel kötülüğü temsil etmektedir. Adem'in direncini kıracak olan Havva, Adem'e vermek üzere elinde tuttuğu elmayı arkasında saklamaktadır. Buldung'un resminde Havva yalnız cinsel gücü değil, tehlikeli bir kadın iktidarını da gözler önüne sermektedir (Leppert, 2009, s. 294).

Eril gücün ya da dişil güzelliğin nihai özgünlüklerine göre yeniden yorumlanan tabiat farkları, tüm bu nitelikleri doğrular. Kadınlar soğuk ve nemlidir: soğuklukları onları zayıf kılar, nemlilikleri ise yumuşak. Erkekler sıcak ve kurudur: sıcaklıkları onları güçlü kuvvetli, kurulukları ise dayanıklı hale getirir. Kadınlar, "daha yağlı ve daha yumuşaktır". Erkekler daha sert ve daha "katıdır". Kadınlar, hareketsiz yaşar, erkekler ise, "alt edilemez bir cesaretle çalışmak ve acıya katlanmak" zorundadır. Soğukluk, kadınlarda kıl çıkmasını engeller, yumuşaklıklarını artırır, ciltlerini parlatır; sıcaklık erkeklerde kılların çoğalmasına, sağlam kalmasına, derilerinde ortaya çıkmasına neden olur. Suyuklar (Organizmanın kan, lenf vb. sıvı bölümü), bedenleri birbirinden ayırır. Kırılganlığı hiçbir zaman olmadığı kadar sevimli yaparak güzelliği de ayırırlar (Leppert, 2009, s. 294).

Ortaçağ'a gelindiğinde bedene yüklenen anlamlarla birlikte acının da işlevi farklılaşmıştır. Tanrı'nın yüce değerleri karşısında insan bedeni hazlara yenik düşebilen veya günahlara açık bir kavram olarak görülmeye başlanmıştır. Günah çıkarmak için kendi bedenine zarar verme ve acıyı arınma yolu olarak kabulleniş söz konusudur. Ortaçağ' da dinin bedene bakış açısına en iyi örnek, Papa Büyük Gregorius'un bedene " ruhun şu iğrenç giysisi" ifadesidir. "İnsan öldüğünde şu beden cüzzamından kurtulur." diyerek bedeni hastalıklı, iğrenç ve acı çekmeye mahkûm, bir bela olarak görmüştür (Golf, Aktaran: Kızılçelik, 2003, s. 89).

Bedenin Batı'daki ataerkil düzen içinde edindiği konumuna bakıldığında, beden ile dışıl olanın bağdaştırıldığı ve kadın bedeninin etrafını çevreleyen anlamların korku ve nefretle kesiştiği görülmektedir. Dışıl olanın eril olanın karşısında ikincil bir çağrışım uyandırması beden, ataerkil ideolojinin dışlanan ve görmezden gelinen cinse ait bir alan algısının yansımasıdır (Yanikkaya, 2009, s. 47).

Foucault, Hristiyanlığın beden üzerine kurduğu iktidarı “Pastoral İktidar” olarak tanımlayarak iktidar sahibinin görevinin, sürünün selameti için sürüyü bir arada tutmak ve yön göstermek olduğunu belirtmiştir. Sürü için nöbet tutan çoban, kendini sürüye adamıştır ve sürü adına karar verebilmektedir. İtaat eden üyeler, iktidarın bahşettiği ödüller ile yaşamaya devam etmektedir (Foucault, 2000, 28-31).

2.3. Temizlik, Hijyen ve Güzellik

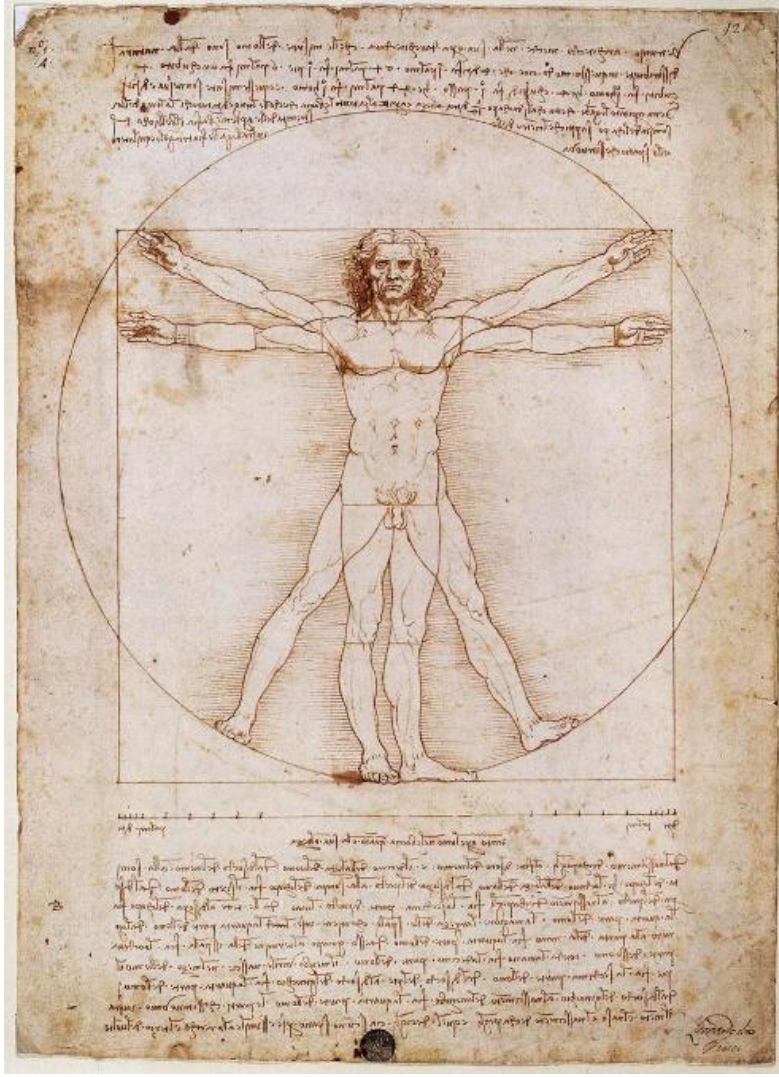
Vücut hijyeni, yüzyıllar içinde geleneksel arınma veya üreme ritüellerine göre değişen, kimi zaman gerileyen kimi zaman mahremiyeti ve kişiselliği ifade eden bir uygulamaya dönüşmüştür. Derinin yaşamsal bir örtü oluşu eski Mısırlılara dayanmaktadır. Mısır'da insan cildi, önce Nil balçığıyla ovulur, ardından kül ve kil karışımı ile keselenirdi, son aşamada ise kokulu yağlarla masaj yapılırdı. Homeros'a göre MÖ. 800'lerde Yunanistan'da banyo aristokratlara özgüdür ve kadınlara yasaktır. MÖ 5. yüzyılda tek tük karşımıza çıkan hamamlar MÖ 4. yüzyılda yaygınlaşmaya başlamıştır. MS 6. yüzyıla gelindiğinde, kilise yıkanmayı, “şehvet için banyo yapmak veya sağlık için banyo yapmak” olarak ayırt etmiştir. 14. yüzyılda yaşanan büyük veba salgınlarında derinin gözenekli yapısı bir tehdit olarak algılanmıştır. Sıcak suyun gözenekleri açarak vücuda kötü havanın bulaşması kanısı Ortaçağ'da hijyen anlayışı üzerinde köklü değişiklikler yaratmıştır. 17. yüzyıl ise parfümlerle temizliğin pekiştirildiği bir dönemdir. Esansların kötü kokuları ve kiri ortadan kaldırdığı düşüncesi ile parfüm, Fransa'da oldukça rağbet görmüştür. 18. yüzyıl Fransa'sında su yalnız zenginlerin evlerine girerdi ve günlük vücut temizliğinde kozmetik ürünler tercih edilirdi. 19. yüzyıla gelindiğinde derinin geçirgenliği fikri değişmiştir. Burjuva evlerinde ve apartman dairelerinde banyolar inşa edilmiş; tuvalet ve banyo mahremiyet kazanarak tek başına banyo yapmak yaygınlaşmıştır. Kalıp sabunların üretimi, yeni keşiflerle bit ve pireden kolayca kurtulma ve banyonun temizlenmenin

yanı sıra rahatlama-gevşeme (masaj) sağladığı düşüncesi, 20. yüzyıldaki banyo, hijyen, sağlık ve ten arasındaki sıkı ilişkiyi gözler önüne sermiştir (Bouillon, 2009, s. 14-27).

2.4. Kadının Güzellik Arayışı

Ortaçağ sanatı bedeni, ruh ve beden ikilisinde ruhun bedenin içinde hapsediği, ahlaki bir mücadeleye sahne olan bir alan olarak ele almıştır. Ortaçağ sanatında Hz. İsa'nın bedeni "Enkarnasyon" adı verilen, Tanrının oğlunun et ve kanla yeryüzünde hayat bulması inancı ile doğrudan ilgilidir. Resim ve heykellerde beden, ruhani olanın gösterildiği bir madde olarak algılanmıştır. Ortaçağ insanı için dünya bir semboldü ve insanın görevi bu sembollerin altında yatan gerçeği anlamaktı. Bizans kiliselerinde yer alan bedensel acının temsili olan resimler de, Hz. İsa'nın acılarına ortak olmak, anlamak ve kurtuluşa ermek amacına hizmet etmiştir.

Andreas Vesalius'un 1543'te yazdığı "De Humani Corporis Fabrica" çalışması bugün bilinen ilk anatomi kitabıdır. Rönesans'ın beden yaklaşımını derinden etkileyecek bu çalışması, bedenle ilgili bilginin yine bedenin kendisinden alınmasına dayanmaktadır. Engizisyona rağmen özel izinlerle yapılan beden açma (diseksiyon) gösterileri, teatral bir sahneye dönüştürülerek gerçekleştirilmiştir. Rönesans sanatında gördüğümüz beden, anatomik açıdan düzgün olmaları yanında asıl olanı anlatma gibi bir görevi de üstlenmiştir. Diseksiyon ile tüm gizli bilgilerine ulaşılan beden, evrenin bir minyatürü olarak görülmüştür. Evren gibi karmaşık bir yapıya sahip olan bedeni tanımlarken sağlam bir dayanak olarak matematiğe yaslanan Rönesans sanatçısı Leonardo da Vinci (1452-1519), "Vitruvian Man"de aritmetiğe ve geometriye ihtiyaç duymuştur. "Vitruvian Man"ın beden parçalarını simetriye dayanarak geometrik form olan kare ve çember içine yerleştiren Leonardo, evrendeki mükemmel ahengin minimal düzeyde insan bedeninde var oluşunu göstermiştir.



Resim 2.4. Leonardo da Vinci, Vitruvian man, Yak.1490

Rönesans anlayışında ‘beden’ ve ‘ahlak’ iç içe geçmiştir. Bedene dair tanımlar normlarla birlikte anılmıştır. Vigarello’ya göre;

...her zaman oval ve ‘dingin’ yüz, düz ve ‘kalkık’ alın, ‘küçük’, ‘incilerle dolu’ ama nadiren açılan bir ağız, ‘zarif, kar gibi beyaz’ gerdan, ‘yumuşak ses ve konuşma’, son olarak ağırbaşlı ve ölçülü tavırlar. Bir ‘özel’ hatta bir ‘ayıbı’ akla getirebilecek her şeyi gizlemek için, küçük, dar, kapalı ağız simgesel bir anlam içerir (2013, s. 40).

Yine Rönesans’ta bedenin mükemmel oluş kaideleri sıralanmıştır. Boyun, saç ve eller uzun; kulak, ayak ve dişler kısa olmalıdır. Tırnaklar, dudak ve yanaklar kırmızı iken baş, burun ve memeler küçük olmalıdır. Bu güzelliği devam ettirmek için çeşitli öneriler de mevcuttur. Cildi fildişi gibi parlatacak, gerginleştirecek losyonların içeriği

saf balmumu, ince pudra ve altın mürdesenktir (doğal kurşun oksit). Bu malzemeler kullanılarak hazırlanmış gizli formüllerle kadın göz alıcı parlaklığa ve ışıltıya sahip olabilir. Şap, portakal ve limonla damıtılmış karışımlarla hazırlanan gece maskeleri veya piliç, güvercin, tavuk ve horoz kanından elde edilen sıcakkan ile yapılan maskelerin yüzdeki kızarıklıkları ortadan kaldırdığı söylenmiştir (Vigarello, 2013, s. 46-54).

15.yüzyılda çirkinlik kötü ruhun dışavurumudur. Güzel olmayan bir beden şeytan imgesinin boy gösterdiği kötü kokan, tiksindirici öğeleri barındırmıştır. Azizler nasıl hoş kokular yayıyorlar ise çirkinler ve cadılar kötü ruhun pis kokusunu taşımaktadır. Burada “cadı” kavramı doğrudan pis kokan şeytansı ve en önemlisi de çirkin olanı ifade etmektedir (Sagaert, 2017, s. 63).



Resim 2.5. Büyük Jan Brueghel, *İşitme*, panel, 65x107 cm.,y. 1617-18, Madrid

Büyük Jan Brueghel'in “İşitme” adlı tablosunda neredeyse hepsi lüks eşyalarla dolu mekân dünyevi hazlara hitap eden nesnelerle doludur. Müzik aletlerinin başı çektiği bu nesnelere dikkatli bakıldığında tek tek ince ayrıntıları ile işlendiği göze çarpmaktadır. Yaşamaya davet edildiğimiz hazların yer aldığı resmin merkezinde çıplak kadın ışığın da yardımı ile özel bir görüntü oluşturmuştur. Kadın bedeninin beyazlığı diğer tüm nesnelerden ayrı izleyicinin dikkatini merkeze çekmektedir.

Alınacak haz erotikleşerek resme bakmamız için gereken sebepleri arttırmaktadır (Leppert, 2009, s. 150).

16. yüzyılın ‘beyaz’ a olan tutkusuna 17. yüzyılda ‘kırmızı’ da eklenmiştir. Elmacık kemiklerinin ve dudakların kırmızı renge boyanması için civa ve sülfür bazlı yakıcı karışımlar önerilmiştir (Vigarello, 2013, s. 94). Bunun yanı sıra kadınlardan genç, güzel, baştan çıkarıcı olmayan, eş ve anne tanımlamasının dışında, anneliği reddeden, erkeklere cinsel açıdan hizmet etmeyen, kendi cinsine benzemeyen kadınlar “ çirkin” olanı ifade etmektedir (Sagaert, 2017, s. 75).

Barok sanatının kadın bedenini seyir nesnesi olarak gören anlayışında beden izleyiciye hizmet etmiştir. Kadın bedeni güzel, pasif ve edilgen yanıyla seyredildiğinin farkında olan bir bilinci ifade etmektedir. Velazques (1599-1660)’ın “Aynalı Venüs” adlı eserinde kadın, hem kendini izlemekte hem de izlendiğini bilmektedir.

Kadının entelektüel oluşu ve düşünebilmesi, onların cinsel cazibesini kaybettireceğine olan inanç Antik Yunan’dan Aydınlanma’ ya kadar devam etmiştir. Erkeklerde güzelliği zekânın bir yansıması olarak gören bu anlayış eril güzellik ve dişil güzelliğin dayanaklarını birbirinden ayırmıştır. Kadının güzelliğini yalnız fiziksel temellere dayandıran bakış açısı, erkekte zekâyı ana merkeze yerleştirmiştir. Kant’a göre bir kadın güzel ve ahlâklı olmalıdır. Kadınların ahlâkî nitelikleri geliştirilmeli ve erkeğin üstünlüğüne hizmet edecek kıvama getirilmelidir. Kadınların alması lüzumlu olduğu tüm eğitim, erkeklerin hoşuna gitmek, onlara faydalı olmak, kendisini sevdirmek, saygı göstermek, teselli etmek ve her daim onları hoş tutmaktır (Sagaert, 2017, s. 96-97).

Kadının güzelliği ve entelektüel oluşu onu çirkinleştiren bir özelliktir. Aydınlanma çağının hekimlerine göre menopozlu kadın artık kadın değildir. Cazibesi ve güzelliği kaybolmuştur. Yaşlı kadın işe yaramaz çirkin bir bedene sahipken yaşlı erkek ‘görmüş geçirmiş’ bilge kişi olarak tanımlanır (Sagaert, 2017, s. 125).

Descartes’in fizik ve metafiziği kesin olarak ayırdığı düalist felsefe, Batı kartezyen düşünce yapısı içinde bedeni akıldan ayırmıştır. Akıl bedenden üstündür ve bedeni kontrol alan bir güç olarak görülmüştür.

Descartes'in akıl-beden ikiliğinde akla öncelik vermesi ile gelişen bedenin ötekileştirilmesi 17.yüzyılda hâkim olmuş kartezyen düşüncenin de alt yapısını oluşturmuştur. Aklın egemenliği esasına dayanan Aydınlanma düşüncesi de bedeni özne konumunda irdilemiştir. 1980'lerde gelişmeye başlayan sosyoloji bilimi bedeni yalnız biyolojik bir sistem olarak görmemiş, toplum içinde şekillenen bir olgu olduğu yönünde tartışmalar başlamıştır.

Bilgiye, nesnel ve saf, dünyasal arzu ve çıkarların uzamında bulunan beden gibi kirlenmemiş biçimde ulaşma aşkı için engel gibi görünüyordu. İnsan rasyonel bir hayvandı artık. Uzamsal varlığıyla bedensel varlığı arasındaki gerilimi harmoni içinde taşıyamıyordu çünkü ruh ve beden aynı uzamı paylaşmıyor, aynı yerde oturmuyorlardı. Ruh bedende hapsolmuş, sıkışıp kalmış gibiydi... (Camcı, 2009, s. 72).

Kant'a (1724-1804) göre; insanın aydınlanmaya katkıda bulunabilmesi için başkasının aklına ihtiyaç duymadan kendi aklını kullanmalıdır. Aklını kullanmayan insan ergin değildir ve başkalarının aklına ve güdümüne muhtaçtır (Timurturk, 2008, s. 5). Aklını kullanan bireylerin "özgür" kabul edildiği bu düşünce sisteminde, beden aklın karşısında "öteki" olarak kabul edilmiştir.

Tarihin ilk yerleşik düzeninden beri üreten, çalışan ve doğuran kadın güçlü bir bedene ihtiyaç duymuştur. Kilolarca yünden yapılan yatak ve yorganları her gün kaldırıp indiren kadın, hayvanlara bakmalı, bağ- bahçede çalışmalı ve doğum yapmalıdır (Şahin, 2009, s. 28). 18. yüzyılın Aydınlanma düşüncesi ile kadın estetiği ve erkek gücü hakkındaki mantık yeniden şekillenmiştir. Kadının doğası gereği işlevi 'annelik' tir. Bu durum kadının zayıf mizacını, şefkatini ya da içsel zayıflığını bir kenara atmak için geçerliliği yüksek bir gerekçedir. Çünkü onun yegâne görevi doğurmak ve yetiştirmektir. Bunu layıkıyla yapabilmesi için sosyal yaşama katılamaz (Vigarello, 2013, s. 115).

Temiz olmak, derinin sınırlı bir bölgesine, dışardan bakanın gördüğü bölgeye bakım ve özen göstermektir. Ortaçağ'daki temizlik öncelikle dışarıdan bakan kişiye yöneliktir. Hamamlar ve banyolar hijyen amacının dışında hazların doyurulduğu mekanlardır. 18. ve 19. yüzyılda ise soyluların hafif kumaşlara ve beyaz renge olan eğilimleri 'görünmeyen' temizliği öne çıkarmıştır. 19. yüzyılda gelişen söylemler

gözle görünmeyen mikrobun varlığına karşı bir savaş başlatmıştır. Temizliğin insanı yalnız sağlıklı ve dirençli kılmayıp disiplin ve düşünsel gücü de desteklediği savunulmuştur (Vigarello, 1996, s. 300-306).

Kartezyen düşüncenin beden-ruh ayırımına Heidegger, Sartre, Husserl'in başını çektiği bir grup düşünür tarafından karşı eleştiriler getirilmiştir. Bireyin bilinçli olarak deneyimlediği yaşantılardan yola çıkarak önceden kabul edilmiş dogmalara karşı çıkan fenomenolojik yaklaşım, her türlü metafizik düşünceyi reddetmiştir. Bu düşünce yapısına göre soyut yerine somuta yönelim artmış, böylece “beden” kavramı önem kazanmıştır.

Fenomenolojik yaklaşımla bedene yönelen düşünce hayatı, bedeni geçici, ölümlü, fani gibi sıfatlarla tanımlayan maddi yapısı, ruhun beden ölse de asla yok olmayacak ebedi varlığına dayanan kartezyen düşünce yapısı, 1789 Fransız Devrimi ile toplumsal-düşünsel hayatı da derinden etkilemiştir. Devrimle beraber yaşanan ekonomik, teknik, siyasi ve kültürel modernleşme, “beden”i sosyolojik bir unsur olarak ele almıştır.

Cinsiyet, sınıf ve ırk farklılıklarının etrafında gelişen “tanımlanabilir ve ölçülebilir beden” kavramı olarak tanımlanan “fizyonomi”, 18. yüzyıl Batı'sında bir bilim olarak kabul görmüştür. İsviçreli Johann Caspar Lavater (1741-1801)'in ortaya attığı bu düşünce, yeryüzünde yaşayan tüm insan gruplarının karakter özelliklerinin insan yüzünü belirli kıstaslara göre inceleyerek gruplara ayırma ve tanımlama mantığı üzerine kurulmuştur. Burun, dudak, göz, alın gibi uzuvlar daha önceden belirlenmiş tiplere göre ayrılarak özel veya dejenere ırk olarak tanımlanmıştır. İnsan bedeni, fizyonomi sayede farklılıkları üzerinden ötekileştirilmiştir (Leppert, 2009, s. 278).

1800'lü yılların sonlarına doğru kadın bedeni zayıflık üzerine şekillenmeye başlamıştır. Güzelliğin temel amaç olduğu bu yıllarda ‘güzellik ürünleri’ ve ‘güzellik bakımları’ gibi yeni kavramlar ortaya çıkmıştır. Fazla kilolardan kurtulmak için, araç-gereçlerin yanı sıra yağları ortadan kaldırdığı iddia edilen masaj merdaneleri pazarlanmıştır. Bu masaj aletlerinin elektrikli olanları kuşkusuz sadece seçkin bir kesime hitap etmiştir (Vigarello, 2013, s. 193).

Makyaj malzemelerinin içeriğine 1874 yılında yayınlanan *The Ugly-girl Papers; or, Hints for the Toilet* (Çirkin-Kız Günlükleri ya da Makyaj sırları) kitabında ayrıntılı olarak değinilmiştir. Amonyum karbonat ve toz kömür, her tuvalet masasında bulunması gereken iki basit kimyasaldır. Eski Mısır’da kullanılan makyaj malzemeleri arsenik ve kurşun içeriyordu. Kurşun ve cıvanın zehirli olduğunun anlaşıldığı 1870’li yıllarda bülbul dışkısı alternatif malzemeler listesine girmiştir (Hendersen, 2018, s. 171-172).

19. yüzyılda insan bedeni, sınıflandırılmaya başlanmıştır. Tüm insanlığı bir bütün olarak gören Ortaçağ anlayışından sonra, “ulus” kavramının gelişmesi ile sınıfsal ve ırksal ayrıştırmanın hızla temellerinin atıldığı yeni bir zaman dilimine geçilmiştir. Sosyolojik anlamda “köle” olarak tanımlanan siyah ırkın kadın bedeni, çirkin, cinselleştirilmiş, günaha ve hastalığa yatkın olarak nitelendirilmiştir.

İngiltere’nin döneme adını veren Kraliçe Viktorya tarafından yönetildiği ve adını buradan alan “Viktorya Dönemi” (1837-1901), ideal vücut güzelliği ve korse denildiğinde akla ilk gelen dönemdir. İngiltere’de bir dizi yasakların ve aşırılığın hüküm sürdüğü bu dönemde, korse giyen kadınlar saygı duyulan iffetli ve sadık bireyler olarak itibar kazanırken korse giymeyen kadınlar hafif, günaha eğilimli veya ahlaktan yoksun olarak görülmüştür. Dönemin modası ile çapı 40 santimetreyi bulan korseler yalnız nefes alma zorluğu yaratmıyor; hazımsızlık, kabızlık ve hatta iç kanamaya sebep oluyordu.



Resim 2.6. 19.yüzyıl İngiliz kadını ve korse

Korseler, 19. yüzyılın geleneksel kültürünün en etkili unsurlarıdır. Giysilere form veren kesimler, kalıplar ve detaylar duygusal etki ile doğrudan bağlantılı olmuştur. Giysinin formu kişinin anlatmak istediği sözlü ifadeleri de açığa çıkaran ipuçları içermektedir (Johnson, 2001, s. 206). 19. ve 20. yüzyılda modaya uygun giysiler kişinin toplumdaki yerini, gelir seviyesini ve cinsiyet farklılıklarını ortaya çıkartan temel göstergelerden biridir. Üst sınıfa mensup bir kadının dışarı çıkması beklenmediği için kıyafetler dekoratif ve kullanışsızdır (Crane, 2003, s. 30). Kadın bedeninin sahip olduğu estetik güzelliğin vurgulanması amacına hizmet eden korse (Resim 2); erkeksi görünmemek, daha ince hatlara sahip olmak, kadına has olan göğüs ve kalçanın vurgulanması amacına hizmet etmelidir (Taşdelen, Koca, 2015, s. 210). İlk dönemlerde metal ve balina kemiğinden imal edilen korselerin pazarlanması amacı ile reklam afişleri basılmış ve bunlar kadınların tüketimine sunulmuştur.

Bedenin şekillendirilmesi ve biçimlendirilmesi temelde bedene yeni bir düzen getirilmesini ifade etmektedir. Beden değişen sosyal yapılara, paradigmalara ve ideolojilere göre tekrar disiplin altına alınması gereken bir çalışma sahasına dönüşmüştür (Özpolat, 2011, s. 321). Bedenin değişim ve dönüşümü ilkçağlardan günümüze kadar devam etmektedir. İlkel kabilelerin ayin ve ritüellerinde bedenin boyanması, bedene dövme yapılması veya çeşitli aksesuarlar takılması gibi uygulamalara günümüzün estetik ameliyatları da dâhil olmuştur (Alp, 2014, s. 353).

Gina Marlene Dorre, 2002’de yayımladığı “Horses and Corset” adlı makalesinde 19. yüzyılın sonlarına doğru belirmeye başlayan feminist yaklaşımlara dikkat çekerek kadın giyiminde “Viktorya kadını” giyim tarzının kadına fiziksel ve zihinsel anlamda baskı yaptığını, korse ve ağır giysi katmanlarının kadını süslü ve pasif bir konuma indirgediğini belirtmiştir. Reformlarla işçi sınıfında yer alan kadınlardan başlayarak bazı değişiklikler olduğunu ve kısmen de olsa bu yüzyılın sonunda kadının korseden kurtulmaya başladığını ifade etmiştir (Dorre, 2002, s.165).

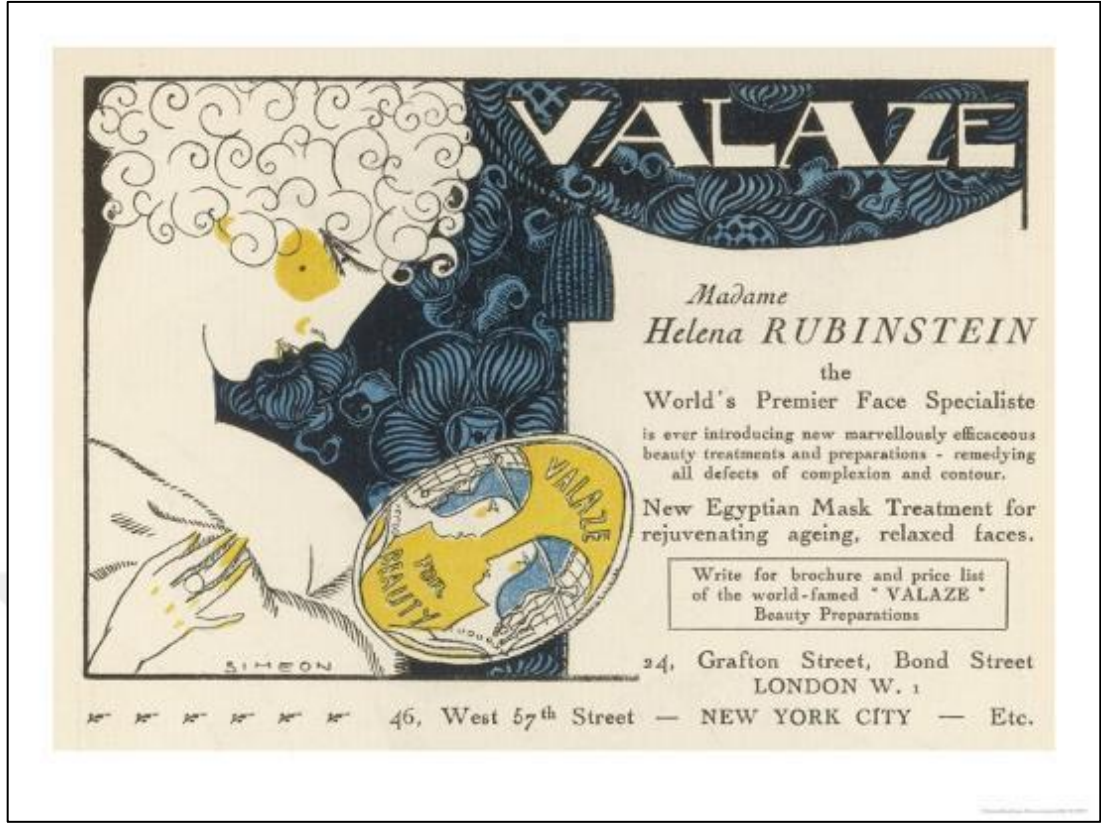
1921 yılında Amerika’da düzenlenen “Miss America” yarışması ile “güzel beden” kavramının kurumsallaştığı görülmektedir. Modern toplumun bir işareti olarak algılanan güzel beden imgesi Yunan’ın ideal beden imgesine dönüşmüştür. Hollywood’ un piyasaya sürdüğü güzel kadın ve erkekler, bedenin ne olması gerektiğine dair güçlü mesajlar iletmiştir (Şenyuvalı, 2010, s. 9).



Resim 2.7. Miss America, 1921

1980’li yıllarda ataerkilliğin kurallarını tersine çevirmek isteyen kadın, geniş omuzlu çizgilere sahip ceketlerin, gömlek ve pantolonların yer aldığı tarza yönelmiştir. ‘Dress for Success-Başarı İçin Giyinmek’ akımı ile kadın, yuvarlak ve vücut hatlarını gizleyen giyimden uzaklaşmış görülmektedir (Er, H, 2009, s. 20).

Sağlıklı olmanın zayıflamayla doğrudan ilişkili olduğu kanısı kadınlar arasında diyet ve spor uygulamalarının yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bereketin simgesi sayılan dolgun kalçaların ve göğüslerin yerini daha düz ve erkeksi beden imajı almıştır. Savaş yıllarında erkeklere ait olan sanayi sektöründe çalışacak kadınlardan daha erkeksi ve güçlü olmaları beklenirken savaş sonrasında kadın ait olduğu yere eve yönlendirilmiş ve istenen kadın imajı yeniden değişime uğramıştır. 1950’li yıllarda Batı’da ince belli, geniş kalçalı kadın tipi güzelliğin kriteri olarak sayılmıştır. 1960’lı yıllarda ise zayıf kadın imajı tekrar yaygınlaşmıştır (Ekici, 2010, s. 193).



Resim 2.8. Valaze krem afişi

1900’lü yılların güzellik anlayışını bir sektöre dönüştüren Helena Rubinstein, icat ettiği ‘Valaze’ kremi ile güzellik ürünlerinin markalaşma sürecine verilebilecek en iyi örnektir. Önce Londra’da daha sonra Paris’te açılan enstitülerini Birleşik Devletler’de açılan şube takip etmiştir. Helena Rubinstein enstitüleri ile kişisel bakım konusunda öğrenci yetiştirmeye başlanmıştır (Vigarello, 2013, s. 202).

1930’lu yıllarda sarışınlık yükselen değerdir. Göz kamaştırıcı pırıl pırıl olmanın temel şartlarından biri sarışın olmaktır. Sarışınlık elit, ışıltı, yıldız gibi kavramları doğrudan çağrıştırmış, çekicilik ve seksapelin kusursuzluğunu tanımlamıştır. Yine aynı yıllarda selülit bir çirkinlik göstergesi olmuştur. Doku arası sızıntılar, yağ depoları, karaciğer sindirim atıkları ya da tam olarak dönüşmeyen tıkanmalar, birikmeler olarak tanımlanmaya çalışılan selülit, zayıflamanın önündeki en büyük engellerden biri olarak görülmüştür (Vigarello, 2013, s. 223-224).

Savaş sonrası dönemin özgürlükçü anlayışı 1950’li yılların beden tanımını doğrudan etkilemiştir. Yarı açık ve dolgun dudaklar ve dolgun göğüsler seksi olmanın yeni

göstergesidir. Bu yıllara damgasını vuran Brigitte Bardot, dönemin kadın arzusunun, özgürlüğünün ve doğallığının simgesi olmuştur. Estetik artık bedenin kendisi olmasını telkin etmektedir (Vigarello, 2013, s. 248-249).

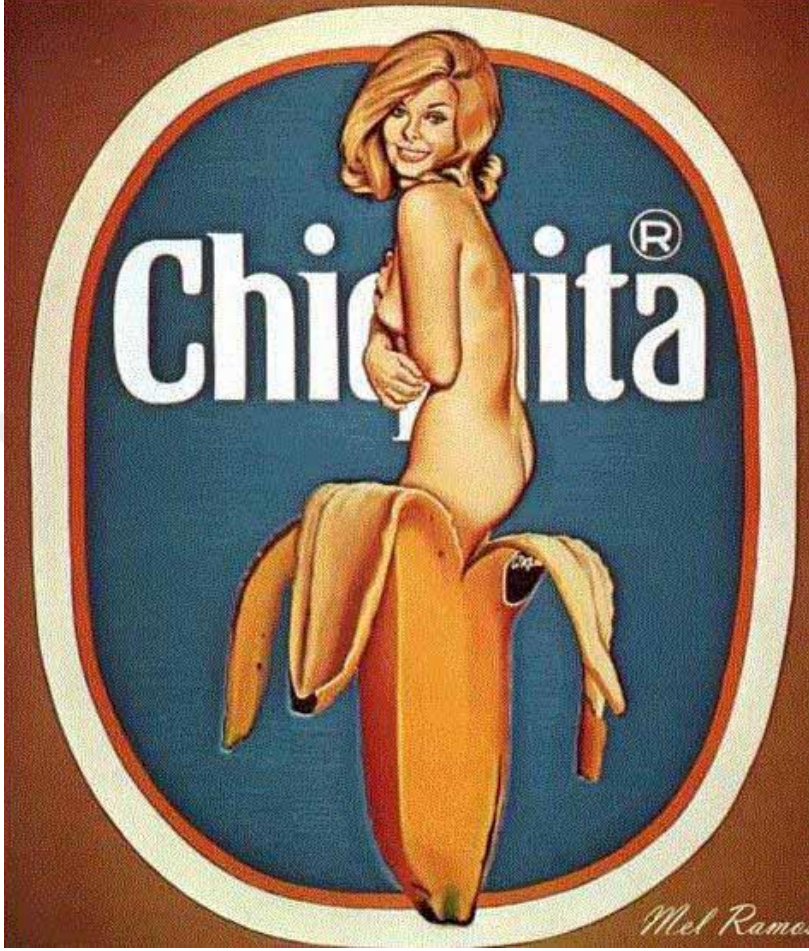
İkinci Dünya savaşı' nın ardından özellikle Amerika'da ekonominin gelişmesi, alım gücünü artırmış ve bireyi hızlı bir tüketim kültürüne doğru yönlendirmiştir. Reklam sektörünün gücünün iyiden iyiye yükseldiği bu dönemde insanlar almaya, tüketmeye ve yeniden almaya odaklanmıştır.

1960'lara damgasını vuran pop sanatı tüketim kültürü üzerine kurulmuş bir akımdır ve kadın bedenini metalaşan bir malzeme oluşu eleştirilmiştir. Bedenin fetiş nesnesi olarak algılanması birçok pop üründe net bir şekilde izlenmektedir. Richard Hamilton'un "Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Göz Alıcı Yapan Nedir?" isimli çalışmasında neredeyse çıplak olan kadın ve erkek bedenleri birbirinden kopuk ve güncel ev eşyaları ile birlikte resmedilmiştir (Antmen, 2008, s. 161).



Resim 2.9. Richard Hamilton, Bugünün evlerini bu denli cazip kılan nedir?, Kolaj, 41,9 x 29,8 cm, 1956

Mel Ramos'un "Chiquita" adlı eserinde kadın tüketilebilir fetiş bir nesneye dönüşmüş, ürün ve kadın aynı algı çerçevesinde bir araya getirilmiştir.



Resim 2.10. Mel Ramos, Chiquita, 92 x 70 cm., 1979

1960'larda beden, kişinin ayrıcalıklı alanıdır ve kişiliğin yansıtıldığı bir ayna görevi görmüştür. Tanımlar değişmiştir, güzellik ürünleri artık kişiliği ortaya çıkaran, onu diğerinden farklı kılan bir amaca hizmet etmektedir. Herkes gibi görünmek yerine kendi tarzı, kendi makyajı, kendi saç modeli ve kendine özgü renk seçimleri ile kişi olduğunun en iyisidir (Vigarello, 2013, s. 263).

1970 yıllarında güzellik kavramı, 'rahatlık' ile örtüşmüştür. Bedenin içinde kendini iyi hissetmek, başkasına benzemeden, kendi kişiliğine uygun rahat ürünler tercih etmek temel amaçtır. 1975 yılında Lancôme 'İç dinginlik ve huzur duygusuna ulaşın', 'Bedeninizi pohpohlayın' sloganları ile ürünlerini satışa sunmuştur.

1980’li yıllardan sonra bedenin toplumu oluşturan değerler sistemi üzerindeki etkisi ile “Beden Sosyolojisi” bir alt dal olarak önem kazanmıştır. Modern sosyolojiye göre, beden yalnız biyolojik bir varlık olmaktan öte toplumsal birçok kavramı doğrudan etkileyen bir olgudur. İnsanı beden ve zihin olmak üzere ikiye ayıran, bedeni aklın karşısında konumlandıran Kartezyen kapısını eleştiren Micheal Foucault (1926-1984), Gilles Deleuze (1925-1995), Jean-Francois Lyotard (1924-1998) ve Jean Baudrillard (1929-2007), bedeni merkeze koyan bir eleştiri yaklaşımı ortaya koymuşlardır. Beden üzerine çalışan modern düşünürlerden Foucault, Elias, Deleuzei Derrida, Boudrillard ve Turner, bedeni bir kuram olarak ele almıştır.

20. yüzyılda kadın bedeni, sahip olabildiği kimi haklarla ‘bedenim bana aittir.’ sloganı etrafında şekillenmiştir. Bu farkındalık kadınlara oy kullanma ya da kürtaj gibi seçim şanslarının kapılarını açsa da onu güzelliğin girdabına yeniden sürüklemiştir.

Sagaert (2017)’e göre;

Teorik olarak, 20. yüzyılın son on yılında ilk defa kadınların aşağı düzeyde olduğundan bahsetmek saygısızlık ve skandal yaratacak türden bir ayrımcılık (pratikte, tüm bu değişimler kadına belli bir özerklik sağlamış olmasına rağmen bu özgürlük onun görünüşüne verilen önemi katbekat artırdı. Bu bakış açısına göre, devamlı estetik bir mükemmelleşme takıntısının ötesinde, çirkinliğe karşı açık bir savaşın gölgesi olarak belirdi. Bu çerçevede, bu durum kabul edilemez hale geldi, neredeyse bir saldırı, bir beğeni kusuru, bir kabahat olarak görüldü. Çirkinlik sadece dişil kimliğin kırılma noktasına değil, aynı zamanda bu çirkinliğin ondan uzaklaştıracak zirve noktasına da etki etti: “Çirkinim, öyleyse yokum.” Böylece, kadın bedeni birçok eleştiriyle karşı karşıya geldi. Önceki çağlarda yaygın olan bakımsızlık, erken yaşlanma ve kırışıklıklar şu buyruğa yol açtı: Kendi kendinin efendisi ol, kendine gösterdiğin özenle bedenine sahip ol. Bu şekilde kadın dış görünüşünün sanatkarı oldu (Sagaert, 2017, s. 140).

Bedenin sosyal yönü üzerinde çalışan düşünürlerden biri de N. Elias (1897-1990)’dır. Elias’a göre beden, biyolojik olarak tamamlanmamış bir süreci ifade ederken aynı zamanda uygarlaşma yolunda da ilerleme göstermektedir. Bedenin uygarlaşması devamlı bir süreci ve birey-beden etkileşimini gerektirmiştir. Toplum ve kişiler arası etkileşim bedeni şekillendirmekte ve bedenin dış görünümünü doğrudan değiştirmektedir. Beden, toplumsal olan ile biyolojik olan arasındadır (Nazlı, 2009, s. 62- 63).

Nesnel bilimi, kültür birikimini ve insan merkezli düşünce yapısını öneren modernite, her şeyin insanın mutluluğuna, özgürlüğüne ve ilerlemesi fikrine dayanmaktadır. İnsanın mutluluğunun ancak ilerleme ile gerçekleşebileceğini savunan bu düşünce dini ve efsaneleri akıl dışı kabul etmiştir.

Aydınlanma düşüncesi, değişimin ve ilerlemenin önünü açarken insan yaratıcılığının gelişmesini sağlamış, bilimsel keşiflerin önünü açmış, özgürlük, eşitlik ve evrensel akıl gibi kavramlar günlük hayatın parçası haline gelmiştir. Aydınlanma düşüncesi ile 19. ve 20. yüzyılın siyasi gelişmelerine bakıldığında, özgürlük, eşitlik gibi kavramların bazı kesimler için sınırlayıcı olduğu görülmüştür. Modernite geleneksel olanı alt etmeye çalışırken din, ideoloji, etnik sınırlar ve ulus kavramı ile çatışmıştır (Kılınç, 2007, s. 9).

Modern düşünce sisteminde ise aydınlanma düşüncesi ve Hümanizm, akli dinsel kaynaklardan önceye koymuştur. Avrupa'nın yaşadığı sanayi devrimi ve bilme olan hayranlık, akli yücelterek akıl yoluyla aydınlanma düşüncesi merkezindedir. Beden ise akla hizmet eden bir alt birim olarak görülmüştür.

Tarihin her döneminde bedene yüklenen anlamlar farklılaşmıştır. Yalnız süreç olarak değil toplumsal çeşitliliğe göre de değişim gösteren beden, toplumsal cinsiyet ayrımına maruz kalarak “kadın” ve “erkek” beden olarak kalıplaşmıştır. Toplumsal cinsiyet, kadının ve erkeğin nasıl görüldüğü, nasıl algılandığı ve onlardan neyin beklendiğini belirleyen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Dumanlı, 2011, s. 133). Günlük hayatın sözel ve pratik yaptırımları ahlaki değerler yüklenmiş beden imgesini şekillendirmektedir. Neyin ahlaki olup olmadığı konusundaki değerler, oto-kontrol mekanizmaları ile yerleşik kurallar dizisini oluşturmaktadır (Topaloğlu, 2010, s. 255).

Beden, toplumsal yapı içinde kurgulanmaktadır ve bedeni tanımlarken onun sosyolojik bir yaklaşımla ele alınması, konunun anlaşılması bakımından büyük önem arz etmektedir. İnançlarla, ibadetlerle, geleneksel ritüellerle, iktidarın ve medyanın müdahaleleri ile bedene hâkim olmak, eril dünyanın devamlılığı için bir zorunluluktur. Beden politikalarına bakıldığında, ulus devlet anlayışında tek tip insan-toplum ideali vardır. Hitler liderliğindeki Alman toplumu incelendiğinde Alman kadınlarının en

önemli amaçlarının çocuk doğurmak olduğu görülmektedir. Politikanın kadın bedeni üzerindeki yaptırımının ispatı olan bu anlayış, bedenin bir ideal uğruna nasıl kullanıldığının delili olmuştur (Avcı, Kayar, 2015, s. 116).

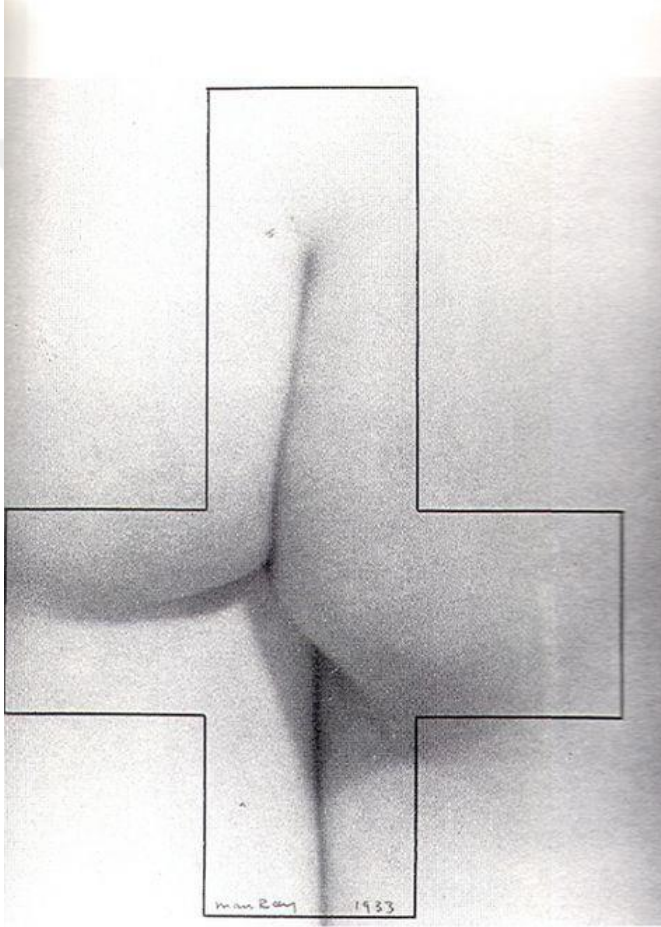
Kişilerin, toplumların, iktidarın, dini inanışların ve ekonominin yönelimlerini beden kavramı şekillendirmektedir. Beden biyolojik bir unsur olmanın yanında cinsiyet, siyaset, kimlik, ırkçılık, sömürü, evrensellik gibi kavramların da temelinde yer almaktadır. “Sosyal beden” ya da “sosyolojik beden” olarak ifade edilen beden, günümüz düşünce dünyası tarafından irdelenerek spordan kozmetiğe kadar birçok alanın da odak noktasını oluşturmaktadır. Butler (2018)’e göre, Simone de Beauvoir “Kişi kadın doğmaz, kadın olur.” derken toplumsal cinsiyet kavramına gönderme yapmıştır. Kişinin kadın olması kültürel mecburiyettir ve kültürel anlamlarla yorumlanmıştır (Butler, 2018, s. 54).

Beauvoir’ın *İkinci Cins* kitabında eril ve dişi arasındaki ilişkinin temsil edilemeyeceğini, kadınların sorunlarına erkeklerin çözüm getiremeyeceğini belirtmiştir. Bu davada hem yargıç hem de taraf olan erkeğin kadınları savunmasızlığının imkânsızlığına değinmiştir (Butler, 2018, s. 58).

Bedenin karmaşık ve edilgen yapısı onu kimi müdahalelere açık hale getirmektedir. Bu müdahaleler kişinin kendi iç dünyasından olabildiği gibi çevre kaynaklı da olabilir. Gündelik hayatta birey, kendi çevresini etkilemek, ona mesajlar iletmek amacı ile giyim, bakış, yürüyüş, aksesuar, jest ve mimikler ile bedensel dilini kullanmaktadır. Bedene yapılan çevresel müdahalenin başında gücü temsil iktidar gelmektedir. Cinsel seçimler, gebelik, annelik, tecavüz, giyim, dans, spor, kozmetik, diyet, sünnet, dövme, bekâret, gelenekler, dini emir ve yasaklar bu çevresel müdahalelerin başında gelmektedir (Okumuş, 2009, s. 3).

Siyasal iktidarın ve dinin beden üzerinde denetim kurma çabası insanlık tarihinin başından günümüze kadar devam etmektedir. Din, insanlar inandığı sürece vardır ve din devamlılığı için bireyi, cennet-cehennem, sevap-günah gibi iyi-kötü arasında seçim yapmaya zorlamaktadır. Bir dine bağlı olan bireyin inançları gereğince hareket etme mecburiyeti, dinin bireyin bedeni üzerinde denetim mekanizması kurma

gayretine hizmet etmektedir. Siyasi gelişmelerin beden üzerine yüklediği görevlerin başında doğum gelmiştir. Ülke nüfusunun giderek azaldığı, gelecekteki işgücü ihtiyacı ve devlet bütçesine getirdiği yük, kadın bedeni, doğum ve kürtajı tartışmaya açmıştır. Man Ray, 1933 'Monument to D.A.F. Sade' fotoğraf çalışmasında Fransız halkının doğum oranları üzerinde bolca kafa yorduğu bir döneme işaret etmiştir. Temelde kilise ve devletin beklentileri ile bedenin hakları arasındaki farklılığa Gerçeküstü bir yorum getirmiştir (Hopkins, 2006, s. 165).



Resim 2.11. Man Ray, 'Monument to D.A.F. Sade, 1933

Modernitenin bireyler üzerinde kurduğu iktidarın yansımalarını gözler önüne seren Foucault, iktidarı yalnız devlet olarak görmemiş, devletin dışındaki bazı mekanizmalara dikkat çekmiştir. Bireylerin gündelik davranışlardan bedensel tercihlerine kadar birçok yönden etki altında olduğunu belirtmiştir. İktidar, bilinen sansür ve içeriye hapsedme etkisinin dışında arzu, bastırma kimi zaman engelleme yöntemlerini kullanarak topluma nüfuz etmiştir (Foucault, 2017, s. 43).

Medeni beden, doğa/kültür ikileminde hayvanın doğal dünyasından ayrı olan kültür insanını işaret etmektedir. Kültürel kodların insan davranışlarını biçimlendiren yapısı ile yürümekten konuşmaya, yemek yemeden cinselliğe kadar bireye dair tüm özelliklerde medenileşme söz konusudur (Yumul, 2000, s. 39).

Giysiler hem bedeni hem de ruhu koruyan bir işleve sahiptir. Bedeni günahlardan arındırmak, cinsel arzuları denetim altına almak, dini ideolojileri korumak amacıyla farklı kültürlerde farklı örtünme şekilleri söz konusudur. Burada asıl amaç mahremiyetin korunmasıdır. Gizlenmek için yüzlerini peçeyle, vücutlarını çarşafı kapatan Müslüman kadınlar gibi, Yahudi ve Hristiyan kadınlarının da örtünme geleneği benzer giyinme şekillerini yaratmıştır (Er, 2009, s. 19).

B.S. Turner'in ortaya attığı “iç beden” ve “dış beden” kavramlarında, iç beden, bedenin korunmasını; dış beden bedenin görünümünü tanımlamaktadır. İç beden canlı ve hareketli yapıyı ifade etmektedir. Dış beden ise toplumsal, ekonomik, siyaset, tüketim, kimlik ve sınıf farklılıklarını da bünyesinde barındırmaktadır (Er, 2009, s. 19).

3. DEĞİŞEN GÜZELLİK KAVRAMI ETRAFINDA ŞEKİLLENEN KADIN BEDENİ, FEMİNİZM VE GÜNCEL SANAT ÖRNEKLERİ

“Kadınların cinsiyeti yoktur.”

JUCE IRIGARAY

Toplumlar, kadınlar ve erkekler için farklı faaliyetler beklentisi içinde olmuştur. Kadın ve erkeğin biyolojik farklılıkları ile kaynaşan bu beklentiler; kadınları kadınsı, erkekleri erkeksi olmaya zorlamaktadır. Erkekler çalışma hayatının içinde, evin dışında konumlandırılırken kadınlar, anne ve eş olarak eve ait alana bağlanmıştır.

Toplumsal olgunun beden ve kimlik üzerinde oluşturduğu yaptırımlar, modern bireyin yeme-içme yönelimlerinden başlayarak tüm tüketim alışkanlıkları toplumsal cinsiyet çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. Beden, Batının dinî öğretileri kapsamında arzu ve hazların kaynağı, her daim disipline edilmesi gereken, günaha meyilli bir unsur olarak görülmüştür. İdeolojilerin, toplumsal ideallerini kurgulayarak kişinin bedeninde sürdürmeleri bedenin kontrolünü kolaylaştırmaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramında kadın ve erkek, sosyal açıdan kategorize edilir ve tanımlanır. Bu tanımlamada kadın ve erkeğin biyolojik farklılıklarına ek olarak sorumluluklar, davranış şekilleri, iş sahaları, cinsel roller ve beklentiler de değişiklikler göstermektedir (Dumanlı, 2011, s. 133).

Beden algısı, yüzyıllar boyunca “ideal bedenin üretilmesi” temelinde şekillenmiştir. İdeal kavramını sağlık, refah ve güzellik gibi değerlerin o ya da bu şekilde belirleyicisi konumundadır. Antik Yunan’da orantı kavramına dayandırılan ideal beden, tanrı ve tanrıçaların mükemmel kabul edilen ölçülerine göre belirlenmiştir. Vücudun ısısı onun yaşam enerjisinin bir göstergesi olarak görülen Antik Yunan’da kadın vücudunun erkek vücuduna göre daha soğuk olması onları bir kademe daha aşağı algılanmasına sebep olmuştur. Erkek bedeni ise sıcaklığı ile zihinsel ve yaşamsal olarak güçlü bir yapının da ispatı olmuştur. Bu anlayış Antik Yunan’da günlük yaşam giyiminde erkeklere daha açık giyinme hakkı tanırken kadınlara ısıнын korunması düşüncesinden hareketle daha sıkı giyinmeyi salık vermiştir (Yıldırım, 2008, s. 36).

Berger (2005), Rönesans dönemi kadınlarının kusursuz bedenlerinde vücut tüylerinden arınmış temiz, saf ve lekese tasvirinin dönemin güzellik anlayışına doğru orantılı ve yine eril bakış için bir nesne olarak sunulduğunu belirtmiştir (Berger, 2005, 46).

Biyolojik bir yapı olmaktan daha öte duygularımızı, belleğimizi, kimliğimizi yani bizi var eden birçok izi üzerinde taşıdığımız beden, kişisel olduğu kadar kamusal bir alandır. Kültürün, tarihin, ideolojinin ve dinin hüküm sürdüğü bir mekân olan beden tüm değişimlere ve dönüşüme açıktır. Cinsiyet bağlamında ayrıştırılmaya ve hüküm sürülmeye devam edilen beden, farklı zamanlarda ve farklı coğrafyalarda değerler sisteminin şekillendiği bir kavram olarak yorumlanmıştır. Kendinden daha önce toplumun malı kabul edilen kadın bedeni, geleneksel formlarda babadan kocaya teslim edilerek bir üst tahakküme ait olduğu bilinci devam etmektedir (Kozlu, 2008, s. 50).

Toplumsal kültürün, kendini var etme ve ayakta kalma amacından hareketle oluşturduğu değerler sistemi, insanları denetim altına almak, onları disipline etmek ve sürdürülebilir bir düzen oluşturma sistemi ile hareket etmektedir. Bu yaklaşım sisteme ayak uyduran ve tüketen bir insan modelini beraberinde getirmektedir (Demez, 2012, s. 513). Tüketim toplumunun hedef kitlesi, çoğunlukla kadın ve kadın bedenidir.

Kadının nesne konumunda algılandığı bu bakış açısı, günümüzde modern toplumun kadından beklentilerinin değiştirmesi ile kadını hem nesne hem de özne konumuna getirmiştir. Burada kadın, güzelliğin ve hazzın temsili olarak yeni yaptırımlara açıktır. Güzellik anlayışının kadın üzerinde oluşturduğu baskı, kadının da içinde olduğu bir yaptırıma dönüşerek bedenden beklentiler artmıştır. Kadının sürekli ince ve güzel olmasını dikte eden kapitalist yapının toplumsal elleri, kadını tüketimin ana malzemesi haline getirmiştir. Toplum tarafından beğenilmek, kabul görmek, var olmak, statü kazanmak veya statüyü elinde tutmak isteyen kadın da bu yaptırımların birçoğunu kabul etmiştir.

Erkeğin kadını izleme ihtiyacı, kadının erkek üzerindeki gücünü oluşturmaktadır. Erkeğin kadını izlerken onu hem bir nesne olarak tüketici konumuna yerleştirir hem de erkeği kadın bedeni üzerinde hâkim kılar (Leppert, 2009, s. 290). Kadının,

güzelliğin ve cinselliğin alanına ait olduğu algısı, onu baskı altında tutulması gereken bir tehdit konumuna yerleştirmiştir. Eril tahakküme ait üst düşüncenin kadını gözlem altında tutan ve onu köleleştiren bu anlayışı, kadının özgürleştirilmesi söylemini dile getirirken, onu yine cinsel istismarın nesnesi konumunda tüketmeye devam etmektedir.

19. yüzyıl beden kavramını cinsellik veya cinsiyet tezi ile açıklayan Freud, kendinden sonra gelen birçok düşünürü de etkilemiştir. Foucault’a göre, cinsiyet fikri iktidar ilişkileri ile tanımlanır. Erkeklik ve kadınlık rolleri iktidar tarafından belirlenmektedir ve düzenin devamı için bu ayrımın devamlılığı şarttır.

Roman Sampedro, “Mar Adentro (İçimdeki Deniz) filminde ötenazi isteyince hukukun, kilisenin, ailesinin, etrafındaki kadınların direnci ile karşılaşır. Mesele bu aşamada özgürlük sorununa dönüşür. Bedenin bireye ait bir mülk olarak üzerinde tüm tasarruf hakkının bireyde olduğu ya da devlet, din gibi sosyal kurumlara ait olduğu tartışması filmin ana temasını oluşturur. Ramon Sampedro yaptığı savunmada: “Laik olduğunu iddia eden bir devlet; özel mülkiyete izin veren bir devlet; özgürlükçü olmalıdır...en değerli mülkiyetimi bedenimi terk ederek...” cümlesi ile bedeni üzerinde tek yetkilinin kendisi olduğunu vurgular. Kilise ise; bedenin bir şirket ya da banka hesabı olmadığını, dolayısıyla bireyin kendi bedeninin sahibi olmadığını, bu nedenle bedeni üzerinde yetkili olamayacağını, bedeninin sadece bir emanet olduğunu ifade eder...Devam eden mahkeme ve kanunlar da aynı anlayışla bireyin bedeni ile ilgili nihai kararı veremeyeceğinin kararına varır. Tüm bu tartışmalar “beden”in bir mülk, mülkiyet olarak algılandığını ve tartışmaların bu mülkiyetin kullanım hakkının kimde olacağı ekseninde devam ettiğini göstermektedir... (Demez, 2009, s. 9).

Kadın merkezli güzellik arzusunun erkek egemenliğinde bedene yüklediği ölçülerle zarif, asil, ahlâklı, seksi, bakımlı, genç olma unsurlarını barındırmaktadır ve bu özellikler erkeğin zihninde yarattığı güzel kadın imajının kendisidir. Eril değerlerin belirlediği normale ulaşmaya çalışan kadın, cinsel kimliğini oluştururken sürekli değişim içinde olmaktan kurtulamamaktır. Değişime ayak uydurmaya çalışan kadın, tüketimin en büyük pazar payını oluşturmaktadır. Haşlakoğlu (2009)’na göre utanma, kendini bir başkasının gözünden görmeye dayalı tecrübedir. Bu tecrübe “ben”in kendisine yabancılaşması ile mümkün olabilir. Yabancılaşma olmaksızın “ben”in kendisinden söz etmesi söz konusu olamaz. Kendinden/bedeninden utanan kadın sürekli bir arayış ve değişim içindedir (Haşlakoğlu, 2009, s. 13).

Demez (2009)'in ifade ettiği gibi; “Beğeniler, bireylerin sosyal konumlarının birer kazanımı olarak bedenlerinde cisimleşir, simgesel ve ortak dillere dönüşür.” Estetik, güzellik, simetri ve mükemmelliğın yanında beslenme rejimleri ile yemek kültürü de sınıfsaldır. Besinlerin algılanışı, yeme-içme alışkanlıkları ve yemeğın bir törene dönüştürülmesi aynı şekilde toplumsaldır (Demez, 2009, s. 20-21). Tarihsel süreçte kadın bedenine yönelik erkek bakışı cinsellik kaynaklıdır. Erkeğın her daim denetiminde olan kadın ve onun bedeni kültürden kültüre farklılıklar gösterse de onun cinsel bir nesne olarak kabul edilmesi devam etmiştir. Kadının cinsel nesne olarak kabulü, tüketilen ve yeniden üretilen bir materyal olarak, ataerkil kültürün cinsiyet yaklaşımını belirlemektedir (Bilgin, 2016, s. 221).

Bedenin tahakküm altına alınması iktidar tarafından planlı-programlı bir düzende yapılmaktadır. Bedenin terbiye edilmesi bireyin sadece atletik bir vücuda sahip olması değil ahlâkının ve cinselliğının de terbiyesini kapsamaktadır (Arpacı, 2013 s. 502). İktidarın beden üzerindeki gücünü en iyi ifade eden işlerden biri de Andy Warhol' un “Büyük Elektrikli Sandalye” sidir. İktidarın yok etme edimine gönderme yapan bu çalışmada, iktidarın kişinin bedeni üzerindeki yaptırım gücü açıkça ortaya koyulmuştur. Beden ölecektir ve karar gücün simgesi iktidarın ellerindedir (Ak, 2017, s. 726).

Bourdieu, *Eril Tahakküm* çalışmasında erkekler ve kadınlar arasındaki eşitsizliğı tarihsel ve toplumsal bir çerçevede ele almıştır. Tahakkümün nasıl biçimlendiğini, içselleştirildiğini ve doğallaştırıldığını ortaya koyarken iktidarın toplumsal temellerin inşasında oynadığı role dikkat çekmiştir. Bourdieu' ya göre tahakküm, aile, devlet, eğitim sistemi, medya ve dinî kurumlar aracılığı ile kendini ebedileştirmektedir. Bizden önce hep var olmuş değerler, alışkanlıklar ve inanışlar yine bizim ürettiğimiz kurumlardır ve bizim izlerimizi taşımaktadır. Burada Bourdieu'nun *Habitus* kavramı ile doğrudan bağlantı kurulmaktadır. Bourdieu *Habitus* kavramını “toplumsallaşmış öznellik” olarak özetlemiştir. Belirli durumlarda ne yapılacağını veya ne yapılması gerektiğini belirleyen, yaşamsal pratiklerle oluşmuş davranış biçimlerinin içselleştirilmesini ifade eden bu kavramla açıklayan Bourdieu, içselleştirilen pratiklerin kişi tarafından yeniden oluşturulduğuna değinmiştir (Türk, 2007, s. 7-12).

Toplumsal öğretilerin bedene dair yaklaşımları; öğrenme, bilinçsiz taklit veya itaatle uygulama alanı bulmaktadır. Bedenin tüm bölümlerini içine alan yaptırımlar, dişil kimliğin etiğini oluşturmaktadır. Yalnız giyim kuşam değil beden duruşu, bakışın yönü ve hareket de bu yaptırımlarla kendini göstermektedir. Kadınsı itaatin simgesi olan eğilme, kamburlaşma, boyun eğme, yumuşak başlılığın, uysal duruşun bir yansıması olarak kabul görmüştür. Bourdieu' ya göre, savaş ve şiddet erkeklik becerisinin altından kalkabileceği bir görevdir. Kadın için, şeref korunabilir ya da kaybedilirken zafer ve ayrıcalıklar, kamusal alanda eril değerlere açıktır. Kendilerini zayıf gören kadınlar bir taraftan zarafetin kaynağı olurken diğer taraftan her daim saldırıya açıktır (Bourdieu, 2016, s. 42-69).

Kadın cinselliğinin erkek cinselliğine oranla daha güçlü olduğu inancı, kadın cinselliğini denetlenmesi gereken, tehlikeli bir potansiyel olarak görmüştür. Fiziksel ve ahlâkî olarak daha üstün sayılan erkek, doğal olarak, bu tehlikeli potansiyeli kontrol altına almak durumundadır. Bir toplumu meydana getiren tüm mekanizmaların düzenli olarak çalışabilmesi için kadın cinselliği ve kadının görünür olması en aza indirgenmelidir. Bu anlayışa göre kadının cinsel bir tahrik unsuru olduğu yönündeki inanış, örtünme ve eve kapatma gibi kısıtlamaları da beraberinde getirmiştir (Berkman, 2016, s. 156-157).

Kadın cinselliği anne, baba, kardeş, yakın ve uzak akrabalar hatta komşular tarafından sürekli denetim altına alınmaktadır. Çocukluktan ergenliğe geçen kızların cinselliğinin bireyin dışındaki herkes tarafından kontrol altına alınarak, bedenin sanki o kişiye ait olmadığı inancı pekiştirilmiştir. Genç kızın evleneceği kişinin de yine onun etrafındaki insanlarla belirlenmesi, bu anlayışın doğrudan bir yansımasıdır. Genç kadınlar evlendikten sonra da otorite altına alınmaya devam edilirler ve erkeğin beklentileri artarak ataerkil düzen kusursuzca devam eder (Kandiyoti, 2015, s. 80-87). Mill (2019)'e göre, erkekler tarafından yapılabilen, fakat kadınların yapmaya cesaret edemediği birçok şeyi kadınların başaramadığını göstermez. Önce erkeklerle rekabet etme izni almak zorunda olan kadın zorbalıkla da mücadele etmek zorunda bırakılmıştır (Mill, 2019, s. 97).

Bourdieu, kariyer ve meslek seçiminde cinsel etkinin, kendini üç ilkede var ettiğini savunmaktadır. Bu ilkelerin ilkinde, kadınların meslek seçiminde evcil işlerin devamı olan, eğitim, bakım ve hizmet gibi alanlara yöneltildiklerini belirtmektedir. Burada kadın evde yaptığı rutin işlerle paralel olan işlere yönelerek bir bakıma eve ait olmaktan kurtulamamıştır. İkinci ilkeye göre, kadının erkek üzerinde otorite kuramayacağı fikrinden hareketle genellikle erkeğin otoritesinin altında çalışma alanı bulan kadın, asistanlık, sekreterlik gibi meslekleri icra etmektedir. Üçüncü ilke, erkeğin teknik ve bilimsel bilgiye daha yakın olduğu inancının bir gereği olarak özellikle mühendislik ve tıp gibi alanlarda kadınlar tarafından daha az tercih edilen alanlar olarak açıklamaktadır. Eril toplumun sembolik mallar piyasasına uygun olarak kadının var olmak ve fark edilmek için “kadınsı” oluşu onu kategorileştirmeye, kozmetik, giyim ve tavır ile eril bakışın nesnesi olmaya itmiştir (Bourdieu, 2016, s. 119- 125).

Bedensel iletişim, günlük hayatla duygu ve düşüncenin güçlü bir simgesidir. Sosyal etkileşimin gerektiği her noktada beden önemli bir işlevi üstlenmektedir. Toplumun normal kabul ettiği kriterlere ulaşmaya çalışan birey, iktidarın öngördüğü çerçevede kendini denetlemektedir. Toplumun kadın ve erkeğe bakış açısı, onları farklı düzlemde ele alması, kişinin öz denetiminde de farklılıkları yaratmaktadır. Eril toplumsal kaideler ışığında hareket etmek zorunda kalan kadının, hem içten hem de çevresel normlarla sınırları çizilmektedir.

Tüm tek tanrılı dinlerde kadına yüklenen dinî ve ailevî sorumluluklar ona bir saygınlık kazandırırken onu kapalı alanlara da mahkûm etmiştir. Kadının ailede edindiği roller ve bu rolleri tanımlayan erkekler, onu belli kalıplar içine alarak onda daimi bir itaat etme dürtüsü yaratmıştır. Yalnız Tanrı’ya değil erkeğe de hizmet edilmesi gerektiği inancı, kadınları gönüllü hizmetkâr yapmıştır (Berktaş, 2016, s. 213).

Mill (2016)’e göre erkekler kadınlardan yalnız hizmet ve bağlılık değil onların duygularını da isterler. Zorlanmış değil istekli, hem köle hem sevgili. Kadınları köleleştirmenin en etkili yolu da korkudur. Korkunun kaynağı ise dindir. Erkekler dinin gücünü kullanarak kadını şekillendirerek onları ‘güçlü’ erkeklerin iradesine teslim etmesini sağlamıştır (Mill, 2016, s. 25).

Kandiyoti (2015)'ye göre kadının temel görevi doğumdur. Özellikler tarıma dayalı toplumlarda, ihtiyaç duyulan işgücünde önemli bir yere sahip olan kadın, hem üremeyi hem de üretmeyi bir arada yürütmektedir. Anadolu'ya bakıldığında doğurgan çağlarında kadınların tarımsal üretime daha fazla dâhil olduklarını, menopoza birlikte üretimden uzaklaştığı görülmüştür. En ağır işler, en düşük statüye sahip olan doğurgan genç kadınlarca yürütülmüştür (Kandiyoti, 2015, s. 58).



Resim 3.1. George Elgar Hicks, Sketch for woman's mission: Guide of childhood, 1862-63, Tate Museum

Toplumsal cinsiyetin inşası ve devamını yansıtan sanat dilini açıklayan Lynn Nead, kadınlık idealini George Elgar Hicks'in 1863 tarihli üç ayrı tablodan oluşan "Woman's Mission" adlı eserinde eleştirmiştir. Nead'a göre resmin ev içine dayalı oluşu ve kadınlık normlarını irdelemiştir. Toplumsal cinsiyete dair yapıları çözümlemeye yönelik eleştirisinde, resimde kullanılan motiflerin ve kültürel şifrelerin üzerinde durmuştur.

Bu üç imaj *aynı* kadını üç farklı erkeklerle resmeder; oğlu, kocası ve babası. Başka bir deyişle; kadın bu erkeklerle ilişkileri aracılığıyla tanımlanır. Dahası, kadın her üç imajda da yaşamının aynı döneminde- genç bir anne, görevine sadık bir eş ve ilgili bir kız çocuğu rollerinin üçünü birden oynayabileceği ideal yaşta- sabitlenirken, erkeğin olgunlaşması ve yaşlanması gösterilir. Üçlü tablonun anlatısını şekillendiren ve kadının ev içi rollerini ve görevlerini tanımlayan *erkeğin* çocukluktan yaşlılığa doğru ilerleyen yaşam döngüsüdür. Hem biçim hem de içerik aracılığıyla *Woman's Mission* Kraliyet Akademisi izleyicisine Viktorya dönemi ev hayatının gerçekçi bir imajını sunar (Nead'den akt. Toffoletti, 2011, s. 50-51).

Foucault, bedenin güç ilişkileri hâliyle içeri kapatılmasını, ruhun hapsedilmesine benzetmiştir. Foucault'a göre, "biyo-politik kontrol" ile modern ruhların kontrolünü; politika, cinsellik ve delilik gibi hapisane parmaklıkları olarak tanımlar (Foucault, 2012, s. 236).

Foucault (2017)'a göre iktidar, yalnız zorunluluk ve yasaklarla değil bireyler, bedenler, hareketler ve tavırlarla da gücünü kişi üzerinde hâkim kılmaktadır (Foucault, 2017, s. 64).

Cinsel farklılıkların bir tür 'yaratılış gereği' olduğu düşüncesi, yani kadınları toplumsal düzeyde kuşatan eril tahakkümün meşru kınması, sanat dünyasını ve sanat tarihini de kuşatır ve Linda Nochlin' in dediği gibi; 'penisi olan insanların, rahmi olan insanlara göre daha sanatçı' sayılmasının başlıca gerekçesini oluşturur. Öte yandan bu genel kanı, tarihsel süreçte sanat dünyasının tüm kurumlarıyla cinsiyetlendirilmiş bir iktidar biçimi olarak algılanmaya başlanmasıyla soru işaretleri uyandırmaya, aşınmaya başlamıştır: "Sorun belki de kadınların kaderinde, hormonlarında, aybaşı kanamalarında, kadın olunmasında değildir" Nochlin'in dediği gibi, "kurumlarda ve eğitimdedir, işaretler ve kodlarla çevrili dünyadadır" (Nochlin'den Akt. Antmen, 2013, s. 89).

Baudrillard'a göre; feminizm, dişilin özgürleştirilmesi çabasını verirken diğer yandan onu nesne konumuna itmektedir:

...günümüzde bu denli güçlü başka bir ironi de, dişilin belirsizleştirilmesinde ve bu muğlaklıktır; bu belirsizlik içinde onun özne olarak yükseltilmesi, onun nesne konumunun da yükseltilmesini, yani genelleştirilmiş bir pornografiyi getiriyor beraberinde. Bu öylesine tuhaf bir çakışma ki, özgürleşmeyi hedef alan feminizm, özne ve nesne olma konumlarını birbirinden kesin olarak ayırmak isterken başarısızlığa uğruyor. Feminizmin içine düştüğü bu durumun düzelmesi umudu hiç yok; çünkü dişilin özgürleşmesi, yalnızca kendi radikal muğlaklığıyla birlikte belli bir anlam kazanabiliyor. (Baudrillard, 2005, s. 36-37).

Erkek bedenine kıyasla zayıf olan kadın bedeni, toplumun çekirdeği aileden başlayarak tüm grup ve kitlelerce müdahaleye daha yatkın olmuştur. Kadın bedeni hareket kabiliyetini sınırlandıran dar bir alanda bırakılmasına rağmen, eğlence ve fuhuş sektörünün baş sermayesi konumunda yer almaktadır.

Estetiğin doğru ölçülerle yakalanabileceği klasik dönem inancı bugün moda ve güzellik dergileri aracılığı ile yeniden yorumlanmaktadır (Pacteau, 2005, s. 105).

Ruhsalın, cinselin ve bedenlerin akışkanlığını, akısını, hızlandırılmış dolaşımını gerektiren bu baskı, ticari değeri yöneten bir baskıya verilmiş eksiksiz bir karşılıktır: Sermayenin dolaşıma girmesi lazım, hiçbir sabit nokta olmaması lazım, yatırım ve yeniden yatırım zincirinin hiç durmaması lazım, değerlerin fasılasız yayılması lazım, bütün bunlar, günümüzde değer gerçeğinin bir biçimidir ve cinsellik, *cinsel model* bunun bedenler düzeyinde belirmesinin bir yoludur (Baudrillard, 2005, s. 53).

Tüketimin hızla arttığı çağdaş toplumlarda beden merkezli tüketim, hayatın tüm alanına yayılmıştır. Giyim, yeme, içme, güzellik ve sağlığın başı çektiği sektörler, bedeni sürekli tüketime yönlendirerek insanın ancak tükettiği oranda mutlu olabileceği tezini bireylere kabul ettirmektedir. Kişi ancak tatmin duygusunu birinden diğerine tükettiği nesneler bazında yaşamaktadır. Toplum içinde tükettiği nesnelerle kendine imaj yaratan kişi, bedensel temsilini kendinde yarattığı imaj ile ortaya koymaktadır. Reklam ve moda dünyasının sürekli değişen model imajlarına kapılan kadın bedenleri, değişime ayak uydurabilmek için kozmetik ve cerrahi müdahaleler için potansiyel müşteri olmaktadır.

Walter Benjamin 1873 yılında kaleme aldığı yazısında moda ve kadın kavramlarını sosyolojik açıdan ele almıştır:

Burjuvazinin zaferi kadınların kıyafetlerini değiştirir. Elbiseler ve saç şekli daha geniş...omuzlar da vatkalarla genişletilmiştir. (...) [Çok geçmeden çemberler tekrar moda oldu ve kabarık etekler yapıldı. Bu kıyafetler içindeki kadınları aile içinde oturarak geçirecekleri bir yaşam bekliyordu, çünkü kıyafet tarzlarının hareket fikrine açık ya da buna müsaade eden bir yanı yoktu, İkinci İmparatorluk'la birlikte bu durum tümünden değişti, aile bağları gevşedi, lüksün sürekli artmasıyla ahlâk bozuldu (...).] Böylece kadınların giysileri baştan aşağı değişti... Kuyruklar inceltildi ve çemberler daha belirgin hâle getirildi. Kadınların oturmasını engellemek için elden gelen her şey yapılmış, yürümesini zorlaştıran her şey

kaldırılmıştı. Saçıyla kıyafetiyle yandan görölmek isteyen biri gibiydi. Hatta profili yanımızdan geçen, bizden kaçan birinin... silüeti (Buck-Morss, 2010, s. 118).

Moda uğruna hep yeninin ve farklının peşinde koşan birey, tüketim aracı olmaktan kurtulamazken sürekli yeni bir şeyler alma, deneyimleme ve tekrar yeninin peşine düşme dürtüsü ile heyecan duyan, yapay bir eğlencenin içinde sahte mutluluğu yakalamaya çalışmaktadır. Tüketim endeksli bu sosyo-kültürel süreç, bireyi kuşatan değerler sistemini de kendi ekseninde hareket etmeye zorlamaktadır. Değerli olan şeyin nesne formatında sunulması ve tüketilmesine yönelik söylemler kapitalist düzenin devamlılığı için vazgeçilmez şartların başında gelmektedir.

Küreselleşmenin pompaladığı kültürel öğelere baktığımızda, bedenin güzelliği, temiz görünümü ve düzgünlüğü esas alınmaktadır. Bu bağlamda küreselleşme zihniyetinin egemen olduğu toplumlarda vücut bakım ve güzelleştirme merkezleri ile vücut geliştirme ve spor merkezlerinin çoğalması rastlantısal değildir (Kızılcelik, 2003, s. 90).

Kadın için, güzel olarak ifade edilmek bir başarı düzeyine dönüşmüştür. Nasıl görüldüğü konusunda fazlaca kafa yoran kadın, bedenine boya, takı, koku veya estetik müdahalelerle daha fazla dişilik yüklemeye çalışmaktadır (Ersöz, 2010, s. 45). Tüketim mekanizmasının sürekli işlemesi ve ekonominin devamı için, reklam sektöründen yararlanmaktadır. İlk aşamada kendi bedeninden ve bedeni saran giyim kuşamdan rahatsız bireyler yaratan moda, ikinci aşamada eksik olanı ve bu eksik olanın nasıl elde edilebileceği konusunda öneriler sunmaktadır. Modanın sunduğu alternatiflere sahip olmanın kişiyi eksiksiz, kusursuz ve dolaylı olarak mutlu edeceği vaadi ile reklam sektörü, pazarın sürekli kâr yaparak ayakta kalmasını sağlamaktadır. Baudrillard'a göre güzellik kavramı tüketim kültürünün içinde değerlendirilmelidir.

Tüketim toplumlarında güzellik, incelikten ayrılamaz. Güzellik, sadece ince ve narin olabilir. Hatta güzellik aynı anda hem etin yansıması hem de modanın yüceltilmesi olan modellerin ve mankenlerin profilinde sıksa ve etsiz olacaktır. Güzellik ve inceliğin hiçbir doğal yanı yoktur. Yağ ve şişmanlık başka yerlerde ve çağlarda güzel sayılmıştır (Baudrillard, 1997, s. 171).

Tüketen ve sağlıklı olan, kendini sergileyen ve görünürliğini arttıran günümüz beden algısı, toplumsal tüketim pratikleri ile uyumlu olarak nitelik kazanmaktadır. Bunun yanında hasta, acı çeken, ölümü bekleyen bedenler, sakat, yaşlı, damgalı, obez

bedenler de toplumun içinde şekillenen yapıları ile sosyolojik olarak analiz edilmeyi beklemektedir (Nazlı, 2009, s. 67).

Foucault'a göre tıbbî klinikler, hastaneler ve gelişen tıp bilgisi ile insan bedeni kavramsallaşmıştır. “Normal veya sapkın”, “temiz veya kirli”, “kontrollü veya kontrol altına alınması gereken” şeklinde ayrılan bedenin; düzenlenmesi, terbiye edilmesi ve gözetlenmesi gereken nesne halini almıştır (Avcı, Kayar, 2015, s. 178-179).

Fizikî görünümü ve cinsel rolü ile edilgen bir konuma oturtulan kadın, geleneksel rolleri gereği tüketim odaklı reklamlarda erkeklerden daha fazla yer almaktadır. Reklam filmlerinde üç kategoriye ayrılan kadın (çalışan kadın, ev hanımı kadın, cinsel varlık olarak kadın), genç, güzel, bakımlı olmalıdır. Reklamlarda kadınların daha fazla yer almasının bir diğer sebebi ise aile içi tüketimin %80’lik bir bölümünde kadının söz sahibi olmasıdır (Özgür, 1996, s. 253).

2000’li yıllar, bedenin doğrudan kilosu ile ilintili bir sürece girmiştir. Estetik cerrahinin önlenemez yükselişi bu yıllara damgasını vurmuştur. 1933 yılında 1.68 cm boyundaki bir kadının ideal vücut ağırlığı 60 kg. iken 2001 yılında 48 kg. düşmüştür (Vigarello, 2013, s. 269). Dedeoğlu (2005)’nin çalışmasında; katılımcılarla yapılan görüşmelerinde, kiloları ne olursa olsun her katılımcının kendinden daha zayıf, daha az kilolu bedene hayranlık duydukları görülmüştür. Kendi bedenlerinden memnun olmayan bireylerde “öteki beden”e sahip olma arzusunun genellikle gençler ve çalışan kadınlarda daha fazla görüldüğü belirtilmiştir (Dedeoğlu ve Savaşçı, 2005, s. 82).

Temizliğin düzen, kirliliğin ise düzen dışı olduğu algısı günlük ifadelerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. “Kirli iş”, “kirli para”, “temize çıkma”, “namusu kirlenme”, “elini kirletme” gibi konuşma dilimizde yer edinmiş ifadeler, temizlik-kirlilik kavramlarına yüklediğimiz anlamlara işaret etmektedir (Avcı, Kayar, 2015, s. 196).

3.1. Medya ve Modanın Kadın Bedeni Üzerinde Etkisi

Medyanın bedene yüklediği güzellik ve erotizm arayışı, bedeni tüketim nesnesi konumunda biçimlendirmektedir. Foucault’un 2005 yılında yayımladığı “The Political Investmen Of The Body” adlı çalışmasında mikro-makro iktidar kavramı üzerinde

durarak bireylerin kendi bedenlerini, toplumsal normlara paralel bir yapıda şekillendirdiği üzerinde durmuştur (Faucault, (2005). The Political Investmen Of The Body, Aktaran: Topaloğlu, H, (2010, s. 256).

Sürekli olarak bedenlerinizin eksik olduğu vurgulanmaktadır. Kasların olduğu, kırışıklıkların çok olduğu; ama olmaması gerektiği, cildin nem oranının düşük kaldığı, saçların canlı görünmediği söylenir. İnsanlarda sürekli olarak eksikli olduğu duygusu yaratılır. Birey de o eksikliği kapatmak için uğraşacak ve buradan nemalananlar olacaktır. Çünkü fiziksel, zihinsel ve sosyal olarak tam olarak tam bir iyilik halini elde etmek sadece bedensel görünüşle ya da bedensel varoluşla ilişkilendirilirse o zaman bunların hepsine kanmak kaçınılmaz olacaktır. Çünkü tıbbın da etki ve yetki alanı her zaman sınırlıdır (Avcı, Kayar, 2015, s. 203).

Anoraksiya’da birey, kilo almaktan aşırı korkarak zihninde oluşturduğu ideal kiloya ulaşmak adına sağlığını hiçe saydığı bir döngünün içine girmiştir. İdeal bedene ulaşamayan kişi kaygı ve mutsuzluk gibi psikolojik sorunlarla mücadele içinde kalmaktadır.

Fiziksel bedenimizin şeklinin ne olması gerektiğine dair moda ve reklamlar aracılığı ile mesajlar verilmektedir. Burunlar, estetik ameliyatlara biçimlendirilebilir; yüzler gerdirilebilir; kılsız bir ten için lazer yapılabilir; yağlar aldırılabilir; saç ekilebilir; göğüsler küçültülebilir veya büyütülebilir (Özpolat, 2011, s. 322). Beden artık üzerinde oynanabilen bir alan ve ekonomik bir sektör hâlini almıştır. Bu sektörün en büyük pazar payını da kadın bedeni oluşturmaktadır. Bütün bu ekonomik çıkarlar, yaygın güzel imajına yaklaşmak uğruna kadını tüketim nesnesi konumuna indirgemektedir.

Fiziksel bedenimizin şeklinin ne olması gerektiğine, moda ve reklamlar aracılığı ile mesajlar verilmektedir. Abdullah Özpolat “Postmodern Dönemde Bedenin Tüketim Temelinde Yeniden İnşası” çalışmasında güzellik arayışını, “Burunlar estetik ameliyatlara biçimlendirilebilir, yüzler gerdirilebilir, kılsız bir ten için lazer yapılabilir, yağlar aldırılabilir, saç ekilebilir, göğüsler küçültülebilir veya büyütülebilir.” ifadeleri ile açıklamaktadır (Özpolat, 2011, s. 322). Beden artık üzerinde oynanabilen bir alan ve ekonomik bir sektör halini almıştır. Bu sektörün en büyük pazar payını da kadın bedeni oluşturmaktadır. Bütün bu ekonomik çıkarlar, yaygın güzel imajına yaklaşmak uğruna kadını tüketim nesnesi konumuna

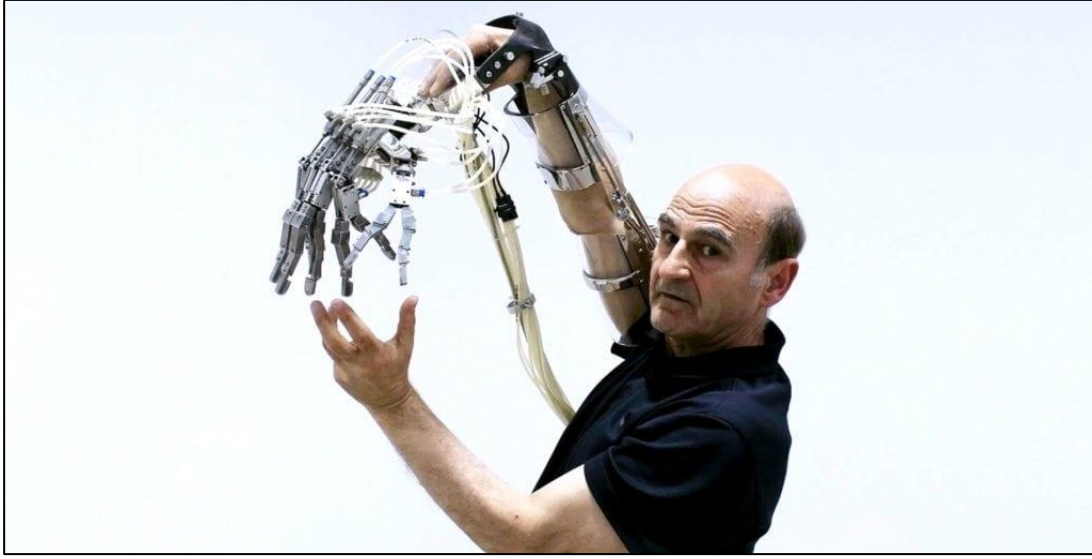
indirmektedir. Reklam sektöründe kadın bedeni bir objedir, izlenerek/bakılarak tüketilen bir metadır. Cinsel söylemlerin sürekli arttığı reklam dünyasında, çıplaklık giderek artmaktadır (Taşkaya, 2009, s. 120).

1980’li yıllardan sonra özellikle tüketim kültürünün kurguladığı “tasarı beden” ler modern güzellik teknolojileri ile birlikte moda endüstrisi tarafından kadın bedenini yeniden tanımlamıştır. Bu yüzden gençliğin önemli olduğu bir toplumda yaşlanmak ve bakımsız görünmek günah gibidir artık ve bu değişim arzusunun içindeki içtepi, belki de bir an olsun ölümü geciktirebilmek içindir (Er, H, 2009, s. 19).

Baudrillard’ a göre, tüketim alışkanlıklarımız tercih özgürlüğümüz ekseninde gerçekleşiyor gibi görünse de, asıl kaynağında kültürel kodlar yer almaktadır. İnsanların nelere ihtiyacı olup olmadığını çağdaş kapitalizm belirlemektedir. İhtiyaçlar sistemini belirleyen üretimdir ve birey tüketici güce sahiptir (Toffoletti, 2011, s. 82). Barbara Kruger (1945-)'in 1989 yılında poster çalışmasında “Bedenleriniz Savaş Alanıdır” ifadesi ile yüzyıllarca süregelen beden- iktidar- tüketim ilişkisini sorgulamıştır.

Yüzyıllardan beri kültürel ve dinî baskılarla bedeni ikinci plana iten hatta yok sayan anlayış, günümüz dünyasında tüketim çarkları ile bedeni ilk sıraya almıştır. Moda ve kitle iletişim araçları ile tetiklenen tüketim çılgınlığı bedeni enerjik, hareketli ve cinsel göstererek bakılmaya değer arzu nesnesi konumuna yerleştirir. Beden artık tüketim adına kullanılan bir alandır ve onu korumak, iyi görünmesini sağlamak yine bu kültürün olmazsa olmazıdır.

Günümüz çağdaş sanatında beden üzerine çalışmaları ile dikkatleri üzerine çeken diğer bir sanatçı ise Stelarc (1946-)'tır. Sanatçı makine-beden ilişkisi bedenin tamamlanmamışlığı ve sürekli değişime açık olduğuna vurgu yapmıştır. Organik ile inorganik yapılar beden üzerinde bir bütün oluşturarak grotesk bir etki yaratmıştır. Teknolojinin insanlığa sunduğu nimetlerden faydalanarak mekanik kol ve bacaklara monte edilen uzuvlar tasarlamış makine+insan karmasını postmodern anlayışta beden üzerinde görünür hâle getirmiştir.



Resim 3.2. Stelarc, Extended Arm'2011

Kadının kozmetik ya da estetik ameliyatlara devam eden güzelleşme çabasının altında tamamlanma arzusu yatmaktadır. Belirlenen ölçüleri tutturabilen kadınlar mutlu olabilir. Ancak bu ölçüler zamana ve mekâna göre sürekli değişim halindedir ve kadın bu ölçülere ulaşma adına kendini yenilemelidir. Kadının mutluluğu yalnız buna bağlıdır (İnceoğlu, Kar, 2016, s. 78).

Görünüşünü toplumsal bakış açısına göre dönüştüren kadın, sonunda mutluluğu bulma uğruna para ve zaman harcamanın yanında acıya da gönüllü olarak katlanmaktadır. İdeal vücut ölçülerine ulaşmaya çalışan kadın yoğun bir endişe çıkmazında özsaygısını yok etmektedir. Dove' un yaptığı bir araştırmaya göre, Türkiye'deki kızların yarısının özgüvensiz olduğu belirtilmiştir. Araştırmanın sayısal verilerine bakıldığında, dış görünüşlerinden memnun olmayan 10 kızdan 8'i yemek yemeyi bırakıyor ve sağlıklarını riske atıyor. 10 kızdan 6'sı yaşları ya da fiziksel özgüven seviyeleri ne olursa olsun hayatlarının her alanında baskı hissettiğini söylüyor. 14 ülkeden 10-17 yaş arası 5 bin 165 genç kızla görüşülerek yapılan araştırmada, özellikle kızlar, dayatılan güzellik kalıplarına uymak için üzerinde baskı hissediyor. Türkiye ile birlikte Hindistan, ABD, İngiltere, Brezilya, Çin, Japonya, Kanada, Almanya, Rusya, Meksika, Güney Afrika, Avustralya ve Endonezya'nın da bulunduğu bu çalışmada Türkiye'de orta özgüvenli her 10 kızdan 4'ü yani yüzde 36'sı, güzel olma baskısı hissediyor; yüzde 37'si dergilerdeki 'güzel kız' imajlarına baktıktan sonra kendini daha kötü hissediyor. 10 kızdan 8'i ise mutluluk kaynağı olarak güzelliğe çok fazla vurgu yapıldığını belirtiyor (<http://www.hurriyet.com.tr/turkiyedeki-kizlarin-yarisi-ozguvensiz-40610279> adresinden 17 Mart 2019'da alınmıştır.)

Beden ideal ölçüleri ile yüceltilirken, kişisel bağlamından da kopar ve toplumsal bir konuma taşınır. Kişi, bedenini kendisinden çok bir görüntü olarak temsil olduğu toplumsal bağlamıyla algılamaya başlar; bu, kişinin kendi bedenine yabancılaşmasıdır. Bu bağlamda, "kendimi seviyorum..." türünden popüler

söylemlerin sahteliği ve kadını içine çektiği ironik oyun tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Kadın, vücuduna yönelik ticarî yaptırımları, kendisini çok sevdiği için yaptığına inandırılrsa da, onu bu güzelleşme çabalarının sonucunda daha çok beğenecek olan toplum için yapmaktadır (İnceoğlu, Kar, 2016, s. 89).

Güzel görünme baskısı altında kadın, farklı zamanlarda, farklı yöntemlerle o günün güzellik anlayışına uymaya çalışmıştır. Diğeri tarafından beğenilmek, kabul görmek, arzulanmak isteyen kadın güzellik endüstrisinin en sadık üyesi olmuştur. Popüler kültürün dayattığı ideale ulaşmanın geçici mutluluğunun peşinden koşan kadın, bunu kendisi için yaptığına inanarak acımasız bir pazarın sürekli kâr getiren metama dönüşmüştür. Reklamlar ise seyirciye; yaşadığı hayattan memnun olmaması gerektiğini ve eksiklik içinde olduğunu söyler. Reklamlar yoluyla, sunulan nesne satın alındığında bu eksikliğin giderileceği ve daha mutlu olunacağı garantisini verilmektedir (Berger, 2005, s. 142).

1942 yılında gösterime giren “Now Voyager” filminde “Charlotte” karakterini canlandıran Bette Davis, bedensel başkalaşımı yaşamaktadır. Şişman ve aynı zamanda çekici olmayan Charlotte, yeni giysiler ve makyajla Sindirella’dan güzelliğe doğru yükselmiştir. Giysiler aracılığı ile gerçekleşen dönüşümler çoğunlukla bir üst sınıfa geçişin ispatı niteliğindedir (Pacteau, 2005, s. 178-179).

İnceoğlu ve Kar’a göre, egemen güzellik anlayışı bedenlerin inceliğine ya da iriliğine yön vermiştir. Yüzyıllar geçtikçe güzellik normları bazen iriliği bazen de inceliği salık vermiştir. Çin toplumunda üst sınıftan kız çocuklarının ayaklarını kıran güzellik anlayışı, Afrika kültürlerinde cinsel organlara yapılan ilkel operasyonlara, Tayland’da kız çocuklarının boyunlarına takılan madeni halkalara kadar farklılıklar göstermiştir (İnceoğlu, Kar, 2016, s. 152-153).

Bedenin biyolojik yapısında bulunan doğal işlevlerinden veya sıvılarından utanç duyma, toplumsal normların beden üzerinde oluşturduğu değer yargılarının doğrudan yansımasıdır. Kadın bedenine has olan regl, emzirme ve doğum gibi doğal süreçler gizlenmesi gereken, utanç duyulan olgular olarak kabul görmüştür. Kirli, tiksinti verici bulunan bu özelliklerin kadın bedeninin toplumsal kategoride aldığı yeri açıkça işaret etmektedir.

Artun (2012)' a göre;

O zaman, mevcut olan görme rejimi bünyesinde “güzel” nasıl kendini göstermektedir? Estetik beğeni nasıl örgütlenmektedir? Sanat, diğer göstergelerden nasıl ayırt edilmektedir? Zamanımızda neyin doğru, neyin iyi ve neyin güzel olduğuna ilişkin normları piyasa belirlemektedir. Piyasa, high/low, kitsch/avangard, elit/popüler arasındaki ayrımları masnetmiştir. Piyasada hangi iş daha değerliyse, o daha güzeldir – ve daha popülerdir, her yerde o konuşulur, o gösterilir/görülür, onun hakkında yazılır, çizilir. Bir sanat eserinin duyularımız üzerinde yarattığı etkiden ötürü duyduğumuz hayret, çarpılma, şaşkınlık, artık daha ziyade onun fiyatıyla ilgilidir... (Artun, 2012, s. 46-47).

“Güzellik Dayatması Altında Tüketim Nesnesine Dönüşen Kadın” (2013) adlı araştırmasında kültürden kültüre değışiklik gösteren güzelliğın, kadınlar üzerinden yürütölmesinin üstü kapalı bir baskıya dönüşerek kadını estetik kaygılara sürüklediğini belirten Güzel, güzelliğın ifadesinin tüketilen kadın imgesi ile arasındaki sıkı bağa dikkat çekmiştir (Güzel, 2013, s. 82).

Kadın için güzel olarak ifade edilmek bir başarı düzeyine dönüşmüştür. Nasıl görüldüğü konusunda fazlaca kafa yoran kadın, bedenine boya, takı, koku veya estetik müdahalelerle daha fazla dişilik yüklemeye çalışmaktadır (Ersöz, 2010, s. 47).

Toplumsal kültürün kendini var etme ve ayakta kalma amacından hareketle oluşturduğu değerler sistemi, insanları denetim altına almak, onları disipline etmek ve sürdürülebilir bir düzen oluşturma sistemi ile hareket etmektedir. Bu yaklaşım sisteme ayak uyduran ve tüketen bir insan modelini beraberinde getirmektedir (Demez, 2012, s. 513). Tüketim toplumunun hedef kitlesi çoğunlukla kadın ve kadın bedenidir.

Bedenin şekillendirilmesi ve biçimlendirilmesi, temelde bedene yeni bir düzen getirilmesini ifade etmektedir. Beden değışen sosyal yapılara, paradigmalara ve ideolojilere göre tekrar disiplin altına alınması gereken bir çalışma sahasına dönüşmüştür (Özpolat, 2011, s. 321). Bedenin değışim ve dönüşümü ilkçağlardan günümüze kadar devam etmektedir. İlkel kabilelerin ayin ve ritüellerinde bedenin boyanması, bedene dövme yapılması veya çeşitli aksesuarlar takılması gibi uygulamalara günümüzün estetik ameliyatları da dâhil olmuştur (Alp, 2014, s. 353).

Farklı zaman dilimlerinde ve farklı kültürlerde, güzellik kavramının yalnız kadına özgü bir unsur olduğu inancı, kadını sürekli güzeli arayan, bu uğurda endişe duyan bir düşünce alanına sürüklemektedir (Güzel, 2013, s. 82). Kadına dayatılan güzel olma zorunluluğu onu çoğu zaman acı veren uygulamalara açık hale getirmiştir. 20. yüzyılda kamusal alandaki eşitsizlik, aile reisinin erkek olduğu özel alanda da devam etmiştir. Kadında bekâret ve iffet aranırken erkeğin çapkınlığı hoşgörü ile karşılanmıştır. Batıda kadınların aklının erkeğinkine kıyasla gelişmemiş olduğu fikrinden hareketle kadınların daha az ahlâklı oldukları düşünülmüştür. Kadının tekinsizliğinin önüne geçmek adına modern dünya çareyi erkeğin gücünü arttırmada bulmuştur (Çabuklu, 2004, s. 35).

Modernliğin duygulara yönelik cinsiyet ayrımcılığında, kadından ve erkekten farklı beklentileri olmuştur. Kadını tamamen yok saymayan, ona tamamlayıcı bir rol veren modernlik, kadını duygusallıkla tanımlarken denetlenemeyen eksik aklı ile onu kamusal alanda değil ev ve aile hayatına uygun görmüştür. Viktorya Dönemi İngiltere’inde üst sınıf kadınlardan beklenen, kendilerini ailelerine adamaları, sakin ve yumuşak başlı olmalarıdır (Çabuklu, 2004, s. 89).

Kimi kültürel kodların kadına ve kadın rollerine ilişkin beklentileri (çocuk doğurmak, onlara bakmak ve büyütmek) annelik statüsünün gereği olarak oluşturulmuştur. Kadını korumak görevi verilen erkeğe, bu görevi ifa ederken –yine kadının iyiliği için- kadını baskı altına alma ve onu yönetme hakkını vermiştir. Kadının modern istismarı ise mevcut beden ölçülerine sahip olmayı öngörmektedir (Bilgin, 2016, s. 223).

Modern kadın bedeninin nasıl olması gerektiği konusunda araştırmalar yapan Bartky’in güzellik sektöründe çalışan kişilerle yaptığı görüşmelerde, kadından beklenen ideal kilo ve kusursuz tenin üzerinde durmuştur. Bartky’e göre kadın, deneyimleri açığa vurmeyen bir giyim, kilolu olmayan bir beden, yumuşak, pürüzsüz, kılsız ve nemli bir tene sahip olmalıdır. Kadın imajının en önemli unsuru kozmetiktir. Yüz makyajla daha iri, daha belirgin ve aynı zamanda gizemli gözlere kavuşturulmalıdır (Bartky’den akt. Bilgin,2016, s. 228).

Kadın bedeni ve kadının cinselliği üzerinden yürütülen imaj, günümüzde bedensel cazibeye indirgenmiştir. Öngörülen davranış ve tutumların temelindeki cinsel cazibenin kişiye, toplum karşısında saygınlık kazandıracağı yönünde telkinler verilmektedir (Bilgin, 2016, s. 231).

Medya aracılığı ile topluma öğretilen kadın imajı; iyi anne, iyi ev kadını, güzel ve bakımlı kadın, aynı zamanda cinsel obje, şiddet mağduru ve korunmaya ihtiyacı olan cins olarak kötü ve kontrol altında tutulması gereken kadının temsilidir (Mora, 2005, s. 6).

3.2. Çağdaş Filozoflara Göre Kadın

Erkek egemenliğinin hâlâ süregeldiği günümüzde, eril tahakküm üzerine birçok düşünür çalışmalar yapmıştır. Dil ve söylem üzerinde görüşler ileri süren felsefecilerin temel dayanak noktası, kadının konumunun var olan eril dil aracılığı ile kurulduğu ve korunduğu üzerinedir.

3.2.1. Luce Irigaray (1930-) dil ve kadın

Irigaray'ın kadın yaklaşımının temelinde dil ve psikanaliz yer almıştır. Irigaray'a göre kadın, anne ile etkileşimli bir şekilde sevgiyi, sahiplenmeyi ve cinsel eşitliği keşfettiğinde kadınlık rollerini yeniden oluşturacaktır. Erkek egemen kültürde kadının “yokluk”, “eksiklik” gibi kavramlarla tanımlandığının altını çizerek kadınlara ait dilin yok edildiğini veya değersiz/ küçültücü sözcüklerle oluşturulduğunu belirtmiştir.

Luce Irigaray (1930), dilin eril ideolojinin önemli bir taşıyıcısı olduğunu söyleyerek kadın bedeni ve erkek bedeni arasındaki toplumsal farklılığı dikkat çeker. Erkek bedenin üstünlüğünü ataerkil ideoloji ile açıklayan Irigaray, kadın bedeninin hiyerarjik düzenin bir parçası olduğunu belirtmiştir. Kadınların süje durumundan özne durumuna geçebilmeleri için eril dil ideolojilerinin değişmesi gerektiğini ve dişil dil söyleminin yaygınlaşması gerektiğini savunur (Elgün, 2010, s. 126).

Kadınlara verilen haklarla kadınların erkek gibi yaşamaya çalıştığına (erkek postuna girmek) dikkat çeken Irigray, kadının ancak kendi duygularını anlayarak baskıyı yenebileceğini, kimliğini oluşturabileceğini savunmuştur.

3.2.2. Julia Kristeva (1941-) iğrenme ve kadın

Kristeva iğrenmeyi kendi arasında üç ana başlık altında toplamıştır. Yiyecek, bedensel atıklar ve cinsel farklılıklar olarak kategorize ettiği “iğrenme”yi kirli, pis, düzensiz, çıkıntı gibi tanımlamıştır. Yiyecek kaynaklı iğrenme, hayatın devamı için mutlak olması gereken birincil ihtiyaçtır. İğrenmenin büyük bir kısmını “anal iğrenme” oluşturmuştur. Yiyeceğe duyulan iğrenme ona karşı reddi ifade etmektedir.

Bedensel atıklara iğrenme ise ikinci sırada yer almıştır. Bedensel atıklardan kasıt, istemli ya da istemsiz bedenin yaşaması için gerekli olan tüm sıvıları kapsamaktadır. İdrar, dışkı, kan, ter, kusmuk, iltihap, meni ve sümük gibi bedenden dışarı atılan tüm sıvılar dışarı atıldıktan sonra iğrenç olarak ifade edilir fakat henüz vücut bütünlüğü içinde iken yaşamsal önem taşırlar. Cinsel farklılıklara dayalı iğrenmeyi ise Kristeva doğrudan kadın bedenine özgü kabul etmiştir. Edebiyat teorisyeni, psikanalist, yazar ve filozof olarak Kristeva’ya göre adet kanı, kadın bedeninde rahatsızlık veren, kendiliğinden olan ve tekinsiz bir sıvıyı işaret etmektedir. Kadının biyolojik menstrual döngünün (adet döngüsü) toplumda mahrem sayılmasının yanında kirli olarak nitelendirilmesi, kadının ötekileştirilmesinin bir diğer göstergesidir (Pacteau, 2005, s. 156-158).

Yiyecekten, kirden, atıktan, pislikten tikslenme. Beni koruyan spazmalar ve kusmalar. Beni kirden, dışkıdan, pislikten ayıran ve uzaklaştıran iğrenme ve mide bulantısı. Gizli anlaşmanın, aynı anda iki yanda birden olmanın, ihanetin alçaklığı. Beni bu alçaklığa yönelten ve bundan uzaklaştıran büyüleyici irkilme. (Kristeva, 2014, s. 15).

Kristeva (2014) iğrenç olanın tanımını yaparken “rahatsızlık” kavramı üzerinde durmuştur. İğrenci, iğrenç kılan şeyin kirlilik veya hastalık olmadığını, bir kimliği, bir sistemi rahatsız eden, çizilmiş sınırlara saygı göstermeyen, karanlık, bulanık ve kurallara uymayan, rahatsız edici şey olarak ifade etmiştir (Kristeva, 2014, s. 16).

Kristeva (2014)'nın kirliliğin ne olduğuna dair geliştirdiği düşünce sisteminde, bedeni kirleten nesneleri üç gruba ayırdığı görülmektedir. Dışkısal, akıntısız ve aybaşı kanı olarak kategorize ettiği nesnelerin, kimliğin dışından gelen, çürüme, enfeksiyon, hastalık gibi tehditler içermesi bakımından “kirli” olarak kabullenildiği üzerinde durmuştur. Burada gözyaşı ve spermin bedensel akıntı olmalarına rağmen kirli değeri taşımadığına da dikkat çekmiştir (Kristeva, 2014, s. 92).

Ağza giren ve besleyen şeyin tersine bedenden, gözeneklerinden ve deliklerinden çıkan şey, temiz bedenin ebediliğine işaret eder ve iğrenmeye yol açar. Dışkısal maddeler, kendisini kateden karışımlardan, başkalaşımlardan ve çürüyen *özerk* ve *ayrı* hale gelebilmek için sürekli bir şeyleri kaybetme hâli içinde olan bir bedenden ayrılmaya durmadan devam eden şey anlamına gelirler sanki. Beden, yalnızca bu kaybetme pahasına *temiz* hale gelir. (Kristeva, 2014, s. 132).

Kuspit, yaşamın ve bedenin idealden uzaklaştırılmasının postmodernlikle birlikte zirveye ulaştığını belirterek Duchamp'ın sanatı üzerinden örneklendirmiştir. Yüksek sanatın yüceliğini yapısökümüne uğratan Duchamp, postmodern bir biçimde dışkıyı “estetikleştirmiştir”. Sanatın dışkı olduğu düşüncesi, onu gündelik ortamının dışında sergilenmesi ile eğlenceli bir hale getirmektedir (Kuspit, 2006, s. 132-133).

“Christopher Ofili'nin *Meryem* adlı fil dışkısıyla (güya Ofili'nin Afrika kökenli olduğunu simgeliyordu) bezenmiş eseri belirgin bir örnektir. Ofili, izleyici kitlesindeki kimi Katolikleri kızdırdı: Kendi üzerinde de Meryem'in üzerinde de pislik olmasından hoşlanmamışlardı” (Kuspit, 2006, s. 153).

Çağdaş sanatın, gündelik hayatta göremediğimiz vücut imajları ile tekinsiz ve kırılğan beden formları üzerindeki yapısökümleri, bedenin artık damlayan, sızan, kanayan tasvirleri ile iğrençleştirerek ölümlü olduğunu hatırlatmaktadır (Şener, 2014, s. 73).

Performans sanatında bedenin yaralanması ve zarar görmesinin, dışkı, irin ve kan gibi nesnelerin eserleşmesinin bir nesne olarak izleyicisine önerilen olağandışı bir seyir olurken, izleyici için bu durum dikizci, sapkın ve kültürel kodların sınırlarında olması anlamına gelebilmektedir. Bu nedenle izleyici böyle bir eseri nahoş, mide bulandırıcı ve iğrenç olan olarak tepki gösterebilir (Ümer, 2017, s. 111).

İğrenme, insanın ruhsal süreçlerinde bastırmaya çalıştığı kaygı verici bir karaktere sahiptir. Kişi kaçınılmaz olarak varlığını güvence altına alma dürtüsü ile iğrenç

nesneyi dışarda tutmaya çalışır. İğrenç nesne, dokunulmaz ve tehlikelidir. “Tekinsiz” gibi “iğrenç” de benliğe ve özneye karşı huzursuzluk kaynağıdır (Ümer, 2017, s. 113).

Kristeva, bedenin bireye ait olması için, onun bedenindeki dışkı ve salgıdan ayrı düşünülmemesi gerektiğini belirtmiştir. Bireyin kendi bedenini sahiplenmesi ve tehlikeden uzaklaşması için beden her gün iğrenç olanı (kokuşmuş- ölü) dışarı atmalıdır. (Çolak, 2011, s. 40). İrin, ter, kan ve dışkı, vücudun dışına attığımız, ondan kurtulduğumuz, iğrenç olmasının yanında bunların yine kişinin kendi bedenine ait olması, nesne (object) olarak algılanmayışı “atık olan”ı farklı bir konuma yerleştirmiştir.

Kristeva (1941-) postmodern düşünürler olarak dil ve dilin toplum üzerine etkileri konularına eğilmiştir. Kristeve dişil bir dil yapısı kapsamında beden kavramını da içine alan bir düşünce sistemi geliştirmiştir. Kristeva’nın üzerinde durduğu “Abjection” kavramı Türkçe’de “iğrençlik, aşağılık” olarak karşılık bulmaktadır. 1982 yılında yayınlanan “Power of Horror An Essay of Abjection” adlı eserinde Kristeva, toplumsal iğrenme kavramı üzerinde çalışma yapmıştır. Kristeva, incelemelerinde kan olgusu üzerinde durmuş, kanın bir yandan yaşamın devamını simgelerken diğer yandan ölümü ve yok oluşu çağrıştırdığını belirtmiştir. Özellikle regl kanının kadın bedenini bütünleyen bir tanım olarak algılanmasını da beraberinde getirdiğini; kadınlığın, dişiliğin, gebeliğin ve doğumun da bir parçası olarak tanımlamıştır. Kanın bu çerçevede doğrudan kadın ile birlikte anılan, kirliliği, iğrençliği sembolize eden bir olgu olarak ortaya koymuştur.

Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur (Berger, 2005, s. 47).

Bedenin doğal eğilimlerinin görünmez kılınması ve tabu haline getirilmesi, çağdaş sanatçıların çeşitli eleştirilerini de beraberinde getirmiştir. Kadınlık, erkeklik ve eşcinsellik gibi kavramlar üzerinden toplumsal bakış açılarına karşı saldırarak dikkat çekmişlerdir. Toplumsal yargılarla oynayan, onları tersyüz eden bu sanatçılar, eserleri

ile aralarındaki sınırları zorlayarak olması gereken bağı şiddetli bir şekilde görünür kılmışlardır (Ak, 2017, s. 435).

3.2.3. Jeacques Lacan (1901-1981) yoksunluk ve kadın

Bedenin kimliğini kazanmasını Psikanaliz açıdan ele alan Freud ve Lacan; cinsellik, cinsiyet, beden, dil ve toplum kavramlarına çözümlemeler getirmişlerdir. Bedenin kimliğinin oluşturulmasında cinsel keşfin ve cinsel yapılanmanın üzerinde duran Freud'a ek olarak Lacan'ın "Ayna Evresi Kuramı" ile bedenin kimliğini kazanmasını, öznenin toplumda kendine yer edinmesi olarak açıklamıştır. Lacan'a göre kadın bir kategori olarak yoktur. O, erkeğin aynadaki imgesel yansımasıdır ve eksiktir. Dil dünyasına girmesi mümkün değildir çünkü fallustan yoksundur.

3.3. Modern ve Postmodern Feminizm

"Modern Dönem", başlangıcı 1300'lü yıllara uzanan, Rönesans'ın biçimlendirdiği Batı dünyasını ifade etmektedir. Diğer bir tabirle, Avrupalı olmayı, Avrupalı gibi yaşamayı yüceltirken, geleneksel olanı reddetmiştir. Sosyokültürel, siyasal ve ekonomik alanlarda sanayileşme ile birlikte oluşan değerler ve sistemlerin genel adı olarak modernleşme, hayatın ve düşüncelerin birikerek, evrimleşerek ve ilerleyerek geliştiğini savunmuştur. Modernizm, hukukun egemenliğini, eşitlik ile birlikte oy verme hakkını ve dolaylı olarak karar veren konumuna erişmeyi vadetmiştir. Modernizm, eğitim, sosyal güvenlik, sağlık gibi olanaklardan kadınların da erkekler kadar faydalanması idealini savunmuştur.

20. yüzyıl demokrasinin, sanayileşmenin ve bunun sonucu olarak kentleşmenin hız kazandığı bir dönemdir. Teknolojinin gelişmesi ile birlikte ev işlerinde hafifleyen kadın daha fazla sosyal hayata girme fırsatı yakalamış ve "işçi kadın" kimliği almayı başlamıştır. Çalışma saatlerinin iyileştirilmesi için, sosyal ve siyasi haklara sahip olmak için kadınlar meydanlara çıkmış, sloganlar atmış, grevlere katılmıştır. Kimliğini yenileyen, eğitime yönelen kadınlar bilimsel araştırmalarda da kendini göstermeye başlamış, 1903 yılında Marie Crue fizik alanında Nobel Ödülü'nü almıştır. 1900'lü yıllara damgasını vuran kadınlar bedenleri ile ilgili (kürtaj, hamilelik, vs.) kararları da kendilerinin vermesi konusunda direnişe girmiştir.

Tüm bu değişimlerin kilit noktası Sanayi Devrimi ile olmuştur. Sanayi Devrimi ile erkeğin sanayide/dışarda çalışması kadını eve itmiş, onu ailenin bakım, temizlik ve yemek ihtiyacını gideren birey konumuna atmıştır. Her ne kadar kadının birey olarak kabul edilmesinin temelleri 20. yüzyılın başına dayansa da cinsel farklılık varlığını ve tüm gücünü göstermeye devam etmiştir. Dışarda çalışan, akıllı ve güç sahibi erkek, evde gündelik işleri yapan kadından üstün sayılmıştır. Cinsel farklılığın doğurduğu kadın-erkek ikiliği kadının modernizm içinde algılanışını değiştirmiştir. Sürekli güzel olmak zorunda olan kadın, bu anlayışın hem öznesi hem de nesnesi konumundadır.

Feminist düşünürlerin pek çoğu, Sigmund Freud (1856- 1939)' un "Psikanaliz Kuramı"nda yer alan kadın cinselliği tanımına karşı çıkmıştır. Freud, geliştirdiği 'psikoseksüel gelişim kuramı' cinsiyet oluşumunda, erkeği merkeze alarak kadının cinsiyetini açıklamıştır. Psikoseksüel kurama göre; kadın penise sahip olmadığının, ondan yoksun olduğunun bilincindedir ve bu kadını yaşam boyu eksik yapmıştır. Kadın bu eksikliği kabullendiğinde ruhsal anlamda sağlıklı ve mutlu olacaktır. Feministler, penis kıskançlığı ile ifade edilen erkek yanlı tutuma dikkat çekerek psikanalizin erkeklerin kadınlardan üstün olduğu teorisini beslediğini savunmuşlardır.

Kamusal alanda kendine daha fazla yer bulan kadının cinsiyet ayrımcılığına maruz kalması ve kadının tüketim nesnesi olarak algılanışına karşı 1960'lı yıllarda gelişen feminist hareketler, eril tahakküme tepki olarak kendini göstermeye başlamıştır. Kadın üzerindeki baskıyı ortadan kaldırarak toplumsal hayat içinde onu var etmek ve cinsel anlamda ötekileştirilmesine engel olmak amacı ile yola çıkan feminist hareket, farklı dönüşüm noktaları ile kuşaklara ayrılmıştır. Kadın-erkek eşitliğini savunan "Liberal Feminizm", kadının çalışma ve ev hayatındaki konumu üzerinde durarak, ev işlerinin iş olarak görülmeveni, çalışma hayatında ise düşük ücretle çalıştırılan birey oluşunu eleştirmiştir.

Fiziksel gücün erkeğe atfettiği hüküm verme-yönetme anlayışı kadını duygusal, zayıf ve akıldan yoksun konuma sürüklemiş, baba ile başlayan tahakküm koca-eş ile devam etmiştir. Kadının bedenini temel alan "Radikal Feminizm" ise; cinsel istismar, taciz, tecavüz, kürtaj konularında eril söyleme karşı durmuştur. Radikal Feministler beden üzerinde söz sahibi olma savaşı vermiştir.

Modernizm hakkında, idealize ettiği ve insanlığa müjdelediği ilerleme, kalkınma, kardeşlik ve eşitlik söylemlerine rağmen başka toplumlar üzerinde hâkimiyeti güçlendirdiğine dair yapılan eleştirileri haklı çıkarır şekilde, 2. Dünya Savaşı başta olmak üzere atom bombasının icadı ve Hiroşima Saldırısı güçlü örnekler olarak tarih sahnesinde yerini almıştır.

Modern feminizm, Batı dünyasında aydınlanma çağı ile başlayan 1900’lü yılların ikinci dönemine kadar düşünce yapısına egemen olan birçok yaklaşım geliştirmiştir. Liberal feminizmle başlayan, sosyalist feminizm, radikal feminizm, Marksist feminizm ile devam eden birçok feminist gruplar oluşmuştur.

Liberal feminizmin temelinde yer alan “rasyonel birey” anlayışı, bireyi beden ve zihin olarak iki öze ayırmış; zihni, insanı diğer varlıklardan ayıran, onu üstün kılan şey olarak değerlendirerek bedeni ikinci plana itmiştir. İnsanı insan yapanın zihinsel kapasite olduğuna dayanan bu yaklaşım, kadının erkekle aynı kapasiteye sahip olup olmadığı tartışmasını yaratmıştır. 18. yüzyıla kadar erkekle birlikte, kendi evinde, kendi toprağında çalışan kadın, Sanayi Devrimi ile birlikte üretimin dışına itilmiştir. Sanayi Devrimi’nin sosyal ve ekonomik yapı üzerinde yol açtığı kökten değişimlerle köyden kente göç artmış, erkek fabrikalarda-dışarda çalışırken kadın, evde çocuklarla ilgilenen, eve ait olan birey olmuştur (Demir, 20014, s. 48).

Radikal feminizmin uzlaşma ve reforma karşı köklü değişimleri öngören yaklaşımı 1960’lı yıllarda kendini hissettirmeye başlamıştır. 60’ların önemli siyasi hareketi olan ve 68 kuşağı olarak adlandırılan öğrenci olayları, protestolar ve iki dünya savaşını yaşamış Batı’nın doğal tepkileri olarak kendini göstermiştir. Bu düşünce ikliminde kadın ve kadınlık da nasibini almış, kadının “anne” sıfatı üzerinde durulmuş, korunma, kısırlaştırma, kürtaj gibi düzenlemeler öngörülmüştür. Radikal feministlere göre; kadınlara “annelik” vasfı doğdukları andan itibaren yüklenmeye başlanmaktadır ve kadın anne olmaya doğru sistematik bir şekilde yönlendirilmektedir. Kadının bedeninin kontrolünü ele alması şarttır. Biyolojik kadın imgesi ve aile yapısı ortadan kalkmadan toplumsal eşitlik söz konusu olamaz.

Valerie Solanas'ın 'Erkekler Doğrama Manifestosu-SCUM' erkeklerle ilgili oldukça cesur fikirleri içine alan bir metin kaleme almıştır. Bu metinde ABD'li feminist yazar Solanas; erkeklerin biyolojik bir kaza olduğunu, Y (eril) geni tamamlanmamış bir X (dişi) geni yani tamamlanmamış bir kromozom bütünü olduğunu savunmuştur. Erkeklerin dünyayı yaşanmaz bir hale getirdiğini ve duygusal anlamda noksan aynı zamanda benmerkezci olduklarını yazmıştır. Yazdığı bu manifestoyu 1967 tarihinde Pop Sanatın en bilinen sanatçısı Andy Warhol'a vermiş daha sonra Warhol'u ateşli silahla yaralamıştır. 60'lı yılların en çarpıcı feminist yazarlarından Valerie Solanas'ın fikirleri sonraki gelen feminist kuşağı etkilemiştir.

Sosyalist feminizm, 1970'lerin siyasî düşünce akımı olan sosyalizmin şekillendirdiği yaklaşımdır. Sosyalizme göre, özel menfaatlerin yerini toplumsal menfaat, özel mülkiyetin yerine kamu mülkiyeti almıştır. Sosyalist feminizm, kadın cinselliğini "yabancılaşma" kavramı ile açıklamaktadır.

Cinsellik açısından bakıldığında, kadının, vücut bakımı, giyinme ve fazla kiloları eritmeye yönelik vücut egzersizlerini kendisi için yaptığını söyleyebiliriz. Fakat gerçekte kendisini başkaları (erkekler) için biçimlendirmekte ve süslemektedir. Aşamalı olarak işçinin emeğinin ürününün bir meta haline getirilerek kendisine yabancılaştırılması gibi, kadınların vücutları da başkalarının beğenisine sunulan bir meta haline getirilerek kendilerine yabancılaştırılmaktadır. Kadın ne kadar kendi vücudu üzerinde çalışırsa, vücudu o kadar nesne haline gelmektedir. Yine aynen işçilerin ücret için birbiriyle rekabet etmek zorunda kalmaları gibi, kadınlar da erkeklerin gözüne girmek ve onlara daha çekici gelmek için birbirleriyle rekabet eder duruma gelmektedirler (Demir, 20014, s. 78).

İngilizce "post" eki ise, modern ötesi veya modern sonrası anlamına gelmektedir. Postmodern terimi modern dönemi "önceki" ilan ederek şimdi yaşanan dönemi "postmodern dönem" olarak adlandırmaktadır. Modernliğin evrenselliğine karşın, postmodernizm, çoğulcu, özgün, bireyci ve yerel özelliklere vurgu yapmaktadır. İnsanlığın ancak yerel değerlerle ve müdahalelerle kurtulabileceğini savunan postmodernizm, silahsızlanma, çevre kirliliği, feminizm ve doğrudan insan haklarını savunurken modernizmin partizan anlayışından uzakta apolitik bir yaklaşım benimsemiştir (Demir, 2014, s. 38).

Toplumsal ilişkilerde dil yolu ile üretilen sıfatlar, günümüzde feminizmin ortaya koyduğu ayrıştırmayı gözler önüne sermektedir. Postmodernist feminizm, -dil ve dilin

işlevleri üzerinde geliştirdiği yaklaşımla - kadın ve erkeğin nitelik veya özelliklerinin metinlerde nasıl ele alındığı, kadın ve erkeklere yüklenen kültürel tiplerin dildeki yeri gibi konulara eğilmiştir. Postmodern feministler, doğrudan kadının tanımlanması örneği olarak “ erkek olmayan” ibaresine dikkat çekmişlerdir. Postmodern sanat anlayışını en iyi yansıtan uygulama örneklerine, kavramsal sanatta rastlanır. Kavramsal sanatın sanatçının düşüncesine odaklanan yapısı, biçim ve içerik olarak bilinen yapıdan farklıdır. Kavramsal sanat sezgiseldir ve sanatçının hissettiği heyecanı dışa vurur. Kavramsal sanata dayanan feminist sanatçılar, beden temsilleri ve cinsiyet rollerini sorgularken eril iktidarı eleştiren işlere imza atmışlardır.

3.4. Kadın Bedeninin Çağdaş Sanatta Yorumu

Tüketim toplumunun eleştirisi niteliğinde olan Pop Sanat, beden temsillerine karşı duruşu ve cinsiyet rollerinin inşasını sorgulayan performans sanatı, fotoğraf, video gibi farklı disiplinlerle zenginleşerek günümüz sanatına çoklu bakış açıları kazandırmıştır. Postmodern yaklaşım, genel anlamda temsilin yerine performansı ön plana alarak sosyal beden, politik beden, eziyet gibi kavramlara yönelmiştir. Bu kavramları açarken sanatçılar bilindik malzemeler olan metal, taş, mermer, tuval gibi materyallerin yerine performansın vazgeçilmez argümanı olan “beden” i kullanmışlardır.

İlk feminist sanatçı kuşağı kadın olmayı vurgularken 1970’lerin sonrasında ikinci kuşak, sanat üretimi, sanatçının rolü ve sanata değer biçme kriterleri üzerinde durmuştur. 1960’lı yıllarda Amerika’da yaşanan sosyal dönüşümle birlikte, kadının erkeğe göre ikinci sınıf olma statüsünü sorgulayan feminizm, sanatın içeriğini de etkilemiştir. Kadın sanatçılar feminist sanata yeni boyutlar ekleyerek sanatı zenginleştirmişlerdir. Linda Nochlin (1931-2017)’ nin 1971’de kaleme aldığı “Niçin Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesinde fırsat eşitsizliğinin yanı sıra kadının yaratıcılıktan yoksun olduğu düşüncesine dikkat çekerek yetenek ve yaratıcılık gibi özelliklerin erkeklerde var olduğu inancının sanat dünyası üzerindeki etkisini tartışmaya açmıştır.

Batur (1999)’a göre; Norbert Lynton, “Postneoizmler ve Sanat” yazısında 1970 ve sonrası sanat anlayışını şöyle ifade etmiştir:

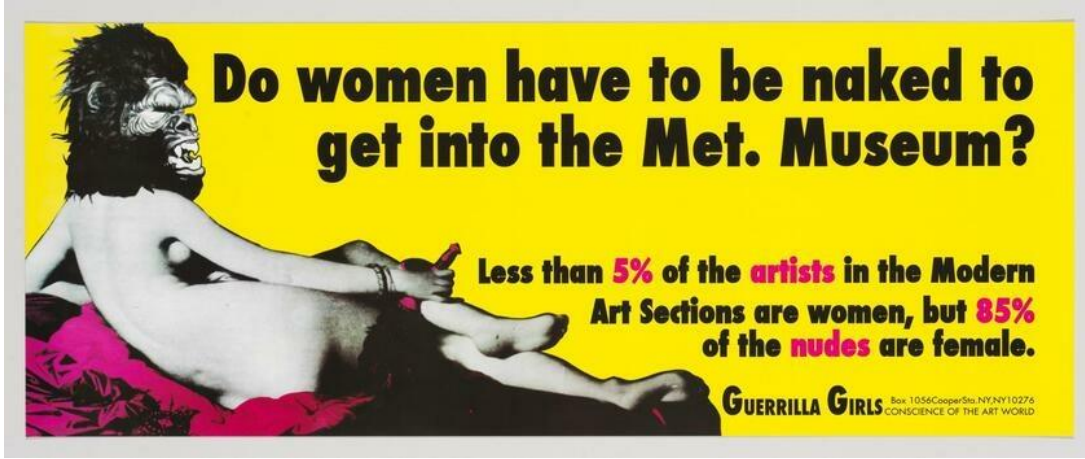
Bu sanatçılar, sanatı bizim bugün indirgediğimiz eğlence ve boş zaman etkinliği kategorisinden kurtarmakta direnen kimselerdir. Sanat hayat ekmeğine sürülen reçel değildir; hele hele oyalanmak için kullanılması hiç düşünülemez. Kolay ve boş laflardan da ibaret olmamalıdır. Bu sanatçılar bizim onayımızı ya da karşı çıkmamızı değil, dikkatimizi isterler; çünkü bizi ciddiye almaktadırlar (Batur, 1999, s. 48).

Yılmaz (2013)'e göre, sanatçılar bedene yönelerek amaç ve araç ilişkisini tersine çevirmiştir:

Bu sanatçılar sayesinde kendi bedenimize, sanat tarihine, sanat yapıtlarında gösterilen şeylere yeniden bakmaya, biçim ve anlam üzerinde yeniden düşünmeye başladık. Görmediğimiz ya da gördüğümüz halde görmezden geldiğimiz bazı şeyleri yeniden gördük. Acı ve hazzın, yalan ve hakikatin, çirkin ve güzelliğin, cinsellik ve masumiyetin, şefkat ve şiddetin beşiği olan bedenimiz (kendimiz) ile yüzleştik- itiraf etmeyi öğrendik (Yılmaz, 2013, s. 354).

Kadını erkekten ayıran biyolojik farklılıklara odaklanan ilk dönem feminist sanatçılar, kadının toplumsal yapı içinde durumu-konumu ve ilişkileri temelinde işler üretmişlerdir. Kadın doğurganlığına yönelen ilk kuşak feminist sanatçılar vajinal imgelerden oluşan temsiller üretmişlerdir.

Sanatta cinsiyet ayrımcılığına dikkat çeken en önemli hareketlerden biri de “Guerrilla Girls” dür. Yüzlerini goril maskeleri ile gizleyen bir grup feminist sanatçı, “Metropolitan Müzesi’ne Girebilmek İçin Kadınların Çıplak Olması Mı Gerekir?” yazılı posterler kullanarak yaptıkları eylemlerle sanata, sanatçıya ve kadın kimliğine karşı eril tahakkümü eleştirmişlerdir. Müze ve galerilerde bulunan birçok sanat eserinde kadının çıplak bedeninin yer aldığını ve bu eserlerin sanatçıların erkek olmalarını eleştirmişler, üreten kimliği ile kadının sanatta daha fazla yer alması gerektiğini eylemleriyle, savunmuşlardır.



Resim 3.3. Gerilla Kızlar, Kadınların Metropolitan Müzesi'nin koleksiyonuna girebilmesi için çıplak mı olmaları gerekiyor?, 1989

İkinci kuşak feminist sanatçılar ise kadın bedenini tanımlayan toplumsal-kültürel yapının eleştirisini yapmışlardır. Bu eleştirel yaklaşımı benimseyen Cindy Sherman (1954-), Sherrie Levine (1947-), Barbara Kruger (1945-), Niki de Saint Phalle (1930-2002) gibi sanatçılar kültürel çözümlemeleri yapısökümcü bir yaklaşımla ifade etmişlerdir (Antmen, 2012, s. 242).



Resim 3.4. Sherrie Levine, After Walker Evans, 1981



Resim 3.5. Barbara Kruger, Your body is a battleground, 1989



Resim 3.6. Niki de Saint Phalle, Hon-En-Katedral (She: A Cathedral), 1966

3.4.1. Judy Chicago; vajinal ikonografi

1970'lerin feminist sanatında, biyolojik farklılığın işareti olan vajinal ikonografi dikkat çekmektedir. Vajina kavramı üzerinden, erkek egemen sanat anlayışına karşı eleştiri geliştiren sanatçıların başında Judy Chicago gelmektedir.

Judy Chicago (1939-)'nın "Akşam Yemeği Partisi" (1974-1979) adlı enstalasyon çalışması Feminist hareketin çağdaş sanattaki yansımalarını göstermiştir. 1970'li yılların Amerika'sında gelişen bu feminist yaklaşımda pek çok kadın sanatçının ortak üretimi olan özel tasarım masa düzeni oluşturulmuştur. Üçgen bir tasarım olan çalışmada üçgenin her kenar uzunluğuna 13 farklı sanatçının 13 farklı özgün tasarımı yerleştirilmiştir. Tabak, örtü, kadeh ve peçetelerle oluşturulan bu yerleştirmede kadınlara özgü el işçiliğine dayalı nesneler kullanılmıştır.



Resim 3.7. Judy Chicago, Akşam yemeği partisi, 1974-79

3.4.2. Cindy Sherman; toplumsal cinsiyet

Cindy Sherman, 1960'lı yıllarda akıl ve beden arasındaki karmaşık ilişkinin sorgulanmasına rağmen; 1970'li yıllara gelindiğinde bedenin tümüyle sergilenerek yalnızca nesne olarak algılanmasına karşı bir tutum geliştirmiştir. 1970'lerde başladığı "İsimsiz Film Kareleri" serisinde her fotoğraf karesinde farklı bir kılığa bürünerek popüler kültürün şekillendirdiği kadın imgesini sorgulamıştır. Burada sanatçı hem nesne hem de özne konumundadır. Tüketim kültürünün cinsiyet rolleri üzerinde kurduğu baskıyı eleştiren Sherman, Hollywood'un tanınmış film karelerinden yararlanmıştır (Yener, 2010, s. 24).

Kadında aranan ideal güzelliğe fotoğraf türünde eleştiri getiren Cindy Sherman (1954 -), bir dizi fotoğraftan oluşan işlerinde, kadın tiplerini konu edinmiştir. Televizyon ekranlarında gördüğümüz kadın imajlarının yanı sıra gündelik hayat içinde rastladığımız kadın tiplerini yansıtırken genellikle kendini model olarak kullanmıştır. Bu dizilerde Amerikan toplumunda artık şablonlaşmış kadın modellerine ve güzellik anlayışına dikkat çekmiştir (Erden, 2012, s. 133)

“Kimlik” konusu, sanatçıların perspektiflerinde çeşitlenerek tartışılmaya devam etmektedir. Sherman’ın fotoğraflarında kadın kimliğine ilişkin arayışlar ve sorgulamalar, kadını cinsel kimliği ile var etmiştir (Tumay, 2013, s. 124).



Resim 3.8. Cindy Sherman, İsimsiz film karesi No. 17, Siyah-beyaz fotoğraf, 1978

Sherman, tüketim ve gösteri kültürünün cinsiyet rollerini nasıl belirlediği üzerinde ürettiği fotoğraflarla, kendisinin çektiği ve kendisinin oynağı kareler oluşturarak, gösteri kültürünün şekillendirdiği yapay kimliklere göndermede bulunmuştur. 1977’den itibaren gerçekleştirdiği “İsimsiz Film Kareleri”nde gerçek ile kurgu arasında gidip gelen imajlarla kadın kimliğinin toplumsal kodlarını gözler önüne sermiştir (Antmen, 2012, s. 280).

1992 yılında gerçekleştirdiği “İsimsiz No: 250” çalışmasında beden ve iğrençlik kavramlarını Sherman, plastik vücut parçaları, vitrin mankenleri, tıbbi protezler gibi materyalleri kesip birleştirerek ucube bedenler yaratmıştır. Cinsel organlardan oluşan bu bedenlere korkunç başlar ekleyerek izleyeni korkutan ve onu bakmaktan alıkoyan

görünümler oluşturmuştur. Bedenin murdar veya iğrenç bulunan atıklarını yaşam döngüsünün temeli sayan sanatçı, feminist sanatın en güçlü imajlarına imza atmıştır (Ekici, 2010, s. 233).

3.4.3. Maurizio Cesarini; kadın ve erkek kimliği

İtalyan performans sanatçısı Maurizio Cesarini (1957 -), kadın ve erkek kimlikleri arasındaki sınırları yok etmek üzerine kurulu bir dizi performans gerçekleştirmiştir. Kadın ve erkek kimliğinin sınırlarını yok etmenin bedeni haz ve heyecan verici bir alana dönüştürdüğünü savunan sanatçı, kendini keserek, acı çekerek bedeninin altında saklanan gerçek kimliğe ulaşmaya çalışmıştır.

Cesarini “Yaranın Duygusu” adlı performans çalışmasında hem erkek hem kadın giysileri giymiştir. Performansın ilerleyen sürecinde yalnız kadın çorabı kalan bedenine jiletle kesikler açmıştır. Vücudundaki kesiklerden akan kanla, beden-kadın ve acı kavramları üzerinden eleştiri yapmıştır.



Resim 3.9. Maurizio Cesarini, The sense of the wound- Yaranın Duygusu, 1977

John Coplans (1920-2003), yaşlanan bedenini fotoğraflayarak toplumsal bakışa dikkat çekmiştir. 64 yaşında başladığı bu seride yaşlanmış bedenini, beyazlamış kıllarını ve

nasırlı uzuvlarını yakın plan fotoğraflayarak yaşlı bir erkeğin bedenini görünür kılmıştır.

3.4.4. Şükran Moral; kadın kimliği

Günümüz Türk sanatında beden performansı üzerine çalışan Şükran Moral (1962-) kadın, kadın bedeni ve kadın kimliği ile eleştirel performanslarında, seyirciyi performansa dahil ederek, erkek gözü ile tanımlanan kadın kimliğini sorgulamıştır. 1997 yılında gerçekleştirdiği “Genelev” adlı performans çalışması üzerine yapılan bir röportajda şunları söylemiştir:

‘Genelev’deki işim aslında Türkiye’nin otoportresi diyebiliriz. Orada yaşanan dram bizim gibi erkek egemen güce tapan, o güçle iktidarını yürüten ikiye bölünmüş bir duruşun aynası. İşlerimdeki seyircinin konumu çok önemli. İzleyici pasif değil asla, duygusal ve düşünsel olarak çok aktif. Görmek istemediği gerçeğin karşısına getirilmiş ve orada göz göze gelmek istemeyen bir seyirci tabii ki bu işi yapan sanatçıya öfkeleniyor. Toplum kendi marjinalliğini görmek istemiyor, çocuksu bir inatla buna karşı çıkarak sanki o gerçeği yok edebileceğini sanıyor. Buradaki karşı durma, tabu yıkma yine izleyici ile mümkün. Tabuların karnına jilet vurmaktır önemli olan, tabuları yıkmak direnmenin ve saldırmanın en etkileyici yolu bence. Toplum için skandal bir kadının orada çalışması, bir adamın seks satın alması değil bir sanatçının bunun deşifre etmesi. Ve deşifre ederken de yine toplumun kendini merkez alması. ‘Genelev bir MOMA’dır’ demiştim. Yani dünyanın en büyük çağdaş müzelerinden biri. Sanat dünyasına da vurmam edemedim tabii ki...(www.5harfliler.com/sukran-moralla-roporta-sanat-tarihine-girmek-mi-onemli-bulasiklari-yikamak-mi/ adresinden 24 Ocak 2020 tarihinde alınmıştır).

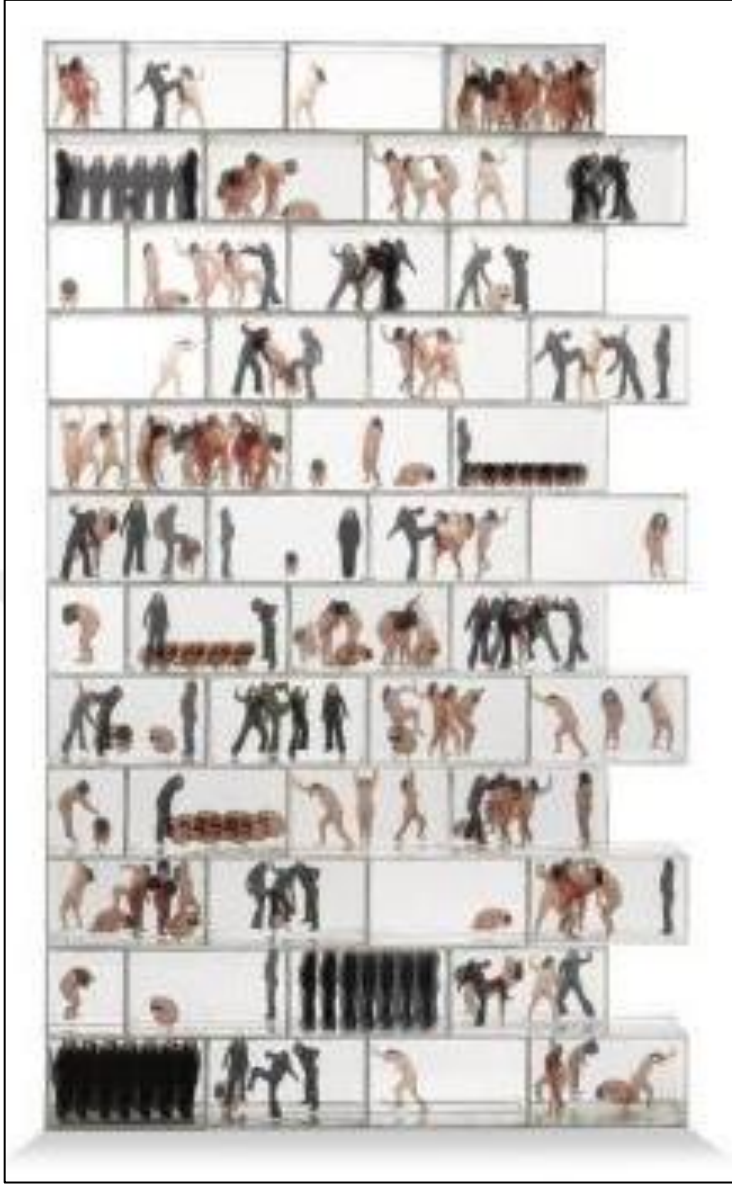


Resim 3.10. Şükran Moral, Genelev, 1997

Cinsiyet rollerini tersyüz eden bir bakış açısı ile izleyiciye sunan Şükran Moral (1962 -), 5. İstanbul Bienali'nde (1997) gerçekleştirdiği “Leyla ile Mecnun” çalışmasında yerleşik kültürel düşünceleri yeniden kurgulamıştır. Erkekler hamamında gerçekleşen performansında kadına yönelik değer yargılarını, kadına biçilmiş sınırları sorgulayarak izleyici üzerinde güçlü bir etki yaratmıştır.

3.4.5. Canan Şenol; özel hayatın sınırları

Canan Şenol (1970-), 1990'lı yıllardan bu yana kendi bedenini kullanarak eril bakışı sorgulamaktadır. “Odalık” adlı eserinde transparan bir odanın içinde hapsedilmiş ve dışarıya çıkmaya çalışan figürlerden oluşan bir enstalasyon gerçekleştirmiştir. Utanmış ve kurtulmaya çalışan bedenler özel hayatın sınırlarını ve sınırlara hapsolmuş kadın imajını gözler önüne sermiştir.



Resim 3.11. Canan Şenol, The transparent police station, 2008

3.4.6. Jenny Saville; çirkin beden

“Eril bakış”, Hollywood filmlerinden yağlıboya tablolarına kadar kadını, çoğunlukla “bakılan olma” durumunda göstermiştir. Kadınların erkekler için ya da erkek bakışı için güzel ve erotik olması onu edilgen nesne konumuna sürüklemiştir. Günümüz medyasına dikkatle bakıldığında, kadın bedeni kusurlarından arındırılmış ve mükemmelliği yakalamıştır (Barret, T, s. 307).

Jenny Saville (1970-), günümüz “güzel beden” söylemine katıksız bir gerçeklikle karşı durarak; bedeni, ölümlü, yara ve deformasyona açık bir alan olarak sunmaktır. Fotoğraf sanatından faydalanarak ürettiği işlerinde obez, yağlı, ölü veya yaralı bedenleri günümüz güzellik anlayışına ters düşecek bir şekilde oluşturmuştur.



Resim 3.12. Jenny Saville, Strategy, YÜYB, 274.32 x 638.81 cm, 1994

3.4.7. Yoko Ono; edilgen beden

Sanatçılar performanslarda bedeni çıplak kullanarak en yalın ve en doğal anlatıma ulaşmayı hedeflemektedir. Burada beden, bir anlatım aracı olmuş ve tamamen nesne konumunda algılanması sağlanmıştır.

1960’lı yıllarda feminizmle şekillenen sanatın yörüngesi, şiddet kavramı ile aynı düzlemde ifade bulmuştur. Kadın bedeninin insanlık tarihinin hemen hemen her döneminde maruz kaldığı şiddet, performans sanatıyla bizzat sanatçının kendi bedeninde izleyiciye sunulmuştur. Sanatçılar resim ve heykel yerine belli bir bilinç uyandırmaya yönelik, geçici durumların yaratıldığı doğrudan duyulara seslenen bir sanatsal yaklaşımı benimsemiştir. Performanslarda izleyicinin sınırlarının nerede sona erdiği muğlaklaşmıştır (O’Dherty, 2010, s. 98-99).

Feminist sanatta, kendi bedenlerini sanat yapıtının en merkezine yerleştiren, toplumun bakış açısını sorgulayan ve erkek egemen yapıyı eleştiren kadın sanatçılar daha fazla yer tutmuştur.

Yoko Ono (1933-) kendi bedenini kullandığı performanslarında izleyiciyi de dâhil ederek katılımcılarla doğrudan etkileşim içinde olmuştur. 1964 yılında Tokyo’da sunduğu “Cut Piece” adlı performansında, izleyicilerin sanatçının elbisesinden makasla bir parça kesmeleri istenmiştir. İzleyicilerin parça kesmesi yaklaşık altı saat sürmüş ve performans sonunda sanatçı tamamen çıplak kalmıştır.



Resim 3.13. Yoko Ono, Cut piece, 1964, Tokyo

Aynı performansın bir diğerini 1966 yılında Londra’da sergilemiştir. Tokyo’da gerçekleştiren performanstan daha kısa süren bu performansta izleyiciler sanatçının giysisinden bir parça koparabilmek için yarış içine girmişlerdir. Ayrıca sanatçının performans boyunca izleyicilerin müdahalelerine karşı tepki vermeden bekleyişi, kadının edilgen yapısının ve toplum tarafından şekillenen kadın bedenini gözler önüne sermiştir.

3.4.8. Carolee Schneemann; cinsellik tabusu

Bürger (2014), bugünkü çağdaş sanatın serüvenini açıklarken “Avangard” ve “provokasyon” kavramları üzerinde durmuştur.

...Sözelimi Duchamp'ın hazır nesneleri, ancak 'sanat eseri' kategorisine atıfta bulunarak anlam kazanır. Duchamp'ın rastgele seçtiği seri üretim nesnelerini imzalayıp sanat eserine göndermesindeki provokasyon, öncelikle neyin sanat olduğu konusunda bir anlayışın varlığını gerektirir. Hazır nesneleri imzalaması, eser kategorisine açık bir göndermedir. Eserin bireysel ve biricik olduğunu belgeleyen imza, bir seri üretim nesnesi üzerine atılmıştır. Böylelikle, sanatın doğasına ilişkin olarak Rönesans'tan itibaren gelişmiş olan bir tasarım provokatif bir şekilde sorgulanır (Bürger, 2014, s. 115).

Performans sanatının öngörülemez süreci, bu sanatı benzersiz kılmaktadır. Tasarım odaklı sanat yapıtlarının tersine performans sanatı, izleyicide tekinsiz ve provokatif etki yaratabilmektedir.

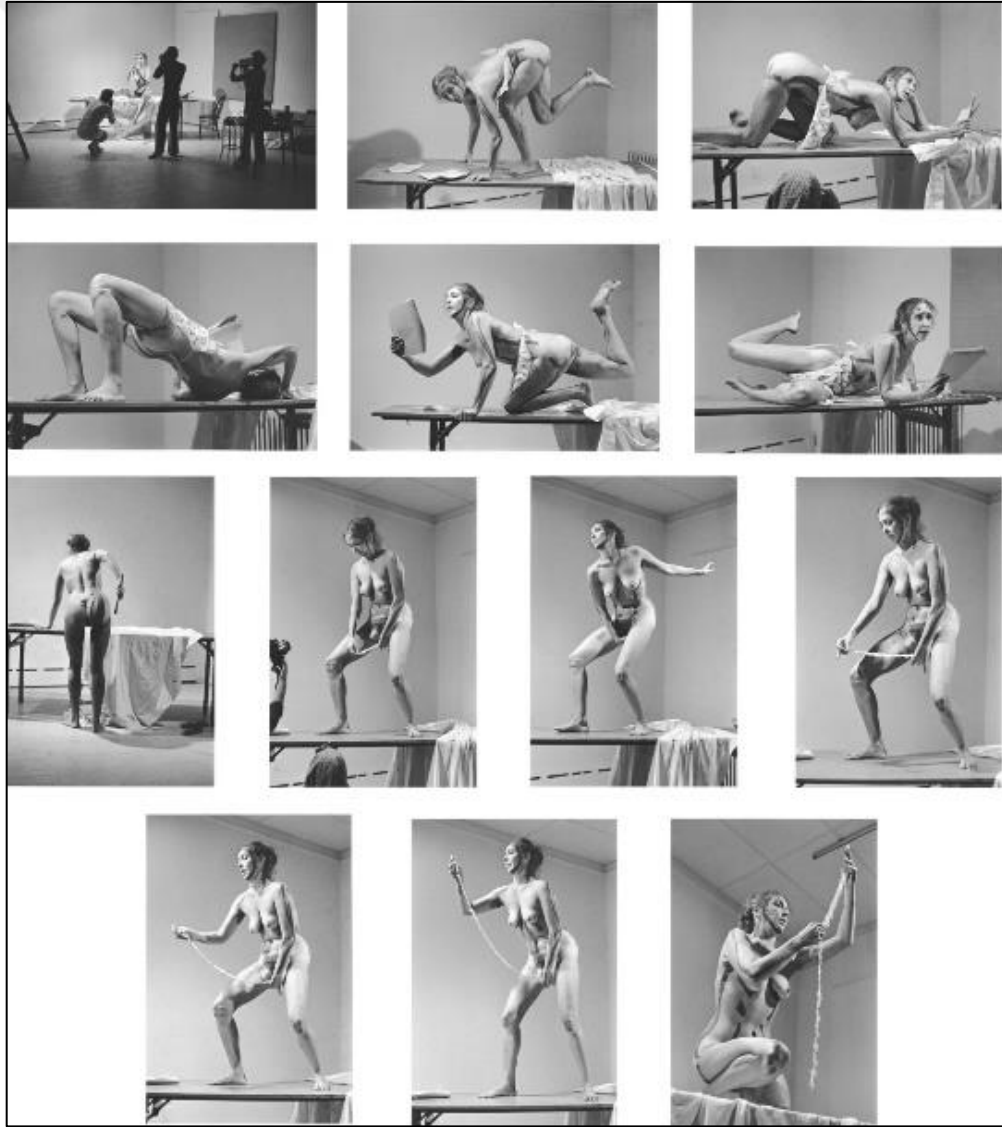
Feminizm ve Performans sanatı denildiğinde akla ilk gelen isimlerin başında Carolee Schneemann (1939-) gelmektedir. Sanatçı, sanat dünyasının erkek egemen yapısını eleştiren bakış açısı ile feminist söylemini şekillendirmiştir. Tabu haline getirilen kadın cinselliğini yıkma adına gerçekleştirdiği performanslarda kendi bedenini kullanan Schneemann, imajın kendisi ve imajın yaratıcısı olduğunu belirtmektedir. Sanatçının 1964 yılında gerçekleştirdiği "Meat Joy" performans çalışmasında kadın ve erkeklerden oluşan bir grup insan dans etmektedir ve bu insanlar neredeyse çıplaktır. Performansın ilerleyen bölümlerinde çiğ tavukların ve balıkların katıldığı bu dans-şölen süreci cinsel içerikli bir eyleme dönüşmüştür.



Resim 3.14. Carolee Schneemann, Meat joy, 1964

1975 yılında “Interior Scroll/ Cezanne She Was a Great Painter” performansında yüzünü siyah boya ile boyayan sanatçı, bedenini saran çarşafı kaldırarak vajinasından bir kâğıt rulo çıkarmıştır. “Cezanne Büyük Bir (Kadın) Ressamdır” yazan bu ruloyu yüksek sesle okuyarak tabu olarak görülen kadın cinselliğini gözler önüne sermiştir

Bu performansta Schneemann, sanatın alışlagelmiş formlarını bir tarafa bırakıp iğrenç veya ürkütücü olarak tarif edilebilecek bir biçimde toplumdaki cinsel tabuların biri olan regl kanını sanat biçimi olarak ortaya koymuştur. Sanatçı bu çalışmasında ataerkil toplumda iğrenç-kirli olarak tanımlanan olguların reddi olarak sanat tarihinde yerini almıştır.



Resim 3.15. Carolee Schneemann, Interior scroll/ Cezanne she was a great painter, 1975

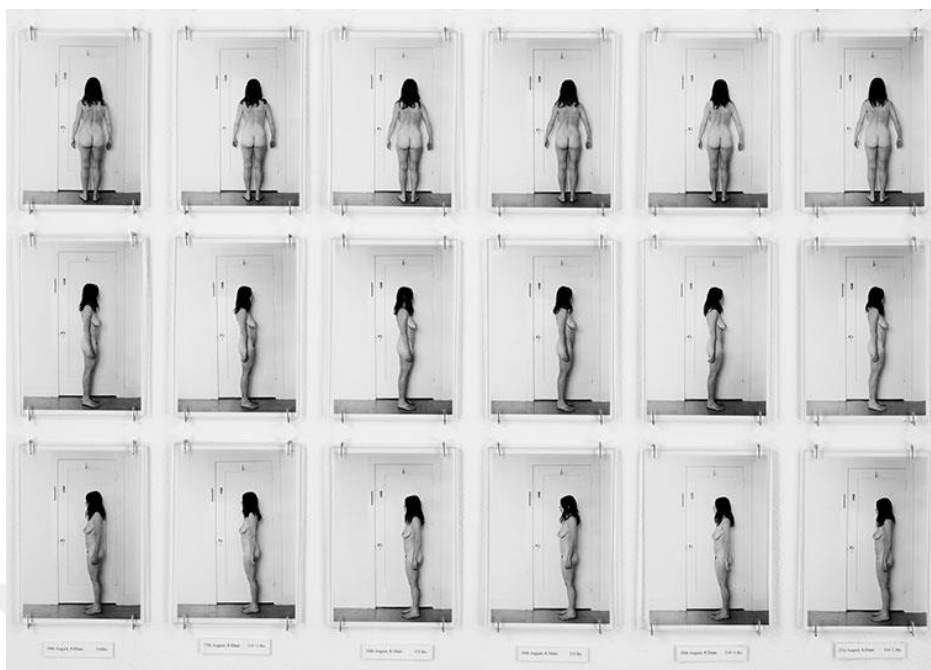
3.4.9. Eleanor Antin; süreç ve beden

1971 yılında gerçekleştirdiği “Representational Painting” performansında, üzerinde yalnız iç çamaşırları ile kamera/ayna karşısında oturmaktadır. Kameraya doğrudan bakan sanatçı, kamerayı ayna olarak kullanmıştır. Zaman zaman yüzünü inceleyen, zaman zaman sigara içen sanatçı saçlarını fırçalar, makyaj yapar ve kendini izlemeye devam eder. Performansta ağır hareketlerle vurgulanan güzellik arayışı izleyicinin de katılımı ile mistik bir seremoniye dönüşmüştür. Güzelliğin önemli olduğu tüm zamanların bir eleştirisi olarak yansıtan sanatçı, makyajın kendisini bir yanılsama olarak sunmuştur.



Resim 3.16. Eleanor Antin, Representational painting, 1971

İdeal vücut ölçülerine ulaşabilmek için yaptığı diyetle değişen bedenini, fotoğrafla belgelendiren sanatçı, 1972-73 yıllarında ‘Geleneksel Bir Heykel Yontmak’ adlı çalışmaya imza atmıştır.



Resim 3.17. Eleanor Antin, Carving: A Traditional sculpture, 1973



4. ACININ SANATTA YORUMU

“Beden ulaşılabilir tek mal varlığımızdır.”

M.Faucault

Yunanca ve Latince’ de “*Poine*” (acı çekmek, ıstırap içinde olmak), İngilizce’ de “*Pain*”, Almanca’ da ise “*Pein*” olan “*Acı*”, “*Poena*” (*ceza*) ile aynı kökten gelmiştir. Ceza ile acıyı birbirine bu kadar yaklaştıran günah ise insanın yaratılışına değin uzanmaktadır (Breton, 2015, s. 95).

Dini sistemler ve birçok kültürde acının Tanrının eseri olan insanın başına gelmesi yine Tanrısaldır. Acı ile bütünleşme, acıyı kabullenme ve onu yenmeye çalışma insan olanın aşması gereken bir sınavdır. Tevrat ve İncil’de insanın acı ile ilk karşılaşması Adem ve Havva’nın yasak elmayı yemelerine dayanır. İlk başta, insan acıdan habersizdir, ıstırap cennete ait değildir. Tanrıdan kopan insan kendi bedeni ve kendi kaderi ile baş başa kalmıştır. İnsan cennetten sürülmüş acı, hastalık ve ölümlle tanışmıştır (Breton, 2015, s. 73-74).

Hristiyanlıkta acı, arınma için gereklidir. Acının ruhsal bir deneyim olarak görülməsi, kişinin var olan günahlarından arınmak için acıya ihtiyaç duyar. Hristiyanlık inancında İsa’nın acıya teslimiyetinin en belirgin örneği Michelangelo’nun *Pieta* adlı eseridir. Bu eserde, Meryem Ana’nın kucağında uzanmış olan Mesih’in yüzünde çektiği acılardan memnun ve bir kavuşma anının huzuru okunmaktadır. Acının duyumsanışı Hristiyanlıkta kişinin bu acıyı kabullenilişidir. Hz. İsa’nın ölmeden önce çektiği tüm acılar Tanrı tarafından buyurulmuş gerçektir. İslamiyet’te ise kul, Tanrının buyruklarına isyan etmeden boyun eğmelidir. Kişi çektiği acı ile elinden geldiğince mücadele etmelidir. Çekilen acılar kulun imanını sınar ve kul kayıtsız şartsız teslim olmalıdır (Breton, 2015, s. 88).

İslam kültüründe ise şiddet/acı ritüeline Caferiler ’de rastlanmaktadır. Kerbela’da Yezit tarafından şehit edilen İmam Hüseyin ve yakınlarını anmak üzere gençler siyah giysiler giyer ve zincirlerle sırtlarını kanatıncaya kadar kendilerini döverler. Bu şiddet gösterisi acı yolu ile arınmanın bir göstergesidir (Yılmaz, 2013, s. 364).

Merhamet dileme ya da suçluluk duygusu yolu ile sevilme isteğinin güçlü bir aracıdır acı. Kimi zaman annenin dikkatini çekmek için çocuğun başvurduğu yönelimdir. Bazen acı bir hac yolculuğudur. Bu dünyadaki zevkin engellenmesi ve öteki dünyada alınacak mükâfatların borcudur. Kimileri acıdan zevk duyar, kimisi acı çektirmekten. Otorite kurmak ve hükmetmek için kullanılır acı. İşkence acının sayesinde işlevini gerçekleştirir. Ötekini denetlemek için kullanılır, kendisine baskı yapan bir ilişkiden kurtulmak isteyen karşıdakinin elini ayağını bağlayan bir tehdittir (Breton, 2015, s. 174-178).

Foucault azap çektirmenin nitelikli acı sanatı olduğunu belirterek acının niteliğini, yoğunluğunu, uzunluğunu suçlu ve kurban üzerinden açıklamıştır. Her suçun kendine has ceza yöntemleri ve dozu vardır. Ayrıntılı kurallara bağlanan acı çektirme, bir taraftan da dinsel bir törendir. Azap çektirme bizzat beden üzerinde “temizlik” gibi bir işleve sahip olsa da mahkûm üzerinde silinmeyecek izler bırakmaktadır (Foucault, 2014, s. 74).

19.yüzyılın ikinci yarısında gelişen anestezi, insanların yaşadığı acıyı büyük ölçüde azaltmış, günlük hayatta ağrı kesicilerin yaygınlaşması ile birlikte modern insan ağrı ile başa çıkmaya çalışmıştır. Acı, bedenin belirli bir bölümünde de olsa tüm bedene etki ederek insanın çevresi ile olan ilişkilerini derinden etkiler. Acı çeken insan yakınlarının çektiği acıdan habersiz, mutlu bir yaşam sürdürüklerine inanır; acı, düşünceleri ve gündelik hayatı felç eder (Breton, 2015, s. 17-22).

Acı, ruhsal çöküntüye sebep olurken, sanatçılar için ilham kaynağı, toplumsal ve kişisel yaraları dışa vurarak bir ifade aracı, bir terapi yöntemidir. Sanatsal yaratının acı ile başa çıkma yolu olarak görülmesi, sanat ile acı arasındaki diyalektik ilişkiden kaynaklanmaktadır. Acı, sanatçının yaşadığı gizil gücün dışavurumunun olumlu sağlayıcısıdır (Uyar, 2016, s. 8).

4.1. Acının Temsili

Sanatçı, yaşadığı toplum ve siyasi gelişmelerden doğrudan etkilendiği gibi, sanatçının yaşam öyküsü, çocukluk anıları ve geçmişinde yer alan travmalar da eserlerine yansımaktadır. Artemisia Gentileschi ve Francisco Goya gibi sanatçının acıya olan

bakış açıları sanatsal bir yaratım olarak kendini göstermiş, onlar için acı, bazen ilham kaynağı bazen de içindeki duyguları dışa yansıtarak ayakta durabilme gücü veren bir etki olmuştur.

4.1.1. Artemisia Gentileschi

Artemisia Gentileschi (1591-1653), dönemin ahlâk anlayışına uymadığı için eleştirilmiş çalışmalarında engellemeler ve kısıtlamalarla karşılaşmış ama inandığı yoldan geri dönmemiştir. Yirmili yaşlarda yaşadığı trajik olaylar nedeniyle Gentileschi, çalışmalarında şiddet sahnelerine sıkça yer vermiş ve yaşadığı acıları, duyguları resimlerine eklemiştir (<http://sanatkaravani.com/donemin-algisini-yikan-guclu-bir-kadin-artemisia-gentileschi/> adresinden 23 Şubat 2019’da alınmıştır).



Resim 4.1. Artemisia Gentileschi, Judith and Holofernes, 1,99 x 1,62 cm, 1612-13

4.1.2. Francisco Goya

Francisco Goya (1746-1828), savaşın ve acının felaketlerini birebir deneyimleyen bir sanatçıdır ve bu deneyim, kendi içinde büyük bir hayal kırıklığı ve yalnızlık

barındırmıştır. Bu hayal kırıklığı, sanatçının bütün resimlerinde var olarak sanatçıyı büyük bir yalnızlık duygusuna sürüklemiştir. Sanatçı, yaşadığı bu olayları sorgulamış ve bu olayları kendi süzgecinden geçirerek ya da bir takım semboller ile resmetmiştir. Sanatçının gravürlerinde acı içinde kıvranan bedenler savaşın acı yüzünü en çıplak hâli ile gözler önüne sermiştir (Eslek, 2011, s. 20).



Resim 4.2. Francisco Goya, The disaster of war, 1810-1820

4.1.3. Kathe Kollwitz

Kathe Kollwitz (1867-1945), anlatımlarında kadın gücünü ön planda tutmuştur. Sanatçının eserlerinde kadın, sosyal değişimin aktif bireyleri olarak elleri yumruk hâlinde, her an eyleme geçebilecek şekilde betimlenmiştir. Öfkeli ve bireysel gücünün farkında kadın tasvirleri ile kadınlara getirilen kısıtlamalar (kürtaj, cinsel eşitsizlik vs.) üzerinde durmuştur. Kariyerinin büyük bölümünde işçi sınıfı ve barış için çağrıda bulunan sanatçı, kadını aktif toplumsal değişimde kadını pasif cinsel bir obje sıfatından çıkarıp sosyal gücün azımsanamayacak bir gücü olarak temsil etmiştir. Kadınlığın ve anneliğin kutsallığını görsel sunumlarla ifade ederek feminist hareketin temsilcisi olmuştur (Uyar, 2016, s. 45).



Resim 4.3. Kathe Kollwitz, Ölmüş çocukla kadın, 1903

4.1.4. Frida Kahlo

20. yüzyıla gelindiğinde, bedensel acıyı kendi deneyimleri ile resimlerine yansıtan Frida Kahlo (1907-1954) karşımıza çıkmaktadır. Acının kendisini yaşayan sanatçı, sanat yapıtı oluştururken estetik anlayışlarından uzak kalmıştır. Bu doğrultuda bakıldığında Frida Kahlo, bedensel acı deneyimini sanat yapıtına dönüştürmüş bir sanatçı olarak yaşadığı acılardan dolayı bedeni idealleştirmemiş ve yüceltmemiştir. Frida, bedensel acı karşısında bir şey yapamayacak hâle düştüğü noktada, yaşama dönmek için kendi gizil gücünü sanat yolu ile ortaya çıkarmaktadır.



Resim 4.4. Frida Kahlo, Kırık sütun, 1944

Şiddet ve acı insan yaşamının ayrılmaz bir parçasıdır. Botero'nun resimlerinde ilk bakışta şişman ve sevimli bulduğumuz bedenler acı içinde kıvrılmaktadır. Sanatçının Ebu Garib Cezaevi konulu resimlerinde aşağılanan, yaralanan, kanayan ve şiddete maruz kalan beden acıyı doğrudan yaşamaktadır (Sönmez, 2018, s. 258).

4.1.5. Hermann Nitsch

Kadının sosyolojik konumunun yanında beden ve duygularını sorgulamaya çalışan feminist sanatçılar, kadını kadın yapan cinsellik, şiddet ve benlik kavramlarını sıkça irdilemişlerdir. Burada kadın sanatçıların kendi bedenleri üzerinden kadına dair kavramlara yeni perspektifler getirmesi kadına karşı duyarlılığı artırmıştır. Postmodern eleştiri ile kadın, ırk, sınıf, cinsellik, kimlik, benlik, coğrafya kavramları tartışılmaya başlanmış, kadının sömürülmesine “ayrımcılık” ve “yabancılaşma” olarak odaklanan feminist bakış açısı gelişmiştir (Alp, 2014, s. 340).

1950’lerde ‘oluşum’ (happening) John Cage (1912-92) ile başlayan daha sonra öğrencisi Allan Kaprow (1927-2006) ile devam eden beden performansları Yves Klein (1928-62) bir dizi etkinliği ile 1960’ların sanat dünyasına damgasını vurmuştur. 1960-70’lerin feminist sanatçılarının başvurdukları başlıca ifade biçimi olan performans, bedenın tüm dürtülere, duygu ve düşüncelere karşı bir isyan simgesi olmuştur. Beden ve çevresi arasındaki sınırları yorumlayarak bedenın içi-dışı ve birey-toplum ilişkisi üzerine eleştiri getiren beden sanatı kimlik kodlarını görünür kılmayı amaçlamıştır (Antmen, 2012, s. 219-225).

Performans sanatında, heykelin durağan, resmin iki boyutlu yapısından farklı olarak, bedenın hareket halinde sanat eserinde kullanılması anlatım gücü ve özgürlük adına sanatçıya sonsuz olanaklar sunmaktadır. Bu olanakları kullanan sanatçı kendi karakterini ve duygularını da izleyiciye doğrudan aktarma fırsatı bulur. Toplumsal bütünüñ bir parçası olan sanatçı performans sanatını, bu etkili anlatımı sayesinde politik eleştiri diline dönüştürmüştür.

Her dönemin kendine has siyasi dönüşüm sancıları, toplumsal ve kültürel tabanda yaşanan acıyı da beraberinde getirmektedir. Dünya savaşları, infazlar, barış getirme gerekçesi ile yapılan sömürüler ve 1900’lü yılların her şeye gebe hızlı ilerleyişi sanatçıları yeni anlatım araçları kullanmaya itmiştir.



Resim 4.5. Herman Nitsch, Performans, 2013

Hermann Nitsch (1938-) ise bir performans olarak bir dizi kanlı gösteri düzenlemiştir. Nitsch, sanat ve yaşam arasındaki eşğin (acı ve iğrenme eşğinin) aşılması gereken bir sorun olduğu düşüncesi ile yaşam ve sanat arasındaki engeli kaldırmak istemiştir. Performanslarında, kendini kutsal kuzunun kanına gömer ve insanî varoluşun nihâî gizini saklarcasına, katledilmiş hayvanın bağırsaklarını önce çıkarıp sonra da yüreğin içine sokar. Eti, varlığa giden kaçınılmaz yol olarak görmektedir. 1962’den itibaren yapmaya başladığı bir dizi kanlı eylemin bazıları yirmi dört saat, bazıları üç gün, bazıları da altı gün sürmüştür. Ancak sanatçıya göre, bu eylemleri bitmiş olarak düşünmemek gerekir (Eslek, 2011, s. 76).



Resim 4.6. Herman Nitsch, Performans, 2013

İzleyeni tedirgin eden eylemleri ile tanınan Herman Nitsch (1938-), 1960’lı yıllarda gerçekleştirdiği eylemlerde dini ritüelleri yeniden yorumlamıştır. Yaptığı eylemleri ayin havasında gerçekleştiren sanatçı, rahip kimliğini yeniden sorgulayarak bu kimliği iyileştirici bir kılavuz olarak yeniden inşa etmiştir. Bu ayinlere (performanslara) katılan bireyler kimliklerinden sıyrılıp kendini bulma sürecinin içinde yer alırlar.

Baudrillard (2012), nesneyi açıklarken onu ‘oyunun efendisi’ olarak adlandırmıştır. Artık özne çevremizi yansıtan bir ayna değildir. Öznenin eleştirel işlevinin ardından nesne de (meta, gösterge) varoluşu ile yapay ve ironiktir. Oyunun efendisi özne

değildir, ilişki tersine çevrilmiştir. Artık nesne tuhaf bir çekiciliğe sahiptir ve estetik değildir. Sadece nesnenin kendisi vardır (Baudrillard, 2012, s. 38-40). Sanatsal kırılmanın bilindik nesnelerin terk edilmesine bağlandığı Marcel Duchamp (1887-1968)'a kadar dayanmaktadır. Bir seri üretim nesnesi olan pisuarın, sanatsal bir obje olarak galeri mekânına taşınması çağdaş sanat bağlamında önemli bir yol ayrımını işaret etmiştir. Sanat eserinin alınıp satılabilen, galeri veya müze mekânında izlenebilen form anlayışından uzaklaşarak bir gösteriye dönüşmesi, Allan Kaprow (1927-2006)'un 1959 yılından sonra gerçekleştirdiği Happening'lerle yeni boyutlar kazanmıştır.

4.1.6. Bob Flanagan

Bob Flanagan (1952-1996) bedeninde yaşadığı acıları kabullenmiştir. Acı, bedenin ve ruhun ayrılmaz birer parçasıdır. “Scaffold” video yerleştirmesinde sanatçı başını, gövdesini, penisini, ellerini ve ayaklarını göstermektedir. Bu vücut parçaları üzerinde çeşitli işlemler uygulanmaktadır. Sanatçının hastalığı ona acı vermektedir. Flanagan, yaşadığı acıdan kaçmak yerine acının üstüne gider. Acıya karşı olan bu başkaldırı izlemesi oldukça zor olan video işlerinde kendini göstermektedir.



Resim 4.7. Bob Flanagan, Sick/ Hasta, Bağımsız sinema/ Belgesel, 1997

Bob Flanagan, Frida Kahlo gibi hastalıkları ile sanatla başa çıkmaya çalışmıştır. Genetik bir hastalık olan kistik fibrozistenle (özellikle akciğerler, sindirim sistemi ve vücudun diğer organlarına ciddi hasarlar veren kalıtsal bir hastalıktır) beraber yaşamaya çalışan Flanagan, performanslarında ve metinlerinde sado-mazoşizm estetiği sergilemiştir. Sadece on sekiz yaş üstü izleyicilere açık olan bu gösteriler tüyler ürperticidir (Saehrendt, T. Kittl, 2014, s. 188).

Bedenin toplumsal ve ruhsal yönünün algılanması 20. yüzyılda çağdaş sanat araştırmaları üzerinde büyük etkiler yaratmış, birbirinden farklı disiplinlerin çalışma alanına dönüşmüştür. Beden bu yüzyılda bir arzu nesnesine dönüşmüş, bedenin sömürüsü çağdaş sanatçılar tarafından eleştirel yorumları da beraberinde getirmiştir. Toplumsal değişimler, ekonomik hareketlilikler, politik sorunlar, sömürgeci anlayış, savaş, salgın hastalıklarla değişen yeni dünyaya karşın çağdaş sanatçılar tuvale sıkışmış anlayışı terk ederek farklı materyalleri farklı mekânlarda sergilemeye başlamıştır. 1960'lı yıllarda başlayan yeni arayışlar performanslarla bedeni müdahale yapılabilen, üzerine kavramlar yüklenen bir olguya dönüştürmüştür.

4.1.7. Fernando Botero

Kolombiyalı sanatçı Fernando Botero (1932-) Ebu Garip serisinde, dövülmüş, cinsel tacize uğramış, gözleri bağlanmış, başına torba geçirilmiş, köpekler tarafından saldırıya uğramış mahkûmları resmetmiştir. Kan, aşağılanma ve acı resimlerin temel eksenini oluşturmuştur. Acının doğrudan duyumsandığı bu çalışmalar, 2004'te Amerikan askerlerinin Iraklı mahkûmlara uyguladığı işkencenin ve gücü elinde tutan iktidarın temsilidir (Aksoy,2018, s. 98-101).



Resim 4.8. Fernando Botero, Ebu Garip üçleme - 43, 2005

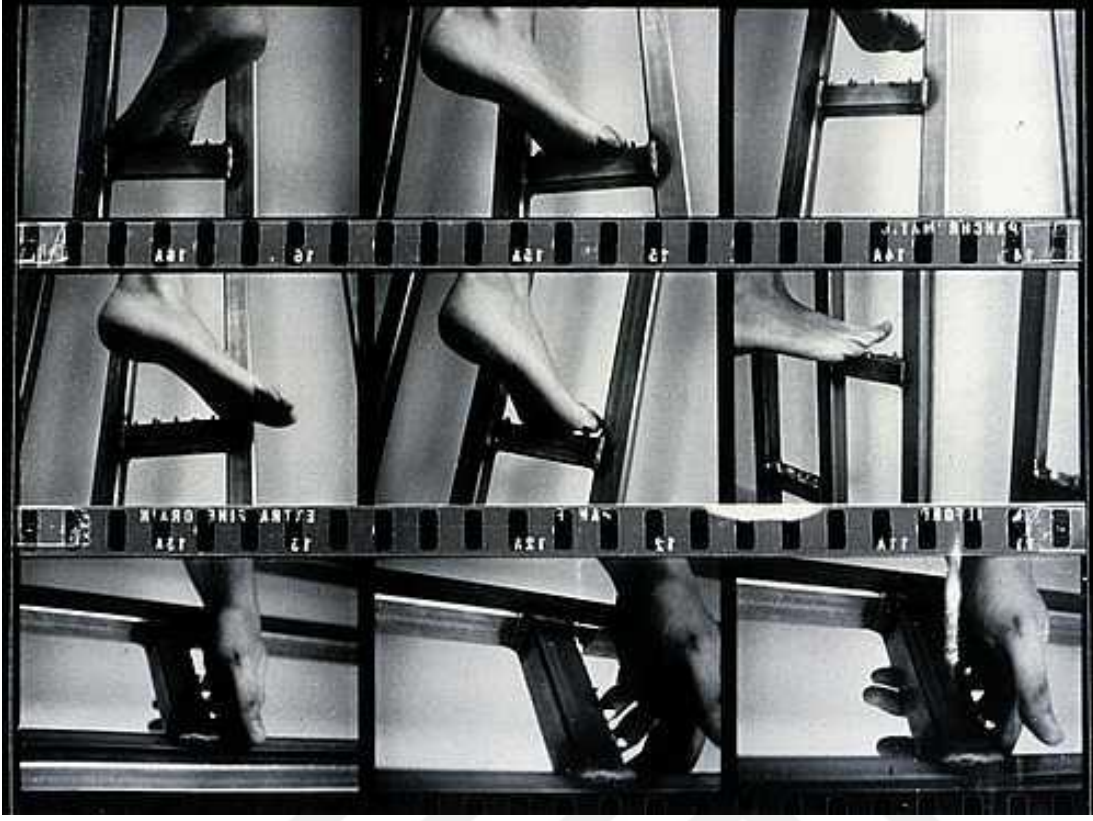
4.1.8. Gina Pane

Bedeni ve acıyı kullanan Gina Pane (1939-1990), “Autoportrait” (1973) performansında yanan mumların üzerinde asılı kalmıştır. Performansın diğer bir bölümünde ise sanatçı, jiletle tırnaklarının etrafındaki deriye küçük kesitler açarak izleyiciyi doğrudan beden-acı kavramları üzerinde düşünmeye teşvik etmiştir.



Resim 4.9. Gina Pane, Autoportrait, 1973

Gina Pane, 1972 yılında gerçekleştirdiği “Warm Milk” adlı performans çalışmasında yüzünü jiletle kesmiştir. Sanatçı bu performansta tamamen beyaz renk giysiler içindedir ve kanın beyaz giysiler üzerine akması ile şiddetin ve acının boyutunu daha algılanabilir kılmıştır. Pane buna benzer bir çalışmayı 1970 yılında tekrar etmiş, keskin ağızlı bıçaklar yerleştirilmiş bir merdivene çıplak el ve ayakları ile tırmanmıştır. “Bleeding Climb” (1971) çalışmasında bedensel acıyı yüceltirken kendi bedensel sınırlarını da zorlamıştır. Bedensel acının canlandırılması temeline dayanan bu performanslar Pane’ nin sanat yaşamının temel pratiğini ortaya koymuştur.



Resim 4.10. Gina Pane, Bleeding climb, 1971

1968 yılından itibaren performans sanatına yönelen Gina Pane (1939- 1990)'nin 1973 yılında gerçekleştirdiği “Sentimental Action” eylemiyle kendi bedeninin sınırlarını zorlamıştır. Şiddet içeren bu performansında kan akana değin süren bedensel müdahale söz konusudur. Gina Pane performanslarında kan ve din kavramlarını yine kendi bedenini sorgulayan sanatçıların başında gelir. Gösterilerinde izleyici karşısında ayinsel bir tarzla kendi bedenine zarar vermiştir. Jiletle yüzünü kesmesi toplumda kanıksanan kadın güzelliğine dair tabuları yıkma etkinlikleridir.



Resim 4.11. Gina Pane, Sentimental Action, 1973

Tehlikeyi baz aldığım çalışmalarında, seyircilerin önünde genellikle aşırılığın sınırlarına dayandım ve seyirciye dayanabilirlik limitimi ve tehlikeyi sundum. Sonuçlar hiçbir zaman tehlikeli bir boyuta dayanmadı fakat strüktür olarak yarattığım şey tehlikenin ta kendisiydi. Yarattığım strüktür, seyircide bir tür şok etkisi ve tehlikenin karşısında bir savunmasızlık etkisi uyandırdı. Tehlike ve savunmasızlık seyircinin içerisinde kocaman bir boşluk etkisi uyandırdı ve izleyici o büyük boşlukta tek başına kalma duygusunu yaşadı. Çalışmalarındaki acı hissi de aynı mesajı taşımaktadır. Kendimi kestiğim, bedenime acı verdiğim aşırı acı duygusu karşısında bedenimin sınırlarına dayanıp, bedenimin daha fazla acıyı kaldıramayacağı noktaya geldim. Bana göre acı kaldırmak ve dayanmak zorunda olduğum kişisel bir mesele değil, bir anlatım dili meselesidir. Beden kendi başına idelerin aktarım aracı iken, performanslarımda idenin kendisi haline dönüştü. Beden benim için acı ve aşırılık anlamında her türlü araştırmanın ve çalışmanın yapılacağı geniş bölgeyi ifade eder. Beden üzerinden başka alanlara girebilirsiniz, beden artık bir temsil aracı olmaktan çıkarak bir dönüşüm aracı haline gelir (Miglietti' den Akt. Vardar, 2015, s. 42).

Gina Pane'nin performanslarında şiddeti vurgulayan etmenlerin başında beyaz renk elbise giymesi gelmiştir. Sanatçı sonu kanla biten performanslarında kanla kirlenen beyaz giysilerle şiddeti daha belirgin göstermiştir. Bu şiddet esnasında sanatçı sakin, acıyı kabullenen ve durumu kontrol altında tutan bir bilinç düzeyindedir. Sanatçının bedeni şiddeti izleyicinin hemen önünde yaşamaktadır ve bir temsil olmaktan öteye

geçerek gerçekliğin kendisi olmuştur. 1974 tarihli “Psyche” adlı performansında şiddet ve kan içeren eylemlerle izleyici/kamera karşısına çıkan Pane, ayna karşısında jiletle yüzünü parçalamıştır.



Resim 4.12. Gina Pane, Psyche, 1974

Gina Pane (1939-1990), kadınlığın aşağılandığı bir kültürde kadın olmaktan tatmin olmayı hedefler. Onun eserlerinde, kadın bedeni sanat eseridir ve yüceltilmiştir. Bununla beraber kendi kadınlığına değer vermeyi sağlayan performanslar gerçekleştirmiştir. Son on yıldır gerçekleştirdiği performanslarda kendini yaralıyor. Sanatçı, jiletle yüzünü yaraladığı işleri “bedende açılan yara tabusunun ve kadın güzelliğine dair yerleşik düşüncelerin ihlâl edilmesi” şeklinde açıklamaktadır. Zevke dayanan hâkim sanat anlayışının karşısına acı estetiğinin koyulması Pane’ nin işlerinde zevk/acı ikiliğini karşı karşıya getirmektedir. Sanatçı, kendini yaralarken aslında toplumu yaralamaktadır. Kadınlara dayatılan acıda dayanışma biçiminin, aslında kadınları birleştirmedeğini, aksine kadınları tutsak ettiğini vurgulamıştır. (Antmen, 2012, s. 256,257).

4.1.9. Rebecca Horn

Performans sanatı, içeriğindeki güçlü yanları ile kültürel ve toplumsal birçok eleştiriyi etkili bir biçimde gözler önüne sermektedir. Kimlik, ötekileştirme, cinsiyet, iktidar gibi kavramları değişen olgular ışığında etkili yorumlarla aktarmaktadır.

Kadın sanatçıların üzerinde durdukları eşitsizlik, cinsiyet farklılığı veya ırkçılığa karşı tutumlarında sanat imgesi olarak yine kadın bedenini kullanmaları kendi içinde bir ikilemi de beraberinde getirmiştir. Kadını bakışın nesnesi konumunda değerlendirdikleri performanslarında, baskın anlayışa karşı tepki verirken arzu duyulan nesnenin yine kadın bedeninde temsili ironiktir.

Rebecca Horn (1944-)'un "Berlin Exercises: Dreaming Under Water"(1974-1975) performansında saçlarını keserken bedenin uzantısı olan parçaya müdahalede bulunmuştur. Fetişizmi çağrıştıran kıvrık saçları bedeni kaplayan ve acıya duyarlı alanı temsil etmektedir. Saç, aynı zamanda hem estetik hem de erotik yönünü ifade ederken sanatçının acıyı deneyimleme sürecini de gözler önüne sermiştir.



Resim 4.13. Rebecca Horn, Berlin exercises: Dreaming under water, 1974-1975



5. GÜZELLİK ACISI

Farklı zaman dilimlerinde ve farklı kültürlerde güzellik kavramının yalnız kadına özgü bir unsur olduğu inancı, kadını sürekli güzeli arayan, bu uğurda endişe duyan bir düşünce alanına sürüklemektedir (Güzel, 2013, s. 82). Kadına dayatılan güzel olma zorunluluğu onu çoğu zaman acı veren uygulamalara açık hâle getirmiştir. Çağdaş sanatla birlikte güzellik kavramı da yeniden inşa sürecine girmiştir. Sanatın var olması için görsellik ve güzellik gerekmemektedir. Çağdaş sanat çoğulcudur ve “sanatçı”, “galeri”, “estetik” gibi kavramların yorumu değişmiştir (Danto, 2010, s. 40).

5.1. Orlan; İdeal Güzellik

Güzellik ideallerinin zamandan zamana ve kültürden kültüre farklılaştığı dünyamızda kilolu kadınlar bir zamanlar sağlıklı ve refah içinde algılanırken bugünün beden anlayışında hastalıklı, acınası ve hatta alay konusu olabilecek bir değer yargısına dönüşmüştür. Modern toplumda kadın toplum tarafından onay alabilmek adına medyanın-modanın yarattığı idollere öykünmektedir.

20.yüzyılın başlarında tıpta yaşanan gelişmeler, bedene dair bilinmeyen alanların görünür kılınmasına olanak sağlamış, tedavi yöntemlerinin de gelişmesi ile beden plastik cerrahinin uygulama sahasına dönüşmüştür.

Kapitalist sistemin beden üzerinde oluşturduğu etkilerden biri de yaşlanmayı kabul etmeyen, sürekli genç ve fit kalan beden söylemi, yaşa bağlı vücut deformasyonlarını bir an önce silme-yok etmeyi müjdeleyen estetik ameliyatları da beraberinde getirmektedir.

Estetik ameliyatlar ise günümüzde oldukça yaygın olarak kullanılan güzellik arayışının bir uzantıdır. İnsan bedenindeki zamana bağlı olarak meydana gelen değişimler, bireyin estetik görünümünü veya ruh sağlığını bozabilir. Doğuştan var olan bazı işlevsel ve estetik şekil bozuklukları da kişide bazı sıkıntılara yol açabilir. Plastik cerrahi, doğuştan olan veya sonradan ortaya çıkan bu sorunları düzelterek, kişinin yaşamını fonksiyonel, estetik ve ruhsal açıdan kolaylaştırarak topluma kazandıran bir tıp uzmanlık dalıdır. Günlük konuşmalarda kısaca “Plastik Cerrahi” diye geçen tıp

branşının asıl adı “Plastik, Rekonstrüktif ve Estetik Cerrahi” dir. “Plastik” sözcüğü eski Yunan dilinde “plastikos”, Latince’de “plasticus” sözcüğünden gelmektedir. “Yoğrulabilir”, “şekil verilebilir” anlamındadır. “Rekonstrüktif” sözcüğü ise Latince “reconstruction” kelimesinden türetilmiştir. “Yeniden oluşturma” ve “onarım” anlamına gelir (<http://www.egeestetik.com/EstetikCerrahi.aspx?sayfa=1> 'den 8 Nisan 2019’da alınmıştır).

Değişen güzellik anlayışına bağlı olarak estetik cerrahi de kendini sürekli yenilemektedir. Artan estetik ihtiyaçlar artan rekabeti ve reklamı da beraberinde getirmekte, özellikle kadınlar arasında oldukça yaygın bir şekilde uygulanmaktadır. Gelişen tıp biliminin anesteziadaki başarısı estetik ameliyatları daha az acılı operasyonlara dönüştürmektedir (Özmen, Demir, Yavuzer, Latifoğlu, 2006, s. 29).



Resim 5.1. Orlan, Omnipresence, 1993

Orlan, yaptığı performanslarda teni değiştirmenin ötesinde bir tabu olan ten ve yüzey üzerindeki değişmezliğine müdahale etmiştir. Kimliğin değişmezliğine uzanan bu düşünce sistemi, yeni deneyimlerle yeni kimliğin oluşturulması esasına dayanmaktadır (Kozlu, 2008, s. 62).

Bedenini bir sanat yapıtına dönüştüren Orlan (1947-), kendi bedeni üzerinde bir dizi operasyon gerçekleştirmektedir. Orlan, geçirdiği estetik ameliyatlarda anestezi kullanması sayesinde acı çekmez. Bu operasyonların kilit noktasını, doğrudan göze hitap anlayışı ile acının yoksunluğu kavramı oluşturmaktadır. Batı sanat tarihinden aldığı bir takım imgelerle, estetik ve ideal beden anlayışının kökenini sorgulamaktadır. Bu imgeler ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek adına bir araya getirilmiştir. Sanatçı, Rönesans ve sonrasında ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadınların güzellik temsili üzerinden geliştirdiği bir bakış açısı ile başka bir ideal güzellik yaratmıştır. Orlan kendi bedenini performans sanatında kullanarak tarihi metinlerde geçen ve güzel olarak adlandırılan imgeleri, yeniden yorumlamıştır. Bu performanslar, eril bakışın öznesi olan kadın cinselliğine ve güzelliğine dair eleştiri niteliği taşımaktadır.

1977 yılından başlayarak gerçekleştirdiği ameliyatlara “Carnal Art” adı ile devam etmiş ve performansa dönüştürmüştür. Ameliyatı gerçekleştiren doktor ve ekibin kıyafetleri, duvarlarda asılı afişler özel olarak seçilmiş; operasyon uygulanacak bedenin bölümüne göre yapılan özel hazırlıklar yapılmıştır. Operasyon süreci kamera ile kayıt altına alınmış, görüntüler ve kendi kanından yaptığı resimler galeri ortamında sergilemiştir. Orlan’un bu “Carnal Art”adlı etkinliği; sanatçıya göre; insan vücudunun değiştirilmesi ve onun toplumsal tartışmaya açılmasıdır.



Resim 5.2. Orlan, Carnal art, 2003

Orlan'ın performanslarında tıbbî uyuşturucularla engellenen acı, ameliyat ortamında gerçekleştirmiştir. Lokal anestezi altında gerçekleştirilen bu müdahalelerde sanatçı izleyici ile doğrudan ilişki kurabilmekte ve değişimleri bizzat izleyebilmektedir. Kadınları güzelleştirmek ve eril iktidarın gözünde beğenilen beden olma durumunu eleştiren sanatçı, kendi bedeninde güzellik kavramını yeniden yaratmıştır. Cerrahî olanakları kullanarak kendine yeni bir yüz yaratmanın peşine düşen Orlan, bedeni sürekli değişimin alanı hâline dönüştürmüştür.

5.2. Hannah Wilke; Güzel Beden ve Acı

Feminist sanat, erkek egemen kültürün dayattığı estetik değerleri, baskın ve güçlü bir yapı tarafından kuşatılan kadın sanatçılarla sorgulanmıştır. Feminist sanatçılar yeni malzeme ve teknikleriyle, söylemlerini görünür kılma çabası yanında, temsil meselesini de gündeme getirmişlerdir. Cinsellik ve kimlik gibi sorunları irdeleyen Hannah Wilke ve Carolee Schneemann; kendi bedenlerini kullanarak geleneksel temsil yöntemlerini de yerle bir etmişlerdir (Şahiner, 2013, s. 112).



Resim 5.3. Hannah Wilke, Intra venus No 4,(diptych), 1992-1993

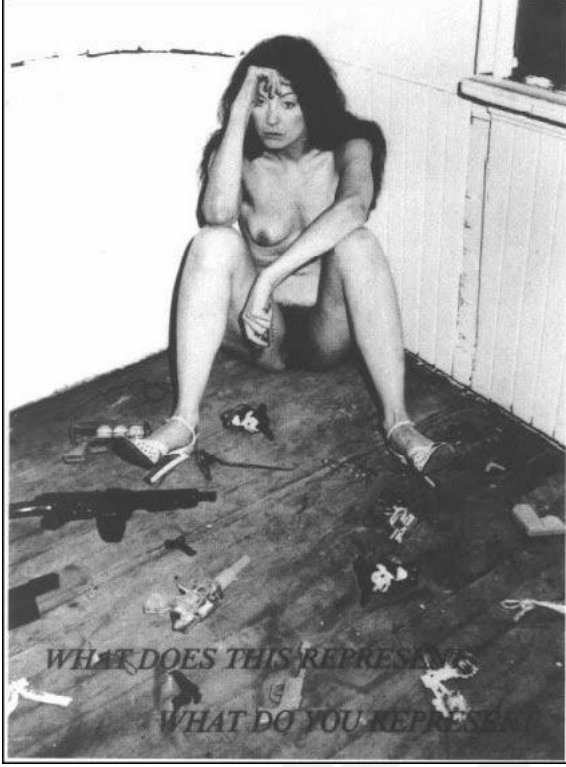
Bir feminist olarak Hannah Wilke (1940-1993), erkek tarafından yaratılan kadın çıplaklığına dayanan güzellik anlayışına karşı bir eleştiri sunmuştur. Çıplaklığın güzelliğini, kendi bedeni ile yeniden tanımlamaya çalışmıştır.

Bedenin güzelliğini, cinsel im ları ve dişiliği kendi bedeni üzerinden aktaran Wilke, vulva biçimine getirdiği sakızları vücuduna yapıştırarak fotoğraflaştırmıştır. Günlük tüketim nesnesi olan sakızla, “cinsellik, yara, erkek egemenliği” kavramlarını eleştirmiştir. Wilke bedeninin duruşunu ve vajina şeklindeki sakız parçalarını açıktaki kısımlara yapıştırmasıyla bedeninde gerçekleşen değişimi “Yıldızlaşan Nesne Serisi”nde “Ben sanatımım. Sanatım da bana dönüşüyor” diyerek açıklar. Kendini yaralama, yıldızlaşmaya dönüşür (Antmen, 2012, s. 257-259).



Resim 5.4. Hannah Wilke, Yıldızlaşan nesne serisi, 1974

Sanatçının “What Does This Represent” (1980)  alışmasında, kadın bedeninin temsili ve erkek hazzı üzerine eleştiri sunmuştur. Bacaklarını ayırarak oturduğu zeminde çıplak bedenini, fotoğrafın merkezine alarak çalışmanın odağı haline getirmiştir. Erkek için arzu nesnesi olan vajinanın doğrudan ve karşıdan gösterilmesi, iktidarı radikal bir şekilde sorgulamıştır.



Resim 5.5. Hannah Wilke, What does this represent, 1980

1993 yılında lenf kanserinden ölmeden hemen önce, kemoterapiden mahvolmuş olan vücudunu da "Intra-Venus" adlı seri bir işle sergilemiştir. Bu çalışmasında Wilke, beden-acı-güzel gibi kavramları kendi bedeninin geçirdiği evreleri fotoğraflayarak ortaya koymuştur.



Resim 5.6. Hannah Wilke, Intra-Venus series, 1992-93

5.3. Marina Abramovic; Acının Sınırları ve Güzel Beden

Marina Abramovic (1946-) beden sanatının sınırlarını zorlayan en önemli performans sanatçılarından biridir. Abramovic, performanslarında her şeyin gerçek olmasına özen gösterir. Kendi bedenini sanatının nesnesi, hayatını da içeriği yapan Abramovic de, izleyici ile arasındaki engelleri kaldırarak dolaysız iletişim yolu yaratır. Böylece izleyici, fiziksel değişim sürecini sanatçı ile birlikte deneyimleme ve zihinsel olarak özdeşleşme olanağı yakalar. İzleyici de sanatçıyla birlikte eylemin tamamlayıcı bir elemanı olur (Eslek, 2011, s. 71).

Beden ve acı temalarını en çok işleyen performans sanatçılarından başında hiç kuşkusuz Marina Abramovic (1946-) gelmektedir. Gina Pane'nin kendi bedenini zorladığı, acı çektirdiği performanslarının bir adım önüne geçen Abramovic, izleyiciyi de acının merkezine almıştır. 1974 yılında gerçekleştirdiği "Rhythm Zero" performansında kendini izleyicilerin ellerine bırakan sanatçı tam anlamı ile bir nesneye dönüşmüştür. Beyaz masa örtüsü ile kaplanan bir masa üzerine yerleştirilen 72 çeşit nesne, izleyicinin kullanımına sunulmuştur. Makas, kırbaç, silah, jilet, şarap, çiçek gibi birbirinden farklı nesneler arasından seçim yapan izleyiciler, bu nesnelerle sanatçının bedenine müdahalelerde bulunmuştur. Performansın başında şiddet unsuru bulunmazken ilerleyen dakikalarda şiddet kendini göstermeye başlamış, jiletle kesilen sanatçının bedeni zincirlenerek masaya yatırılmıştır. Sanatçının tepki vermesini bekleyen izleyicilerden biri, masada duran silahı kullanmaya yöneldiğinde galeri sahibinin müdahalesi ile performans sonlandırılmıştır. Yaklaşık altı saat süren bu performansta kendini tamamen izleyicilerin özgür iradesine ve vicdanına bırakan sanatçı, gösterinin hem bir parçası hem de ana nesnesi konumunda kalmıştır.



Resim 5.7. Marina Abramovic, Rhythm zero, 1974

1950’li yıllardan itibaren izleyicinin katılımı ile gerçekleşen enstalasyon, 80’li yıllara gelindiğinde iyice yaygınlaşmıştır. İzleyici-yapıt, yapıt-mekân, ve mekân-izleyici arasındaki ilişki, nesneyi özerk konumdan bütüncül bir duruma dönüşmüştür. İzleyici, deneyime katılıp, pasif konumunu terk ederek eserin tamamlayıcısı olmuştur (O’Dherty, 2010, s. 15). ‘Rhytm Zero’ da izleyici, sürece doğrudan katılarak yapıtın kendisi olmuştur.

Kendi bedenini veya başka bedeni “acı, haz ve oluş “kavramlarının açmazlarında sorgulayan sanatçıların en ünlü isimlerinin başında hiç kuşkusuz Marina Abromovic (1946-) gelmektedir. Sanatçı bedeninin kadın yönünü toplumsal anlamda sorgularken kendi bedenini kanatmaktan, yaralamaktan geri durmamıştır. Kimliğini oluşturan kültür ve iktidarı sorgulayan Abromovic “Thomas’ın Dudakları” (1975) adlı

performansında karnına kırık camlarla çizdiği yıldız işareti ile iktidarın beden üzerinde kurduğu tahakkümü ifade etmiştir.



Resim 5.8. Marina Abramovic, Thomas lips, 1975

Abromovic ise; “Rhtym 10” performansında yine “acı ve şiddet” sınırlarını zorlamıştır. Performansında iki ses kayıt cihazı ile kayıt altına aldığı süreci, izleyici ile birlikte sürdürmüştür. Gösteriye önce sol elinin tırnaklarını kırmızı oje ile boyayarak performansa başlamıştır. Gösteri öncesi hazırladığı on adet bıçağı sürekli değiştirerek ve bıçakları parmaklarının arasına saplayarak elde ettiği sesleri birinci ses kayıt cihazıyla kayıt altına almıştır. Performansın devamında birinci kayıt cihazına kaydedilmiş sesler eşliğinde parmaklarının arasına bıçaklarla vurmaya devam etmiştir. Bu sırada ikinci kayıt cihazı kayda devam etmektedir. Sanatçı performansının sonunda her iki kayıt cihazına kaydedilen sesleri izleyici ile beraber dinleyerek gösteriyi tamamlamıştır. Bu performansta “kırmızı oje, bıçak, kadın ve şiddet” kavramları bir anlatım aracı olarak izleyiciye sunulmuştur. İzleyiciler performansı bire bir takip ederek fiziksel acının sınırlarını sanatçı bedeni üzerinden deneyimlemişlerdir.



Resim 5.9. Marina Abramovic, Rhythm 10, 1973

Abromovic'in gerçekleştirdiği diğer bir performans “Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı” dır. 1975 tarihli bu çalışmada sanatçı, makyajlı ve çıplaktır. Metal bir fırça ve tarakla saçlarını gelişi güzel tararken acı içinde kendinden geçmektedir. Acıya karşı duyulan korku ile yüzleşen sanatçı, bir saat süren bu performansta kendi canını yakarken bir taraftan da “Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı” ifadesini sürekli tekrarlamıştır.



Resim 5.10. Marina Abramovic, Art must be beautiful, 1975

Beden yoluyla mistik arayışlar içine giren Marina Abramovic, gösterilerinde kendi bedenini kullanarak bedeni bir nesne konumuna yerleştirmiştir. Kendi dinselliğini sorgulayan Abramovic, performanslarında hem izlenen hem de izleyendir. Performansa doğrudan katılan izleyici, performansı olay temelli yaparken karmaşık bir biçimde “şimdi”liği de belirlemiştir (Yener, 2010, s. 65).



6. ARAŞTIRMA İÇİN YAPILAN UYGULAMALAR VE ANALİZLERİ

Güzellik anlayışının kadınlar üzerinden yürütülmesi, kadın üzerinde üstü kapalı bir baskıya dönüşerek kadını estetik kaygılara sürüklemiştir. Tüketim toplumu içinde kadının yer aldığı konuma bağlı olarak geçerli güzellik söylemleri, medya ve moda, kadına yönelik beden algısını da doğrudan etkilemektedir. Görünür olmak ve algılanmak bireyin, sürekli vitrinde olma ve arzu edilebilir olma algısını da beraberinde getirmektedir. Her zaman güzel olarak gösterilen kadın kimliğinin, hem bir cinsel obje hem de bir tüketim nesnesi olarak yansıtılması araştırmacılar tarafından eleştirilmektedir.

Modern sanatçılarla başlayan bireysel anlatım yollarını geliştirme uğraşı farklı anlatımlar ortaya çıkmıştır. Avrupa sanatında gelişen bu yaklaşımlar, kadın ve kadın bedeni temsillerini o güne değin alışılmışın dışına çıkarmıştır. Artık beden yalnız tuval yüzeyinde bir unsur olmaktan çıkmıştır. Performans sanatı ile sanatta beden kullanımı kimlik, aidiyet, cinsiyet gibi günümüz insanının kafasını meşgul eden birçok konuya farklı eleştiri ve bakış açısı kazandırmıştır. Bedenin varoluş ve temsil ediliş şeklindeki bu arayışlar

Beden, bir kimlik alanıdır ve kişi kendi bedenine yaptığı müdahalelerle kim olduğunu, kimlerden olduğunu, kim olmadığını ortaya koymaktadır. Kişinin kendini ifadesinin en geniş kullanım alanı bedenidir. Araştırma için yapılan uygulamaların başlangıç noktası araştırmacının kendi kişisel deneyimlemeleridir. Güzelliğin toplumsal oluşu, kadınların ne için ya da kim için güzelleşmek istedikleri, bu amaçla ne kadar bedenlerini zorlayabildiklerini ve sınırın neresi olduğu sorularına cevap aranmıştır. Yapılan çalışmalarda kadın bedenini doğrudan temsil etmekten kaçınılmıştır. Kadın bedeninin sanat nesnesi olarak tüketilmesinin kadının sömürülmesinin bir başka yöntemi olduğuna inanan araştırmacı, kavrama nesneler aracılığı ile yaklaşmayı, sezdirmeyi ve anlatmayı tercih etmiştir. Bu çalışmalar yapılırken, ürünlerin özgünlük taşıması ve bireysel oluşu önemlidir. Hazır nesnenin sık sık kullanıldığı çalışmalarda gündelik nesneler güzellik acısını sorgulayan materyallere dönüşmüştür.

6.1. Baskül

Günümüzün sıfır beden söylemleri, kişinin iç dünyasının yeterliğinden çok bedeninin dışına özen göstermesini dikte etmektedir. Caner (2017)'e göre küreselleşme, farklı kültürel renkleri birbirine benzetirken nesnel güzelliği de tek tipe indirgemıştır. Erkek egemen zeminde çizilmiş tek tip kadın bedeni birbirine benzeyen tekrarları yaratmıştır. Kapitalizmde 'bedensel kusursuzluk sistem için önemli bir kusurdur'. Çünkü istenen şey, bedeninden daima memnuniyetsiz olmaktır (Caner, 2017, s. 138-139). Bedenin iç güzelliğinden çok dış güzelliğine odaklanan günümüz anlayışı, bireyi yazılı olmayan kimi normlarla yargılamakta ve onu istenilen sınırlar içinde kalmaya zorlamaktadır.

(Resim 6.1.)'de yer alan 'Baskül' adlı çalışmada iç-dış kavramları hazır bir nesne olan baskül ile irdelenmiştir. Baskülün 'dış'ı sargı bezleri ile kaplanırken baskülün görünmeyen 'iç'i tüm parçaları ile sistematik olarak görünür kılınmıştır.



Resim 6.1. Funda Şişçi, Baskül, 106 x 44 x 7 cm, karışık teknik, 2016



Resim 6.2. Funda Şişci, Baskül-Detay, 106 x 44 x 7 cm, karışık teknik, detay, 2016

6.2. To Lose Weight

Tüketilen nesnelere bakıldığında bedenin, sosyo-kültürel araç olarak en fazla kullanılan meta olduğu görülmektedir. “Bedenin yeniden inşası” nı salık veren sözlü-yazılı basın moda ve sağlık söylemleri ile bedeni arzu nesnesine dönüştüren çarkında, kadın bedeni tüketim çılgınlığının en üst kademesinde yer almaktadır. Kendini veya bedenini keşfeden kadın kapitalist tüketimin karlı bir yatırım aracına dönüşmüştür.

Medyada kadın, güzellik, diyet, kadın hastalıkları, cinsellik gibi konularının fazlaca yer tutması kadın bedeninin tüketim nesnesi olarak yerini açıkça ortaya koymaktadır (Demez, 2012, s. 518). Reklamlardaki güzel ve bakımlı kadın imgeleri “çok daha güzel olmak sizin de hakkınız” mesajı ile kadına sürekli yenilenme ve hep güzel kalma ihtiyacı dikte edilmektedir. Kadın, güzel olma uğruna, tüketim toplumunun bir parçası ve acılı bir sürecin baş figüranı olmuştur (Karaca, Papatya, 2011, s. 481).



Resim 6.3. Funda Şişci, To lose weight, 40x40 cm kolaj (8 adet), el kantarı, 2016

‘To lose weight’ kolaj çalışmasında (Resim 6.3.) popüler kültürün moda, kent, sıfır beden, yeme-içme alışkanlıkları gibi araçları ve kadını daima normal kabul eden kriterleri bir arada gösterilmiştir. Çift taraflı kolajlarda mezura ve ‘to lost weight’ tekrarları, güncel magazin dergilerinden seçilmiş her gün görmeye alıştığımız kadın kimliğini şekillendiren görünümlele kurgulanmıştır. El kantarını çepeçevre saran kolajlarla, kadın bedeni üzerindeki ‘zayıflama’ söylemi eleştirilmiştir.

6.3. Üç Korse



Resim 6.4. Funda Şişci, Üç korse, 102 x 52 x 25 cm, karışık teknik, 2016

Beden, hem toplumsal kaidelerin hüküm sürdüğü hem de bireysel kararlar doğrultusunda değişen ve şekillenen bir alandır. Kültürel değerler bireysel seçimleri ve beden modifikasyonlarını çoğu zaman doğrudan etkilemektedir (Ertan, 2017, s. 17). Saygılı (2005)’ya göre; hukuk hayata ve bedene müdahale edebilmek için yasaklamalar getirerek ona şekil vermektedir. Beden, hukuk aracılığı ile kısıtlanmaktadır ve bu durum bedeni nesne konumuna getirmektedir (Saygılı, 2005, s. 337-338).

‘Üç Korse’ (Resim 6.4.) çalışmasında eleştiri tüketim ve kadın üzerinedir. Kadın için “genç, bakımlı, erotik ve zayıf olmak”, bir parçası olduğu toplumda kabul görmenin vazgeçilmez bir şartıdır. Arzulan beden hayranlığı, toplumsal denetimin kadın bedeni üzerinde kurduğu eril tahakkümüdür. Öteki bedene öykünen kadın toplumun sermayesi konumundadır ve kültürel kodlar tüketim ürünleri aracılığı ile bu sermayeyi devamlı canlı tutma üzerine kurulmuştur.



Resim 6.5. Funda Şişci, Üç korse, 102 x 52 x 25 cm, karışık teknik, detay, 2016

6.4. İsimsiz

“Çirkin kadın yoktur, bakımsız kadın vardır” sloganlarıyla incelerek normalleşen beden algısı, giderek daha zayıf olana doğru yönelimi arttırmaktadır. İdeal vücut ölçülerine öykünen kadınlar, öteki/ideal olana ulaşmak uğruna ölümle sonuçlanabilecek hastalıklara açık bir konumda yer almaktadır. Üçlü veya dokuzlu bitki çayları, bedensel yağları bir gecede yok eden karışımlar, uygulandıkları bölgede selülit bırakmayan kremler ve ekonominin gittikçe büyüyen bir sektörü olan güzellik merkezleri/klinikler, sıfır bedene giden yolun mecburi durakları olmuştur. Kadın bedeni sağlık ve moda söylemleri uğruna tüketilmeye devam edilirken çevre tarafından kabul görme dürtüsünün ağır bastığı ergenlik döneminde durum ürkütücü bir hâl almıştır. Anoraksiya hastalığının ergenlik ve erken yetişkinlik dönemlerinde görülmesinin temelinde toplum tarafından belirlenen normal ölçülere ulaşma dürtüsü yatmaktadır.



Resim 6.6. Funda Şişçi, İsimsiz, 102 x 52 x 25 cm, karışık teknik, 2016

‘İsimsiz’ (Resim 6.6.) çalışmasında sargı bezi ile kalıp alınan beden plates topu ile birlikte sergilenmiştir. El kantarı ile asılan bedende sadece birkaç kat sargı bezi kullanılmış ve hafiflik hissi güçlendirilmeye çalışılmıştır. Kullanılan plates topu günümüz spor merkezlerinde vücudun formunu düzelter, esnekliğini artıran spor ekipmanlarından biridir. Plates topu da beden gibi sargı bezi ile kaplanarak nesneler arası bütünlük sağlanmıştır.

6.5. Gözyaşı

57x47x24 cm kesilen kalıplar tutkal ile birleştirilerek en yalın hali ile maska dönüştürülmüştür. Hazırlanan maskaların yüzeyi, cerrahi operasyonlar sonrası kullanılan sargı bezleri ile kaplanmıştır. Maskalarda insan yüzüne dair tek ayrıntı ise göz bölgesindedir. Kirpik ya da gözyaşı olarak yerleştirilen siyah iplikler, masklara biçimsel bir hareketlilik kazandırmıştır. ‘Gözyaşı’ (Resim 6.7) çalışmasının tamamı

10 adet masktan oluşmaktadır. Mekâna uygun şekilde sayıları azaltılıp çoğaltılarak yerleştirilebilmektedir.



Resim 6.7. Funda Şişçi, Gözyaşı, 57 x 47x 24 cm, Karışık Teknik, 2018

Kişinin bireyselliğini, benzersizliğini ve kimliğini en çok görünür kılan yüzüdür. Günümüzde yapılan estetik ameliyatlarda yüz ve burun operasyonları ilk sırada yer almaktadır. Araştırmacının 2016 yılında gerçekleştirdiği burun estetiği ameliyatı sonrası deneyimleri “Gözyaşı” çalışmasında irdelenmiştir.



Resim 6.8. Araştırmacının estetik ameliyat deneyimi, 2016

6.6. Tel Korse

Kadının üst beden güzelliği ve orantısı antik Yunan'dan günümüze kadar belirli ölçü ve kaidelere göre belirlenmiştir. Bedenin orantılı ve güzel oluşunun yanında berrak, parlak ve pürüzsüz olması da önemli bir kriterdir. Kadın bedeninin pürüzsüz olması, herhangi bir yara, iz ya da kirlilik olmaması gerektiğini hususundaki bu beklentileri sorgulayan 'Tel Korse' (Resim 6.9) çalışmasında kafes teli ile form verilen korse, yine tel tokalarla işlenmiştir. Kıl-tüy-kirlilik ve pürüzsüzlük kavramlarını beden üzerinde sorgulayan bu çalışma aynı zamanda giyilebilir bir üründür.



Resim 6.9. Funda Şişçi, Tel korse, 104 x 54 x 23 cm, karışık teknik, 2016

6.7. Tüylerim diken diken oldu

‘Tüylerim diken diken oldu’ (Resim 6.10) tuval üzerine tel örgü ve tel toka ile işlenen bu çalışma, hızı ayarlanabilen adaptörle çalışan bir mekanizmaya sahiptir. Tuvalin arkasına yerleştirilen motor ve saat yönünde hareket eden mıknatıslı bir aparat ile sürekli devinim sağlanmıştır. İzleyicinin ilk bakışta fark edemeyeceği bu hareket ancak tuvale dikkatlice bakıldığında görülmektedir. Bu çalışma iç ürpertisi, korku, acıma ya da iğrenme anında duyumsanan bu irkilme anının mekanik yorumudur.



Resim 6.10. Funda Şişçi, Tüylerim diken diken oldu, 40x40 cm, karışık teknik, 2019

6.8. Oppenheim'e saygı

Oppenheim, “Kürk Kaplı Bardak ve Altlığı” eserinde, gündelik kullanılan çay/kahve bardağı, kaşık ve altlığını tüylü kürk malzeme ile kaplayarak bu tabuyu tahrik etmiştir. Kürk, tüylü bir alan olduğu için insanların cinsel bölgelerine işaret eder. Çay içmek kadar doğal ve sık yapılan ve gerekli bir ihtiyaç olan cinselliğin örtüşmesidir. Çay içmek her ülkede farklı bir geleneğe bürünmüştür. İngiltere’de çay içmek bir merasim gibidir ve belirli saatleri vardır. Halkın alışkanlıklarına kodlanmıştır... Nitekim her ülkenin cinsel eylemlere farklı bakış açıları ve alışkanlıkları vardır. Uzakdoğu’da sistemleşmiştir ve turizm endüstrisine dönüşmüştür. Ortadoğu’da, gizlidir ancak eşcinsel tabulara rağmen eylemleri sıktır. Gündelik alışkanlıklar ve törensel davranışlar yeme-içme, cinsellik dâhil olmak üzere aynı eylemlerdir. Oppenheim bu tabulara zıt görünen iki eylem üzerinden dokunmuştur (Ak, 2017, s. 726).



Resim 6.11. Funda Şişci, Oppenheim'e saygı, 23 x 11 cm, karışık teknik, 2016

'Oppenheim'e saygı' (Resim 6.11) adlı çalışmada ağda bantları ile kaplanan tabak, fincan ve kaşık ile yeme-içme kültürümüzde önemli bir yere sahip olan hijyen anlayışını zorlayan bir tasarım yapılmıştır. Meret Oppenheim'in "Kürk Kaplı Bardak ve Altlığı" eserine gönderme niteliği taşıyan bu çalışmada bir masada ya da tabakta görmeye tahammül edemediğimiz kıllar, yine kadına dair olan ağda bantları ile birlikte sergilenmiştir.

6.9. Gömlek

Birçok kültürde ve dini inanışta çıplaklık mahremiyetle iç içe geçmiştir. İlk utanma duygusunu yaşayan Adem ve Havva çıplaklıklarının farkına varmış ve örtünme ihtiyacı duymuştur. Çıplaklık mahremiyeti gerektiren şeydir fakat kamuya açıldığında tabu olmaktan çıkar ve seyirlik nesneye dönüşür. Erkek izleyen için çıplak kadın resmine bakmak normaldir ve dolaylı olarak erkek iktidarın teyidi olarak kabul görmüştür. Bu açıdan bakıldığında erkek olan izleyen, kadın ise seyredilen konumundadır. Kadına dair mahrem alanın erkek bakışına maruz kalışı mahremiyet

kavramının sınırlarını belirlemiştir (Leppert, 2009, s. 329-331). Derinin üstünü örttüğü insan bedeninin en mahrem alanları sıvı ve dışkının kaynağı olan cinsel bölgelerdir.

Freud’a göre “Kir, yanlış yerdeki maddedir”. İmgesel birliği sağlayan deri, yüzeyinin altında yatan iç organların, sıvı ve dışkıları saklı tutmaktadır. Temiz olmayan ve rahatsız eden beden parçasının birliğini sağlamak için atıklar saklı tutulmalı ya da hızla görüş alanının dışına atılmalıdır (Pacteau, 2005, s. 116). Kadın ve erkek bedeninde farklı mahremiyet sınırları vardır. Saç dâhil kadın bedenini saran kıllar saklanması gereken ve vücuttan uzaklaştırılması gereken unsurdur. Erkek bedeninde olağan ve kabul edilebilir olan kıl, kadın bedeninde kirli olandır.



Resim 6.12. Funda Şişçi, Gömlek, 32 x 21 x 4 cm, karışık teknik, 2018

‘Gömlek’, ‘Kravat’ ve ‘Ayakkabı’ (Resim 6.12), (Resim 6.13) ve (Resim 6.14) görseller birbirinin devamı niteliğinde bir seridir. Bu seride erkek giyim ve aksesuarları olan gömlek, ayakkabı ve kravat, kadına özgü ağda bantları ile kaplanmıştır. Bu bantlar kullanılmış ve doğal insan kılları ile doku kazanmıştır. Hazır nesneler erkek kimliğini ifade ederken ağda bantları kadını işaret etmektedir.



Resim 6.13. Funda Şişci, Ayakkabı, 30 x 22 x 12 cm, karışık teknik, 2018



Resim 6.14. Funda Şişci, Kravat, 22 x 10 x 8 cm, karışık teknik, 2018

6.10. İsimsiz

Joseph Beuys'un birçok eserinde kullandığı kimyasal değişim, renk dönüşümleri, çürüme gibi çeşitli süreçler, yapıtın süreç içinde yeniden oluşumuna zemin hazırlamıştır. 'Süreç Sanatı' olarak adlandırılan bu bağlam yapıtın fiziksel ve kimyasal değişimi ile evrimsel bir süreci işaret etmiştir (Antmen, 2008, s. 207). Resim 6.15'da tuval yüzeyi kullanılmış ağda bantları ile kaplanmıştır. Dokuma tekniklerinden en ilkel yöntem olan çözü sistemini ile dokunan yüzey, ışık ve sıcaklık etkisi ile sürekli değişen renk, koku ve dokuya sahiptir. Tuval yüzeyinin ağda bantları birim tekrarı ile dokunmuş yüzeyin bir bölümü bilinçli olarak ışığa maruz bırakılmıştır. Işığın etkisi ile

kuruyan bant yüzeyinin renginde değişim yalnız renk bağlamında olmamış kuruma etkisi ile bantlarda yer alan kıllar da yüzeyden kopmaya ve dökülmeye başlamıştır. Yüzey üzerinde yaratılan bu değişim çalışmanın plastik yapısını zenginleştirmiştir. Değişen güzellik anlayışını irdeleyen bu çalışmada; dış etkenlerle farklı görünüm kazanan bir materyal olan ağda bantları tercih edilmiştir.



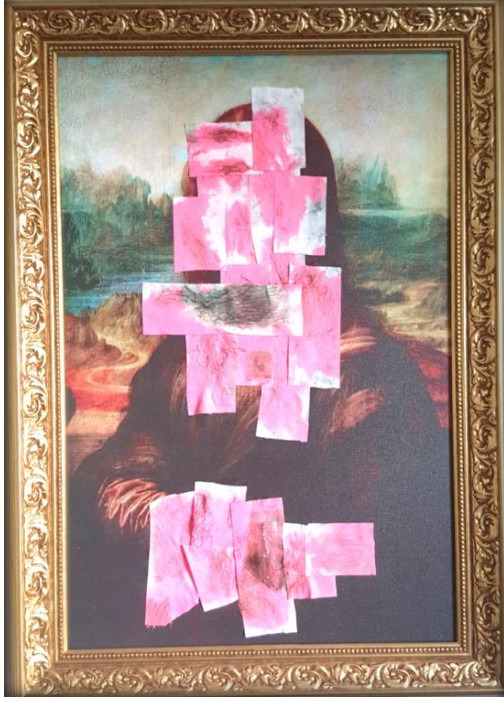
Resim 6.15. Funda Şişçi, İsimsiz, 140x110 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2016



Resim 6.16. Funda Şişçi, İsimsiz, 140x110 cm, tuval üzerine karışık teknik, detay, 2016

6.11. Kıllı Mona Lisa (Resim 6.17)

Rönesans resim sanatında kadın bedeni “seyirlik nesne”dir. Seyirci ise daima erkektir. Vücudun resmedilişindeki asıl gaye resme bakan erkeğe hizmettir. Kadının kendi cinselliğinden ve tutkularından uzak, kılsız ve cinsel gücü olmayan bedeni, erkeğin açlığını doydurmak için vardır (Berger, 2005, 55).



Resim 6.17. Funda Şişci, Kıllı Mona Lisa, 70 x 50cm, karışık teknik, 2018

Resim 6.17.’de Rönesans’tan günümüze kadar güzel olanın temsili sayılan ‘Mona Lisa’ Marcel Duchamp’tan günümüze kadar birçok sanatçı tarafından yeniden yorumlanmıştır. Araştırmacı ‘Kıllı Mona Lisa’ çalışmasında kullanılmış ağda bantları ile yeniden yorumlamıştır. Eserin orijinal boyutlarına ve şimdiki sergilendiği çerçevesine yakın bir benzerlik sağlanarak ilk bakışta izleyende çok tanıdık bir görüntü etkisi yaratmak ve -ağda bantları eklemeleri ile- onu esere yabancılaştırmak amaçlanmıştır. 15. yüzyılın kaşları, kirpikleri ve açık alnı ile kılsız Mona Lisa’sına ağda bantları ve doğal kıllarla müdahale edilmiştir.

6.12. Tebrik

Kadına karşı şiddetin dolaylı uzantılarından biri olan estetik ameliyatlar, kadını seyirlik nesne konumunda ele almaktadır. Kadını bir bütün olarak değil, kalçası, çenesi, burnu ile erkek iktidarın seyretme üstünlüğünün ve bakışının nesnesine dönüştürmüştür. Kusursuz olmak, güzellik ve gençlik söylemleri ile kadın, yine erkekler dünyasının egemenliğinde olan tıbbi endüstri ve kozmetik sektörünün de değerli bir materyalidir.



Resim 6.18. Funda Şişci, Tebrik, 18 x 17 x 21 cm, Karışık teknik, epoksi döküm, 2019

‘Tebrik’ de (Resim 6.18) de kullanılmış ağda bantları epoksi döküm ile sabitlenmiş ve form oluşturulmuştur. Zımpara ile düzleştirilen ve parlatılan plaket yüzeyine kadınlara, güzelleşmek uğruna çektikleri tüm acılar için teşekkür ve tebrik metni yazılmıştır. Epoksinin kimyasal yapısı ağda bantları ve organik olan insan kıllarının rengini ve fiziksel yapısını değiştirerek görsel etkiyi azaltmıştır. Hazırlanan plaket tüm insanlık adına kadınlara ithaf edilmiştir.

6.13. Annem Kek Gibi Kokuyor

Yaşar (2017), kültürümüzde kadının tüketim nesnesi konumu yeme-içme üzerine örneklerle açıklamıştır. “Yemeğin salçalısı, kadının kalçalısı” ifadesine ek olarak “kadınbudu”, “dilberdudağı”, “sütlünuriye”, “analıkızlı”, “hanımgöbeği” gibi yemek isimlerinin kültürümüzdeki kadın algısına ışık tutmaktadır. Burada kadın cinsellik ve yeme-içme bakış açısının nasıl kurgulandığını açıklamıştır (Yaşar, 2017, s. 8).



Resim 6.19. Funda Şişci, Annem kek gibi kokuyor, 8x 21x 21 cm, Karışık teknik, epoksi döküm, 2019

Fischer (2018)’e göre; ilkel toplumlardaki ilk tabu, aybaşı ve gebelik süresince kadınla birlikte olmamaktır. Kadın her iki durumda da hem kirli sayılmakta hem de kutsal kabul edilmektedir. Evlenme törenlerinde ve hamilelik durumunda kadının alına ya da üzerine kırmızı boya sürmesi soyun devamı için gerekli görülmüştür (Fischer, 2018, 189).

Annelik- kadın- çocuk bağlamında dil ve semboller üzerinde duran Kristeva’ya göre; kadınlık ve annelik kavramları birbirinden farklıdır. Kadınlık anneliğe, annelik

kadınlığa indirgenemez. Kadın yaşayan ve konuşan bir bedendir. Annelik ise bir işlevdir. “Kadın” ile “Anne” kategorilerinin birbirinden ayrılması erkek egemen yapının bozulmasına katkı sağlayacaktır.



Resim 6.20. Funda Şişçi, Annem kek gibi kokuyor, 8x 21x 21 cm, karışık teknik, epoksi, detay, 2019

“Annem Kek Gibi Kokuyor” çalışmasında (Resim 6.19) yeme- içme kültürü ve kadın arasındaki ilişki üzerine eleştirel bir bakış açısı geliştirilmiştir. Kutsal olan, mahrem olan evlerimiz, annelerimizin pişirdiği güzel yiyeceklerle sıcak yuvalara dönüşür. Anneler tertemiz mis gibi kokan kekler yapar, evi yuva yapan kadındır. Anne hem kutsal hem de kirli olandır.

6.14. Ten

‘Ten’ adlı enstalasyon çalışmasında (Resim 6.21) ve (Resim 6.22) yüksekliği yaklaşık 2 metreyi bulan 12 adet çuval yüzeyi yaklaşık 45 kg tel toka ile işlenmiştir. Çuval kumaşının delikli yapısı sayesinde tel tokalar istenilen yoğunluğa göre takılabilmektedir. Kavramsal çerçevesi ‘kadın-dokuma-kanaviçe-ten ve kıl’ kavramları üzerine kurulmuş çalışmada, çuvalar sergi mekânına uygun olarak birlikte ya da ayrı ayrı yerleştirilebilir. Tamamlanması yaklaşık 4 ay süren bu çalışmada her biri çuval yüzeyine tek tek geçirilmiştir. Çalışma açık mekanda sergilendiğinde, rüzgar etkisi ile tel tokalar birbirine çarpmakta ve ses unsuru da eklenmektedir.



Resim 6.21. Funda Şişci, Ten, 200 x 10.70 cm, çuval, tel toka, 2017

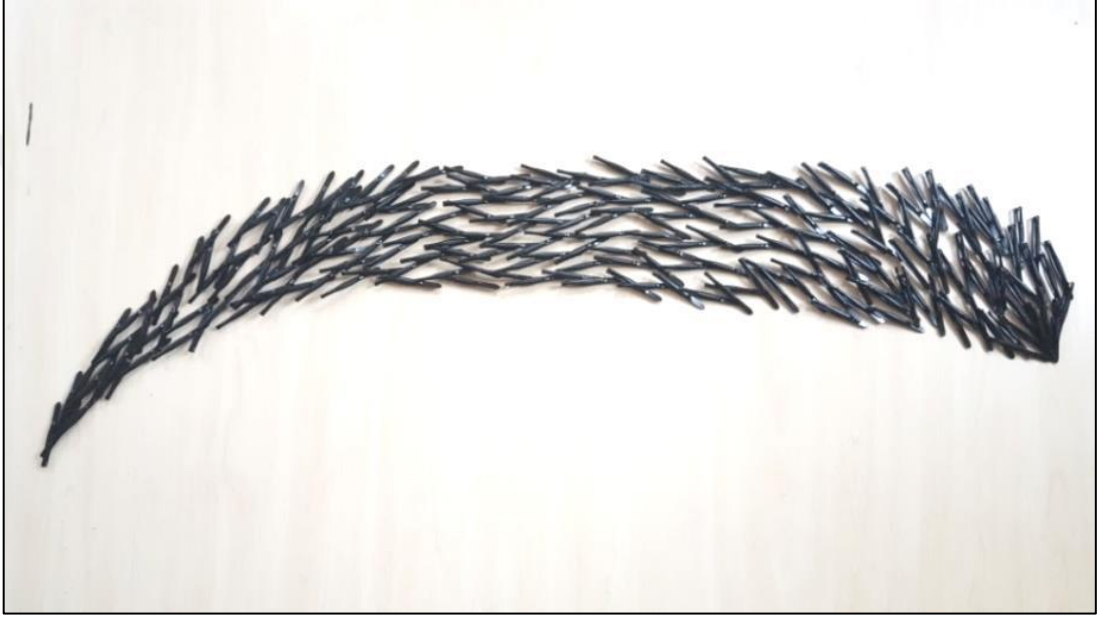


Resim 6.22. Funda Şişci, Ten, 200 cm x 10.70 cm, çuval, tel toka, detay, 2017

6.15. Kaş

Güncel sanatın beden tasvirlerinde eylemin gerçekleşmesi, gerçekliğe dayanması ve izleyici ile sanatçı arasında kesintisiz bir bağ kurmasına dayanmaktadır. Anlatım doğrudan olduğu gibi, çarpıtılmadan ve insan merkezlidir. Hareket etme kabiliyetine sahip insan bedeni hareket ve fikri bir arada sunarak anlatımı en üst noktaya taşımaktadır ve aktarılmak istenen duygu dolaysız bir şekilde izleyiciye hızla nüfuz etmektedir.

(Resim 6.23) ve (Resim 6.24) ‘Kaş’ çalışmasında yaklaşık 250 adet metal cımbız gümüş alaşımlı sert lehim yöntemi ile birbirine kaynak edilmiştir. Kaide ya da askı aparatı ile duvarda sergilenebilen bu çalışma, araştırmacının microblading tekniği ile kaş çizdirme deneyimi sonrasında oluşturulmuştur. Oldukça acı veren bu teknik, kıl tekniği ya da kaş dövmesi olarak da bilinmektedir. Son yılların kalın kaş modasının etkisi ile kadınlar arasında yaygınlaşan bu uygulama uzun süreli kalıcılığı sayesinde birçok güzellik merkezinde yapılmaktadır.



Resim 6.23. Funda Şişci, Kaş, 62x124x2 cm, metal cımbız kaynak, 2016



Resim 6.24. Funda Şişci, Kaş, 62x124x2 cm, metal cımbız kaynak, detay, 2016

Kaş heykeli, araştırmacının 2016 yılında microblading tekniği ile kaş çizdirme deneyimi sonrasında üretilmiş bir iştir.



Resim 6.25. Araştırmacının microblading tekniği ile kaş çizdirme deneyimi, 2016

6.16. İsimsiz

Gök (2019)'ün Necla Rüzgar'ın "Fauna" serisi üzerine yaptığı araştırmada, kutsal olan ile şiddete maruz kalan arasındaki doğrudan ilişkiye dikkat çekmiştir. 'Doğurganlık', kadını anneliğe indirgeyen ve ona kutsallık atfeden eril sistemin yine onu şiddete en yakın konuma sürüklediğini belirtmiştir (Gök, 2019, s. 189).

'İsimsiz' (Resim 6.26) çalışmasında asılan korse, kadın bedenini temsil ederken terazi ağırlığı, eril gücü simgelemektedir. Güzellik kavramı buluntu nesnelerle yorumlanmıştır. Buluntu ahşap takozun rengine müdahale edilmemiştir. Takoz darağacını; terazi kiloluğu eril gücü; korse ise kadın bedenini temsil etmektedir.



Resim 6.26. Funda Şişci, İsimsiz, 45x25x9 cm, karışık teknik, 2018



Resim 6.27. Funda Şişçi, İsimsiz, 45x25x9 cm, karışık teknik, detay, 2018

6.17. İlk günah neydi?

İlk kadının yaratılışı üzerine Gezgin (2017)'in Zingsem (2006)'den aktardığına göre:

...Adem'e uygun bir eş yaratmadığı için Tanrı umutsuzluğa kapılmadı. Yeni bir denemede bulundu ve Adem seyrederken bir kadının anatomisini şekillendirdi; bu amaçla Tanrı kemik, bağ dokusu, kas, kan ve bağırsaklar kullandı; bütün bunları deriyle kaplayarak çeşitli yerlerine kıl ve saçlar ekledi. Bu görüntü Adem'i o kadar tiksindirdi ki, bu ilk kadın, ilk Chawah bütün güzelliği ile karşısında durduğunda dahi onu itici buldu. Tanrı yine yanlış yaptığını anladı ve Chawah'ı uzaklaştırdı. Onun nerede olduğunu bugüne kadar kimse bilmemektedir (Gezgin, 2017, s. 168).

Yukarıdaki alıntıdan yola çıkarak Chawah'ın etten, kandan, iç organdan, saç, kıl ve vücut sıvılarından meydana geldiğini izlemesi Adem'i tiksindirmiştir. Tanrı Adem'in Chawah'ı istemediğini fark etmiş ve Chawah'ı uzaklaştırmıştır. Görüldüğü gibi; kadın bedenin bazı bölgelerinde kılların iğrenç olarak görülmesinin temelleri oldukça derinlere dayanmaktadır.



Resim 6.28. Funda Şişci, İlk günah neydi?, 180 x 110 x 90 cm, karışık teknik, 2019

‘İlk günah neydi?’ adlı (Resim 6.28) çalışmadaki doğal ağaç dalları, kılları temsil ederken olduğundan daha büyük boyutta bir nesne ile yeniden yorumlanmıştır. Burada insan vücudunda boyu birkaç santimetreyi aşmayan kıllar, bir metreyi geçen boyutlarda yeniden tasarlanmış ve izleyicinin kavram üzerinde yoğunlaşması sağlanması amaçlanmıştır.



Resim 6.29. Funda Şişçi, İlk günah neydi?, 180 x 110 x 90 cm, karışık teknik, detay, 2019

‘İlk günah neydi?’ adlı (Resim 6.28) çalışmada kullanılan doğal ağaç dalları buluntu nesnedir. Birbirine yakın boylarda kesilen dallar önce siyah akrilik boya ile birkaç kat renklendirilmiştir. Kurumaya bırakılan dallar OSB üzerine açılan deliklere ağaç tutkalı ile tutturulmuştur. Doğal ağaç dalları yüzeye dikey bir hareketlilik kazandırmıştır. Birbirine yakın yerleştirilen dallarla, siyah renge boyanan zemin saç-kıl görünümü yaratılmaya çalışılmıştır. Dallara verilen eğim bu etkiyi güçlendirmiştir.

6.18. Kadın

Feminist Sanatın kadın merkezli üretimde yine kadın ve bedenini kullanması bazı çevreler tarafından eleştirilmektedir. Kadın bedeninin sanat yapıtında imge/temsil/nesne vs. olarak yer alması kadın ve kimliğinin yeniden ya da farklı bir şekilde sömürüsü olduğu iddiası Feminist Sanat’ın içinde bulunduğu ikilemi işaret etmektedir. Araştırma kapsamında üretilen çalışmaların neredeyse hepsinde kadının bedenini doğrudan gösteren ya da işaret eden bir yönelimden bilinçli bir şekilde uzak

durulmuştur. ‘Kadın’ adlı çalışmada ise kadın bedeni formunun görünür oluşu yukarıda belirtilen ikilemi su yüzüne çıkarmıştır. Burada araştırmacı çalışmanın diğer yapıtlardan bu yönü ile farklı oluşu konusunda ikilem yaşamıştır.

‘Kadın’ adlı çalışmada (Resim 6.30) ince kafes teli ile kalıp üzerinde şekil verilerek yapılan bedenin kalça bölümü yer almaktadır. Tel yüzeyler kalıba uygun şekilde makas yardımı ile kesilmiş metal tel iplik ve iğne yardımı ile parçalar birbirine birleştirilmiştir. Kadınlığı ve doğurganlığı doğrudan çağrıştıran kalça, dişiliği ve doğurganlığı öne çıkarmıştır. Hazır nesne olan tel tokalarla heykelin dokusu zenginleşirken zıtlıklar vurgulanmıştır.



Resim 6.30. Funda Şişçi, Kadın, 56x40x27 cm, Karışık teknik, 2019

6.19. İsimsiz

‘İsimsiz’ (Resim 6.31) çalışmasında ince kafes teli üzerine tel tokalarla yüzeyi işlenmiş kadın iç çamaşırları yer almaktadır. Gündelik hayatta yumuşak ve rahat olmasına özen

gösterilen iç çamaşırları, bu çalışmada acı veren sert tellerle ve tel tokalarla yeniden üretilmiştir. Dokusal zıtlığın ön plana çıktığı çalışmada kadın bedenini işaret eden sutyen ve slip külot kullanılmıştır.



Resim 6.31. Funda Şişci, isimsiz, 80x32x11 cm, karışık teknik, 2019

6.20. İsimsiz

Doğal bitki liflerinin kesilerek kadın bedeni oluşturacak şekilde yeniden dikilmesi ile oluşturulan ‘İsimsiz’ (Resim 6.32) çalışması, 36 parçadan oluşan bir enstalasyon uygulamasıdır. Doğal ipliklerle bir araya getirilen korseler doğrudan kadın bedenini ve doğurganlığını işaret etmektedir. Korselerin göğüs bölümleri etkiyi güçlendirmek amacı ile abartılmış ve dikiş yoğunluğu ile desteklenmiştir.



Resim 6.32. Funda Şişci, isimsiz, 36 parça (Yaklaşık, 50x36x30 cm), doğal abaka, 2019



Resim 6.33. Funda Şişci, isimsiz, 36 parça (Yaklaşık, 50x36x30 cm), doğal abaka, detay, 2019



7. SONUÇ

Günümüzün tüketim toplumunda kadını nesneleştirmiş ve onu daha erotik olması için kışkırtmaktadır. Erkek, kadını insanî özelliklerinden uzaklaştırarak onu yalnız beden olarak görmektedir. Kadın bedeni, cinsel çekimini artırarak hep daha güzel olmanın peşinden sürüklenmiştir. Kadınlar tarih boyunca verdikleri mücadeleden çoğunlukla yenilgi ile çıkmıştır. 1970’lerde mini etek giyebilmek için gösteriler yapan kadın, bugün ekonomik bağımsızlığını kısmen kazanmış olsa da ataerkil beğenin tüketim merkezli yaklaşımının kurbanı olmaya devam etmektedir. Baştan aşağıya bir proje olan kadın, saçından tırnağına kadar yeniden ve yeniden şekil değiştirmeye mecbur bırakılmıştır. Kadın bedeni artık üzerinde oynanabilen bir alan ve ekonomik bir sektör hâlini almıştır. Bu sektörün en büyük pazar payını kozmetik ve cerrahi operasyonlar oluşturmaktadır. Bütün bu ekonomik çıkarlar, yaygın güzel imajına yaklaşmak uğruna, kadını tüketim nesnesi konumuna indirgemektedir.

Her daim güzel ve bakımlı olması gerektiğini düşünen bireyin yalnız bedensel/biyolojik acıyı duyumsadığını savunmak yanlış ya da eksik bir ifade olacaktır. Kadının üzerinde hissettiği baskı, bir aşamadan sonra yüksek kaygı ve ruhsal bazı problemlere yol açabilmektedir. Çocukluk ve daha sonrasında ergenlikle devam eden kadın olma yolculuğu ‘güzel olana sahip olma’, ‘güzelliği üzerinde taşıma’ arzusu ile şekillenmektedir.

Toplumsal yapının içinde kendine yer bulmaya çalışan kadın, güzelliğin saygı duyulan, hayranlık uyandıran bir güç unsuru olduğunu düşünmektedir. Böyle düşünmesini sağlayan şey yine çevrenin inandığı ve üstü kapalı bir değer yargısı haline getirdiği anlayıştır. Bireysel deneyimler ve kendi benliğinde yaşadığı hesaplaşmalarla, kırk yaş üstü, çalışan bir kadın, aynı zamanda bir anne ve eş olan araştırmacının, kadın olarak “güzellik” ve “acı” kavramları üzerinde durması tesadüf değildir.

Çalışmada yer alan, konunun içeriğini destekleyen örneklerde, sanatın değişen anlatım araçlarından çoğunlukla performanslarla kavramın ifade bulduğu görülmüştür. Tezin genel kapsamında performans türünde işler üreten sanatçılara yer verilse de

araştırmacı, doğrudan ya da dolaylı, güzellik veya güzellik acısı kavramını sorgularken kadına dair günlük nesneler kullanarak bir takım sorgulamalara gitmeyi tercih etmiştir.

Araştırma kapsamında üretilen uygulamalarda beden, acı ve güzellik kavramları araştırmacının kişisel deneyimleri ile sanatsal üretime dönüşmüştür. Araştırmacının son beş yıl içinde burun estetik ameliyatı, kaş çizdirme operasyonu ve lazer epilasyon gibi uygulamalar sonrası edindiği deneyimler çalışmaların asıl eksenini oluşturmuştur. Bunu yaparken doğrudan kadın bedenini temsil etmekten kaçınılmış, güzellik acısını ifade edebilecek yine çoğunlukla kadınların kullandığı kozmetik ürünler ve aparatlar ile anlatım yoluna gidilmiştir. Seyirlik nesne olan kadın bedenini sanatsal çalışmalarda açıkça gösterilmesi kadın bedeninin yeniden tüketimi olacağını savunan araştırmacı, cımbız, tel toka, ağda bantları gibi farklı materyalleri bir arada kullanarak üç boyutlu çalışmalar ve enstalasyon projeleri tasarlamıştır. Bedenini görünür kılmak yerine kadın bedenini çağrıştıran, kadın kimliği ile doğrudan ilişki kurulabilen, kadına has materyaller seçmiştir. Bunu yaparken değişen güzellik anlayışının kişide yol açtığı baskı ve acının görünür kılınmasına özen göstermiştir.

KAYNAKLAR

- Ak, S. (2017). Biçim Karşısında Tutumlar. *Ulakbilge*, 5(11), 713-750.
- Aksoy, M. (2018). *Acı Çektirmenin Kutsallığı: Çarmıhtan Ebu Garip'e Batı Resminde İşkence*. Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
- Alp, K. Ö. (2014). Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma. *Art-e Sanat Dergisi*, 7(14), 338-365.
- Ancet, (2008). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A. (2012). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2012). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2013). *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel yayıncılık.
- Arpacı, (2013). M. Erken Cumhuriyet Türkiye'si'nde Siyaset, Beden ve Terbiye (1923-1946). *Bildiriler Kitabı-II*, 189.
- Artun, A. (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Avcı, S. ve Kayar, N. (2015). *Bedenin Anlamı ve Sınırları*. İlem Kitaplığı, Ankara: Nobel Yayın.
- Balcı, Y. (2016). *Kuramsal Estetik*. Ankara: Pegem Akademi.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayıncılık.
- Batur, E. (1999). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayıncılık,
- Baudrillard, J. (1997). *Tüketim Toplumu*. Çev. Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). *Baştan Çıkarma Üzerine*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Sanat Komplosu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2016). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. (6.Basım), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bilgin, R. (2016). Geleneksel Ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26(1).
- Bouillon, C. (2009). *Deri: Bedenin Örtüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Bourdieu, P. (2016). *Eril Tahakküm*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Breton, A. (2015). *Acının Antropolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Buck-Morss, S. (2010). *Görmenin Diyalektiği*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, J. (2018). *Cinsiyet Belası*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bürger, P. (2014). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Camcı, C. (2009). Beden ve Ötesi: Antropolojik Mütevazılık mı? Epistemolojik Kendini Beğenmişlik mi?. *Toplumbilim Dergisi*, Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, ISSN. 1301-0468, Sayı:24, Haziran,
- Caner, E. (2017). *Kutsal Fahışeden Bakire Meryem'e Toprak ve Kadın*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Crane, D. (2003). *Moda ve Gündemleri: Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çabuklu, Y. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Çokbankir, N. (2009). Antik Dönemde Beden Terbiyesi ve Sporun Gelişimi. *Toplumbilim Dergisi*, Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, ISSN. 1301-0468, Sayı:24, Haziran.
- Çolak, B. (2011). Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi-Dışarı; Kiki Smith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection. *Fe Dergi*, 3(1), 38-46.
- Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dedeoğlu, A. Ö, & Savascı, I. (2005). Tüketim Kültüründe Beden Güzelliği ve Yemek Yeme Arzuları: Kadınların Tüketim Pratiklerine Yansıması. *Ege Academic Review*, 5(1), 77-87.
- Demez, G. (2009). Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus, *Toplumbilim Dergisi*, Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, ISSN. 1301-0468, Sayı:24, Haziran.
- Demez, G. (2012). Medyada yeni sağlık anlayışları ve kadın bedeninin temsili. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 9(1), 512-532.
- Demir, Z. (2014). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Dorre, G, M. (2002). *Horses And Corsets: Black Beauty, Dress Reform and The Fashioning Of The Viktorian Woman*. Cambridge University Press, 1060-1503/02
- Dumanlı, D. (2011). Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Kadın İmgesinin Kullanımı; Bir İçerik Analizi. *Yalova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2)

- Ekici, D. K. (2010). *Dada'dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti-Estetik Form Olarak Beden*. Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Er, F. D. H. (2009). "Modanın Yaratım Nesnesi Olarak Tasarı Bedenler". *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Yedi)*. 2(2), 17-24.
- Erden, O. (2012). *Çağdaş Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. Doğan Burda İstanbul: Sergi Yayıncılık.
- Ersöz, A. (2010). Tüketim Toplumunda "Sıfır Beden Söylemi: Neden ve Sonuçları Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 27(2).
- Ertan, C. (2017). *Dövmeli Bedenler*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Eslek, Ç. (2011). *Bedensel Acının Bir Deneyim Olarak Sanat Yapıtına Dönüşmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul, 7-8.
- Fischer, E. (2018). *Sanatın Gerekliliği*. İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2000). *Özne ve İktidar*. Seçme Yazılar 2, 3. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın Gözü*. Seçme Yazılar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2017). *Hapishanenin Doğuşu*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gezgin, İ. (2017). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gök, Ö. (2019). Sanatçısını Aşan Yapıt Bağlamında Necla Rüzgar'ın Fauna Sergisine Bakış. *Art-Sanat Dergisi*, (11), 187-206.
- Güzel, E. (2013). Güzellik Dayatması Altında Tüketim Nesnesine Dönüşen Kadın. *Global Media Journal: Turkish Edition*, 4(7).
- Haşlakoğlu, O. (2009). Uçurum Konak: Ben/Beden. *Toplumbilim Dergisi*, Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, ISSN. 1301-0468, Sayı: 24, Haziran
- Hendersen, E, G. (2018). *Çirkinliğin Kültürel Tarihi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Hüseyin, K. (2011). Tüketim Toplumunda Bir "Sosyal Beden" Kurgusu Olarak Kadın. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 6(4), 76-89.
- İnceoğlu, Kar. (2016). *Kadın ve Bedeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnternet: <http://sanatkaravani.com/donemin-algisini-yikan-guclu-bir-kadin-artemisiantemisia-gentileschi/> adresinden 23 Şubat 2019'da alınmıştır.

- İnternet: <http://www.egeestetik.com/EstetikCerrahi.aspx?sayfa=1> adresinden 8 Nisan 2019'da alınmıştır
- İnternet: <http://www.hurriyet.com.tr/turkiyedeki-kizlarin-yarisi-ozguvensiz-40610279> adresinden 17 Mart 2019'da alınmıştır.
- İnternet: <https://www.meleklermekani.com/threads/foot-binding-nedir.199486/> 'dan 13 Ocak 2019'da alınmıştır.
- İnternet: www.5harfliler.com/sukran-moralla-roporta-sanat-tarihine-girmek-mi-onemli-bulasiklari-yikamak-mi/ adresinden 24 Ocak 2020'de alınmıştır).
- Johnson, W, D. (2001). Cultural Rhetorics Of Women's Corsets. *Rhetoric Review*, 20(3/4).
- Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. Metis Yayınları, (5. Basım), İstanbul.
- Karaca, Y. Papatya, N. (2011). Reklamlardaki kadın imgesi: Ulusal televizyon reklamların ilişkin bir değerlendirme. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 16(3).
- Kılınç, G, M. (2007). *Bedenin, İktidar Kavramına Karşıt Bir Öge Olarak Vücut Ve Performans Sanatı'nda Kullanılması*. Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Hatay.
- Kızılcı, S. (2003). Küreselleşme, Beden ve Şizofreni. C.Ü. *Tıp Fakültesi Dergisi*, 25(4), Özel Eki.
- Kozlu, D, (2008). *Bedenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanan Kadın Sanatçıların Sosyolojik Açısından İrdelenmesi*. Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Miglietti, F. A. (2008). *Identita Mutanti*. İtalya, Milano: Bruno Mondadori.
- Mill, J. (2016). *Kadınların Özgürleşmesi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Mill, J. (2019). *Kadınların Köleleştirilmesi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayın.
- Mora, N. (2006). Kitle iletişim araçlarında yeniden üretilen cinsiyetçilik ve toplumda yansımaları. *Journal of Human Sciences*, 2(1).
- Nazlı, A. (2009). Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden. *Toplumbilim Dergisi*, Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, ISSN. 1301-0468, Sayı:24, Haziran
- O'Dherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Okumuş, E. (2009). Bedene Müdahalenin Sosyolojisi, *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*. ISSN: 1308-9633, Sayı: II
- Özgür, A. (1996). Reklam Filmlerinde Görünen Kadınların İşlevsel Roller. *Kurgu Dergisi*, (14), 233-240.
- Özmen, S., Demir, H. Y., Yavuzer, R., & Latifoğlu, O. (2006). Alternatif estetik uygulamalar II: Karboksiterapi ve oksiterapi. *Türk Plastik, Rekonstrüktif ve Estetik Cerrahi Dergisi (Turk J Plast Surg)*, 14(1).
- Özpolat, A. (2011). Postmodern Dönemde Bedenin Tüketim Temelinde Yeniden İnşası. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 38(38).
- Pacteau, F. (2005). *Güzellik Semptomu*. İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Saehrendt, C, T.Kittl,S. (2014). *Bunu Ben de Yaparım*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sagaret, C. (2017). *Kadın Çirkinliğinin Tarihi*. İstanbul: Maya Yayınları.
- Saygılı, A, (2005). Modern Devletin Beden İdeolojisi Üzerine Kısa Bir Deneme. *AÜHFD*, 54(3), Ankara.
- Sönmez, H. (2018). Moda ve Teknoloji Bağlamında Yığın Nesnelerin Sanatsal İmgelere Dönüşmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, ISSN: 2146-9903, Cilt 7-sayı. 43
- Söylemez, M. (2011). Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri. *Pamukkale üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, (8), 1-10.
- Şahin, Y. (2009). Modernleşme Süreci ve Türk Kadın Giyiminde Moda-Beden İlişkisi. *Toplumbilim Dergisi*, Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, ISSN. 1301-0468, Sayı:24, Haziran
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şener, S. (2014). Tekinsiz ve İğrenç: Hiperreal Figür Heykelleri ve Alışılmadık Vücutlar İçin Bir Okuma Önerisi. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 6(6).
- Şenyuvalı, G. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz Sanatında Değişen Kadın ve Beden İmgesi*. Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniv. Güzel Sanatlar Enst. Resim Anasanat Dalı, İzmir.
- Taşdelen, P, Koca, C. (2015). Viktorya Dönemi İngiltere'sinde Kadın Bedeni Politikaları ve Kadınların Spora Katılımı. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 32(1), 210
- Taşkaya, M. (2009). Kitle İletişim Araçlarında Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesi: Ürün ve Marka Fetişizminde Cinsellik Kullanımı. *Toplumbilim Dergisi*, (24), 121-132.

- Timurturkan, M. G. (2008). Felsefi Bedenden Sosyolojik Bedene. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 1(4).
- Toffoletti, K. (2011). *Yeni Bir Bakışla Baudrillard*. (2014 basım), İstanbul: Kolektif Kitap.
- Topaloğlu, H. (2010). Gölgedeki Bedenler: Bedenin İnşa Sürecinde Toplumsalın Etkileri. *Alternatif Politika*, 2(3), 251-255.
- Tumay, S. (2013). Fotoğraf Neyi Anlatır: Kimliğin Hiper Gerçek Boyutu ve Fotoğraf. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Türk, B. (2007). Eril Tahakkümü Yeniden Düşünmek. *Pierre Bourdieu: Sosyal Bilimlerde Açılımlar Konferansı*, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Uyar, S. (2016). *Kadın Ressamların Eserlerinde Acı Kavramının Analitik Bir Çözümlemesi*. Yüksek Lisans Tezi, Kemerburgaz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ümer, E. (2017). Tekinsizliğin Estetiği ve Sanat Yapıtı. *Art-e Sanat Dergisi*, 10(19), 96-126.
- Vardar, B. (2015). *Bir Güncel Sanat Pratiği Olarak Beden Performans Sanatı ve İtalyan Performans Sanatçıları*. Yüksek Lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi, İstanbul.
- Vigarello, G. (1996). *Temiz ve Kirli*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Vigarello, G. (2013). *Güzelliğin Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Yanikkaya, B. (2009). “Beden Dilimi Oku”: Popüler Müzik Ve Metin Olarak Beden Dili. *Toplumbilim Dergisi*, Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, ISSN. 1301-0468, Sayı:24, Haziran
- Yaşar, M. R. (2017). İki Şiddet Arasında Kadın. *Akademik Matbuat*, 1(1), 1-20.
- Yener, A. (2010). *Çağdaş Sanatta “Beden” Teması Üzerine Yaklaşım Biçimleri ve Görsel Çözümlemeler*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Ankara
- Yıldırım, B. (2008). *Batı Sanatında İnsan Bedeni ve Değişen Anlamı*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yumul, A. (2000). Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden. *Toplum ve Bilim*, 84, 37-50.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı, soyadı : Funda ŞİŞCİ
Uyruğu : T.C
Doğum tarihi ve yeri : 1977, Sivas/Şarkışla
Medeni hali : Evli
Telefon Gsm : 0 506 531 57 56

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Sanatta Yeterlik	Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü	2020
Yüksek Lisans	Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü	2016
Lisans	Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi	2001
Lise	Malatya Kız Lisesi	1994

Yabancı Dil

İngilizce



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...

