

ABJECT ART OLARAK KADIN BEDENİ VE PERFORMANS SANATINDAKİ KİŞKİRTİCİLİĞİ

Nuray AKKOL ¹

ÖZ

Modernizmin bunalımı ile birlikte büyük anlatılarının son bulması postmodern süreci başlatmıştır. Bu süreçle birlikte kimlik sorunsalı, 1970 sonrasında dil, söylem ve kültür alanının mevcut yapıları irdelenerek yeniden kurulmaya başlanmıştır. Kavramı, ilk Bataille kullansa da postmodern süreçte kimliklerle birlikte yeniden ele alan Kristeva'dır. Kristeva'ya göre abject; anne-çocuk bedenlerin birbirinden ayrılması sürecinde yaşanan duygudur. Bu duygu aynı şekilde beden kendi atıklarından ayrılması sürecinde de yaşanır. Kristeva, abject kavramını biyolojik ilişki üzerinden tanımlamıştır. Kadın bedeninin ve cinsel atıklarının ayrılan erkek çocuğa göre abject tanımlanması ve bedeninin dışı için güzellik kavramıyla yeniden nesneleştirilmesi, ikinci dalga feministlerinin ve sanatçıların eleştirel biçimde ele aldığı konu olmuştur. Kadın bedeninin dış yüzeyinden iç yüzeyinin ayrılması ve cinsel atıkların abject olarak kabul edilmesiyle birlikte beden performatifliğinin önüne geçilerek kadının bedenine yabancılaşması tartışılır. Feministlerin beden kurmaya dair çalışmalarında Kristeva'nın "konuşan varlık" kavramını önemsedikleri görülür. Performans sanatında abject olarak kadın bedeni üzerine çalışan sanatçılar bu kavramın da içerdiği kendi bedenlerinin dilini oluşturmayı öne çıkarırlar. Bu çalışmada abject art (iğrenç sanat) olarak kadın bedeninin performans sanatındaki kişikirticiliği, Carolee Scheemann'ın Interior Scroll (Dahili Tomar) adlı performansı incelenerek araştırılır.

Anahtar Kelimeler: Abject art (iğrenç sanat), Kültür, Kadın Bedeni, Performans Sanatı, Carolee Scheemann

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, nuray.akkol@gmail.com

FEMALE BODY AS ABJECT ART AND ITS SEDUCTIVENESS IN PERFORMANCE ART

ABSTRACT

Together with the depression of modernism, the end of its great narrations gave a start to the postmodern process. With this process, the problem of identity examined the current structures in areas of language, discourse and culture and tended to reconstruct them after 1970. Even though Battali used the notion of abject for the first time, it is Kristeva who discussed it in the Postmodern process, together with the identities. According to Kristeva, abject is the feeling that is felt during the period in which mother-child bodies separate from each other. This feeling is also felt during the period in which the body is separated from its own wastes. Kristeva has defined the notion of abject over biological relations. Defining the female body and its sexual wastes as abject compared to the separated male child and re-objectifying the outer body with the notion of beauty has been a subject discussed by the second-wave feminists and artists in a criticizing way. It is discussed that the female body becomes performative and gets ahead of being vital and the person is alienated from her body, together with the sexual wastes' abject position that is obtained through separating the female body's only outer surface from the inner surface. As the focus of the feminist body theory, the development of the "talking being" by Kristeva and preference of the artists to make abject art as a performance art is of importance in terms of facing the abject. In this study, the Carolee Scheemann's performance called Interior Scroll will be examined and researched into as an example of seductiveness of female body as an abject art, in performance art.

Keywords: Abject art, Culture, Female Body, Performance Art, Carolee Scheemann

Giriş

Modernizmin büyük anlatılarının, mikro anlatıları ve kimlikleri dışarda bırakıldığı süreç olarak kabul edilmesiyle birlikte, modern toplumun temeli olan bilimsel ilerlerlemenin getirdiği akıl ve kültürün inşası tartışmaya açılır. Postmodernizmde kültür tartışmaları ve kimlik sorunları beden politikaları üzerinden felsefe ve sanatta görünür olmaya başlar. Beden ve doğadan uzaklaşmada iktidarda olanın oluşturduğu ataerkillik yasaları, kadını ve kadın bedenini Lacan'ın "babanın yasaları" olarak tanımladığı yasalara göre belirler. Babanın yasalarına göre ya da bir başka deyişle erkeğe göre tanımlanan kadın bedeni de atıklarıyla birlikte abject (iğrenç) olarak kabul edilir. Kristeva'dan önce Bataille abjecti tanınmasına rağmen, iğrenç sanatı günümüze Kristeva taşır. İkinci dalga feministleri ve teorisyenleri kadın bedeni ve atıklarının abject olarak kabul edilmesini eleştirirler. Bu süreç sanatçılar için; Dada ile birlikte sanatın anlamının sorgulanması ve sanat ve hayat farkının tartışılmasıdır. Kadın sanatçılar, abject art olarak sanat yapmada; dil olarak fotoğraf, video, happening yapmanın yanında performans olarak da kendi bedenlerini kullanırlar. Performans sanatında, izleyici ile sanatçı arasındaki mesafe tamamen ortadan kalkar. İzleyici performanslarda sanatçıya yakınlığıyla her an ona dokunabileceği hatta kendisin de iğrence dönüşebileceği korkusu ile yüzleşir. Kadın izleyiciler ise bedenin performatifliği ile iletişim ve dayanışma durumu geliştirir. Bir travma olarak kabul edilen abject'te, kadın bedenini performanslarda kullanmak sanatçılar için zorlayıcı olsa da, örneğin Carolee Scheemann gibi sanatçılar bu travmayı kırmak ve yüzleşmek için performans sanatını tercih etmişlerdir.

2. Abject Art (İğrenç Sanat) Olarak Kadın Bedeni

Postmodern süreç bazı yaklaşımlara göre kültürel bir çözülmeyi ifade etmektedir. Bu dönem, modern değerlerin sorgulandığı ve kimliklerle ilgili ölçütlerin geçerlilik kazandığı bir dönemdir. *"XX. yüzyıl batı düşüncesi büyük bir bunalımın eşiğine gelmiştir. Bilgi genişlemekte ama insan temel sorunları karşısında tam bir çaresizlik içinde kalmayı sürdürmektedir. Örneğin erotizmin ve savaşın şiddetini açıklamaktan çok uzaktadır. Bataille, bilginin insan yaşamının maddi gereksinimlerine yanıt verdiğini ama buna karşılık varoluşsal sorunların bilgisizlik alanına girdiğini düşünmektedir. İnsan varoluşu, bilginin bittiği yerde söz konusu olmaktadır. Bilgisizliğin alanı iç deneyimin alanıdır."* (Yakupoğlu, 2006: 9).

Feministlerin düşüncenin dil ve kültür alanında mevcut yapıları inceleyerek yeniden kurmaya yönelik çabası postmodern dönemde ortaya çıkmıştır. Postyapısalcı ve dilbilim kuramcısı Lacan ve yapı sökücü Derida'nın çalışmaları da feministlerin kadın üzerine oluşturulmuş söylemi deşifre etmelerinde önemlidir. Kadın dilini yeniden kurmada temel isimler: Helene Cixous, Luce Irigaray ve Julia

Kristeva'dır. Julia Kristeva var olan mevcut yapıları özellikle dil üzerinden inceleyip, deşifre ederek, abject kavramını kadın bedeni ve vücut atıkları üzerinden felsefe ve sanatın gündemine yeniden taşımıştır. *"Ancak daha önce abject kavramını Kristeva'ya göre en karmaşık olarak ortaya atan Bataille'dir. Bu konu bedenin safralarından toplumun safralarına uzanır: lümpenler, fahişeler, caniler, serseriler, aylaklar, istenmeyenler, dışlananlar, 'ötekiler'. "Toplumsal zillet", faşistlerin 'ötekileri' zelil sayan ırkçılığının incelenmesinde de önem kazanır"* (Artun, 2018). Abject kelime olarak tiksinti, iğrençlik, zillet veya atık kelimelerinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. Kristeva bunu daha çok çocuğun anneden ilk ayrılma evresinde annenin kendinden olanı dışarı atması ya da çocuğun anneden ayrılmayı gerçekleştirmesindeki süreçte yaşadığı bir his olarak tanımlar. Anne ve çocuk ayrılış ilişkisinin dışında, bedenin kendi atıklarından ayrılması da abject olarak kabul edilir. Kendinden olana karşı yaşanan bu irkilme biraradalığın işaretidir de. *"İğrenme fizyolojik olarak bedene işaretlenmiş kendisine karşı bir dizi etkiye sahiptir..Yiyecekten, kirden, atıktan, pislikten tikslenme. Beni koruyan spazmlar ve kusmalar. Beni kirden, dışkıdan, pislikten ayıran ve uzaklaştıran iğrenme ve mide bulantısı. Gizli anlaşmanın, aynı zamanda iki yanda birden olmanın, ihanetin alçaklığı. Beni bu alçaklığa yönelten ve bundan uzaklaştıran büyüleyici irkilme"* (Kristeva, 2004: 15.)

Anne ile çocuk, beden ile atıkların ayrılması sürecinde itme, geri çekilme, reddetme ve iğrenme duygusu kendini gösterir. Belirtilen dışa atılmaları ya da itilmeyi gerçekleştirmek için bu bir zorunluluk durumu gibidir. Anne çocuk ilişkisinde tamamen bir ayrılma söz konusu değildir. Çünkü, ayrılma sürecinde de bir bağımlılık vardır. Ancak, bu da bir süre sonra bireyin bağımsızlaşmaya başlamasıyla form değiştirir. Özne nesne ilişkisindeki bu durum bir travma olarak da kabul edilerek, bireyin kendinden olandan ayrılma isteğini yani narsistik bir ayrılmayı çağırıştırır. Foster , abject kavramını *"Julia Kristeva tarafından ne özne ne de nesne, ama bir şekilde birincisine dönüşmeden öncesi (anneden tamamen ayrılmadan öncesi) ya da ikincisine dönüştükten sonrası (nesnelik durumuna bırakılan ceset) olarak tanımlanmış bir varlık (olmayan) kategorisi olan"* (Foster, 2017: 19) olarak belirtir. Annenin kendinden olanı dışarı atmasında erkek çocuk söz konusu olduğunda çocuğa abject tanımı kullanılmaz. Ama erkek çocuğun anneden ayrılması söz konusu olduğunda, yeni bir cinsiyete geçmesi için itme uzaklaşma ile anneyle yüklenen anlam abjecttir. Çünkü erkek *kadına referansla değil, kadın erkeğe referansla tanımlanır ve farklılaştırılır* (Beauvoir, 1993:17). Oysa anne çocuk ilişkisinde kız çocuğun anneden ayrılma sürecinde anneyle özdeşleşmesi de sözkonusudur. Ama annenin kadın bedeninin kız çocuk tarafından özdeşleşilen beğenilen ve ona göre tanımlanan beden olmasını sağlamamaktadır. Abject olup olmamasını erkek çocuğun anneden cinsel olarak ayrılması için onu reddederek aşağılayarak kendini babanın cinsiyetine ya da yasalarına yaklaşmak istemesidir.

Yanlış yönlendirilmiş"abjection kadınlara yönelik baskının esas nedenidir. Zira kadınlığı anneliğe yani çocuk doğurmaya indirgeyen ataerkil toplumlarda şöyle bir durum ortaya çıkmaktadır: Özne olabilmek için annenin bedenini reddetmek gerekir, ama bu reddetmenin neticesi onunla birlikte kadını da reddetmektir. Ataerkil toplumlarda kadın da annelik de dişilik de reddedilmektedir. Sonuç olarak, Kristeva'ya göre abjection ataerkil toplumlarda maruz kalan baskının ve aşağılanmanın en önde gelen ve en önemli nedenlerinden biridir" (Direk, 2014: 66). Kadının cinselliğine yüklenen abject anlamıyla ötekileştirilen kadın, erkeğin zevk alacağı kadın imgesine dönüşü sadece dışsal güzelliğiyle tanımlanıp nesneleştirilerek erkeğin zevk nesnesine dönüşüdür. Bedeni bir bütün olarak atıkları ve alt organlarıyla birlikte ele alınmayıp, üst bir katogori olarak güzellik ve yücelik kavramı üzerinden tanımlama da bizi tıpkı bedenın iç ve dış ayrımıyla nesneleştirilmeye götürür. *"Burke, yüce nitelikleri taşıyan nesneleri güzel nesnelere yeğler, çünkü bunlar çok yoğun ve güçlü bir duygusal tepki uyandırır ve bu tepki de usavurma yetisinden bağımsızdır.4 Şaşkınlık, dehşet gibi duygular da, muazzam ve yüce nitelikte olan duygular arasında yer alırlar"* (Kızıl:2018). Edmund Burke'ün yüce ve güzel kıyaslamasına göre; yüce nesneler boyutları bakımından muazzamken, güzel olanlar nisbeten ufaktır. Güzel olan düzgün ve parlak olmalıdır. Yüce acıya dayanırken, güzel hazza dayanır. Kültürle tanımlanan bedenlerde iktidarda erkek cinsi olduğu için yüce kavramı daha çok erkekler için, güzel kavramı da kadınlar için kullanılmıştır. Kadın öteki olarak abject, edilgen, sessiz, pasif ve güçlü olup karar vericileri değildir. Bu kavramlar insana ait birtakım tabuları barındırır. Oysa hayvanlar aleminde bu tür tabular bulunmaz. Doğa ise dünyanın kültürden önceki durumudur ve bu haliyle insanlığın hayvansal (bedensel) hallerini çağırıştırır. Kültürle tanımlanan bedenlerde hakim olan eril dil ve bakış, kadını öteki ve abject gibi birçok kavramla ilişkilendirir. *"Oysa çalışmak zorunda olmayan hayvanların âleminde tabu bulunmaz; ölüm ve cinsellik üzerinde, arzular ve duyular üzerinde sınır yoktur. Çalışma olmayınca, meşakkat de yoktur, zorunluluk da yoktur. Bu âlem yıldırıcı ve biktirici değildir; tam aksine büyüldür. İşte bu nedenlerle, insanlar, şenliklerde hayvansılığın vahşetine döner, ona sığınrlar. İnsanın hayvan kılığına girmesi bir ihlal hareketidir. Ve tabuları ihlal etmenin uyandırdığı duygular, sarhoşluk verir, şiddet uyandırır. Tabuları ihlal ederek insanlar pratik aklı reddederken, doğalarındaki hayvansılığı yüceltirler"* (Artun, 2018).

Büyülü bir gerçeklikte arzular ve duygular üzerine sınır konmadan yaşananlarda tabular da yoktur. Yıkım, sınırlar ve yasaklamalar korkuların oluşması sürecinde iktidarda olamayan kadının bedeni ve fizyolojik varlığı tabularla kendinden ve kendi dışındakilerden uzaklaştırılır. Kadının doğumu dehşet uyandıran bir anlama sürüklenerek doğuran kadın tanrısal olduğu kadar tiksiniç ve abject olur. Erkeklerin eril tarihi aynı zammada bir abjeksiyon tarihidir de. Kristeva yapısalcı bir

durum olan sınır oluşturuca tabunun, dışlama ile tek başına bir özne inşa etmek açısından ne kadar önemli olduğuna dikkat çeker. Tiksiniç bedenden atılanı, dışkı olarak boşaltılanı bedenden ayırarak öteki kıldığını belirtir. Yabancı olanı dışa atmak gibi görünen şey aslında yabancıyı yeniden inşa eder. Bedenin sınırları gibi iç ile dış arasındaki ayrımı da kurmanın yolu, aslen kimliğin parçası olan bir şeyin dışarı çıkarılıp yeni bir değerlendirmeye tabi tutularak pisletici bir ötekiliğe itilmesidir (Butler 2014:220). Dışa atılanlarda cinselliğiyle beraber kadının aybaşı kanına baktığımızda; Kristava kültürde bedensel akıntı olarak ne gözyaşı ne de sperm kirlilik değeri taşımaz. Oysa kadının regl kanı kirlilik olarak görülür. Cinsel farklılığın işareti olarak regl kanının bu kategoride olması kadının cinselliği ile ilişkili olarak abject bağlamı içinde yer aldığının da göstergesidir. *“Dışkılar-akıntılar ve dışkıya-akıntıya benzeyen şeyler (çürüme, enfeksiyon, hastalık, ceset vb.) kimliğin dışından gelen tehlikeyi temsil ederler: ben-olmayanın tehdit ettiği ben; dışı tarafından tehdit edilen toplum; ölümün tehdit ettiği yaşam. Oysa aybaşı kanı, (toplumsal ya da cinsel) kimliğin içinden gelen tehlikeyi temsil eder. Bu kan bir yandan toplumsal bir bütündeki cinsler arası ilişkiyi tehdit eder; öte yandan her cinsin kimliğini içselleştirme yoluyla cinsel farklılık açısından tehdit eder”* (Kristeva, 2014:92). Bedenin kendi varlığı için hatta onun yaşamsal olduğunun kanıtı olan atıklar iç organlardan tabu noktasında kaçış vardır. Oysa performatif olan beden sadece erkeğe ve temizliğe göre tanımlanamaz. Tanımlanma durumunda toplumun farklı kesimleri kimlikleri bedenleri ve bu bedenlerin atıkları abject tanımına indirgenerek ayrımcılık noktasından ötekileştirilir. Ruhsal –simgesel bir yapıda kadınlar kendilerini toplumsal simgesel sözleşmenin paylaşmanın biçimi olan dilin dışında bırakıldıklarını hissederler. Kristeva’nın abject tanımlamasını anne-çocuk ilişkisi üzerinden yapması ve annenin cinselliğinin abjectliğini biyolojik olarak tanımlaması feminist kuramcılar tarafından tartışılır olmuştur. Kristeva’nın tanımlamasına eleştirel bakan Butler daha çok bunu kültüre, cinsiyetin inşa edilmiş olmasına ve varlığımıza işlenmiş geçici bir kurguya bağlar. Bunu kültür üzerinden yorumlayarak yoksulları, sakatları, yaşlıları da abject kavramı içine yerleştirir. Lacan’ın babanın kanunu dediği toplum yasalarına göre yönetilen toplumda kadın cinsiyetinin abject konumunda yer alması kaçınılmaz olmuştur.

“1960’lardaki entelektüel ve politik atmosferin ve üyesi olduğu Tel Quel grubundaki felsefi ve politik tartışmaların Kristeva’nın özgün düşüncesi üzerindeki etkileri yadsınamaz. Bu atmosfer Kristeva’nın feminist kurama dair fikirlerinin odağını oluşturan parlêtre, yani Türkçeye konuşan varlıklar olarak çevirebileceğimiz kavramını geliştirmesinde de çok büyük bir rol oynamıştır. Kristeva, konuşan varlık olarak insanı anlamak için tarih, dil ve diğer şekillendirici güçlerin etkisini incelememiz gerektiğini vurgular” (Durudoğan, 2014:51).

Kristeva kendini feminist olarak tanımlamaktan kaçınsa da, beden düşüncesinin toplum bilimlerine girmesini sağlamıştır. Feministler ve post yapısalcı düşünürler, dişilik ve erilliğin onlara yüklenen anlamların toplumsal olarak inşa edildiğini vurgulayarak eleştirilerini toplumsalın yüklediği anlamları yıkmaya üzerine geliştirdiler. Feministler için kadın bedeni eril ideoloji tarafından erkeğin kendi ihtiyaçlarına göre yeniden inşa edilmiştir. Bu ideoloji kadını, doğurganlık annelik ve haz nesnesi konumuna indirgemıştır. *“Erkek sembol dünyasının bir bölgesinde, erkeklerden daha çok bedenden arınmış ve tinsel oldukları farz edilen kadınlara hayvani bedenlerinin olduğunu hatırlatmak tehlikelidir; onlar bu konuda çok "hassas"tır. Kadınlara bedenleri olduğu öğretilmemelidir; onlar hayal gücünün yardımıyla "buharlaştırılmalı" ya da saf manevi varlıklar olarak görülmelidir (en azından şimdilik!), neden mi, çünkü biz erkekler onların bedensel varlıklarını kolayca katlanılamayacak kadar itici buluruz. Kadınlar başka dünyaya aittir, orada öyle dururlar işte (ta ki onların oradalığı her şeyi sarıp içine alana kadar). Kadınlar erkeklerin bedenlerinden uzak tutulmalıdır (ve elbette, onları hayalet ya da metne çevirmek mutlak bir koruma sağlar) ama her şeyden önce kendi bedenlerinden korunmalıdır, ve onlara bedenleri olduğunu hatırlatmak bile kabalıktır”* (Sartwell, 1999: 385). Toplumsal cinsiyet nitelikleri ve edimleri bir bedenin kültürel işaretlerini gösterir. Bedenin performatifliğiyle, bir edimin veya niteliğin ölçüsü olabilecek, önceden var olan bir kimlik yok demektir. Hakiki ya da sahte, gerçek ya da çarpık toplumsal cinsiyet edimleri değişkenleriyle kimliği soyutlanmasının düzenleyici bir kurgu olduğu açığa çıkacaktır. Toplumsal cinsiyet gerçekliği sürdürülen toplumsal davranışların eylemler üzerinden yaratılması, öz cinsiyet, hakiki veya kalıcı erillik ya da dişillik gibi olguların da olmadığını gösterir. Toplumsal cinsiyetin performatif niteliğini gizlemek ve toplumsal cinsiyet biçimlenmelerini erkek egemenliğindeki zorunlu heteroseksüelliğin kısıtlayıcı stratejisinin birer parçası olarak kuruldukları anlamına gelir (Butler, 2008:231). Eagleton, *"Postmodernlik, Aydınlanma'nın bu normlarının karşı dünyanın olumsal, temelsiz, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirir; bu da hakikat, tarih ve normların nesnelği, doğanın verili ve kimliklerin tutarlılığı hakkında belli ölçüde bir kuşkuculuğu besler* (Eagleton, 1999:9).

3. Performans Sanatı

Modernizmin siyasal ve toplumsal olarak her şeyi bütünleştirilebilir, yönlendirebilir olması kimliklerin ve bireyin varoluşsal sorunlarının açıklaması noktasında yetersiz olmuştur. Bu yetersizlikle sanatçılar çağdaş sanatın kodunu kırmaya, dili parçalamaya girişirler. Beden ve duygu olarak toplumsal sözleşmenin bastırıldığı, dışında bıraktığı kadının, kendi adlandırılmalarına yakın bir söylemle

kendi dillerini oluşturmalarına ön ayak olur. İkinci dalga feminist sanatçıları “Kimlik ve beden politikalarında, Psikanaliz, post yapısalcı eğilimler ve yabancılaşma kavramıyla birlikte kadın bedeninin toplumsalın öğretilmesine göre eksiklik abjectliğini delerler. Cinsel kimlik politikalarını da olumsuzluk üzerinden kurarak bedenin sanattaki alternatif arayışlarını oluşturmuşlardır. Beden çalışmaları üreten feminist sanatçılar Dada’nın ruhu ile videoda, fotoğraf ve performanslarda kendi bedenini kullanarak daha önce girmedikleri mecraların dilleri ile etkili işler yaparlar Dada’nın ruhunu taşıyan Happening, sanatçının özgürlüğünü önemseyen bir hareket olarak 1960’lı yılların sonunda sanatın metalaştırılmasına karşı çıkışyla iki eğilim ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki sanatçının kendi vücudunu sanat malzemesi olarak kullandığı beden sanatı, diğeri ise ilaveten küçük anlatım parçalarına da yer verdiği performans sanatıdır (Germaner, 1997: 23-25). 1960’lı yıllarda Dada ruhunun etkisiyle sanatçıların tecimsel olmaya eleştirel bakışları performans sanatını ve bedenin sorunları anlatmada bedenin kendisini kullanmayı sağlamıştır. Sanatçıların kendi bedenlerini kullanmaları Happening veya performans olarak da adlandırılan bu etkinlikler, Body Art -Vücut Sanatı, Fluxus, Beden Sanatı gibi başlıklar altında toplanan bu oluşumlar, kavramsal sanatla bağlantılı olarak sürdürülmüştür.

İzleyiciyi sanat olayının içine katarak sınırları yok eden performanslar, izleyici üzerinde dolayimsız yoğun bir etki bırakmıştır., Burada, sanatçının kendi özgürlüğünü hissettirme ve kendini bastırmaması da anlamaıdır. Ayrıca, "burada ve şimdi" de olma duygusu performans sanatçıları için önemlidir. Kristeva, günümüzde ötekinin çöktüğü bir dünyadan bahsederken babanın toplum düzeninin güvenliğini sağlayan konumundaki krizine işaret eder, yani Lacan’ın “Babanın Kanunu” dediği toplum düzenini sağlayan kuralların çöküşüne işaret eder. Böyle bir dünyada, sanatçının görevinin iğrenç olanı bastırmak değil travmanın yarattığı yarayı deşmek ve daha önce neden bastırıldığını anlamaya çalışmak olduğunu vurgular. (Foster, 2009:197- 200). Sanatçı, performanslarda sanatın hem nesnesi hem içeriği olarak bedeni protest bir oluşum alanına çevirir. Öznel deneyimleri ve bunun yansımalarını içermesi açısından geleneksel sanat biçimlerini yıkarak kendini de abjectleştirilmiş alanın içine dahil eder. Sanatçının kendilik üzerinden benlik araştırmalarına yolunu açarak, sorunsallaştırmaya çalıştıkları şey, kendi bedenlerinin fiziksel yapısı değil, diğer insanların zihinleri ve bedenin algılayış biçimleridir. Bu süreçte sanatın ifade edilme hallerine baktığımızda: Kültürel etkinlik olarak sanatın aristokrat modeli anlamında tanımlanan modelde; sanatın rolü soylulaştırmaktır. Alanı ulus, kurumda genel kabul görmüş kanun ve ona dahil olmayı amaçlayan çalışmaların temel seyircisi kültürel seçkinlerdir. Aristokrat modele karşıt olan ise; sanatın asıl amacınının eğlendirmek olarak görür, alanı pazar, seyircisi kitledir. İkisine de karşıt olansa hem içerik, hem de biçim açısından farklı provokatif modeldir; sanatın rolünü meydan okumak olarak tanımlayarak seyirci çeşitliliği çok ve temel amaçları

değişim istemektir. Bireyin sistemde büyük hedeflerinin kalmaması, kimlik ve beden sorunlarının cevaplanamaması, yeni bir içsel ve kişisel direniş yolu açar. Bu dönem kendi mekanına ve içine kapanan insanların benlik ve kimlik kavramlarını önemsedikleri, son yıllarda üzerinde fazlaca durulan konulardan biri olarak da görülmektedir. Gerek teorik anlamda gerekse üstü kapalı biçimde sanatçıların kendi imgelerini sorgulayışları da bu sürece dahil edilir. *“Bedenlerimiz, kuşkusuz herkesten çok bize ait. Onların üstünde(n) sahip olduğumuz bir iktidar var. O nedenle beden baştan beri iktidarların temel müdahale alanlarından birisi. Uygarlık da bu müdahalelere direnmekle başlıyor. Fakat, daha derinlemesine bakılınca hangi bedenin bize ait olduğu sorusunun yanıtı güçleşiyor”* (Kahraman, 2018). Performans sanatı ile oluşturulan abject hal ile izleyicinin korkup uzak durduğu mesafesizlikle karşı karşıya kalması gerçekleşir. Bu bağlamda abject ile yakınlaşmak travmanın yarattığı sorunla yüzleşerek onu travmadan çıkararak yakınlaşmayı sağlar. Gerçeklikle kurgusal olanın arasındaki sınır da eridiğinden izleyicinin bakışı da orada gizlenmeden yakalanılır, görünür olur. *“Beden sanatı pratikleri, izleyiciyi yabancılaştırmaktan ziyade kışkırtır, onu öznel arası bir alış verişe çeker. Aynı zamanda zevk de uyandırırılar - Marksçı eleştirmenlerin, kesin olarak meta kültürünün yozlaştırıcı etkisine bağladığı bu boyutta, ben sanatın üretimi ve alınılmasında taşı-ya geldiği anlamla özne üzerinde radikal etkiler yaratma potansiyeli görüyorum”* (Jones, 2014: 314).

Son dönem görsel sanatlarda insanın ideleştirilmiş figürlerinin vücut imajı ve formunun güçlülük temsili kontrolünü kaybetmiştir. Vücutlar yaralanmış, çürümüş, bedenin dışı güzelliğini terk ederek kanamış ve iç organları görülmüştür. Bedenin iç organları tiksiniç olarak kabul edilir, özellikle cinsel organlar. Feminist sanatçılar iç organlardan, cinsel organlarına ve cinsel atığına vurguyu elbette erkek sanatçılara göre daha etkili kullanırlar. Çünkü toplumsal cinsiyetin varlığıyla kadın cinsel organı tiksiniçlikte tanımlanmıştır. *“Maurice Godelier’nin saptamasına göre, Baruya erkekleri adet kanı karşısında, tiksinti, iğrenme ve özellikle korku karşımı, neredeyse isterik bir tutum takınmaktadırlar. Onlara göre adet kanı, sidik ve dışkı gibi kirli, iğrenç şeylerin yanında sayılan pis bir maddedir. Ama daha önemlisi kadını güçten düşüren bir madde olmasıdır... ki, buradan yola çıkarak aynı kan kendi bedenlerine de gerse güçlerinin yokolacağı sonucuna varırlar”*(Badinter 1992: 137). Abject art olarak kadın bedeni üzerinden işler üreten sanatçılara baktığımızda; Cindy Sherman, Sarah Lucas, Hannah Wilke daha çok bedenlerini fotoğraflayarak belgelemişlerdir. Milo Moire, Casey Jenkins Carolee Scheemann ise izleyiciye açık performanslar yapmışlardır. Carolee Scheemann’ın Interior Scroll (Dahili Tomar) performansına baktığımızda, abject art’ı bütünüyle yansıttığını görürüz.

4. Carolee Scheemann, *Interior Scroll (Dahili Tomar)*



Carolee Scheemann, *Interior Scroll (Dahili Tomar)*, (1975), Peformans Fotoğrafları ve Tomar.

Carolee Scheemann, *Interior Scroll (Dahili Tomar)*, (1975), Peformans Fotoğrafları ve Tomar. Scheemann sanatçı olarak Fluxus hareketinin yanında olmakla birlikte aynı zamanda feminist alanda da yer alır. Sanatçı performanslarını feminist söylem üzerinden kurarak yapıtlarını gerçekleştirir. Scheemann'ın Kristeva'nın kadının dilde varoluşunu sağlayacak ve beden ile dil arasındaki uyanışı gerçekleştirecek “konuşan özne” modeli üzerinden performanslarını kurduğu söylenebilir. Çalışmalarında dil ve öznellik konularında kendini düşüncenin merkezine yerleştiren Batılı beyaz erkek iktidarının dünyayı kendi merkezinden, hatta fallus merkezli tanımlamasına karşı çıkar. Performans önce sadece kadın izleyicilerin ve daha sonra karışık grubun önünde sergilenmiştir. Sanatçı boya vuruşlarıyla bedeninin hatlarını belirleyerek Cezanne'nin “O Çok Başarılı Bir Ressam” kitabından bölümler okumasıyla başlar. Bu okuma resim sanatına ve ressam olma durumuna eleştiridir. Daha sonra sanatçı elindeki kitabı atarak, vaginasından kağıt tomarı çıkarır. Çıkarırken kağıdın üzerindeki metni okuyarak performansını bitirir. “*Performansta kullanılan kağıttaki metinde: Erkek bir film yapımcısının, bir kadın filmindeki 'kişisel karmaşa/duyguların kalıcılığı' eleştirisini aktarmaktadır. Çalışma, bir 'kadının' çalışmasının eleştirisine ve belli bir çalışmanın amaçlarına uygun olarak geliştirilen standartlar yerine önceden saptanmış (cinsiyete dayalı) bir nitelik kriterinin uygulanmasına değinir*”(Fineberg, 2014: 372).

Schneemann bu performansında erkek egemen kültürde kadının kendi bedeninin erkek tarafından tanımlanmasına karşı çıkmaktadır. Cinsel organın ve bedeninin canlı, erotik ve performatif olduğunu vurgulamak istemiştir. Sanat tarihi erkeklerin yarattığı çıplak kadın imgeleriyle doludur. Bu imgeler erkeğe göre oluşturulan edilgen sessizlik içindedir. Oysa bu performansta sanatçının çıplak olması, sadece kendisi için çıplak olmadığını ve görünmeyi açık etmekle birlikte, kadının kendi bedenine yakınlığını engelleyen eril bakış açısına da bir karşı gelişir. Performansta beden yüce nitelikleri arasında sayılan güçlü, rahat durumundadır. Bu durum kadın izleyicide güçsüzlük yalnızlık duygusu yerine birliktelik duygularını geliştirir. Scheeman'ın bu performansının izleyiciyi rahatsız, huzursuz eden yanı, sanatçının cinsel organından çıkarılan kağıdın ele alınarak gösterilmesidir. Saklanmış olanının saklanmış olması gerekirken tersine gösterilerek karanlık alandan çıkmıştır. Kadının, kendi cinsel organını bile nasıl tanımlayacağı erkek tarafından belirlenmiş ve kadının da buna uyması gerekirken, sanatçı isteminin dışına çıkmıştır. Abject olarak kabul edilen kadının bedeninin içi sanat yapıtı olarak burada yakında ve canlıdır. İzleyicinin yakın mesafede olması etkinin alımında önemlidir. Bu yakınlık izleyiciyi kışkırtır. Performanstaki izleyicide (erkek) riskli bir yakınlık, yasak bir arzu ifadesi içinde yerlinin bedenine yaklaşmayı isteme yerine daha çok iğrenme gelişir. İzleyici bedeni bir nesneye tehlikeli olacak kadar yakınlaştıktan sonra, nesnenin yakınlığını rahatsız edici bularak kendini geri çeker. Performans sanatçıları yakınlıktan doğacak endişenin kışkırtıcılığın etkisini bilerek abject olarak sanatta performans dilini kullanırlar. Abjectde yakınlığın öneminden dolayı sanatçı performansta etkinin atması için yerli (kadın) beyaz adamın kaçamayacağı kadar yakın durmalıdır (Ahmet, 2017: 114).

Performans sanatının gerçekliğiyle karşılaşan izleyici ise, kendi bedeninin yakınlığıyla kendini tekinsiz bir provakatifliğin içinde bulur. Burada izleyici bedeninde oluşan durum şöyle tanımlanabilir: Performansta izleyici, bedenini her an iğrenç nesneye yaklaşabiliceğini düşünerek bir gerilim içinde olur ve iğrenilen nesnenin yakınlığıyla kendi alanının ihlal edilecek duygusuna kapılır. Tiksindirici olan bu his veya travma karşısında, neden bu kadar saldırgan olduğu ile yüzleşir. Bedeni abject olarak gören erkek izleyici abject bedenden geri çekilerek uzaklaşmış olsa da bu bedenler öfke duyulan bedenler olmaya devam ederler. İğrenme açıkça temasa dayalıdır. Beden ile nesnelerin yüzeyleri arasında dokunma ya da yakınlık ilişkisi içerir. İğrenmemiz için o nesnenin bize yeterince yakın olması gerekir (Ahmet, 2017: 110-111).

Feminist beden kuramına dair fikirlerinin odağına Kristeva'nın "konuşan varlık" kavramı sanatçıların özellikle de performans sanatçılarının işlerinin kavramsal

kurulumunda önemli olduğu bir gerçektir. Feminist performansların referans noktası olarak kültür üretimi ile ilişkilendirilmesi de çözümlemeler açısından önemlidir.

Sonuç

XX. yüzyıl Batı düşüncesinin büyük bunalımı ile modernizm sonrası ortaya çıkan postmodern süreç kimlikleri, felsefenin ve sanatın gündemine taşımıştır. “Babanın kanun” larına göre yönetilen toplumda, ayırışmanın kadın bedenini abject konumuna yerleştirilmesi erkek çocuğa göre belirlenmiştir. Anne için de bu ayrılmada abject olan erkek çocuktur. Fakat erkek bedeni ve cinsel atıkları baba yasalarına göre işlediğinden abject olarak görülmemiştir. Bedenin sınırlarından kaytın sınırlarına uzanan bu yolda her şey performatif olduğundan, bedenlerde kendi yolculuklarında değişken olduğu gibi hayatın abjecti konumunda olan herkes de değişkendir. Bu durumda iktidar olana göre abjectlik belirlenmesi, iktidar olanın yeri değiştiğinde kimin ya da hangi organın abject konumunda olmasının da değişeceğini bize göstermiştir.

Feminist sanatçılar, özellikle kendi bedenini kullananlar, kadın bedeninin güzellik olarak tanınmasına karşı çıkmışlardır. Bedeni, bütünlük içinde atıklarıyla birlikte yeniden tanımlamış; sınırları zorlayarak abject art olarak sanat alanına taşımışlardır. Kadın bedeninin, abject art olarak sanatta yer alması ve izleyicinin abject ile karşılaşmalarında yaşanacak dolaysız mesafesiz etki için özellikle performans sanatı kullanılmıştır. Sanatçı bedeniyle izleyicinin bedeni arasındaki bu mesafesizlik, abject olarak kabul edilen bedene yakınlık izleyicide tedirginlik ve kışkırtıcılık hislerine sebep olur. Travma olarak kabul edilen abject, beden ve sınırlarının kırılması ve gerçeğin kendisiyle yüzleşmesi ile sanatın alanında da performans sanatını öne çıkarmıştır.

Abject sanat, iğrenç olanla özdeşleştirilerek, travmanın yarattığı yarayı deşer ya da iğrenci abartarak ve geri yansıtarak yüzleşmeyi sağlar. Scheemann, sadece güzel olanın uyuşmasına kendini bırakmayarak, abject gibi tabu ve travma olarak kabul edilenleri de sanat alanına taşımış ve sanatın sınırlarını bir üst seviyeye çıkarmıştır.

KAYNAKLAR

AHMET, Sara (2017). Duyguların Kültürel Mirası, (Çev. Sultan Komut), İstanbul: Sel Yay.

ARTUN, Ali (31.1.2015), “Georges Bataille’da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat” Erişim tarihi: 10 Haziran 2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304>

ANTMEN, Ahu (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yay.,

BEAUVOIR, Simone de (1993), Kadın İkinci Cins I: Genç Kızlık Çağı, Çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel Yayınları.

BADINTER, Elisabeth (1992). Kadınla Erkek Arasındaki Yeni Lişki Ya Da Androjin Devrim,(Çev.Şirin Tekeli), İstanbul: Afa Yay .

BATAILLE, Georges (2006). İç Deney, (Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), İstanbul: Yapı Kredi Yay.

BUTLER, Judith (2014) . Cinsiyet Belası feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi,(Çev. Başak Ertür), İstanbul: Metis Yay.

DURUDOĞAN, Hülya (2014). “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”, (Der. Zeynep Direk) , Cinsiyetli Olmak. Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

FINEBERG, Jonathan (2014). 1940’tan Günümüze Sanat. (Çev. Göral Erinc Yılmaz), İstanbul: Karakalem Kitabevi Yay.

FOSTER, Hal (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü Yüz Yılın Sonunda Avangard,(Çev. Esin Hoşsucu), İstanbul: Sanat ve Kuram Dizisi 24, Ayrıntı Yay.

GERMANER, Semra (1997). 1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar Ve Sanatçılar, İstanbul: Kbalcı Yay.

JONES, Amelia (2014). “Beden Sanatı Özneyi Sahnelemek” Ahu Antmen, Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, (Çev.Esin Soğancılar), İstanbul: İletişim Yay.

KRİSTEVA, Julia (2014). Korkunun Güçleri. (Çev. Nilgün Tural), İstanbul: Ayrıntı Yay.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, (17 Kasım 2015) “Giysinin Yok Ettiği Beden”, Radikal Gazetesi, Erişim tarihi: 13 Ağustos. 20018, <http://www.radikal.com.tr/kultur/giysinin-yok-ettigi-beden-703716/>

KIZIL, Uras, “Yüce Kavramı Işığında William Turner ve Caspar David Friedrich”, Erişim tarihi: 10 Haziran 2018), <http://www.lebriz.com/pages/lis.asp?sectionID=6&articleID=1324&bhcp=1>

SARTWELL, Rıspın (1999). Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik. (Çev.Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yay.

YAKUPOĞLU, Mehmet Mukadder. (2006) Sunuş. "İç Deney". Georges Bataille. İstanbul: YKY.