

T.C.
IŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

DOKTORA TEZİ
SANAT BİLİMİ ANA BİLİM DALI
SANAT BİLİMİ PROGRAMI

İpek Ebru YILDIZ

ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN TEMSİLİNE METALEPTİK
BİR YAKLAŞIM: TARİHSEL ÜSTKURMACA

DANIŞMAN
Prof. Dr. Rifat ŞAHİNER

İSTANBUL, Aralık 2024

T.C.
IŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

DOKTORA TEZİ
SANAT BİLİMİ ANA BİLİM DALI
SANAT BİLİMİ PROGRAMI

İpek Ebru YILDIZ
(218DAS9200)

ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN TEMSİLİNE METALEPTİK
BİR YAKLAŞIM: TARİHSEL ÜSTKURMACA

DANIŞMAN
Prof. Dr. Rifat ŞAHİNER

İSTANBUL, Aralık 2024

T.C.
IŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

DOKTORA TEZİ
SANAT BİLİMİ ANA BİLİM DALI
SANAT BİLİMİ PROGRAMI

İpek Ebru YILDIZ
(218DAS9200)

ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN TEMSİLİNE METALEPTİK
BİR YAKLAŞIM: TARİHSEL ÜSTKURMACA

Tezin Savunulduğu Tarih: 21/12/2024

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Rıfat ŞAHİNER / Yıldız Teknik Üniversitesi

Diğer Jüri Üyeleri:

Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK / Işık Üniversitesi

Doç. Dr. Selin GÜRSES ŞANBAY / İstanbul Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özüm HATİPOĞLU / Işık Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Didem KARA SARIOĞLU / Okan Üniversitesi

İSTANBUL, Aralık 2024

ÖZET

ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN TEMSİLİNE METALEPTİK BİR YAKLAŞIM: TARİHSEL ÜSTKUTMACA

Çağdaş sanatta kadın temsilleri, günümüzde tarihsel ve kültürel bağlamlar, toplumsal cinsiyet eşitliği ve kimlik politikaları etrafında şekillenen önemli tartışma konularıdır. Bu çalışma, çağdaş sanat yapıtlarında kadın temsilini, Yeni Tarihselcilik kuramı üzerine temellenen tarihsel üstkurmaca merceğinden incelemektedir. 1980’lerde ortaya çıkan ve postyapısalcı düşünceden beslenen Yeni Tarihselcilik kuramı, tarihsel anlatıların nesnelliğini sorgulayarak hem tarihin hem de kurgunun insan tarafından inşa edildiğini hatta her ikisinin de kurgu ötesinde olup aynı zamanda özdeşimsel olduğunu savunmuştur. Yeni Tarihselcilik kuramıyla pratiğe dökülen metodolojik bir yaklaşım olarak ‘tarihsel üstkurmalar’ geçmişi anlama çabasıyla yerleşik anlatı seslerini önce ifşa eder sonra anlatının tek sesliliğini kırmak üzere parçalar, dağıtır ve yeniden kurar. Resmi tarihin söylemlerine alternatif olarak tarihsel üstkurmaca metodolojisi farklı tarihsel perspektiflerin temsilidir. Postmodern durumun bir parçası olarak dilin, öznelğin ve cinsel kimliğin sınırlarının sorgulanmasıyla ortaya çıkan temsil krizine bir yanıt olarak, tarihsel üstkurmalar kadınların kendilerini yeniden ifade etmelerine ve özdeşmelerine olanak tanır. Bu bağlamda, kadınlara dair mikro anlatılar gerçekliği yeniden tanımlar ve ‘temsil ve gerçeklik’ ilişkisi, doğrusal olmayan, kopuşları ve sapmaları kucaklayan, marjinalleşmiş sesleri içine alan diyalektik bir tarih anlayışı içinde yeniden ifade edilir. Bu tezde tarihsel üstkurmaca metodolojisi günümüz sanatında kadın temsili meselelerine dair ayırt edici bir bakış açısı ile mevcut olanı sorgulama ve mevcut olan hakkında tekrar düşünmeye çalışmanın bir girişimi olarak tanımlanmıştır. Kadınları pasif, edilgen ve erkeğin arzu nesnesi olarak temsil eden büyük anlatılar tarihsel üstkurmaca yöntemiyle yapı sökümüne uğratarak

kadının tarihsel olarak nasıl baskılandığı, görmezden gelindiği ve sessizleştirildiği ve bu temsillerin mevcut toplumsal düzeni nasıl meşrulaştırdığını açığa çıkarır. Gerçekliğin sürekli olarak yeniden şekillenen ve dönüşen süreçler olduğu vurgusuyla, tarihsel üstkurmacalar geçmişin yeniden inşasında kadının tarihteki rol ve deneyimlerini görünür kılar ve eril bakış açısıyla yazılan kadın temsillerini bozarak kadının sesini tarihsel olarak merkeze taşıyan bir inşa sürecini başlatır. Bu tez, diyalektik imgeler aracılığıyla geçmişin şimdinin bağlamında tarihsel üstkurmaca metodolojisiyle yeniden inşa eden çağdaş sanat pratikleri üzerinden kadın temsilinde dönüşüm mücadelesinde alternatif/olası dünyalara açılır. Gerçeklik ve kurgunun iç içe geçtiği bir perspektifle tarihsel üstkurmacalar çağdaş sanatta kadın temsili, kültürel eleştiri ve toplumsal cinsiyet eşitliği ekseninde toplumsal dönüşümü mümkün kılan güçlü bir araçtır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Tarihselcilik, Tarihsel Üstkurmaca, Çağdaş Sanat, Kadın Temsili, Toplumsal Cinsiyet.

ABSTRACT

A METALEPTIC APPROACH TO THE REPRESENTATION OF WOMEN IN CONTEMPORARY ART: HISTORICAL METAFICTION

In contemporary art, the representation of women has become a prominent subject, influenced by historical and cultural contexts, gender equality, and identity politics. This study explores women's representation in contemporary artworks through the lens of historical metafiction, grounded in the theory of New Historicism. Emerging in the 1980s and influenced by poststructuralist thought, New Historicism challenges the objectivity of historical narratives, asserting that both history and fiction are constructs shaped by human interpretation. It suggests that these narratives extend beyond simple fiction, possessing an inherently self-reflective nature. As a methodological approach, 'historical metafiction' seeks to first unveil, then disrupt, and ultimately reconstruct the established voices within narratives to offer a more nuanced understanding of the past. By presenting alternative perspectives to official historical discourses, historical metafiction embodies the diversity of historical experiences. In response to the postmodern crisis of representation—which involves scrutinizing the limits of language, subjectivity, and sexual identity—historical metafiction provides a framework for women to redefine their identities and achieve their subjectivity. In this context, micro-narratives focusing on women, offer new definitions of 'reality'. The relationship between 'representation and reality' is thus reexpressed within a dialectical understanding of history that is non-linear, embracing disruptions and divergences, and encompassing marginalized voices. This thesis defines historical metafiction as an endeavor to challenge and rethink established norms by presenting a unique perspective on women's representation in contemporary art. Through this

method, grand narratives that depict women as passive, submissive, and objects of male desire are deconstructed, revealing how such representations have historically been used to oppress, overlook, and silence women while simultaneously legitimizing the dominant social order. By highlighting that reality is a constantly evolving process, historical metafiction brings to light women's roles and experiences throughout history, disrupting male-centered representations and initiating a reconstructive process that places women's voices at the forefront of historical discourse. This thesis opens up to alternative/possible worlds in the struggle for transformation in women's representation, through contemporary art practices that reconstruct the past within the context of the present using the methodology of historical metafiction through dialectical images. From a perspective where 'reality and fiction' are interwoven, historical metafiction becomes a potent tool in contemporary art for reevaluating women's representation, contributing to cultural criticism and enabling social transformation, along the axis of gender equality.

Keywords: New Historicism, Historical Metafiction, Contemporary Art, Women's Representation, Gender Equality.

TEŞEKKÜR

Her zaman özverili ve etik duruşuyla kendisini örnek alacağım değerli hocam Prof. Dr. Rıfat ŞAHİNER'e doktora tezimde danışmanım olduğu için minnettarım. Akademik anlamda beni hep en doğru şekilde yönlendiren, özgün bir bakış açısı oluşturabilmemde en büyük katkıyı sunan, her daim sabrını ve desteğini esirgemeyen, çabalarımı anlayan sevgili hocama yürekten teşekkür ederim.

Tez izleme jürilerimde tavsiyeleriyle bana yol gösteren ve çalışmamda beni her zaman motive eden, sevecenliğini hiç esirgemeyen sevgili hocam Doç. Dr. Selin GÜRSES ŞANBAY'a da büyük bir teşekkür borçluyum. Tezimin ilerleyişini titizlikle takip ederek değerli fikirleriyle çalışmama katkı sağlayan değerli hocalarım Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK'a, Dr. Özüm HATİPOĞLU ve Dr. Didem KARA SARIOĞLU'na çok teşekkür ederim. Ayrıca Işık Üniversitesi Sanat Bilimi Doktora Programının kurucusu çok değerli hocam Prof. Dr. Halil AKDENİZ ve Prof. Dr. Balkan Naci İSLİMYELİ'yi de rahmetle anarım.

Doktora süreci benim için çok keyif aldığım ancak diğer yandan da büyük mücadele verdiğim zor bir süreçti. Bu uzun süreçte sevgili eşim doktorant Yılmaz YILDIZ en başından beri en büyük destekçimdi; canım kızlarım Ezgi YILDIZ ve Ekin YILDIZ ise hep yanımdaydılar, onlara iyi bir rol model olduğumu her zaman hissettirdiler. Aileme anlayışları, destekleri ve sabırları için minnettarım. Sevgili annem Tülay ÖNGÖREN, babam Dr. Ali Ulvi ÖNGÖREN ve kardeşim Arda ÖNGÖREN her daim bana güç vermeyi esirgemeyen tavırlarıyla, doktora sürecimin en başından beri motivasyonumu hep diri tuttular. Kendilerine minnettarım.

Bu süreçte en zorlu zamanlarımda her zaman yanımda olan, beni hep en iyi anlayan, her zaman her konuda bana yardımlarını esirgemeyen meslektaşım ve canım arkadaşım Dr. Tansel EROL BAŞPINAR'a sonsuz teşekkürler.

İpek Ebru YILDIZ

*Kızlarım
Ezgi ve Ekin'e*

*Sonsuz sevgi ve güç kaynağım olan kızlarıma,
Bu tez, her zaman hayallerinizin peşinden gitme
cesaretini bulmanız için size ithaf edilmiştir.*

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

ONAY SAYFASI.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	vi
İTHAF SAYFASI.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
BÖLÜM 1.....	1
1. GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2.....	17
2. YENİ TARİHSEL CİLİK VE TARİHSEL ÜSTKURMACA	17
2.1 YENİ TARİHSEL CİLİK VE GERÇEKLİĞİN ANLATI İNŞASINDA TARİHSEL ÜSTKURMACA METODOLOJİSİ	17
2.2 TARİHSEL ÜSTKURMACA VE METALEPTİK SIÇRAMALAR	44
2.3 TARİHSEL ÜSTKURMACA VE OLASI DÜNYALAR.....	56
BÖLÜM 3.....	63
3. FARKLILIK KÜLTÜRÜ VEYA GEÇMİŞİ YENİDEN KURMAK	63
3.1 DÖNÜŞTÜRÜCÜ BİR EYLEM: MİMESİS	65
3.2 ANTİK YUNAN: RETROSPEKTİF KARŞILAMA	96

3.3 PLATON'UN HYSTERA'SI	99
BÖLÜM 4.....	106
4. KÜLTÜREL BAĞLAM VE GÖRSEL TARİH YAZIMI.....	106
4.1 DİL, METAFOR VE KÜLTÜREL BAĞLAM.....	106
4.2 KADIN TEMSİLİNDE KATMANLI KİMLİKLER	126
4.3 TARİHSEL ÜSTKURMACA VE DİYALEKTİK İMGELEM..	142
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	164
KAYNAKLAR	169
ÖZGEÇMİŞ.....	187

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1 Cindy Sherman, <i>Untitled Film Stills #23</i> , 1978.....	25
Şekil 2.2 Cindy Sherman, <i>Untitled Film Stills #17</i> , 1978.....	25
Şekil 2.3 Marie Yates, <i>The Missing Woman</i> , 1982.....	37
Şekil 2.4 Mary Kelly, <i>Circa 1968</i> , 2004.....	41
Şekil 2.5 François Boucher, <i>Madame de Pompadour</i> , 1759	47
Şekil 2.6 Cindy Sherman, <i>Untitled #183-A</i> , 1988	47
Şekil 2.7 Janette Cardiff, George Bures Miller, <i>The Paradise Institute</i> , 2001.	50
Şekil 2.8 Neil Jordan, <i>The Company of Wolves</i> , 1984.....	55
Şekil 2.9 Margaret Atwood, <i>The Handmaid's Tale</i> , 1990	59
Şekil 3.1 Mary Kelly, <i>Interim Part I: Corpus</i> , 1984-1985	70
Şekil 3.2 Nicole Jolicoeur, <i>Femme en Hystérie</i> , 1981	72
Şekil 3.3 Calida Rawles, <i>Through the Hysteria</i> , 2022.....	75
Şekil 3.4 Shirin Neshat, <i>Turbulent</i> , 2001.....	77
Şekil 3.5 Shirin Neshat, <i>Turbulent</i> , 2001 (Detay)	78
Şekil 3.6 Nancy Spero, <i>Notes in Time</i> , 1979	80
Şekil 3.7 Nancy Spero, <i>Notes in Time</i> , 1979 (Detay)	82
Şekil 3.8 Sophie Calle, <i>Take Care of Yourself</i> , 2007	104
Şekil 4.1 Dara Birnbaum, <i>Technology/Transformation: Wonder Woman</i> , 1978	109
Şekil 4.2 Carrie Mae Weems, <i>Mirror, Mirror</i> , 1988.....	114
Şekil 4.3 Carrie Mae Weems, <i>Not Manet's Type</i> , 1997	116
Şekil 4.4 Jean-Honoré Fragonard, <i>The Swing</i> , 1767.....	124
Şekil 4.5 Yinka Shonibare, <i>The Swing (After Fragonard)</i> , 2001	124
Şekil 4.6 Carrie Mae Weems, <i>You Became Playmate to the Patriarch and Their Daughter</i> , 1995-96	133
Şekil 4.7 Trinh. T. Minh-Ha, <i>Surname Viet, Given Name Nam</i> , 1989	134
Şekil 4.8 Ingrid Mwangi, <i>Static Drift</i> , 2001	139
Şekil 4.9 Memoria: Accounts of an Another Story (2024) sergisinden görüntü	142

Şekil 4.10 Enam Gbewonyo, <i>Bigger than the Picture they Framed us to See</i> , 2019.....	142
Şekil 4.11 Titus Kaphar, <i>Behind the Myth of Benevolence</i> , 2014.....	143
Şekil 4.12 Wangechi Mutu, <i>Shavasana I (2019)</i> , <i>Shavasana II (2019)</i> , <i>Crocodylus (2020)</i> , <i>Mama Ray (2020)</i>	150
Şekil 4.13 Wangechi Mutu, <i>Shavasana I (detay)</i> , 2019	152
Şekil 4.14 Wangechi Mutu, <i>Shavasana II (detay)</i> , 2019	153
Şekil 4.15 Pilar Albarracín, <i>Prohibido el Cante</i> , 2000	155
Şekil 4.16 (sol) Mary Sibande, <i>Wish you were here</i> , 2010.....	158
Şekil 4.17 (sağ) Mary Sibande, <i>They don't make them like they used to</i> , 2008... ..	158
Şekil 4.18 Sethembile Msezane, <i>Chapungu – The Day Rhodes Fell</i> , 2015... ..	161

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Farklı ya da beklenmedik bir perspektiften 'verili bir şey olarak tarihi' yeniden düşünmenizi istiyorum olabilirim.
(Michael Blum, 2005).

Çağdaş sanatta kadın temsillerinde tarihsel ve kültürel bağlamlar, toplumsal cinsiyet rolleri ve kimlik politikaları günümüzde önemli tartışma konularıdır. Bu çalışma 1970'lerden günümüze kadar olan süreçte tarihsel üstkurmaca metodolojisi ile üretilen çağdaş sanat örnekleri üzerinden kadın temsilini inceler. Dilin, özneliğin, cinsel kimliğin sınırlarının sorgulanması ile postmodern durumun bir parçası olarak ortaya çıkan temsil krizine¹ bir nevi yanıt olarak Yeni Tarihselcilik ile kuramsallaştırılan ve pratiğe dökülen 'tarihsel üstkurmalar' kadın temsillerinde kadının kendisini yeniden anlatmasına olanak tanır. Bu bağlamda, kadınlara dair mikro anlatılar gerçekliği yeniden tanımlar ve 'temsil ve gerçeklik' lineer bir yapı izlemeyen, içinde kırılmaları ve sapmaları barındıran, marjinal olanı da dahil eden diyalektik bir tarih anlayışı içinde ifade edilebilir.

Carrie Lambert-Beatty'nin 2009 yılında *October* dergisinde yayınlanan "Make-Believe: Parafiction and Plausibility" adlı makalesi Herman Melville'den yaptığı etkileyici bir alıntı ile başlar. Melville'den yapılan bu alıntı yaşamın döngüsel doğası üzerine felsefi bir zemin oluşturarak doğrusal ilerleme fikrini sorgular. Melville hayatın düz bir yolculuk olmadığını, bireylerin inanç ve şüphe aşamalarından tekrar tekrar geçtiği, asla nihai ve değişmez bir duruma ulaşamayan döngüsel bir süreç olduğunu öne sürer ve sözlerini düşündürücü

¹ Sanat yapıtlarının gerçekliği doğru, eksiksiz veya nesnel bir şekilde yansıtmayacağı sorusunu merkezine alan 'temsil krizi' yapıtların ideolojik amaçlarla hangi sesleri ve hangi hikayeleri öne çıkardığını veya göz ardı ettiğini sorgular.

bir soruyla noktalar: “Son liman nerededir, bir daha demir almayacağımız yer neresidir?”²

Carrie Lambert-Beatty, Melville epigramını sanatçı Michael Blum’un *A Tribute to Safiye Behar* adlı işi ile açılar. Bir tarihsel üstkurmaca olarak kadın temsilinde önemli bir aralığa oturan Michael Blum’un *A Tribute to Safiye Behar* enstalasyonu, bu çalışmanın konusunun belirlenmesinde oldukça etkili olmuş, Lambert-Beatty’nin makalesi bu yanıyla çalışmaya bir nevi ilham vermiştir.

Michael Blum, 2005 yılında 9. Uluslararası İstanbul Bienali³ için hazırlık yapmak üzere İstanbul’a geldiğinde, Marksist ve feminist Safiye Behar’ın 20. yüzyılın başlarında yaşadığı binanın yıkılacağını keşfetmesiyle başlayan süreçte, pek tanınmayan ancak dikkat çekici bir tarihi figür olan Safiye Behar’ı radarına alır. Blum’un keşfi, tarihsel anlatıların nasıl korunduğunu veya silindiğini vurgularken sanat, tarih ve belleğin kesişimini konumlandırır.

Blum, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş ve sonraki dönemini bilinen resmi tarihten farklı bir şekilde anlatır: Behar, (1890–1965) Türkiye Cumhuriyeti kurucusu Mustafa Kemal Atatürk ile uzun bir dostluk (bazılarına göre romantik bir ilişki) yaşamıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nun son yılları ve Cumhuriyet’in ilk yılları boyunca, Behar ve Atatürk hem samimi hem de entelektüel dostluklarını yazışmalarıyla sürdürür. Günümüze ulaşan bazı mektuplar, Behar’ın özellikle Cumhuriyet’in ilk yıllarında kadın hakları konusunda oldukça önemli bir etkisi olduğunu gösterir (Blum, 2005 ve Lambert-Beatty, 2009, s. 52).

Paris’te Sorbonne’da tarih eğitimi aldıktan sonra sanat pratiğine başlayan Blum, Bienal sergisi için hazırlanırken kendisini entelektüel, politik ve sosyal olarak aktif bir kadın olan Safiye Behar’ın yaşamını belgelemeye adanır. Bienal için kullanılan ‘Deniz Palas’ da mütevazı ama kapsamlı bir tarihi ev müzesi kurar. Çeşitli derneklerden, arşivlerden ve Behar’ın torunlarından topladığı

² Bkz. Melville, H. (1986). *Moby Dick (The Whale)*. Penguin., s. 602. ve *October Magazine*. (2009). Issue 129. Massachusetts Institute of Technology., s. 51.

³ Michael Blum’un *A Tribute to Safiye Behar* adlı enstalasyonu 2005 yılında Charles Esche ve Vasif Kortun’un küratörlüğünü üstlendiği 9. İstanbul Bienali’nde ve ardından 2006 yılında Atina’da Anna Kafetsi’nin küratörlüğünü yaptığı National Museum of Contemporary Art’da “The Grand Promenade” sergisinde sergilenmiştir.

bilgileri kullanarak, mektuplarını, aile fotoğraflarını ve kitaplarını sergileyen vitrinler oluşturur ve Behar'ın torunu Melik Tütüncü ile yaptığı bir video röportajı burada sergiler (Blum, 2005).

Blum'un projesi, müze sergileme yöntemini kullanarak, geçmişin ve bilginin aktarılabilirliği konularını araştırır. Bu proje, geçmiş ve gelecek arasında anlam arayışı içinde olan insanın konumunu keşfederken, tarihteki belirsizliklere, süreksizliklere ve boşluklara dikkat çeker. "Sanatçının izleyiciyi davet ettiği 'tarihi kurgu' Safiye Behar'ın evinin sergi için yaratılmış bir enstalasyon olmasından çok, gerçek bir müze izlenimi verir. Bu iki sunum üslubu arasındaki kararsızlık projenin izleyicinin hayal gücünde harekete geçmesini sağlar" (Sarıgedik , 2005, s.42).

Bir kadın figürün unutulmuş yaşam öyküsünü ve kabul edilmemiş tarihsel rolünü ortaya çıkaran Blum'un bu işi, 1970'lerin feminist ve sivil haklar hareketlerinin temellerine dayanan gerek sınıfsal gerek cinsiyet eşitliği açısından bir özgürleşme hikayesidir. Tarihi 'history' ve 'herstory' olarak ayırırken, 1980'ler ve 90'ların kadın ve kimlik söylemlerinin altını çizer. Bu bastırılmış tarihin açığa çıkarılması, tamamen kurgusaldır. Türkiye'yi geri kalmış gösteren, tüm ötekileştirilmiş yaklaşımlara meydan okuyan, Türk kadınlarının Avrupalı hemcinslerinden daha önce oy hakkına sahip olduklarını hatırlatan *A The Tribute to Safiye Behar* hem tarihi hem de politik bir proje olarak dikkat çekicidir.

Kurulumun merkezindeki figürün kurmaca olduğu, bazı izleyicilere göre, Behar'ın çevirmeni olarak tanıtıldığı Nazım Hikmet şiir kitabının kapağının uygun bir şekilde ciltlenmemiş olması ya da sergilenen grup fotoğraflarında Behar'ın yüzünün bulanık veya uzak olması gibi detaylardan anlaşılır. Melik Tütüncü videosunda ise aşırı bir oyunculuk hissi ve bir parça kara mizah fark edilir niteliktedir. Ayrıca Tütüncü'nün tüm ailenin 1966 yılında meydana gelen bir kazada öldüğünü anlatması, Michael Blum için uygun bir trajik yapı oluşturarak arka planın araştırılmasını zorlaştırır. Sergi hakkında yazan birkaç yazar kurmacayı açığa çıkarmayı başarmış olsa da eleştirmenlerce Safiye Behar büyüleyici bir figür olarak kabul görür. Safiye Behar'ın Türk tarihi için önemine ilişkin medyada destekleyici birtakım röportajlar yayınlanır ancak Blum'un bu

işinin ‘kurmaca’ olduğuna dikkat çekilir. Blum ise, her zaman Safiye Behar’ın kendisi için ‘gerçek’ olduğunu savunur. Zaman içinde Safiye Behar bir tür gerçeklik kazanmıştır: bir gazete makalesinde diğer tarihi figürler arasında anılmış, Blum ile veya sanatla hiçbir bağlantısı olmadan bahsedilmiştir; yaşadığı söylenen bina mahallede halen ‘Safiye Behar’ın evi’ olarak bilinir. Bienal’deki sıradan izleyicilere gelince, bazıları sergiyi gerçek olarak kabul ederken, diğerlerinin çeşitli derecelerde sorguladığı görülür (Lambert-Beatty, 2009, s. 53). “Ne de olsa sanatın yeni düşünceleri mümkün kılan temel özelliklerinden biri de anlamdaki belirsizliktir ve taze imkanlar her zaman bilinmeyen ve belirsiz bir şeyle temas sonucunda gerçekleşir. Böylesi belirsizliğe alışık olmayan izleyici için ise bir meydan okuma söz konusudur” (Esche ve Kortun, 2005, s. 26).

Metodolojik olarak *A Tribute to Safiye Behar*’ın kurgusal yapısı tarihsel olanı sorunsallaştırmak üzerinedir. Bu tür işler, doğrusal bir tarih anlayışı ve üstkurmaca arasındaki bağlantıları haritalandırarak, şimdide meydana gelen tarihsel değişimlerle ilişkili hale getirilebilir. Bu çalışma benzer bir haritalandırma üzerinden çağdaş sanat alanında tarihsel üstkurmaca metodolojisi ile üretilen kadın temsillerine odaklanır. Bu anlamda Blum’un enstalasyonu, çalışmanın ana hatlarını kavramak açısından etkileyici bir örnek oluşturur.⁴

Tarihsel üstkurmalar kurmaca ve tarihsel gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştırır. “Biçime bağlı sunum özelliği ile içeriğe bağlı tarihsel bağlam birbirinden ayrı tutulur ve böylece tarihsel bilginin gerçekliğini sorunsallaştırılır; çünkü burada karşılıklı bir uzlaş, bir diyalog yoktur, sadece çözümlenmemiş çatışmalar söz konusudur” (Hutcheon, 2004, s. 106). Linda Hutcheon’a göre “Postmodernist kurgu, göndergeyi, her ne şekilde tanımlanmış olursa olsun ne

⁴ Carrie Lambert-Beatty makalesinde Blum’un *A Tribute to Safiye Behar* işini parakurgu (parafiction) olarak tanımlar. Lambert-Beatty’nin parakurgu olarak tanımladığı metodoloji bu çalışmada ‘tarihsel üstkurmaca’ (historical metafiction) olarak tanımlanır. 3 ve 5 Ağustos 2024 tarihlerinde Michael Blum ile yapılan yazışmalarda (e-mail), Blum, *A Tribute to Safiye Behar*’ın günümüzde ‘tarihsel üstkurmaca’ örneği olarak tanımlanmasının belki de daha uygun bir araç olduğunu belirtmiştir.

askıya alır ne de reddeder; ancak referans etkinliğinin tamamını sorunsallaştırır” (Hutcheon, 2004, s. 152). Postmodern düşünceyi özellikle tarihsel üstkurmaca ekseninde bir zemine oturmak üzere çalışmalarını sürdüren Linda Hutcheon, kurguda postmodernizmi tarihsel üstkurmaca yönteminin karakterize ettiğini ve bunun ilk olarak 1980’lerde Yeni Tarihselcilik kuramıyla birlikte edebiyatta ivmelendiğini, E. L. Doktorow’un *Loon Lake* (1980), Salman Rushdie’nin *Midnight Children* (1981), Umberto Eco’nun *The Name of the Rose* (1980) gibi çok sayıda romanda ve hatta özdüşünümsel (self-reflexive) ve tarihsel olmanın yarattığı çelişkilerin Shakespeare’in tarihsel oyunlarında ve Miguel de Cervantes’in *Don Quixote*’unda dahi görüldüğünü belirtir (Hutcheon, 2004, s. ix-xi). Paralel şekilde benzer postmodern paradoksların tezahürleri modern poetikanın genişlediği çağdaş sanat alanında resim, heykel, enstalasyon, video ve fotoğrafta da mevcuttur. Postmodern durumun poetikası, sanatın ve sanatsal aktivizmin politik ve toplumsal değişim için güçlü bir araç olabileceğini ortaya koyar. Hutcheon, tarihsel üstkurmaca yönteminin çağdaş sanatta temsil stratejileri, anlatı formu, dilin rolü ve tarihsel olgularla yaşam deneyimlerinin arasındaki bağlantı ve ilişkileri sorunsallaştırırken bunu sanatta özdüşünümsel bir tavırla tarihsel çelişkileri açıkta bırakarak yaptığını ifade eder. Nitekim *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* adlı kitabında Hutcheon, tarihsel üstkurmaca yönteminin tarihte ve kültürde verili olanı sorunsallaştırırken kendi zamanından kaç(a)mayarak, bizzat içinde yer alarak sorularını sorduğunu vurgular. Bu, tarihsel üstkurmaların parodik yapısının paradoksal olarak hem birleştirici hem meydan okuyucu tutumuyla uyumludur. “Tarihsel üstkurmalar teorik olarak insanın inşa ettiği tarih ve kurgu arasındaki ‘öz farkındalığa’ (self consciousness) geçmişin biçimlerini ve içeriğini yeniden düşünmek ve yeniden işlemek için temel teşkil eder” (Hutcheon, 2004, s. 5).⁵

Öte yandan Gerard Genette, *Narrative discourse: An Essay on Method* adlı kitabında, üstkurmalarda tarihsel karakterlerin kurgusal karakterlerle

⁵ Bu tarz kurgular çoğu kez eleştirmenler tarafından paradigmatik olarak farklı isimlendirilir: ‘parakurgu’, ‘orta kurgu’ veya ‘postmodernist kurgu’ gibi. Bkz. (Hutcheon, 2004, s.5)

birlikte var olabileceğini ve böylelikle referansların bir yandan tarihsel, diğer yandan sanatsal veya edebi metinler olarak birbirine bağlantılı metinler olduğunu belirtir (Genette, 1980, s. 227-230). Bu sebeple tarihsel olayların temsil gücü anlatı kaynaklıdır: tarihsel olay ve eylemlerdeki süreksizlik, kopukluklar ve boşluklar ancak yaratıcı imgelemi sağlayan ‘olay örgüsü’ (emplotment) ile bütünlük kazanır, böylece tarih ve kurmaca iç içe geçer.

Tarihsel üstkurmacalar, tarihsel olaylara ve anlatılara eleştirel veya parodik bir şekilde yaklaşarak tarihsel anlatıları ve resmi tarihi sorunsallaştırır. Tarihsel olayların, kurmaca bir bağlamda yeniden ele alınması izleyicilerin tarih algısı ile oynanarak tarih ve kurmaca arasındaki ilişki üzerinden tarihsel olguların ‘şimdide’ yeniden anlamlandırılmasını sağlar.

9.İstanbul Bienali’nin küratörleri Charles Esche ve Vasıf Kortun “The World is Yours” başlıklı bienal metninde “En iyi sanat, o olmasa aklımıza gelmeyecek bir şeyi düşündürendir” der (Esche ve Kortun, 2005, s.24). Tarihsel üstkurmaca yöntemi bu anlamda izleyicinin algısını zorlayarak yeni duygular ve düşünceler uyandırabilir ve dünyayı farklı perspektiflerden görmek için ilham verebilir. Görsel, işitsel veya yazılı ortamlar aracılığıyla yeni düşünce ve anlayış yolları açarak daha önce düşünülmemeyeni keşfetmeyi sağlar (Esche ve Kortun, 2005, s. 24).

Tarihsel üstkurmaca, edebiyat, sanat ve tarih arasındaki ilişkileri yeniden yorumlayarak kadın temsillerinin görsel semantiğini ve temsil biçimlerini dönüştürme potansiyeline sahiptir. Bu bakış açısı çağdaş sanatta tarihsel bağlamın yeniden inşa edilerek kadın temsillerinin yeniden yapılandırıldığı işler olarak karşımıza çıkar.

Michael Blum, bu temel noktanın iki yönüyle oynar: iktidarın dikte ettiği söylemi bir şekilde eksik hale getirirken, öte yandan, izleyiciye hayal edilen ile gerçek arasında bir bağlantı kurdurur. *A Tribute to Safiye Behar*, algı ve gerçekliğe olan yaklaşımın nasıl değiştirebileceğini, hatta gerçeklik ve duyumsal olan arasında nasıl yeni bir denge kurulabileceğini tartışır. Bu esasen Jacques Rancière’in ‘duyumsalın dağılımı’ (distribution of sensible) olarak adlandırdığı hissedilebilecekleri, söylenebilecekleri, düşünüleebilecekleri, görülebilecekleri

belirleyen algıya dair bir ‘dahil etme’ ve ‘dışlama’ sistemidir. Nitekim “Ortak bir dünya, hiçbir zaman sadece belirli sayıda iç içe geçmiş eylemlerin tortulaşması sonucu oluşan bir ‘ethos’ veya paylaşılan bir mekân değildir. Her zaman, bir olasılıklar alanında var olma biçimlerinin ve ‘işlevlerin’ polemiksel bir dağılımıdır” (Rancière , 2013, s. 17, 42).

Sanatın gerçeklik algısını değiştirme gücü ile sadece sembolik öneme sahip bir alan olarak kalması arasındaki çelişkiler üzerine inşa edilen *A Tribute to Safiye Behar*’da Blum, Safiye Behar müzesinin duvar metninde Safiye Behar’ın mevcut ve gelecek nesiller için model olabileceğini fısıldar. Hem Doğu’nun hem de Batı’nın bir ürünü olarak, idealleri için mücadele veren ve hayatını ideallerine adayan bir kadın, küresel bir düşünür ve aktivist olan Safiye, sınırların, ulusların ve devletlerin dar kavramlarından öteye geçen bir dünyaya sahiptir. Michael Blum, Safiye Behar üzerinden serginin duvar metninde yaptığı açıklamada sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi eleştirel bir şekilde irdeler ve izleyiciye sorar :

Kulaktan kulağa, dilden dile aktarılan, ama kayda geçmemiş hikayeler gerçeğin unutulduğu anlamına mı gelir? Yoksa bilinen gerçeği altüst edip yeni yorumlara mı olanak verir? Belki de hikayeler kendi içlerinde güvenilirmezdir; hatta dar bir çevrede abartılıp uydurulmuş sözlü anlatımlar olamazlar mı? Herşeye rağmen, 1900’lü yılların başında İstanbul’da yaşamış Marksist, feminist, Musevi bir kadın, bir ülkenin tarihini ne denli etkilemiş olabilir?” (Sarıgedik, 2005, s.42).

Metin, *A Tribute to Safiye Behar*’ın gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları sorgulayan ve izleyiciyi bu konuda düşünmeye teşvik eden bir yapıt olduğunu ima eder.

A Tribute to Safiye Behar üzerinden Blum, kadınların tarihsel rollerinin ve katkılarının sistematik bir şekilde silinmiş veya bastırılmış olduğu gerçeğine dikkat çekerek, bu bastırılmış tarihleri görünür kılmak ister. Safiye Behar gibi kurgusal bir figür aracılığıyla, kadınların toplumsal, entelektüel ve politik katkılarını yeniden hayal ederek, tarihsel anlatılardaki cinsiyetçi eksikliklere işaret eder.

A Tribute to Safiye Behar çağdaş sanatta kadın temsilini tarihsel üstkurmaca metodolojisi ile inceleyen bu çalışma için oldukça elverişli bir örnektir. Bu bağlamda sanatsal üretimlerinde tarihsel üstkurmacyı ustalıkla kullanan bir başka sanatçı Walid Raad, “Bir sanat eserinin farklı türdeki gerçekleri (tarihsel gerçekler, sosyolojik gerçekler, ekonomik gerçekler, duygusal gerçekler, estetik gerçekler, vb.) canlı tutabilme şeklini bu gerçekleri sarsarak ‘gerçekmiş gibi’ bir zemin yaratabilmesine bağlar. Bu durum, Blum’un Safiye Behar’ın gerçek olduğu ısrarıyla rezonans gösterir (Lambert-Beatty, 2009, s. 81). Bu tanım tam olarak tarihsel üstkurmacyı işaret eder; hem şeylerin nasıl olduğunu ortaya koyar hem de onların istenilen şekilde olmasını sağlar; hem kuşkunun hem de inancın deneyimlerini sunar.

Yeni Tarihselcilik kuramı üzerine temellenen tarihsel üstkurmaca edebiyat alanında disiplinlerarası bir yöntem olarak tarihe yeni bir bakış açısı getirme savıyla ortaya çıkar. 1980’lerde edebiyatta tarihsel olanı sorgulama çabası ile şekillenen Yeni Tarihselcilik teorisi, metodolojik olarak tarihsel üstkurmaca ile mevcut olanı sorgulama ve mevcut olan hakkında tekrar düşünmeye çalışmanın bir girişimi olarak tanımlanabilir. Tarihsel üstkurmaca metodolojisi günümüz sanatında ayırt edici ve önemli bir bakış açısı sunarak edebiyat, tarih ve sanatın ele alınış ve yorumlanışına farklı bir perspektif getirir. Sanatçı Walid Raad’ın söylediği gibi, “gerçekler süreç olarak ele alınmalıdır” (Lambert-Beatty, 2009, s. 84). Gerçeklerin sabit ve değişmez olmadığını, aksine sürekli olarak yeniden şekillenen ve evrilen süreçler olduğu vurgusuyla tarihsel üstkurmacyalar tarihin ve sanatın dinamik yapısını anlamak için kritik ve ayırt edici bir bakış açısı yakalar.

Edebi eserler üzerinden tarihsel üstkurmaca metodolojisini çok çeşitli örneklerle ele alan sayısız makale, araştırma, tez gibi akademik çalışmalar bulunmaktadır. Ancak çağdaş sanatta özellikle kadın temsilini ele alan eserlerde bu metodoloji ile üretilen işler mevcut olmasına rağmen yapılan literatür taramalarında konunun akademik olarak bu yönüyle ele alınmadığı görülmüştür. Bu nedenle, bu tez bu temel tespitten hareketle, literatüre özgün bir katkı sunabilmek amacıyla ‘tarihsel üstkurmaca’ bakış açısı üzerinden çağdaş sanatta

kadın temsil okumalarına odaklanır. Çalışma, ‘Çağdaş sanatta kadın temsillerinde tarihsel üstkurmaca yöntemi toplumsal cinsiyet algısını dönüştürebilir mi?’ sorunsalını merkeze alır. Çalışmanın amacı, çağdaş sanatın geniş yelpazesinde bilginin geçici/değişken doğasının kabul edilerek sanatçıların kadın temsillerini tarihsel üstkurmaca yöntemiyle düşünme ve sorgulama girişimlerini akademik olarak ele almak ve görünür kılmaktır.

Ulusal çerçevede yapılan literatür araştırmasında edebiyat alanı dışında oldukça sınırlı makale ve tez çalışmasına rastlanır. Orhan Anafarta’ya ait “Visual literacy, metafiction and horror movies: An Account of self-reflexivity in the new Stalker film / Görsel okur-yazarlık, üst-kurmaca ve korku filmleri: Yeni Stalker filminde kendi üzerine düşünen kurgu olgusunun değerlendirilmesi” adlı 2001 tarihli doktora tezi (film üzerine), Mehmet Ufuk Kaplan’a ait “Journalist as the writer of fiction or fiction writer as the journalist: The interaction between fact and fiction in changing America (1865-1920)” / “Kurgu yazarı olarak gazeteci veya gazeteci olarak kurgu yazarı: Değişen Amerika’da gerçek-kurgu ilişkisi (1865-1920)” adlı 2011 tarihli doktora tezi (medya üzerine) ve Ozan Yavuz’un 2019 tarihli “Otoetnografik Tarihsel Üstkurmaca: Göç, Bellek ve Geri Dönüş üzerine bir Anlatı” adlı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması (otoetnografi üzerine) edebiyat alanı dışında kalan sınırlı çalışmalardandır. Uluslararası kapsamda literatür taraması yapıldığında da yine edebiyat alanı dışında sınırlı çalışmalar mevcuttur. Christy Williams’ın 2012 tarihli *Re-Conceptualizing Gender Through Narrative Play in Fairy-Tale Retellings* başlıklı doktora tezi peri masallarının yeniden yazımlarında kullanılan anlatı stratejilerinin cinsiyetin kavramsallaştırılma biçimlerine etkisini incelemekte ve tarihsel üstkurmaca yönteminin masal anlatı kalıplarını bozarak toplumsal cinsiyet eşitliğinin sorgulanmasına olanak sağlayarak farklı anlatı stratejilerinin cinsiyet temsillerini nasıl dönüştürdüğünü edebiyat ve film üzerinden kapsamlı bir şekilde analiz eder. Adelaide Claudia Graham Kuehn’in 2017 tarihli *Authorship, Audience, and Authenticity: Strategies of Meta-Representation in Contemporary African Arts* başlıklı tezi, Kamerun, Kongo Cumhuriyeti ve Demokratik Kongo’dan sanatçıların, sanatsal üretim

süreçlerinde karşılaştıkları ‘otantiklik baskısını’ ve bu süreçte tarihsel üstkurmaca metodolojisini nasıl kullandıklarını inceler. Kuehn, üstkurmaca tekniklerinin edebiyat, film ve resimde sanatın üretim biçimlerini ve tarihsel temsilleri sorgulamak için kullanan sanatçıların kendi kimlik ve tarihlerini yeniden yapılandırmalarına ve bu süreçte sanatsal üretimlerine dair yeni anlatılar inşa etmelerine olanak sağladığını öne sürer. Lianne Rose Broadbent’in 2017 tarihli *Portrait with Still Life: Re-imagining Silenced Women’s Stories Through Historiographical Metafiction* başlıklı tezi ise, *Portrait with Still Life* adlı kendi yazdığı roman üzerine kurulu olup, ona eşlik eden bir inceleme yazısından oluşmaktadır. Roman kadın deneyimlerinde dile getiril(e)meyenleri vurgulamak için tarihsel üstkurmaca yöntemini kullanan deneysel bir metindir ve roman ile birlikte kullanılan görsellerin tarihsel üstkurmaca yöntemine katkısını sorgular.

Literatürde genellikle edebiyatta başvurulan bir yöntem olarak ele alınan ‘tarihsel üstkurmaca’ daha çok roman incelemelerinde veya karşılaştırmalı yazınsal incelemelerde Yeni Tarihselcilik kuramına dayalı bir yöntem olarak ele alınmıştır. Çalışmanın odak noktasını oluşturan tarihsel üstkurmaca ile çağdaş sanatta kadın temsiliyi inceleyen bir araştırma ya da teze rastlanmamıştır.

Çalışmada, postmodern düşünceyi özellikle tarihsel üstkurmaca etrafında bir zemine oturtan Linda Hutcheon’ın 1988 tarihli *A Poetics of Postmodern History, Theory, Fiction* adlı kitabı kuramsal ve metodolojik anlamda çalışma için önemli bir kaynak olmuştur. Ancak Hutcheon da bir edebiyat araştırmacısı, teorisyeni ve eleştirmeni olarak kavrama ve tanımlama çabalarını ve örneklemelemlerini daha ziyade edebiyat alanından yapmayı tercih etmiştir.

Dolayısıyla bu çalışmanın hedefi, tarihsel üstkurmacyı sadece bir yöntem olarak kullanmak ve örneklerle açıklamak değil, aynı zamanda bu metodolojinin uygulama alanını genişleterek (edebiyatın dışına çıkararak) çağdaş sanat odağında kadın temsili üzerinden değerlendirmektir.

Bu hedefle giriş bölümü olan birinci bölüm tezin genel yaklaşımını, sorunsalını, yöntemini ve yapılandırılan diğer bölümleri özetlemektedir.

“Yeni Tarihselcilik ve Tarihsel Üstkurmaca” ana başlıklı ikinci bölümün ilk alt başlığı Yeni Tarihselci yaklaşım ile tarihsel üstkurmaca metodolojisinin

tarih ve kurmaca kavramlarını ele alış şeklini irdeler. Geleneksel olarak dilin tutarlı, anlamlı ve nesnel bir dünyayı yansıttığı düşüncesine karşı, tarihsel üstkurmaca yöntemi, tarihin bir kurgu olduğuna dair bir perspektif sunarak kadın temsillerinde tarihin kurgusal ve özdeşleşimsel doğasını vurgular. Tarihsel üstkurmacalar, tarihin nesnel bir gerçeklik yerine kurgusal bir anlatı olduğu inancıyla 1970'lere kadar hakimiyetini sürdüren ve edebi metinleri tarih, felsefe, sosyoloji, ideoloji ve yazar bağlamında irdelemeyi reddederek biçimci görüşü benimseyerek, Yeni Eleştiri'ye karşı tarihsel bilginin gerçekliğini sorunsallaştırır. Bu kapsamda, çalışma kadın temsillerinin yapaylığını, toplum tarafından kadınlara dayatılan klişeleşmiş kadın kimliklerini ve rollerini eleştirerek okuru/izleyiciyi sorgulamaya davet eden ve bu kimliklerin kültürel, toplumsal ve politik açılardan nasıl kurgulandığını 'tarihsel üstkurmaca' yöntemiyle açığa çıkaran çağdaş sanat yapıtları üzerinden irdelenmiştir. Bu bağlamda kadınları belirli kalıplara sıkıştırılarak kimliklerinin büyük ölçüde iktidar tarafından şekillendirildiğini gösteren, popüler kültürde, sinema ve medyada yer alan kadın klişelerine karşı eleştirel bir duruş sergileyen, Cindy Sherman'ın *Untitled Film Stills* serisi, kadın kimliğinin yapaylığını açığa çıkarma ve kadın klişelerinin yıkımında 'orijinal' ve 'tekrar' arasındaki ilişkiyi irdeleyerek, anlamın eksik ve sorunlu yapısına odaklanması açısından çalışmada yer verilen dikkat çekici örneklerden biridir: Sherman, 'orijinal ve tekrar' arasındaki oyunu kullanarak, temsilin sınırlarını gösterirken, izleyici bu temsillerin arkasındaki boşluğu ve yapaylığı fark eder. Sanatçının kadın temsiline yönelik eleştirisi aynı zamanda temsil edilemeyenlerin de varlığına işaret ederek temsillerin her zaman eksik olduğunu ortaya koyar. Dilsel olarak bastırılanı, ifade edilemeyeni, temsil edilemeyeni geleneksel anlam yapısının ötesine geçerek yeni ve çoğul anlamların keşfedilmesine olanak tanıyan 'figüral' kavramı ile irdeleyen ve yokluğun varlık haline getirildiği Mary Yates'in *The Missing Woman* adlı işi ise, Jean-François Lyotard'a atıfla, görsel ve metinsel olarak 'dekupaj ve tekrar' ile temsilin sekteye uğratıldığı bir imgeler ve metinler oyunudur. Figüral kavramı olayların doğrusal olmasından ziyade simgesel bir temsili ima eder. Geçmiş ile şimdi arasındaki ilişki figüral ve diyalektiktir ve

diyalektik imgeler tarihselliğe sahiptir. Çalışma, tarihsel üstkurmaların diyalektik ve figüral anlayışını vurgularken tarihi olayların yorumlanmasının kritik anlar tarafından şekillendirildiği doğrusunda hareket eder. Çalışmada yer verilen örneklerden Mary Kelly'nin *Circa 1968* içinde 'kritik an' sanatçının kullandığı 'fotoğrafın çekildiği tarih' ile 'tasvir edilen olayın bugüne döndüğü tarih' arasındaki 'sahne', 'geçmiş ile şimdi' arasında ortaya çıkar. Bu sahne, nesiller arası hafızanın yaratıcı ve üretken alanını oluşturur. Geçmişte gerçekleşen bir olay ile onu 'şimdide' hatırlayış arasındaki boşluğa dikkat çeken Kelly, diyalektik imgeler ile kurguladığı geçmişin izlerini şimdinin tarihsel bağlarıyla ilintilendirerek tarihsel üstkurmaya yöntemiyle tarihe süreklilik kazandırır.

Bu bölümün ikinci ve üçüncü alt başlıklarında ise tarihsel üstkurmaya metodolojisinin başvurduğu metinlerarası ve disiplinlerarası referanslar, parodik elementler, ontolojik skandallar ve metalepsis gibi araçlar ele alınır.⁶ Bu araçlar anlatı hiyerarşisini bozarak ve öznelere ontolojik statüsünü değiştirir ve hem özne yapısını hem de kimlik inşasını yeniden şekillendirerek öznelere farklı gerçeklik düzeylerinde var olabilmelerine olanak tanır: kurmaya ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi bulanıklaştırarak 'olası dünyaların' kapısını aralar. Tarihsel üstkurmalar postyapısalcı düşüncenin de tartıştığı 'tarihin kesinliğini' alt üst etme girişimidir: temsilin arkasındaki rahatsız edici soruyu sorar: "temsilen kimin gerçekliğidir?" (Nochlin, 1983, s.119).

"Farklılık Kültürü" başlığı altında yapılandırılan üçüncü bölüm, kadın temsillerin sembolik düzende eril kodlarla mahkum edildiği görünmez konumunu kendi lehine bir mücadele alanına çevirebileceği önermesiyle Luce Irigaray'ın *farklılık kültürü* teorisi üzerinden tartışılmaktadır. İlk alt başlıkta, 'mimesis' farklılık kültürü teorisini tanımlamada dönüştürücü bir eylem olarak

⁶ Michael Blum örneğinde olduğu gibi birçok çağdaş sanatçının işleri bu araçlarla birlikte kurmaya, şaka (blague), Trickster miti ve parodinin mirasına dayanır. Trickster mitleri, insan doğasının karmaşıklığını, sosyal yapıların kırılganlığını ve değişimin kaçınılmazlığını yansıtır. Trickster karakterleri, düzeni bozarak yeni bir düzenin kurulmasına olanak tanır ve bu süreçte toplumsal normları ve değerleri sorgular. Bkz. Lambert-Beatty, C. (2009) Make-Believe: Parafiction and Plausibility, *October*, 129 (Summer), s.57.

ele alınır ve eril kültürün dilinin mimesis yoluyla dönüştürülerek kadını olumsuz anlamlardan arındırma ve özne olarak görünür kılma girişimi irdelenir. Modernist düşüncenin erkek egemen yapısını yapısökümüne uğratan ve dilin toplumsal cinsiyet üzerindeki etkisini ele alan sanatçılardan Nancy Spero, kadınların deneyimlerini ve tarihlerini tıpkı Irigaray gibi ‘görünmez’ olarak tanımlar. Sanatçı kadınları hem tarihsel hem de kültürel anlamda görünür kılmak, kayda geçirmek için bir direniş ve ifade aracı olarak eserlerinde metinlerarası ve disiplinlerarası referanslara başvurarak kadınların seslerini görsel bir dil aracılığıyla tarihsel üstkurmaca yöntemiyle merkeze alır. Sanatçının bu alt başlıkta oldukça detaylı şekilde ele alınan *Notes in Time* işi tarih içinde farklı kadın kimliklerine ve deneyimlerine odaklanarak farklı kültürlerden ve farklı dönemlerden yapılan alıntılarla, kadınların tarihte görünmez kılınan çoklu kimliklerini ve deneyimlerini yansıtır. Spero’nun tarihsel olayları ve kadın temsillerini ‘yapıntı’ (construct) olarak ele alması, tarihin belirli güç odakları tarafından şekillendirilen ve sabit olmayan bir yapı olduğunu göstererek tarihin sorgulanabilir, farklı açılardan değerlendirilebilir ve yeniden inşa edilebilir olduğunu gösterir. Sanatçı *Notes in Time* da (ve diğer pek çok işinde) yapıntı kavramını doğrudan görsel ve metinsel kolajlarla ifade eder: tarihsel belgeleri, mitleri, şiirleri ve kişisel anlatıları bir araya getirir ve bunları yeniden düzenleyerek farklı bir gerçeklik inşa eder. Bu kolajlar, tarihin sabit bir doğrusu olmadığını, anlatıların yeniden yorumlanabileceğini gösterir. Bu şekilde sanatında tarihin ve kimliğin birer inşa olduğunu somut bir şekilde ortaya koyar (Lyon, 2010, s. 10-11). Spero, sanatı politik bir eleştiri aracı olarak görür: kadınların ve diğer marjinalleştirilmiş grupların tarihin dışında bırakılmasının ‘bir yapı’ olduğu fikriyle bu tür yapıları eleştirerek sanatta aktivizm,⁷ alternatif

⁷ 1970 yılında “Ad Hoc Women Artists’ Committee” 1969 Whitney Yıllık Sergisi’ndeki 143 sanatçıdan yalnızca sekizinin kadın olmasına tepki göstermek üzere kuruldu. Doğrudan eylem taktikleri kullanarak, oturma eylemleri, broşür dağıtma ve protestolar düzenleyerek kadın sanatçıların sanat dünyasında daha fazla temsil edilmesini sağlamayı amaçladı. Aynı dönemde “Art Workers’ Coalition” Sanat dünyasındaki eşitsizliklere karşı mücadele etmek, sanatçı haklarını savunmak ve sanat dünyasındaki ataerkil yapılarla mücadele ederek sanatçıların sosyal haklarını artırmayı hedefleyen bir sanat-aktivist grup olarak aktifleştirdi. “Women in the Arts” inisiyatifi ise kadın sanatçıların görünürlük kazanmaları için alanlar sağlayarak kadınların

tarih ve temsilleri önerir. 1979 tarihli kolajı, *Notes in Time*, farklılık içinde düşünme, farklılığı değiş tokuş edebilme ya da farklılığı ifade etme potansiyeline sahip güçlü bir tarihsel üstkurmaca örneği olarak tezin atardamarıdır: sanatın tarihi yeniden yazabileceği politik bir alan olduğunu imler. İkinci alt başlıkta, Irigaray, Antik Yunan mitoslarını Batı metafiziğinin eleştirisinde kullanarak, mevcut ideolojik ve politik dili yeniden değerlendirir: Batı metafiziğinin idealize edilmiş kökenini eleştirir, yapısökümüne uğratar ve yeniden şekillendirme sürecinde cinsel farklılığı ifade etmek için kadın soy kütüklerinden yararlanır. Üçüncü alt başlıkta, yeniden yazma sürecine ilişkin Luce Irigaray'ın çalışmalarının en bilinen örneklerinden biri olan *Speculum of the Other Woman* adlı kitabındaki “Plato’s Hystera”⁸ ele alınır. Batı felsefesinin kökenlerinde yer alan cinsiyetçi varsayımları açığa çıkarmak için “Plato’s Hystera” yı feminist bir perspektiften yazan Irigaray, kendi terminolojisini ve eleştirilerini orijinal metinle harmanlayarak, metni sıklıkla ‘alıntılayarak’, ‘oyuncul tekrar’ yöntemiyle taklitçi okuma ve yeniden yazma pratiğine çarpıcı bir örnek sunar. Bu bağlamda, Irigaray, Batı Felsefesinin temelini oluşturan Platon’un diyalektik kavramını eleştirerek, Platon’un metinlerinin yeniden yazımının dişil öznelliği ifade etmede ve her iki öznelliğe alan açma sürecinde önemli bir rol oynadığını vurgular. Yeniden yazım süreci, Irigaray’ın ‘farklılık kültürü’ teorisi kapsamında ele alınır: temel amaç ötekinin tam anlamıyla tanınarak kabul

sanatsal pratiklerinin tanıtımını ve sergilenmesini destekledi. “West-East Bag” grubu kadın sanatçıların eserlerini geliştirmek ve sergilemek için onlara mekân sağlamak üzere aynı dönemlerde işbaşında idi. 1970’lerin başında kurulan A.I.R. Gallery ve SoHo 20’nin amacı ise feminist sanatın gelişimine katkıda bulunmak ve kadın sanatçıların kariyerlerinde ilerlemelerine destek olmaktı. “Women Students and Artists for Black Art Liberation” ve “Where We At: Black Women Artists” ise Siyah kadın sanatçıların yaşadığı ırksal ve cinsiyetçi çifte dişlanmaya karşı mücadele etmek, onların sanat dünyasında daha fazla temsil edilmesini sağlamak ve sanatlarını desteklemek için büyük bir adım oldu. Bu gruplar ve oluşumlar, özellikle 1970’lerle kadın sanatçıları arasında yükselen feminist aktivizmin bir parçası olarak, sanat dünyasında kadınların dişlanmasına karşı doğrudan harekete geçmeyi ve onların haklarını savunmayı hedeflemiştir. Nancy Spero bu gruplara büyük katkı sağlamış ve feminist sanat hareketinin liderlerinden biri olarak aktif rol oynamıştır. Daha detaylı bilgi için Bkz. Gosling, L., Robinson, H., & Tobin, A. (2022). *The art of feminism: Images that shaped the fight for equality, 1857–2022* (Revised edition). Elephant Book Company Limited., s.142.

⁸ ‘Hystera’ Yunanca’da ‘rahim’ anlamına gelir ve tarih boyunca kadınlarla ilişkilendirilen birçoğ psikolojik ve biyolojik kavramın kökeni olmuştur.

edilmesi için ‘sahip olma arzusundan’ vazgeçilmesinin gerekliliğini ortaya koymaktır (Irigaray, 2000, s.7). Bu anlayış, cinsiyetler arasındaki ilişkilerde farklılıkların kabulüne dayalı demokratik bir ilişki modeli önerir. Hiyerarşi yerine ilişkisel, tekillik yerine çoğulluğun yer aldığı bu bakış açısı birbirlerini duyma, birbirini anlama ve farklılıkları değerlendirme ve kendini gerçekleştirme dayalıdır. Bu anlayışların topluma yayılması, kadınların ve erkeklerin etkileşimleri üzerinden tarihsel üstkurmaca bakış açısıyla kadın temsilini dönüştürmeyi amaçlar. Çalışmada ele alınan örneklerden sanatçı Sophie Calle’in *Take Care of Yourself* adlı mikro anlatısı Irigaray’ın (ve Cixous’nun) yeniden yazım (dişil yazı) yöntemine uygun düşen önemli bir örnek teşkil eder; Calle’in bu çalışması felsefe, edebiyat, sanat ve görsel kültürü kuşatan ve kadın/erkek dikotomisi üzerinden cinsel farklılıklara duyarlılıkla yeniden ve farklı bir biçimde yapılan okumayla yazı, görseller ve videolar kullanarak dönüştürücü bir etki yaratır.

“Kültürel Bağlam ve Görsel Tarih Yazımı” başlıklı dördüncü bölümün ilk alt başlığında, bu dönüşümde dilin metaforik yapısının tarih ve kültürü şekillendirmesindeki rolünü ele alır. Sapir-Whorf hipotezi ve Neo-Whorf yaklaşımları üzerinden dilin düşünceyi ve kültürü nasıl etkilediği tartışılırken, (Jeremy Lent ve George Lakoff üzerinden) bilişsel tarih yaklaşımı, bilişsel yapıların tarihsel ve kültürel süreçlerle ilişkisi bağlamında tarihsel üstkurmaca yöntemiyle geçmiş ve şimdi arasındaki bağlantıları sorgulayan çağdaş sanat yapıtları üzerinden metaforların gerçekliği inşa etme gücü ve bu gücün toplumsal cinsiyet eşitliği ve kültürel dönüşümdeki etkisi ele alınır. Bölümün ikinci alt başlığı, kadın hakları mücadelesinde çağdaş sanatta siyah kadınların yeterince temsil edilmediği konusuna odaklanır ve bu bağlamda *kesişimsellik* (*intersectionality*) teorisi çerçevesinde, ırk, etnisite ve cinsel yönelim gibi çoklu kimlikler açısından kadın temsiline daha kapsayıcı bir perspektifi ekleyen, tarihsel üstkurmaca örneklerine yer verir. Multi-disiplinler bir perspektiften bakıldığında ‘kesişimsellik’ metaleptik bir yaklaşımla mevcut sınırların ihlaliyle ontolojik yapıların yeniden düzenlenmesine odaklanır. Metalepsis ve kesişimsellik arasındaki ortak nokta, her ikisinin de mevcut ontolojik düzenin

sınırlarını ve yapılarını ihlal ederek yeni bir anlayış ve gerçeklik kabulü sağlama çabasıdır. Bu çerçevede çalışmada ele alınan Carrie Mae Weems, Trinh T. Minha, Ingrid Mwangi ve Enam Gbewanyo gibi sanatçıların çalışmada yer verilen işleri siyahi bir kadın olarak yaşadıkları deneyime okur ve izleyiciyi ortak eder. Son alt başlık ise, tarihin akışında gizlenmiş kolektif bilinçdışının diyalektik imgelerini kullanan ve bu imgelerle geçmişi tarihsel üstkurmaca metodolojisiyle yeniden inşa ederek değişim mücadelesinde yeni olanaklar yaratan Titus Kaphar, Wangechi Mutu, Pilar Albarrachin, Mary Sibande ve Sethembele Msezane gibi çağdaş sanatçıların işleri üzerinden sanatın, tarihsel anlatılarla diyalog kurarak ve geçmişin kurgusallığını mercek altına alarak tarihi değiştirme gücünü sorgular. ‘Tarihsel üstkurmaca yöntemi, sanatta hem gerçekliği hem de kurguyu içeren ayırdedici bir bakış açısı olarak, çağdaş sanatta kadın temsiline tarihin yeniden yazılması ile toplumsal dönüşümü getirir’ hipotezi ile tarihin sadece bir dizi somut olaylardan ibaret olmadığı, bu olayların toplumsal ve kültürel bağlamlarda farklı bakış açılarıyla yeniden yazılabileceği, böylece sanatın tarihsel anlatıları dönüştürme potansiyeline sahip olduğunu gösterir.

Beşinci bölüm olan Sonuç ve Öneriler bölümünde ise, çalışmanın genel bağlamı özetlenerek çalışmaya dair edinilen bulgu ve öneriler sunulmuştur.

BÖLÜM 2

2. YENİ TARİHSELÇİLİK VE TARİHSEL ÜSTKURMACA

2.1 YENİ TARİHSELÇİLİK VE GERÇEKLİĞİN ANLATI İNŞASINDA TARİHSEL ÜSTKURMACA METODOLOJİSİ

Gerçeklik değişir; temsil edilebilmesi için temsil tarzlarının da değişmesi gerekir.
(Bertolt Brecht, 1966, s.186).

Postyapısalcı metinler tarihe yeni açılardan bakmayı ve belirsizlikleri ya da kopuklukları yorumlayarak yeniden yazmayı dener. Benzer şekilde, postyapısalcı düşünce üzerine temellenen ‘Yeni Tarihselcilik’de (New Historicism) sadece resmi tarihin doğruları söylediği söylemini reddederek hem tarihin hem de kurgunun insan tarafından inşa edildiğini, hatta her ikisinin de aslında kurgu ötesinde olup aynı zamanda ‘özdüşünümsel’ (self-reflexive)⁹ olduğunu savunur (Hutcheon, 1989, s.3-32).

Yeni Tarihselci yaklaşımın kökeninde tarihsel bilgiyi mümkün kılan şey ötekinin bilme ve düşünme etkinliğini tarihçinin kendi zihninde yeniden canlandırabileceği kabulüdür ki, bu tarihsel imgelemi getirir. İmgelem yeniden canlandırma sürecinde tarihçinin yetkelere, ortak duyumlara ait kabullere karşı çıkabileceği güçlü bir araçtır. Robin George Collingwood, bu kurgulama yetisine, ‘a priori imgelem’ der. A priori olması kanıtların sunamadığı ya da dolduramadığı boşlukları imgelemin doldurmasıdır. Bu imgesel ağ geçmişin izlerini güncel tarihsel bağlarla ilintilendirerek tarihe süreklilik kazandırır.

⁹ Özdüşünümsellik (self-reflexivity), yazarın ya da sanatçının üretiminde kendi öznelliğinin farkındalığında ifade etme edimidir. Terim, genellikle edebi ve sanatsal eserlerde, yazarın veya sanatçının kendi eserine ve üretim sürecine dair farkındalığını yansıtması anlamında kullanılır. Özdüşünümsellik, eserin kendi sınırlarını ve doğasını sorgulamasına, kendi yapısını ve içeriğini analiz etmesine olanak tanır ve bu yolla okur veya izleyici de bu sorgulama sürecine dahil olur.

Tarihçi, zihinsel yeniden canlandırmalar sayesinde incelediği tarihsel sürecin bir parçası olur ve tarihsel bilginin, içinde bulunduğu şimdinin bakış açısı ile mümkün olduğunu kavrar (Collingwood, 1993, s. 241-242). Tıpkı Collingwood gibi Hans-Georg Gadamer de yeniden canlandırma yöntemini düzenlemek için çabalamıştır. *Truth and Method* adlı kitabında anlama ve hermenötik üzerine yaptığı çalışmalarda tarihsel bir metnin ancak kişinin kendi ön anlayışına göre konumlandırabilmesi ile anlam kazanıp, kavrandığını dile getirir. Gadamer'e göre tarihçi incelediği konuyu ancak kendi ufkundan görebilir ve bu ufuk farklılığı tarihsel anlamı üreten unsurdur. Collingwood ve Gadamer'e göre 'anlama' araştırmacının incelediği tarihsel duruma kendini yerleştirmesi ve bu şekilde tarihsel ufku yeniden inşa etmesidir. Ötekini anlamak için onun 'ufkuna yerleşmek' gerekir (Gadamer, 2006, s.xvi, xviii).

Ufuk kavramı kişinin kendini ötekinin yerine koyma ile ortaya çıkan anlama imkanıdır; anlama, geçmiş ve şimdinin ufuklarının kaynaşmasıdır. Gadamer'in tabiriyle şimdinin ufku geçmişsiz şekillenemez. Şimdinin ufku ile geçmişin ele alınması önyargı ve ön kabulleri siler ve geçmişin ufku her yeni kişinin ufku ile konumlandığında, hep yeniden kurulur. Gadamer bu özdeşünümselliği içeren tarihsel düşünmeyi 'etkin tarih' (effective history) olarak adlandırır. Tarihçi geçmişi şimdinin perspektifine dayalı, güncel meselelerin ışığında yeniden zihninde canlandırırken kendi ufkundan görebilir ve yeniden anlamlandırabilir (Gadamer, 2006, s.301). Bu sebeple, her tarihçinin anlama edimi 'hermenötik' bir edimdir, yorumsaldır. Bu aşamada Gadamer, Collingwood'dan ayrılır. Collingwood, zihinsel yeniden canlandırma ile tarihçinin tüm dikkatini kendi bulunduğu bağlama odaklar; Gadamer ise iki ufku kaynaştırdığından geçmişin bağlamı şimdinin bağlamı ile bütünleşir. Bu nedenle Gadamer tekrar canlandırma ile esasen metnin potansiyel anlam olanaklarının peşine düşer. Gadamer'in yaklaşımında 'benim olan ile ötekinin birlikteliği' önemlidir. Ufukların kaynaşması geçmiş ile şimdi arasında sınırsız diyaloglara işaret eder; bu tüm öğelerin karşılıklı olarak birbirini yeniden tanımladığı, belirlediği ve birbirine yeni anlamlar yüklediği döngüdür. Etkin anlama hem tanıdık hem yabancı olanın arasında süregelen bu gerilim arasında oluşur. Paul

Ricoeur'a göre ise, tarih ile anlatı arasındaki dolaylı bağları yeniden kurmak tarihinin düşüncesindeki 'yönelimselliği'¹⁰ (intentionality) gün ışığına taşımak demektir. Bu yönelimsellik aracılığı ile tarih, insan eyleminin alanına ve onun temelindeki zamansallığa ulaşmayı dolaylı olarak amaçlar. Ricoeur bu durumu "bu dolaylı amaç sayesinde tarih yazımı 'mimesis döngüsü' içerisine yerleşir" diye ifade eder (Ricoeur, 2016, s. 10-11).

Tarihin eylem ve yaşam içine karıştırılması, tarih yazımının mimesis döngüsü içerisine yerleşmesi ve bunun zamanı yeniden biçimlendirme yeteneği, tarihteki gerçeklik sorununu işin içine katar: tarihteki gerçeklik sorunu, tarihin gerçeklik iddiası ile kurmacanın iddiası arasındaki kesişimden ayrılamaz. Ricoeur tarihsel anlatı ve temsillerin zamanın yeniden biçimlendirilebilmesinde tarihsel anlatı ile kurmaca anlatıyı birbirine bağlı bir çalışma olarak görür. Dolayısıyla, tarihsel olayların temsil gücü anlatı, dil ve metafor kaynaklıdır. Tarihin bir anlatı olarak ele alınışı dili ve mecazı ön plana çıkarır. Bir anlatı olarak ele alınan tarihte de tıpkı edebiyatta olduğu gibi 'olay örgüsü' (plot) bir eylemin mimesisi olarak görülür ve anlatıdaki mimesis işlevi metaforik göndermelerle ilerler. Farklı bir ifade ile, Ricoeur'a göre tarihsel olaylar metaforlar ile anlatsal olarak yeniden betimlenerek tarihsel temsil üretirler. 'Olay örgüleştirme' (emplotment) aslında bir nevi imgeleştirmedir. Olay örgüsü nedenler, amaçlar ve rastlantılar gibi türdeş olmayan unsurları bir araya getirip sentezleyerek bir bütün oluşturur ve metafora benzer bir işlev görür; metaforun kelime düzeyindeki işlevini, olay örgüsü anlatının bütünü düzeyinde hayata geçirir. Tarihsel anlatılarda olay örgüsünün sentezleme gücü, üretici imgeleme yani hayal gücüne dayanır. Üretici imgelemeden kasıt metafora dayalı sentez gücünü zihinde canlandırmaktır. Dolayısıyla tarihsel olaylardaki süreksizlikler, kopukluklar ve boşluklar ancak olay örgüsü ile bütünlük kazanabilir. Böylece

¹⁰ Paul Ricoeur'un 'yönelimsellik' (intentionality) kavramı zihnin tasarımlar oluşturma yeteneğine işaret eder; zihnin bir özelliğin veya vaziyetin üzerine eğilme, yerine geçme veya onları temsil etme gücüdür. Bkz. Jacob, P. (2003). Intentionality. E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford encyclopedia of philosophy* (Spring 2023) içinde Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/intentionality/>

tarih ve kurmaca ie ie geer¹¹ (Ricoeur, 2016, s. 10-13 ve s. 125-137). Bu çerçevede, büyük anlatılar, mutlak ilkeler ve sistemler gibi gemiŖte resmi tarih olarak kabul edilen yapıların geçici ve deėiŖken olabileceği anlaşılır. Postmodern dönemde tarihsel olaylara yaklaŖımda yaŖanan ‘tarihsel dnŖ’ ile postmodern yazarların tarihin karanlık, kopuk ve bulanık yönlerine ulaŖmak için yeni anlatı araçları aradığı noktada, Yeni Tarihselcilik’ten bahsetmek faydalı olacaktır.

Edebiyatın kültürel alanda devinen, esnek, sınırları muğlak ve baŖka disiplinlerle i ieliğinin bir tür tezahürü olarak ortaya çıkan Yeni Tarihselcilik aslında bir nevi 1970’lere kadar hakimiyetini koruyan ‘Yeni EleŖtiri’nin’¹² (New Criticism) biçimsel tavrına karŖı bir eŖit baŖkaldırı olarak görülebilir. Yeni EleŖtiri edebi metni ideolojik, sosyolojik ve tarihsel bağlamından soyutlayarak ele alır. Oysaki, ideolojinin güçlü bir Ŗekilde yeniden tanımlandığı, 1970’ler ve sonrası edebiyatı ideolojiden arındırarak, bağlamından kopararak kurmak mümkün değildir. Bu sebeple, Yeni Tarihselcilik, kurucusu kabul edilen Stephen Greenblatt ile özellikle tarih anlatısına yönelik metodolojik bir yenilik getirme çabaları ile 1980’lerden günümüze edebiyat eleŖtirisini dnŖtrmŖtir. Bu yıllarda Yeni Tarihselcilik kuramıyla birlikte edebiyat ile dŖnlen tarihsel

¹¹ Detaylı bilgi için Bkz. Ricoeur, P. (2016). *Zaman ve anlatı 2* (M. Rifat, ev.). Yapı Kredi Yayınları. Gadamer, H.-G. (2006). *Truth and method* (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, ev.). Continuum. ve Collingwood, R. G. (1993). *The idea of history: Revised edition, with lectures 1926–1928* (J. van der Dussen, Ed.). Oxford University Press.

¹² Anglo-Amerikan biçimciliği olarak da nitelenen *Yeni EleŖtiri*, metin merkezli, metni baŖı baŖına bir estetik nesne olarak ele alan bir edebi kuramdır. Yeni EleŖtiri’ye göre edebi metinler dönemlerinden, yazarlarından bağımsız birer sistemdirler. Bu kurama göre eserler, yazarın birçok farklı kaynaktan beslenerek oluŖturduėu uyumlu ve organik bir bütündür. Eserin bütüncül yapısı esastır ve kendi baŖına bir varlık alanını temsil eder. Bu sebeple, Yeni EleŖtiri edebi metin tahlillerinde metin dıŖında hiçbir Ŗeye baŖvurmaz. Yeni EleŖtiri, edebi metni toplumsal vre ve tarihten soyutlayarak ele alır. Yazarın, dönemin ve toplumun metne olan etkisini eleŖtiriye dahil etmeyen tavrı, metni eleŖtirinin tek unsuru olarak görmesi dikkat çekicidir. Böylece metin bağlamından koparılarak edebi değerini kendi içerisinde taŖır. Metnin toplumsal, ideolojik ve tarihsel bağlamda yorumlanmasına karŖı olan Yeni EleŖtiri sadece metinden, metnin kendi iç dinamiklerinden yola çıkar. Yeni EleŖtiri’ye göre edebi metinlerin en önemli yanı estetik değerleridir. Biçimci grŖ benimseyen Yeni EleŖtiri, edebi metni tarih, felsefe, sosyoloji, ideoloji ve yazar bağlamında irdelemeyi reddeder ve kiŖisel ve subjektif yargılardan kaçınabilmek için dilbilimsel eleŖtiri ile bağ kurar. Bu anlayıŖ, yapısalcılıkla ortak bir Ŗekilde, Saussure’un dilbilimi kuramından faydalanarak metnin kendisinden hareketle evrensel sonuçlara varılabilecek bir sistem oluŖturmaya alıŖmıŖtır.

anlatıda resmi tarihin söylemlerine alternatif olarak ‘tarihsel üstkurmaca metodolojisi’ kullanılır: tarihsel üstkurmaca bir anlamda farklı tarihsel perspektiflerin temsilidir. Bu, belki de Michel Foucault’nun düşünce sistemlerinin tarihçesini içeren çalışmalarının olağanüstü etkisine atfedilebilir. Gerçeğin görünmeyen, bilinmeyen, izlenemeyen dönemlere ait bağlam nedenlerini bulmaya çalışan Foucault, arkeolojik tarih kavramı ile, tarihin boşluklar ve süreksizliklerle çoklu söylemlerin kesişimi olduğunu savunur ve süreksizlikleri ortaya çıkarmak için tarihsel analiz yaklaşımını önerir.¹³ Foucault süreklilik merkezli bir tarih okumasına karşı ‘süreksizliği’ temele alan bir tarih okuması inşa eder.

Tarihe yüzünü dönmek ve onu bütünlüğü içinde kavramak için yaslanılan şeyleri, tarihi sürekli, sabırlı bir hareket olarak dile getirmeyi sağlayan şeyleri; tüm bunları sistematik olarak parçalamak gerekir. Tanımanın teselli edici oyununu mümkün kılan şeyi parça parça etmek gerekir. Bilmek, tarihsel düzen içinde bile, ‘yeniden bulmak’ anlamına gelmez, ‘kendimizi yeniden bulmak’ anlamına hiç gelmez. Tarih, bizzat varlığımızın içine süreksiz olanı dahil ettiği ölçüde gerçek olacaktır. Duygularımızı bölecektir; içgüdülerimizi dramatikleştirecektir (Foucault, 2011, s. 243).

Resmi tarih anlatılarının önemsemediği mikro anlatılar ve bu mikro anlatılara ait özneler doğrusal ve sürekli ilerleyen tarihsel anlatı karşısında süreksizlikler ile yeniden ele alınırlar. Bu yaklaşım, tarihteki süreksizliklerin çoğalması amacına hizmet eder; tarihsel anlatı merkez dışına çıkarılarak öznelleşir ve gerçek ile kurgunun iç içe geçtiği bir yapıya dönüşür. “Bu anlamda Yeni Tarihselcilik, kültürel ürünün özellikle iktidar ilişkilerine atıfta bulunan, tarihsel bağlamıyla etkileşim ve katılım yollarını inceleyen bir kültürel analiz

¹³ Benzer şekilde Hayden White 1973 yılında yayınlanan *Metahistory: The Historical Imagination in 19th. century Europe* adlı kitabında tarihçilerin tarihsel olayları estetikleştirdiğini iddia ederek tüm bilimsel tarih kavramını dışlamıştır. White’ın bu argümanı 1980’li yıllarının başında ana akım tarihçilerin ilgilerinin antropoloji, edebiyat kuramı ve kültürel çalışmalar eksenine kayması ile yeniden keşfedilmiş ve kabul görmüştür. Gerçeği temsil etmede dilin rolüne artan ilginin bir parçası olarak (linguistic turn) dilin, kültürü ve tarihsel olayları nasıl şekillendirdiğini konu alan *Metahistory*, Michel Foucault başta olmak üzere Fransız postyapısalcı düşünürlerin eserleri ile de kuramsal açıdan örtüşür. Bkz. White, H. (1973). *Metahistory: The historical imagination in 19th century Europe*. The Johns Hopkins University Press., s.1-2 ve Dean, C. J. (2019). Metahistory and the resistance to theory. *The American Historical Review*, 124(4), 1337.

biçimi olarak tanım bulur” (Hickling, 2018, s. 54). Yeni Tarihselcilik, edebi eserler, sanat eserler, medya içerikleri gibi kültürel ürünlerin nasıl oluşturulduğu, tarihsel bağlam içinde nasıl anlamlandırılacakları ve bu ürünlerin iktidar ile ilişkileri üzerine odaklanır. Buradaki vurgu, kültürel ürünlerin sadece sanatsal veya estetik nesnelere olmadığı, aynı zamanda tarihsel ve sosyal koşulların bir ürünü olduğudur. Dolayısıyla, Yeni Tarihselcilik, bu ürünlerin tarihsel bağlamda nasıl bir rol oynadığını ve toplumsal iktidar yapıları ile nasıl iç içe geçtiğini analiz eder.

Postmodern teorilerle tarihin yeniden çerçevelenmesi temsil krizini beraberinde getirir. Sanat alanında özellikle ırk, etnik köken, cinsiyet, sınıf, cinsel yönelim gibi bazı grupların yeterince temsil edilmemesi veya stereotipik şekillerde temsil bulması, bu grupların deneyimlerinin ve hikayelerinin göz ardı edilmesiyle sanat eserlerinin gerçekliği doğru, eksiksiz veya nesnel bir şekilde yansıtıp yansıtamayacağı sorusunu merkezine alan temsil krizi, sanat eserlerinin ideolojik amaçlarla hangi sesleri ve hangi hikayeleri öne çıkardığını veya göz ardı ettiğini sorgular.

Temsil krizi ile kuramsallaştırılan ve pratiğe dökülen metodolojik bir yaklaşım olarak ‘tarihsel üstkurmacalar’ sanat üretiminde kadının kendisini yeniden anlatmasına olanak verir: kadınlara dair mikro anlatıların gerçekliği yeniden tanımladığı yönde ‘temsil ve gerçeklik’ lineer bir yapı gütmeyen, içinde kırılmaları ve sapmaları barındıran, marjinal olanı da dahil eden diyalektik bir tarih anlayışı içinde ifade edilebilir. Tarihsel üstkurmacalar geçmişi anlama çabası olarak stabil anlatı seslerini önce ifşa eder, sonra dağıtır. Böyle bir parçalanma anlatının tek sesliliğini alt etme eğilimi ile çalışır. Jale Parla “Tarihyazımsal üstkurgu” adlı makalesinde bunun yazar ya da sanatçının tercihinin göre kimi zaman anlatılan hikâyenin tutarlılığını bilinçli bir şekilde çarpıtarak, kimi zaman farklı anlatıcılar kullanarak, kimi zaman metinlerarası ya da disiplinlerarası anlatıma başvurarak ve kimi zaman da anlatıyı parodileştirerek çok çeşitli incelikli göndermelerle mümkün olduğuna dikkat çeker (Parla, 2016, s.143-144).

Resmi tarihin kesinliği ve bütünlüğüne karşı, tarihsel üstkurmacalarda parçalılık, bölünmüşlük, muğlak bir ses, unutulmuş kitlelerin, ötekini yaşam mücadelesini buluruz; bu, tarihin kurmayı amaçladığı belleği alternatif imgelerle bozmaya çalışmaktır; bunu o tarihsel belleği bulanıklaştırarak, şaşırarak, parçalayarak, yeniden kurgulayarak gerçekleştirmeyi amaçlar. Eğer tarih modernitenin bir ürünüyse, sıkça yinlendiği gibi, modernitenin bitmemiş projelerinin bir anlatısı ise ve eğer tarih o modernitenin baskı ve sömürsünün kanlı kaydı ise, o tarihle övünen özneler pek makbul özneler olmasa gerek. İşte tarihsel üstkurmacalar bu özneleri kırmayı amaçlar (Parla, 2016, s. 149-150).

‘Tarihsel Üstkurmaca’ veya ‘postmodernist kurgu’¹⁴ genel olarak özdüşünümselliğe yönelik yaygın eğilimiyle tanımlanabilir ve özdüşünümsellikle birlikte metinlerarasılık, disiplinlerarasılık, parodi¹⁵, pastiş ya da hicivsel bir şekilde kurgulanmış tarih yazımı Fransız postyapısalcılığıyla paralellik gösterir. Üstkurmaca ile tarihsel üstkurmacaların arasındaki fark, üstkurmacanın ironiye yaslanması tarihsel üstkurmacanın ise aynı teknikleri kullanıyor gibi görünse de ironiden ziyade eleştiriye, yani hicvi öne çıkarmasıdır. “Tarih yineler, tarihsel üstkurmacalar ise yeniler; yeni sorular ve bakış açılarıyla yinelemeleri sorgulatır; eski meseleleri şimdiyle ilişkisini kurarak yeniden irdeler” (Parla, 2016, s. 143).

Christian Moraru, “Introduction to Focus: Thirteen Ways of Passing Postmodernism” adlı makalesinde temsil konularındaki bu köklü değişim için postmodernizmin ölümcül bir hali dahi olsa, 21. Yüzyılda yapılan birçok kültürel çalışmada hala postmodern teknikler kullanılarak çağdaş toplumun karşılaştığı ahlaki, etik ve politik sorunlarla ciddi bir şekilde ilgilenildiğini öne sürer.

¹⁴ Postmodernist kurgu hem üstkurmaca hem de geçmişin metinleri ve bağlamlarının yankıları açısından tarihsel olan kurguyu tanımlamak için kullanılır. Linda Hutcheon bu konuya netlik kazandırabilmek adına bir ayrıma gider: postmodernist kurguyu geleneksel tarihsel kurgudan ayırmak için *tarihsel/tarihyazımsal üstkurmaca (historical/historiographic metafiction)* olarak adlandırır. Bkz. Hutcheon, L. (1989). *Historiographic metafiction: Parody and the intertextuality of history*. P. O'Donnell & R. C. Davis (Eds.), *Intertextuality and contemporary American fiction* içinde. (ss. 3-32). Johns Hopkins University Press.

¹⁵ Parodi, özdüşünümselliğin ayrıcalıklı bir biçimi olarak da tanımlanabilir çünkü paradoksal bir şekilde geçmiş kendi yapısına dahil ederek ideolojik bağlamlara işaret eder. Parodi, sanatçının söylem içerisinden konuşmasına izin veren bir perspektif sunar, ancak tamamen onun tarafından ele geçirilmesini engeller. Bu nedenle, parodi, Linda Hutcheon'un “ex-centric” olarak adlandırdığı, egemen ideoloji tarafından marjinalleştirilenlerin modudur. Bkz. Hutcheon, L. (2004). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Taylor & Francis e-Library., s.35.

Postmodernizmin genellikle anlatıların yapaylığını vurgulayan bir yaklaşım olarak bilindiğini ancak postmodern yaklaşım ve yöntemlerin sadece dünyanın yapay doğasını göstermek için değil, aynı zamanda toplumdaki gerçek sorunlarla ilgilenmek için de kullanılabileceğini, postmodernizmin bir düşünce tarzı olmanın ötesinde, toplumsal ve politik eleştirilerde etkili bir araç olduğundan bahseder (Moraru, 2013, s. 3). Cindy Sherman'ın *Untitled Film Stills* serisi (Şekil 2.1 ve Şekil 2.2) bu bağlamda 'performativite' anlamında güçlü bir örnek teşkil eder. *Untitled Film Stills* serisi dönemin kadın temsillerini parodik unsurlarla ele alırken, döneme ait tipik film sahnelerinin klişelerini ve kadın karakterlerini taklit eder. *Untitled Film Stills* serisinde Sherman, özdeşünümseelliği ayrıcalıklı bir biçim olarak kullanır ve paradoksal bir şekilde geçmişi işlerine dahil ederek ideolojik bağlamları vurgular. Sanatçı kendine söylem içerisinden konuşma imkânı tanıyan bir perspektif ile güçlü parodik unsurlar yaratarak, kadın temsilde toplumsal cinsiyetle ilgili klişelerin nasıl yeniden üretildiğini kendi bedeni ve ifadesi üzerinden özdeşünümse bir şekilde sorgular. Bedeni bir ifade ve temsil alanı olarak kullanarak serideki 'kadın' figürleri üzerinden tanıdık gelen görsel kodları harekete geçirerek ve aynı zamanda performatif bir stratejiyle bu kodların yapaylığını gözler önüne sererek izleyiciyi temsilin gerçekliğini sorgulamaya iten Sherman, toplumsal cinsiyet kimliklerinin kültürel ve tarihsel olarak inşa edilmiş olduğunu vurgulamak için kendisini farklı rollerde temsil eder. Sanatçı, Judith Butler'ın 'performativite teorisine' paralel bir şekilde, kimliklerin sabit olmadığını ve sürekli yeniden üretildiğini gösterir. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* adlı kitabında bedenlerin sınırlarının ve yüzeylelerinin politik olarak şekillendirildiğini savunurken bedensel kategorileri sorgulayan bir strateji olarak 'performatif' kavramını beden, cinsiyet ve cinsellik gibi kategorileri altüst eden ve bu kategorilerin yeniden anlamlandırılmasına yol açan cinsiyet eylemlerini 'parodik' bir yaklaşımla ele alan yaklaşımı benimser. (Butler, 1990, s. 128-149).



Şekil 2.1 Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #23*, 1978. (Sol)
(<https://www.moma.org/collection/works/56631>)

Şekil 2.2 Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #17*, 1978. (Sağ)
(<https://www.moma.org/collection/works/56596>)

Untitled Film Stills'te Sherman, fotoğrafların kendi kurgusu olduğunu gizlemez ve Christian Moraru'nun da altını çizdiği gibi anlatının yapaylığını direkt olarak açığa çıkarmak yerine politik bir mesele olan kadın temsillerini sorgulamak için postmodern bir yöntem olan 'tarihsel üstkurmaca' yöntemine başvurur. *Untitled Film Stills*, bu anlamda, çağdaş kültürdeki kimliklerin, kadın temsillerinin yapay karakterine yönelik bir metafor olarak özellikle parodik, hicivsel ve özdüşünümseldir. Bunu Robert Becker şöyle değerlendirmektedir:

Sherman'ın çığır açan önemi, çalışmalarının fotoğraflara gerçeğin kaynağı olarak güvenilebileceği önermesini nasıl altüst ettiğinden kaynaklanır. Nitekim Susan Sontag'ın 1977 tarihli *On Photography* adlı kitabında ifade edildiği gibi fotoğrafın bir kesinliği değil, bir kibri temsil ettiği fikri Sherman'ın yaklaşımıyla uyumludur. Sherman'ın *Untitled Film Stills* serisi sergilendiğinde kullanılan görüntülerin dayandığı filmler hatırlanırsa, bu Sherman'ın sanatının söz konusu filmler üzerinde akıllıca oyunlar oynadığını gösterir. Öyle ki, Sherman'ın fotoğrafları anlam katmanlarıyla oynayarak fotoğrafın doğruluğunu sorgular. Bugün Sherman'ın bu çalışmaları, ele aldığı gösterişli kurgulardan çok daha fazlasını talep eder (Becker, 2022).

Patricia Waugh'un *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) adlı kitabında da belirttiği gibi, dilin tutarlı, anlamlı ve 'nesnel' bir dünyayı pasif bir şekilde yansıttığı şeklindeki basit fikir artık

savunulamaz haldedir ve biraz paradoksal bir şekilde, üstkurmaca (özellikle Waugh, McHale ve Hutcheon tarafından)¹⁶ çağdaş dünya deneyimini anlama konusunda son derece doğru modeller sunma yeteneği nedeniyle övgüyü hak eder. Üstkurmaca yöntemi anlatının temel yapılarını daha iyi anlamayı sağlamakla kalmamış, aynı zamanda dünyanın birbirine bağımlı anlambilimsel (semantics) sistemler ağı olarak deneyimlenmesine olanak vermiştir. (Waugh, 2001, s. 9. ve Toth, 2021, s. 3-4). Waugh, Cindy Sherman'ın *Untitled Film Stills* serisi ile sorguladığı gibi, içinde yaşadığımız tarihsel dönemin artık tekil olarak belirsiz, güvensiz, kendi kendini sorgulayan ve çoğulcu bir kültürel yapıda olduğunu ve üstkurmacanın, geleneksel değerlerin çöküşünü açıkça yansıttığını ifade eder. Waugh'a göre 'tarihsel üstkurmalar' gerçekliğin veya tarihin kesin olmadığına dair kapsamlı bir algıya hem bir yanıt hem de bir katkıdır. (Waugh, 2001, s. 6,7).

Bugünün bakış açısıyla, 'anlatının' postyapısalcılık ile yapısökümü sonrası yükselmesinin nedenlerinden biri, eleştirel iklimin anlatsal kaygılara giderek daha açık hale gelmesidir. Anlatı bilimi (narratology), elbette bilimsel çalışma alanı ve biçimi olarak, tartışmalı bir şekilde tarih yazımında anlatının yeniden canlanmasından, hikâye anlatımına (storytelling) yönelik disiplinlerarası ilgiden ve 'tarihe dönüş'ten yararlanmıştır; edebi ve kültürel kuramdaki bir dizi geniş çaplı değişiklikler ve 'dönüşler', hem anlatı bilimine hem de anlatıların kültürel ve tarihsel önemine olan ilgiyi artırmaya yardımcı olmuştur. 'Kültürel dönüş', 'tarihsel dönüş', 'antropolojik dönüş', 'etik dönüş', 'dilsel dönüş', 'anlatsal dönüş' ya da 'resimsel dönüş' olarak adlandırılan kuramsal ve eleştirel iklimdeki bu karmaşık değişiklikler, Jerome Bruner'in "gerçekliğin anlatı inşası" (the narrative construction of reality) olarak tanımladığı şeydir. Anlatı kuramına tarihsel üstkurmaca metodolojisinin dilsel dönüşle eşzamanlı dahil edilmesi, yeni yaklaşımları beraberinde getirerek anlatı kuramında adeta bir 'rönesans' olmuştur (Nünning, 2004, s. 354).

¹⁶ Burada vurgu, Patricia Waugh'un *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984), Brian McHale'in *Postmodernist Fiction* (1987) ve Linda Hutcheon'un *The Poetics of Postmodernism* (1988) and *The Politics of Postmodernism* (1989) adlı eserlerinedir.

Nancy Partner, “Narrative Persistence: The Postpostmodern Life of Narrative Theory” adlı makalesinde dilsel dönüşün anlatının aynı zamanda göstergebilimi, postyapısalcılığı, yapısökümünü, psikolojik ve psikanalitik yaklaşımları da içerdiğini belirtir. Partner, dilsel dönüş ile kalıcı olanın anlatı olduğuna vurgu yapar ve şöyle der:

Postmodernizmi tanımlamaya ve onun sonuçlarını değerlendirmeye yönelik tüm girişimler dil etrafında, dilin entelektüel yaşamın dilden bağımsız bir varlığı olmayan tüm alanlarındaki gerçek rolü etrafında döner, dolayısıyla ‘dilsel dönüş’ yön vericidir ve bu ifade kendi etrafında döner. Dilsel dönüşün tarih açısından ne anlama geldiğini düşünün: Otoritenin geleneksel sesinin istikrarsızlaştırılması; belgelerin kanıtsal değerlerinin yapısının bozulması, edebi eleştiri tekniklerinin ve söylem analizinin tarih yazımına uygulanması... Artık akademik yaşamın sıradan bir rutini gibi hissettirecek kadar sistemik bir dil incelemesi yoluyla, ‘dilsel dönüş’, geçmişini temsil ettiğini iddia eden herhangi bir yazının doğruluk değerine temel bir meydan okumadır (Partner, 2009, s.82).

Dilsel dönüşün etkisiyle anlatıda bir devrim yaratarak tarih yazımını bilimden ziyade kurgusal edebiyatla karşılaştırarak anlamaya çalışan Hayden White ve benzer yaklaşımlarıyla Arthur Danto, anlatı biçiminin yalnızca edebiyat ve tarihteki kullanımlarının ötesinde çok daha geniş bir uygulamaya sahip olduğu vurgular. Danto, *Narration and Knowledge* adlı kitabında anlatıyı “gündelik yaşamın metafiziği” olarak adlandırır (Danto, 2007, s. xiv). Bundan kasıt, olayları bir amaca göre geriye dönük olarak yapılandırma fikrinin sıradan deneyimin dahi birçok yönünde bulunan teleolojik¹⁷ form olduğudur. Bu yaklaşım, olaylar ve eylemlerin, geçmiş ve şimdiki zaman arasında bir geçiş şeklinde, zamana yayılan bir yapıda düzenlenmesi gerektiğini vurgular. Tıpkı hikâyeye ve tarihi olaylar gibi eylemler de zamana yayılan olaylardan oluşur. Eylem halinde, geleceği tasavvur ederken, geçmişe danışılır ve geçmiş ile şimdiki zaman arasında bir geçiş olarak düzenlenir (Ankersmit vd. 2009, s. 24).

Bununla ilgili olarak Jean-François Lyotard *Discourse, Figure* adlı kitabında postmodernizmin bilinçteki bir ‘an’ değil, bir olay/eylem olduğunu belirtir. Lyotard’a göre bir ‘olayın veya eylemin’ sadece ‘bir an’ olarak

¹⁷ Teleoloji veya erekbilim, yaşamı ve evreni ereklerle temellendiren ve açıklayan, her şeyin temelini bir amaca dayandığını savunan düşünce biçimidir.

algılanması, onun zamansallığını (temporality) ve olayın kendine özgü dinamiklerini göz ardı etmek anlamına gelir. Bu, olayın ya da eylemin anlamını yitirmesine ve sadece söylemsel bir figüre indirgenmesine yol açar. “Nitekim anlatıların referansı geçmişe ait gibi görünse de aslında her zaman anlatım eylemiyle eşzamanlıdır; her tekrarlayışta, ‘geçici bir zamansallığı’ (ephemeral temporality) içinde barındıran şimdiki eylem harekete geçirilir” Bu perspektif, olayların ve eylemlerin kendi bağlamları ve etkileşimleri içinde değerlendirilmesi gerektiğini öne sürer, böylece daha zengin ve katmanlı bir anlayış sağlanır (Lyotard, 1984, s.22).

Olayı ya da eylemi çağın ruhu gibi anlamak, anlamını hesaba katmak adına olayın zamansallığını ve olaysallığını göz ardı etmek, figürü söyleme indirgemek demektir. Postmodernitenin biçimsel özellikler aracılığıyla tanımlanması, postmodernin temsilde açtığı zamansal açmazı temsil içindeki bir sorun statüsüne indirgeme eğiliminde olacaktır. Başka bir deyişle, postmodern biçimsel olarak tanınabilir hale geldiğinde, artık temsilde bir delik açmayacak; sunulamayana/temsil edilemeyene tanıklık etmek yerine onu bizzat sunmuş/temsil etmiş olacaktır. *Introducing Lyotard* adlı kitabında Bill Readings bunu şöyle özetler:

Olaylar modernist söylemlerin bir eleştirisi olmaktan ziyade, modernist söylemlerin bir figürü olarak kültürde ‘anlatıcılık’, tarihte ‘anakronizm’¹⁸, sanatta ise ‘paralojiler’¹⁹ kisvesi altında figüral (figural) olarak ortaya çıkar.” Her durumda postmodernizm, olayın zamanı dediği şeye tanıklık eder. Olayın zamanı mecazi bir ölçülemezliğe (incommensurable) işaret eder: olay (olayın olduğu zaman) ile bir olayın anlamı (olayın anlamlandırıldığı zaman) arasındaki karşılaştırılmaz iki zamansallık;

¹⁸ Anakronizm kişi, nesne veya olayların kendi gerçek zaman ve mekânlarından kopartılıp farklı bir çerçeveye oturtulması olarak değerlendirilir.

¹⁹ Paraloji dizgelerin bozularak anlamın genişletilmesidir. Paraloji konusunda daha ayrıntılı bilgi için Bkz. Lyotard, J. F. (1997). Postmodernizm nedir? A. Çiğdem (Çev.), *Postmodern durum içinde* (s. 130-143). Vadi Yayınları. “Gelin bütünlüğe karşı bir savaş başlatalım, gelin sunulamayana tanıklık edelim, farklılıkları etkin kılıp, adın onurunu kurtaralım.” s. 159. ve ayrıca Bkz. Lyotard, J. F. (1994). Paralojiyle meşrulaştırma. A. Çiğdem (Çev.), *Postmodern durum içinde* (s. 130-143). Vadi Yayınları. “Paraloji yenilikten ayırılmemelidir: ‘yenilik’ sistemin komutası altındadır ya da sistem tarafından kendi yeterliliğini artırmak için kullanılmaktadır; paraloji, önemi son dönemlere gelinceye kadar pek anlaşılmayan ancak bilgi pragmatikliğinde gerçekleştirilen bir harekettir.” s. 131.

tarih yazımındaki anakronizmdir, sanat eserinde ise ‘orijinal ve tekrar’ arasındaki ilişkidir (Readings, 2006, s. 42).

Anakronizm, tarihsel ardıllığı bozarak zamansallığı reddetmek değildir, aksine iki ‘heterojen’ zamansallık bir arada mevcuttur. Postmodernite, tarihi bir anakronizm olarak yeniden yazar: modernist tarih, eleştirel bir alan veya bilim olarak, geçmiş (tarihçinin hakkında yazdığı zaman) ile şimdiki zaman (yazma zamanı) arasında ayrı bir kopuş veya kesintinin kurulmasıyla kurulur. Postmodernist yaklaşım ise tarihi kayıt eylemlerinden bağımsız anlardan oluşan bir süreç olarak anlaşılmasını sağlar ve alt üst edecek şekilde yapılandırır (Readings, 2006, s.43).

Tarih mevcut bir kayıt eylemi olmamakla birlikte her zaman yeniden yazılmaktadır, tarihin anakronik zamansallığı (anachronic temporality) ile Freud’un ‘ertelenmiş etki’ (deferred action) kavramı arasında bir analogi kurarak Freud’a atıfla, olayın hem çok erken hem de çok geç gerçekleştiği, anlaşılamayacak kadar erken ortaya çıktığı, telafi edilemeyecek kadar geç anlaşıldığının ifade eder.²⁰ Freud, bazı deneyimlerin veya olayların tam olarak işlenemeyip bilinçdışında saklandığını ve genellikle tetikleyen bir olay ile tekrar işlenip (re-arrangement) yeniden transkript (re- transcription) edildiğini belirtir. Bu süreç içinde olaya yeni anlamlar atfedileceğinden olayın etkisi de değişebilir (Freud, 1981, s. 233).

Anakronizmin gücü, büyük anlatılardan oluşan tarihin artık mümkün olmadığı anlamına gelir. Lyotard’a göre postmodernizm, moderniteden bir

²⁰ Freud’un ‘ertelenmiş etki’ (nachträglichkeit veya deferred action) kavramı, bir deneyimin ya da olayın etkisinin ve anlamının zaman içinde değişebileceğini ve farklı bir bağlamda yeniden ele alındığında tam olarak kavranabileceğini ifade eder. Bu, psikanalitik teoride, özellikle hafıza, travma ve bilinçdışı süreçlerin anlaşılmasında önemli bir yer tutar. Freud, bazı deneyimlerin veya olayların tam olarak işlenemeyip bilinçdışında saklandığını ve genellikle bir tetikleyen bir olay ile tekrar işlenip (re-arrangement) yeniden transkript (re- transcription) edildiğini belirtir. Bu süreç içerisinde olaya yeni anlamlar atfedileceğinden olayın etkisi de değişebilir. Freud’a göre, bu süreç sıklıkla travmatik deneyimlerin işlenmesinde görülür; ilk başta tam olarak anlamlandırılmayan veya bastırılan bir travma, ileri bir dönemde yeniden değerlendirilip bilince girebilir. Bu nedenle Freud bir deneyimin ya da olayın etkisinin ve anlamının zaman içinde değişebileceğini ve farklı bir bağlamda yeniden ele alındığında tam olarak kavranabileceğini ifade eder. Bu, psikanalitik teoride, özellikle hafıza, travma ve bilinçdışı süreçlerin anlaşılmasında önemli bir yer tutar. Daha fazla bilgi için Bkz. Freud, S. (1981). *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (J. Strachey, Ed. & Çev.). Hogarth Press.

kopuş değil, tarihsel zamanın postmodern durumda ortaya çıkardığı fark ve çokluk odaklı radikal bir yeniden yazımdır. “ ‘Postmodern’ yeni bir çağ değil, modernliğin insanlığın özgürleşmesini amaçlayarak kurduğu meşruiyet iddialarını yeniden yazmasıdır” (Lyotard, 1987, s.8-9).

Zamansal olarak aynı anda en az iki zamansallığın barındırılması tarihsel zamandaki bir boşluğa işaret eder: öngörülemez bir gelecek tarihi ve esrarengiz bir şekilde şimdiki zamana dönüşen bir geçmiş. Postmodernite, geçmişe ‘ses veren’ bir tarihin yazılması, geçmişin sesinin şimdiki zaman haline getirilmesinin kabulüdür. Ses ile sessizlik, tarih ile tarih dışı, hatırlama ile unutma arasındaki ikili karşıtlığın yapı sökümüne uğraması anlamına gelir. Bu, çok eskilere, hatırlanamayan (temsil edilemeyen) ya da unutulamayan (yok edilemeyen) olana yönelik bir tarih; tarihsel temsilin iddialarına musallat olan ne onlar için mevcut ne onlardan yoksun anlamında akıldan çıkmayan ‘figürali’ içeren bir tarihtir (Readings, 2006, s. 44-46).

Lyotard, *Discourse, Figure* adlı kitabında figüral ve söylemsel kavramlarını karşılaştırır. Figüral olan, doğrudan ve görsel bir etkiye sahiptir; semboller, imgeler, hisler ve deneyimler üzerinden çalışır. Söylemsel olan ise dilin kuralları, mantığı ve yapısı aracılığıyla, soyut ve analitik anlamlar yaratır. Lyotard’a göre, bu iki dünya arasında bir geçiş olmasına rağmen, figüral olan söylemsel olana indirgenemez. Görsel olanın kendine özgü bir gücü ve anlam derinliği vardır, ki bu da dil içerisinde tam anlamıyla ifade bulamayabilir. Dolayısıyla, Lyotard figürali söylemselden ayırmak, görsellerin ve imgelerin, dilin sınırlarından bağımsız olarak, kendi başına bir anlam ve ifade biçimi olarak ele alınması gerektiğini savunur. Lyotard, bu ayrıma dikkat çekerek, görsel sanatlar ve imgeler dünyasının, dilin yapılandırıcı mantığına göre düşünülmemesi gerektiğini öne sürer (Lyotard, 2011, s. 350). Gerek *Discourse, Figure* gerek *The Differend: Phrases in Dispute* adlı eserlerinde öne sürdüğü bir kavram olarak ‘figüral’i geleneksel anlam yapısının ötesine geçen, yeni ve çoğul anlamların keşfedilmesine olanak tanıyan bir ifade biçimi olarak niteler. Figüral, dilin sınırlarını aşarak geleneksel anlam yapısını altüst eden, dile yönelik herhangi bir sistematik veya dilsel yaklaşıma indirgenemeyen yıkıcı bir güçtür:

dilin sistemine ve dilsel ağa direnen, bastırılana işaret edendir (Lyotard, 1988, s. 3-19 ve Lyotard 2011, s. 3-19). Figüral, zorunlu olarak söylemin içinde ve söylemin karşısında iş başında olan, temsilin kuralını bozan, dile getirilemeyen bir ötekidir. Söylemin karşıtı değildir ama söylemin işleyişini sağlayan karşıtlıkların radikal bir heterojenliğe veya tekilliğe açıldığı noktadır. Bu haliyle figüral, söylemsel anlamla kökten kıyaslanamaz olan bir uzam veya zamanın dirençli veya uzlaşmaz izidir (Readings, 2006, s. 3). Tarihsel olarak figüral, tarihi bozan ve lineer tarihi kesintiye uğratandır.

Figüral, tıpkı Roland Barthes'ın 'punctum'u gibi insanı delip geçen anlam/lar olarak anlaşılabilir. Dolayısıyla, figüral kavramı, göstergebilimin dil odaklı yaklaşımına karşı bir eleştiri olarak görülebilir. Göstergebilim, dilin semiyotik işlevini analiz eder ve anlamın nasıl inşa edildiğini açıklamaya çalışır. Figural ise dilin ve temsilin sınırlarını sorgular ve anlamın karmaşıklığını vurgular. Bu anlamda, figüral, her türlü metni veya sanat yapıtlarını analiz ederken çok katmanlı ve çeşitli anlamların varlığına işaret eder. Roland Barthes bunu "Her görüntü çok anlamlıdır ve gösterenlerin altında sabit olmayan gösterilenler dizisi bırakır" diyerek ifade etmiştir (Barthes, 2017, s. 29).

Postmodernizmin dil, bilgi ve temsil konularındaki eleştirel yaklaşımını vurgulayan figüral, postmodernist düşünceyle bağlantılı olarak, belirsizlik, çok anlamlılık ve metinsel karmaşıklığa dikkat çeker. Bu karmaşık yapı içerisinde, Lyotard (Wittgenstein'a vurguyla) dilin birtakım 'dil oyunları' içerdiğini ve her bir dil oyununun kendi kurallarına ve anlam sistemlerine sahip olduğunu savunur. Bu elbette göstergebilimdeki dilin evrenselliği ve belirli sembollerin sabit anlamları ile çelişir. Göstergebilim, dilin belirli kurallara ve sembollere bağlı olduğunu öne sürerken figüral kavramı, dilin çeşitliliğini ve çoklu anlamı vurgular ve temsilin çeşitliliği ile ilgili farklı bir perspektif sunar (Lyotard, 2011, s. 205-232).

Lyotard kavramlarla temsil etme sürecini 'söylem' olarak tanımlar. Söylem metinsel olandır: bilgi nesnelere bir kavramlar sistemi, anlam birimleri

olarak düzenler. Figural ²¹ olan ise, anlamlandırma kuralına açık bir şekilde direndiğinden, terimlerin ne anlama geldiğini söylemek sorunludur; Lyotard'a göre yapısal dilbilimi, dilin tüm etkilerini 'gösterenler' arasındaki oyunun ürettiği anlamlara indirgeyerek metinsel mekânın söylemselleştirilmesini sağlar.

Dil, Rönesans perspektifinin düzeni ve oranı üzerinden, görünenin temsil edilebilir olana söylemsel olarak paralel bir indirgenmesini gerçekleştirir: perspektifin geometrisi, nesnelerin görünürlüğünü, perspektif düzleminin uzamsal ızgarasındaki diğer nesnelerle ilişkileri olarak belirler. Dolayısıyla söylemin kuralı, bir anlamlar yapısı olarak kavramlar veya gösterenler arasındaki karşılıkları dışlayarak varoluşu/varlığı temsil edilebilir olanla özdeşleştirme iddiasıdır. Rönesans perspektifi, nesnelerin düzenli ve mantıklı bir şekilde yerleştirildiği ve oranlandığı bir alandır. Bu düzen, görünen her şeyi söylemsel olarak, yani dilsel veya kavramsal olarak anlaşılabilir kılar. Nesnelerin görünürlüğü, perspektifin uzamsal ızgarasına göre belirlenir ve bu, söylemin kuralıdır. Başka bir deyişle, bu yaklaşım, yalnızca ifade edilebilir veya temsil edilebilir olanın gerçek ya da anlamlı olduğunu iddia eder. Buna karşın, figüral yaklaşım, geleneksel anlam yapılarının ötesine geçer; belirli bir düzen veya oran yoktur (Lyotard, 2011, s.175 ve Readings, 2006, s.9-10). Bu nedenle "Sanatın konumu, gösterilmeyen bir figür işlevini belirtir ve bu işlev hem söylemin kenarında hem de içinde kendini gösterir" (Lyotard, 2011, s.18-19). Bu, geleneksel anlam yapılarını dışlayarak, izleyicinin duyularına hitap eden ve farklı anlam katmanları oluşturan duyusal bir görüş mekânı yaratır ve farklılıkları vurgular. Söylem, düzenli ve kavramsal bir yapı kurarken, figüral duyusal ve farklılıkları vurgulayan bir alan oluşturur. Figüralin kuralı geleneksel anlam yapısının ötesine geçerek 'farklılığın' vurgulandığı duyusal görüş mekanını kurmaktadır.

²¹ Figüral, dilin ifade edemediği görsel ve duyusal deneyimleri vurgular. Bu, sanatın, metin ve dilin sınırlarını aşan, daha duyusal bir ifade şekli olduğunu gösterir. Lyotard, dilin (metinsel ifade) sınırlarının figüral ile ötesine geçilmesinin mümkün olduğunu öne sürer. Buna göre, görsel ifadeler, dilin kavramsal sınırlamalarını aşabilir ve farklı bir anlam ve deneyim düzeyi sunabilir.

Bu noktada Lyotard, figüral ve metinsel mekânda söylemin kuralına karşı figüral olana ısrar eder. Figüral olanın, başka bir tür mekân olarak söylemsel olana karşıt olmadığını anlamak çok önemlidir. Eğer söylemin kuralı öncelikle kavramsal karşıtlıklar yoluyla temsilin kuralı ise, figüralin söylemsel olana karşı çıkması mümkün değildir. Figüral daha ziyade, söylemi radikal bir heterojenliğe, bir tekilliğe, rasyonelleştirilemeyecek veya temsilin kuralına dahil edilemeyecek bir farklılığa açar (Readings, 2006, s. 3).

Temsil sistemlerinin analizinde karşıtlıktan farklılığa doğru olan yönelim Lyotard'ın yapısökümünü karakterize eder; Lyotard'ın iddiası doğru temsil veya tam anlama yönünde söylemsel olanın her zaman zorunlu olarak figüral olanla iç içe geçmiş olduğu halde figüralin bastırılmasına dayanmasıdır. Yapısökümünün ve özellikle Lyotard'ın figüral olana yönelik açıklamasının önemi, kültürel temsil ile ilgili olarak ne temsillerin şeylerin gerçekliğine göre tamamen ikincil olduğu yönündeki naif gerçekçi varsayıma, ne de her şeyin kültürel olarak inşa edildiğine dayanır. Bu şekilde Lyotard, retorik figüralin işlevine ilişkin yapısökümcü bir açıklama sunar; bu açıklama, kültürel temsil anlayışının dönüşümündeki içerimi nedeniyle önemlidir. Derrida'ya yönelik aşırı 'metinselcilik' eleştirisine ve Derridyan yapısöküm eleştirilerine karşı Lyotard yapısökümünü 'farklılıklar' üzerinden kurar; ona göre her şeyin metin olduğunu iddia etmek metin olmayanın biçimsel işlevini göz ardı etmek demektir. "Eğer ateş ile işaret arasındaki ilişki, figür ile söylem arasındaki değişken ilişkiyi anlamının bir yolu olarak ele alınırsa, *Discourse, Figure*'ün, "postyapısalcılık" olarak adlandırılan eğilime ait olduğu açıktır—bu, dilsel dönüşün etkisiyle, disiplinler ötesi bir düşünce çabasını içerir" (Lyotard, 2011, xix).

Discourse, Figure'de Lyotard, duyuş alanının 'metinsel mekân' için bir figür olarak işlev gördüğünde ısrar ederek, her şeyin bir metin olduğu fikrini reddeder ve her şeyin kayıtsız bir şekilde dilsel bir temsil meselesi olduğu iddiasını çürütmek, metnin içinde ve karşısında metinselliğin her zaman 'figüral bir ötekinin' iş başında olduğu konusunda ısrar etmek için sınırlı bir metinsellik açıklamasıyla çalışır. Bu temelde, figüralin yapısökümcü gücünü vurgulayarak, Derrida'yı bütünüyle dilsel anlamlandırmanın içsel sorunsalıyla özdeşleştiği

için eleştirir. Bu bir nevi göstergebilimin kuralını yapısöküme uğratmaktır. Bill Readings bunu *Introducing Lyotard: Art and Politics* adlı kitabında şöyle dile getirir:

Lyotard'ın, gösterenin donukluğunu, yalnızca anlamın kaybı ya da başarısızlığı olarak değil, metinsel olanın ve görünür olanın çifte çekiciliğinin biçimsel koşul olarak ısrar etmesi önemlidir. Derrida sadece anlamın imkânsızlığını teorileştiren bir yapısökümcü olarak okundu. Lyotard, Derrida'ya, önce yalnızca dilin var olduğunu varsayarak, sonra görünür olanı dil içindeki bir çıkmaz, gösterenin işlev gördüğü karşıt temelli farklılıkların kontrol edilemeyen doğasının bir ürünü, 'gösterenin' ürünü olarak temalaştırdığı için saldırır. Bu aslında gösterenin oyunudur (Readings, 2006, s. 5).

Bu bağlamda, gösterge ile nesne arasındaki ilişki üzerine yapılan tartışmalar, Platon'un *Kratylos* diyalogunda da karşımıza çıkar. *Kratylos* diyalogunda Platon'un gösterenin nesneyi gerçek anlamda yansıtıp yansıtmadığını tartıştığı noktada, nesnelere verilen adların, resimler gibi nesnelere taklidi, adların da nesnelere sesle yapılan öykünme olduğu, adların esasen 'nesnelere gerçekliğini göstermek için yapılmış resimleri' olduğu kabulü göze çarpar (Proklos, 2016, s. 25, 29, 31). Bu ifade, farklı bağlamda söylene de Ludwig Wittgenstein'in "Dil, dünyayı resmeder" sözünü akla getirir (Danto, 1999, s. 99).

Wittgenstein *Tractatus*'ta kelimelerin cümleler halinde dizildiğinde mimetik olarak tüm dünyayı, yani var olan tüm gerçekleri temsil eden resimler oluşturduğunu varsayar. Bu tür resimli cümleler aracılığıyla öyküsel (deigetical) olarak temsil edebileceğimiz her şeyi temsil edebiliriz, böylece iki sistem (kelimeler ve resimler) eşdeğer temsil gücüne sahip olur (Danto, 1999, s. 99).

Ancak Wittgenstein'in metaforik tasavvuruna göre merdiven²² atıldığında mimetik dili anlamaya yardımcı olacak öykü ortadan kalkar. "O halde imgesel (figürel) bir dilin, söylemsel bir dilin sağladığı temsil gücüne, söylemsel dilin²³

²² Wittgenstein, merdivenin belli bir anlam seviyesine çıkmaya yarayan bir araç gibi algılanması gerektiğini ve bu seviyeye çıkıldığında merdivenin bir tekme ile yıkılıp atılabileceğini belirtir.

²³ Söylem bilginin temsil edildiği ifadeler bütünü ise, söylemsel dil toplumun kültür ve değerlerinin tarihsel perspektifle ve dilin olanaklılığı sayesinde formüleştirecek bilgi alanının oluşmasını sağlar. Şüphesizdir ki, iktidarların kuşatıcı karakteri söylem- iktidar ilişkisini getirir. Bu yaklaşımla söylemi aslında bilgi ve iktidarı beraberce içinde taşıyan sosyal pratikler olarak

herhangi bir yardımı olmadan ulaşabilmesi şüphelidir” (Danto, 1999, s. 116-117). Bu bağlamda, bu çalışmada sorgulanan, çağdaş sanatta tarihsel üstkurmaca metodolojisiyle ele alınan kadın temsillerinin ortaya koyduğu resimsel semantiğin, tüm temsili gereksinimleri karşılayıp karşılamadığıdır.

Discourse, Figure'e göre biçim, metinsel ve figüral temsil alanı arasında²⁴, okumak ve görmek arasında bir karşıtlık kurar ve ardından temsilde iş başında olan bir figüraliteyi çağrıştırmak için bu alanı yapısökümüne uğratar. Lyotard'a göre metinsel olanın görünür olan üzerindeki üstünlüğü, okuma yoluyla görmenin baskılanmasını sağlar.²⁵ Bu nedenle görünür olanı yapısal dilbilime bir alternatif olarak değil, “metinsel tamamlayıcı” olarak yeniden sunar: metinsel ve görünür mekânın çatışmasının izini sürmesi hem yapısal dilbilimin hem de fenomenolojinin yapısökümünü getirir (Readings, 2006, s. 6). *Discourse, Figure*, ‘metinsel ve figüral’ temsil alanı ile ‘okumak ve görmek’ arasında kurduğu karşıtlıkla bu alanı temsilde figürali çağrıştırmak için yapısöküme

tanımlamak mümkündür. Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi* adlı kitabında bilgi ve iktidarın söylem içerisinde birbirine eklenmiş olduğunu bu nedenle söylemi kesintili bir dizi olarak kavramamak gerektiğinin altını çizer. Bkz. Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.), Ayrıntı Yayınları, s. 77.

²⁴ Metinsel temsil, bir düşünce, kavram veya nesnenin metne dayalı olarak somut bir şekilde ifade edilmesi sürecini ifade eder. Metinsel temsil, edebiyat, yazılı metinler veya retorik bağlamında kullanılan bir dil ve anlatım biçimidir. Bu tür temsil, okuyucu veya dinleyiciye, sözcükler aracılığıyla belirli bir şeyin ayrıntılı bir tanımını sunarak, tasvir ederek zihinsel bir imge oluşturma amacını taşır. Figüral temsil ise, soyut bir kavramın veya düşüncenin, sembolik, imgeler aracılığıyla ifade edildiği bir temsil biçimidir. Bu tür temsil, metinlerin yanı sıra özellikle sanatsal ifadelerle, resim, şiir veya heykele başvurur. Figüral temsil, sözcüklerin veya imgelerin altında yatan derin anlamları ve duygusal katmanları ortaya çıkarmak amacıyla kullanılır ve genellikle birçok farklı yorumu destekler.

²⁵ *Discourse, Figure*'de, Lyotard, Saussureyen yapısal dilbilim anlayışı ile Merleau-Ponty'nin görsel fenomenolojisi üzerine geliştirdiği çalışmaları yan yana koyar. *Discourse, Figure*, metinsel ve figüral temsil alanı arasında, okumak ve görmek arasında bir karşıtlık kurar ve sonra bu alanı, temsilde figüralliği çağrıştırmak için yapısöküme uğratar. Figürallik burada, politik temsillerde henüz hayal edilemeyen olası dünyaların açıldığı bilinçdışının bir semptomudur. Figür ve söylem, temsilin hem kurucu hem de bozucu unsurları olarak kaçınılmaz bir şekilde bir aradadır. *Discourse, Figure*, figüral olanın görünürlüğü ile söylemsel olan metinsele açılır. Aslında metinsel ile görünür olanın arasındaki karşıtlık, gizli bir şekilde, yapısal dilbilim ile fenomenoloji arasındaki bir karşıtlıktır. Lyotard, tamamen metinsel bir alanın olasılığı konusunda en güçlü hesabı sunan Saussureyen dilbilimini Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisi ile karşı karşıya getirir. Saussureyen dilbilimi, görmenin üzerinde metinsel egemenliği olarak, görmenin okuma ile bastırılmasını getirir. Lyotard, görünürü yapısal dilbilime, bir alternatif olarak değil, metinsel gerekliliği tamamlayıcısı olarak yeniden tanımlar.

uğrattır. Figürallik burada, politik temsillerde henüz hayal edilemeyenın olası dünyaların açıldığı bilinçdışının bir semptomudur. Figüral olan ve söylem, temsilin hem kurucu hem de bozucu unsurları olarak kaçınılmaz bir şekilde bir aradadır: figüral olan görünürlüğü ile söylemsel olan metinsele açılır. Lyotard, görünürü yapısal dilbilime, bir alternatif olarak değil, metinselın gerekli tamamlayıcısı olarak yeniden tanımlar.

O halde Arthur Danto'nun resimsel (imgesel) bir dilin -figüral'in- söylemsel bir dilin sağladığı temsil gücüne, söylemsel dilin yardımı olmadan ulaşabilmesine dair şüphesi Lyotard'ın eleştirisi bağlamında düşünüldüğünde geçersiz olacaktır. Nitekim, 'söylem ve figüral', belli bir karşıtlık içinde olmalarına rağmen kaçınılmaz bir şekilde bir aradadırlar ve temsil açısından figüral, söylemi radikal bir heterojenliğe (çeşitli ve farklı unsurlar içeren), tekilliğe (özgün) ve temsilin kuralına dahil edilemeyecek bir farklılığa açar.

'Söylemin figüralligi, figüralin söylemselliğinin' işbaşında olduğu, *The Missing Women*, Marie Yates'in yokluk ve varlık karşıtlığının altını çizen oyuncu yapıyla bu anlamda çarpıcı bir örnektir.

Yates'in *The Missing Woman* (1982) adlı işi (Şekil 2.3) kullanılan görseller, mektuplar, günlükler, gazete kupürleri, resmi raporlar, kişisel eşyalar görsel ve dilsel kodların parçalandığı imgeler ve metinler oyunudur. Yates, izleyicinin görüntüyle olan ilişkisi üzerinden bir fotoğraf veya resim gibi görsel bir içeriğe bakıldığında, bu görseli yorumlama ve anlamlandırma süreçleri ile oynar. "Fotoğrafa veya bir resme yani bir görüntüye baktığı zaman, ona anlam kazandıran izleyicidir. İzleyici dil aracılığıyla, bu görselleri kendi anlatılarını, hikayelerini oluşturmak için kullanır" (Owens, 1983, s. 57-82). Nitekim *The Missing Woman* eserinde Yates, izleyiciyi önce sunulup sonra geri çekilen bir anlatı süreciyle kışkırtır. Yates "Lacan'ın özdeşleşme süreciyle ilgili bu oyunda, dilde özne olarak varlığımızın sürmesini ve bir yerde kesinlik, bilgi ve hakikat noktasının bulunduğu dair inancımızı keşfetme sürecini ele aldım" diyerek anlatının dil ve kimlik arasındaki dinamiklerle şekillendiğini vurgular (Tickner, 1985, s.26).



Şekil 2.3 Marie Yates, *The Missing Woman*, 1982.
(<http://www.marieyates.org.uk/themissingwomanproject.html>)

Sanatçı, anlatısında tutarlılık hissini tüm hikâyenin kurgusunu parçalayarak oluşturur. Hem anlatının parçalarını kullanır hem de başlangıçta sunduğu ve sonra parçalanma yoluyla geri çektiği anlatı süreciyle alay eder. Bir şey hep eksiktir. 1983 yılında Londra’da gerçekleşen ve Yates’in *The Missing Woman* işiyle yer aldığı *Beyond the Purloined Image* sergisinin küratörü Mary Kelly şöyle açıklar: “Marie Yates, dilin işgal edilmiş topraklarında cinsiyet farkı konusunu takip eder; çok katmanlı bir okuma için simgeler, semboller ve dizinsel işaretleri ve mücevher gibi kişisel görüntüleri karmaşık bir şekilde yanyana getirir. Görsel olarak iş, montaj tekniğiyle birleştirilmiş ancak sonra bir dizi nesneye parçalanmıştır” (Mary Kelly, 1983). Freud’un psikanaliz teorisinde önemli bir yere sahip olan gerçeklik, esasen bireysel bilinçdışı süreçlerin sembolik olarak kesilip şekillendirilmesi fikrini içerir. Freudyen imgelemde gerçeklik, bir ‘decoupage’, parçalama olarak sunulur ve bu, gerçekliğin bir tür ‘kastasyonu’ olarak betimlenmiştir. Burada ‘decoupage’ gerçekliği bireyin içsel

çatışmaları ve bilinçdışı arzuları tarafından manipüle edilerek ‘yeniden yapılandırılan’ olarak gösterir. Bu kavram, insanların gerçeklik algılarının ve yaşam deneyimlerinin, psikolojik dinamikler tarafından dönüştürülmeye açık olduğu üzerine düşündürür (Freud, 1959, s. 69). *The Missing Woman*’da Yates, geleneksel hikâye anlatımını parçalar, bu parçalı yapıların merkezine ‘kadın ve cinsiyet farkını’ yerleştirir; Freud’un tabiriyle bu gerçekliğin kastrasyonudur. “*The Missing Woman* kadını eksik olarak tanımlayan fallosentrik kültürde, kadının kendi hakkında bir ‘özne olarak yokluğunu’ vurgular; parçalı ve dekupe edilmiş foto-metinlerde, bir fetiş imgesine, sabit bir kimliğe veya anlatı kapanışına olan arzu, kadın imgesinin reddiyle sınırlanır”. *The Missing Women* yokluğu varlık haline getiren imgeler ve metinler oyunudur. Görsel ve sözlü kodların parçalandığı, tekrarlandığı ve temsili sekteye uğratıldığı, *figüral* olandır; böylece yapının adında atıfta bulunulan varlık (kadın), anlamın oluşumunda genellikle olduğu gibi kabul edilmez, doldurulmaz, tamamlanmaz (Isaak, 1985, s. 6).

“Lyotard, ‘söylemin figüralliğini ve figüralin söylemselliğinin’ kaçınılmaz olduğu bu noktayı işaret eder; figüralin iş başında olduğu yer burasıdır”. Anlam söylem ve figüralin bir aradalığındadır (Readings, 2006, s. 21). Bu, Lyotard’ın yapısökümü kavramını açıklarken, temsil sistemlerinin analizinde karşıtlıktan farklılığa (differend)²⁶ geçişin ne olduğunu tanımlar. Yapısökümü salt bir yıkım olarak değil, sürekli yeni yapılar kurma imkanını canlı tutmak için, oyunun devamı için bir edimdir (differance). Lyotard’ın iddiası, söylemsel olanın her zaman figüral ile karşılıklı olarak iç içe geçtiği veya tam tersi olduğudur. Bu

²⁶ Derrida ise ‘farkı’ iki ayrı anlama gelecek şekilde kavramsallaştırır. ‘Differer’ erteleme, gecikme, özdeş olmama anlamına gelir. ‘Differer’den türeyen ‘difference’ ise ayrım, özdeş olmama ve fark anlamlarını üstlenirken; erteleme anlamını üstlenmez. Bu nedenle Derrida, her iki anlamı da barındıran ‘differance’ kavramını kullanır. Derrida, difference ve difference kavramlarının telaffuz ediminde birbirinden ayırt edilemezliklerini ve aralarındaki ‘fark’ın ancak yazıda, yani bir *gösterge*, bir işaret sisteminde kendini açığa çıkardığını ileri sürer. “Farklılık (differance) olmadan başkalık (alterity) olmaz, başkalık olmadan tekillik (singularity) olmaz, tekillik olmadan burada-şimdi (here-now) olmaz”. Bkz. Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning, and the new international* (P. Kamuf, Çev.). Routledge., s.37.

anlamda temsilin kuralının bu şekilde yerinden edilmesi, kültürel eleştiri için oldukça büyük bir öneme sahiptir.

Sanatın ve politikanın görevi, sembolik dili konuş(a)mayanları susturan adaletsizliğe direnmek için ‘farklılıkları’ uyandırmak, tanıklık etmek, onları daha da şiddetlendirmektir. Adalet ancak politikada, estetikte ve felsefede adaletin mahiyetine ilişkin ‘farklılıklar’ korunabilirse işler. Bu çerçevede postmodernizm, modernizmin kendine olan güvenini kaybederek sanatın belirli biçimsel özellikler kazanmasına neden olduğunda ortaya çıkar: Bill Readings’e göre “Ihab Hassan’ın tanımıyla güven ironi haline, Linda Hutcheon’un tabiriyle ise özgünlük parodiye dönüşür” (Readings, 2006, s. 40-41).

Anthony Bryant ve Griselda Pollock, *Digital and Other Virtualities* adlı kitaplarının “On Fidelity: Art, Politics, Passion and Event” adlı bölümünde Mary Kelly’nin Freud’dan yaptığı alıntıyı şöyle aktarırlar:

Şu an ile geçmiş arasındaki ilişki tamamen zamansal iken, geçmişle şimdi arasındaki ilişki diyalektiktir: doğası itibariyle zamansal değil, daha çok şekilseldir. (figural/bildich) Yalnızca diyalektik imgeler tarihseldir, yani arkaik olmayan imgelerdir. Okunan imge, yani tanınabilirliği şu an içinde mümkün olan imge, tüm okumanın temellendiği kritik anın izlerini en üst düzeyde taşır (Bryant ve Pollock, 2010, s. 190-191).

‘Şimdi ile geçmiş’ arasındaki zamansal bağlantı ile ‘geçmiş ile şimdi’ arasındaki diyalektik ilişki arasındaki ayrım önemlidir. Şimdi ile geçmiş arasındaki bağlantı tamamen zamansal olup, zaman içinde lineer bir ilerleme anlamına gelir. Buna karşılık, ‘geçmiş ile şimdi’ arasındaki bağlantı daha çok figüral veya sembolik bir nitelik taşıyan diyalektik bir özellik olarak karakterize edilir. Bu, tarihsel olayların daha dinamik ve etkileşimli bir anlayışının, diyalektik süreçleri içeren bir perspektifin önemli olduğunu ifade eder. Yalnızca ‘diyalektik imgeler’ gerçek tarihselliğe sahiptir ve bu yönüyle arkaik imgelerden ayırt edilir. Diyalektik imgeler, tarihsel olayların dinamik ve etkileşimli bir anlayışını içeren, fikirlerin veya çelişkilerin bir sentezi olarak öne çıkar.

Walter Benjamin *Son Bakışta Aşk* adlı kitabında geçmişi şimdide yeniden inşa etmek için şimdiki zamanı içeren diyalektik imgelere ilişkin olarak şöyle der:

Geçmiş tarihsel olarak kurmak ‘onu gerçekten olmuş olduğu gibi’ tanımak değil, kritik anda birden parlayıveren anı ele geçirmektir. Tarihsel maddeciliğin meselesi, kritik anda tarihsel öznenin karşısında beklenmedik bir şekilde beliriveren geçmiş imgesini alıkoymaktır (Benjamin, 2012, s. 41).

Bu bağlamda, geçmişin anlaşılması esasen lineer bir ilerleme değil, daha karmaşık ve etkileşimli bir süreci içerir. Geçmiş ile şimdi arasında bağlantıyı kuran diyalektik imgeler, arkaik bir duruma sıkışmamış, aksine şimdi ile etkin bir şekilde etkileşim halinde olan imgelerdir ve bu tür imgeler kritik anı vurgulamada önem taşır. Geçmiş anlamının ve tarihi yazmanın yöntemi, kolektif bilinçaltı imgelerinin şimdide yeniden oluşturulmasıdır.²⁷ Şimdide okunaklı olan bir imge, tüm okuma eylemlerinin temellendiği kritik anın belirgin izini taşır. Benjamin’in tehlike anı dediği bu ‘kritik’ andır. Kritik an, okuma/görme eyleminin temelini oluşturan ve yorum sürecinin karmaşık bir şekilde zamanın belirleyici, genellikle kırılğan anlarıyla iç içe geçmiş olduğunu gösterir.

Eduarda Cadava, *Words of Light: Thesis on the Photograph of History* adlı kitabında geçmişin, yeni bir anlayış veya bilinç düzeyi getirerek bireyin bilincini nasıl dönüştürebileceğini açıklar. Cadava’ya göre geçmiş, aniden ve güçlü bir şekilde bilince dahil olduğunda, bu bilinci hem uyanık hem de uykuda hem bilinçli hem de tam olarak bilinçli olmayan bir şekle sokar. Bu hem uyanıklığın hem de uykunun, bilincin ve henüz tam olarak bilince varılmamışın arasındaki bir tür “yarı uyku” halidir. Bu “yarı uyku” kişiyi geçmişte yaşanmış anın karanlığına ve günlük deneyimlerin göz ardı edilen belirsizliklerine götürür. Geçmiş bu anlamda günlük deneyimlerin derinliklerinde yatan tüm karmaşıklık ve belirsizlikleri keşfetmeyi sağlar (Cadava, 1998, s. 72).

Geçmişle şimdi arasındaki ilişki, ‘figüral’ ya da Mary Kelly’e vurguyla ‘bildich’ olarak tanımlanan şekilsel bir doğaya sahiptir. Bu terim, olayların sıralı olmasından ziyade daha simgesel bir temsili ima eder. Böylece, okunan imge

²⁷ Giorgio Agamben *Men Without Content* adlı kitabında Walter Benjamin’in “Thesis on the Philosophy of History” adlı eserinde, geçmişin, tıpkı anı gibi, kritik anda bir anda ortaya çıkan bir görüntü olarak sabitlenebileceğini belirtir. Ayrıca Türkçe çevirisi için Bkz. Agamben, G. (1999). *İçeriksiz insan* (G. Albert, Çev.). Ayrıntı Yayınları., s. 64.

veya tarihsel olay, belli bir bağlam veya kritik anın etkisi altında şekillenir. Bu, okumanın/görmenin sadece pasif bir eylem olmadığı, aksine tarihsel imgelerin yorumlanışında kritik anların temelinde olduğunun göstergesidir. Tarihsel üstkurmacalar da diyalektik ve figüral bir anlayışı vurgular; tarihi olayların yorumlanmasının kritik anlar tarafından şekillendirildiği doğrusunda hareket eder. Mary Kelly'nin *Circa 1968* (Şekil 2.4) işi bu anlamda iyi bir örnek olabilir.



Şekil 2.4 Mary Kelly, *Circa 1968*, 2004.
(<https://www.marykellyartist.com/circa-trilogy-2004-2016>)

Fotoğraf sanatçısı Jean Pierre Rey'in 24 Mayıs 1968'de Life Dergisi'nde yayınlanan ve 13 Mayıs 1968'de Paris sokaklarında bir gösteride Vietnam Bayrağını taşıyan Caroline Bondern'i merkezine alan fotoğrafını kullanarak (Rey'in fotoğrafı 'o anı' işaret eder ve olayın görgü tanıklığını yapar) yeniden bir sanat yapıtına dönüştüren Mary Kelly, yapıtın adına yaklaşık anlamına gelen 'circa' kelimesini ekler. Tarih yazımında, önünde 'yaklaşık' kelimesi olmaksızın bir tarih verildiğinde kesin tarihi işaret eder. O halde Kelly, kendi arşivinden

tarihsel bir olayı kesin olarak belgeleyen, bilinir bir fotoğrafı kullanarak ürettiği işinde ‘yaklaşık’ kelimesini bilinçli olarak kullanır ve nitekim bu gizem Rey’in fotoğrafını çektiği tarih ile tasvir edilen olayın bugüne döndüğü tarih arasındaki ‘sahne’ geçmiş ile şimdi arasında ortaya çıkar. Juli Carson “Legacies of Resistance” adlı makalesinde, bu sahnenin kültürel mirasın eksiltisini, bir nesil ile bir sonraki nesil arasındaki tarihsel belleğin oluşturulduğu yeni üretken alanın oluşturduğunu ifade eder (Carson, 2010, s.194). Tarih her zaman ‘o an’ gerçekleşen bir olay ile onu ‘şimdide’ hatırlayış arasındaki geçilemez ayrım meselesi olduğundan, tarih aynı zamanda olunmayan yerde olma özlemi meselesidir. *Circa 1968*’de söz konusu olan, eleştirel olarak tam da bu arzu meselesidir. Tarihçinin kendisi de ‘kayıp’ bir geçmiş olay olarak tezahür eden bu arzu nesnesiyle benzer şekilde bu ‘sahne’ de karşılaşır.

Carson’a göre bu karşılaşma, Lacan’ın öznenin hiçbir zaman ötekiyle gerçek anlamda bütünleşerek kendini tamamlayamaması görüşüyle açıklanabilir. Bu bakımdan, tarihsel olaya daha yakın olma yönünde bilinçli bir istek varken aynı zamanda onu asla elde edememenin bilinçdışı hazzı da vardır. Sanatçının ellerinde bu bilinçdışı sorunu, tarihsel hafıza sorunu üzerine etik bir özdüşünümsel alana açılan bir kapıya işaret eder (Carson, 2010, s. 194-198). Fotoğrafın gerçekliğe işaret eden doğası, Kelly’nin yeniden yaratımı ile somutlaşarak ortadan kalkarken, *Circa1968* politik hafızanın oluşumu üzerine izleyiciyi düşünmeye iter, bu Kelly’nin tanımlamasıyla ‘politik ilksel sahnedir’ (political primal scene)²⁸ (Bryant ve Pollock, 2010, s. 21).

Circa 1968’de hafızanın ve bilinçdışının gizemini çözmeye yönelik ipuçları aslında yapıtın kendisinde saklıdır. On binlerce kilo çamaşır yıkanarak elde edilen tüylerden yapılan *Circa 1968* fotoğrafik, resimsel ve sinematik görüntü arasındaki farklı çağrışımları canlandırırken, anlamını Kelly’nin kullandığı bu maddi teknikte bulur. Evindeki çamaşır kurutma makinesinin tüy-

²⁸ Mary Kelly’nin kullandığı “politik ilksel sahne” ifadesi, psikanalitik teoriden alınan bir terim olarak bireyin veya toplumun politik bilincini şekillendiren, genellikle travmatik veya dönüşüm yaratan tarihi anların kolektif hafızadaki yerini ifade eder. Bu, ileri nesillerin geçmişe bakışını ve politik kimliklerini anlamlandırma şekillerini etkiler, onları geçmişle diyalog içine sokar.

tiftik tutucusunu kullanan Kelly, altı ay boyunca on bin kilodan fazla çamaşır yıkayarak ve bu çamaşırları kurutma makinasında kurutarak elde ettiği tüylerle Rey'in fotoğrafını bir çizime indirgemiş ve ardından çizimi bir ızgaraya bölerek, ızgaranın her bölümüne tüy tutucusunun boyutlarına karşılık gelecek şekilde çizime dayalı vinil grafikler yerleştirerek, tiftik toplama filtresinden elde ettiği tüylerle Rey'in fotoğrafının yeniden sunumunu üretir. Daha sonra bölümlerin tek bir panel oluşturacak şekilde düzenlenmesiyle orijinal bir görüntü oluşturur. Kelly'nin çalışması, izleyiciyi orijinal fotoğrafa geri döndürürken, fotoğrafın görünüşünü ton olarak simüle eder. Ancak *Circa 1968*'de hem orijinal tarihi olay hem de fotoğraf izleyicinin elinden kayıp gider. Eğer Rey'in fotoğrafında yakaladığı 'an' ile kişinin doğrudan karşılaşamayacağı düşünülürse, o zaman Rey'in fotoğrafının, bir filtreleme sürecinin ortaya konduğu, 'tüy gibi asli' olmayan bir şeye sıkıştırılması özellikle anlamlıdır: bu, temsil edilebilir bir olayın yerinde sembolik ama gizemli bir izdir. Juli Carson bu noktada 'filtreleme' ile tüy toplamanın, Freud'un 'ön bilinç' dediği şeye, paradoksal olarak silinme veya sansür sürecinde bir şeyler üreten şeye benzetilebileceğinden bahseder. İzleyicinin kendi öznelliğini yansıtan *Circa 1968*'deki gizem, izleyicinin aynı anda hem orada oluşu hem de orada olmayışıdır. Bu varoluşsal çelişki, 'yerinden edilmişlik' hissi uyandırarak izleyicinin fotoğrafla bilişsel bir bağ kurmasını sağlar. Dolayısıyla bir şey yersizdir, ancak izleyicinin bilişsel deneyimini yönlendiren tam olarak bu 'bir şey'dir; Freud'un deyişi ile 'ertelenmiş etkidir' (Carson, 2010, s. 196).

Roland Barthes, tüm fotoğraflarda 'yersiz' olan şeyin, 'punctum' olduğunu söyler ve punctum'un yönlendirdiği şeyin zamanın kendisi olduğu sonucunu çıkarır. Bu noktayı *Camera Lucida*'da bir pasajda şöyle açıklığa kavuşturur: "Artık biçim değil yoğunluk olan bu yeni punctum, Zaman'dır, 'noeme'nin'²⁹ 'o-olmuş olan'ın vurgusu, onun saf temsilidir" (Barthes, 1981, s. 96). Ancak *Circa 1968*'de görülen gerçeklik, yalnızca zaman içinde ortaya çıkan

²⁹ Edmund Husserl'e vurgu ile 'noeme' bir düşüncenin, yargının veya algının nesnesini veya içeriğini temsil etmek için fenomenolojide teknik bir terimdir.

olayların ilerleyişi değil, aynı zamanda bu olaylarla yeniden karşılaşma üzerine değişen olayların kendisidir. Geçmişin farklı kültürel ve ideolojik koşullar dizisi içinde geri dönmesidir, yani sanat yapıtı, öznenin bölünmesi ikilemini yeniden canlandırmalıdır; öyle ki, kişi yalnızca altmışlı yılların kültürel devrimiyle yüzleşmeye zorlanmamalı, aynı zamanda onun bu olayla olan ilişkisini de çağdaş terimlerle ele almalıdır (Bryant ve Pollock, 2010, s. 194-198).

Bertolt Brecht *Popularity and Realism* adlı kitabında gerçekçilik ile ilgili olarak “Gerçeklik değişir; temsil edilebilmesi için temsil tarzlarının da değişmesi gerekir” der (Brecht, 1999, s. 492). Brecht’in gerçeklik gözleminde yola çıkan Juli Carson bunu *Circa 1968* üzerinden şöyle dile getirir: “İmgede neyi nasıl konumlandırdığımız, o imge anında nerede olduğumuz (ben daha doğmamış mıydım?) kadar, bu görüntüye/olaya şu anda baktığımız anda nerede olduğumuza da bağlıdır” (Carson, 2010, s. 197). “Geçmiş ve şimdi, bir takımyıldız olarak parıldar. Fotoğrafik imge veya genel olarak imge hareketsiz bir diyalektiktir. Tarihi kesintiye uğratar: zamanı mekânsallaştırarak ve mekânı zamansallaştırarak tarihin başka bir olasılığını açar” (Cadava, 1998, s. 61).

2.2 TARİHSEL ÜSTKURMACA VE METALEPTİK SIÇRAMALAR

Postmodernizmin tarihi ve tarihsel gerçekliği ele alış şekli kurgusaldır, apokrifdir. (apocryphal). Kurgu ve gerçekliğin muğlaklaştırılarak modernizmin büyük anlatıları ve resmi tarih ile çelişki yaratılması kasıtlıdır ve bu şekilde tarihsel bilgi sorunsallaştırılarak tarihsel bağlamlar yeniden konumlandırılır (Mc Hale, 2004, s. 90). Bunu belki de en yalın şekliyle Umberto Eco ifade eder: “Modern olana postmodern yanıt, geçmişin gerçekten yok edilemeyeceği, yok edilmesi sessizliğe yol açacağı için geçmişin yeniden ziyaret edilmesi gerektiğini kabul etmekten ibarettir: ama masum bir şekilde değil, ironiyle” (Eco, 2014, s. 225).

Brian McHale ufuk açıcı postmodernist kurgusunda, modernizmin epistemolojiye yaptığı vurgu³⁰ ile postmodernizmin ontolojiye olan ilgisi arasında bir ikilik önerir: Modernist kurgu epistemoloji ile ilgili soruları ön plana çıkarırken, postmodernist kurgu ise varlık/varoluş sorularını ön plana sürer. McHale'e göre, metnin ve dünyanın ontolojik yapısını ön plana çıkarmak için postmodernizme ait tipik sorular ya eserin kendisinin ontolojisine ya da yansıttığı dünyanın ontolojisine odaklanır. Postmodernist kurguda ontolojiye olan bu ilgi, üstkurmacasaldır ve dolayısıyla istikrarsızlaştırıcıdır. İzleyici ya da okuyucu, kurgusal dünyanın getirdiği istikrarsız durum konusunda özdüşünümsel olarak uyarılarak, kurgusal dünyanın ontolojik statüsü ön plana çıkarılır (McHale, 2004, s. 9-11).

McHale, ontolojik özdüşünümselliği postmodernist kurgunun merkezine yerleştirirerek tüm postmodernistlerin aynı repertuardan yararlandığını kaydeder. Bu esasen metinlerarası ve disiplinlerarası ödünç alma ve referans verme, anlatı içerisinde 'metaleptik'³¹ sıçramalar, çelişkiler ve daha da önemlisi Mc Hale'in 'ontolojik skandal' olarak adlandırdığı gerçeklik ile kurgunun

³⁰ Modernist kurgu epistemolojiktir. Yani modernist kurgu, "Parçası olduğum bu dünyayı nasıl yorumlayabilirim? Peki ben bu dünyada neyim?" sorularıyla yol alır. Örneğin William Faulkner'ın *Absalom, Absalom!* 'u (1936) bu epistemolojik soruları gündeme getirmek için tasarlanmıştır ve mantık olarak epistemolojik türün mükemmel örneğidir. *Absalom*, bilginin ulaşılabilirliği ve dolaşımı, 'aynı' bilgiye farklı zihinler tarafından dayatılan farklı yapılanmalar, 'bilinemezlik' ya da bilginin sınırları sorunu gibi epistemolojik temaları ön plana çıkarırken bu temaları, karakteristik olarak perspektiflerin çoğaltılması amacıyla modernist epistemolojik araçların kullanımı ile ön plana çıkarır. Ancak *Absalom*'un 8. Bölümünde, egemen olanın 'bilme' sorunlarından 'varoluş tarzları' sorunlarına yani epistemolojik egemenden ontolojik egemen olana geçişi dramatize edilir. Bu noktada William Faulkner'ın romanı modernist ve postmodernist yazı arasındaki sınıra hassasiyetle dokunur ve belki de bu sınırı aşan stratejilere yönelir. Postmodernist kurguda hâkim olan ontolojiktir yani postmodernist kurgu, "Ne tür bir dünya içindeyiz; Farklı dünya türleri karşı karşıya geldiğinde veya dünyalar arasındaki sınırlar ihlal edildiğinde ne olur? Bir metnin/imgenin varoluş tarzı nedir ve yansıttığı dünyanın (ya da dünyaların) varoluş tarzı nedir? Yansıtılan bir dünya nasıl yapılandırılmıştır?" gibi varoluşsal bir zemine kayar. *Absalom, Absalom!* Baskın kurgunun modernist kurgudan postmodernist kurguya geçişi güçlü bir şekilde öne sürer. Epistemolojik belirsizlik, belirli bir noktada ontolojik çoğulluk veya istikrarsızlık haline gelir: epistemolojik sorular yeterince ileri itilirse ontolojik sorulara devrilir. Aynı şekilde, ontolojik sorular yeterince ileri itilirse epistemolojik sorulara dönüşürler. Bkz. B. McHale, B. (2004) *Postmodernist Fiction*. Taylor & Francis e-Library, s. 9-11. ve s. 11-25.

³¹ Metalepsis (metalepsis) gerçeklik ile kurgu arasındaki çizgiyi kasıtlı olarak belirsizleştirmek için anlatı sınırlarının ihlal edilerek muğlaklaştırıldığı süreç, durum.

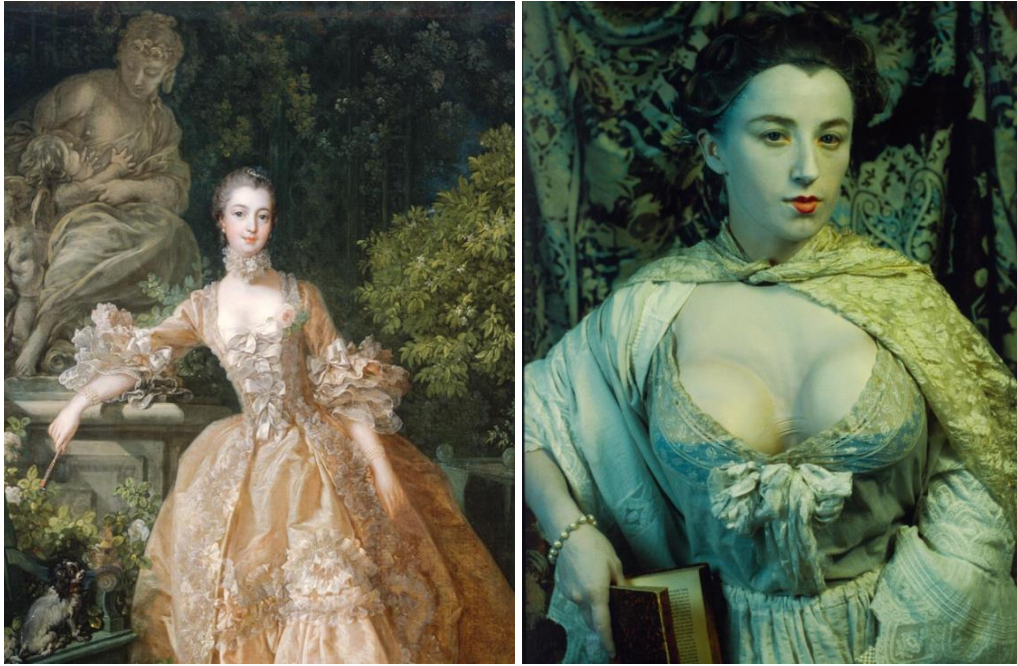
harmanlanarak gerçek dünyadan bir karakterin tamamen kurgusal bir bağlamda ele alınması veya gerçek dünya karakterlerinin tamamen kurgusal bir bağlamda etkileşime girmesi gibi bir ontolojik durum yaratılması gibi stratejiler içerir. McHale'e göre ontolojik skandal (ontological scandal)³² tarihin kurgusallaştırılmış statüsünü ön plana çıkaran postmodernist tarihsel üstkurmacalarda çok belirgindir ve aynı zamanda sanatçılar bizzat kendi işlerinde ortaya çıktığında da bu durum ortaya çıkar; kendi kurgusal eserlerinde kurgusal dünyanın yaratıldığı koşulları tarihsel üstkurmaca yöntemiyle açığa çıkararak, kendileri bizzat bu kurguda ortaya çıktıklarında, 'ontolojinin araştırılması ve kullanılması için başka bir araç' olarak hareket ederler (Mc Hale, 2004, s. 85). Cindy Sherman'ın *History Portraits* serisi dikkatini sanat tarihine çevirir. Sherman'ın portrelerinde kullandığı kostümleri, protezleri ve makyajı zekice birleştirerek, orijinal sanat yapıtlarının birer yansıması ya da kopyası olmaktan ziyade, bu eserlerin 'zaman ve bellek' işlevleriyle nasıl bozulduğunu sorgular. Bu bozulma (zaman ve bellek) oyununu kasıtlı olarak vurgularken, 'kopya ve orijinal' kavramlarını sarsar, aradaki bir boşluğu doldurarak bir araya gelen farklı dünyaların ilişkisini sorgular. Sherman'ın *History Portraits* serisi, Batı sanatındaki belirli türlerin geleneksel olarak kadın kimliğinin yapaylığını, temsilin kendi yapaylığına nasıl eklediğini gösterir. İşaretlenmiş terim olarak kadının sürekli olarak nasıl inşa edildiğini açık eder. Sanatçı, dikkatini kadını tasvir eden işlere odaklayarak, Batı sanatının sözde başyapıtlarında kadın bedeninin, normdan farklı olarak vurgulanmış ve işaretlenmiş bir terim haline geldiğini ve bu durumun çoğunlukla 'ontolojik skandal' olarak ortaya çıktığını gösterir. "Kurulu hiyerarşik düzeni³³ reddederek, Sherman, 'birlik (unity)'

³² Gerçek dünyadan bir figür kurgusal bir duruma dahil edildiğinde ve tamamen kurgusal karakterlerle etkileşime girdiğinde ontolojik bir skandal ortaya çıkar. Genel olarak, gerçek dünyadaki bir figürle dünya ötesi özdeş bir karakterin kurgusal bir dünyada varlığı, o dünyanın ontolojik yapısı boyunca şok dalgaları gönderir. Bkz. McHale, B (2004) *Postmodernist Fiction*, Taylor & Francis e-Library, s. 85.

³³ "Platonik dünya anlayışı, orijinalin mükemmelliğinin temsil edici kopyaların yayılmasıyla aşındığını kabul eder. Buna uygun olarak, estetik özerklik geleneği, zaman ve mekânda tekilliğe ısrar ederek, seyirciyi Platonik çoğulluk korkusuna karşı korur. Tarih portrelerinde çelişkili dünyaları bir araya getirerek, Sherman estetik özerkliğe saldırır ve bu çoğalma korkusunun

yerine ‘anlaşmazlığı (disagreement)’ ve ‘tekillik (singularity)’ yerine ‘farklılığı (difference)’ öne çıkaran kararlı bir feminist dünya modeli yaratır” (Hinderliter, 2014).

Cindy Sherman, *History Portraits* serisinde *Untitled,183-A*, (1988) adlı işinde (Şekil 2.6) François Boucher’ın *Madame de Pompadour*, (1759) portresini (Şekil 2.5) canlandırır.



Şekil 2.5 François Boucher, *Madame de Pompadour*, 1759 (sol)

Şekil 2.6 Cindy Sherman, *Untitled #183-A*, 1988. (sağ)

(<https://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-multiple-worlds-of-cindy-shermans-history-portraits-2/>)

Sherman, Roma’da uzun bir süre geçirdiği dönemde, *History Portraits* serisini oluşturmuş ve burada çok çeşitli kostümler ve dekoratif objeler bulma fırsatı yakalamıştır. *Untitled #183-A* işindeki aksesuarlar; sağ elinde tuttuğu bir kitap, inci takıları ve arka planda serili bir goblen pano, Sherman’ın bizzat bit pazarlarından topladığı nesnelere ve Boucher’ın Rokoko zarafetine atıfta

saldırısına kendini açar”. <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-multiple-worlds-of-cindy-shermans-history-portraits-2/>

bulunur. (Hinderliter, 2014). Beth Hinderliter, “The Multiple Worlds of Cindy Sherman’s History Portraits” adlı yazısında Sherman bu işinde, fotoğrafçılığın gerçekçi belge nitelikli yönleri ile ‘sahnelenen’ arasında güçlü bir çelişki yaratır ve portrelerde kimliğin her zaman yapay bir şekilde inşa edildiğini vurgular. Ayrıca, *Madame de Pompadour*’un Rokoko dünyası ile Sherman’ın modern dünyası arasındaki çatışma, her iki dünyanın da çarpışması ve yeniden yorumlanmasıyla virtüel bir potansiyeli aktive eder. Sherman *History Portraits* serisi ile, Batı sanatındaki geleneksel olarak kadın kimliğinin yapaylığını temsilin kendisinin yapaylığına eklemiş olduğunu gözler önüne serer. Glenn Collins’in 1990 yılında Cindy Sherman ile yaptığı ve *The New York Times* da yayınlanan röportajında, Sherman “Erkekleri canlandırmak daha zor çünkü kendini sadece o sıkıcı maço pozunu yaparken buluyorsun” demiştir. Sosyal ilişkiler açısından normatif temel olarak kabul edilen erilin ‘işaretlenmemiş’ bir terim olması, kadının sürekli olarak inşa edildiği ve değerlendirildiği bir standart haline gelir. Bu noktada Sherman, Batı sanatının sözde baş yapıtlarında kadın bedeninin, normdan farklı olarak vurgulandığı ölçüde, ‘işaretlenmiş’ terim haline geldiğini göstermeyi amaçlar. Bu odak, kadın bedeninin nasıl bir obje haline geldiğini ve eril bakış açısıyla nasıl şekillendirildiğini sorgulamaya olanak tanır (Collins, 1990, s.17). “Modernizmin ideolojik olarak kodladığı ve toplumsalın içine yerleştirdiği ‘beden’ olgusu artık geçmişteki prosedürlerle ele alınamaz haldedir. Bedene ilişkin kodları kırılmaştırmak, onun gerçekliğini bütüncül olarak kavrayabilmek adına artık farklı stratejilere başvurmak gerekmektedir” (Şahiner, 2015, s. 173).

Bu çerçevede *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* adlı kitabında Judith Butler, bedenin anlamı önceleyen maddeselliğinin cinsellik açısından öznelere ayrıştırdığını ve bunun toplumda ayrıştırıcı bir dil ürettiğini bu nedenle, bu dikotomiden vazgeçilerek bedeni bir ‘oluş kipi’ (mode of becoming) olarak tanımlamayı önerir (Butler, 1990, s. 128-131). Bu yaklaşımla, Cindy Sherman, kendi bedenine Batılı beyaz kadının ikonografisinden çeşitli alıntılar ekleyerek ideolojilerin kadın temsiliyetini nasıl kurguladığını ortaya çıkaran işler üretir. Beden imgesini oluşturan kültürel, tarihsel, politik faktörlere

işaret eden bu yaklaşım, bedeni Rebecca Schneider'ın ifadesiyle bir 'mise-en-scene' veya 'sahneleme' haline getirir: Sherman bedenini parodinin sergilendiği bir sahneye, dönüştürerek Batı'nın öznellik kavramını sorunsallaştırır (Schneider, 1997, s. 20).

Heterokozmos³⁴ (heterocosm) yaklaşımının kabul ettiği tek ontolojik farklılık, kurgu ile gerçek arasındaki karşıtlıktır. Ancak bu karşıtlık, kurgusal heterokozmos ile gerçek dünya arasında bir ilişkinin olmadığı anlamına da gelmez. Nitekim mimesis ile gerçek dünyanın yansıtılabilmesi için taklidin taklit edilenden ayırt edilebilmesi gerekir: Sanatın aynasının, yansıtılacak doğadan ayrı olması gibi. Mimetik bir ilişki esasen benzerlik ilişkisidir ve benzerlik aslında farklılığı da ima eder ve bu orijinal nesne ile onun yansımaları arasındaki gerçek dünya ile kurgusal heterokozmos arasındaki farktır (McHale, 2004, s. 28). Peter L. Berger ve Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality*'de (1966) "Dünyanın çoklu gerçekliklerden oluştuğunun bilincindeyim. Bir gerçeklikten diğerine geçerken, bu geçişi bir çeşit titreşim dalgaları gibi yaşıyorum" derken bunu ifade eder (Berger ve Luckmann, 1991, s. 35).

Brian McHale'in çoklu gerçeklikler bağlamında bahsettiği bir gerçeklikten diğerine geçilmesi anlatıdaki 'metalepsis'dir. Metalepsis, anlatı teorisinde anlatının seviyeleri arasındaki sınırları aşan bir öge olarak tanımlanabilir ve sadece anlatı içi düzeyler arasındaki geçişlerle sınırlı olmayıp, aynı zamanda *History Portraits* örneğinde olduğu gibi anlatıyı oluşturan semiyotik (işaretler ve semboller sistemi) yapıyı da ihlal edebilir. Metaleptik ihlal, anlatıda farklı diegetik³⁵ seviyeler arasındaki sınırın kasıtlı olarak ihlal edilmesidir ve ima edilen 'gerçek' dünyanın yalnızca semiyotik sistemdeki işaretler kümesi olarak kabul edildiğinde işler. Diegetik seviyeleri yaratan, bağlayan ve ayıran

³⁴ Gerçek deneyim dünyasından ayrılan kurgusal dünya, kurgusal kosmos. A.g.e, s. 27.

³⁵ Platon'un *Republic* adlı eserinin üçüncü kitabında Sokrates, konuşmayı aktarmanın iki yolu arasında bir ayrım öne sürer: diegesis ve mimesis. Diegesis'in karakteristik özelliği şairin kendisinin konuşmacı olması ve bize kendisinden başka kimsenin konuştuğunu ima etmemesidir. Mimesis'te ise şair konuşanın kendisi olmadığı yansımaları yaratmaya çalışır. Dolayısıyla diyalog, monolog, genel olarak doğrudan konuşma mimetik olurken, dolaylı konuşma diegetik (öyküsel) olacaktır. Bkz. Rimmon-Kenan, S. (2005). *Narrative fiction*. Routledge, s. 109.

semiyotik işaretlerde var olan ‘sınırın’ ihlali metaleptiktir. Sınırların aşılması, okuyucu veya izleyici için beklenmedik bir etkileşim yaratarak anlatının gerçeklik algısını sorgular. Bu tür bir ihlal, anlatı içindeki ve anlatı dışındaki dünyalar arasında geçişler yaparak, hikâyenin algılanışını temelden değiştirebilir. Öyle ki, metalepsis, anlatının yapısal sınırlarını zorlayarak anlatının kurgusal olan ve olmayan gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırır (McHale, 2004, s.120-123, 226).

Janette Cardiff ve George Bures Miller’in 2001 yılında 49. Venedik Bienali Kanada Pavyonu için ürettikleri *The Paradise Institute* (Şekil 2.7) adlı enstelasyonları sinema dili ve deneyimi üzerinden ‘metaleptik’ anlatı yöntemiyle kurgu ve gerçeklik algısına odaklanır.



Şekil 2.7 Janette Cardiff ve George Bures Miller, *The Paradise Institute*, 2001. (<https://cardiffmiller.com/installations/the-paradise-institute/>)

İzleyiciler bir dizi merdiven çıkarak kırmızı halı ve kadife kaplı koltuklara oturduklarında, balkonun üzerinden, büyük bir sinema salonunun hiper perspektifle yaratılmış minyatür bir kopyasına bakar. Bu, Cardiff ve Miller tarafından düzenlenen bir dizi illüzyonun ilkidir. Enstalasyonu daha da özel

kılan şey, izleyici olarak her bireyin kulaklık aracılığıyla deneyimlediği kişisel ‘binaural’³⁶ surround sese eşlik eden görüntüdür. Kulaklıklardan gelen seslerle hışırtılı, öksüren, konuşan, fısıldayan ve gülen insanlarla çevrili sıradan bir sinema salonundaymış gibi bir yanılsama yaratılır. İlk başta hissedilen izolasyon hissi, salonun içinden geliyormuş gibi görünen izinsiz bu girişlerle kırılır: ‘sözde izleyicilerden’ biri (kadın sesi) samimi bir şekilde izleyicinin kulağına fısıldar: “Çıkmadan önce ocağı kontrol ettin mi?” (Cardiff ve Miller, t.y.) Perdeye yansıyan görüntüde bir hastanede esir tutulan bir adamı konu alan siyah-beyaz filmi takip etmek zorlaşır ve bir şekilde izleyicinin etrafında olup bitenler ile filmde olup bitenler birbiri ile ‘diegetik’ olarak karışır. (Johnson, 2002). Evde ocağı açık bıraktığından endişelenen kadın izleyici soru sorduğu sırada, ekranda Tarkovski’ye yapılan metinlerarası bir gönderme ile alevler içinde yanan bir ev belirir. Filmdeki emilim askıya alınıp diğer gerçeklikler içeri aktıkça kurgu ve gerçeklik birbirine karşı. Cardiff ve Miller izleyiciye ‘binaural ses’ ve ‘melaleptik anlatıyı’ bir arada deneyimleterek esasen gerçek gibi görünen ile gerçek olan arasındaki istikrarsız ilişkiyi kurcular.

Cardiff ve Miller melatepsis ile hikâye içindeki hikâye (frame narrative) yapısını bozarak, gerçeklikle kurgu arasındaki sınırlar bulanıklaştırır. *The Paradise Institute*, gerçek ve kurgusal olaylar arasında sürekli geçişler sunarak, ses ve görüntü üzerinden izleyicilerin gerçeklik algısını sorgular. Bu, izleyicilerin kendilerini bir hikâyenin içinde bulmalarına ve gerçekle kurgu arasındaki sınırların ne kadar kolay geçilebilir olduğunu deneyimlemelerine olanak tanır. *The Paradise Institute*’un görsel imgeleri ve doğrusal olmayan senaryosu yapının çift sesli ses kısımlarıyla zenginleştirilir; bunlar, metalepsisin etkilerini üreten tamamlayıcı sinografik unsurlardır (Wolf, 2011, s. 265). Weber Wolf, *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media* adlı kitabında bunu şöyle ifade eder:

³⁶ ‘Binaural’ işitme beyinin iki kulaktan gelen sesleri birlikte algılayıp karşılaştırması ve üç boyutlu bir ses dünyasına erişmesidir.

Buradan önemli bir soru ortaya çıkıyor: Gerçeklik nerede bitiyor, kurgu nerede başlıyor? Karşıt ve aşırı düzeyler, ontolojik ve mantıksal olarak farklılaşmış boyutlar, *The Paradise Institute* da olduğu gibi ustaca senkronize edilmiş bir sahnelemede eş zamanlı ve kasıtlı olarak iç içe geçmiş olarak ortaya çıkarsa ne olur? Anlatı ve kurgu genişlediğinde ve metaleptik olarak gerçekliğe karıştığında izleyicinin yapay da olsa görünüşte gerçek olan sanat alanına yayılıp oraya sıçradığında, zihinlerini hareket ettirip istikrarsızlaştırdığında ne olur? Her halükârda, bir multi-medya enstalasyonunu bu ustaca senaryo odaklı karma medya tarzında sahnelemek, modern Batı kültürünün mevcut ve aynı zamanda gerçeklik sorununa veya daha doğrusu gerçeklik ile kurgu arasındaki ikili karşıtılığa ilişkin uzun süredir devam eden kaygılara açıkça gönderme yapar. Cardiff ve Miller, Batı felsefesinin kadim sorularından yararlanarak bu temayı geliştiriyor ve bizi günümüzün meselelerine yönlendiriyor. Gerçeklik nedir? Kurgusal olan gerçeğe dönüştüğünde ve gerçeklik bir anda kurgu gibi görüldüğünde algımız ve deneyimimiz ne olur; fiziksel olarak mevcut olmayan, psikolojik olarak mevcut hale geldiğinde ve gerçek üzerinde güçlü bir şekilde etkili olduğunda ne olur? Cardiff ve Miller'ın 'kurgu ve gerçeklik' arasındaki ikili karşıtılığı sorgulayan sahne sanatı enstalasyonu, şu anda özellikle yeni medya teknolojileri ve internet sayesinde popüler olan gerçeklik kavramıyla ilgili mevcut kaygıları yansıtır (Wolf, 2011, s. 267).

Sergilenen sanatın, icra edilen sanatla kaynaştığı, ontolojik olarak farklı gerçekliklerin ve düzeylerin birleştiği yapıtın, metasinografik (metascenografic) unsurlarının bilincine varan izleyici, metalepsis aracılığı ile kurgusal ile gerçek dünyadaki özne inşa süreçleriyle mimetik bir ilişki kurar. Metaleptik anlatı, içindeki ve dışındaki dünyalar arasındaki sınırı (boundary) aşma yeteneği sayesinde hem kurgusal (olası) hem de gerçek dünyada var olan karakterlerin özne olarak nasıl inşa edildiğini deneyimleme üzerinde etkilidir. Bu, olası dünyaların ve gerçek dünyanın, her ikisinin de 'söylemsel' yani 'dil ve anlatı' yoluyla inşa edilen yapılar olduğu ve sınır ihlalinin bu iki dünya arasında esasen paralel olarak işlediği bir inşacı perspektife işaret eder. Bu etkileşim, metalepsisin sadece bir anlatı tekniği olmakla kalmayıp, aynı zamanda izleyiciyi dönüştürme potansiyeline sahip olduğunu gösterir. Metalepsis, postmodern duruma özgü kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırın sorunsallaştırılmasını dramatize ettiğinden yeniden kavramsallaştırma açısından uygun bir araçtır. Daha spesifik olarak, kurgusal öznelerin ontolojik statüsünü güçlendirmek veya zayıflatmak amacıyla anlatı hiyerarşisini bozduğu için hem temel benliğin

yapısökümüne hem de özne inşasının dinamiklerine dair bir model sağlar (Malina, 2002, s. 1-9). Kadın temsillerinde metaleptik yaklaşım özne inşasının politik doğasını ve ataerkil toplumun kadınlar üzerindeki maddi etkilerini açığa çıkararak sürecin yıkıcı tekrarlarına yönelik stratejiler üretir.

Metaleptik dinamik, anlatı kuramı için yeni sorular ortaya koymanın yanı sıra, sosyal ve politik açılardan yeni düşünme yolları da açabilir; inşacı perspektiften bakıldığında, bu dinamik, kişinin kendisi ve dolayısı ile öteki üzerinden dünyaya ilişkin çerçevesinin tezahürü olarak benliği yansıtır. Bu nedenle kurgusal metaleptik özne yapıları aslında öznenin dönüşümünü sağlayacak stratejileri de beraberinde getirir. Debra Malina *Breaking the frame: Metalepsis and the Construction of the Subject* adlı kitabında bunu şöyle ifade eder:

Metaleptik dinamik, anlatı kuramı için yeni sorular ortaya çıkarmanın yanı sıra, sosyal ve politik deneyim hakkında yeni düşünme yolları da açabilir; çünkü inşacı perspektiften bakıldığında, bu dinamik, bazen şiddet içeren anlatı çerçevelerimizin ve dünyamıza, kendimize ve ötekine dair yeniden çerçevelerimizin bizi esasen olduğumuz kişi haline getirdiği süreci yansıtır. Ve aslında bazı tezahürlerde, kurgusal metaleptik özne yapıları aslında başka bir şeye dönüşmemizi sağlayacak stratejileri test eder (Malina, 2002, s. 3).

Pratikte metalepsis, anlatı sınırlarının çökmesi, bulanıklaşması veya çözümlenmesi olarak kendini gösterse de sıklıkla öznenin sınırları ihlal etme eylemi olarak ortaya çıkar. Nitekim metaleptik hareketin kendisini gizlediği akışkanlık ne olursa olsun, zorunlu olarak anlatının yapısını ihlal eder ve anlamı tekrar oluşturmak için bu yapıya dayanan süreci sekteye uğratar. Örneğin Angela Carter'ın 1979 tarihli *The Bloody Chamber* adlı romanında yer alan "The Company of Wolves" adlı hikayesi esasen "Kırmızı Başlıklı Kız" masalının feminist bir yeniden yazımıdır: cinsiyet rolleri, cinsellik ve güç ilişkileri üzerine odaklanır ve geleneksel masal motiflerini ve temalarını altüst eder.

Hikâyede, Kırmızı Başlıklı Kız karakteri (Rosaleen) klasik masalın aksine, masum ve yardıma muhtaç bir kız çocuğu olarak tasvir edilmez. Carter, onu cesur ve kendine güvenen bir figür olarak sunar; öyle ki genç kız, kurtadam ile kendi şartları altında bir anlaşma yapar. Bu, genç kızın kurtla cinsellik

yaşamayıyla sonuçlanır ki, hikâyede bu unsur kızın cinselliğini kendi iradesi ile ve özgürce keşfetmesi anlamında önemlidir. Carter, Kırmızı Başlıklı Kız'ı pasif bir kurban olmaktan çıkarıp, kendi arzularının farkında olan ve bunları ifade eden bir birey olarak yeniden tasavvur eder. Hikâyeye, genç kızın kurtadamlarla olan karşılaşmasını, güç dinamiklerinin yeniden müzakere edildiği bir an olarak kullanır. Kız, kurtadamların tehditlerine boyun eğmek yerine, onunla zekice bir oyun oynar ve sonunda üstünlüğü kazanır. “The Company of Wolves”, genç kadının kendi hikayesinin kontrolünü ele alması ve kendi kaderini yazmasıyla geleneksel “Kırmızı Başlıklı Kız” masalının aksine, kadınların edilgen değil, kendi iradeleri ile kendi hikayelerinin kahramanları olabileceğini vurgular. Carter, ‘metaleptik sıçramalarla’ masalın geleneksel anlatısını bilinçli olarak bozar ve semiyotik işaretlerde var olan sınırı ihlal ederek daha özgürleştirici, cesur ve yenilikçi bir anlatıya dönüştürür: kadın karakterini pasif nesneden aktif özne haline getirerek geleneksel cinsiyet rollerini sorgular. Ataerkil kültürün kadınlara yönelik tahakkümünü tersine çevirmek için metalepsisi bir araç olarak kullanarak kurgunun gerçekliği etkileme becerisinden yararlanır ve yeniden yazım sürecinde mevcut yapıları yıkmak umuduyla likantropi (lycanthropy) mitini kullandığı hikâyesinde güçlü feminist mesajlar vererek gerçeklik algısını değiştirmeyi amaçlar (Malina, 2002, s. 100 ve Tearle, 2022).



Şekil 2.8 Neil Jordan, *The Company of Wolves*, 1984.
(<https://www.theguardian.com/film/2022/oct/12/angela-lansbury-neil-jordan-company-of-wolves>)

Neil Jordan tarafından yönetilen ve Angela Carter'ın aynı adlı hikayesine dayanan *The Company of Wolves* (1984) (Şekil 2.8) filminde de tıpkı hikâyede olduğu gibi kültürel açıdan anlatıyı yeniden konumlandırmak için metalepsis hiyerarşileri içeriden çökertmek amacıyla bir strateji olarak kullanılır.

Gerard Genette'den³⁷ aktaran Rimmon-Kenan bu tür ihlalleri başka bir evrene giriş olarak tanımlar: her evren kendisini 'gerçeklik' olarak görür; her biri kendi açısından gerçektir. İşte, metalepsis bu evrenlerin hiyerarşik olarak düzenlenmiş olarak algılanışı gerçeğinden kaynaklanır ve bunu bozma eylemidir. "Ontolojik bir hiyerarşiyi aştığı için metalepsis, öznelere daha fazla veya daha az düzeyde 'gerçeklik' bahşederek aslında onları öznelliğe teşvik etme gücüne sahiptir" (Rimmon-Kenan, 2005, s. 94).

³⁷ Gerard Genette *Narrative Discourse* adlı kitabında bunu Marcel Proust'un *Un amour de Swann* adlı romanında Swann ve Odette karakterleri üzerinden örnekler. Bkz. Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (J. E. Lewin, Çev.). Cornell University Press, ss. 175-176.

Batı anlatısının bilinçaltı metaleptik eğiliminin gerçek ve olası evrenleri çok iyi kontrol eden modernist kurguya dahi nüfuz ettiği aşıkardır. Kurgu ile gerçeklik arasındaki ilişkinin karmaşık ve istikrarsız olduğunun anlaşıldığı dönemlerde, kurgusallık derecelerini belirleyen anlatı sınırlarının aşılması bu nedenle stratejik ve dolayısıyla bilinçli bir araç olarak ortaya çıkar.

2.3 TARİHSEL ÜSTKURMACA VE OLASI DÜNYALAR

Postmodernist yazar Ron Sukenick kurguyu şöyle tanımlar: “Kurgunun temel kinayesi hipotezdir, geçici varsayımdır, inançsızlığın yanı sıra inancın da askıya alınmasını gerektiren bir tekniktir”. Kurgu bir ‘arada’ olma durumudur, yani doğru ve yanlış, inanç ve inançsızlık arasında asılı kalır (Sukenick, 1985, s. 80). Umberto Eco ise kurguyu “okur ya da izleyicinin sessiz bir biçimde ‘inançsızlığın askıya alınması’ olarak tanımlanan bir ‘kurmaca anlaşmasını’ kabul etmesidir” diye ifade eder. Kurmacada “Okur (ya da izleyici) kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir; ancak bu, sanatçının yalan söylediğinin düşünülmesini gerektirmez”. (Eco, 1995, s.87) “İnanmamız gerekenlerle inanmamamız gerekenler arasındaki sınırlar oldukça belirsizleştikçe [...] ki anlatının—sözel ya da görsel—büyüsü de burada yatar: anlatı, bizi kendi dünyasının sınırları içine hapseder ve bir şekilde bu dünyayı ciddiye almamızı sağlar” (Eco, 1995, s.90).

Bu bağlamda, *Postmodernist Fiction* adlı kitabında Brian McHale kurgunun, yani ‘olası dünyaların’ mümkün olabilmesi için, bazı failer tarafından bunlara inanılması, hayal edilmesi, arzu edilmesi gerektiğine dikkat çeker. McHale’a göre olası dünyalar yaklaşımına göre kurgu ile gerçeklik arasında keskin bir ayrım yapılmadan ikisi arasında hiçbir yansıtma ilişkisi mimetik ilişki olamaz, kurguda gerçekliğin yeniden temsili mümkün değildir. Klasik mimesis (taklit) teorilerinde, kurgu ile gerçeklik arasında net bir ayrım yapmak önemlidir çünkü bu ayrım olmadan kurgunun gerçekliği yansıtması veya yeniden sunması mümkün olmaz. “Mimesis aynasında gerçek dünyanın yansıtılması için, taklidin taklit edilenden ayırt edilebilir olması gerekir:

mimetik bir ilişki özdeşlik değil, benzerlik üzerinedir ve benzerlik farklılık içerir; bu, gerçek dünya ile olası heterokozmos arasındaki farktır” (McHale, 2004, s.28).

Ancak olası dünyalar teorisi, bu sınırı bulanıklaştırır, böylece kurgusal dünya ile gerçek dünya arasındaki erişim mümkün kılınır. Olası bir dünya, eğer birinci (gerçek) dünyanın sakinleri tarafından tasavvur edilebilirse erişilebilirdir (McHale, 2004, s. 34). Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* denemesinde İspanya’da bir müzede davetli olduğu gökevinde doğduğu gecenin gökyüzünü izleme fırsatıyla kendi doğum gecesine geri dönerek yaşamının başlangıcını yeniden yaşadığını anlatırken, bu deneyimin kendisi için “kurmaca, tarih ve gerçek hayatın iç içe geçtiği bir öyküye dönüştüğünden” bahseder. Gökevi deneyimi üzerinden Eco erişilebilirliği sezgisel olarak anlamının bir yolunun ‘psikolojik düşünülebilirlik’ olduğunu öne sürer: ikinci (olası) dünya, ilk dünyadaki varlıklar tarafından düşünülebiliyorsa erişilebilirdir (Eco, 1995, s.158-159).

Üçüncü bölümde etraflıca ele alacağımız Luce Irigaray’ın kadının yerinin sembolik düzende erkek ile aynı düzleme getirilmesi adına olası bir dünyayı sıfırdan tasarlamak yerine, varlıkları ve mülkleri hazır olan gerçeklik dünyasından (eril dünyadan) ödünç alarak *farklılık teorisini* kendi lehine bir mücadele alanına çevirebileceği önermesi gibi ve bu bağlamda Antik Yunan felsefesinin özünü oluşturan Platonik diyalektik kavramı eleştirisi çerçevesinde dişil öznelliğe yer açmak niyetiyle Platon’un *Hystera*’sını yeniden yazarak her iki öznelliğe alan açma girişimi olası dünyaları erişilebilir kılmasıdır; olası dünyalar hem ütöpik hem de erişilebilmesi mümkün dünyalardır.

“Hayal gücünün enerjisini konuşlandırabilmek için yabancı bir alana ihtiyaç olduğundan, bu alan her zaman kurgusal dünyalar olmuştur ve olmaya da devam edecektir” (Pavel, 1986, s.148). Tarihsel olarak bakıldığında ise, gerçek dünyadaki varlıklar ve olaylar, ‘mitleştirilebilir ya da bunun tam tersi olarak mitolojik varlıklar ve hikayeler onları ayakta tutan inanç ve değer sisteminin aşınmasıyla ‘üstün gerçeklik’ statülerini kaybedip ‘salt kurgu’ statüsüne dönüşebilir/dönüştürülebilirler. Bu tür tarihsel süreçler mitleştirme ve

kurgulama bakış açılarını değiştirir. Görünen o ki, kurgusal heterokozmos, yalnızca kurgunun gerçek dünyayla ve olası dünyalarla olan ilişkisiyle değil, aynı zamanda belirli bir kültürdeki diğer ‘gerçek dışı’ ve ‘yarı gerçek’ ontolojiler yelpazesindeki yeri tarafından da belirlenir. Sonuç olarak gelinen noktada postmodernist kurgunun ‘mimetik’ olduğu ortaya çıkar. Brian McHale’ın tanımıyla postmodernist kurgunun taklit ettiği şey, yani onun mimesisinin nesnesi, gelişmiş endüstri kültürünün çoğulcu ve anarşik ontolojik manzarasıdır (McHale, 2004, s.38). Burada anarşik ontolojik manzara ile ifade edilmek istenilen postmodernist anlatıların çoklu perspektiflere, farklı anlamlara açılan ve hiyerarşinin reddine dayalı anlayıştır. (McHale, 2004, s. 36-38).

Ancak, Thomas Pavel “Fiction and Ontological Landscape” adı makalesinde “Çoğu toplum, ontolojik manzaralar açısından bir çeşitlilik barındırıyor ya da en azından buna izin veriyor gibi görünse de bu manzaralardan yalnızca birinin doğru ya da merkezi ontolojiyi temsil ettiğini” dile getirir (Pavel, 1981, s.155). Bu bağlamda, ‘anarşist ontolojik manzara’ postmodern düşüncede tek bir mutlak gerçeklik yerine, birden fazla gerçekliğin, yani farklı varoluş düzenlerinin yan yana var olduğu bir durumu ifade eder. Buradaki ‘anarşist’ terimi, herhangi bir ontolojik düzeni (varlık ve gerçeklik anlayışını) mutlak ya da tek doğru olarak kabul etmemeyi, hatta bu düzenler arasında bir hiyerarşi kurmaktan kaçınmayı ifade eder. Bu birden fazla gerçeklik anlayışını aynı anda kabulüdür; mutlak gerçeklik yerine çoğul gerçekliklerin kabul edildiği bir ‘ontolojik anarşi’ söz konusudur. Bu yaklaşım, modernizmin kesin doğrulara ve tek bir gerçekliğe odaklanan anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkar; temelinde, gerçekliğin sabit değil, akışkan ve çoğul olabileceği fikri yatar. (Pavel, 1981, s.158).

Margaret Atwood’un totaliter distopik bir tavırla alternatif bir dünyayı tasvir eden 1985 tarihli *The Handmaid’s Tale* (Şekil 2.9) adlı romanı bir tarihsel üstkurmaca olarak dönemin toplumsal ve politik atmosferini yansıtan olası bir dünyayı kurgular. Atwood kurgusunda hem tarihsel gerçekliği sorgular hem de alternatif bir tarih yaratır. Kadınların üreme köleliği yapmaya zorlandığı filmde/romanda giydikleri beyaz geniş kenarlı bir başlık ve kırmızı pelerinler,

kadınların baskı altındaki durumlarının sembolü haline gelir ve günümüzde halen kadınların baskıya karşı mücadelesinde güçlü bir protesto sembolü olarak kullanılır (Armstrong, 2018).



Şekil 2.9 Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, 1990.
(<https://www.imdb.com/title/tt0099731/mediaviewer/rm360992000/>)

Romanın baş karakteri Offred, kadınların maruz kaldıkları ayrımcılığı ve özgürlüklerinin nasıl sınırlandırıldığını gösterirken 'kadınların sessizliği ve direnişi' arasındaki dikotomiye vurgular. Bu dikotomiye yapılan vurgu, anarşist ontolojik manzaraya yapılan vurgudur. Totaliter rejimin baskısı altında yaşayan kadınların, sesleri kısılmıştır ancak Offred'in güçlü iç monoloğu, kadınların hala direnme potansiyeline sahip olduğunu göstererek 'olası bir dünyanın' peşine düşer. Bu noktada, anarşist ontolojik manzara hem felsefi hem de politik bir yaklaşımı ifade eder. Kavram, anarşizm ve ontoloji kavramlarını bir araya getirir. Anarşizm, devletin ve otoritenin reddedildiği, birey özgürlüğünün vurgulandığı bir politik felsefe ve harekettir. Ontoloji ise varlık, gerçeklik ve varoluşun doğasıyla ilgilenen bir felsefi disiplindir. Anarşist ontolojik manzara, kadınların özgürlüğü ve kendi varlığını yeniden inşa etme yeteneğine odaklanır.

Bu yaklaşım, kadınların kendi gerçekliğini tanımlama ve yaratma sürecinde iktidar veya diğer otoritelerin müdahalesini reddeder; kadının kendi varoluşunu özgürce şekillendirebileceğine ve kişisel kimliği üzerinde dışsal müdahalelere izin vermemesi gerektiğine inanır. Kadının kendi ontolojik gerçekliğini keşfetme ve oluşturma sürecinde, toplumsal normlardan, kurumlardan ve otoritelerden bağımsızlık vurgusu yapar. Anarşist ontolojik manzara, kişisel özgürlüğün ve varoluşun kadının kendisine ait olduğunu savunur ve bu nedenle toplumsal düzeni ve otoriteyi sorgulayarak ‘olası dünyalar’ kurgular.

1990 yılında romandan uyarlanan sinema filmi ve 2017 yılında yine aynı isimle romandan uyarlanan dizi, *The Hand Maid's Tale*, kadın temsilinde tarihsel üstkurmaca yöntemiyle toplumsal cinsiyet eşitsizliği ekseninde kadın haklarının önemini vurgularken kurguladığı totaliter rejimin tahakkümüne dikkat çeker. Filmin ve televizyon serisinin hikayesi, performansları ve alternatif evren heyecanlarıyla totaliter bir toplumun doğurgan kadınları çocuk doğurma köleliğine tabi tuttuğu bir distopyayı konu alsa da olası bir dünya hayali sessizlik ve direniş ikiliği ile kurulur. Kadınlar özellikle patriarkal sistemin baskılarına ve cinsel köleliğe karşı bu ‘anarşist ontolojik istençle’ mücadele ederler. “Atwood’un, tutsak kadınların bedenlerinde hayatta kalan sakat bir uygarlığı anlattığı romanı hiçbir zaman bu kadar etkili olmamıştı; ancak belki de bu hikâye, bulunduğumuz yerin olduğu kadar geldiğimiz yerin de hikâyesidir” (Stecyk, 2017).

Postmodernist yazarlar, kurgusal anlatıların ve olası dünyaların kavramsal çerçevesini detaylandırırken, bu dünyaların tarihsel bağlamlarla nasıl iç içe geçtiğini ve gerçeklikle olan etkileşimlerini tartışırlar. Tarihsel üstkurmaca, kurgusal anlatıların geçmişi yeniden şekillendirme veya alternatif tarih yaratma yöntemidir. Bu yaklaşım, gerçek olayları ve karakterleri kurgusal unsurlarla birleştirerek, tarih yorumunun sınırlarını zorlar ve izleyicilere geçmişi farklı perspektiflerden değerlendirme fırsatı sunar. Bu anlamda Umberto Eco’nun da dediği gibi “her metin olası dünyalar üretme makinesidir” (McHale, 2004, s.194).

The Handmaid's Tale gerek romanda gerekse filmde totaliter bir rejimin kontrolü altındaki bir toplum tasviri üzerinden, gerçek tarihsel olaylardan ilham alır ve bu olaylar alternatif bir tarih çerçevesinde yeniden kurgulanarak okura/izleyiciye tarihsel gerçeklikleri sorgulama imkânı verir. Atwood, *The Handmaid's Tale*'i 'spekülatif kurgu' olarak tanımlar; "Bilim kurgu canavarlar ve uzay gemilerine sahiptir, spekülatif kurgu ise gerçekten olabilir olandır" der. Film ve roman 1980'lerin başlarındaki sosyal ve siyasi olaylardan ilham almış, kadınların haklarını kısıtlayan uygulamalar hikâyesine temel oluşturmuştur (Armstrong, 2018).

Spekülatif kurgular, bilim kurgu, fantastik kurgu ve distopyalardan farklı olarak toplumsal, ahlaki, felsefi ve politik meseleleri ele alır. Bu bağlamda Ursula Le Guin, spekülatif kurguları 'ikircikli ütopya' (ambiguous utopia) olarak tanımlar. Le Guin, dengeyi, karışıklıklar arasında aracılık yapan dinamik bir ilke olarak görür ve tarihi sürekli olarak dengeyi bozan ve yeni gerilimler yaratan bir süreç olarak vurgular. Bu sebeple aynaya yansıyan ile yansımaları düşündürmeyi, sorgulanmayanın sorgulanmasını, yüzleşmeyi teşvik eder. Bu süreç, bireylerin var olan düzenle, toplumsal yapılarla ve kendilikleriyle ilgili farkındalık geliştirmelerini sağlar. İkircikli ütopyalar sadece olası dünyaları değil, aynı zamanda mevcut toplumsal yapılar ve güç ilişkileriyle çelişkili olan, çok yönlü ve bazen rahatsız edici toplumsal düzenler olduğunu vurgular. Örneğin, *The Left Hand of Darkness* (1969) da Le Guin, cinsiyet, kimlik ve toplumsal normlar üzerinden sunduğu 'ikircikli ütopya' da cinsiyetin toplum üzerindeki etkilerini sorgularken, cinsiyetin ötesinde toplumsal yapıların ne kadar esnek ve belirsiz olabileceğine dikkat çekerek 'olası dünyalar' üzerinden toplumsal eksikliklerin altını çizer (Ecotopianetwork, 2009).

The Handmaid's Tale'ın spekülatif kurgusunda ise cinsiyet rolleri ve toplumsal yapılar sorgulanırken var olan baskıcı yapılar, romanın/filmin kurgusal dünyasında abartılı bir şekilde ele alınır ve izleyicilere mevcut toplumsal ve politik yapıları yeniden değerlendirme fırsatı sunulur. Bu hem anlatıyı zenginleştirir hem de tarihsel olayların anlamını ve etkisini sorgulayan bir diyalog başlatır. Tarihsel üstkurmaca ve olası dünyalar arasındaki ilişki,

kurgusal anlatıların gerçekliği yeniden inşa etme ve mevcut tarihsel anlayışları sorgulama yeteneği üzerine kuruludur. Bu, yalnızca alternatif tarih senaryoları yaratmakla kalmaz, aynı zamanda mevcut gerçeklikler hakkında düşünmeyi ve eleştirel tartışmaları beraberinde getirir.

The Handmaid's Tale gibi postmodern anlatılarda tarihsel üstkurmaya yöntemi kurgusal anlatıların mevcut toplumsal ve politik gerçeklikleri sorgulama yeteneğini daha da belirgin hale getirir. Bu noktada, tarihsel üstkurmaların mevcut yapıları sorgulayarak gerçekliği yeniden inşası, Luce Irigaray'ın kadınların eril kodlarla mücadelelerinde dişil öznelliğin inşasında kuramsallaştırdığı 'farklılık kültürü' ile örtüşen bir perspektif sunar. Bu perspektif, kadınların toplumsal cinsiyet rollerini ve tarihsel konumlarını sorgulamalarına olanak tanır ve onlara kendi seslerini bulma fırsatı verir, böylece toplumsal yapılar ve güç ilişkileri dönüştürülerek her iki cinsiyete de eşit alan açılır.

BÖLÜM 3

3. FARKLILIK KÜLTÜRÜ VEYA GEÇMİŞİ YENİDEN KURMAK

1970'lerde kadınlar ortaya çıkarak modern sanatın erkek dokusuna kadın deneyiminin çok renkli ipliklerini eklemeseydi, belki de hiç çoğulcu olmayacaktı.
(Lucy Lippard, 1980, s. 362).

Luce Irigaray'ın farklılık kültürü teorisi üzerinden açtığı kadının sembolik düzende görünmez konumunu 'taklit/öykünme' (mimesis/mimicry) ve 'maskeleye' (masquerade) yoluyla kendi lehine bir mücadele alanına çevirebileceği önermesi, kadının varoluşsal anlamda 'özneleşmesi' açısından gerek teorik gerek pratik açıdan önem taşır. Batı kültürü kadını eril öznenin karşısında 'öteki' olarak konumlandırmış ve bir 'speculum' (ayna), bir yansıma olarak kullanmıştır. Kadının bu 'çifte konumlandırılışı' onun sembolik düzen içerisinde hem içeride hem dışarıda oluşunu getirir. Ancak 'speculum kavramı' Lacan üzerinden dil ve kimlik bağlamında düşünüldüğünde, kadının özne olma yolunda kendisini ötekenden ayırabilmesini sağlayan aynaya da bir gönderme olarak okunabilir: bu gönderme kadın direnişinde etkin bir pratiktir. Irigaray, *Speculum of the Other Woman* adlı kitabında, kadının sembolik düzenden dışlanışını kadının doğasına ve biyolojik kaderine³⁸ bağlanmasına şiddetle karşı çıkar (Irigaray, 1985a, s.83). Irigaray'ın amacı eril sembolik düzenin görmezden geldiği, üzerini örttüğü 'dişil özneyi' görünür kılmak ve cinsel farklılıkları gözeterek dişil olana alan yaratmaktır. Bu bakımdan kadının 'özne' olarak kendine yer açabilmesi için kendi dilini konuşması gereklidir. Kadına ait bu yeni dil farklılık kültürüne giden yolda eril dilin karşısında bir özne olarak var olabilmenin yoludur. Psikanalizden yola çıkan Irigaray, kadına dair yerleşik

³⁸ Freud'a referansla kız çocuklarında 'biyolojik bir kader' ifadesi kastrasyonu (hadım edilme) ima eder. Freud, kız çocuklarda kastrasyonun, bir 'olgu' veya 'biyolojik bir kader' olarak kabul edildiğini öne sürer: bu durumu kız çocuklarının doğalarının bir parçası olarak kabul eder.

olumsuz imgelem ve düşüncenin açığa çıkarılması için bu sebeple ‘mimesis’i kullanır. Margaret Whitford mimesis ile psikanalizi ilişkilendirdiğinde bireysel psişede bilinçdışı fantezinin bilinçdışı kaldığı sürece belirleyici olduğunu, ancak psikanalitik süreçte dil yoluyla bilinç düzeyine eriştiğinde, fantezide bir değişim sağlanarak bunun, kişide esneklik ve yaratıcılık yönünde dönüşümler yaratacağına dikkat çeker. Bu bağlamda Irigaray’ın çalışmalarının sosyal bilinçdışında bir değişim süreci başlatma çabası olarak okunabileceğini ifade eder (Whitford, 1991b, s.72). Irigaray’a göre sembolik düzende kadının özneleşmesi ancak dilsel bir direniş ile, mimesis ile, kadını olumsuz ve klişe düşüncelerle imleyen görüşleri ‘tekrar ve alıntı’ yoluyla alt üst ederek mümkündür. Dönüştürücü bir eylem olarak mimesis kadına ait dil ile üretmek, yazmak ve konuşmaktır. Irigaray bu noktada, ‘kadın gibi konuşmanın’ yerini nasıl ‘kadın olarak konuşmanın’ alabileceğini (Gertrude Postl’ün tanımlamasıyla- ‘bedence konuşmak’)³⁹ ve Batı Felsefesi’nin üzerine kurulduğu Antik Yunan felsefesi özünü oluşturan Platonik diyalektik kavramı eleştirisi çerçevesinde, Platon’un metinlerinin yeniden yazımı ve bu yazımın dışıl özneliği ifade etmede ve aynı zamanda iki özneliğe alan açmada oynadığı hayati rolü işaret eder: bu alan ‘farklılık kültürü’ alanıdır. Irigaray, *Democracy Begins Between Two* adlı kitabının girişinde bunu şöyle dile getirir:

Ötekiyi öteki olarak tanımak için ona sahip olma arzusundan vazgeçmek, üzerimize düşen görevlerin belki de en faydalısı, en güzelidir. Cinsiyetler arasındaki ilişkilerin tarihinde, aynı zamanda ırklar, nesiller ve gelenekler arasındaki ilişkinin tarihinde de yeni bir aşamaya geçmemizi sağlar (Irigaray, 2000, s. 7).

Democracy Begins Between Two adlı kitabının girişinde yer alan bu alıntıda Irigaray, ötekiyi tam anlamıyla anlamak ve kabul etmek için onlara sahip olma arzusundan vazgeçmenin önemini vurgular. Bu vazgeçiş, insan ilişkilerinde yeni bir aşamaya geçmek için gerekli olan adımdır. Bu cinsiyetler

³⁹ ‘Bedence konuşmak’ (to speak corporeal) bedensel alanın dildeki olası temsilini işaret eder. Irigaray, bedeninin simgesel bir temsiline atıfta bulunur. Bkz. Whitford, M. (1991b). *Luce Irigaray: Philosophy in the feminine*. Routledge., s. 171.

arasındaki ilişkiler düşünülduğünde, farklılıkların kabulü üzerine kurulu demokratik bir ilişki modeline işaret eder.

3.1 DÖNÜŞTÜRÜCÜ BİR EYLEM: MİMESİS

Luce Irigaray, feminist yaklaşımını kadın-erkek eşitliği üzerinde yapılandırmaktan ziyade, ‘cinsel fark’ düşüncesi üzerinden kurgular; amacı cinsel farklılığı vurgulamak ve yeni bir kültür alanı olarak ‘farklılık kültürünü’ yaratmaktır. Farklılık Kültürü her iki cinsiyete de eşit alan sağlayacak yeni bir kültür yaratma girişimidir ve dil üzerinden felsefe, sanat, şiir ile yeni ve verimli bir dünya ufkuna açılır. (Irigaray, 1993, s.5). Irigaray’a göre ihtiyacımız olan şey, iki cinsiyetin farklılıkları arasındaki ‘hayranlık’ duygusudur. Oysa erkek ve kadın arasındaki boşluk, ‘çekim, açgözlülük, sahiplenme, tüketim ve tiksinti’ ile doldurulmuştur (Pollock ve Turvey-Sauron, 2007, s. 72).

Irigaray’ın yaklaşımı, dışilin potansiyel gücüne olan inancıyla geleneksel eril söyleme alternatif yeni bir sembolik ve söylemsel ekonomi oluşturma ihtiyacını öne çıkarır. Bu, mevcut toplumsal düzenin ötesine geçilmesi için cinsiyet rolleri, dil ve kültürde köklü değişikliklerin gerçekleştirilmesi ile mümkündür. Bu direniş, Batı ontoloji tarihini yeniden okuma çabasıyla, erilliğin, rasyonelliğin ve evrensellik kavramlarının cinsiyet rollerini nasıl şekillendirdiğini sorgular.

Irigaray’ın “maddenin algılanabilirliğinden fikirlere” (perceptible of matter to ideas) diye tabir ettiği yaklaşım algılanabilir veya duyusal olarak deneyimlenen şeylerin (madde) soyut fikirler veya kavramlarla ilişkilendirilmesi sürecine işaret eder. “Bu yüzden, mimesis ile oynamak, kadının kendisini bu sömürüye indirgmeden, yerini geri kazanmaya çalışmak anlamına gelir. Bu, kendini ‘algılanabilir’ olanın, ‘maddenin’ tarafında olduğundan, eril mantıkla şekillenen fikirlere yeniden sunmak demektir. Oyunlu tekrar etkisiyle ‘görünür’ kılmak, görünmez kalması gerekeni açığa çıkarır” (Irigaray, 1985b, s.76). Bu sebeple, Irigaray kadınların seslerini duyurarak söz merkezli ekonomideki dışıl kavramı yeniden tanımlayarak özneleştirme ister.

Geleneksel yaklaşımla kadın bedeninin dişil olarak tasavvur edilerek, erkeklerin rasyonel hakimiyet ilkesiyle ilişkilendirildiği yerde kadınların maddesellik ile ilişkilendirilmesi üzerine Irigaray dişil olanın tam olarak ikili karşıtlık içinde ve bu karşıtlıkla ‘dışlanan’ olduğunu iddia eder. İşte bu sebeple, dişil olanla felsefi ilişki, geleneksel felsefenin sağladığı figürler aracılığıyla kurulamaz ve yorumlanamaz, Irigaray bunun yerine, dişili felsefenin terimleri içinde asla tasavvur edilemeyecek şekilde konumlandırır: bu ancak dişil olanın dışlandığı dile ‘musallat’ olması ve bu dili dönüştürme mücadelesi ile mümkündür. Bu, kısmen, Irigaray’ın radikal ‘alıntılarını’ açıklar: psikanaliz kadar felsefeyi de taklit eder ve taklit etmede mevcut söylemin kullanımını yöneten dışlayıcı mülkiyet kurallarını sorgulamak için fiilen kendisine ait olamayacak bir dil benimser (Irigaray, 1985b, s.76).

Irigaray, dişil olanın metafiziğin söyleminden bu şekilde dışlanmasının maddenin formülasyonu içinde ve aracılığıyla gerçekleştiğini ileri sürer. Fallogosentrizm içinde biçim ve madde arasında bir fark/ayrım sunulduğu ölçüde, daha ileri bir maddesellik aracılığıyla ifade edilir. Irigaray, biçim/madde ikiliğini harekete geçiren bu dışlamanın, eril ve dişil arasındaki ayrımcı bir ilişki olduğunda ısrar eder; burada eril, ikili karşıtlığın her iki terimini de işgal eder, dişil olan anlaşılır değildir. İkili karşıtlık içinde şekillenen dişil ‘aynasal dişil’ (specular) olarak ve bu ikilikten silinen ve dışlanan dişil olan ise ‘aşırı dişil’ (excessive) olarak anlaşılabilir. Ancak yine de ikinci kipte dişil olan, tam anlamıyla isimlendirilemez ve aslında bir kip olmaktan dahi uzaktır (Butler, 1993, s.37, 39).

Irigaray ‘farklılık kültürünü’ dönüştürücü bir eylem olarak gördüğü ‘mimesis’ üzerinden kurgular. Kadın, eril kültürün dilini ‘mimesis’ ile dönüştürerek kendi bedenini negatif anlamlardan uzaklaştıracak ve kendini özne olarak görülebilir kılacaktır. Kadınların eril düzende süregelen konumunu mimesis üzerinden çözümlenmeye gitmesi, Irigaray’ın cinsel farklılığın tanınmadığı iddiasıyla uyumludur. Irigaray, mimesis aracılığıyla kadının eril dilin sınırlamalarını aşmasını ve kendi öznelliğini inşa etmesini önerir. Taklit (mimesis), öykünme (mimicry) ve maskeleyme (masquerade) sözcükleri

Irigaray'ın tüm metinlerinde yüklü anlamlar içeren anahtarlardır. Mimesis kökeninden gelen 'taklitçilik veya öykünme' evrimsel biyolojide bir türün kendini koruma amaçlı diğerine benzer özellikler geliştirmesidir. Öykünme/Mimikri, kendilerine zarar verebilecek diğer türleri kandırmak için bir gizlenme, saklanma yöntemi olan kamuflaj ile ilgilidir. Özden gizlenmek, saklanmak anlamına gelir ve normalde kolaylıkla görünür olanın çevreyle kendini bir ederek fark edilmemesini sağlar (King, Stansfield & Mulligan, 2006, s. 278). Maskelenme ise gizlenme olanaklarına ve şekillerine göndermede bulunur. Luce Irigaray'a göre eril kodların hüküm sürdüğü sembolik düzen içerisinde görünmez bir şekilde var olan 'maskelenen kadın' kendini korumak için mevcut ataerkil düzeni taklit etmek ve kendi öz farklılıklarını kamufle etmek zorundadır. Kadının taklit çözümlemesi, Irigaray'ın farklılık kültürü olarak tanımladığı alanın -cinsel farklılığın- merkezinde yer alır. Cinsel farklılığın tanınmadığı, 'Aynı'nın Düzeni'nde kadına dair bir temsil bulunmaz, kadın görünmezdir ve kadın (kendi dilini) konuşamaz. Aynı'nın düzeninde bütünlük tek beden, tek dil, tek arzu, tek imgesel, tek dil üzerinden tanımlanmıştır. "Kadının acısı, arzusu hatta zevk aldığı şeylerin hepsi zaten kodlanmış temsillerle ilişkili olarak başka bir sahnede sergilenir" (Irigaray, 1985a, s. 140).

Tarihsel olarak dişil olana atfedilen tek bir yol vardır: 'taklit etme' yolu. Kadın bilinçli olarak bu rolü oynar. Bu da bir boyun eğme biçimini bir olumlamaya dönüştürmek anlamına gelir. Bu durum 'eril bir özne' gibi konuşmaktır ve dişil olanın dilde olası bir işleyişinin örtbas edilmesi anlamına gelir. Bu işleyişte olumlu tanımlanan erillğe karşın kadına olumsuzluk rolü verilir (Irigaray, 1985b, s. 76).

"Kadının eril öznelliğe adeta bir tamamlayıcı görevini üstlenmesi kendini kendi öznelliğinden mahrum eder. Dişillik 'erillği' üstün ve öncelikli varoluş kipi olarak inşa etmek için gerekli olan, ataerkil bir buluştur" (Postl, 2009, s. 148).

Drucilla Cornell *Feminist Contentions* adlı kitabında yer alan "What Is Ethical Feminism?" başlıklı makalesinde taklidin imgelemimizi çevreleyen sınırlara dahil olarak bu sınırların yerini değiştirmeye yönelik retorik ve sanatsal bir araç olarak ele alındığında kadınları kuran gösterenlerle birlikte bilinçli olarak politik bir yaklaşım içine girildiğine dikkat çeker. Cornell'e göre taklit

etmek sadece ayna tutmayı içermez, aynı zamanda canlandırdığı şeyin parodisini yapar. Paradoksal bir şekilde, taklide dayalı bir canlandırma ile imgeyle bağdaştırılan klişeye karşı koymak amacıyla bir ‘özdeşlik’ sahnelenmiş olur. Sabit bir kadın gösterilenin yokluğu, kadınlık konumlandırmaları arasındaki bu kaymaların her zaman olanaklı olduğu anlamına gelir. Ancak taklide dayalı bu meydan okumada, bir tür meydan okumaya izin veren şey tam da kadın kimliğinin sağlam bir temeli olmamasıdır. Kadın ile temsilleri arasındaki uçurum derinleştirdikçe ve kadının cinsel farklılığına yönelik yeni ifade biçimleri ortaya çıktıkça, erkekliği ve normalleştirilmiş heteroseksüellik parametrelerini oluşturan sınırlara da kaçınılmaz olarak meydan okunmuş olunacaktır. Kadın olarak bu meydan okuyuşta ne kadar yıkım yaratılırsa, eril düzenin temellerinin dengesini de o kadar bozmuş olur. Kadının gerçekliğini verecek olan bu sürecin sonu yoktur (Cornell vd., 1995, s. 97).

Mimesis/ taklit hem yıkıcı hem dönüştürücü bir pratiktir: kadının kendi dili üzerinden işler ancak bu eril dili taklit etmek ya da kopyalamak değildir, farklılıkların canlandırılmasıdır. Irigaray taklit ve histeri arasında bir paralellik kurarak taklit eden ancak başarısız olan kadını ‘histerik’ kadına benzetir. Histerik kadınlar bir nevi sisteme başkaldırır fakat sistemden bir türlü dışarı çıkamazlar, bastırılırlar.

Histeri, fantezilerin, hayaletlerin ve gölgelerin iltihaplandığı ve maskesinin düşürülmesi, yorumlanması, bir tekrarın, bir yeniden üretimin, orijinaliyle uyumlu, tutarlı bir temsilin gerçekliğine geri getirilmesi gereken bir yer olarak damgalanır. Ve elbette, bu noktada birileri ‘ilk travmadan’ ‘hastalığın’ sözde kaynağından söz edecektir⁴⁰ ama oyun bu zamana kadar zaten tamamen bitmiştir (Irigaray, 1985a, s.60).

Kadının kendi başlangıcını, kökenle ilişkisinin özgüllüğünü simgeleştirmesi her zaman bastırılmıştır. “Sorun şu ki, histeriyi her türlü

⁴⁰ Burada işaret edilen Freud’dur. Freud’a göre Oedipus kompleksinin tersine dönmesi histeri semptomatolojisi kapsamında kategorize edilebilir. Freud pre Oedipal evrede ‘anneye bağlanmanın’ özellikle histerinin etiyolojisi ile yakından ilişkili olduğunu belirtir. Her ne kadar histeri her şeyden çok Oedipal fantezileri sergiliyor olsa da çoğu zaman travmatize edici olarak sunulan bu durumun arkasında neyin saklı olduğuna dair bir anlayışa ulaşmak için Oedipus öncesi aşamaya dönmek gerekir. Freud’a göre pre Oedipal dönem kızlar açısından erkek çocuklara kıyasla daha önemlidir. Daha fazla bilgi için Bkz. Irigaray, L. (1985b). *This sex which is not one* (C. Porter & C. Burke, Çev.). Cornell University Press., ss. 46-47.

inançsızlığa, baskıya ve alaya maruz bırakan taklit, esasen bir 'kurgudur' ve ana gösteren, Fallus ve onun temsilcisi(leri) tarafından kısa sürede durdurulur, engellenir, kontrol edilir" (Irigaray, 1985a, s. 60). Irigaray'a göre "histeri felçli bir jest yetisi kipinde, imkânsız ve yasaklanmış bir konuşmadan söz eder...Ve histerinin dramı kendisini ifade ettiği dilin, jest sistemi felç olmuş ve bedeni içine hapsedilmiş arzularıyla şizotik bir yapıda olmasıdır. Histeri sessizdir ve aynı zamanda taklit eder..." (Irigaray, 1985b, s. 136-137). Peki histerik niye sessizdir? Niye konuş(a)maz? "Kadın olarak konuşma' sorunu, tam da semptomlar ve patoloji biçiminde tanımlanabilecek olan arzunun jestsel ifadesi veya sessiz dili ise aslında sözlü dilden kaçan bir dil arasında olası bir süreklilik bulma sorunudur" (Irigaray, 1985b, s.136-137).

Mary Kelly'nin *Corpus*⁴¹ adlı işinde (Şekil 3.1) histeri, kadınların tarih boyunca maruz kaldıkları psikolojik ve sosyal sınıflandırmaların bir sembolü olarak ele alınır. Jean-Martin Charcot'nun histerik kadınlara atfettiği tavırlar, kadının görünürlüğünü ve toplumsal rolünü belirleyen temel unsurlar olarak kullanılır. Kelly, bu sınıflandırmalar üzerinden kadınların sosyal deneyimlerini ve kimlik arayışlarını incelerken, histeriyi taklit etmenin kadını cinsel kimliğine dair dayatılan sınırların ötesine geçirebileceğini öne sürer. Bu bağlamda, histeri, kadınların kendilerini ifade etme biçimlerini ve toplumsal rollerini yeniden tanımlamalarına olanak tanır. *Corpus*, bu dönüşüm sürecini kadınların sesini duymayı ve onların deneyimlerini samimi bir şekilde anlamayı teşvik ederek destekler.

⁴¹ Mary Kelly'nin 1984-85 tarihli enstalasyonu *Corpus, Interim* adlı daha büyük bir projesinin ilk parçasıdır.



Şekil 3.1 Mary Kelly, Interim Part I: *Corpus*, 1984-1985.
(<https://vielmetter.com/exhibitions/mary-kelly/>)

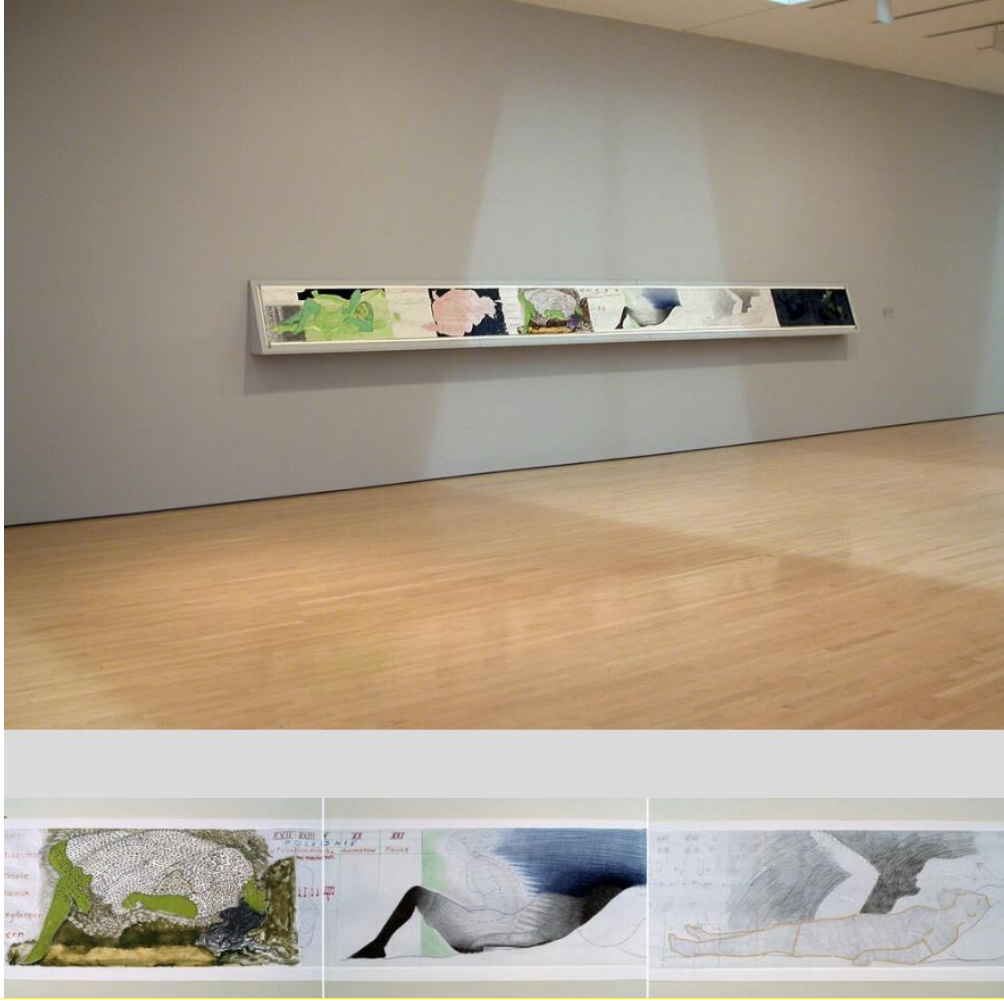
Corpus'da Mary Kelly, üç çift panel kullanır: her çift panel, Kelly'nin gardırobundan deri bir çanta, deri ceket, ipek elbise, bağcıklı botlar ve dantelli bir gecelik gibi çağrıştırmacı bir öğeyi tasvir eden bir fotoğrafı ve kırmızı boyalı gümüş serigrafik baskı blok metinden oluşan ikinci bir paneli içerir. Metin içeren panellerde kadınların çekici kalma, kariyerini veya sosyal başarısını artırma, istenilen türde kadın olma kaygıları aktarılır. Panellerin hepsi, disiplinlerarası bir referansla Jean-Martin Charcot'nun 19. yüzyılın sonlarında histerik kadınlara atfettiği beş tutkulu tavidan her birinin adını taşır: Çoşku (Extase), Tehdit (Menace), Yalvarma (Supplication), Erotizm (Erotisme) ve Çağrı (Appel). (Ross, 2022).

Psikanalizin endişe verici tarihine ilişkin titiz ve çarpıcı bir inceleme sunan Kelly, *Corpus*'ü Charcot'nun beş bölümlük kadın histerisi sınıflandırması etrafında yapılandırarak çağrıştırmacı giyim fotoğraflarını kadınların sosyal deneyimleri ve kaygılarının günlük niteliğindeki anlatımıyla eşleştirir. Kelly'e göre "Psikanalistlerin söylediği gibi takıntılı nevrotiğin sorusu 'ölü müyüm, diri miyim' dir. Histeriğin sorusu ise 'ben erkek miyim, kadın mıyım' dır. Dolayısıyla, *Corpus*'taki histeriyi taklit etmek, kadını cinsel farklılığa ilişkin o

narsisistik özdeşleşme anından kurtarmanın bir yolu gibi görünür.” Yapıt, anlatıyı kullanarak kadınlara bakmaktan ziyade onları dinlemeyi, onların sesini duymayı ve onların yanında olmanın hazzını keşfetmeyi vurgular (Walsh, 2011). Bu anlamda, histeri semptomları kadın özgüllüğünü baskılayan sosyal ve kurumsal düzene karşı bir isyan olarak ele alınabilir. Bu sebeple, Irigaray (ve elbette Kelly) histeri örneği ile farklı bir dil, farklı bir konuşma şeklinin nasıl icra edilebileceğine dair bir bakış açısı aralar. Aslında histerik kadının eril kodlarla örülü sembolik sitemi taklit etmedeki başarısızlığı, bir meydan okuyuş olarak ele alındığında, başarılı olmuştur.

Histerik durum, kadının semptomlar ve patoloji olarak tanımlanan arzusunun jestsel ifadesi veya sessiz dilidir. Burada, kadının dili, sözlü dilden kaçan ve ancak bedensel ifadelerle veya dolaylı yollarla kendini gösteren bir dil haline gelir. Bu, kadının sesinin bastırıldığı ve konuşma yetisinin kısıtlandığı anlamındadır. Irigaray, kadınların dile getirilmesi zor olan bu durumlarını anlamaya çalışırken, kadının kendini ifade etme biçimlerinin yeniden tanımlanması ve cinsiyet rollerinin dil üzerindeki etkisinin sorgulanması gerektiğini öne sürer. Böylece, ‘histeri’ üzerinden kadının konuşma sorunlarını ve dile getirilemeyen arzularını dile getirme çabası, Irigaray’ın felsefesinin merkezinde yer alır.

Sanatçı Nicole Jolicoeur kurgularında ‘güç ve boyun eğme’, ‘erkek ve kadın’ gibi karşıtlıklar üzerine yoğunlaşmaktadır. 1981 tarihli *Femme en Hystérie (D’après JM Charcot)* adlı enstalasyonu (Şekil 3.2) bu kategorilerin sınırlarını ve aralarında var olan alanı keşfeder. Jolicoeur, bu gri alanları yeniden değerlendirir ve bunu yaparak izleyiciyi bilimin ve özellikle 19. yüzyılın sonlarına atıfla Jean-Martin Charcot ve histeri konusunda kadınları tedavi etme uygulamalarının meşruiyetini düşünmeye zorlar (Kalbfleisc, 2000, s. 48).



Şekil 3.2 Nicole Jolicoeur, *Femme en Hystérie (D'après JM Charcot)*, 1981. (<http://www.nicolejolicoeur.com/>)

Sanatçı, *Femme en Hystérie (D'après JM Charcot)* adlı işinde histeriyi ele alış sebebini “Amacım özellikle bilimsel fotoğraflara olan ‘doğruluk’ inancını sarsarak, fotoğrafların manipülasyonunda ve teorinin oluşumunda işleyen kurgusal boyutu ortaya çıkararak diyalektik bir ilişki kurmaktı” diye ifade eder (Love, 1989). Jolicoeur, tıpkı Charcot gibi, bu arşiv malzemelerini bir anlatıya dönüştüren ve düzenleyen bağlantılar oluşturur. Fotografik araçlarla görüntüleri bozarak, tıbbi gücün söylem aracılığıyla kadın bedenleri üzerindeki kontrolüne atıfta bulunur (Jolicoeur, 1990). Jolicoeur’un sanatsal yaklaşımı, bölümleri silerek ve figürleri susturarak, Charcot’un bilimsel alandaki güç dinamiklerine

dokunan etkileyici bir bakış açısı olarak hizmet eder. Charcot'un özellikle tıp alanındaki otoritesi, kişisel öyküleri şekillendirme ve deneyimleri tanımlama konusunda ayrıcalıklı erkek bakış açılarının baskınlığını temsil ettiğinden *Femme en Hystérie*'de erkek resimlerinin silinmesi, Charcot'un klinik bakışında kadınların kimliklerinin ve öznelliklerinin sistematik bir şekilde silinmesini vurgular. Çerçeveleme, sergileme ve yok etme yoluyla, Jolicoeur fotoğrafçılığın geleneklerini sorgulayarak ve metaforik olarak bilimsel analizi eleştirirken histeriye dair yeni bir perspektif sunar (Kalbfleisch, 2000, s. 50-52).

Dolayısıyla, kadın taklit yoluyla ataerkil dili stratejik olarak oyunu bozmak için kullanır. Böylece esasen bir asimilasyon aracı olarak tasarlanan şey, bir direniş şekline dönüşür: 'taklit ve tekrar' görünmez kalması gereken şeyi – kadınlığın dildeki olası bir işleyişini örtbas etme girişimini – “görünür” kılmak amaçındadır. Bu noktada, Irigaray, kadının 'taklidi' oyuncu bir 'tekrar' eyleminde örtük kalması gerekenin üzerindeki örtüyü açarak görünür hale getirmesi için kadının 'konuşma ve yazma' yeteneğini kullanmasında ısrar eder. Kadın için esas, mimesis ve söylem yoluyla varlığını ortaya koymak ve sömürülen yerini geri almaktır (Irigaray, 1985b, s. 76).

Kadının kendi kendini korumak için ataerkil düzeni taklit etmesi, 'cinsel olan farklı öteki' yani kendisini bu süreç içerisinde görünmez kılar. Böylece, ataerkil ekonomi bu sistem içerisinde kadının farklılığının görünür hale gelmesine izin vermez. Bu sebeple Luce Irigaray'a göre kadın sembolik sistem içerisindeki bu görünmezliğini görünür hale getirmek için eril kodlara karşı meydan okuyuşunda kendi konuşma ve yazma yeteneğini 'oyuncu bir tekrar' eylemiyle kullanmalıdır. Irigaray'ın 'dönüşümsel taklit/öykünme ve tekrar' stratejisi olarak tanımladığı bu yöntem kadının erkekten farklı olduğunu dile getirmesine olanak tanır. “Kadın olarak konuşma (parle femme) dil ile beden arasındaki karşıtlığı aşma yolunda bir girişim olarak açıklanabilir” (Postl, 2009, s. 154).

Margaret Whitford kadına ait yeni bir dilin icadının önemine değinerek “Eril dilin yapmaya çalıştığı gibi bedensel ilişkinin yerini almak yerine, onu kabul edecek bir dil keşfetmek, bedensel olanı engellemeyen, bedence konuşan,

bedence sözcükleri olan bir dil keşfetmek gerekir” der (Whitford, 1991a, s. 43). “Irigaray’ın taklit kavramının politik açılımlarının anlaşılabilmesi için bedence konuşmayı (to speak corporeal) bir beden ifadesi olarak görmekle birlikte bedence konuşmayı simgesel sisteme sokma çabası olarak anlaşılmalıdır. Bedence konuşmak (to speak corporeal) bedensel alanın dildeki olası temsiline işaret eder” (Postl, 2009, s. 154-155). Irigaray’a göre, ‘bedence konuşmak’, sadece bedenün bir ifade aracı olarak kullanılmasını değil, aynı zamanda bedensel deneyimlerin dilde temsil edilme çabasını ifade eder. Bu noktada, Irigaray dilin yapısını eleştirir: dilin özne-yüklem ilişkisi, erkek özneyi temel alırken, kadını yalnızca bir yüklem olarak görür. Bu, kadının dil içindeki yerinin ikincil olduğunu ve erkeğin merkeze alındığını vurgular. Irigaray, bedensel deneyimlerin dile nasıl taşınabileceğini tartışırken, dili destekleyen ya da dilin temeli olan bedenün, annenin hayal edilen bedeni olduğunu ifade eder. Bu, annenin bedensel varlığının dil öncesi bir deneyim olarak dilin temelini oluşturduğunu ima eder. Ancak ‘annenin bedeni’ mevcut dil sistemi içinde temsil edilmez çünkü dil erkek-özne merkezli bir yapıdadır (Whitford, 1991b, s. 43).

Calida Rawles, 2022 tarihli *Through the Hysteria* (Şekil 3.3) adlı işinde hiperrealist temsil ile şiirsel soyutlama arasında gidip gelir; sanatçı, yüzeyden çıkan veya yüzeyin altına batan konuları boyarken parlak, prizmatik kırılmalar yakalar. Konularını dinamik mekanlara yerleştiren Rawles, suyu hayati, organik ve tarihsel olarak yüklü bir alan olarak kullanır. Rawles’a göre su hem fiziksel hem de ruhsal şifanın yanı sıra tarihsel travmaları, ırk ve cinsiyete yönelik dışlanmayı da ifade eder. *Through the Hysteria* da Rawles, ele aldığı bu karmaşık ikiliği, Irigarayan bir tavırla, travmaların iyileşmesi için yeni bir alan tasavvur etmek ve dişil olana dışlanmanın ötesinde bir alan açmak çabasıyla yeniden hayal etmek için bir araç olarak kullanır (Rawles, 2021).



Şekil 3.3 Calida Rawles, *Through the Hysteria*, 2022.
(<https://ocula.com/art-galleries/lehmann-maupin/artworks/calida-rawles/through-the-hysteria/>)

Beni en çok ilgilendiren su elementinin belirsizliğidir. Su çelişkilidir: özgürleştirici, korkutucu, iyileştirici ve ölümcül olabilir. Kişinin cinsiyetine, ırkına, kültürüne ve bazen de sınıfına bağlı olarak su farklı bir şeyi temsil edebilir. Ama yine de en büyük ortak noktamız sudur. Topraklarımızla fiziksel olarak suya bağlıyız. Sudan oluşuyoruz ve hayatta kalabilmek için suya ihtiyacımız var. Bu, bağlantımızın, kırılğanlığımızın ve kendimizden daha büyük bir şeye bağlı olduğumuz gerçeğinin harika bir hatırlatıcısıdır (Icoz, 2022).

Calida Rawles, kimliğin inşasını ve tarihle kesişimini araştırmak amacıyla kültürel ve kişisel geçmişin keşfedilmesi için metaforik olarak suyun varlığından ve hafızasından fırsatlar yaratarak; kimlikleri yapısökümüne uğratmanın ve inşa etmenin bir yolunu oluşturur. Sanatçı *Through the Hysteria* da kadınların anayasal kürtaj hakkına ilişkin olarak 2022 yılında *Roe v. Wade* davasını bozma kararına bir cevap olarak görsel direniş alanları yaratır. “Kendimden daha büyük bir şeye bağlı olduğumu hissediyorum. Bir dava. Kendi bedenim üzerinde söz sahibi olmam gerektiğine inanma cüretkarlığımdan kaynaklanan bir dava”

diyerek izleyicinin dikkatini kadın bedenine odaklar ve onu eyleme ve kendi kaderini tayin etmeye çağırır. Patriarkal sistemde işitilmeyen ve görünmeyen kadınlar için Rawles kararlı bir şekilde yeni olasılıklara dikkat çekme çabasındadır (Brown, 2022).

Aynı şekilde, sanatçı Shirin Neshat'ın 2001 tarihli siyah beyaz kısa filmi *Turbulent*⁴² (Şekil 3.4) adlı işinde bu mesele kadının toplumsal katmanlar içerisinde sessizleştirilmesini, görünmez kılınmasını ifade eder. *Turbulent*'de iki ayrı duvara karşılıklı olarak yansıtılan çift kanallı kısa video enstalasyonunda iki farklı ekranı aynı anda izlemek imkânsızdır ve izleyiciyi konumunu belirlemeye ya da konum almaya zorlar ki, bu durumda izleyici fiziksel ve duygusal olarak iki taraf arasında sıkışır. İki görüntüyü aynı anda göremeyen izleyici için oluşan gerilim ile yapıt arasında yeni bir ilişki kurulur (Mac Donald, 2004, s. 631). Dolayısıyla sergi mekanına girer girmez dikkatini anında nereye yönelteceğine karar vermek zorunda kalan izleyici, biri erkek diğeri kadın iki şarkıcının performanslarına yönelik cinsiyetli düello yaklaşımına taraf olur. Dikkatin erkeğe ya da kadına verilmesi, izleyiciyi cinsiyetle ilgili kendi kişisel yargılarını düşündürmeye zorlar.

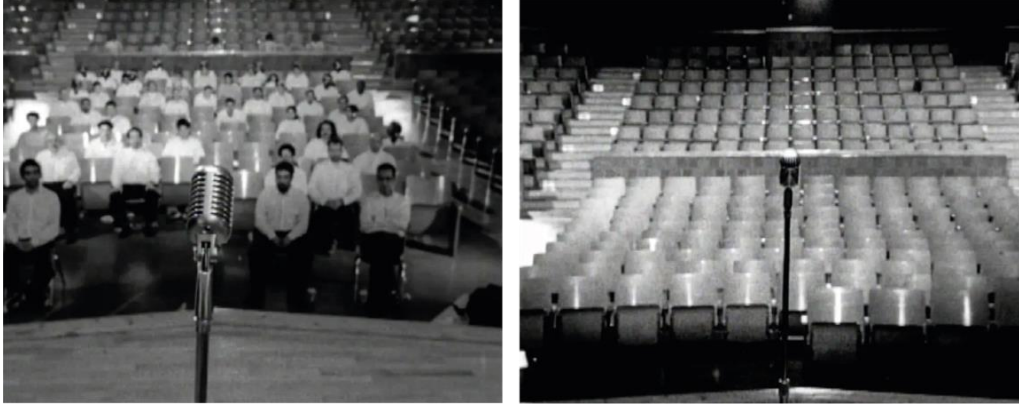
⁴² *Turbulent*, sanatçı Shirin Neshat'ın çift kanallı video enstalasyonudur. 1999'da Venedik Bienali'nde kendisine Altın Aslan ödülünü (Lion d'Or) kazandıran ve aynı zamanda Neshat'ın, sanatsal kariyerinde önemli bir rol oynayan ilk video girişimidir.



Şekil 3.4 Shirin Neshat, *Turbulent*, 2001.
(<https://publicdelivery.org/shirin-neshat-turbulent/>)

Erkeğin sahne aldığı görüntülerde erkek sahneye salonu dolduran dinleyicilerin güçlü alkışlarıyla çıkar. Büyük bir dinleyici kitlesini arkasına alarak şarkısını bu güvenle seslendirir. Karşı duvarda kadının sahne aldığı görüntülerde ise kadın tek başına sahneye çıkar; dinleyicisi yoktur, alkışlayana yoktur (Şekil 3.5). En önemlisi seslendirdiği şarkının dili yoktur. Kadın ‘melizmatik’ (melismatic)⁴³ bir şarkı seslendirir.

⁴³ ‘Melisma’ tek bir hecede birden fazla nota arasında hareket ederek kullanılan şarkı söyleme tekniğidir. Şarkı sözlerindeki her bir hecenin tek nota ile söylenmesi anlamına gelen hecesel tarzın aksine bu tarzda söylenen müzik, melizmatik olarak adlandırılır. Melisma, popüler müzikte de karşımıza çıksa da yüzlerce yıldır kullanılan tarihi bir beste ve şarkı söyleme tekniği olup 1500’lü yıllarda dini ilahilerde ve Gregoryen ilahilerinde geliştiği teorize edilmiştir. Bkz. Bliss, H. (2023) “What is Melisma?” <https://www.musicaexpert.org/what-is-melisma.htm>



Şekil 3.5 Shirin Neshat, *Turbulent*, 2001. (Detay)
(<https://publicdelivery.org/shirin-neshat-turbulent/>)

Metnin tek hecesinden oluşan melizmatik işleyiş, ince notalar da dahil olmak üzere birden fazla notayla sürdürülerek şarkının tamamına sürekli bir akışkanlık kazandırır. Yan yana gelme, toplumsal cinsiyet rollerinin doğasında olan güçlü bir müzikal metafor üzerinden erkeğin ayrıcalıklı konumunu işaret etmekle birlikte kadının kendi dilinin olmadığı patriarkal sembolik düzende nasıl ötekileştirildiğini güçlü bir şekilde ifade eder. Bu durumu Neshat şöyle ifade etmektedir; “İnsanoğlunun özgürlük isteği, şartlandırmalardan uzak, sosyal, kültürel ve siyasi konularla beraber kendisinin sosyal kodlamaların içinde nasıl kapatıldığını fark etmesidir” (Heartney, 2007, s. 239). Shirin Neshat insanlar arasındaki ilişkilerin farklı bağlamlarını ve katmanlarını gözler önüne sererken aslında tıpkı Irigaray gibi daha iyi bir düzeni tasavvur etme yeteneğine sahip olduğunu, görsel argüman ve araçları ustaca kullanarak ortaya koyar. Kadın sanatçı, cinsiyet eşitsizliğinin kurbanı kadınların sesini temsil ederken liriksiz bir şarkıyı coşkuyla seslendirerek bir özgürleşme ihtimalini gösterir. *Turbulent* işindeki kadın performansı ile ilgili olarak Neshat, şunları söyler:

Onun müziği ve bu odadaki varlığı isyankâr bir şeyi temsil eder. Bu, benim kadınlar hakkında hissettiklerimin bir göstergesi. Bence onlar duvara karşı çok mesafeli ama çok da dayanıklılar ve protesto ediyorlar ve erkeklerden çok daha fazla savaşılar çünkü tehlikede olan çok daha fazla şeyleri var (Schulze, 2019).

Dişilin tüm metinsel ve kuramsal süreçlerin ‘kör noktası’ olması, kadın sesinin erkeğin sözlerinin altına gömülmesi anlamına gelir. Dolayısıyla ‘dişili metaforlaştırma’ süreci ile kadınların tarihsel olarak ezilmesi olgusu arasında doğrudan bir eşdeğerlik vardır. Rosi Braidotti Irigaray’ın projesinin Batı felsefesinin temel metinlerinden yola çıkarak bu sesi yeniden açığa çıkarmak, örtüsünü kaldırmak olduğunu ifade eder. Irigaray’ın stratejisi, ‘tekrar ve taklitten’ oluşur. Klasik felsefenin çeşitli metinlerinde dişile atfedilen konumu kendi ifade yeri olarak görür. Bu sebeple metinleri ‘dişil temsili’ ve onunla ilişkisi açısından okur: Bu, fallus-söz merkezli söylemin iç mantığının spekülatif yansıması oyunudur. Metnin ‘dişil’ olana yaptığını metne geri döndürmenin bu stratejik tekrarı oyunu, söylem eleştirisinin son derece yıkıcı bir pratiği haline gelir. Braidotti’ye göre, Irigaray’ın cinsel farklılığın ontolojik temeline olan inancı onu öznellik parametrelerini yeniden tanımlamaya iter. “Ontolojik fark inancındaki özcü yaklaşım, kadın özneliği, cinselliği ve deneyiminin özgüllüğünü ifade etmeyi amaçlayan ve fallogosantrik söylemin cinsiyet farklılığını göz ardı eden mantığını kınayan politik bir stratejidir” (Braidotti, 1994, s. 131).

Irigaray’ın modernite eleştirisini bu kadar önemli kılan şey, onun rasyonalite ile erkeklik arasındaki suç ortaklığına saldırmasıdır. Söylemin öznesi her zaman cinsiyetlidir; ‘o’ hiçbir zaman saf, evrensel ya da cinsiyetten bağımsız olamaz. Irigaray’ın çalışması ikili bir amaç doğrultusunda temel bulur: Batı ontoloji tarihinin yeniden okunması yoluyla erilliğin rasyonellik ve evrenselleşme olan ilişkisini bozmak ve kadınların kendi ‘dişilliğini’ söz merkezli ekonomiye üstü örtülü olarak iliştilenmiş ‘dişil’ türünden farklı olarak kendi metinlerinde seslendirmek ve somutlaştırmak (Braidotti, 1994, s. 130).

Rasyonel düşüncenin erkek egemen yapısını yapısökümüne uğratan ve dilin toplumsal cinsiyet üzerindeki etkisini yeniden değerlendirme çabasında giren sanatçılardan Nancy Spero, kadınların deneyimlerini ve tarihlerini tıpkı Irigaray gibi kaydedilmemiş ve bilinmeyen olarak görür. Sanatçı kadınların hem tarihsel hem de kültürel anlamda kendilerini daha güçlü ve özgür bir şekilde ifade etmeleri için bir direniş ve ifade aracı olarak yapıtlarında sıklıkla tarihi figürler, mitolojik imgeler ve metinleri bir araya getirerek, kadınların seslerini görsel bir dil aracılığıyla güçlendirir ve onların hikayelerini merkeze alır.

Spero, 1979 yılında tamamladığı *Notes in Time* adlı yapıtında kadın bedeni, cinsiyet ayrımcılığı, kadın dayanışması, kadın olarak konuşmak, kadının ataerkil yapı içindeki yeri, kadınların yaşadığı zorluklar ve bunlara karşı verilen mücadeleleri ele alırken sanat ve şiirin geçmişin sabitlenmiş dilini aşarak yeni ifade biçimleri yaratma potansiyeline sahip olduğuna dikkat çeker ve kadınların deneyimlerinin ve tarihlerinin görülmeyen ve bilinmeyen yönlerini keşfetme arzusunu yansıtır, diyalog ve farklılık üzerine düşünme imkânı sunar. Spero, *Notes in Time* da tarihsel ve kültürel referanslarla, çeşitli dönem ve kültürlerden ‘tekrarlar ve alıntılar’ yaparak, kadın deneyiminin zenginliğini ve gücünü vurgular. Feminizm ve aktivizmin etkileşimiyle, toplumsal cinsiyet rollerinin ve kadınların tarihteki rolünün yeniden tanımlanmasını talep eder.

Toplumsal değişimin mümkün olduğu ve kadınların bu değişim için mücadele etmeleri gerektiği vurgusuyla *Notes in Time* (Şekil 3.6) tarih içindeki çok çeşitli kadın kimliklerine ve deneyimlerine odaklanarak farklı dönemlerden ve farklı kültürlerden alıntılarla, kadınların tarihte var olan ancak görünmez kılınan çoklu kimliklerini ve deneyimlerini yansıtır. Yapıt, kadınların tarih içindeki cinsiyet rollerine dair farkındalık yaratma girişimi, cinsiyetin yeniden tanımlanması, cinsiyet rollerine meydan okunması, aktivizm ve toplumsal değişim için mücadele etme özellikleriyle ikinci ve üçüncü dalga feminizmin özelliklerini taşıyan dalgalar arası bir köprü olarak görülebilir.



Şekil 3.6 Nancy Spero, *Notes in Time*, 1979.
(<https://www.moma.org/collection/works/37539>)

Notes in Time izleyiciye yapısı, metinleri ve imgeleri ile çağlar ve kıtalar arasında seyahat ederken, zaman ve mekâna göre değişen bir tanıklık, belgeler ve tarihsel kaydın parçalanmış doğasını kabul eden farklı bir anlatı sunar. Sanatçı döngüsel bir yapı içerisinde akış yaratarak izleyicinin yapıtı kesintisiz dairesel bir sekansta deneyimlemesini hayal etmiştir.⁴⁴ Doksan altı ayrı alıntı ve çok sayıda figür içeren yapıt, Spero'nun kariyerinin ilk yarısının doruk noktası ve o noktaya kadar ki sanatsal, felsefi ve politik düşüncelerinin bir özetidir (Lyon, 2010, s. 210).

Biçimsel olarak, bir iç mekânın çevresinde imgeler bandı olarak düzenlenen yapıt, kadın bedeni ile ifade edilen bir dans frizi, bir kutlama ile başlar. Politik klişeler, antik tarih ve mitler kadın özgürlüğünün önündeki engeller olarak vurgulanırken, frizin ikinci yarısı cinsellik ve kadın deneyimine odaklanır. Figürler ve metinler, iç içe geçerek hareket dolu çağrıştırmacı bir görsel dil ortaya çıkarır (Museum of Modern Art [MoMA] a, n.d.).

Notes in Time'da sesi ilk duyulan, baskın figür, Truvalı Helen'dir.⁴⁵ Açılış panellerini dolduran dansçılara bir şiir eşlik eder:

Adımlarımın izini sayacağım,
Bir dansçının saydığı gibi,
Daha hızlı ya da yavaş,
Ama ritmi,
Vuruşu asla değiştirmeden sütundan sütuna gideceğim
(Doolittle, 1961, s. 36). (Şekil 3.7)

⁴⁴ 2010 yılında online dergi *Triple Canopy*, yapıtı dijital bir parşömen olarak yeniden canlandırarak çevrimiçi izlenilebilir hale getirmiştir ve böylece bir bakıma yapıtın kendisini restore etmiştir: Sanatçı yapıtı döngüsel ve sürekli olarak tasavvur ettiğinden bu iki koşul, *Notes in Time*'ın kesintisiz olarak görüntülenmesi 'scrolling' ile dijital yeniden canlandırmada mümkün kılınmıştır. *Notes in Time*'ın çevrimiçi sunumunda, 'scrolling' bir metafor olarak yeni bir bakış açısı sunar. Bkz. Spero, N., & Lyon, C. (2010). *Notes in Time*. Triple Canopy. https://canopycanopycanopy.com/contents/notes_in_time

⁴⁵ Helen veya Truvalı Helen, Menelaos'un karısıdır. Yunan mitolojisine göre Truva savaşına neden olan dünyanın en güzel kadınıdır. Efsaneye göre Zeus'un kuğu kılığına girerek fani Sparta kraliçesi Leda ile yaptığı kaçamaktan doğan kızıdır. İlyada Destanının baş kahramanlarından biridir. *Helen in Egypt, Notes in Time* eserinin büyük bir bileşenidir; 15. ve 16. panellerdeki alıntılarının tek kaynağıdır. Aztek epigrafi hariç, dansçılara eşlik eden ilk ses Helen'in sesidir. Bkz. Lyon, C. (2010) *Nancy Spero The Work*, Prestel, s.210.



Şekil 3.7 Nancy Spero, *Notes in Time*, 1979. (Detay)
(https://www.moma.org/collection/works/37539?installation_image_index=11)

Bu dizeler, şair Hilda Doolittle'ın (H.D.) 1961 tarihli *Helen in Egypt* adlı şiir kitabından alınmıştır: Truva'lı Helen, Oracle Tapınağı'nın sundurmasında yürürken konuşmaktadır. Hilda Doolittle *Helen in Egypt* adlı şiiriyle Helen mitini yeniden yazarak yeni kadın söylemini revizyonist bir mit yaratımı ile yeniden oluşturur. *Helen in Egypt* şiiri ile, Doolittle, Helen'in antik çağ öyküsünün yerine Batı dünyasının ataerkil anlatılarını altüst ederek Helen karakterine yeni bir kadın deneyimi, kendi özgüllüğü içerisinde yeni bir kadın kimliği verir. Homeros'un Truvalı Helen'i edebi kanonun erkek yazarlarının sıklıkla tercih ettiği bir konudur ve H.D. bir kadın şair olarak Helen'i kendi bakış açısından anlatan alternatif versiyonuyla erkek egemen fantezilere karşı koymak üzere Helen mitini yıkar (Walker, 2016, s. 73).

Helen karakteri Nancy Spero'nun işinde merkezi bir figürdür; ilk duyulan ses Helen'in sesidir ve dansçılara eşlik eder. Spero, Hilda Doolittle'ın bu şiirine *Notes in Time* adlı yapıtında yer vererek toplumsal cinsiyet normlarındaki eşitsizliği ve bölünmeyi kadının lehine giderme çabasıdır. Helen, ataerkine boyun eğmeyi reddeden feminist bir figür olarak belirir. Gerek Doolittle gerek

Spero ‘Helen mitini’ kadın bakış açısı ile tekrar ve tekrar ele alırken geçmiş ile yüzleşme ve geçmişe meydan okuma hissedilir. Bu meydan okuma ataerkilliğin dilini siler.

Efsaneye göre şair Stesichorus, Helen’i eleştiren bir şiir yazar ve ardından kör olur. Daha sonra kaleme aldığı *Palinode*’da⁴⁶ gerçek Helen’in Mısır’da kaldığını ve onun bir fantomasının Truva’da olduğunu öne sürerek Helen’in itibarını geri kazanır. İkinci şiiri *Palinode*’u tamamladıktan sonra, Stesichorus’un görüşü mucizevi bir şekilde düzelir. *Palinode*’a göre (H.D.’nin şiirinden önce), Helen hiçbir zaman Truva’da bulunmamış, Mısır’a gitmiştir. Truvalı Helen, gerçek Helen’in yerine geçen bir hayaletten ibarettir böylece hem Yunanlılar hem de Truva atı bir illüzyon için savaşmış olur⁴⁷ (Doolittle, 1961, s.3). “Mısır’daki Helen hikâyesi ya da hayalet Helen, Yunan geleneğinde kadının ikiliğini (woman as double) simgeler ” (Lyon, 2010, 210-211).

H.D.’in Helen mitini yeniden yazdığı *Helen in Egypt* şiiri Helen’in uzun yıllar süren Truva savaşı boyunca Mısır’da bulunduğu ve Truva’ya asla gitmediği konusunda hemfikir olan Herodotus ve Euripides tarafından aktarılır.⁴⁸ Böylece, H.D., Helen’i mitolojik hikâyede yaratılan aşk ve savaş ikiliği üzerinden Truva Savaşı’nı ateşlediği yönündeki suçlamalardan kurtarır. Bu anlamda, *Helen in Egypt* şiiri, epik şiirin savaşın eril olanı yüceltmesine karşı feminist bir yanıt olarak da görülebilir. Claire Buck, *H.D. and Freud: Bisexuality and a Feminine Discourse* adlı kitabında aşk ve savaş ikiliğinin, H.D.’nin destanında bir araya geldiğini ancak kaynaşmadığına dikkat çeker. Buck’a göre

⁴⁶ Bir palinode (palinody), şairin daha önceki bir şiirinde ifade edilen bir görüşü veya duyguyu geri çektiği bir gazeldir. Palinode’un ilk kaydedilen kullanımı MÖ 7. yüzyılda Stesichorus’un *Helen* şiirinde yer alır ve burada daha önceki Truva Savaşı’nın Helen’in suçu olduğu şeklindeki önceki ifadesini geri çeker.

⁴⁷ Stesichorus’un *Helen* şiiri Truvalı Helen’i kötü bir karakter olarak tasvir ettiği ve Truva savaşının Helen yüzünden olduğunu belirttiği şiirdir. *Helen: Palinodes* ise Stesichorus’un Helen şiirine atıfta bulunur ve bu başlık altında iki kitap olduğunu belirtir. Helen’in Truva’ya gittiğine dair yanlış hikâye için Homeros ve Hesiod’u kınayan iki Palinodes yazar. Stesichorus Palinode’da Helen şiirinde söylediklerini revize eder: Helen’in hiçbir zaman Truva’ya gitmediğini, Mısır’da bulunduğunu, Helen’in Truva’ya yalnızca görüntüsünün ulaştığını söyler.

⁴⁸ Bu hikâye, Herodot (MÖ 5. yüzyıl) ve Euripides’in (MÖ yaklaşık 412) *Helen* adlı oyununda da çeşitli şekillerde anlatılmıştır. Detaylı bilgi için Bkz. Lyon, C. (2010) *Nancy Spero The Work*, Prestel, s. 210-211.

bu ikilik şiirin feminist mesajının önemli bir parçasıdır: H.D.’nin dişil olanı formüle edişi, ‘bütünlük ve eksiklik’, ‘birlik ve bölünme’ karşıtlığının ötesine geçerek kadın temsili için bir model sunar. Şair, kadının fallosentrik bir kültür tarafından ‘özne olmayan’ olarak konumlandırıldığı bilgisi ile bir farkındalık yaratır. Sonuç, *Helen in Egypt* feminist bir destandır: Homeros’un *İlyada* destanının feminist bir şekilde okunarak yeniden yazımı olarak kadın temsilinin yaşam akışı içerisinde modernist bir kutlamasıdır (Buck, 1991, s. 164).

Anlatı dilinde öykü ve olay örgüsü başka göstergesel sistemlere aktarılabilirler: anlatıyı resim, video ya da film biçiminde ifade etmek mümkündür çünkü bu sistemlerde analeks⁴⁹ işaretler vardır. Ancak, Homeros destanında sözcükler epik şiirin bir parçasıdır ve kolayca açıklanıp imgelere dönüştürülemez (Eco, 1995, s.44). Ne var ki, Spero’nun *Notes in Times*’daki tutumu ‘varoluşsaldır’: bu bireysel deneyimlerin oluşturduğu etik ve pratik anlamda her türlü tahakkümden kurtularak özgür olmaktır. Bu sebeple Spero, Helen üzerinden bireysel figür ve onun bağlamı ile ilgilenir. Bu tutum, sanatçının kullanmayı planladığı imgelerin nereden geldiğinden ziyade, kendi kompozisyonunda nasıl işlev gördüğüyle ilgilidir. Küçük ama etkileyici bir örnekle açıklamak gerekirse; Spero’ya, *Notes in Times*’da sık sık yer alan, kolları geriye doğru atılmış koşan kadın figürünün kaynağı hakkında sorular sorulduğunda, figürün ip atlayarak egzersiz yapan bir kadının fotoğrafından alıntılandığını söyler. Spero’yu ilgilendiren şey, sadece orijinal görüntüdeki kadının kendini öne çıkmasıdır: kadın cinsiyetiyle, sanki havada asılı kalmış gibi, yerçekimine meydan okuyan ve memeleri ile öne çıkan bu kadın imajını Spero, ‘aktif-kadın-özgürlüğü’ olarak düşünmüş ve koşan figür hiyeroglifine dönüştürmüştür. Spero bu figürleri disiplinlerarası referanslarla uygun metinler ile yan yana koyarak varoluşsal figürasyon ve politik olarak yüklü bir dili bir araya getirerek melez bir form yaratır (Lyon, 2010, s. 211).

Helen mitini yeniden yazarken H.D., hikâyeyi bir dizi imgesel sözlerle anlatır. Hikâye imgesel olduğu kadar hicivseldir: tarihte bir dönüm noktası olan

⁴⁹ Anlatıcının belli bir zamandayken o zamanın gerisine dönüp olanı biteni söylemesi analeks olarak adlandırılır.

Truva Savaşı'nın ana nedeninin yanlışlığını gözler önüne serer. H.D. hem bilinçli olarak destansı hem de kasıtlı olarak parçalanmış ve imgeciliği sayesinde postmodernist diyebileceğimiz bir metin üretmek için Homeros'a özgü bir ima tarzı ve görünüşte bağlantısız bir dizi imge ve kişilik kullanır. H.D.'nin klasik destanı kullanması, bir esin kaynağı ya da hareket noktası olmaktan ziyade yeniden tasavvur edebilip yazabileceği bir metin olmasıdır (Spero ve Lyon, 2010).

H.D., Homeros destanının temelini oluşturan değerleri aktif bir şekilde sorgular: şiir, Helen'in hikayesinin basit bir yeniden anlatımı değil, aynı zamanda kadın gücünün kabulünü içeren ve kadın temsilinde dönüştürücü etki yaratan revizyonist bir destan yazımıdır. Şiir, bütünlük ve eksiklik, birlik ve bölünme karşıtlıklarının ötesine geçen bir kadın temsili için oldukça güçlü bir çerçeve sağlar ve bunun sonucunda ortaya çıkan destan Homeros'un destanının feminist bir yorumudur (Putra, t.y.).

Çağlar boyunca nesillerden nesillere sayısız kez anlatılan Helen mitini seçen H.D., destanın eril manzarasını ve hiyerarşilerini açıkça ortaya koyar. H.D. epik gelenek gereği yekpare duran destanı gözden geçirip birçok yönden yapısökümüne uğratarken, aynı zamanda merkezine kattığı yeni bir mekân ve yeni bir dille ile destanı yeniler. Bu mekân ve dil kadının edilgenliğini ve sessizliğini bozar. Helen geleneksel destanların tasvirlerine tezat olarak artık eril fantezinin bir izdüşümü değil kendi kimliğini arayıp bulan güçlü bir kadındır. Susan Stanford Friedman bu güçlü kadın imgesini *Gender and Genre Anxiety: Elizabeth Barrett Browning and H.D. as Epic Poets* başlıklı makalesinde H.D.'nin protogonisti Helen'ı "Helen yalnızca kadınların değil, geleneksel destanlarda ve ataerkil kültürde kadınlara yönelik gücün ve konuşmanın reddedilişiyle doğrudan yüzleşen kendi tarihinin bir tercümanıdır" diye ifade eder (Friedman, 1986, s.217).

H.D., bu destanın ana kadın figürünü yeniden konumlandırırken, Friedman'ın 'kadın mitolojisi' diye tabir ettiği, klasik destanın feminist bir yeniden yazımını sunar. Helen'in eril kodu sorgulaması ve alternatif bir dişil bilgeliği keşfi şiirin temel unsurlarındandır. H.D. böylelikle bir kadın şair olarak

ataerkinin en büyük meşrulaştırıcılarından Freud üzerinden psikolojik cinsiyet farklılıklarının ve ilgili cinsiyet rollerinin doğuştan belirlendiğine dair büyük anlatıya meydan okur (Spero ve Lyon, 2010). Friedman'ın belirttiği gibi, H.D.'nin destanı her türlü kesinlik, mutlak bilgi veya fallosentrik güç duygusunu ortadan kaldırır: şiirin çok dönüşlü yapısı, bir soruya tek bir yanıt vermeyi reddeder.

1979 yılında bu yankıyı duyan, Nancy Spero, H.D.'nin epik şiirinden etkilenerek yüksek sesle bir soru sorar: 'kendi destanının anlatıcısı olan bu kadını resmedeceği bir alanı nasıl yaratabilir?' Spero'nun kendi anıtsal destanı *Notes in Time* da tarih boyunca ihmal edilmiş, kadınların yaşamlarında belirli bölümlerin de yer aldığı her biri yaklaşık 3 metreye yakın uzunluktaki 24 adet panelde ifade bulur. Yapıtta yer alan her panel, kendi metinsel ve imgesel detaylarıyla iki dev yatay alanı oluşturur. Spero'nun malzeme olarak 'parşömeni' (parchment) tercih etmesi⁵⁰ sanatçının feminist sanat hareketinin ilk üyelerinden biri olarak kendisini aktivizme adanmış döneme denk gelir. Spero ataerkil sanat nesnesi olarak gördüğü tuvale alternatif bir malzeme olarak parşömeni seçer. Spero'nun 1970'lerin başında parşömene dönüşü, feminist bakış açısını teşvik edebilecek bir tarzı benimseyerek zamanın soyut dışavurumcu tuvalindeki erilliği reddetmesi ve feminizm ile kurduğu ideolojik ilişkisinden kaynaklanır. Parşömen, özellikle tarihsel pratiğe referansıya, ama aynı zamanda değeri azalmış bir malzeme olarak kâğıdın kullanımıyla ve izleyicinin deneyiminin yapıtın ölçeğinden etkilenme biçimiyle feministlerin kurtarılmış tarihi için uygun bir zemin hazırlayarak sanatçının iletmek istediği feminist mesajı kolaylaştırır. Rachel Warriner bu durumu "This Fragile Thing – With Bite": Nancy Spero's Feminist Scrolls" adlı yazısında şöyle aktarır:

⁵⁰ Spero, parşömeni feminist pratiğinin bir parçası olarak benimseyen tek feminist sanatçı değildir. En dikkate değer örneklerden biri Carolee Schneemann'ın 1975 tarihli *Women Here and Now* Festivalinde ve 1977'de Colorado'daki Telluride Film Festivalindeki performanslarında vajinasından çıkardığı ve *Cezanne, She was a Good Painter* adlı kitabından bir metin içeren *Interior Scroll*'dur. Vulvik alanı keşfeden Schneemann, parşömeni vücudun iç alanlarını görünür kılmak için kullanır ve performansı aracılığıyla dişil anlam üreterek eril üretime meydan okur.

Spero'nun kurgusunda parşömen formu, estetik statükoya meydan okumak amacıyla benimsenmiş ve kullanılmıştır; sanatçı bu statükoyu, kadınların baskı altına alınmasında ve patriyarkanın sürdürülmesinde suç ortağı olarak görmektedir. Tarihe yapılan göndermesi değersiz görülen yüzeyi ve izleyiciyi alışılmışın dışında, aktif bir izleme biçimine zorlayan geniş ölçeğiyle bu form, Spero'nun aktivist pratiği için hayati öneme sahiptir. Parşömen, anlamlandırma alanını işaretlemek için kullanılmış; parçalanmış görüntüler ve metinler için bir zemin oluşturan, kendi başına yankı uyandıran, anlamlı olan, travmatize edilmiş kâğıt yüzeylerdir. Geçmişe odaklanan ve onun dilini tarihin ideolojik mesajlarına karşı koymanın bir yolu olarak kullanmaya çalışan ve feminist bakış açısına katkı sağlayan Spero'nun gerilimli yapıtları, güncel ana müdahale etmek amacıyla antik olanı taklit etmiştir. Bu anlamda, Spero için parşömen formunu ve bu formun yankılarını manipüle etmesi, feminist pratiğinin güçlü ve aktif bir üretim biçimi olarak vazgeçilmez bir parçasıdır (Warriner, 2020, s.26).

Spero'nun tasavvurundaki parşömen formu, sanatçı tarafından kadınların ezilmesinde ve ataerkilliğin sürdürülmesinde suç ortağı olarak görülen estetik statükoya meydan okumanın bir parçası olarak sahiplenilir. Parşömen, bir anlamlandırma alanını tasvir etmek için uygun bir malzemedir; kendi başına yankılanan ve anlamlı olan parçalanmış görüntüleri ve metinleri zemin olarak destekler. Spero için parşömen, modern öncesi bir estetik üretim tarzını ifade eder: öncelikle, tarihsel pratiğe yapılan vurgu, biçimcilikle, özellikle Greenbergci bir ilerici modernizmle ve onunla ilişkili eril yaklaşımla karşı karşıya gelir (Warriner, 2020, s. 20).

1994'te Marjorie Welish ile yaptığı röportajda Spero, 'sanatta ilerleme' düşüncesine karşı duyduğu antipatiyi de şöyle özetler: "Sanatta ilerlemeye inanmadığımı biliyorsun. Tarih öncesi sanat yenilmez!" Spero için tarihsel biçimlere atıfta bulunmak hem yenilikçi hem de alternatif politik ve sanatsal pratikler geliştirmek için farklı bir biçimsel dil sağlar. Bu aslında, kayıp bir anaerkilliğin, agresif bir şekilde silinmiş bir tarihsel geleneğin ima edilmesidir. Spero'nun kayıp geçmişi hayal etmeye olan ilgisi, tarihin kadınları dışlayarak bir erkek anlatısı oluşturmak için yazıldığını ifşa etmeye çalışan çağdaş feminist tarih ile ilişkili olarak okunabilir (Welish, 1994).

Spero'nun H.D.'nin *Helen in Egypt* şiiri, Mina Loy'un bir şiiri, kölelik karşıtı Sojourner Truth'un konuşması ve Susan Gubar ile Sandra Gilbert'in

feminist edebiyat bilimine yönelik çalışmaları gibi çok çeşitli kaynaklardan 96 alıntıdan oluşan *Notes in Time*'ı tamamlanması üç yıl sürer. Kişisel öyküler, mektuplar, Helen'e dair anlatılar, karşı cinsin daha önce susturulmuş ve bastırılmış tarihi üzerine kurulu bir destan oluşturmak üzere bir araya getirilen *Notes in Time*'ın metinsel ve resimsel yoğunluğu; antik edebiyattan modernist kurguya ve eski uygarlıklar üzerine ansiklopedilere uzanan çok sayıda kitabı ve özenle dosyalanmış gazete ve dergi kupürlerini bir araya getiren etkileyici bir malzeme koleksiyonuna dayanır. Michael Green "Nancy Spero: I do not" adlı makalesinde Spero'nun sözlerini şöyle aktarır: "Görüntüleri ve alıntılarını stokluyor, elle basıyor ve doğrudan kâğıt üzerine kolajlıyordum, çalışmanın son birkaç ayında, her şeyi bir araya getirdim" (Green, 2020, s. 21).

Gerek H.D nin yeniden yazdığı Helen miti gerek Spero'nun *Notes in Time* yapıtı hegemonik şiddeti gözler önüne sererken aynı anda onun altını oyar; Spero kendi tarih kaydını sunduğu işinde, kadınlara bir ses verir ve bu ses sanatçı tarafından hazırlanmış, özgürlük ve canlılıkla dolu alan boyunca özgürce hareket eder. Bireysel ilahilerle coşkulu hareketler bir araya gelerek adeta bir direniş dalgası oluşturur (Spero ve Lyon, 2010).

H.D.'nin *Helen in Egypt* destanı, Spero'nun ataerkil bir kültürü tanımladığı özne-nesne diyalektiğinin karşısında var olacak bir 'ben'i nasıl geliştireceğine olan ilgisinin temel bir öncülüdür -ki esasen şiirin özünde de böyle bir Ben'in arayışı yatar... Bu aslında Luce Irigaray tarafından da dile getirilen sembolik sorudur. Bu arayış içinde, asıl kahraman Aşil, Paris, Menelaus, Agamemnon veya Odysseus değil, Helen'dir. Helen, tapınak duvarlarındaki hiyeroglifleri okumanın üstkurmacasal (metafictive) imgesi aracılığıyla geçmişini, bugününü ve geleceğini deşifre etmeye başlar ve Helen'in *eidolon*'u (hayaleti) erkekler arasında yapılan savaşın gereksizliğini gözler önüne serer (Friedman, 1987, s.71-74).

H.D.'nin ruhsal gerçekçiliğinin (spiritual realism) ve Freud'la olan aşkın tartışmasının kökleri, modernizm öncesi, savaş öncesi imgecilik (imagism) günlerine kadar uzanır. İmgeci estetik (imagist aesthetics) ve şiir, Freud'un rasyonalist gerçeklikler hiyerarşisinin tersine çevrilmiş halidir. Şiirsel imge

kavramının özünde, görsel dilin ve düşüncenin (figüral olanın) kavramsal söylemde ifade edilemeyen bir gerçekliği yakalayabileceği varsayımı vardır. Bu nedenle bilinçaltı gibi görsel olarak düşünmek ve iletişim kurmak akıl ve mantıktan üstündür (Friedman, 1987, s. 269)

Notes in Times'da Spero'nun başvurduğu disiplinlerarası referanslar H.D.'nin Helen mitini yeniden yazdığı *Helen in Egypt* ile sınırlı değildir. Helen miti üzerinden Spero, Irigaray'ın ele aldığımız 'farklılık kültürü' felsefesine de göndermelerde bulunur. Irigaray'a göre Platon felsefesi aynılık metafiziğidir ve bundan ötürü kadını aynalamak (veya maskelemek) suretiyle baskılayan ataerkil hiyerarşidir. Aynılık içine düşenler arasında ataerkil kültürün eril öznesi öne çıkarken, dişil özne bu kültürde yok olur. Bu nedenle Irigaray cinslerin aynılaştırılarak içine düşülen çıkmazdan çıkabilmek için cinsel farklılık üzerine temellenen farklılık kültürünü önerir. Spero'nun *Helen in Egypt* referansı, şairle (H.D.) bir düşünme anına işaret eder, ikisi arasındaki bu Irigarayan alışveriş, Spero'nun kadının kendi tarihinin kahramanı ve anlatıcısı olduğu bir vokal alan yaratmasını sağlar (Green, 2020, s. 9).

Notes in Times adeta bir metin ve görsel sözlük gibi- kişisel, deneyimlerde hissedilen şiddet, dilden ve tarihten silinmeler, tarih boyunca kadınlara yönelik ihlalleri aktarır. Panel XVI'da " bir kadın / kahramanların ne hissettiğini / onları savaşa neyin teşvik ettiğini bilebilir miydi?" diye sorar (Green, 2020, s. 21). Irigaray'a referans veren ve farklılık ve farklılığın tanınmasına dayanan bu sorular, Spero'nun, epik biçim ve özdüşünümsel (self reflexive) anlatı içeriğiyle, cinsel kimliği temelde tarihe ve deneyime bağlı olarak anlama olasılıklarını sorunsallaştıran bir metin olarak şiire yaptığı yatırımı ele verir.

Notes in Time Spero'nun tarihsel üstkurmaca yöntemiyle çok yönlü ilişkiler düzenine ulaşmak için Freudyen ödipal etki modelini yıkan hem zamansal hem de uzamsal imalarla anlamsal kayma sağlayan bir işidir. Michael Green, Spero'nun H.D.'ye verdiği referansların olası karşılaşmalar ve çokluk alanı açarak bu alanın esasen Irigaray'ın 'parle-femme' olarak adlandırdığı dil olduğunu belirtir. Irigaray'ın yazmaktan çok konuşmayı vurgulayan ve bu nedenle onu çağdaşları Helen Cixous ve Julia Kristeva'dan ayıran formülasyonu,

“kadının sesinin duyulmadığı ve dinlenmediği ataerkil kültürde konuşmak” ile “bir kadın olarak konuşmak” arasında ayırım yapar (Green, 2020, s. 15).

Margaret Whitford bunu şöyle dile dile getirir:

Irigaray’ın her şeyden önce çözmeye çalıştığı şey kadınların kendi söylemlerini erkek ben’in bir türevi olarak değil de kendi başlarına nasıl üstlenebilecekleridir. Parle-femme, o halde, iki özne, ‘Ben ve Sen’, ‘Sen ve Ben’ arasındaki değiş tokuşta üretilen bir dil türü olarak okunabilir ne ayrıcalıklı ne de yeni bir özne konumu olasılığını miras bırakır ve öznellik yeniden canlanır. Köklerini aktarımda bulan bir dizi ifade ve değiş tokuş, bir başkasının konuşmasına verilen yanıtlardır (Whitford, 1991a, s. 42).

Bu nedenle Irigaray’ın ‘kadın (olarak) konuşması’, dilin dönüştürücü potansiyeline dair temel bir inanca dayanır.

Spero, çok etkilendiği Cixous okumalarından⁵¹ ‘l’écriture feminine’ (kadın yazısı) teriminden, kendi sanatını tanımlayan ‘la peinture feminine’ (kadın resmi) terimini türetir. Spero, Hans Ulrich Obrist, ile yaptığı söyleşide bunu şöyle ifade eder: “L’écriture feminine hakkında okuduğumda, görsel bir sanatçı olarak yapmaya çalıştığım şey konusunda çok heyecanlandım. John Bird’e ‘peinture feminine’ yaptığımı söyledim” (Obrist ve Spero, 2008, s. 32 ve Lyon 2010, s. 208).

Rachel Withers’a göre, Spero’nun formları ve figürleri esasen Cixous’nun ‘l’écriture féminine’ kavramını örnekler; bu kavram ritimleri ve kalıpları tekil bir anlamı kodlamak yerine birden fazla anlamı somutlaştırmaya hizmet eden, performansa dayalı, fiziksel bir dili ifade eder (Withers, 2009, s. 202-203).

Helene Cixous, “Spero’s Dissidances” adlı makalesinde belirttiği üzere Spero’nun ‘Reddediyorum’ (I do not)⁵² diye haykırmak için resim yapmaya başladığını ifade eder, Cixous yazısında, “İnsan, haykırmak zorundadır: sesini

⁵¹ 1976 yılında Nancy Spero, daha sonraları *Notes in Time* olarak adlandıracağı *Torture of Women* işinin ikinci kısmına başlayacağı sıralarda, *Sign* dergisinde Helen Cixous’nun *The Laugh of Medusa* adlı makalesinin okur. 1975 yılında Fransa’da yayımlanan ve çağdaş feminist teoride çığır açan bu makaleden çok etkilenen Spero bu makaleden “l’écriture feminine” teriminden “peinture feminine” terimini türetir. Bkz. Christopher Lyon (2010) *Nancy Spero The Work*, Prestel, s. 208.

⁵² Helen Cixous, Nancy Spero’dan bu alıntıyı *Perhaps She was Right* (1979) işine referansla yapmıştır. Nancy Spero’nun feminist bir sanatçı olarak “I do not...” diye haykırışı, bir reddedişi ve karşı çıkışı ifade eden bir duruşu yansıtır. Bu ifade, patriyarkal sistemlere, kadınları baskılayan toplumsal yapılara veya sanat dünyasındaki erkek egemenliğine karşı bir meydan okuma olarak yorumlanabilir.

duyurmak için değil, kendini duymak için çılgılık atar. Resimde çılgınlık çizer...” diye belirtmiştir. Bu, Spero’nun özne olarak ‘ben’in başkaldırısını ve çoğu zaman sağır kulaklara düşen bu çılgınlığın, onun sanatında nasıl bir yer bulduğunu gösterir (Cixous, 2008, s. 141). Böylece, Spero’nun yapıtları, dişil deneyimleri ve iç çatışmaları görsel bir dile dönüştürürken, aynı zamanda Cixous’un teorileriyle derin bir diyalog kurar.

Feminist bir strateji olarak, Spero’nun H.D.’ye referansı ise şairle bir düşünme anına, onun sanatsal pratiğini kadının protogonist olduğu yöne doğru yönlendiren ikisi arasındaki bir değiş tokuşa işaret eder. Bu, bir sese sahip başka bir kadın tarafından yapılan işi görmek ve tanımak ve o sesle beraber yol almaktır. Spero, kendine has içgörüsüyle, “kadının nihai kurtuluşu, devrimin en zor ve en nihai görevidir çünkü onun biyolojik tabiyeti [...] çok köklüdür [...] ondan kopmak, yeni bir düzen yaratmak anlamına gelir. Farklı bir alan talep ediyoruz: özgürlük için baskıdan arınmış bir alan”. Spero’nun bu sözleri 1928’de Virginia Woolf’un *A Room of One’s Own* romanını hatırlatır: sesi tarihsel olarak eril formu delip geçer. Bu simgesel düzenin değişmesi ya da yeniden yaratılmasıdır: Spero’nun dediği gibi, kadının özgürleşmesinin sağlanabileceği ve sesinin duyulabileceğini H.D.’nin daha önceki üç uzun şiir dizisi olan *Trilogy*’den bir alıntı ile ifade edilecek olursa, “biz gezginleriz / kaydedilmemişin; / bilinmeyenin kaşifleriyiz, / haritamız yok” dizelerini akla getirir (Doolittle, 1998, s. 43).

Green’e göre, Spero ve H.D. kadına ait insanlık öyküsünün kaydedilmemiş yarısı olan ‘bilinmeyen, kaydedilmemiş’ uzama doğru yola çıkarlar. Spero’nun 1979 tarihli kolajı, farklılık içinde düşünme, farklılığı değiş tokuş edebilme ya da farklılığı ifade etme potansiyeline sahiptir; olumsuz alan aradaki boşluktur ve muhatabın dinlemesine ve yanıt vermesine izin vererek kendi oluşlarını sağlayan bir duraklamayı (veya sessizliği veya nefesi) duyurur. Irigaray’ın farklılık kültürüne giden değiş tokuş alanını, ikisi arasındaki bir diyalogu veya birlikte ifade etme tarzını eklemlenmesi, Green’e göre, ‘Spero ve H.D. arasında gidip gelir’ ve bir yanıt beklentisiyle ikisi arasında akan bir alan oluşturur. Kadınlar arasındaki bu diyalojik ilişki Irigaray’ın teorisinin geçmişin zaten kodlanmış

dilinde iletişim kurmaktan daha farklı bir şey, ‘bir şeyi var etme’ görevi olarak tanımlanırsa, o zaman 1979’da Spero’nun görevinin de anda ve gelecekte bir şeyi var kılmak olarak ifade edilebilir. Spero’nun, *Helen in Egypt* referansı, farklı bir karşılaşmayı ve ifade tarzını başlatır. Sanatçı 1960’ların sonlarında tuval üzerine resim yapmaktan vazgeçtiğinde, bunu sadece bir kadın sanatçı olarak kendisiyle değil, diğer kadınlarla da yeni bir diyalog kurabileceği yeni bir araca ihtiyacı olduğu anlayışıyla yapar ve içinde olası karşılaşmalarla çokluğu barındıran yeni bir alan tasavvur eder. (Green, 2020, s. 14-15). Sanatçı, Catherine de Zegher’in tanımladığı gibi, sessizliği ortaya çıkarıp, iletişime ve değiş tokuşa izin veren yeni bir dil icat eder (de Zegher, 1998, s. 5).

Her iki çalışma da öznelerin bir arada var olabileceği bir alan yaratmak için mahrem olanı ve destanı birbirine bağlayan psişik ve politik bir öneme sahiptir. Destansı biçim, mahremiyet, kişisel olan ve öznel içerik özne olarak kadını dışlayan lineer bir tarih modeline karşı bir direniş olarak bir araya gelir. Bu mahrem olanın destanla bağlantılı olduğunu, daha doğrusu kadını tarih içinde tarihi bir özne olarak, alternatif, özneler arası bir zaman çizelgesinin parçası olarak tanımaktır. Bu nedenle, *Notes in Time* ödipal tarih ve ilişkiler modeline baskı uygular. Robert Storr’dan aktaran Green, Spero’nun “hem erkekler hem de kadınlar tarafından gözden kaybolan ortak bir mirasın unsurlarını bilince geri döndüren bir vizyon” yarattığını belirtir. Böylece, Storr’un atıfta bulunduğu bu ortak miras, Spero tarafından notlarını zamana yerleştirmek için zamanın ötesine uzandığında yenilenir. İzleyici ile Spero ve H.D. arasında ve ayrıca *Notes in Time*’da konuşlandırılan sayısız ses arasında kurulan yakınlık, iki kadın tarafından icra edilen bir ‘pas de deux’⁵³ dür; Spero’nun özenle inşa edilmiş, ses ve jestin bir arada var olduğu evreninde gezinirken, bir figür diğerine uzanır ve tersi de geçerlidir. Spero’nun tarihi yeniden kurgulayıp yazmasının yanı sıra bu yeni alanı oluşturan sesler ve figürlerle ifadesini okumanın bir yolu olan ‘pas de

⁵³ Bale ve dans terimi olan ‘pas de deux’ tipik olarak bir erkek ve bir kadın olmak üzere iki dansçının birlikte bale adımlarını gerçekleştirdiği bir dans düetidir. Metinde ‘pas de deux’ Nancy Spero ve Hilda Doolittle arasında bir düet olarak tasvir edilir.

deux', Irigaray'ın ikiz kutuplar arasında vaat ettiği olasılıkları ön plana çıkarır (Green, 2020, s. 23-24).

Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art* adlı kitabında “feminist sanat tarihinin politik noktası, geçmişi nasıl temsil ettiğimize ilişkin olarak bugünü değiştirmek olmalıdır” der. Pollock'a göre toplumsal dünyayla ilişki kuran sanat politik, sosyolojik, anlatsaldır. Feminist sanatsal pratikler ve metinler, halen aktif olan modernist teori ve pratiklerin hegemonyasını bozmak için müdahale eder. Bu sadece sanat dünyasının parametreleri içinde kadın sanatçılara yer açmak için değildir, amaç aynı zamanda cinsel farklılığın toplumsal üretiminde ve bununla ilgili toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde üst belirlenmiş bir etkiye sahip olan çağdaş temsil sistemlerinin sürekli ve geniş kapsamlı bir politik eleştirisini ortaya koyarak yeni olasılıklar yaratmak içindir (Pollock, 2008, s. 20).

Spero'nun *Notes in Time* işi, ikinci ve üçüncü kuşak feminizm arasında köprü kuran bir iş olmakla beraber çok farklı açılardan eleştirilmiştir. Postmodernist eleştirmen Jane Winestock birçok Postmodern eleştirmen gibi 'farklılığın övülmesini' ve 'ötekilik mitini' reddeder. Weinstock, Spero'yu 'farklılık' maskesi altında gizlenen yeni bir 'fallus merkezci' zihniyeti savunmak ile suçlar. Mitlerin yaratılmasından çok ifşa edilmesinden yana olduğunu belirterek, Spero'yu *Notes in Time* işinde Helen mitinin yeniden yazılmasını yücelttiği için eleştirir. Weinstock serginin Küratörü Jo-Anna Isaak'ın da Spero'nun işlerinin farklılıkların yüceltilmesi üzerine olduğunu ifade eder ancak Spero'nun ütopyik 'scroll'larının daha ziyade ötekinin miti olduğunu belirtir. Bu yaklaşımıyla Winestock, Spero'nun bir *kadınlık özü* arayışı içinde olduğunu, cinselliğin temsili anlayışını *özcülüğe* kaydırıldığını belirtir (Weinstock, 1983, s.7). Winestock'a karşı çıkan Danold Kuspit ise Spero'nun mitler yaratmadığını aksine edilgen olarak süregelmiş kadını mitlerin içerisinden çekip çıkardığını belirtir (Kuspit, 1984, s. 21-22).

Nancy Spero ise *Notes in Time*'ı kadın olma haline dayandırır ve kadın olma durumunu kadının kendisi ve diğer kadınlarla olan diyolojik ilişkisi içerisinde tanımlar. Spero kadının sabit konumunu mercek altına alıp incelemek,

Winestock ise bu sabitliği tümden bozmak ister. Aslında bu yaklaşımların kadın temsilinde işlevleri birbirini tamamlar: Spero ifşalar arasındaki sürekliliklere, Winestock ise süreksizliklere ve kopuşlara dikkat çeker (Antmen, 2008, s. 69-70).

Lisa Tickner ise, kutuplaştırıcı ifadelerden kaçınılması gerekliliğine dikkat çeker. Tickner üçüncü dalga feminist yaklaşımlara ilişkin derin analizleri kaleme alırken bunu ikinci dalga sanatçıların işlerini dışlamadan yapar. Nancy Spero üzerine yazdığı *Nancy Spero: Images and La Peinture Feminine* makalesinde ikinci dalga feminist sanatçıların sanatını bu bağlamda kendi metodolojisi ile yeniden inşa eder. Weinstock'un Spero'nun farkı yücelttiği görüşüne katılmamakla birlikte sanatçının amacının 'dişil resmi dişil yazı ile ele almak' olduğunu belirtir ancak bu noktada bazı saptamaları da oldukça dikkat çekicidir (Tickner, 1987, s. 15). Tickner, Spero'nun çalışmalarının Helene Cixous'nun 'dişil yazısı' ile gerçekten uyumlu olup olmadığını sorgularken Spero'nun ısrarcı bir şekilde, 'dişil resim' (la peinture feminine) olarak tanımladığı işlerinin Fransız feministlerin, özellikle de Helen Cixous'nun, dişil yazısını (l'écriture feminine) işaret ettiğini ifade eder; bu da kadının bedensel cinsel dürtülerini vurgulayan ve Cixous'nun tabiriyle "annenin sütünün beyaz mürekkebiyle yazılan bir yazı" biçimidir ve Batı'nın fallologosentrik yazı ve özne geleneğinde çeşitli türde yer değiştirmeler yapmaktadır. Böyle bir 'l'écriture feminine' fallologosentrik düzenin karşıt duruşu olarak kadınlara özel bir çağrıda bulunur: feminist sanat temsildeki belirli bir çelişkiyi tartışmaktadır. Ancak Tickner'e göre Spero'nun dişil resim (la peinture feminine) kavramı, kadınların temsilini ifade etmekte zorlanır çünkü bu tarz çalışmalar genellikle feminist resimde bir tür gerçeklik iddiası taşımaktadır. Bu tür imgeler, ataerkil çarpıtmalardan arındırılmış gerçek kadın figürlerini temsil eder ve bu da kadının temsil biçimlerini sabitler (Tickner, 1987, s.7) Dişil yazı veya dişil resim yapma girişimi Tickner'e göre kadınların heterojenliğini bastıran bu tür sabitliklere karşı çıkmalıdır. Tickner bu durumu şöyle açıklar: "Spero'nun feminist sanat üretimi, erkekler tarafından yaratılan kadın imgeleri üzerine kurulu. Sanatında, kadınların anlam dünyalarını, dillerini veya simgelerini keşfetme eğilimi olsa da

aynı zamanda mevcut durumla yani elimizde olanlarla çalışma gerekliliğini kabul etmeye doğru da bir çekim hissedilir”. Bu, sanatçının kadın imgelerini yeniden yorumlama şeklini ve feminist sanatta gerçeklik ile ideal arasındaki karmaşık ilişkiyi gösterir (Tickner, 1987, s.11).

Lucy Lippard, *Issue and Taboo* adlı makalesinde kadın deneyimlerini kadın klişeleri olarak görüp tamamen reddetmenin kadın kimliğinin değerli bazı yönlerinin de kaybedileceği tehlikesi içerdiğine dikkat çekerek, bunun hâkim kültürün yararına olmayacağını dile getirir. Griselda Pollock ise konuya daha farklı bir perspektif sunar; ona göre kadınlık klişelerinden kaçınılmalı, bunun yerine kadınların ürettiği işlerin çeşitliliği ve özgüllüğü vurgulanmalıdır. Pollock bununla birlikte, kadınlarda ortak unsurun, doğanın değil kültürün, yani cinsel farklılaşmayı üreten tarihsel olarak değişken toplumsal ortaklıkların önem taşıdığını söyler (Antmen, 2008, s. 70-71).

Ataerkil yapıları ve büyük anlatıları eleştirerek kadına dair sorunlara dikkat çeken *Notes in Times* tarihsel üstkurmaca yöntemiyle revizyonist bir yaklaşım sunar. Spero'nun tarihi sanata taşıma amacıyla, çok çeşitli kaynaklardan yaptığı alıntılar kadınların tarihteki yerlerine dair hicivsel imgeler ve metinler üretir. Sıklıkla kullandığı dilini dışarı çıkarmış kadın imgesi ‘kadın olarak konuşmaya’, Irigaray ve Cixous üzerinden gönderme yapar. “İçimde bir ses var, dinle- bırak ben kendim için konuşayım” der Helen; mevcut dili ihlali ve yeni bir ses talebi ile sosyal ve sembolik düzeni sarsar (Doolittle, 1961, s. 72). Sanatçının tarihe yönelik ikonografik atıfları, antik kültürel üretimlere olan ilgisi üzerine kuruludur. *Notes in Time*'daki imgeleri ‘hiyeroglifler’ olarak adlandırması, sadece eski yazı sanatları veya Mısır sanatındaki gibi sembollerle dili temsil etmekten ziyade, kadınların tarihteki rolleri ve deneyimleri üzerine farkındalık yaratmayı amaçlar. Bu yaklaşım, kadınların temsili konusunda toplumsal dönüşümü teşvik ederek yeni ifade alanları açar.

Spero, Irigaray'ın toplumsal cinsiyet diyalektiğini yeniden yazma çabasına paralel bir şekilde, kadınların tarihsel ve kültürel temsiliyetini yeniden şekillendirme amacı taşır. Bu nedenle, *Notes in Time*, Irigaray'ın farklılık

kültürü teorisiyle uyumlu bir biçimde, kadın öznelliğini ve deneyimini merkeze alarak, iki cinsiyet arasında diyalog kurma çabasını destekler.

3.2 ANTİK YUNAN: RETROSPEKTİF KARŞILAMA

Erkekliğe asimile olmuş gibi kendimi arıyorum. Kendimi bir asimilasyon temelinde yeniden inşa etmeliyim... Bir kültürün, zaten öteki tarafından üretilmiş eserlerin izlerinden yeniden doğuyorum. İçlerinde olanı aramak, orada olmayanı aramak. Orada olmayanlar için olmalarına izin veren şeyi, orada olmayanlar için olasılık koşullarını bulmak. Kadın kendini, diğer şeylerin yanı sıra, erkeğin çalışmasına, soy kütüğüne değil, erkeğin eserinin üretim koşullarına ve tarihe bırakılmış imgeleri aracılığıyla bulabilmelidir (Irigaray, 1993, s. 9-10).

Elena Tzelepis ve Athena Athanasiou *Rewriting Difference* adlı kitaplarının ilk bölümünde kaleme aldıkları “Thinking Difference as Different Thinking in Luce Irigaray’s Deconstructive Genealogies” bölümünde Antik Yunan mitos ve trajedilerinin Luce Irigaray’ı Batı metafiziğinin felsefi eleştirisinde harekete geçirici bir rol oynadığını belirtirler. Tzelepis ve Athanasiou’a göre Irigaray’ın klasik metafizik üzerine okumaları yalnızca metinsel sorulara odaklanmaz, eleştirinin işleyişi, ideoloji sorunu, siyasetin dili ve dilin siyaseti gibi mevcut tarihsel anların en karmaşık ve epistemolojik açmazlarını yeniden ziyaret eder: toplumsal ve simgesel dönüşüm olasılıkları çerçevesinde Batı metafiziğinde dişil olanın ‘dişil öteki’ işlevini ele alır. Dişil öteki etiği (ethics of the feminine other) yalnızca benliği, deneyimi, öznelliği ve bedeni yeniden düşünmenin yeni yollarına işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda kimlik siyaseti ve farklılık siyasetinin yeni bir tartışması için ‘alan’ yaratır. Bu bağlamda, Antik Yunan entelektüel geleneklerini yeniden yazma stratejisi, eleştirel kuram içerisinde ‘ötekine’ odaklanarak verimli ve yaratıcı şekillerde farklılık kültürü yaratır. Irigaray’ın yapısökümcü bir soy kütük yaratma girişimiyle Antik Yunan’a geri dönüşü, bilişsel bir yorumdan çok, farklılığı ortaya çıkaran performatif bir angajmandır. Tzelepis ve Athanasiou’nun ifadesiyle “Irigaray’ın Batı temsiliyetinin ‘kökenlerini’ yeniden okuması, Batı’nın ‘kökenlerinin’ üretimine içkin olan kurucu şiddeti ve dışlamayı (constitutive impropriety and

exclusion) açığa çıkaracak eleştirel bir çerçeve sunar” (Tzelepis ve Athanasiou, 2010, s.1-2).

Irigaray’ın Batı tarihlerini okuması ve yeniden yazması, Jacques Derrida’nın *Double Sessions*’da ‘metnin ikiyüzlülüğü’ (text duplicity) olarak bahsettiği her metin kaçınılmaz olarak ‘çifttir’ olgusuyla meşgul olur: biri okuma ve yorum bilimine ve onun şeffaf mevcudiyet, hakikat, temsil ve anlam teknolojilerine açıkken, ikincisi ise kısmen birincideki çatlakların izi sürülerek karşılaşılabılır. İşte Irigaray’ın yakalamaya çalıştığı iz (metin), her zaman ‘ertelenen’ ikincisidir. (Tzelepis ve Athanasiou, 2010, s.2).

Taklidin önceki bir göndergeyi mekanik olarak yeniden üretmediğini, bunun yerine orijinali fantazmatik olarak teşhir edip oluşturduğunu teorileştiren Derrida, hiçbir gerçekliği yansıtmayan bir ‘speculum’ aracılığıyla önemli ölçüde taklit etme (mimicry) ile esasen –‘hiçbir şeyi taklit etme’- işlevini aktarır. Bu, Batı söylemindeki ötekiyle performatif olarak yankılanan bir felsefedir; ötekinin söyleminin olanaklılığını duygulanımsal⁵⁴ olarak açan bir felsefedir; duygulanımsal bir dil olasılığına geçişi gerçekleştirir. Derrida taklit kavramını gerçekliği yansıtmayan ‘yaratıcı bir yeniden üretim’ olarak ele alırken, Irigaray bunu duygulanımsal bir dil ile ilişkilendirerek felsefeyi yeni bir yöne taşır. (Tzelepis ve Athanasiou, 2010, s.3).

Antik Yunanı okumak, Irigaray için, sembolik olarak kurucu bir unsurdur. Irigaray’ın yeniden yazma sürecinde Antik Yunan ile karşılaşma, kanonik metinlerin mimetik yapısökümcü okumalarını kapsarken, aynı zamanda Yunan mitolojisini özellikle kadın soy kütüğü yönüyle kendine mal eder. Antik Yunan’ın geleneksel olarak Batı metafiziğinin idealize edilmiş kökenini ‘arkhe’yi’ (hem başlangıç hem de otorite olarak ikili anlamıyla) temsil eder. Irigaray’ın, önceki yazılarında cinsel kayıtsızlığın logos’unu ‘hem akıl hem de söylem olarak’ yapısökümüne uğratmak için arkhe’de ikame ederek yazılarının daha sonraki evrelerinde, yeniden şekillendirilmiş ve henüz ortaya çıkmamış bir

⁵⁴ Duygulanım kavramı ile ifade edilmek istenen bir ‘belirlenimsizlik’ alanıdır; herhangi bir kurala tabi olmadan özgür olarak ilerleme durumudur. Duygulanım mikro seviyede bir belirlenimsizlik alanı olarak tanımlanabilir.

cinsel farklılığı dile getirmek için mitolojik kadın soy kütüklerinden yararlanır (Tzelepis ve Athanasiou, 2010, s. 2-4).

Antik Yunan ile ‘retrospektif’ karşılaşması, logos’tan mite bir geçişi sahneler; aralarındaki boşluğu aşamalandırır. Akıl olarak logos ve otoriter başlangıca işaret eden söylemin yerini mitin logos’u ‘mitoloji’ alır. Batı’nın kendi kökenini geri alma ve geri kazanma dürtüsüne işaret ettiği için mit fikri kasti olarak kesintiye uğrar; mitoloji, yeni bir mitleşmeyi ortaya çıkaran mimetik bir ‘poesis’ olarak sahiplenilir. Jean-Luc Nancy bunu “Myth Interrupted” adlı makalesinde şöyle ifade eder: “Mitos bir kez kesintiye uğradığında, yazı bize tarihimizi yeniden anlatır. Ama artık tarih bir anlatı olarak değil daha çok bir öneri olarak sunulur. Yani bir olay empoze edilmeksizin önerilmiştir” (Nancy, 1991, s. 69).

Tzelepis ve Athanasiou’nun belirttiği üzere, Irigaray’ın Antik Yunan’a dönüşü, evrensel köken idealine ya da Helen-merkezli antik çağın orijinal vaat edilmiş topraklarına nostaljik bir dönüş değildir, bu idealin tekrar ve yer değiştirme- yoluyla, yıkıcı ve eleştirel bir yeniden ziyaretidir. Bu dönüş aynı zamanda beklenmedik, tekinsiz bir yeniden ortaya çıkışın hayaletini gösterir. Bu geri dönüş -tekrar, yineleme ve aynı anda yeniden keşfi getirir. Bu dönüş, düşünce ile patlak veren sınırsız dönüştürücü olanaklara açılan bir kapıdır (Tzelepis ve Athanasiou, 2010, s. 6).

Nitekim Michel Foucault’un “What’s Author?” başlıklı makalesinde de dile getirdiği gibi “Bir metne dönüş, birincil söylemselliğe eklenen ve onu bir süsleme biçiminde ikiye katlayan, nihayetinde zorunlu olmayan tarihsel bir ek değildir. Aksine, söylemsel pratiği dönüştürmenin etkili ve gerekli bir yoludur” (Foucault, 1977, s.135). Bu bağlamda, Antik Yunan felsefesinin üzerine kurulduğu Platonik diyalektik kavramını eleştiren Irigaray, toplumsal cinsiyet diyalektiğini yeniden yazmaya yönelir. Irigaray, yazının dışıl özneliği ifade etmede ve aynı zamanda iki özneliğe alan açmada oynadığı hayati rolü vurgulayarak, Foucault’nun söylemsel pratiği dönüştürme çağrısını kendi felsefi yaklaşımında yeniden anlamlandırır.

3.3 PLATON'UN HYSTERA'SI

Luce Irigaray 'yeniden yazma' pratiklerinden en tanıdık olanı *Speculum of the Other*'da⁵⁵ yer alan "Platon's Hystera" da kendi terminolojisini kendi yorum ve eleştirisini orijinal metin ile kaynaştırarak, 'oyuncul tekrar' eylemi ile taklitçi okuma ve yazma girişimine radikal bir örnek oluşturur. Terimleri, altını çizdiği felsefi hataların ihtişamını taklit etme eğilimindedir. "Bu taklit, elbette taktiktir ve felsefi hatayı yeniden canlandırması, okumasının gerçekleştirdiği 'fark' için onu nasıl okuyacağımızı öğrenmemizi gerektirir" (Butler, 1993, s. 36). Bu, esasen psikanalitik paradigma vasıtasıyla metindeki bastırılmış içeriği deşifre eder.

Bu yorumlayıcı yeniden okuma süreci aynı zamanda bir psikanalitik girişim olmuştur. Bu nedenle genel olarak felsefede bilinçdışının nasıl çalıştığına dikkat etmemiz gerekir. Bastırma yöntemlerini, dilin temsillerini destekleyen, doğruyu yanlıştan, anlamlıyı anlamsızdan vb. ayıran yapılanmayı analitik olarak (psiko) dinlememiz gerekir. Bu, kendimizi düşünürlerin sözlerinin bir tür sembolik, nokta nokta yorumuna teslim etmemiz gerektiği anlamına gelmez. Üstelik bunu yapsak, 'kökenin' gizemini bırakmış olurduk. Bunun yerine yapılması gereken, her bir söylem figürünün dilbilgisi, sözdizimsel yasaları veya gereklilikleri, hayali konfigürasyonları, metaforik ağları ve ayrıca, elbette, sözcemele düzeyinde dile getirmedeği şeylerin yani 'sessizliklerin' incelenmesidir (Irigaray, 1985b, *The Sex*, s. 75).

Irigaray'ın bu yaklaşımı üzerine "Görev Platon'a sadık veya uygun bir 'okuma' değilse, o zaman belki de Platon'daki spekülâtif fazlalığı taklit eden ve teşhir eden bir tür aşırı okumadır" (Butler, 1993, s.36). Bu taklitçi müdahale sayesinde metnin görünmeyen yüzü, bastırılmış içerikleri, kendi öyküsünün bilinmeyen hakikati aralanır. Judith Butler'ın ifadesiyle, Irigaray Platon'u

⁵⁵ Irigaray'ın *Speculum of the Other Woman* kitabında 'speculum' terimi, farklı ve katmanlı bir şekilde kullanılır ve çeşitli anlamlar içerir. Irigaray'ın *Speculum of the Other Woman* kitabındaki 'speculum' terimi hem tıbbi bir aleti hem de kadın bedeninin nesneleştirilmesine, ötekileştirilmesine ve özgünlüğünün bastırılmasına dair bir metafor içerir. 'Speculum' tıpta özellikle jinekolojik muayenelerde kadınların vajinasını incelemek ve genital iç organlara erişmek için kullanılır. Metaforik açıdan ise 'speculum' kadın kimliğinin cinsiyetçi bakış açılarıyla nasıl biçimlendirildiğini ifade eder. Kadınlar, eril dil ve kültürel normlar tarafından ötekileştirilir ve nesneleştirilir. Irigaray, bu ötekileştirmenin kadınların kendi öznelğine ve dişilin kendi diline sahip olmasının önüne geçtiğini vurgular.

‘tekrar tekrar alıntılar’ ve bu alıntılar Platon’un metinlerinin ‘dışarısında bırakılanları’ açığa vurur. Bu sebeple, fallik ekonominin bir tekrarını ve yer değiştirmesini sağlar (Butler, 1993, s. 45).

Naomi Schor, Irigaray’ın ‘mimesis yöntemini’ sistemin sınırlarını ifşa eden bir yöntem olarak görür. Schor’a göre Irigaray’ın ‘taklidi taklit etmesi’(to mime mimesis) mimesis yoluyla bir kökeni (Platon’un iddialarını) yeniden ele alıp bu kökenin meşruiyetini sorgulamak ve onun yerleşik konumunu sarsmak içindir (Schor, 1989, s.48).

Mimesis ya da taklit, eril olanı kopyalamak veya taklit etmek değil, farklılığı yeniden canlandırmaktır; kadının kendi dilinde yazması ve konuşmasıdır. Mimesis, kadının konuşma ve yazma yetisi ile sesinin güçlü kılınarak kadını görmezden gelen söylemi bozmak için parodik bir söylem biçimi olarak ifade edilebilir. Farklılık kültürü, cinsel farklılıklar temelinde her iki cinse de eşit alan açmayı hedefler ve bunun yolu, dişil öznenin kendini gerçekleştirmesidir.

Irigaray “Platon’s Hystera” da mağara alegorisinin tekrar yazımında mağarayı rahim (womb) olarak ele alır (Irigaray, 1985a, s. 243.) Platon’un mağara alegorisinde kadın bedenine yönelik herhangi bir ifadede bulunmamasına rağmen Irigaray mağaranın örtük olarak kadın anatomisine benzediğini belirtir. Platon tarafından mağarayı tanımlayan ikili karşıtlıklar içerisindeki tüm sözcükleri (karanlık/aydınlık, içeriği/dışarısı, duyular/idealar, vs.) Irigaray rahim, vajina, döl yatağı olarak okur ve mağaranın bir rahim olduğu asla açıkça telaffuz edilmese de rahim olarak göstermeyi başarır. Bu okuma ve yeniden yazma toplumsal cinsiyetçi bir kavrayış ile uyumludur ve Batı metafiziğinde ‘anneler olanın unutuluşuna’ yapılan bir vurgu ile güçlü bir temsil sunulur (Irigaray, 1985a, s. 243-247). Irigaray “Platon’s Hystera”da bunu açıkça şöyle dile getirir: “Her şey prova ile performans, tekrar ile temsil veya yeniden üretim arasında oynanır. Özellikle de varlık olarak temsil edilen şey ya da temsil olarak ortaya çıkan varlık, kökenini unutarak, bir başka unutuş eylemiyle temellendirilir” (Irigaray, 1983a, s.247).

Metafizik geleneğin bir topos'u olarak, Platon'un *Timaeus*'unda, 'chora' olarak tanımlanan hazne (hypodochē), ile ilgili olarak (Irigaray ve Derrida tarafından kapsamlı 'chora okumaları' sunulmuş olsa da) Judith Butler bir pasaja dikkat çeker: bu bir formun/biçimin kendi mantıklı temsilini ürettiğinin söylenebileceği bir pasajdır. Platon'a göre herhangi bir maddi nesne ancak onun gerekli önkoşulu olan bir biçimle var olur; maddi nesnelere biçimlerin kopyalarıdır ve yalnızca somutlaştıkları ölçüde var olurlar. Butler'ın dikkat çektiği şey, *Timaeus*'ta Platon'un, üç doğaya atıfta bulunması olur; birincisi, nesil sürecidir; ikincisi, neslin gerçekleştiği yerdir ve üçüncüsü, üretilen şeyin doğal olarak üretilmiş bir benzerlik olduğu şeydir. O halde, alıcı ilkeyi anne,⁵⁶ kaynak (veya pınar) baba ve ara bir doğa olarak tanım bulan da benzerliği ile çocuktur. (Butler, 1993, s. 39-40). Böylece 'annenin bedeni' toplumsal ilişkileri düzenleyen sembolik düzene aracılık eden şeydir ve semiyotik olarak Chora'nın düzenleyici ilkesi haline gelir (Butler, 1993, s. 41).

Butler'ın yorumuna göre, Platon'un 'Chora' kavramı, her şeyi içine alabilen bir hazne olarak tanımlanır, ancak bu hazne kendisi ne nüfuz edebilir ne de üretebilir. Bu bağlamda, 'Chora', eril olanın istikrarsızlaştırıcı bir mimesisi olmayacağını ve dişil olanın sürekli olarak nüfuz edilebilir bir pozisyonda güvence altına alınacağını bir garantisi olarak okunabilir. Yani, bu kavram dişil olanın güçsüz şekilde sabitlendiği, sürekli nüfuz edilebilir bir pozisyonda tutulduğu bir düzenin temsili olarak yorumlanabilir. Butler ayrıca, Derrida'nın "her şeyin onu işaretlediği, ancak kendi içinde işaretlenmemiş yersiz yer" referanslarıyla bu hareketin nasıl tekrarlandığını vurgular (Butler, 1993, s. 255). Butler'ın Platon'un 'Chora' kavramını feminist bir eleştiriyle ele alışı toplumsal cinsiyet normlarının nasıl sabitlendiğini ve yeniden üretildiğini gösterir: dişil olanın pasif, eril olanın ise etkin bir pozisyonda inşa edilmesini sorgular.

⁵⁶ Platon 'alma' ilkesine 'tüm bedenleri kabul eden evrensel doğa' olarak atıfta bulunur. Ancak bu ifade, 'var olan tüm bedenlerin içine girdikleri her şey, içine giren ve ondan çıkan biçimler, kendi kalıplarına göre modellenmiş ebedi gerçekliklerin suretleridir' olarak daha iyi tercüme edilebilir. Bkz., Butler, J. (1993). Bodies matter. In *Bodies that matter: On the discursive limits of sex* Routledge., ss. 27-58.

Bir başka deyişle, Chora varlığa olanak veren bir 'ötekiliğe' işaret eder. Ancak, Chora ne duyumsanabilir ne de kavranabilir olandır. İkilikleri alt üst eden hem 'her şeydir hem hiçbir şeydir'. Chora katılık ve akışkanlığın bir arada bulunduğu yapıdır. Hem katı hem akışkandır. Irigaray'a göre akışkanlığı görmezden gelinir. Dolayısıyla burada 'kadının görmezden gelindiği, dondurulduğu' iması saklıdır. Katı haliyle o her türlü damganın vurulduğu ama izinin yüzeyde kalmayacağı, hafızada var olamayacağı, bir satıh olur. Bu, kadının tanımının ve izinin olmayacağı ve hafızalardan silineceği anlamı taşır. Derrida'nın "her şeyin onu işaretlediği, ancak kendi içinde işaretlenmemiş yersiz yer" referansında tekrar tekrarlanır, yankılanır. Platon, Chora üzerinden tek bir dışilin temsiline izin vererek dışıl tehlikesini kadını silerek kesmek ister. Ancak eril felsefe aslında varlığını bu dışile borçludur. Eril mevcudiyetini, varlığını 'dışladığı ötekinde', dışilde yani 'kadında' bulur. Irigaray, görmezden gelinen, dışlanan, tanımlandırılmayan, isimlendirilmeyen, kasıtlı unutulmuş bu dışilin tekrar hatırlanabilir, adlandırılabilir olduğunu vurgular; öyle ki eril-dışil dikotomisinde dışıl olan 'spekuler dışıl' iken, silinen dışıl 'aşırı dışıldır'. Irigaray, alegoride mağara çıkışının kasıtlı olarak unutturulduğunu bunun aslında 'vajinanın' ya da 'rahmin yani kadının/annenin unutulmuşu' (forgotten vagina) silinmesi olduğunu söyler. Artık sadece 'aynılık' dediği erkek oradadır; aynılık düzeni mevcuttur (Irigaray, 1985a, s. 247-248).

Irigaray, eril düzenin bu çelişkisini mağara mitindeki çıkış süreci üzerinden ele alır. Mağaradan çıkışı Irigaray doğum süreci olarak betimler: mağaradan çıkış sembolik olarak rahimden çıkışa yani doğuma benzetilir. Bu süreç tıpkı doğum süreci gibi sancılıdır. Mağaradan kurtulan köle yeni doğan bir bebeğe benzer, dışarı çıktığı an aydınlıktan gözleri kamaşır. Doğum anı emek, sabır ve dirayet gerektirir. Doğum sonrasında ise çocuk anneyi unuttur; baba, annenin unutulmasını ister. Bu unutmama, annenin yalnızca fiziksel değil, kültürel ve temsil düzeyinde de dışlanmasını ifade eder. Ancak çocuk, annesini hatırlatan mağarayı unutamaz; bu nedenle anneden bedensel olarak ayrılrsa da arzu kaynağı hâlâ annedir. Çocuk, erişkin bir baba haline geldiğinde, 'hystera' ile yani mağara ile tüm bağını inkâr eder. Ancak bu döngü, büyüyen çocuğun anneyi

dışlamasıyla devam eder. Irigaray burada, hakikate ulaşma yolunun, annenin, yani dişil olanın unutulması ve yok edilmesi üzerine kurulu olduğunu vurgular.

Bu bağlamda, Irigaray'ın 'mağara çıkışı' okumaları, annenin unutulması üzerinden sistemden dışlanışını açığa çıkarır. Irigaray, Platon'un mağara mitini 'anne bedenine (hystera)⁵⁷ imkânsız bir geri dönüşün' (the impossible regression toward the mother) metaforu olarak yorumlar: Logos, bireyi 'hakikat' adına aydınlanmaya zorlayarak onu geçmiş bağlarından koparır. Ancak bu süreçte, logosun düzeni içindeki metaforlar ve ayrımlar, annenin ve geçmişin hayaletlerini tamamen silemez; aksine, logosun dışında kalmaya devam eden bir 'fazlalık' yaratır. Bu fazlalık, logosun düzeni içinde hem tehdit edici hem de ontolojik bir gerilim kaynağıdır. Anneye geri dönüşün imkânsızlığı, logosun hakikat düzeninin sınırlarını ve içerdiği çatışmayı ortaya koyar (Irigaray, 1985a, s.356-347).

İşte bu noktada Irigaray (ve Cixous) kadının mevcut sistemde görünür kılınması için eril kodların kırılması gerektiğini, bunun içinde konuşma ve yazma yeteneğini kullanmasının şart olduğunu vurgular. Dişil ses, dişil yazı ve dişil imge pratikleri önemlidir. Dişil ses, dişil yazı ve dişil imgelerde aşkın gösterilen olarak fallusun tekil yapısı ve Batı düşüncesindeki hakimiyeti ancak bu şekilde sonlandırılabilir.

Helen Cixous bu anlamda *The Laugh of Medusa*'da iki önemli anlatıyı vurgular; kadınlığı ikincil şekilde tanımlayan Freud'un, fallus merkezli bakış açısıyla kadını 'kara kıta' olarak ele aldığı anlatı ve Medusa'nın kendisine bakmaya cesaret eden erkekleri taşla çevirdiği mitos. Cixous'un çabası kadını dilsel yapıların, ideolojilerin ve güç ilişkilerinin içine hapseden eril söylemi yapısöküme uğratmaktır. Bu sebeple kadını patriarkal sistem tarafından baskı altına alan yapıyı ortaya çıkararak yeniden canlandırır. Kadınların sembolik sessizliklerini kırmak için kadınları yazıya davet eder: kadının toplumsal

⁵⁷ Platon felsefesinde 'hystera' eril rasyonaliteye bağımlı, ikincil bir kategori olarak görülür. Kadın ve onun sembolü olan rahim, eril düzenin bir tamamlayıcısıdır; aktif değil, edilgendir. Bu, Platon'un ontolojik hiyerarşisinde, kadınlığın eril olanın altında konumlandığını ima eder. Batı metafiziğinde kadına yönelik edilgenlik ve marjinalleşme sürecinin bir başlangıcı olarak 'Hystera' erilin tanımladığı bir 'eksiklik' ya da 'boşluk' olarak ele alınır.

dönüşümü yazı ve bununla beraber toplumsal belleğin yeniden inşası ile mümkündür artık geçmiş tarafından belirlenmemelidir. (Cixous, 1976, 875-883). Cixous “Geçmişin etkilerinin hâlâ bizimle olduğunu inkâr etmiyorum. Ancak bu etkileri güçlendirmeyi, onlara kaderin eşdeğeri bir değiştirilemezlik atfetmeyi, biyolojik olanla kültürel olanı karıştırmayı reddediyorum” derken geçmişin sınırlayıcı etkilerinden kurtulmanın ve geleceği özgürce yeniden inşa etmenin önemini vurgular. (Cixous, 1976, s. 875).

Sophie Calle’in *Take Care of Yourself* (Şekil 3.8) adlı mikro anlatısı Cixous’un dişil yazı yöntemine güzel bir örnek teşkil eder; Calle bu işinde izleyiciye saf gerçeklerden ziyade dilsel olduğu kadar görsel de olan gerçekliğin bir dizi ayrıcalıklı yorumunu sunar. Sophie Calle’in bu çalışması kadınsı deneyimi, geniş bir çembere yayılan olasılıklar dünyasına çevirerek felsefe, edebiyat, sanat ve görsel kültürü kuşatan ve temsili ayırım olan kadın/erkek karşıtlığını cinsel farklar üzerinden yeniden ve farklı bir biçimde okuyarak yazı, görseller ve videoları kullanarak, bu işi ile dönüştürücü bir etki yaratır.



Şekil 3.8 Sophie Calle, *Take Care of Yourself*, 2007.
(<https://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/sophie-calle2#tab:slideshow;slide:3>)

Semiyotik sistem gösteren, gösterilen ve gösterge üçgenini kullanarak anlamı değiştirebilme gayesiyle ‘taklit ve tekrar’ stratejilerini benimser. Taklit ve tekrar, dilsel bir manevra mekanizmasını kurgular ve yeniden yazma eylemi ‘parler femme’ ile mevcut anlamlandırma sistemini alt üst eder. Ataerkil anlamlandırma sisteminin ters yüz edilmesi olasılığında sınırları zorlayan Irigaray, kendi maddi kökeni yani annesel olanı unutup bastırma üzerine temellenen ataerkil yapının temsil sisteminin eril dilini kırmak istencindedir. Kadın, çift konumlanışının ve maskelenme yöntemlerini açıkça kullandığının bilincindeyse ve farklı bir dil konuşma isteğindeyse dönüşüm mümkündür (Postl, 2009, s. 156).

Dilsel dönüşüm ütöpiktir ancak taklitle maddenin simgelenişi arasındaki bu ilişi ataerkil ekonominin en temel yapısal ilkelerinden birini yani doğa / beden / madde’nin kadınla yani dişi olanla, kültür/zihin/düşünürlüğü de eril olanla sorgulanmadan ilişkilendirilişini istikrarsızlaştırır... ..mevcut düzende çatlaklar oluşmasına yol açarak yeni alanlar açar (Postl, 2009, s. 156).

Böylece eril düzende yeri olmayan ötekinin bedeninin, ötekinin dilinin, ötekinin arzularının temsil edilebilme potansiyeli güçlenir. Irigaray’ın Platon okumaları bu anlamda beden ve dil arasındaki karşıtlığa dikkat çekerek metinsel, dilsel ve imgesel bir meydan okuma ile politik bir mücadele yolu açmıştır. Judith Butler, Platon’daki biçim/madde ayrımını yapısökümüne uğratarken, Luce Irigaray’ın amacının bu ikili karşıtlıkların, yıkıcı olasılıklar alanının dışlanmasıyla formüle edildiğini göstermek olduğunu belirtir. Irigaray’ın taktik olarak mimetik müdahalesi -ki bunu Butler ‘kışkırtıcı tekrar’ (subversive repetition) (Butler, 1990, s.146) olarak tanımlar ve fallogosantrizmi uygunsuz, aynasal ve hayali, kurucu dışarısı olarak ‘dişi’i üreten bir temsil ekonomisi olarak teşhir eder (Butler, 1990, s.9-10).

BÖLÜM 4

4. KÜLTÜREL BAĞLAM VE GÖRSEL TARİH YAZIMI

4.1 DİL, METAFOR VE KÜLTÜREL BAĞLAM

*Metaforik kavramlar mevcut gerçekliğimizi yapılandırır.
Yeni metaforlar yeni bir gerçeklik yaratma gücüne sahiptir.
(Lakoff ve Johnson, 2015, s.103-104).*

Bu alt başlıkta, zihnin dil tarafından şekillendirildiğine vurguyla, dildeki metaforik yapıların algı yoluyla kültür ve tarihin şekillenmesindeki önemine değinilerek, sanatta metaforik olarak konumlanan kavram ve imgelerin toplumların biliş yapılarında gerçeklik yaratma gücü ele alınacaktır. Çağdaş sanat ve kültür, George Lakoff'un metafor teorisi bağlamında, toplumsal gerçekliğin inşasında ve dönüşümünde yeni metaforlar yaratarak, toplumsal meseleleri görünür kılar ve toplumların düşünce yapılarını değiştirebilir.

Bu bağlamda, bir dilin yapısının, o dili konuşanların dünya görüşünü ve bilişini etkileyebileceği iddiasıyla Sapir-Whorf hipotezi zihnin dil tarafından yapılandırıldığını öne sürer (Ottenheimer, 2013, s. 33-34). Benjamin Lee Whorf'a göre "Dünya, zihinlerimiz tarafından organize edilmek zorunda olan izlenimlerin karmakarışık bir akışıdır ve bu büyük ölçüde zihinlerimizin dil sistemleri tarafından yapılandırıldığı anlamına gelir" (Whorf, 1956, s. 213).

Kültürel bağlama yaptığı vurguyla Sapir-Whorf hipotezini bir üst seviyeye taşıyan Neo Whorf'çu yaklaşım ise, bir dilin sahip olduğu yapıların sadece bireyin dünya algısını etkilemekle kalmadığını, dilin kültürel bağlam ve çevresel faktörlerle birlikte düşünceyi etkilediğini savunur. Sözkonusu 'biyo-kültürel hibrit'⁵⁸ (bio-cultural hybrid) yaklaşıma göre, dil ve kültür arasındaki dinamikte

⁵⁸ Biyo-Kültürel hibrit yaklaşım dilin ne tamamen kültürel bir yapı olarak nesilden nesile aktarılan, ne de tamamen biyolojik DNA'ya kodlanmış bir özellik olduğunu vurgular.

karşılıklı bir bağımlılık (interdependency) bulunur: dil sadece bireyin zihinsel süreçleri değildir, kültürel normlar, değerler ve deneyimlerle iç içe geçmiş karmaşık bir sistemdir (Evans ve Levinson, 2009, S. 431). Dil, sofistike hale geldikçe ve metaforik eşiği aştıkça, kültürler bu ortak temelden kendi benzersiz kavramlarını geliştirir ve kültüre özgü yeni anlam seviyeleri yaratılmasına zemin hazırlar (Tomasello, 2009, s. 470-71).

Dilin kültürel çerçeveyi ve düşünme biçimlerini etkilediği temel önermesi ile *Patternal Instinct* adlı kitabında Jeremy Lent, özellikle ‘kök metaforların’ (root metaphors)⁵⁹ düşünce kalıplarını çerçevelediğini savunur; bu anlamın inşasında oldukça önemlidir. Metaforlar konuşma çağında dil öğrenimi ile zihne girer ve sürekli olarak güçlendirilen nöral yollar oluştururlar. Bu sebeple, kültüre özgü yapılar, anlam taşıyan sözcükler üreten ve o dili konuşanları bu çerçeveye uyan kalıplarla düşünmeye teşvik eden kültürel çerçeveler olarak anlaşılabilir. Bu bakımdan kültürel yapıların kendine özgü yapılar olarak dil içerisinde anlamın inşasında etkin olduğu söylenebilir (Lent, 2017, s.22).

Akademisyen Torsten Ringberg, David Luna, Markus Reihlen ve Laura Peracchio “Bicultural-Bilinguals: The Effect of Cultural Frame Switching on Translation Equivalence” adlı araştırma makalelerinde iki dil bilen ve aynı zamanda iki kültürlü, iki farklı kültürü içselleştirmiş insanlar üzerinde kültürel çerçeve modeline destek veren deneyleri ile hem Amerikan hem de Hispanik kültürlere eşit derecede iç içe olan insanlarla çalışarak, onların her iki dilde de çeşitli reklamlara ve gazete makalelerine verdiği tepkileri inceler ve bunları iki dil bilen ancak yalnızca bir tek kültüre sahip insanlarla karşılaştırır. İki kültürlülerin, farklı dilleri konuştuklarında kendilerini ‘farklı bir insan gibi’ hissettiklerini ve kültürel bağlama bağlı olarak farklı zihinsel çerçevelere eriştiklerini ve bunun da kendilik algılarında değişimlere yol açtığını tespit ederler (Ringberg v.d., 2010, s.290). Bilince derinden yerleşik ve fark edilmeksizin kullanılan kök metaforların benlik algısını nasıl tanımladığı ve

⁵⁹ ‘Kök Metafor’ genellikle kültür, dil ve düşünce üzerine odaklanan semiyotik ve kültürel çalışmalarda kullanılan, bir kültürün veya düşünsel sistemlerin temelini oluşturan ve diğer unsurları organize eden, anlamlandıran temel bir metaforu ifade eder.

dünyaya nasıl anlam yüklediğini dile getiren bilişsel dilbilimci George Lakoff ve Mark Jonhson bu etkileşimi “Metaforlar bizler için neyin gerçek olduğunu belirlemede çok önemli bir rol oynar. Mecazi kavramlar mevcut gerçekliğimizi yapılandırır. Yeni metaforlar, yeni bir gerçeklik yaratma gücüne sahiptir” diyerek metaforların gerçekliği yapılandırabilme gücüne dikkat çeker. (Lakoff & Johnson, 2015, s.103-104 ve Lent, 2017, s. 204).

Dilin sadece bilgi aktarmakla kalmadığını, aynı zamanda düşünce biçimleri ve gerçeklik algısını şekillendirdiğini savunan Lakoff ve Johnson metaforların dilbilim ve bilişsel bilimde önemli bir dönemeç olduğuna işaret eder:

Bireyler gerçekliği ancak metaforlar vasıtasıyla ve metaforik olarak inşa edebilir. Metaforlar hayatı, kendini ve ötekini anlamının yegâne yoludur. Metaforlar, dünya diye adlandırdığımız şeyi, onu açığa çıkararak ve gizleyerek sunar. Hayatı ve dili mucizevi kılan metaforlardır. Metaforlar kendi ışıltılarıyla bazen aktardıkları veya taşıdıkları anlamı saklarken, bazen de yine aynı ışıltıyla anlattıklarını çok daha görünür kılar. Dünyanın bu hem açığa çıkarıcı ve hem gizleyici takdimi olan metaforlar, dilin asli varlığıdır. Çünkü dil sadece bir ‘göstergeler imparatorluğu’ değil aynı zamanda ‘metaforlar imparatorluğu’dur (Lakoff ve Johnson, 2015, s. 9-10).

Lakoff ve Johnson’ın metafor teorisi, metaforların sadece dilde değil, aynı zamanda düşünce yapılarımızda da derin bir etkiye sahip olduğunu ve gerçekliğimizi şekillendirme gücüne sahip olduğunu savunur. Sanat, bu bağlamda yeni metaforlar yaratarak ve mevcut olanları dönüştürerek toplumsal algıları değiştirme potansiyeline sahiptir. Toplumsal cinsiyet eşitliğine ilişkin metaforlar, metaforik imgeler kadın temsillerini yeniden şekillendirerek kültürel yapıyı değiştirebilir. Tarihsel üstkurmaca metodolojisi bu süreci destekleyerek mevcut anlatıları sorgular ve alternatif gerçeklikler sunar. Bu metodoloji, geçmişten gelen anlatıları yeniden değerlendirerek, sanat üzerinden yeni metaforlarla günümüz toplumunu yeniden yapılandırma olanağı sağlar.

Dara Birnbaum’un *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978) adlı video işi, Lakoff’un metafor teorisinin ve tarihsel üstkurmaca metodolojisinin etkili bir örneğidir. (Şekil 4.1) Birnbaum, bu video işinde Amerikan televizyon dizisi *Wonder Woman*’dan görüntüleri kullanır. Video,

diziden kısa ve döngüsel alıntılarla, Diana Prince'in sıradan bir kadından süper kahraman 'Wonder Woman'a dönüşümünü işaret eden bir patlama ile başlar. Video parçalarının orijinal anlatı bağlamlarından koparılıp, sürekli tekrarlanması ve yeniden sıralanması, yapısökümüne olanak tanır. Bu süreç, televizyonun metaforik imgelerle yaydığı ideolojik mesajları yapısökümüne uğrattırırken kadın temsilini kontrol eden mekanizmaları açığa çıkarır.⁶⁰



Şekil 4.1 Dara Birnbaum, *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1978. (<https://projetfabianhall.wordpress.com/2017/05/23/technologytransformation-wonder-woman-par-dara-birnbaum/>)

Birnbaum'un Museum of Modern Art (MoMa) da sergilenen çalışması, kitle medyasının kadınları nasıl temsil ettiğini eleştiren ve bu temsilleri dönüştüren bir metafor yaratır. 'Wonder Woman'ın dönüşüm sürecinin tekrarı, kadınların toplumsal rollerinin ne kadar dar ve sınırlayıcı olduğunu gösterir.

⁶⁰ Televizyon kamuya taşıdığı mesajlarıyla, kadın dostu olmayan güçlü bir ideolojik alt metinle karakterize edildiğinden avangard sanatçılar ve eleştirel kuramcılar tarafından sosyal etkileşim, diyalog ve eleştiri olanaklarına ihanet eden bir araç olarak görülür.

Museum of Modern Art'ın (MoMA) çevrimiçi koleksiyonunda yer alan bilgilere göre, 1970'lerin sonlarında Amerika'da ortalama günde altı saatten fazla televizyon seyredilmekteydi. Bu dönemde Birnbaum, televizyon görüntüleriyle çalışmaya başladı. Dönemin popüler dizisi *Wonder Woman*'dan alıntılacağı görüntüleri yeniden düzenleyerek, kitle medyasının kadınları kahramanlaştırma ve değersizleştirme arasında nasıl gidip geldiğini vurguladı. Birnbaum, "Bu ikisi arasında ben neredeyim? Bir yandan sekreterim, bir yandan da 'Wonder Woman'ım ancak bu ikisinin arasında hiçbir şey yok, oysa o aradaki gerçeklikte yaşamamız gerekiyor" diyerek gerçek kadın deneyiminin bu iki uç arasındaki aralıkta var olduğunu vurgular (Museum of Modern Art [MoMA] b, t.y.).

Kadının tarihsel ve sosyal açıdan gerçek öznelliğinden soyutlanması, Jacques Rancière'in 'quasi-body'⁶¹ kavramı ile toplumsal söylemler, soyut yapılar ve dil blokları üzerinden bedensellikten ziyade soyut metaforik bir kavramı ifade eder. Rancière için bu tür soyut/metaforik kavramlar onun sanat ve estetik anlayışında toplumsal yapıları dönüştürme potansiyeline sahip bir 'politik güç' olarak da işlev görür. Bu bağlamda, 'quasi-body' kavramı, belirli bir otoriteye bağlı olmayan söylemler, fikirler ya da yapılar olarak düşünülebilir. Bu söylemler, açıkça tanımlanmış bir kaynağa veya sabit bir anlam sistemine sahip olmadıkları için toplumda dolaşır ve yerleşik düzeni sarsabilir. Rancière'e göre, sanatın toplumsal işlevi, mevcut toplumsal sistemin ürettiği (eril sistem) 'kolektif bedenleri' sorgulamak ve onları parçalamaktır. Sanatın politik gücü, dilin ve düşüncelerin toplumdaki normatif anlamları bozma kapasitesine dayanır. Sanat bu anlamda toplumsal ve duysal algılarımızı değiştiren politik bir eylem

⁶¹ 'Quasi-body' yani 'soyut beden' fiziksel veya biyolojik anlamda bir beden ya da organizma olmaktan ziyade, toplumsal dolaşıma giren, belirli bir kaynağa ya da otoriteye bağlı olmayan soyut yapılar, fikirler ya da dil blokları anlamına gelir. Bu bağlamda, 'quasi-body,' toplumda dolaşan söylemler olarak düşünülebilir. Bu söylemler, açıkça tanımlanmış veya meşru bir kaynağa sahip olmadan dolaşır: belirli bir otoriteye bağlı olmadığı için daha geniş bir anlamda hareket eder ve sabit anlam sistemi dışında kalırlar. Quasi-body "kolektif bedenler" oluşturmak yerine, toplulukların hayali bütünlüğünü parçalara ayırır ve bölünmelere yol açar. Bu durum, yerleşik toplumsal sistemi bozarak, insanların sosyal ve duysal algılarını değiştirir; dilin ve düşüncelerin toplumda dolaşarak düzeni bozma ve değiştirme gücüne sahip olduğu soyut metaforik bir kavramdır. Rancière estetik üzerine yazılarında, sanatı salt estetik bir kategori olarak değil, aynı zamanda politik bir güç olarak da ele alır. Ona göre sanat, toplumda eşitsizliğe ve hiyerarşiye meydan okuyarak yeni görme ve düşünme biçimleri yaratır.

biçimidir (Rancière, 2013, s.40). Luce Irigaray ise 'quasi-body' kavramını kadının bedensel varlığının eril toplum yapıları içinde nasıl temsil edildiğini veya manipüle edildiğini açıklamak için kullanır. Bu kavram, kadın bedeninin hem fiziksel hem de simgesel düzeyde tam anlamıyla kabul edilmediğini ve bunun yerine 'sözde' bir varlık olarak temsil edildiğini ifade eder. Sanatta kadın temsili, özneliğinden ayrılarak bir estetik form, bir imge veya eril bakışa hizmet eden bir nesne haline getirilmiştir. Bu, kadınların toplumsal, politik ve bireysel gerçekliklerinden soyutlanmış bir temsildir. Kadının özneliğinin silinmesi, kadının sanattaki temsillerinde kendi öznel varlığından koparılarak yalnızca bir imgeye, sembole veya toplumsal bir mesajın taşıyıcısına indirgenmesini getirir. Kadın bedeninin yalnızca estetik bir araç olarak kullanılması, onun tarihsel, kültürel ya da politik bağlamda sesinin bastırılmasıdır. Kadının bu tür temsili, onun varlığını ve özneliğini siler ve sadece eril bakış açısına hizmet eder. Bu nedenle kadın bedeni toplumsal yapılarla uyumlu bir bütünlük oluşturmak yerine, bu yapılar içinde kırılma ve çözülme noktaları yaratmıştır. Tarihsel üstkurmaca metodolojisi kadın bedeninin sanat eserlerinde patriyarkal düzeni ve toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan, bozan ve yeni anlamlar oluşturan çatlaklar yaratır. Bu bağlamda kadın bedeni, toplumsal beklentilere uymak yerine bu sınırları zorlayan bir temsil haline gelir.

Postmodern teoriler ve sanatsal müdahale ile kadın temsilleri daha öznel ve politik olarak aktif hale getirilmeye çalışılarak kadın bedeni sadece bir estetik bir form olarak değil, bir eylem alanı olarak yeniden tanımlanmıştır (Rancière, 2013, s.40-41). Birnbaum'un yaklaşımı, tarihsel üstkurmaca metodolojisiyle, izleyicilere bu temsillerin tarihsel bağlamını ve bu bağlamın nasıl değiştirilebileceğini düşünme fırsatı verir. Sanat, bu şekilde yeni metaforlar yaratarak ve mevcut olanları dönüştürerek, toplumsal cinsiyet eşitliği konusundaki farkındalığı artırabilir ve kültürel yapıyı değiştirebilir. Birnbaum'un *Technology/Transformation: Wonder Woman* işi, sanatın bu potansiyelini somut bir şekilde gösterir⁶² ve Lakoff'un metaforların gerçekliği

⁶² Dara Birnbaum, *Technology/Transformation: Wonder Woman* işini New York Soho'da bir

değiştirme gücüne dair teorisini doğrular niteliktedir: ‘quasi-body’ toplumsal söylemler ve soyut yapılar için ‘metaforik bir kavram’ olarak kullanıldığında, toplumsal sistemleri dönüştürme ve bozma potansiyeline sahip, sabit bir kaynağa veya otoriteye bağlı olmayan yapılar olarak ortaya çıkar.

Metaforik düşünme gündelik hayatın olağan tercihleri kadar toplumsal cinsiyet eşitliğinde de belirleyicidir. Tarihi olayları ve figürleri özdüşünümsel şekilde yeniden canlandıran sanatçı için metaforlar oldukça güçlü araçlardır. Metaforik temsillerle tarihi olaylara ve figürlere yeni ve özgün anlamlar yüklenerek, tarih tek bir perspektiften değil, çoklu bakış açılarından ele alınabilir, yeniden kurgulanabilir. Metaforik temsiller soyut düşünme yeteneği ile tarihin somut olaylarını birleştirme gücündedir. Örneğin, ‘aynada kendine bakmak’ metaforunu ele alırsak, bu metafor, kadın temsilleri çerçevesinde kadının kendisini ve toplumdaki rolünü yeniden değerlendirme sürecini temsil eder. Ayna, öz farkındalık ve içsel gerçekleri keşfetme aracı olarak işlev görürken, kadının aynaya bakması, kendini ve toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamasını simgeler. ‘Ayna metaforu’ hem özdüşünümselliği hem de toplumsal cinsiyet rollerinin genel bir yansımalarını temsil eder. Kadının aynaya bakışı, bireylerin kendi kimliklerini ve toplum içindeki yerlerini nasıl algıladıklarını ve değerlendirdiklerini sembolize eder. Ayna karşısında kendine bakmak özgürleşme sürecine dair bir metafor olarak da okunabilir: kadınların kendi hayatları üzerindeki kontrolü ele alarak, toplumsal cinsiyet normlarını ve beklentilerini aşma yolculuğunu ifade eder. Bu bir önceki bölümde, detaylıca tartıştığımız Luce Irigaray’ın kadınların kendi kimliklerini ve cinselliklerini, erkek egemen toplumun dikte ettiği şeklin ötesinde keşfetmelerinin önemini vurguladığı *Speculum of the Other Woman* adlı çalışmasını akla getirir.

‘Speculum’ kadının vajinasının jinekolojik muayenesinde kullanılan dış bükey bir aynadır ve metaforik olarak, kadınların benlik algısını ve toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamaları için güçlü bir çerçeve sunar: “Yalnızca bu ayna,

kuaför salonunun vitrinine yerleştirerek, herkesin görebileceği bir şekilde sunar ve bu şekilde toplumsal mesajını geniş bir kitleye ulaştırmayı amaçlar.

gözün, güneşin veya güneş tarafından kör edilmiş gözün zayıf ışınlarını yoğunlaştırdığında, mağaraların sırrı aydınlanır” (Irigaray,1985a, s.146). Irigaray, kadınların kendilerini ‘erilin’ gözünden görmeye zorlandığı bir dünyada, kendi özelliklerini nasıl keşfedebileceklerini sorgularken ayna hem fiziksel hem de metaforik bir araç olarak, kadınların kendilerini kendi perspektiflerinden görmelerini ve toplumsal cinsiyet rollerinin ötesinde bir öz-farkındalık geliştirmelerini sağlar. Bu, kadınların kendilerini ataerkil toplumun belirlediği rollerin ötesinde, kendi terimleriyle tanımlamalarının önemini vurgular. ‘Ayna’ metaforu Irigaray’ın ‘speculum’ kavramıyla düşünüldüğünde, kadının özgürleşmesi, kendi varoluşu ve kimliğini keşfetmesi etrafında güçlü bir anlam seviyesine ulaşır.

Carrie Mae Weems’in *Mirror, Mirror* (1987-1988) adlı yapıtı (Şekil 4.1), özellikle kadın kimliği, ırkçılık ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerine yoğunlaşan fotoğraf serisi olarak, ‘ayna metaforu’ üzerinden, (siyah) kadınların toplum tarafından nasıl algılandıkları ve kendilerini nasıl gördükleri üzerine güçlü bir yorumdur. Yapıtta Weems, kendisini bir ayna karşısında dururken gösterir: ifadesi aynadaki görüntüden tiksiniş gibidir. Ancak aynadaki imge kendisinin yansıması değil, şapkalı bir cadı gibi görünen soluk, hayaletimsi birine aittir. ‘Cadı’ bir yıldız benzeyen parlak bir nesneyi elinde tutar. Weems, ‘Pamuk Prenses’e yaptığı göndermeyle, Siyah bir kadının yansıması yerine Beyaz bir cadının tasvirini kullanarak ayna metaforu üzerinden dayatılan güzellik kavramını ve ırksal ayrımcılığı sorgular (Jones, 2021).



Şekil 4.2 Carrie Mae Weems, *Mirror, Mirror*, 1988.
(<https://www.icp.org/browse/archive/objects/mirror-mirror>)

Güzelliğin inşası ırksal ayrımcılığa da gönderme yaparak *Mirror Mirror*'in merkezinde yer alır. Siyah kadınların tarihsel olarak Batı toplumunda, 'güzel' olarak tanımlananın dışında bırakıldığı kabulü ile Weems, beyaz kültürel hegemonyaya karşı bir direniş sergiler. Sanatçı güzellik kavramının sosyal olarak inşa edildiğini ve merkezi olmayan yeni güzellik standartları yaratmanın mümkünlüğünden bahseder (Jones, 2021). Bu anlamda aynanın yüzeyine yazılmış olan metinler dikkat çekicidir. “*Looking into the mirror, the black woman asked, ‘Mirror, mirror on the wall, who’s the finest of them all?’ The mirror says, ‘Snow White, you black bitch, and don’t you forget it!!!’*”⁶³ ifadesi ile Weems, Beyaz üstünlüğünü sürdüren miti (Pamuk Prenses), deyimleri, konuşma ve görsel dildeki ifadeleri sorunsallaştırarak Beyaz kültürel

⁶³ “Ayna, ayna, söyle bana, en güzeli kim bu dünyada? Ayna der ki, ‘Pamuk Prenses’, seni kara kancık, bunu sakın unutma!”

hegemonyayı aktif olarak bozar. Bell Hooks'un *Art on My Mind: Visual Politics* adlı kitabında ifade ettiği gibi "Bu yapısökümü, kör noktalara yol açan sabit bakış açısına bağlılığın yarattığı geleneksel algılara meydan okur. Zekâ, hiciv, ironi ve yapısökümü bir aradadır" (Hooks, 1995, s. 82,84)

Mirror, Mirror, 'ayna' metaforu üzerinden kadınların toplumsal algıları ve kendi benlik algıları üzerine keskin bir eleştiri ortaya koyar. Weems, siyah kadınların kendilerini 'özne' olarak nasıl konumlandıklarını ve ötekileştirilme konusundaki mücadelelerini sorgular. Ayna hem fiziksel hem de metaforik bir araç olarak, bireysel ve toplumsal özdeşünümselliğin simgesidir. Tarihi, özdeşünümsel bir şekilde yeniden canlandıran sanatçılar için metaforlar, anlam katmanlarını zenginleştirme ve izleyicilerin geçmişle kişisel bir bağ kurmasını sağlama açısından güçlü araçlardır ve bu sebeple tarihsel üstkurmalar için son derece elverişlidir.

Weems'in *Mirror, Mirror* yapıtı, kadınların kendi kimliklerini, toplumsal cinsiyet ve ırkın kesişiminde yer alan özgül deneyimlerini nasıl inşa ve yeniden inşa ettiklerine dair derinlemesine bir bakış açısı sunar. Sanatçı, izleyicileri, toplumsal değerler ve toplumsal beklentilerin ötesinde, kadınların benlik algılarını yeniden değerlendirmeye davet eder. Yapıt, Bell Hooks'un tabiriyle "parçalanmış benlik duygusuna yapılan postmodern vurguyu yansıtır". (Hooks, 1995, s. 84). Sanatçı, provoke edici metaforik bir dil ile, tarihsel bağlamda kadınların özellikle de siyah kadınların temsillerine yönelik beyaz güzellik standartlarının dayatılması ve siyah kadınların bu standartlar karşısında maruz kaldığı dışlanmayı güçlü bir şekilde vurgular.

Weems'in, *Not Manet's Type* (Şekil 4.2) işi ise, beyaz erkek bakışının doğasında var olan güç dinamiklerini alt üst etmek için metinlerarası referanslarla yüklü metinleri tarihsel üstkurmaca yöntemiyle ele aldığı siyah beyaz fotoğraf serisidir.



Şekil 4.3 Carrie Mae Weems, *Not Manet's Type*, 1997.
(<https://www.carriemaeweems.net/not-manets-type>)

Weems'in fotoğraflara eşlik eden metinleri, sanat tarihinin popüler erkek sanatçılara ve sanat tarihi boyunca cinsiyetçiliğin, ırkçılığın ve nesneleştirme sürecinin sürdürülmesine karşı hicivsel bir göndermedir. Batılı öznellik ve güzellik teorilerinin temelini oluşturan ayna, *Not Manet's Type* içinde "benliği görmenin bir yolu olarak reddetmek ve benliği sevgiyle görmenin yeni bir yolunu sunmak için 'aşağılanma, hor görülme, utanç' temalarını devreye sokarak siyahi kadın öznelliği ile ayna arasındaki ilişkiyi özdüşünsel olarak ifade etmek için taktiksel olarak kullanır" (Shane, 2018, s. 500-520).

İnsan etkinliklerini karakterize eden kavramların çoğu doğası gereği metaforiktir ve metaforlar mevcut gerçekliği yapılandırır. Dolayısıyla, sorun metaforik olarak nasıl düşündüğümüzdür. Bu nedenle yeni metaforlar, yeni bir gerçeklik yaratma gücüne sahiptir: yeni bir metafor, eylemlerin temellendirildiği kavramsal sisteme giriş yaparak sistemden türeyen algılarla eylemleri değiştirecektir. Kültürel değişimin büyük bir kısmı, yeni metaforik kavramların ve metaforik imgelerin eski olanın yerini almasıyla mümkün olur. Kavramsal sistemdeki değişiklikler, gerçekliği değiştirme gücündedir ve dünya algısını ve bu algılara bağlı olarak düşünceleri ve hareketleri etkiler. (Lakoff ve Johnson, 2015, s. 192). Bu sebeple Lakoff ve Johnson'a göre "Metaforlarla akıl

yürüttüğümüzden, kullandığımız metaforlar gerçekliğimizi belirler” (Lakoff ve Johnson, 2015, s. 301-302).

Paternal Instinct adlı kitabında Jeremy Lent, ‘bilişsel tarih’ adını verdiği yeni bir bakış açısından bahseder (Lent, 2017, s. 20). Lent’e göre tarih nihayetinde maddi nedenlerle (coğrafya, ekonomi, teknoloji vb.) kendi dünyasından anlam çıkarmak için temel metaforlar inşa eder ve bu metaforlar insanların eylemlerini yönlendiren değerleri şekillendirir. Lent, bilişsel tarih olarak adlandırdığı insanın anlam arayışının izini, geleneksel biyoloji, psikoloji ve epistemoloji çerçevelerini aşan zengin bir disiplinlerarası alan olan modern bilişsel bilimin merceğinden izlediğini ima eder (Lent, 2017, s.8).

Kitabın önsözünde Fritjof Capra, bilişsel bilimin başarısını zihin ve madde (mind and matter) arasındaki Kartezyen ayrımın üstesinden gelmiş olmasına bağlar. Zihin ve madde artık iki ayrı kategori değildir, aksine yaşam olgusunun birbirini tamamlayan iki yönü olan süreç ve yapıyı (process and structure) temsil eder. “Hayatın her seviyesinde, zihin ve madde, süreç ve yapı ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır” (Lent, 2017, s. 8). Biliş teorisi, bilişi (bilme sürecini) yaşam süreciyle özdeşleştirir. Yaşamın her seviyesinde yaşayan sistemlerin kendi kendini organize etme faaliyeti zihinsel veya bilişsel faaliyettir. Böylece, yaşam ve biliş ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Farklı bir ifadeyle, biliş, yaşamın her seviyesinde maddenin içine gömülüdür. Dahası, teori, bilişin bağımsız olarak var olan bir dünyanın temsili olmadığını, daha çok yaşama süreci aracılığıyla ortaya çıkarılması veya canlandırılması olduğunu ileri sürer. Jeremy Lent, insan zihninin kendi gerçekliğini inşa etme gücünün farkına vararak farklı kültürlerin gerçekliği algıladığı bilişsel çerçevelerin tarihsel yönleri üzerinde derin bir etkisi olduğunu ileri sürer ve bu iç görüyü tarihe uygular: tarihin farklı dönemlerinde, baskın bilişsel çerçevelerin belirli temel anlam kalıpları açısından nasıl tanımlanabileceğini gösterir⁶⁴ (Lent, 2017, s. 14-15).

⁶⁴ Benzer yaklaşımla, tarihin lineer bir akışta olmadığını savunan Levi-Strauss, geleneksel tarih bakış açısında Batı’nın sürekli ilerleyişinin karşısına, farklı kültürlerin, farklı istikametlerde ilerleme tercihlerinde buldukları gerçeğini koyar. Levi-Strauss’a göre ‘ileri’ ya da ‘geri’ gibi

Bilişsel perspektiften bakıldığında, geç modern dönemde modern aklın kimliği ele alış şekli, sabitleyişi ve tahakküm altına alışının yarattığı kimlik krizi, Batı merkezli paradigmaya meydan okuma istenci ile temsil krizine yol açar. Kadın temsiline süregelen temsil krizine dair geleneksel ve ideolojik yaklaşımlar postmodernist ve postyapısalcı yaklaşımlarla yapısökümüne uğratarak bir dönüşüm sağlanır. Özneye dönüş, öznenin yeni metodolojik yaklaşımlarla yeni bir temsiline getirir. Bu da toplumsal cinsiyet eşitliği meselesinde aidiyetlerin kendi özdüşünümsel anlatılarını mümkün kılar.

Bu çalışma, insan zihninin kendi gerçekliğini inşa etme gücünü kabul eden bir tarih yaklaşımını benimser: dil kültürü, kültür değerleri ve bu değerler de tarihi şekillendirir. (Lent, 2017, s.21). Geleneksel tarih, tarihi şekillendirmede kültürün önemini görmezden gelir ancak tarihsel geçmiş kültürü devreden çıkardığında sınırlı bir şekilde anlaşılır (Otteneimer ve Pine, 2019, s. 254, 360). Günümüz dünyasında, kültürel değerlerin tarihi nasıl şekillendirdiğini ve dolayısıyla geleceği de nasıl şekillendirebileceğini anlamak önemlidir. Bu çalışma bu sebeple kadın temsiline ana akım Batı kültürünün normlarını oluşturan değer katmanlarını, bunların bugün dünyayı halen şekillendirmeye devam ettiğini göstererek nereden geldiğini ve şimdilerde nereye doğru yol alındığını anlamaya yardımcı olabilir.

Bilişsel bilim, nörobilim, dilbilim ve antropoloji gibi çok çeşitli alanlarda önemli kavrayışlara yol açan disiplinlerarası bir gelenek olup insan zihninin bir nevi analitik çalışmasıdır. Tıpkı bu alanlar gibi, bilişsel tarih (cognitive history) de konusunu insan zihninin bilişsel yapılarına atıfta bulunarak analiz eder ve bilişsel bir bakış açısıyla tarihi yorumlamaya çalışır. Daha açık bir ifadeyle, bilişsel tarih, kültürlerin gerçekliği algılama biçimlerinde bilişsel yapıların tarihsel etkilerini inceleyerek, tarihsel olguları bilişsel bir perspektiften yorumlar (Lent, 2017, s.20).

keyfi tanımlamaların bir geçerliliği yoktur; sadece farklı tercihlerin yol açtığı farklı kültürler vardır. Bu tercihler her kültüre birtakım kazançlar sağlarken, beraberinde bu kazançların bedeli olan kayıplara da yol açar. Bkz. Levi-Strauss, C. (1997). *İrk, tarih ve kültür* (H. Bayrı, R. Erdem, A. Oyacıoğlu, & I. Ergüden, Çev.). Metis Yayınları., s. 72.

Bir toplumda dönüşüm meydana gelmesinin bilişsel yapıların değişimiyle ilgili olduğu yaklaşımıyla Lent, bilişsel yapı değişikliklerinin değişimdeki rolünü “Batılı güçler, yerleşik hiyerarşileri baltalayarak imparatorluklarını dünyanın dört bir yanına kurduklarında, fethedilen toplumlardaki insanların ulaşmayı arzuladıkları yeni değerler ve başarı ölçütleriyle eski bilişsel kalıpları alt üst ettiler” diye ifade eder (Lent, 2017, s. 14). Biliş ve tarih arasındaki ilişki tek yönlü değil, karşılıklıdır. İnsanlar varoluşlarını sürdürürken bilişsel kalıplar olup bitenlerden etkilenir; eylemler, sürekli ve çift yönlü bir geri bildirim döngüsü içerisinde etraflarında olanları etkiler. Bu açıdan bakıldığında, indirgemeci tarih görüşü tek taraflı bir doğruluk içerisindedir: çevreden bilişe tek yönlü nedensel akışı yakalar, ancak diğer yöndeki karşılıklı nedensel akışı gözden kaçırmaz. Çevreden bilişe olan tek yönlü nedensel akışın yanı sıra, bilişin de çevre üzerinde karşılıklı bir etki yarattığı ve karşılıklı bir nedensellik ağı oluşturduğu göz ardı edilmemelidir (Lent, 2017, s. 20).

Evrin teorisine bakarak belki de meselenin özünü kavramak daha kolay olabilir: Steven Pinker “The cognitive Niche: Coevolution of Intelligence, Sociality, and Language” adlı makalesinde evrim teorisine yönelik klasik bir örnek olarak, kunduzların suda yaşayan bir niş oluşturması ve gelişmek için ek adaptasyonlar devreye soktuklarını dile getirir. “Bilişsel bir nişin ayrıntıları da benzer şekilde yapılandırılmıştır: iş birliği, iletişim veya teknik bilgideki artış sosyal çevreyi değiştirir” (Pinker, 2010 s. 8995).

Dolayısıyla ister ağ ören örümcekler ister polenleri bala dönüştüren arılar olsun, bir organizmanın kendisi için hayatta kalma stratejisini bulma biçimini Jeremy Lent ‘evrimsel niş’ (evolutionary niche) olarak tanımlar. Organizmalar çevrelerine uyum sağladıkça, sadece nişlerini bulmakla kalmaz, aktif olarak onu inşa ederler ve bunu yaparak çevreyi kendileri, yavruları ve çevrelerindeki diğer organizmalar için şekillendirirler ki, işte bu iki yönlü bir akıştır. Bu organizmalar, çevrelerini şekillendirirken, aynı zamanda kendi genomlarını şekillendirmede de aktif bir rol üstlenirler. Örneğin örümcekler ağlarını inşa

etmede uzmanlaştıkça, özellikle ağ nişleri için çalışan bir dizi kamuflaj, koruma ve iletişim tekniğini de geliştirmişlerdir. Peki, insanların evrim geçirirken kendileri için oluşturdukları niş nedir? Pek çok evrimsel biyolog, insanların tamamen başkalarıyla iş birliği yapmayı öğrenmek ve toplu olarak çevrelerini manipüle etmenin yeni yollarını keşfetmek için bilişsel güçlerini kullanmak üzere bilişsel bir niş geliştirdiklerini ifade eder. Bu bilişsel niş, çevresel zorluklarla başa çıkma ve hayatta kalma yeteneklerini artırmaya yönelik adaptasyonlarla birlikte şekillenir (Lent, 2107, s.15).

Pinker, insan zihninin metaforik soyutlama ve öğrenme süreçlerinin etkileşimiyle dünyayı anlama ve çözümleme süreçlerini derinleştirmenin farklı disiplinlerdeki bilgileri birleştirme yeteneğini arttırdığını” ifade eder (Pinker, 2010 s. 8993). Metaforik soyutlama, somut deneyimleri anlamak ve açıklamak için soyut kavramları kullanma yeteneği olarak tanımlanabilir.

Pinker’a göre, ‘sosyo-bilişsel’ veya ‘kültürel niş’ (socio-cognitive or cultural niche) olarak adlandırılan bu bilişsel nişten, insan kültürü, bir grubu birbirine bağlayan ve bir nesilden diğerine aktarılan bir dizi paylaşılan sembol ve uygulama olarak ortaya çıkmıştır. Tarih boyunca insanlar, belli bir alan için gelişen bilişsel şemaların bir başka alanın hizmetine sunulduğu ve giderek karmaşıklaşan zihinsel yapılar halinde bir araya getirildiği ‘metaforik soyutlama’ süreci aracılığıyla kendilerini yeni beceri ve bilgi yığınlarına adapte ettiler (Pinker, 2010, s. 8998).

Lent için ise burada dikkate alınması gerekli olan, yeni bir geri bildirim döngüsünün oluşmasıdır: kültür, insan nişini o kadar derinden şekillendirir ki, insan genomunda insan evriminin yönünü etkileyen değişikliklere neden olur. Peki, bu kültürel farklılıklar bir nesilden diğerine nasıl aktarılır? Bunun cevabı, her toplumun kendi kültürü içinde büyüyen bireylerin bilişsel yapısını şekillendirdiğidir; ‘dil’ aracılığı ile her bebeğin gelişmekte olan zihnine kendi anlam kalıbını kazınır. Nitekim, 20. yüzyılın başlarında, antropologlar, dilin bilişsel yapıları şekillendirme gücünden o kadar etkilenmişlerdir ki bazen ana dilin insanı belirli şekillerde düşünmeye zorladığını ve başka şekillerde düşünülmesini engellediğini dahi iddia etmişlerdir (Lent, 2017, s. 22-23).

Sapir-Whorf hipotezi olan bu teori, yukarıda da belirtildiği gibi araştırmacıların belirli bir kültürden insanların bilişlerini kültürel olarak farklı düşünme biçimlerine nasıl uyarlayabildiklerini göstermesi sonrasında 20. yüzyılın sonlarında sert bir şekilde saldırıya uğramış ve daha rafine bir versiyonu olan Neo-Whorf, daha ikna edici bulunmuştur. Neo Whorf yaklaşımına göre, doğuştan konuştuğumuz dil, dünyayı belirli kalıplara göre algılama ve düşünme ile ilgili olarak insanları etkileyen biliş yapılarını oluşturur. Bu en basit ifadeyle, dilin biliş üzerinde kalıplayıcı bir etkisini ortaya koyar ve elbette buna paralel olarak her insanın dünyaya anlam yüklemek için kullandığı kalıplar, nihayetinde dünyada yaptıkları eylemleri ve seçimleri etkiler. Bütün bir uygarlıkta bir araya getirildiğinde, bu anlam kalıpları tarihi şekillendirir ve dünyayı temelden değiştirir (Štrkalj Despot, 2021, s.375-376).

Whorf'un öne sürdüğü ana nokta, bir dilin sahip olduğu yapıların dünyayı anlama biçimlerini etkilediğidir. Neo-Whorf, bu temel düşünceyi devralır, ancak dilin düşünce üzerindeki etkisinin daha karmaşık olduğunu ve dilin çevresel, kültürel faktörlerle birlikte düşünceyi etkilediğini savunur. Yani, dilin sadece düşünceyi şekillendiren bir araç olmadığını, aynı zamanda kültürel bağlam içinde anlaşılması gerektiğini ileri sürer. Bu konudaki tartışmalar günümüzde de sürmekte ve dilbilimciler arasında farklı görüşler bulunmaktadır. Neo-Whorf görüşü,⁶⁵ bu konudaki daha eski ve katı deterministik yaklaşımların yerine, dil ve düşünce arasındaki ilişkiyi daha esnek bir perspektiften ele alarak Sapir-Whorf'çu yaklaşımı bir nevi törpüler (Lent, 2017, s. 21-22).

Dil, insanlığın biçimlendirme içgüdüsünün hikayesinde merkezi bir role sahiptir. Dil olmaksızın, bir insanın kendi özel anlam kalıplarını bir başkasına

⁶⁵ Paul Kay ve Willett Kempton, "What is The Sapir-Whorf Hypothesis?" başlıklı makalelerinde dilsel görecelik (linguistic relativity) kavramını savunarak, dilin düşünceyi tamamen belirlemediğini, ancak onu belirli bir ölçüde etkilediğini öne sürmüşlerdir. Kültürel olarak yüklenmiş kavramların dil yoluyla ifade edilmesinin, bireylerin çevrelerini algılama ve düşünme biçimlerinde farklılıklar yarattığını, ancak bunun düşünceyi tamamen sınırlandırmadığını savunmuşlardır. Bu görüş, kültür ve dilin karşılıklı bir etkileşim içinde olduğunu, ancak her ikisinin de bağımsız unsurlar barındırabileceğini ortaya koyar. Bkz. Kay, P. and Kempton, W. (1984), What Is the Sapir-Whorf Hypothesis?. *American Anthropologist*, 86: 65-79. <https://doi.org/10.1525/aa.1984.86.1.02a00050>

aktarmasının hiçbir yolu yoktur. Dil olmadan tüm insanlar duygularıyla birbirine bağlı olabilse de kendi bilinçlerinde ortaya çıkan anlam yapılarını paylaşmaları mümkün değildir. “Dil, bir kültürün değerlerinin her yeni nesle nasıl aktarıldığının ve dolayısıyla tarihin yönünün nasıl belirlendiğinin birincil aracıdır” (Lent, 2017, s.15-23).

Bilişteki ‘harici sembolik depolama’ (external cognitive storage)⁶⁶ dil ile ulaşılan anlamı sabitleyerek, toplulukların tutarlı değerler ve inançlar çerçevesini korur. Bilişsel nörobilim uzmanı Merlin Donald, kültür iletişiminde fiziksel nesnelerin önemli bir rol oynadığını ve salt faydacı işlevlerinin harici sembolik depolamada saklandığını belirtir. Donald’ın ‘harici sembolik depolama’ kavramı, kültürün nesilden nesile nasıl aktarıldığı ve paylaşıldığı konusundaki bilişsel süreçlere odaklanarak kültürel evrimi anlamaya yönelik bir çerçeve sunar (Donald, 2001, s. 308-310, 313). İktidara dair gerçeklikler de harici sembolik depolamaya dayanan ortak bir anlayışa dayanarak var olur. Modern dünyada, harici sembolik depolamanın hacmi, elbette, büyük ölçüde genişlemiştir sanat, görsel kültür, kitaplar, gazeteler, internet, müzik, mimari, iç tasarım, moda, yol işaretleri dahil olmak üzere etrafımızdaki hemen hemen her şey harici olarak depolanır. ‘Vizyosembolik’ (Visuosymbolic)⁶⁷ kavramı da doğası gereği bir harici bellek depolama yöntemidir: görsel imgelerde ve sembollerde saklanan bilgi, zaman ve mekân boyunca kültürel olarak aktararak kullanılabilir” (Donald, 1993, s. 308-309).

“Harici sembolik depolama olmadan, insan uygarlığı belki bu denli gelişmekte zorlanabilirdi ancak bununla birlikte, insanın kendi anlam modelini inşa etmede bireysel olarak sahip olduğu özerklik de ciddi şekilde sınırlanmıştır” (Lent, 2017, s. 79-80). Yine de uzun süreler boyunca saklanan harici sembollerin

⁶⁶ Detaylı bilgi için Bkz. Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. Basic Books., s.13.

⁶⁷ Merlin Donald’ın ‘vizyosembolik’ kavramı, insan zihninin evrimini anlamak için geliştirdiği bir teoridir. Bu teoriye göre, insan zihninin evrimi, üç aşamadan oluşur: epizodik, mimetik ve vizyosembolik. Vizyosembolik aşama, insanların görsel imgeler ve semboller aracılığıyla bilgi edinip iletmediği bir zihinsel durumu temsil eder.

bilgileri de elbette değişebilir, dönüşebilir veya silinebilir. Harici sembollerin dönüşebilir doğası, insan kültürünün ve hafızasının dinamik yapısını gösterir. Böyle bir belleksel dönüşümde, Merlin Donald'ın 'vizyosembolik' olarak adlandırdığı görsel imge ve görsel sembollerde saklı bilgiyi kültürel olarak aktarıırken tarihsel üstkurmaca metodolojisi geçmiş ile şimdi arasında bağlantıyı kurarak, arkaik bir duruma sıkışmamış, diyalektik imgeler üzerinden kritik anı vurgular.

Sanatçı Yinka Shonibare'nin 2001 tarihli *The Swing (After Fragonard)* işi imgelerin zamanla farklı kültürel bağlamlarda yeniden yorumlanabileceğini ve bu süreçte yeni anlamlar yüklenebileceğini gösterir. Bu, sanatın ve sembollerin, değişen zaman ve mekân koşullarında nasıl farklı anlamlar kazanabileceğinin somut bir örneğidir.

Shonibare'nin⁶⁸ çalışması, Jean-Honoré Fragonard'ın 1767 tarihli *The Swing* adlı işinde, tuvalin merkezinde yer alan salıncakta sallanan genç kadın kompozisyonunu üç boyutlu bir enstalasyon olarak çağdaş bir perspektifle farklı bir şekilde kurgular. (Şekil 4.3 ve 4.4)

⁶⁸ Küreselleşme ve kültürün çapraz döllemesi nedeniyle kimlik günümüz dünyasında sabit değildir, akışkandır ve değişir. Shonibare kendi akışkan kimliği ile *kesişimselliğe* güzel bir örnek teşkil eder: hem İngiliz hem Nijeryalı, siyahi ve engelli bir sanatçıdır. Bkz. Matovu, R. (2017). Yinka Shonibare: Poetic, political artist. *Art UK*. <https://artuk.org/discover/stories/yinka-shonibare-poetic-political-artist>



Şekil 4.4 (sol) Jean-Honoré Fragonard, *The Swing*, 1767.

Şekil 4.5 (sağ üst ve sağ alt) Yinka Shonibare, *The Swing (After Fragonard)*, 2001. (<https://smarthistory.org/yinka-shonibare-the-swing-after-fragonard-4/>)

Sanatçı enstalasyonunda salıncaktaki kadını, ayakkabısını ve onu çevreleyen yeşilliklerin bir kısmını korur, ancak tuvaldeki iki erkeğe yer vermez. Yinka Shonibare'nin enstalasyonundaki kadın, Fragonard'ın 18. yüzyıl Fransız aristokrasisi stilindeki ipek ve dantel kostümünden çok farklı bir dekoratif zenginliği temsil eden Afrika desenli pamuklu kumaştan bir elbise giymiştir. Bu kostüm, Shonibare'nin 2001 tarihli *The Swing (After Fragonard)* adlı işinde bilinçli bir şekilde farklılaştırılarak renkli ve soyut desenli kumaşlar kullanılarak meydana getirilmiştir. Bu kumaşlar parlak renkli, Afrika desenli Hollanda balmumu baskılı pamuk kumaşlardır. Hollanda balmumu kumaşlar uzun yıllardır Shonibare'nin çalışmalarında adeta bir imza olmuştur ve onun pratiğinin merkezinde yer alan 'kültürel melezliği' temsil etmektedir. Shonibare'nin kullandığı kumaşlar bu çok kültürlü kimliğin simgesidir. Kumaşların karmaşık geçmişi Endonezya batik tekniklerinin sömürge döneminde Hollandalılar tarafından benimsenerek ticaretinin yapılmasına dayanır. Eteğin kumaş katmanlarından birinde parodik bir şekilde Fransız

'Chanel' markasının logosu bulunur. Shonibare, sanat tarihinin ünlü Fransız Fragonard'ının aristokrat kadınına, Chanel logolu Afrika kumaşlarıyla giydirerek kimliğin bir inşa olduğunu hatırlatır. Çeşitli tarihsel ve kültürel göstergelerden kimlik yaratılması Shonibare'nin çalışmalarında oldukça önem taşır (Taylor, 2003).

Shonibare'nin kariyeri boyunca figüratif tablolarında da kullandığı Hollanda balmumu kumaşlarının tipik örnekleri olan bu kumaşlar bugün Afrika kimliğini simgeliyor gibi görünse de bu kumaşların desenleri aslında 19. yüzyılda Endonezya'da bulunan motiflere dayanmaktadır ve esasen İngiltere ile Hollanda'da üretilmiştir. Avrupa'da üretilen taklitler beklenenin aksine Güney Asya pazarlarında pek karlı olmayınca, Hollanda üreticileri bu tekstilleri Batı Afrika sömürge bölgelerine pazarlamıştır. Bu kumaşlar her ne kadar günümüzde Afrika kimliğini simgeliyor gibi görünse de aslında karmaşık ekonomik ve kültürel dolaşımların bir ürünüdür (Enwezor, 1997, s.11). Okwui Enwezor'un "Tricking the Mind: The Work of Yinka Shonibare," başlıklı makalesinde belirttiği gibi, "Shonibare, kumaşları etnisitenin ve stereotipin modernist temsili içindeki yerini araştırmak için bir araç olarak kullanır. Kumaş ne Hollandalıdır ne de Afrikalıdır, bu nedenle ne yabancıdır ne de tanıdık; dolaştığı fikirlerin otoritesi veya anlamı asla tamamen sabit değildir" (Enwezor, 2001, s.217 ve Young, 2018). Malzeme 'hem kurgusal hem de gerçek' 'hem taklit hem de orijinal' olarak nitelendirilebilir.

Shonibare yapıtlarında, özellikle *The Swing (After Fragonard)* adlı işinde, Avrupa tarihindeki belirli bir anı (kritik an) hayal ederken, emperyalizm, aristokrasi ve sömürgeleştirilmiş sınıf arasında bağlantıları kurmayı amaçlar. Allison Young, Shonibare'nin Fragonard'ın aksine kafası olmayan bir kadın kullanarak işaret ettiği Fransız Devrimi, Aydınlanma Çağı ve Afrika'nın sömürgeleştirilmesine ilişkin disiplinlerarası referanslarla dolu işiyle, basit bir eğlence eyleminin (salıncakta sallanma) nasıl bu kadar tartışmalı/şairli olabileceği üzerinde izleyiciyi düşündürdüğünü dile getirir ve sanatçının ırk, sınıf, cinsiyet, yolsuzluk ve açgözlülükle ilgili alegorilere odaklanırken, yapıtlarında sahte kökenlere ve aldatıcı estetik kimliğe dikkat çekerek tarih ve

gerçeğin inşa edilen muğlak kavramlar olduğunu hicivsel bir dille hatırlattığına işaret eder. (Young, 2018).

Uzun süreler boyunca saklanan harici sembolik ve viziosembolik bilgilerin dahi değişebilir, dönüşebilir ve hatta silinebilir olduğundan bahsettik: bu anlamda *The Swing (After Fragonard)* tarihsel üstkurmaca yöntemi ile geçmiş ile şimdi arasında bağlantı kurar ve diyalektik imgeler aracılığı ile parodik bir dille 'kritik anı' dönüştürerek viziosembolik bellekte dönüşüm yaratan işlere güzel bir örnek teşkil eder.

4.2 KADIN TEMSİLİNDE KATMANLI KİMLİKLER

“Sojourner Truth’un “Ain’t I a Woman?”⁶⁹ (Ben Kadın Değil miyim?) sorusu feminist söylemde keskin bir nakaratı temsil eder” (Crenshaw, 1989,s.153). Kimberle Crenshaw bu güçlü hitabetten yüzyılı aşkın süredir ders alınamıyor olmasını bu sorunun kültürel bağlamının nadiren inceleniyor olmasına bağlar. Crenshaw, Ohio, Akron’da düzenlenen Kadın Hakları Konferansında Truth’un konuşmak için ayağa kalktığında, beyaz kadınların Truth’un konuşmasının dikkatleri kadınların oy hakkı meselesinden özgürleşmeye yönelteceğinden korkarak onun susturulmasını istediklerini aktarır. Ancak Truth, siyah bir kadın olarak kölelik ve bunun siyah kadınlar üzerindeki etkisini ve yaşadığı dehşeti anlatabilme fırsatını yakalamıştır (Crenshaw, 1989, s.153).

Kollarıma bakın! Tarlalar ektim, tarlalar sürdüm, hasatlar topladım, ambarlara taşıdım: ben bir kadın değil miyim? Bir erkek kadar çalışıyorum, bir erkek kadar kırbaçlara dayanıyorum! Ben bir kadın değil miyim? On üç çocuk doğurdum ve çoğunun köle olarak satıldığını gördüm ve bir anne olarak kederle haykırdığımda, beni İsa’dan başka kimse duymadı - Ben bir kadın değil miyim? (Crenshaw, 1989, s.153).

⁶⁹ Sojourner Truth’un konuşmasının iki ana yazılı versiyonu bulunmaktadır. Orijinal metin Sojourner Truth tarafından 29 Mayıs 1851’de Akron, Ohio’daki Kadın Hakları Konvansiyonu’nda dinleyiciler arasında bulunan gazeteci Marius Robinson tarafından yazıya geçirilmiştir, tez metninde yer alan alıntı bu kaynaktan alınmıştır. Ayrıca detaylı bilgi için Bkz. (<https://www.nps.gov/articles/sojourner-truth.htm>) Bkz. Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of anti-discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989 (1), 139-167.

Konuşmasında cinsiyet eşitliği konusunu siyah kadınların yaşadığı özgül deneyimlerle birleştiren Truth, beyaz kadınların mücadelelerinde ve hak taleplerinde, siyah kadınların karşılaştığı baskı, zorluklar ve tahakkümü yeterince dikkate almadığını gözler önüne serer. Truth'un söz hakkı istediğinde beyaz kadınlar tarafından engellenmek istenmesi, beyaz kadının siyah kadın üzerindeki tahakkümünü görünür kılarak, feminizmin siyah kadınları kapsamadığına yönelik bir eleştiriyi de gündeme getirir. Truth, konuşmasında kendi fiziksel gücünden, iş gücündeki katkılarından ve annelik deneyimlerinden bahsederek, 'kadınlığın' sadece beyaz kadınların deneyimleri üzerinden tanımlanamayacağını vurgular. "Ain't I a Woman?" sorusu, ırkçılık meselelerinin yanında beyaz kadının siyah kadını dışlaması üzerinden siyah kadınların da kadınlık mücadelesine dahil edilmesi gerektiğini ve onların da eşitlik talep etmeye hakkı olduğunu güçlü bir şekilde ifade eder. Bu bağlamda, Truth'un konuşması, feminizmin 'katmalı kimlikleri' hesaba katan bir perspektifle ele alması gerektiğini ve beyaz kadınların kendi mücadelelerini sürdürürken, siyah kadınların yaşadığı ırksal ve cinsiyetçi tahakkümü göz ardı edemeyeceği gerçeğiyle karşı karşıya gelerek feminist hareketlerin daha kapsayıcı ve adil bir yaklaşım benimsemesi gerektiğini hatırlatan tarihi bir dönüm noktasıdır; kadın hakları mücadelesinde ırk, sınıf, etnisite, cinsel yönelim gibi kimlik katmanlarının dikkate alınması, gerçek anlamda eşitlik ve adaletin sağlanmasında kritik bir öneme sahiptir.

Temsil özellikle *farkı* konu aldığı anda, -ki 'fark' *gösteren+gösterilen: gösterge* denkleminde- gösteren ile gösterilen arasındaki 'boşluk' olarak tanımlanabilir, duyguları ve tutumları da sürece dahil ettiğinden anlamlandırma pratiklerini analiz edebilmek için teoriler devreye girer.⁷⁰ Fredric Jameson, *The Prison-House of Language* (1974) adlı kitabında 'farkı' Andre Gide'in *L'Immoraliste* romanı üzerinden tanımlar. Baş karakter Michel'in kendini yeniden keşfini ele alan Gide'in bu romanı tamamen bir içsel düşünme ve

⁷⁰ Detaylı bilgi için Bkz. Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları* (İ. Dündar, Çev.). Pinhan Yayıncılık., s. 294.

sorgulama üzerine kuruludur. Eşcinsellik izleğinin üzerine çizilip üzerine yeniden yazı yazılması ‘parşömen’⁷¹ imgesi ile anlatılır. Öyle ki, yazının en derindeki tabakası bir tür inatçı ‘silinmezlik’ taşır. İlk anda ötekilerden ayırt edilmesi için daha üstteki tabakalardan farklı olmalıdır. Jameson, Gide’den yola çıkarak şunu demek ister: Bir gösterge olduğu sürece kendi içinde gösteren ile gösterilen arasında birinci dereceden bir boşluk içerir, ‘fark’ burada yapılır. Gide’in parşömen kâğıdı metaforu bu boşluğu yani ‘farkı’ anlatır⁷² (Jameson, 1974, s.177-178).

Gösteren ile gösterilen arasındaki boşluk, kelimenin fiziksel formu (sesler veya yazılı semboller) ile bu kelimenin zihnimizde canlandığı anlam arasındaki ayrımı ifade eder. Buradaki vurgu, Fredric Jameson’un Gide’in *L’Immoraliste* romanı üzerinden, bir metnin veya göstergenin anlamının zaman içinde, farklı yorumlayıcılar tarafından yeniden yazılabileceğidir. Bu, gösteren ve gösterilen arasındaki boşluğun dinamik ve değişken olduğunu gösterir. Anlamın yeniden yazılması, gösterenin farklı bağlamlarda ve farklı yorumlayıcılar tarafından farklı anlamlar kazanabileceğini ifade eder. Nitekim anlam, statik değildir; toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamlarda sürekli olarak yeniden şekillenir. Bu süreç, bireylerin ve toplulukların kimliklerini ve deneyimlerini farklı şekillerde anlamlandırmalarını sağlar.

Sojourner Truth’un konuşması bu bağlamda değerlendirildiğinde hem cinsiyet hem de ırk ekseninde anlamın nasıl yeniden yazılabileceğine dair güçlü bir örnek sunar. Bu, feminizmin sadece cinsiyet üzerinden değil, aynı zamanda ırk, etnisite, sınıf cinsel yönelim ve diğer kimlik bileşenleri üzerinden de düşünülmesi gerektiğini gösterir bu nedenle Truth’un konuşması, kesişimselliğin bir ‘erken örneği’ olarak tanımlanabilir.

⁷¹ Michel’in dönüşüm yolculuğunda, parşömenin geçirgenliği, içsel ve dışsal dünyaların birleşimini simgeler. *L’Immoraliste*’de parşömen fiziksel bir nesne olmanın ötesinde, bireyin içsel uyanışı ve özgürlük arayışının metaforu olarak işlev görür.

⁷² Detaylı bilgi için Bkz. Jameson, F. (1974). *The prison-house of language: A critical account of structuralism and Russian formalism*. Princeton University Press, ss. 177-178.

Bu alt başlıkta 1980'lerin sonunda gündeme gelen 'kesişimsellik' (intersectionality) teorisi çerçevesinde 'fark ve ötekilik' etrafında kadın temsillerinin repertuarındaki dönüşümünü tarihsel üstkurmaca yöntemi üzerinden tartışacağız.⁷³

Esasen hukuksal bir kavram olarak ortaya atılan 'kesişimsellik' cinsiyet, milliyet, ırk veya etnik köken, cinsel yönelim veya toplumsal cinsiyet kimliğinden doğan belirli yaşam deneyimlerine sahip insanları ayrımcılığa karşı korumadaki engel ve zorluklara dikkat çeken soyut bir kavram, bir metafordur.⁷⁴ Kesişimsellik teorisi özünde ayrımcılık biçimlerinin üst üste kolayca toplanamayacağı gerçeğini yansıtır. Kadın olduğu için, renkli olduğu için, lezbiyen olduğu için çoklu ayrımcılığa maruz kalmak: bu farklı baskı eksenleri birbirine o kadar bağlıdır ki, her bir yönün kendine özgü tarafı diğerini de dönüştürür. Patrick Granzka, keşimselliği kişinin sosyal ve politik

⁷³ İkinci dalga feminizm, 1960'lı yıllardan 1980'lere uzanan dönemde toplumsal cinsiyet eşitliğini ele alan bir hareket olarak öne çıkmıştır. Bu dönemde, kadınların yasal haklarının genişletilmesinin ötesine geçilerek, toplumsal yapının patriyarka üzerinden şekillendiği ve bu yapının kadın deneyimlerini sistematik olarak baskıladığı vurgulanmıştır. İkinci dalganın başlangıç noktalarından biri olarak kabul edilen *The Feminine Mystique* (1963) adlı eserinde Betty Friedan, "adı konmamış sorun" (*the problem that has no name*) olarak tanımladığı, orta sınıf beyaz Amerikalı kadınlar arasında yaygınlaşan kimlik krizini ele almıştır. Amerikan toplumunun kadınlara 'ideal ev kadını' rolünü dayattığını ve bu rolün kadınları zihinsel, duygusal ve entelektüel olarak tatminsiz bıraktığını öne süren Friedan, kadınların ekonomik bağımsızlıklarını kazanmalarını ve iş gücüne katılmalarını savunmuştur. Ancak, eserin eleştirilen bir yönü, çoğunlukla beyaz, Batılı, orta sınıf kadınların deneyimlerini merkezde tutmasıdır. Üçüncü dalga feminizm ise 1990'lı yıllarda ortaya çıkmış ve ikinci dalganın eleştirilerini dikkate alarak daha kapsayıcı bir yaklaşımla toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, cinsel yönelim ve diğer kimlik kategorilerinin keşimlerini vurgulamıştır. Kimberle Crenshaw'ın keşimsellik teorisi, bu dalganın kavramsal temelini oluşturur. Üçüncü dalga, feminist hareketin homojen bir yapı olmadığını kabul etmiş ve bireysel deneyimlerin çeşitliliğine, çoğul kimliklere ve kültürel bağlamların farklılıklarına dikkat çekmiştir. Sanat alanı ise bu dönemde feminist eleştiriler, kadın kimliğinin dinamik ve çok katmanlı yapısını görselleştiren işler aracılığıyla yeniden tanımlanmıştır.

⁷⁴ Metafor olarak, 'kesişimsellik' ırk, cinsiyet, sınıf açısından karşılıklı bağlantıları görmek için mevcut duyarlılıklar üzerinden inşa edilen bir kısa yol sağlar. Crenshaw'un 'kesişimsellik' metaforu, gündelik hayatın somut uzamsal ilişkilerini çağrıştırdığı için akılda kalıcıdır. Burada keşimsellik farklı türde yolların buluştuğu kavşaklardır. İki ya da ikiden fazla yolun keşime fikri fiziksel ve coğrafi alandan tanıdık gelir. Burada metaforik olarak ima edilen ister ormandaki zorlu yollar ister otoyollar ister patikalar olsun tüm kültürlerin ve yönelimlerin keşistikleri kavşakların olduğu fikridir. İnsanların yollarının keşistik yerler aslında farklı türden insanların bir araya gelerek ilişki kurduğu alanlar, hatta buluştukları yerlerdir. Detaylı bilgi için Bkz. Collins, P. H. (2019). *Intersectionality as critical social theory*. Duke University Press, ss. 27-28.

kimliklerinin farklı ayrımcılık biçimleri yaratmada nasıl birleştiğini anlamak için analitik bir çerçeve olarak tanımlar ve “farklı toplumsal güç ilişkilerinin birbirini karşılıklı olarak nasıl inşa ettiğini inceleyen bir kavramdır, sadece toplumsal hiyerarşilerin varlığıyla sınırlı değildir” diye ifade eder (Grzanka, 2018, s. 315).

Kavram, her ne kadar ilk olarak 1851’de Sojourner Truth’un konuşması ile ifade edilse de tam 138 yıl sonra aktivist ve teorisyen Kimberle Crenshaw tarafından 1989 tarihli ırk ve cinsiyetin kesişimini konu alan “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Anti-discrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics” adlı makalesinde tanımlandı. Crenshaw makalesinde beyaz olmayan kadınların yalnızca toplumda değil, aynı zamanda feminist düşünce içinde de marjinalleştirildiğini irdeledi. Kadın deneyiminin tekil bir tanım içermesi fikrine karşı çıkan Crenshaw’ın argümanı, feminizmde o tarihe kadar kesişim noktaları doğru bir şekilde ele alınmadığından dikkat çekiciydi. Crenshaw, beyaz olmayan kadınların deneyimlerinde birleşen ırk ve cinsiyet kesişimlerini incelerken, kesişimsel deneyimin, ırkçılık ve cinsiyetçiliğin daha fazlası olduğunu ifade eder. Bu nedenle, Crenshaw, feminist teori ve ırkçılık karşıtı politika söyleminin Siyah kadınların deneyimlerini ve endişelerini kucaklayabilmesi ve ‘kadın deneyimi’ ve ‘siyah deneyimi’ni somut ve politik taleplere çevirebilmesi için temel çerçevenin yeniden düşünülmesi ve yeniden şekillendirilmesi gerektiğini öne sürer (Crenshaw, 1989, s. 140).

Kesişimsellik kavramı, kadınların özgürlükleri ve yasal hakları için çıkar açarken, öncelikle ‘birinci dünya’ ülkelerindeki beyaz kadınların deneyimlerine odaklanan birinci ve ikinci dalga feminizme ciddi bir yanıttır. Bu sebeple kesişimsellik, üçüncü dalga feminizmle daima el eledir. Edward Burlton Davies’in *Third Wave Feminism and Transgender* adlı kitabında da ifade ettiği gibi, “üçüncü dalga felsefi bir ideal olarak, kimliğin sabit olarak konumlandırmasını eleştirir ve tüm farklılıkların öznelliklere dostane şekilde dahil edilmesine açıktır (Davies, 2018, s. 200). Benzer şekilde, Leslie Heywood da üçüncü dalganın kimliğe ilişkin feminist tutumun, postmodern teoriye dayanan ‘çokluk ve muğlaklık’ kavramlarını nasıl kucakladığına dikkat çeker

(Heywood, 2006, s. 257-258). Kesişimsellik fikrinin gücü, toplumsal yapısal düzenlemelerin önemini, bireysel ya da grup deneyimlerinin bu yapısal kesişimleri nasıl yansıttığını ve politik marjinalliğin nasıl yeni öznellikler yaratabileceğini gösterir (Collins ve Bilge, 2016, s. 71-77).

Bir ‘metafor olarak kesişimsellik’ güç ilişkileri çerçevesinde toplumsal eşitsizlikleri düşünmek için bilişsel bir araç olarak toplumsal meselelere yeni bir bakış açısı getirmek üzere insanlardan yalnızca ırk ya da yalnızca cinsiyet perspektifinin ötesinde düşünebilmelerine olanak sağlar: kesişimselliğin bilişsel mimarisinin eleştirel düşünce içinde temel dayanak olması buna kanıttır (Collins, 2019, s. 29).

Multi-disiplinler bir perspektiften bakıldığında ise kesişimsellik ‘metaleptik’ bir tutum ile ‘sınırların ihlaliyle ontolojik yapıların yeniden düzenlenmesi’ne odaklanır. Önceki bölümde de bahsedildiği gibi, ‘metalepsis’, anlatı sınırlarını aşarak okuyucunun veya izleyicinin algısını ve anlamın oluşturulma şeklini değiştirirken; kesişimsellik, sosyal ve kimlik kategorilerinin sınırlarını aşarak bireylerin çoklu deneyimlerinin nasıl anlaşılması gerektiğine dair yeni bakış açıları sunar. Her iki durumda da benzer şekilde var olan yapılar ve sınırlar sorgulanır, ihlal edilir ve bu süreçte daha kapsayıcı, karmaşık ve gerçekçi bir anlayışa doğru ilerlenir. ‘Metalepsis ve kesişimsellik’ arasındaki ortak nokta, her ikisinin de mevcut ontolojik düzenin sınırlarını ve yapılarını ihlal ederek yeni bir anlayış ve gerçeklik kabulü sağlama çabasıdır. Anlatı seviyelerinin hiyerarşisini bozarak ikiliklere meydan okuyan ve Batı’nın lineer anlatı geleneğinden sapma hedefiyle, metalepsis kavramını daha geniş bir bağlama oturtup klasik anlatının ifade sınırlarını bir nevi aşarak, temsilde kesin bir heteronorm uygulayan ve kadın temsillerini sınırlandıran yapıyı ‘postklasik’ bir yaklaşımla ele alarak yeniden değerlendirmek kesişimselliği anlamlandırmayı mümkün kılar.

UC Berkeley kampüsünde performans sanatları merkezi Cal Performance, Taylor Mac, Bark of Millions, Wild Up ve Urban Bush Women sanatçılarıyla bir araya gererek üniversitenin biyoetik, etnik çalışmalar, Afro-Amerikan çalışmaları ve toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmaları üzerine çalışmalar yapan

akademisyenleriyle, bireylerin sosyal ve politik kimliklerinin nasıl benzersiz ayrımcılık ve ayrıcalık kombinasyonlarıyla bir araya getirilebileceğini anlamak için bir çerçeve olarak ‘kesişimselliği’ araştırır. Los Angeles çıkışlı çağdaş müzik topluluğu Wild Up, Julius Eastman’ın coşkulu, hipnotik, cesur ve orijinal bestelerinden *Femenine* (1974) adlı yapıtını bu kapsamda seslendirir. 1970’lerin ve 80’lerin New York çağdaş müzik sahnesinde Eastman “Sonuna kadar neysem oyum: sonuna kadar siyahım, sonuna kadar müzisyenim ve sonuna kadar eşcinselim” sloganıyla hem radikal hem de provokatör bir sanatçıydı. Eastman, 1970’lerin başında aslında çoklu kimlikleri, kimlik katmanları, kişisel deneyim katmanlarıyla her bireyin kendine ait bir dünya olduğunun altını çiziyordu. İdeal besteciye konu alan makalesinde, ‘zamir’ (pronoun) kullanımındaki hassasiyeti yetmişli yıllarda dahi eleştirel teoriye, toplumsal cinsiyet teorisine, kesişimselliğe vurgu yapmıştır. Akademisyen Leigh Raifort “tarihsel ve geleneksel olarak kartezyen düşünme biçimleri bizi erkek, kadın, siyah, beyaz olarak ‘ya/ ya da’ olarak ikiliklere ayırdı. Kesişimsellik, bu ikiliklerin basitçe yetersiz olduğunun kabulüdür” der. Nitekim bir duruma tek bir mercekten, toplumsal cinsiyet merceğinden, ırk merceğinden veya sınıf merceğinden bakılmadığı; bu kategorilerin birbirleriyle temasa geçtiklerinde kendilerinin de değiştiği kesişimsellik kavramında belirir (Cal Performances, 2023).

Kesişimsellik kişisel kimlikte aynı anda birden fazla katmanı tutmakla ilgilidir. Bu bireyle ilgili olarak aynı zamanda kişinin hem kendisi olabilmesi hem de toplumla bütünleşebilmesidir. Leigh Raiford, Cal Performance sanatçılarının performanslarına atıfla “Kendimiz hakkında kendimize anlattığımız hikayeler, yeni dünyaları tasavvur etme yöntemlerimiz, hepsi sanat eseridir ve aynı zamanda adaleti sağlama ve özgürlüğü hayal etme işidir.” derken sanatın buna alan açtığının altını çizer.

İnsanların yeni bir dünyayı hayata geçirmeden veya inşa etmeden önce genellikle onu hayal etmeleri gerekir. Eğer ‘kesişimsellik merceği’ iktidar sistemlerini ele almamıza ve yaşam fırsatlarımızı önceden belirleyen ve sınırlayan baskı sistemlerini ortadan kaldırmamıza yardımcı olmayı amaçlıyorsa, o zaman sanatın bunun için bir alan açtığını düşünebiliriz. Miras aldığımız, disipline edildiğimiz yapıların dışında ve ötesinde

yaşamak için olası bir dünyayı hayal etmemiz gerekir, bunu yolu da sanattır (Cal Performances, 2023).

Kesişimsellik teorisi bağlamında tarihi aralayarak kendi karşıt hegomonik imgelerini üreten sanatçı Carrie Mae Weems'in *You Became Playmate to the Patriarch and Their Daughter* (1995-96) adlı serisi bu alt başlıktaki tartışma içerisinde ele alınabilir. (Şekil 4.5)



Şekil 4.6 Carrie Mae Weems, *You Became Playmate to the Patriarch and Their Daughter*, 1995-96.

(<https://www.sfmoma.org/artwork/2017.873.A-B/>)

İrk, aile, sınıf ve cinsiyet kimliğini araştıran sanatçı bu seri üzerinde çoklu ayrımcılığa odaklanır. Ağırlıklı olarak fotoğrafçılık alanında işler üreten Carrie Mae Weems, kültürel kimlik, cinsiyet, sınıf, politik sistemler ve iktidarı sorgular. Belgesel fotoğrafçılığı görsel bir dil olarak kendi kurmacası ve özdeşimsel anlatım sahneleriyle harmanlayarak kullanışı özellikle beyaz olmayan kadınlara yönelik yüzyıllardır süregelen adaletsizlik ve önyargıları değiştirmeyi amaçlar. İşlerinde çoğunlukla kendi bedenini kullanan Weems, fotoğraflar aracılığıyla veya tarihi fotoğrafları kendine mal ederek, çağdaş sanatta siyah kadın bedeninin aşığılanışını yapı sökümü uğratarak sanat tarihindeki Siyahi kadın varlığını yeniden tanımlamayı amaçlar.

Aynı şekilde, 1989 yapımı *Surname Viet, Given Name Nam* adlı belgesel filminde Trinh T. Minh-Ha, özellikle etnografik bağlamda belgesellerin ‘gerçek dünyayı’ ortaya koyduğu fikrini yapısökümüne uğratar ve ‘ideolojilerin dışlayıcı temsil sistemlerini meşrulaştırma’ biçimlerini eleştirir. (Şekil 4.6)



Şekil 4.7 Trinh. T. Minh-Ha, *Surname Viet, Given Name Nam*, 1989. (<https://www.moma.org/calendar/events/8852>)

Minh-Ha filmin ilk yarısında izleyiciye, Vietnam’daki Vietnamlı kadınlarla yapılmış gibi görünen, haber filmi görüntüleri, Vietnam savaşının hareketsiz fotoğrafları ve geleneksel halk danslarının görüntüleri ile kesişen bir dizi birinci şahıs röportajı gösterir. Filmin ikinci yarısında ise, daha önce görülen kadınların California’da yaşayan Vietnamlı aktrisler olduğu ortaya çıkar, böylece temsil yanılması paramparça olur; röportajlar gerçekte ‘yeniden canlandırmadır’. Filmin ikinci yarısında Minh-Ha, aktrislerle röportaj yapar, onlara neden filmin bir parçası olmayı kabul ettiklerini sorar ve onların günlük ‘gerçek hayat’ aktivitelerinden görüntüler gösterir. Bu röportajlar daha gerçekçidir. Ancak bu röportajlarda bile, kadınlar günlük hayatta giymedikleri gösterişli giysiler giymeyi ve abartılı makyaj yapmayı ve röportajlar için aslında

kendilerini temsil etmeyen arka planlar seçmeyi tercih ederler. Paradoksal bir şekilde, Minh-Ha, etnografik filmlerin aslında ideolojik nedenlerle özgüllüğü nasıl inşa ettiklerini ve bu neo-sömürgeci anlatıların Üçüncü Dünya Kadınlarını yalnızca faillik ve öznelliklerini inkâr etmekle kalmayıp aynı zamanda onları zayıflatıcı klişeler haline getirerek dışladığını, susturduğunu ve nesneleştirdiğini ifşa eder. Sanatçı, *Woman, Native, Other* adlı kitabında kadınların yalnızca ekonomik olarak değil, aynı zamanda kültürel ve politik olarak, anlamlandırma ve akıl yürütme biçimlerinde de baskı altında olduklarını belirtir ve bu nedenle dili mücadele için son derece önemli bir alan olarak tanımlar (Parmar & Minh-ha, 1990, s. 69).

Minh-Ha bu filmiyle gerçeklikle ilişkimizi sorgulayarak bizi gerçekliğe yeniden bakmaya davet ederken Slavoj Zizek'in tabiriyle "gerçeğe yamuk bakar".⁷⁵ Bu yamuk bakış yepyeni bir düşünce katmanını beraberinde getirerek görsel göstergeler üzerinden günümüz dünyasında kadın meselelerine bakışı sorgular.

1976 yılında Feminist Sanat Hareketinin ivme kazandığı bir dönemde Los Angeles'da açılan ve kadın sanatçıların ilk uluslararası sanat sergisi olan, Ann Sutherland Harris ve Linda Nochlin küratörlüğünü üstlendiği, on iki ülkeden seksen üç sanatçı yer aldığı *Women Artists: 1550-1950* sergisi, erkek egemen bir sanat tarihine karşı kadın sanatçıları tanıtmıştır ancak sergi Frida Kahlo dışında tamamı beyaz kadın sanatçılardan oluşmuştur. Sanat tarihçi Yolanda M. Lopez ve Moira Roth "beyaz kadınların tüm iyi niyet ve çabasına rağmen feminist sanat hareketinde en başından beri fiili bir şekilde ırk ayrımcılığı ve ırkçılığın var olduğunu" dile getirmiştir (Vandiver, 2016, s. 33).

Feminist anlatının kesişimsellik teorisi ile yeniden çerçevelendirilmesi bağlamında 2007 yılında Brooklyn Müzesi'nde Maura Reilly ve Linda Nochlin'in küratörlüğünü yaptığı *Global Feminisms* sergisi, kesişimselliğin 1990'larda gündeme gelmesine rağmen bu anlamda yapılan ilk sergi olması bakımından oldukça önemlidir. Linda Nochlin'in 1970'te Kadınların Kurtuluş

⁷⁵ Slavoj Zizek'in *Yamuk Bakmak* adlı kitabına referansla.

Hareketi'nin doğuşunun coşkulu günlerinde yazdığı “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”⁷⁶ makalesini hatırlarsak sanatçının aradan geçen 40 yıla yakın süre içerisinde halen aynı hassasiyette ve meşguliyette olduğu görülebilir:

Gerçek şu ki, bildiğimiz kadarıyla, büyük kadın sanatçılar yoktur, ancak yeterince araştırılmamış veya takdir edilmemiş birçok ilginç ve iyi olanlar vardır; bunun böyle olması üzücüdür; ancak tarihsel veya eleştirel kanıtlar ne kadar manipüle edilirse edilsin, durumu değiştirmeyecektir; erkeklerin şovenist tarih çarpıtmaları ve suçlamaları da durumu değiştirmez. Michelangelo veya Rembrandt, Delacroix veya Cezanne, Picasso veya Matisse, ya da daha yakın zamanlarda De Kooning veya Warhol'un 'kadın' eşdeğerleri olmadığı gibi, 'siyah' eşdeğerleri de yoktur (Nochlin, 2018, s. 149-150).

Batı kanonunda kaybolan kadın sanatçıları geri kazanmayı amaçlayan *Women Artists* sergisinden farklı olarak *Global Feminisms*, farklı kültürlerden, etnisite ve ırktan çok sayıda feminist sesi bir araya getirirken Batı'nın merkez olduğunu varsayan çağdaş sanatın dışlayıcı söylemine meydan okur. Kadınların bireysel deneyimlerini ön plana çıkaran çok sesli bir yaklaşım benimseyerek, kesişimselliği görünür ve işitilebilir kılan bu çarpıcı sergi, dünyanın dört bir yanından 88 kadın sanatçının resim, heykel, fotoğraf, film, video, enstalasyon ve performans dahil olmak üzere çeşitli çalışmaları kapsar. Sergi, sadece çağdaş feminist sanat örneklerini küresel bir perspektiften sergilemekle kalmaz, aynı zamanda 1970'lerin başından bu yana feminist ve sanatsal pratikte baskın ses olarak algılanan özellikle Batı tipi feminizmin ötesine geçmeyi amaçlar. Kültürler arası farklılıkları kucaklayan ve daha kapsayıcı bir karşı söylem hayal eden sergi, kadın sanatçıların son yarım yüzyıl boyunca Batı sanat dünyasında daha fazla tanınırlık ve görünürlük elde ettiğini kabul ederken, bu değişimlerin çoğunlukla ayrıcalıklı merkezdeki kadınlara verildiğinin altını çizirken, dünyanın dört bir yanından kadın sanatçılara görünürlük sunarak alanı eşitlemeye çalışır (Reilly, 2018, s. 76-77).

⁷⁶ Makalenin V. Gornick ve B. Moran tarafından derlenen feminist hareketin en erken akademik metinlerinden biri olan *Women in Sexist Society* (New York, Basic Books, 1971) adlı kitapta yayınlanması amaçlanmıştı, ancak ilk olarak kadın meselelerine adanmış öncü ve tartışmalı bir sayı olan *Art News*'da (cilt 69, Ocak 1971) yayımlanmıştır.

Sergi küratörülerinden Maura Reilly sergiyi şöyle özetler:

Bu serginin amacı, 1960'tan sonra doğmuş, farklı kültürlerden gelen, eserleri görsel olarak kimliklerini (sosyo-kültürel, politik, ekonomik, ırksal, cinsiyet ve/veya cinsel) sayısız yenilikçi yolla dile getiren kadın sanatçıları bir araya getirmektir. Sergi, sanat piyasası, kültür kurumları ve sergi pratiklerinde Avrupa ve Amerika'nın eril kültürel üretiminde süregelen ayrıcalıkları sorgularken kapsayıcı bir şekilde ulusötesi (transnational) olmayı amaçlıyor. Bu nedenle, aynı zamanda, kadınlar arasında aynılığı varsayan, birinci dünya feminizmi olarak adlandırılan tek kültürlülüğe de meydan okuyor. Böylece dünya çapında bir aktivist proje olarak feminizm için daha esnek, daha az kısıtlayıcı bir alan açılmasına yardımcı olmayı umuyor. İki terimin (ulusötesi ve feminizm) birbirine bağlanması, ırksal, sınıfsal, cinsel ve toplumsal cinsiyet temelli mücadelelerin hiyerarşisini karmaşıklaştırarak, tabakalaşmanın tüm eksenlerinin kesişimselliğinin altını çizmeyi amaçlıyor (Reilly, 2007, s. 15).

Sergi birbirini tamamlayan dört tematik gruptan oluşur. Tematik grupların ortak noktası kadın deneyimiyle sıkça ilişkilendirilen klişeleri yapısökümüne uğratma amacını taşımasıdır. *Yaşam Döngüleri (Life Cycles)* bölümü, annelik gibi kadın cinsiyet rollerini altüst eden sanat yapıtlarını içerir. Alman sanatçı Loretta Lux'ın *Study of a Boy 1* (2002), Amerikalı sanatçı Catherine Opie'nin *Self-Portrait/Nursing*, (2004), Alman sanatçı Melanie Manchot'un *With Blue Clouds and Laughter*, (2003) ve Japon sanatçı Ryoko Suzuki'nın *Bind* (2001) adlı fotoğraf işleri, Kosta Rika'lı Priscilla Monge'un *Room for Isolation and Restraint* (2000) adlı enstalasyonu ve Amerikalı sanatçı Amy Cutler'in *Army of Me* (2003) adlı resmi bu temada olup oldukça çarpıcıdır. *Kimlikler (Identities)*, kimliğin sabit değil akışkan bir doğaya sahip olduğunu ortaya koymayı amaçlayan yapıtlar koleksiyonudur: Pakistanlı sanatçı Ambreen Butt'ın *I Need a Hero* serisinden *İsimsiz 2005* adlı resmi kimliğin akışkan ve katmanlı doğasını ortaya koyan serinin etkili bir parçasıdır. *Duygular (Emotions)*, kadınların tarihsel olarak aşırı duygusal, mantıksız ve histerik olarak temsil edilmesini sorgular. Avustralyalı sanatçı Tlacey Moffatt'ın *Love* (2000), İngiliz sanatçı Sam Taylor Wood'un *Hysteria* (1997) ve Polonyalı sanatçı Anna Baumgart'ın *Ecstatic, Hysterical, and Other Saintly Ladies* (2004) adlı video işleri bu grupta oldukça etkileyicidir. Buradaki kadın sanatçıların işlerindeki ortak özellik kadın duygusallığı hakkındaki geleneksel fikirleri bilinçli olarak parodileştirmesidir.

Politika (Politics) ise politik ortamın gelişimine katkıda bulunduğu sanatçıların sanatsal sesini öne çıkarır. Afgan sanatçı Lida Abdul'un *White House* (2005), Avusturyalı sanatçı Fiona Foley'nin *The Hedonistic Honkey Haters* serisinden *HHH #4* (2004), Kanadalı sanatçı Rebecca Belmore'un *The Named and the Unnamed* adlı işleri bu grupta politik mesajlar taşıyan işler olarak yer alır (Heartney, 2007, s.155, 161, 162) Nochlin ve Reilly, tematik yaklaşımın ayrıca sergideki işlerin birbirleriyle diyalog kurmasını sağladığını belirtir. Nochlin ve Reilly, *Global Feminisms* ile küratöryel bir kolaj yaratarak 'kesişimselliği' görselleştirir (Reilly, 2007, s. 39).

Global Feminisms Sergisi, ana akım ve ana akım dışında bırakılan sanatçılar arasında, sanat piyasası ve kurumsal sahnenin iki tamamen ayrı kutupları arasında akıllıca konumlanmıştır. Bir tarafta, Tracey Emin, Sam Taylor-Wood, Sarah Lucas, Pipilotti Rist ve Kara Walker gibi sanat piyasasında oldukça bilinen isimler bulunmaktadır, diğer tarafta ise çoğunlukla uluslararası bienallerle tanınmaya başlayan Tracy Rose, Arahmaiani, Katarzyna Kozyra, Lida Abdul, Tania Bruguera, Milena Dopitova, Ingrid Mwangi, Ryoko Suzuki, Anna Baumgart, Ambreen Butt gibi sanatçılara yer açmıştır (Smith, 2007).

Sergideki dikkat çekici sanatçılardan Ingrid Mwangi, Kenya doğumlu ve Almanya'da yaşayan bir sanatçıdır ve fotoğraf, video, enstalasyon ve performans üzerine çalışmaları beden üzerine yoğunlaşmaktadır. *Global Feminisms*' de sergilenen *Static Drift* (2001) adlı işi hem Alman hem de Kenya'lı (Afrikalı) bir kadın sanatçı olarak Mwangi'nin çifte bilincini ve öznelliğini görselleştirir; sanatçı özdeşünümsel bir yaklaşımla bedenini, kültürel ve etnik kimliklerin yazıldığı bir metin olarak sunar. (Şekil 4.7)



Şekil 4.8 Ingrid Mwangi, *Static Drift*, 2001.
(<https://www.artic.edu/artworks/261478/static-drift>)

Kendi bedenini bir tuval olarak kullanan Mwangi, kolonyalizmin Batılı olmayan bedenleri sözde ve mecazi olarak klişeleştirerek damgaladığına vurgu yaparak kendi bedeni üzerine şablonlar kullanarak haritalar çizer. *Static Drift* de sanatçı kendi karın bölgesine şablonla haritalar çizmiş ve güneşin cildini yakmasına izin vererek, bedenindeki bazı kısımların aşırı güneşe maruz kalmasını sağlarken, bazı kısımları ise güneşten korumuştur. Şablon kullanımı Batılı ve Batı dışı kimliğin neyi oluşturduğuna dair önceden var olan fikirlere atıfta bulunur: ‘şablon’ sömürgeci güçlerin marjinal insanları tamamen bireyselleştirilmiş insanlar yerine boş kesimler/boşluklar olarak gördüğü şeklin bir metaforu olarak belirir. Ancak, *Static Drift*’de, Mwangi, kolonyal imgeleri ve dili tarihsel üstkurmaca yöntemi ile tersine çevirerek hem Kenyalı/Afrikalı (siyah) hem de Alman (beyaz) bir kadın sanatçı olarak varoluşunu kutsar. Sanatçı, Edward Said’e referansla sömürgeci güçlerin uzun süre Afrika ve diğer Batı dışında kalan ülkeleri ‘karanlık’ olarak nitelendirirken, Avrupa’yı aydınlanmış, rasyonel ve insan medeniyetinin simgesi olarak tasvir ettiğini hatırlatır.⁷⁷ Bu sebeple Mwangi’nin işinde, Afrika kıtası Almanya’dan daha açık renkli olarak kurgulanır ve üzerinde ‘Parlak Karanlık Kıta’(Bright Dark

⁷⁷ Daha detaylı bilgi için Bkz. Said, E. (1993) *Culture and imperialism*. Chatto & Windus.

Continent), Almanya'nın üzerinde ise 'Yanmış Ülke' (Burn Out Country) yazar. Bu haritalamanın kendi bedeni üzerinde gerçekleştirilmesiyle Mwangi, tarihin nasıl yazıldığını ve potansiyel olarak nasıl geri alınabileceğini araştırırken izleyiciye çeşitli referanslarla dolu hicivsel bir görsel sunar (Institute of Contemporary Art, 2024). Mwangi'nin işi bu şekilde, Afrika ve Avrupa'ya dair kolonyal algıları tersine çevirir ve kolonyalizmi geçmişinden bahisle şimdiki zamanda yeniden çerçeveler. Mwangi'nin bu işi aynı zamanda Alman eserleri koleksiyonunda mı yoksa Afrika eserleri koleksiyonunda mı yer alması gerektiği sorusunu da gündeme getirir. *Global Feminisms* bu geleneksel kategorileri aşarak, Mwangi'nin işinin Batı kanonunun sınırlılıklarını aşan akışkan bir küratöryel alanda var olmasına olanak tanır (Verster, 2021, s. 9-11).

Bağımsız küratör Nadine Hounkpatin ve Celine Seror'un 'başka bir hikâyenin hikayesi olan *Memoria: Accounts of an Another Story* (2024) sergisi de bu bağlamda sergilenen işler açısından dikkat çekicidir. Afrika'ya dair karşı anlatıların merkezinde, sadece kadın sanatçıların yapıtlarına yer veren *Memoria* didaktik bir tarzda, sanatçıların masallar, kurgular, hayaller evreninde gezinen işlerinde 'özelden evrensel' bir mesajla politik bağlamda bellek, kurgu, toplumsal değerler, kimlik ve aidiyet meselelerini tartışır (Morisset, 2021).

"Kelimeler ve anılar unutulduğunda, yok edildiğinde, silindiğinde veya kesintiye uğratıldığında, karşı bir anlatıyı ortaya çıkarma, çoklu tarihleri bir arada var etme ve söylenmemiş olanı açığa çıkarma ihtiyacı doğar" - bu ihtiyaç ile yola çıkan *Memoria*, bireysel, kişisel ve içsel anılarda dağınık halde bulunan hikayeler, hesaplar, sorular ve deneyimlerden oluşan kolektif bir hafızayı ele alır. Bu kolektif hafıza, Afrika ve diasporalarından kaynaklanan çağdaş yaratıcılığa yeni bir perspektif sunan, ortak, evrensel bir hafızanın yeniden inşasını mümkün kılan 22 sanatçının⁷⁸ yapıtlarında gün ışığına çıkar. Sergi de

⁷⁸*Memoria: Accounts of an Another Story* sergisinde yer alan sanatçılar: Joey Aresoa, Olivia Bourgois, Joana Choumali, Dalila Dalléas Bouzar, Justine Gaga, Enam Gbewonyo, Georgina Maxim, Tuli Mekondjo, Marie-Claire Messouma Manlanbien, Myriam Mihindou, Josèfa Ntjam, Gosette Lubondo, Barbara Portailier, Selly Raby Kane, Miora Rajaonary, Amalia Ramanankirahina, Richianny Ratovo, Carine Ratovonarivo, Vonjiniaina Ratovonirina, Na Chankua Reindorf, Mary Sibande, Charlotte Yonga.

yer alan işlerin belirleyici özelliği, bireysel ve nihayetinde kolektif tarihlerimizin çeşitliliğini gösterme arzusudur (Hounkpatin & Seror, 2024).

Üç bölümden oluşan serginin “Mahremden Evrensele: Ortak Tarihi Yeniden Yaratmak” adlı ilk bölümünde sanatçıların kişisel deneyimleri üzerinden kolektif bir hafızayı ortaya çıkarmak için izledikleri farklı yollar incelenir. Örneğin, *Collant-peau*, adlı işinde Gabonlu-Fransız sanatçı Myriam Mihindou, kimlik ve benlik saygısı hakkında güçlü bir hikâye kurgulayarak bedeninin yanı sıra sözcükleri de kullandığı performansında kadınlığa dair kendi kişisel deneyimlerini iletir. “Politik bir araç olarak Hafıza” adlı ikinci bölüm, belleğin kritik boyutunu toplumsal cinsiyet, post-kolonyalizm, siyah bedenin temsili üzerinden bir kınama stratejisi olarak nasıl kullandığını ele alır. Gündelik bir eşya olan ten rengi naylon çorabı işlerinde ve performanslarında eşitsizliğin ve görünmezliğin sembolü olarak sıkça kullanan Ganalı- İngiliz sanatçı Enam Gbewonyo, bu bölümde *Bigger than the Picture they Framed us to See* (2019) adlı işiyle bilinçli ve bilinçsiz olarak kendisine düşman olan bir dünyada siyahi bir kadın olarak yaşadığı deneyime izleyiciyi ortak eder (Şekil 4.8 ve 4.9) (Hounkpatin & Seror, 2024).



Şekil 4.9 (sol) *Memoria: Accounts of an Another Story* (2024) sergisinden görüntü. (<https://contemporaryand.com/magazines/memoria-account-of-another-history/>)

Şekil 4.10 (sağ) Enam Gbewonyo, *Bigger than the Picture they Framed us to See*, 2019. (<https://artaufeminin.fr/articles/conversation-with-enam-gbewonyo/>)

“Konfabülasyonlar, Kurgular ve Diğer Hayaller” adlı son bölüm ise hafızanın yaratıcı, sınırsız, sağlam geleceğinin üzerindeki perdeyi kaldırır: sanat, bilim, yeni teknolojiler ve bir tür sosyal aktivizm arasında sınırsız bir alışveriş ve kompozisyon için verimli bir zemin yaratan yıkıcı hikayelerden bahseder. Enstalasyonlarının, performanslarının ve videolarının her birinde fütüristik anlatılar yaratan Fransız-Kamerunlu sanatçı Josefa Ntja’nın işleri bu bölümde bu yeni dili oldukça iyi yansıtır (Hounkpatin & Seror, 2024).

4.3 TARİHSEL ÜSTKURMACA VE DİYALEKTİK İMGELEM

Anladım ki tüm yeniden üretim, tüm tasvirler kurgudur – sadece kurgunun derecesi bir sorudur. Tarihi bir olayın gerçeklerini aktarmaya çalışırken bu gerçekleri anlatımın kendisi aracılığıyla bazen köklü şekilde değiştiririz. Bu anlayış, bana tarihi imgeleri yeniden canlandırırken bir şekilde müdahale etme ve değiştirme özgürlüğü verdi. Tarih boyunca tarihi yeniden anlatmaya çalışan sanatçıların, gerçekliğe ulaşmak adına, bilinçli veya bilinçsiz, bir derece kurguya başvurduklarını bilmek özgürleştirici. Rene Magritte’nin *Ceci n’est pas une pipe* adlı eseri, imgeleri, sözcükleri

ve fikirleri uyumlu hale getirmenin ne kadar kafa karıştırıcı olabileceğinin en sevdiğim hatırlatıcısıdır (Davis, 2015).

Lindsey Davis'in 2015 yılında Titus Kaphar ile yaptığı röportajında Kaphar tarihsel olayların yeniden üretiminde sanatçının müdahalesinin kaçınılmaz olduğunu ve bunun özgürleştirici bir deneyim sunduğunu ifade eder. 2014 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin kurucu babası, üçüncü başkanı Thomas Jefferson'ın portresini yeniden betimlediği, *Behind the Myth of Benevolence* adlı işi ile Kaphar, izleyicileri gerçeklerle yüzleşmeye davet ederek tarihte siyah kadınlara yönelik kurumsallaşmış kötü muameleyi, baskıyı ve şiddeti göstermeyi amaçlayarak 'sanat tarihi değiştirebilir mi' sorusunu gündeme getirir. (Şekil 4.8)



Şekil 4.11 Titus Kaphar, *Behind the Myth of Benevolence*, 2014.
(<https://www.kapharstudio.com/behind-the-myth-of-benevolence/>)

Kaphar, Jefferson portresinin perdesini geri çekerek, tarih perspektifinin bir katmanını soyar. Bu perde, özellikle siyah kadınların kölelik döneminde karşılaştığı vahşeti örtbas etme girişimlerini temsil eder ve bu perdeyi düşürerek Kaphar izleyiciyi gerçekleri görmeye zorlar.

Behind the Myth of Benevolence “tüm insanlar eşit yaratılmıştır ve yaşama, özgürlüğe ve mutluluğun peşinden gitme hakkına eşit şekilde sahiptir” ifadesini içeren *Declaration of Independence*’ın yazarı Thomas Jefferson’ın ile ilgili anlatı ve konumlanmayı ifşa eder, karmaşıklaştırır ve bozar. ‘Perde’, düşerek Jefferson’ın altı çocuğunun babası olduğu siyahi bir kadın olan Sally Hemings’i hem açığa çıkarır hem de gizler (Scott, 2022). Sahne, Edward Said’in “tahakküm kuranların ve ezilenlerin tarihleri arasında karşılıklı bir bağımlılık (interdependency) ilişkisi vardır” sözünü hatırlatır (Said, 1993, s. xx). Titus Kaphar, Amerikan tarihinin karmaşıklıklarını ve çelişkilerini ortaya koyan, kölelik ve cinsel sömürüye maruz kalan ama aynı zamanda kendisi ve çocukları için özgürlük konusunda mücadele eden Amerikan Devrimi’nin en etkili isimlerinden biriyle yakından bağlantılı olan, ancak varlığı nesiller boyu inkâr edilerek görmezden gelinen Sally Hemings’in tüm siyah kadınların sembolü olduğunu şu sözleri ile anlatır: (Same Passage, n.d.) “Bu tablo Thomas Jefferson ve Sally Hemmings hakkında olmasına rağmen, aslında öyle değildir... Burada oturan kadın sadece Sally Hemmings’in bir temsili değil, daha çok kutsallaştırılmış (deified) kurucu babalarımızın anlatıları tarafından örtbas edilmiş birçok siyah kadının sembolüdür (Valentine, 2018).

Jefferson’ın portresinde kullanılan renkler arka plandaki portreden daha parlaktır: bu da portrelerin koşulları arasındaki zıtlığın altını çizer. Tarih boyunca, köleleriyle rahat bir yaşam süren Jefferson’ın portresi sıcak tonlarla temsil edilirken, siyah kadının portresi daha koyu ve soğuk renklerle ifade bulur. Arka planda, kadın karanlık bir alanla çevrilidir. Bu, siyahi kadınların beyaz köle sahiplerinin elinde yaşadığı zulümleri yansıtan tekinsizliği içerir. Sıcak ve soğuk tonlar arasındaki zıtlık esasen iki figür arasında yaşanan gerilimi göstergesidir. Kadının portresinde, mavi ve altın renkli oryantal türban, arka planda yer alan tipik altın Jean-Baptiste-Simeon Chardin masa, mavi örtü ile kaplı masa ve

altın tombak tas gibi çeşitli ikonografik unsurlar 18. yüzyıla metinlerarası gönderme yapar. Thomas Jefferson üzerinden beyaz adamın yazdığı tarihi kurcalayan yapıt, bastırılan, üzeri örtülen ve görünmez kılınanları tarihsel üstkurmaca metodolojisiyle görünür kılar.

Tarih, geçmişin sabit bir dizgesi olarak değil, şimdiki zamanın perspektifinden yeniden yapılandırılabilen dinamik bir alan olarak ele alındığında, geçmişteki belirli anların şimdinin bağlamında anlamlı hale gelerek tarihi dönüştürme potansiyeline sahip olduğu fikri belirir. Tarihsel üstkurmaca yöntemi gerçekliği düzenleyen kodları açığa çıkarır; amaç kendi kurgusallığını ifşa ederek anlatıyı yapısökümüne sokmaktır. Bu nedenle siler, karalar, yırtar, lineer anlatı sürecini bozar ve dil kullanımını üzerine düşündürücü yorumlar yapar. Kaphar, izleyici ile arasındaki anlatı alanını Jefferson'ın portresinin perdesini yırtarak yapısökümüne uğratar. Bu anlamda Kaphar'ın işinde, düşen ya da yırtılan Jefferson portresinin arkasından bakan siyah kadın, çarpıcı bir görüntü sunar. Tarih, yalnızca nesnel olayların sıralanışı değil, aynı zamanda bu olayların nasıl kavrandığı, hafızada nasıl şekillendiği ve yeniden nasıl yorumlandığıyla da ilgilidir. Bu bağlamda, Kaphar'ın kullandığı diyalektik imgeler, tarihin ve kültürün imgeler aracılığıyla nasıl anlaşılabilirliğini, nasıl yeniden kurgulanarak dönüştürülebileceğini gösterir.

Bu noktadan hareketle, Walter Benjamin, imgeleri okurken tarihsel etkilerini ortaya çıkarabilmek üzere, tarihsel dönüm noktalarını belirleyen 'kritik anların' ve olanakların kavranması için 'diyalektik imgelerin' öneminden bahseder. Benjamin'e göre diyalektik imgeler, toplumsal ilişkilerde gerilimin en yüksek noktasına ulaştığında kristalize olur (Benjamin, 2014, s. 33). Düşünme, durma noktasına geldiğinde orada diyalektik imge belirir. Bu imge, düşünce hareketinde bir kesinti noktasıdır ve konumu keyfi değildir; aksine, diyalektik zıtlıklar arasındaki gerilimin en yüksek olduğu yerde bulunur. Benjamin için, bu 'duraksama' anları, tarih içindeki derin anlam ve bağlamları açığa çıkaran kritik öneme sahip noktalardır (Benjamin, 1999, s. 475). Asıl ilerleme ve dönüşüm tarihin akışında değil duraksamalarında, kesintiye uğrayışındadır ve diyalektik imge ile ima edilen işte bu kopuştur ve bu kopuşlar dönüşümü getirir. Bu

nedenle, yalnızca diyalektik imgeler tarihseldir. Şimdinin geçmişle ilişkisi tamamen zamansal iken, şimdiye kadar olan şey diyalektiktir: doğası gereği zamansal değil, *figural*'dir. (*bildlich*) (Benjamin, 1999, s. 463).

Susan Buck-Morss *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* adlı kitabında “Benjamin’in diyalektik imge teorisi geleneksel tarih yazımında üstü örtülen hakikati açığa çıkarabilmek adına bir gerekliliktir” der (Buck-Morss, 1989, s. 220). Tarihin farklı katmanlarından gelen gerilimin en yüksek noktasında bazı karşıtlıklar donup kalmış, duraklamıştır; diyalektik imgeler bu duraklama anından karmaşık bellek ve arzu ağları içerisinde olmuşlardır. Bu duraksama, modernitenin ‘ilerleme’ olarak tanımladığı tarihin süregelen akışında ve lineer ilerleyişindeki kesintidir. Bu sebeple, dönüşümün gücü zamanın sürekliliğinde değil bu akışın duraksamalarındadır ve tarihin yeniden yazılabilmesi için tarihin sürekliliğinden kopuş bir fırsattır. Bu kopuş tarihten alıntı yapmak anlamına gelir.

Rolf Tiedemann, Walter Benjamin’in *Pasajlar* adlı kitabına yazdığı giriş metninde bu yaklaşımı şöyle dile getirir:

Geçmiş ile şimdi'nin yıldırım gibi bir konum içerisinde birleştikleri, ‘bilinibilirliğin şimdisi’nde geçmişin görüntüsünün parladığı mistik anda, söz konusu olan görüntü, materyalist deyişle, devrimin bakış açısından diyalektik yani dönüştürücü bir imge olur (...) Her gerçek sanat yapıtında bir sabah rüzgarının serinliğiyle estiği bir yer vardır. Bundan çıkan sonuç, çoğu kez ilerlemeye ilişkin her türlü bağıntıyı ve ışığı kırdığı varsayılan sanatın, ilerlemenin gerçek işlevine hizmet edebileceğidir. İlerlemenin asıl yuvası, zamanın akışının sürekliliğinde değil, bu akışın kesintilerindedir. Bu anlamda, (...) diyalektik imge içerisinde kolektif bilinçaltının en eski ve mitos niteliğindeki deneyimleri, ‘yeni ile iç içe girerek ütopyayı’ başka deyişle kalıcı yapılardan geçici modalar kadar, yaşamın binlerce birleşik konumunda izini bırakmış olan ütopyayı üretir. Benjamin, bu türlü izleri görünür kılmak, ‘tarihin atıklarını’ toplamak ve kurtarmak için, durağan konumdaki diyalektiği düşünmüştür: evrime karşı bir tarih anlayışıyla yine de tarihi betimlemek gibi hem çelişkili gözükken hem de şaşırtıcı bir işe girişmiştir (Benjamin, 2014, s. 35-36).

Kaphar, *Behind the Myth of Benevolence* da geçmişi kurcalarken tarihsel üstkurmaca yönteminin en önemli unsuru ‘parodik revizyonu’ temellendiren yıkıcı mekanizmalara başvurur. “Parodi geçmişi yok etmek değildir; aslında, parodi hem geçmişi kutsamak hem de onu sorgulamaktır. Ve bu, postmodern

paradokstur.” (Hutcheon, 1989, s. 6). Parodik revize ile tarih ve kurgunun ara metinleri paralel bir konum alır. Linda Hutcheon, parodi kavramını sadece biçimsel bir fenomen olarak değil, aynı zamanda geniş kapsamlı ve ideolojik sonuçları olan bir mekanizma olarak tanımlar.

Parodi, Hutcheon’a göre, geçmişe ait metinleri veya eserleri taklit ederek onlarla bir diyalog kurar. Bu taklit süreci, bir oyunbazlık içerisinde eleştirel ve ideolojik bir işlev taşır, bu sebeple eski eserlere yeni bir bakış açısı getirirken, aynı zamanda mevcut kültürel, sosyal ve politik normları sorgular. Bu şekilde, parodi, kültürel anlatılara ve ideolojilere müdahale edebilen bir araçtır. “Parodinin hedefi her zaman başka bir sanat eseridir veya daha genel olarak, kodlanmış söylemlerin farklı bir biçimdir” (Hutcheon, 1985, s. 16).

Hutcheon parodinin kendi görevini yerine getirmek için diğer metinlere ve diğer seslere bağımlı olma özelliği üzerinde ısrarcıdır; bu anlamda parodi, yoğun bir metinlerarası özellik gösterir. Geçmiş ve bugün arasında verimli bir diyalog kurmayı amaçlayan parodi, bir uzlaşmacı olarak tanımlansa da belirgin yıkıcı potansiyeli ile güç oyunlarına girdiği gerçeği de gözden kaçırılmamalıdır. Parodik revizyon özü itibarıyla bir ‘tekrarı’ temsil eder. Bu da belirli bir eleştirel mesafeyi beraberinde getirerek ‘benzerlikten ziyade farklılığa’ işaret eder. Farkı işaretlemek ise çoğu kez normatif bir örüntü ve hiyerarşi fikrine karşı farkın ifade edilmesini getirir. Hutcheon’a göre parodi kendi ironik karşı-bağlamlamasında (trans-contextualization) ve tersine çevirmesinde ‘farklılıkla birlikte tekrardır’ (Hutcheon, 1985, s. 32).

Parodileştirilmiş metin veya imge ile yeni oluşturulan çalışma arasında genellikle ironi olarak belirtilen eleştirel mesafe dikkat çekicidir. İroni, parodinin temel bir bileşeni olarak geçmiş ve şimdinin gerçeklikleri arasındaki çatışmaya odaklanarak önceki (geçmiş) gerçekliğin yıkıcı bir revizyonunu zorlar. İroninin diyalojik doğası, tıpkı parodi gibi başka bir gerçekliğe ve başka metinlere/imgelere işaret eder. Bu diyalojik özellik cinsiyet ve ırk söylemlerinde önemlidir çünkü ‘farklılık’ ancak diyalojik karşılaştırma yoluyla belirlenebilir. Parodi bu nedenle, ironik bir şekilde kaşı bağlamama ve tersine çevirme yoluyla, tekrara dayalı bir yeniden üretmedir. Parodide arka plana alınan ile yeni üretilen

eser arasında bir mesafe oyunbaz bir ironi ile işaretlenir; eleştirel olarak yapıcı olduğu kadar yıkıcı da olabilir. Parodinin gücü mizahtan ziyade izleyicinin metinlerarası göndermeleri çözümleyerek yaptığı iş birliği ve mesafe ile olan etkileşim derecesinden, ironinin gücünden gelir (Hutcheon, 1985, s. 32).

İroninin potansiyeli tamamen izleyicinin olayı kavrama ve yorumlama kapasitesine bağlı olduğundan ironik ifade sadece entelektüel bir izleyici kitlesi gerektirmekle kalmaz, aynı zamanda izleyicinin hiçbir kontrolünün olmadığı geniş bağlamı anlamasına ve doğru bağlantıları kurmasına da dayanır. Bu oldukça karmaşık bir mekanizmadır nitekim başarısız olursa, ironi izleyici ile buluşamaz. Hicivle (satire) ilişkilendirildiğinde ise, ki *Behind the Myth of Benevolence*- da tam da böyledir, kesinlikle daha ideolojik boyutlar kazanabilir.

İkinci Bölümde de detaylıca bahsedildiği gibi, tarihsel üstkurmaca metodolojisi tarihi yeniden ele alış şekli ile, toplumda yeni bir bakış açısı, bellek ve kimlik oluşturma eğilimindedir. Bu sebeple, politik ve ideolojik yönü ile tarihsel üstkurmalar tarihsel temsil meselelerini sorunsallaştırırlar. Tarihsel anlatı ile üstkurgunun birleşmesi, geleneksel tarih yazımının tekillığe yaptığı vurguyu yerinden ederek tarih anlatısını kurgu olarak inşa eder ve gerçeklik ile kurguyu sorunsallaştırırken içine özdüşünümselliği de katan bir anlatım performansı olarak dikkat çeker. “Gerek tarihsel gerek kurgusal anlatının (belki yanıltıcı ama bir zamanlar sağlam ve tek) merkezi dağılır, kenar boşlukları ve kenarlar yeni değerler kazanır” (Hutcheon, 1989, s. 12).

Geleneksel olarak nedensellik yöntemi ile lineer bir akışta ilerleyen tarih yazımı 1980’lerle birlikte Yeni Tarihselcilik kuramı ile sorgulanmış, özellikle kültür ve kimliğe dair araştırmalar tarih yazımını temsil krizine sürüklemiştir. Lineer bir yapıda ve determinist bir bakış açısında olan tarih anlatısı, temsil krizi ile dışarıda bırakılan, marjinalaysen özne ve olayları içeri alacak şekilde tarih yazımının yeniden tanımlanması amacıyla Yeni Tarihselcilik kuramı tarihsel üstkurmaca metodolojisi ile tarih yazımına süreksizliği katarak dönüşen yeni bir bakış açısı getirir.

Bu bağlamda tarihsel üstkurmaca tarihin determinist yapısını, nedenselliğe dayalı bir kavram olarak sunuluşunu sorgular. Diyalektik imge ve tarihsel

üstkurmacanın kullanılması ile doğrusallık ve süreklilik arz eden yapıdan uzaklaşılır. *Behind the Myth of Benevolence* bağlamında düşünüldüğünde, Titus Kaphar'ın başvurduğu diyalektik imgeler tarihin akışında gizlenmiş, bugüne uzanan bir kolektif bilinçdışının imgeleri olduğundan, sanatçının bu imgeleri (kolektif bilinçdışının geçmiş imgelerini) şimdiye çağırarak şimdide yeniden kurması geçmişi bugün de yeniden inşa ederek dönüşümü hazırlar. Diyalektik imgeler kolektif bilinçdışının belleği olarak, tarihsel üstkurmacalar ise şimdiki zamana ait perspektifin kurgulanmasına yönelik güçlü birer araçlardır; tarih boyunca toplumsal rolleri, normları, beklentileri ve sınırlamaları şekillendiren ideolojilerin ve pratiklerin somutlaşmış halleridir. Bu sebeple, bu imgelerin şimdiki zamanda yeniden kurulması, değişim mücadelesinde yeni olanaklar yaratır. Geçmişi bu şekilde yeniden inşa etmek, mevcut yapıyı dönüştürmeye yönelik bir bilinçlenme ve eleştirel sorgulama süreci tarihsel üstkurmaca yöntemi ile mümkündür. Çağdaş sanatta diyalektik imgelerin ve tarihsel üstkurmacanın kullanımı, mevcut norm ve yapıları sorgulayarak ve yeniden ele alarak eleştirel bir perspektif ve dönüştürücü bir potansiyel sunar.

Kenya kökenli Amerikalı sanatçı Wangechi Mutu, işlerinde çoğu kez güçlü kadın figürlerin, hibrit varlıkların ve hayali manzaraların karmaşık birleşimlerini oluşturur. Glen Helfand “Wangechi Mutu: Legion of Honor” başlıklı yazısında Mutu'nun heykellerinin grotesk yapısının her zaman bulunduğu ortama güç yayar. (Şekil 4.9) Devasa boyutlarda, bronzdan yapılan *Crocodylus* (2020) ve *Mama Ray* (2020) antik geçmişi ve fütüristik olasılıkları çağırıştırır ve modernizmin büyük anlatılarına adeta bir selam niteliğindedir. Yarı insan yarı manta ray olan *Mama Ray* ve insan ile sürüngen arasında doğayla olan uyumuyla *Crocodylus* ile Mutu, hibritleştirme üzerinden tarihe ilişkin yeni sorular sorup yeni cevaplar vererek farklı bir kapanış yapmak için afrofüteristik unsurları bir araya getirir. (Helfand, 2021).



Şekil 4.12 Wangechi Mutu, *Shavasana I* (2019), *Shavasana II* (2019), *Crocodylus* (2020), *Mama Ray* (2020). (<https://contemporaryand.com/exhibition/wangechi-mutu-i-am-speaking-are-you-listening/>)

Yeni mitolojilerin gücünü ve gerekliliğini, ikiliklerin ve kalıp yargıların ötesini derinlemesine kavrayan bir sanatçı olarak Mutu, yeni materyalist bir yaklaşımla insan, hayvan, bitki ve makine arasındaki geleneksel ayrımları aşarak izleyicileri maddi, psikolojik ve sosyopolitik dönüşümlere davet eder. Irkçı ve cinsiyetçi dünya görüşlerine ve düzenine meydan okuyarak olası dünyaların, alternatif evrenlerin kapısını aralar (Contemporary And, 2021).

Balasz Takac “Wangechi Mutu is Speaking, Are You Listening?” başlıklı yazısında müze koleksiyonlarıyla eleştirel bir diyalog kurmanın günümüzde kaçınılmaz bir gereklilik haline geldiğini zira müze koleksiyonlarının büyük bir kısmının Batılı beyaz erkek merkezli arzuların ürünü olarak ortaya çıkmış olduğunu ifade eder. Mutu’nun “I Am Speaking, Are You Listening?” sergisi üzerinden ırk ve toplumsal cinsiyet konularında mevcut durumumuzu aydınlatan gizli anlatıların gün yüzüne çıkabilmesinin önemini vurgular. (Takac, 2020).

Alternatif evrenler, olası dünyalar, ya da ütopya, 21. yüzyılın ilk on yılında, mit, masal, spekülâtif kurgu ve kozmolojinin sanatta kullanımını tanımlayan dikkat çekici kavramlardır. Bu kavramların tanınabilir bir ontolojik çerçevenin dışarısında konumlanan öznellik biçimleri ve alışılmadık var oluş modları için var olan olasılıkları işaret ettiğini ikinci bölümün son albaşlığı olan “Tarihsel Üstkurmaca ve Olası Dünyalar” altbaşlığında bahsedilmiş, kurgusal heterokozmosun sadece kurgunun gerçek dünyayla ve diğer kurgusal dünyalarla olan ilişkisiyle değil, aynı zamanda bir kültürdeki diğer ‘gerçek dışı’ ve ‘yarı gerçek’ ontolojiler yelpazesindeki yeri tarafından da belirlendiğine değinilmişti. Olası durumlar, bir ‘var olma ve yapma halidir’. Mutu’nun kozmolojisi, hâkim uzlaşının gerçekliğine katılmayı reddetmekten geçer ve ‘sanatçı gerçekliği değiştirmek için gerçekliği yeniden tanımlayarak’ bilince dahil etme çabasıdır (Brown, 2021, s. 6, 10, 12).

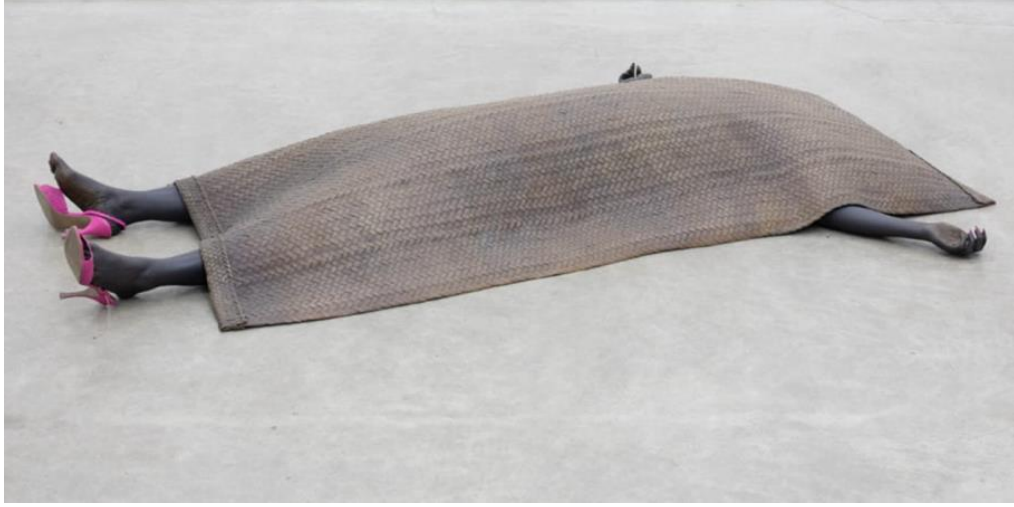
San Francisco’da antik çağdan ekspresyonizme kadar Avrupa sanatının sergilendiği Legion of Honor müzesinin görkemli neo-klasik avlusuna, *I Am Speaking, Are You Listening?* sergisi kapsamında yerleştirilen *Shavasana I ve II*, *Crocodylus* ve *Mama Ray* heykelleri müzenin neo-klasik avlusunun kodlanmış beyaz üstünlüğüne karşı bir gerilim yaratır. Müze avlusunda müzenin giriş kapısına doğru yürüyenlerin üzerinde bir gölge gibi yükselen Auguste Rodin’in *The Thinker* heykelinin bulunduğu alanı çevreleyecek şekilde yerleştirilen *Shavasana I*, *Shavasana II*, *Crocodylus* ve *Mama Ray*, metinlerarası bir diyalogla Rodin’i kuşatır ve izleyicileri sanat tarihi üzerine yeniden düşünmeye çağırır. *The Thinker*’ın yalnızlığını bozan Mutu’nun cesur *Shavasana I* ve *Shavasana II* heykelleri, ayaklarından yarı çıkmış yüksek topuklu ayakkabılarıyla avluda sırtüstü hareketsiz yatan üzerleri örtülmüş (!) siyah kadınların bedenleridir. Yapıt şimdinin tarihsel bağlamı içerisinde, Batı dünyasının zafer hikâyelerinin görmezden geldiği cinsiyetçilik, ırkçılık, tahakküm ve şiddeti sorgular ve yeniden çerçeveler. Mutu, insanın hükmetme, istismar ve yok etme eğilimini merkeze alırken *The Thinker* heykeli ile diyalog kurarak ‘düşünen adamı’ yeniden ve yeniden, tekrar düşünmeye sevk eder.

Böylelikle, Mutu izleyicinin dikkatini ezilmiş ve baskı altında tutulan, şiddete maruz kalan siyah kadına çekerek, siyah kadının ırk ve cinsiyet ekseninde dışlanması ve marjinalleştirilişinin altını çizer. (Şekil 4.10 ve 4.11)

Kadın bedenlerinin büyüme, evrim ve bilinç eksikliğimizin kalıntıları haline gelmesinden her zaman tamamen dehşete düşmüşümdür. Bu anlamda sanatın özel bir rolü olduğunu düşünüyorum (...) çünkü sanat asla unutturmaz. Elbette unutmamak için aynı şeyleri tekrar, tekrar ve tekrar yinelemek, daima güncellemek gerekir (Schmuckli & Mutu, 2021).



Şekil 4.13 Wangechi Mutu, *Shavasana I* (detay), 2019.
(<https://www.famsf.org/stories/on-urgency-and-belonging-a-q-a-with-wangechi-mutu>)



Şekil 4.14 Wangechi Mutu, *Shavasana II* (detay), 2019.

(<https://www.widewalls.ch/magazine/wangechi-mutu-exhibition-legion-of-honor>)

Sanatçının sanat ve politika arasında kurduğu bu ilişki, izleyicinin kendi toplumsal dünyasını yeniden düzenlenmesinde yapıcı bir rol oynar. Mutu, beyaz patriyarkanın egemen olduğu bir alanda Batı sanat tarihinin dışlayıcı doğasını sorgulayarak, tarih anlatısının geleneksel sunumlarını bozar. Bu çağdaş müdahale, sanat üzerinden henüz anlatılmamış birçok tarih(ler) hakkında izleyeni farklı düşünmeye ve hissetmeye yönlendiren yeni hikayeler oluşturur. İşlerini galerilerde ve müzelerin kamusal alanlarında ve daha da önemlisi sanat tarihinin mahkemesinde sunan Mutu, sanatı ile “Aydınlanma ile modernist düşüncenin beyaz, birleşik bir öznenin evrensel hakikate sahip olduğu kavramlarının dağıtılması açısından önemlidir” (Stiles, 2016, s. 362). Sanatın değişim gücünü kullanan, Mutu (ve elbette Kaphar) hem toplumda hem de sanat kurumlarındaki değişimi tarihsel üstkurmaca yöntemiyle gerçek ve kurguyu aynı söylem düzleminde çoğullastırarak, mekân ve zamanda farklı birlikte var oluş formları ile önerir. Tarihsel anlatı ve kurmacanın paralel kullanımı geçmiş gerçekliğin içinde bulunan anlam çokluğuna işaret eder ve gerçekliğin birbirine zıt ve farklı yönlerini açığa çıkarır: bu yaklaşım değişimi getirir. Hayden White

bunu şöyle özetler “tarih yeniden yazılan bir önceki metinselleştirmelerin ‘var olmayan varlığıdır’ (absent presence)” (Oppermann, 2006, s. 57).

İşleri kadınlar, gelenekler, ritüeller üzerine sembolik kavramlar etrafında birleşen İspanyol sanatçı Pilar Albarracín’in yapıtları Francisco Franco dönemi sonrası İspanyol toplumundaki kadın ve erkek arasındaki eşitsizliklere yönelik eleştiriler üretir. Albarracín’in, enstalasyon, fotoğraf, video ve performans işlerinde özellikle fahişe, dansçı, şarkıcı, çingene, ev hanımı ve göçmen gibi farklı kadın tiplerini canlandırır. Performanslarında klişeleri, özellikle Franco rejimi sırasında yüceltilen ‘Endülüs kadını’ imajını, alay ve ironi ile ters yüz ederken milli kimliğin bileşenlerini; dini, folkloru, dansı, boğa güreşini, flamenkoyu ve gastronomiyi parodileştirir. 2000 tarihli *Prohibido el Cante* (*Singing Prohibited*) (Şekil 4.12) adlı performansı (ve bu performansından üretilen fotoğraf işleri) tipik bir Endülüs tarzında dekore edilmiş bir barda, flamenko kostümü giymiş olarak ağzı bağlı şekilde bir sandalyeye bağlı olarak gördüğümüz sanatçı, *cante jondo*⁷⁹ zamanlarına geri döner ve geçmişi anımsatan bir imgelem kullanır: Flamenko elbisesi, İspanyol kültürünün ikonik bir sembolüdür ve Albarracín, bu elbiseyi giyen kadını bağlayarak/parçalayarak yüzeyin ötesine bakmamızı, kadınlık ve gelenekle ilgili kültürel anlatıları ve klişeleri sorgulamamızı sağlar (Jimenez, 2016).

⁷⁹ *Cante jondo*, Endülüs halk müziğinin bozulmamış bir formu olan flamenkoda bir vokal tarzıdır.



Şekil 4.15 Pilar Albarracín, *Prohibido el Cante*, 2000.
(<https://www.pilaralbarracin.com/textos/pjimenez.html>)

Fotoğraf diktatörlük dönemi İspanya’ında belirli yerlerde şarkı söyleme veya dans etme gibi sanatsal ifadeleri yasaklayan aşırı müdahaleleri dile getirir; aslında parçalanmış müzikal notalar değil, kadındır, geleneklerdir. Sanatçı tarihsel referanslarla Franco rejimine atıfla özellikle kadınları hedef alan, kadınları susturan ve yaratıcı özgürlüğü engelleyen baskıcı rejimin gölgesini performansında hicivsel bir şekilde canlandırır (Jimenez, 2016).

Güney Afrikalı sanatçı Mary Sibande ise, 2009 yılındaki *Long Live the Dead Queen*’ den, 2014’teki serisi *The Purple Shall Govern*’e kadar birçok enstalasyonunda yer alan siyah reçine ve fiberglastan kendi bedeninin gerçek boyutlu kalıplarını yaratarak, *Sophie* adını verdiği ‘kurgusal’ karakteri ile işlerinde kendi alter-egosunu yansıtır (Bidouzo-Coudray, 2014). Sanatçı bunu şöyle ifade eder:

Sophie karakteri benim alter egomdur ve ailemdeki anne figürlerinin hayallerini gerçekleştirir. Kendime, atalarımın benimle paylaştığı hikayelerden hayal ettiğim bu mitolojik figürü yaratma görevini verdim. Onların hikayeleri, apartheid’in neden olduğu yoksul bir hayatın

hizmetkarlıkla geçen yaşamların sonucuydu. ‘Sophie’ onların kolektif kaçışlarının bir doruk noktası olarak ortaya çıkıyor; bu yapıtlarda kaçışı heykel, kostüm ve yerleştirme aracılığıyla hikayeler anlatmak için kullanıyorum. Kostümleri süsleyen hareketleri yakalamak için yüzümü ve bedenimi kullanarak, hizmetkarlığı simgeleyen mavi kumaşlardan kısmen hizmetçi üniformalarına benzeyen kostümler oluşturuyorum. Bu giysilerin formu, sömürge döneminin moda elbiselerine atıfta bulunuyor. Sophie statik bir figür değil; hikayesi sürekli devam ediyor, apartheid döneminden mavi üniformalarla çıkıyor ve sırasıyla mor ve günümüzde kırmızıya geçiş yapıyor (Nair, 2020).

Ev işlerinde çalışan kadınların tasvirlerine yönelen Sibande, ilham kaynağı olarak kendi aile tarihine başvurur; annesi ve büyükannesi ev işlerinde hizmetkar olan sanatçı, ailesinde eğitim alabilme fırsatına sahip olan tek kadındır. Sibande’nin ‘hizmetkar’ temsili birçok sanatçıdan farklılık gösterir: sanatçı hizmetkar kadın figürlerini hem geçmiş hem de şimdiki zamanı kapsayan kadınlara dönüştürür. Onlara, sömürgeci ama aynı zamanda gösterişli Viktorya çağıyla ilişkilendirilen giyim tarzı aracılığıyla görkem, aristokrasi ve aynı zamanda süper kahraman statüsü verir. Kullanılan mavi ve kırmızı renkler ‘Süperman’ e parodik bir göndermedir.

Mavi renk, kraliyet, aristokrasi, soy ve şehitlik ile ilişkilendirilen bir renktir. Ancak, Güney Afrika bağlamında mavi renk farklı çağrışımlara sahiptir: mavi, işçi tulumlarının rengidir; bu nedenle bu renk zaten hizmetkarlığın yüküyle sarmalanmış bir renktir. Sibande, işçi tulumu kumaşlarından gösterişli elbiseler yaratarak bunu bozar (Foli, 2012, s. 2).

Üst sınıflara ait insanlar herhangi bir fiziksel iş ile uğraşmadıkları için⁸⁰ kıyafetleri ipek, şifon, tafta ve benzeri narin kumaşlardan yapılırdı; oysa işçi sınıfına mensup kişiler dayanıklı bir kumaş olan pamuktan yapılmış giysiler giyerlerdi. Sibande işlerinde giyim tarzı ve onları giyen kişinin rolü üzerine bir kelime oyunu oynar. Sophie’nin elbiseleri, tipik ev işçisi üniformalarının karakteristik özelliği olan mavi pamuklu kumaştan yapılmış olmasına rağmen, aşırı gösterişli ve şatafatlıdır. Bir sembolik iletişim biçimi olan giyim, giyenin

⁸⁰ Mary Sibande’nin Viktorya dönemi benzeri ev işçisi giysilerinin tasviri korseleri içermese de onun çalışmaları Viktorya giysilerinin hareketsizliği üzerine bir oyun olarak görülebilir. Korse, kadın bedenini kibir adına çaresiz, savunmasız ve hareketsiz bırakmıştır. Viktorya dönemi içinde var olan kibir, kadın formunu hareketsiz ve en basit görevleri bile yerine getiremeyecek duruma getirir. Detaylı bilgi için Bkz. Summers, L. (2001). *Bound to please: A history of the Victorian corset*. Berg.

toplumsal statüsüne ve rolüne ilişkin bilgi veren bir araç olarak ele alındığında kadının kendisini ifade etmesinin bir yolu olarak sözsüz iletişim şekli olarak da görülebilir. Bu anlamda, Viktorya dönemi kültürü, kadını eve hapsetmiş olmasına rağmen, dönemin gösterişli giyim şekilleri kadınları ev içinde resmeden bu ideolojiyle çelişir. Bu nedenle giyimin, gerilimleri de ifade edebilmiş olmasının nedenlerinden biri sözlü ve sözsüz kültürler arasındaki farklılara dayanır. Sözsüz kültür yorumlara sözlü kültürden daha açıktır ve sözsüz kültür yoluyla mesajlar daha yıkıcı olabilir. “Kişisel görünüş çok etkili bir güçtür, çünkü kelimelerden çok daha derindir” (Crane, 2003, s. 133-134, 170-171). Sanatçı bunu şöyle özetler: “İşlerimin altında yatan temel ideoloji, bir kişinin ten renginin ve giydiği kıyafetlerin renginin de birer belirleyici olduğudur” (Nair, 2020).

1980’lerde histeri bir tür feminist temsil olarak yeniden değerlendirilirken Cecily Devereux histerinin tarihte uzun süre kadınlıkla ilişkilendirildiğini ancak bunun feminist eleştirel söylemde tıbbi bir durumdan ziyade kültürel bir baskı göstergesi olarak görüldüğünü ifade eder. Feministler histeriyi, vücudun ifade edilemeyenleri alternatif bir yolla ifade ettiği ‘kadınsı temsil biçimi’ olarak tanımlar (Devereux, 2014, s. 20-21). Sibande, ırkçı, cinsiyetçi ve ataerkil baskının travmatik etkisini yapıtlarında bahsedilen bu histerik temsil ile gerçekleştirir. Sanatçı disiplinlerarası referansla 19. yüzyıl Charcot ikonografisine gönderme yaparak histerinin tarihsel olarak kadın ile ilişkilendirildiği feminist söylemde baskının dayattığı medikal bir durum olmaktan ziyade kültürel bir durum oluşuna dikkat çeker. Çalışmanın üçüncü bölümünde de belirtildiği üzere feminist kuram histeriyi özellikle kadına ait bir temsil biçimi olarak ele alır; histeri sözel ifadenin bir alternatifi olarak, bedeni, ifade edilemeyenleri dile getirmede güçlü bir araç olarak tanımlanır. Mary Sibande de bu yönelimle dilsel olarak ifade edilmesinin imkânsız kılındığı durumları beden simgelediği bir “feminist söylem biçimi” olarak sunar.

Wish you were here adlı işinde Sophie’nin duvarda ‘S’ amblemi olarak ördüğü pano ve kırmızı yün topu görülür. Kişiselleştirilmiş amblem, ‘Süper-Sophie’ basitçe Sophie’yi de temsil eder. (Şekil 4.13) Stereotipik süper

kahramanın reddi kendi orijinal ambleminin yaratılması yoluyla gerçekleşir. Benzer şekilde, *They don't make them like they used to* adlı işinde ise Sophie karakteri örgü örmektedir ve elinde ters dönmüş Süperman sembolü, hizmetkarlığın ve stereotip süper kahramanın reddi üzerine bir parodidir. (Şekil 4.14) Sanatçı parodik unsurlarla bireylerin ve toplumun geçmişten özgürleşebilmesinin şimdide değişim imkanına bağlı olduğunu ima eder.



Şekil 4.16 Mary Sibande, *Wish you were here*, 2010. (sol)

Şekil 4.17 Mary Sibande, *They don't make them like they used to*, 2008. (sağ)
(<https://www.marysibande.com/long-live-the-dead-queen-works/#intro>)

Wish you were here ve *They don't make them like they used to* işlerinde, Sophie, örgü örmekle meşguldür. Bunun için gerekli olan güç ve dayanıklılık, Sophie'nin kendisini geliştirmesini ve kendi hayal dünyasına yükseltmesini sağlar. Sorulması gereken soru, 'bir süper kahramanı süper kahraman yapan nedir?' 'Giydiği kıyafet mi yoksa sahip olduğu güç mü?' sorusudur. Mary Sibande, yeni bir dünya yaratma arayışında, beklentileri altüst eden bir kadın figürü yaratmıştır. Sophie, ne tipik koca memeli bir kadın süper kahraman, ne de maskülen bir Süperman'dir. Bu karakteri (Sophie) bu kadar ilgi çekici kılan şey, ev hizmetkarının hayalleri ve hedefleri arasında gidip gelerek rolleri değiştirebilme ve evrilebilme yeteneğidir (Foli, 2012, s. 3).

Sophie, geleneksel süper kahraman algısını kurcular: hız veya güç gibi fiziksel özellikler yerine, gücü metafiziksel bir kahramanlık yönüne kaydırır. Bu durum aynı zamanda sonsuz anlatı olasılıklarını getirir. Her girdiği yeni dünya, olasılıkları sınırsız kılar. Sophie'nin gücü, insanın kendi gerçekliğini bir göz kırpmasıyla değiştirme gücünü vurgular ve değişime yönelik güçlü bir metaforudur. Sibande'nin *Long Live the Dead Queen* serisinden bazı işlerinin fotoğraf baskıları 2010 yılında Johannesburg'un iş merkezi bölgesinde billboardlarda sergilenir: böylece Sophie hayallerinin peşinden koşarak isyanını kamusal alana kadar taşıyarak değişimi başlatır. (Foli, 2012, s.16).

Tarihi özdüşünümsel olarak ele alan *Wish you were here* ve *They don't make them like they used to* parodik bir postmodern yaklaşımla, aynı anda hem üstkurmaca olarak hem de geçmişi metinleri ve bağlamlarıyla ele aldığından tarihsel yankılar içerir: bu paradoksal durum tarihsel üstkurmaca yönteminin özündedir.

Tarihsel üstkurmaca, kurguyu tarihsel söylemin içinde konumlandırmaya çalışırken, özerkliğinden vazgeçmez ve hem tarihin hem de kurgunun parodik yeniden işlenmesinde, tarih ve kurgunun iç metinleri paralel (ancak eşit olmayan) bir statü kazanır. Tarihsel üstkurmada ironi geçmiş ile farkı işaret ederken, metinlerarasılık geçmişle bağlantıyı teyit eder (Hutcheon, 1989, s. 3-5). Bu sebeple yöntem olarak tarihsel üstkurmalar tarihsel ya da sanat tarihsel olayların sanatçının 'özdüşünümsel' yaklaşımı ile yeniden yorumlanmasına dayanır: amaç özellikle temsil, politik ve kültürel eleştiri içerisinde tarihin kurgusal yönüne vurgu yaparak nesnelliğini sorgulamaktır. Bu anlamda tarihsel anlatı ve üstkurgunun bir aradalığı, tarih yazımının tekiliğine karşı yöneltilen eleştirel yazım performansıdır.

Tarihsel üstkurmaca yöntemi hem gerçekçi temsiliyet anlayışını hem de sanatın dünyadan tamamen ayrı olduğunu iddia eden her türlü metinsel veya biçimsel önermeleri sorgular. Bu nedenle, "Postmodern (bir yöntem olarak) bilinçli bir şekilde 'arşiv içinde' sanattır"⁸¹ (Foucault 1977, s. 92). Linda

⁸¹ Detaylı bilgi için Bkz. Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge and discourse on*

Hutcheon da bunu Foucault'a referansla "Tarihsel üstkurmacanın meydan okuduğu şey, hem temsile dair naif realist bir anlayış hem de sanatın dünyadan tamamen kopuk olduğunu savunan aynı derecede naif metinci iddialardır. Postmodernizm, kendini 'arşiv içinde' konumlandıran bir sanattır ve bu arşiv hem tarihsel hem de edebidir" diyerek ifade eder (Hutcheon, 1989, s.6).

Müdahale alanı, değişim için sürdürmek için de olsa eyleme bağlı olduğu için neticede söyleme dayalı bir topluluktur. Dolayısıyla, özgürlük, topluluk, yapı, söylem, eylem ve virtüözlüğün birbirine karşılıklı bağımlılığı vardır (Robinson ve Buszek, 2019, s. 251-52).

Görünümler alanına girerek tarihe ve politikaya müdahale etmekte ısrar eden ve Rosalyn Deutsche'nin tabiriyle 'polis'de⁸² aktör' olmak isteyen bir başka sanatçı Sethembile Msezane'dir (Robinson ve Buszek, 2019, s. 249).

2015 yılında Cape Town Üniversitesi'nin (UCT) kampüsünde açık alanda bulunan İngiliz sömürgeci Cecil Rhodes'un devasa heykeli öğrencilerin uzunca süren mücadeleleri sonucu yerinden kaldırılmasına karar verilir. Güney Afrika'nın değişen siyasi koşullarına ve eğitim ihtiyaçlarına yanıt vermekte ağırdan alan üniversitenin çoğunlukla beyazlardan oluşan yönetimi aylarca öğrenciler tarafından protesto edilir. Üniversite'nin Güzel Sanatlar öğrencilerinden Sethembile Msezane, heykelin kaldırılacağı açıklandığında

language (A. M. Sheridan Smith, Çev.). Pantheon Books, ss. 126-131. Michel Foucault sanatın artık bireysel özne veya sanatsal dehaya dayanmadığını, sanatın arşivin topladığı ve gelecekte toplayacağı şeyler hakkında olduğunu belirtir. Detaylı bilgi için Bkz. Callahan, S. (2022). *Art + archive: Understanding the archival turn in contemporary art*. Manchester University Press, s. 86.

⁸² Bir şehir devleti veya 'polis' antik Yunan'ın topluluk yapısıdır. Yunan şehir devleti örgütlenmesi 'Grek Polis' bu anlamda 'politik olan' olarak kullanıldığında, amaç ve var olma sebebi olarak 'özgürlük' ortaya çıkar. Bu noktada, 'özgürlük' dünyevi bir gerçeklik olarak işitilebilen, görülebilen, bellekte tutulan ve hikayelere dönüşen olayların somut alanlarıdır. Dolayısıyla tüm görüşler, bir topluluğun doğasını, kimliğini ve içindeki özdeşleşmeleri belirleyen söyleme katkıda bulunur ve yapısal olarak politika tarafından düzenlenir ve sürdürülür. Bütün bunlar bir özgürlük kavramına bağlıdır. Bu topluluğun bir parçası olan insanlar, o topluluğu neyin oluşturduğuna dair fikir birliğini değiştirmek, dönüştürmek müdahale etmeyi veya sürdürmeyi seçebilirler. Burada Rosalyn Deutsche'nin 'politik' kavramını kullanımı ve tanımlaması, kelimenin etimolojisine, yani Yunanca *polis* (şehir devleti) kavramına bağlıdır. Detaylı bilgi için Bkz. Robinson, H., & Buszek, M. E. (Eds.). (2019). *A companion to feminist art*. John Wiley & Sons, s. 249.

bununla ilgili bir yapıt yapmak ister. *Chapungu –The Day Rhodes Fell* (2015) (Şekil 4.15) çalışması için Msezane boncuklu yüz peçesi ve ayrıca tahtadan yapılmış ve her bir kola bağlanan bir çift kanat takar. Sanatçı, vinç ile heykelin kaldırılma işlemi süresince, dört saat boyunca sırtı devasa Rhodes heykeline dönük şekilde durur ve vinç heykeli kaldırdığı anda kanatlarını kaldırarak görüntüleri kaydedir. (Oluwafemi, 2017).



Şekil 4.18 Sthembile Msezane, *Chapungu – The Day Rhodes Fell*, 2015. (https://www.researchgate.net/figure/Chapungu-the-Day-Rhodes-Fell-2015-University-of-Cape-Town-South-Africa-by_fig3_345835378)

Performansının çekilen fotoğrafları, sanki bir vinç, Rhodes’un heykelini görüş noktasından kaldıran Msezane’nin kanadıymış gibi, (kanatlarından birinin vincin koluyla üst üste bindiğini) gösterir. Kealeboga Ramaru, “Feminist Reflections on the Rhodes Must Fall Movement” başlıklı makalesinde politik müdahale alanının çok katmanlı olduğunu ve Güney Afrika’nın tarihi altyapısı, apartheid ve apartheid sonrası Güney Afrika, Cecil Rhodes heykelinin mirası, yeri, UCT’nin tarihi, tarihe dair bilgi mücadeleleri, ‘Rhodes Must Fall’ hareketinin yükselişinin bu katmanları oluşturduğunu belirtir. Heykeli ve

Msezane'nin çalışmasını çevreleyen alan, 1994'ten önce özgür olmayan ve o zamandan beri kolay olmayan bir süreçte haklarını aramakta ısrar etmek zorunda kalan insanlarla doludur ve bu insanlar 'polis'ten gelerek görüşler uzamındaki görsel diyaloglarda büyük bir değişim sağlarlar. Heykeli muhafaza etmeyi isteyen 'sömürge yanlısı' destekçiler tarihin görünür kalması için heykelin kalması gerektiğini savunsalarda heykel kaldırılır; 10.000'den fazla kişi bu tarihi olayı (heykelin kaldırıldığını) izlemiştir (Ramaru, 2015, s. 89-93).

İlginçtir ki, Msezane'nin yüzündeki peçe, çalışmayı herhangi bir birey (ya da kendisi) hakkında olmaktan çıkarır ve bunun yerine önemini siyah Afrikalı bir kadının bedeninin ve performatifliğinin o ana dahil edilmesine ve ayrıca yeni topluluğu neyin oluşturduğuna dair gelişen belirlemeye kaydırır. Rhodes Must Fall hareketinden kısa bir süre sonra, UCT'nin öğrenci gazetesi *Varsity*'de 'ataerkillik düşmeli' temalı makaleler yayınlanması bu anlamda önemlidir. Fotoğraflarda sırtını kararlı bir şekilde heykele dayamış olan Msezane, hem Rhodes'un mirasıyla ve ortaya çıkan toplulukla diyalogda ısrar eder, hem de Rhodes'un imgesiyle doğrudan diyalogu reddeder. Sethembile Msezane, Cecil Rhodes'un heykeli vinçle kaldırılırken kanatlarını kaldırıp indirerek 'Chapungu'nun⁸³ kuş ruhunu cisimleştirir. Burnunu ve ağzını kapatan Zulu boncuklarıyla bezenmiş peçesi ile, Afrika görsel ve sözel dillerini, çoğunluğun oluşturduğu alana yeniden sokar. Görüntülerde, kanadıyla Rhodes'un yerini alıyor gibi görünür. Bu görüntü, Güney Afrika'nın değişen siyaset alanına güçlü, kalıcı ve amacı olan bir müdahaledir (Robinson ve Buszek, 2019, s. 254-257).

Kültürel analizlerdeki göstergebilimsel yaklaşımların da öne sürdüğü gibi sanat kendi dili ile kendi anlatısını yaratır (Robinson ve Buszek, 2019, s. 266). Anlatı biçimleri sosyal olarak inşa edilmiş bilişsel güçler olarak anlaşıldığında, anlatılar kültürel tarih ve kültürel araştırmalar için değerli kaynaklar haline gelir çünkü anlatı biçimlerinin analizi ideolojik kavramlar ve dünya görüşleri

⁸³ *Chapungu*, 11. ila 14. yüzyılda Büyük Zimbabwe'de kutsal bir alandaki taş heykellerde görünen bir kuşun adıdır. Bu kuşların en iyi korunmuş olanları, 1889'da Willy Posselt tarafından bölgeden yağmalanır ve kaidesinden ayrılarak Cecil Rhodes'a satılır. Rhodes, söz konusu heykelleri Cape Town'daki evinin kütüphanesinde muhafaza eder.

hakkında bilgi sağlar. Msezane, *The Day Rhodes Fell* adlı işinde izleyiciye tarihsel bir öykü anlatarak Güney Afrika halkının kaotik kolektif deneyimini anlamlı kalıplara dönüştürmüştür.

Ansar Nünning'in "Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet: Towards an Applied Cultural Narratology" adlı makalesinde ifade ettiği gibi, açıklama arayışıyla yola çıkan sanatçı bu öyküsüyle geçmiş olayların mimetik temsillerini değil, öznel retrospektif tarihsel kurgusunu sergiler. Msezane, tarihsel üstkurmaca yöntemiyle tarihsel bir olguyu yeniden bağlamsallaştırarak ve alternatif bir versiyon kurgulayarak klasik tarih anlatısına meydan okur: tarihin ve kurgunun insan kurguları olarak geçmişin biçimlerini ve içeriklerini yeniden düşünmesi ve yeniden işlemesi için temel oluşturur. Nünning söz konusu makalesinde bunu, "Tarihsel üstkurmalar geçmişe dair bilinçtir, bu bilinçle tarihin yeniden inşasıdır: tarihin sahiplenilmesi, gözden geçirilmesi ve aktarılmasıyla ilgilidir. Büyük ölçüde bilinç ve algının temsiline, odaklanan tarihsel üstkurmalar tipik olarak geçmişle nasıl uzlaşılacağına yöntemidir" diyerek açıklar (Nünning, 2004, s. 368).

Tarihsel bağlamları anlamlı ve hatta belirleyici olarak yeniden kuran Msezane, *The Day Rhodes Fell* ile bunu yaparken tarihsel bilgi kavramını kendi özgün kurgusuyla Cecil Rhodes heykelinin yerine kendini yerleştirerek sorunsallaştırır. Sethembile Msezane'nin heykeli bronz, granit veya mermerden yapılmamıştır. Heykel Afrikalı bir kadın bedeninin kendisidir ve Güney Afrika'nın değişen yüzünün temsilidir, *The Day Rhodes Fell* yalnızca İngiliz emperyalizminin görünen bir sembolünü *yıkmakla* ilgili değildir, aynı zamanda geçmişin kötücül mirası emperyalizmin yerine Afrikalı bir 'kadın imgesi' yerleştirmektir. Bu izleyiciye metinlerarası ve disiplinlerarası referanslar ve özdeşünümsel bir dille imgelemine çevreleyen sınırlara ulaşarak hem ırkçılık hem de kadın temsillerinde bir dönüşüm yaratabilmeye yönelik yeni olasılıklar sunar.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, tarihsel üstkurmaca metodolojisinin çağdaş sanat pratiklerinde toplumsal cinsiyet rolleri ve kimlik politikaları ekseninde kadın temsillerindeki dönüştürücü etkisini incelemiştir. Bu doğrultuda, çağdaş sanatın geniş yelpazesinde bilginin geçici ve değişken doğasının kabulüyle birlikte, çağdaş sanatta kadın temsillerini tarihsel üstkurmaca yöntemiyle yeniden düşünme ve sorgulama çabalarını akademik bir yaklaşımla ele alarak görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Çalışmada detaylıca ele alınan *Notes in Time* işinde Nancy Spero, tarihi iktidarın ideolojik olarak kurguladığı bir ‘yapıntı’ olarak sunarken Batı kültürünün kadın mitlerini ve arketiplerini ‘yapıntılar’ olarak görür ve bunları parçalar. Spero, kullandığı mitleri, şiirleri, tarihsel belgeleri ve kişisel anlatıları yeniden düzenleyerek farklı bir ‘gerçeklik’ inşa eder: tarihin sabit olmadığını, farklı anlatıların oluşturulabileceğini, tarihin ve kimliğin birer kurgu olduğunu tarihsel üstkurmaca yöntemiyle somut bir şekilde ortaya koyar.

Bu bağlam içerisinde tartışmanın temel önermesi tarihteki ‘gerçeklik’ sorununun tarih yazımının ‘mimesis döngüsü’ içine yerleşmesi ve bunun zamanı yeniden biçimlendirebilme potansiyeli üzerine kuruludur. Bu noktada tarihsel üstkurmaca metodolojisi tarihsel anlatı ve kurmacayı birbirine bağımlı hale getirerek oyunun kurallarını yeniden düzenleme gücünü elinde tutar: tarihsel üstkurmalar tarihsel olay ile kurmaca arasındaki sınırları bulanıklaştırarak tarih yazımı ile hikâye yazımının aynı gerçekliğe tabi olduğunu gösterir. Sanat da tıpkı tarih, edebiyat, politika gibi epistemolojik olarak kurgular inşa eder ve bu kurmaca yapılar, izleyicinin dünyayı kavrayışını etkiler; belirsizlikler, boşluklar, marjinal olan ya da görünmez olan için ‘alan’ açarak düşünce ve algıları yeniden şekillendirme potansiyelini barındırır. Ancak tarihsel üstkurmalar karmaşık ve katmanlı yapısıyla izleyicinin çözümlemesini zorlaştırabilir: üstkurmalar metinlerarası ve disiplinlerarası referansları, parodik öğeleri ve özdüşünümselliği kullanarak, kendi yaratım süreci üzerinden

anlatısal yapıları sorunsallaştırdığından izleyicinin yapıtı anlamak için belli bir bilgi birikimine ve eleştirel düşünme becerisine sahip olmasını gerektirir. Çözümleme hem tarihsel bilgi hem de eleştirel teori konusunda bir arka plan gerektirdiğinden izleyicinin geçmişi şimdinin tarihsel bağlamında değerlendirebilmesi yapıtı tam anlamıyla kavrayabilmesi için gereklidir. Bu da genellikle yoğun bir entelektüel çaba ve eleştirel düşünme becerisini zorunlu kılar.

Çağdaş sanat yapıtları üzerinden yaptığımız analizlerde, tarihsel üstkurmaca metodolojisinin olayın yaşandığı zamandaki sesi olayın anlamlandırıldığı zamana taşıyarak tarihi bir ‘anakronizm’ olarak yeniden yazdığı bulgusuyla, geçmişte susturulmuş veya marjinalleştirilmiş grupların tarih yazımındaki görünürlüğü artırma potansiyelini de beraberinde getirdiği aşıkardır. Nitekim, 1980’lerin sonuna gelindiğinde, ‘kesişimsel’ yaklaşımlarla birlikte, kadınların ‘tarihsizleştirildiklerinin’ fark edilmesi, ‘ertelenmiş etkinin’ (deferred action) bir sonucu olarak açığa çıkar. Bu durum, siyah kadınların hem ırk hem de cinsiyet temelinde yaşadığı dışlanmanın ne kadar derin olduğunu ve bu dışlanmanın tarih yazımına dahil edilmesindeki gecikmeyi açıkça gözler önüne serer. Böylelikle, sanat yapıtları yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda toplumsal adalet ve eleştirel farkındalık yaratma sürecinde aktif bir rol üstlenir.

Postmodernizm tarihsel zamanın postmodern durumda ortaya çıkardığı ‘fark ve çokluk’ odaklı radikal bir yeniden yazım olarak temsil edilemeyen ve yok edilemeyen olana yönelik ‘figürali’ içeren bir tarih olması sebebiyle çalışmada ‘figüral kavramı’ önemli bir yer teşkil eder. Jean-François Lyotard üzerinden açıklanan ‘figüral’ dilde bastırılana işaret edilen, dile getirilemeyen ‘öteki’dir; tarihi kesintiye uğratan, temsilin kuralını bozandır, geleneksel anlam yapısının ötesine geçen, yeni ve çoğul anlamların keşfedilmesine olanak tanıyan bir ifade biçimidir. Lyotard’ın iddiası temsilde söylemsel olanın her zaman figüral olanla iç içe geçmiş olduğu halde figüral olanın bastırılmasıdır. Bu sebeple, Lyotard, kültürel temsil anlayışındaki dönüşümde her şeyin ‘metin’ olduğu fikrini reddeder ve ‘figüral’ olana vurgu yaparak yapısökümünü

‘farklılıklar’ üzerinden kurar. Bu nedenle çalışma geleneksel anlam yapılarını dışlayarak, izleyicinin duyularına hitap eden ve farklı anlam katmanları yaratan duyusal bir görüş mekânı oluşturur. Bu alan, ‘farklılıkları’ vurgulayan ve söylemin kavramsal yapısına ‘figüral’ olanı dahil eden bir yapıdır. Figüral kavramının, çağdaş sanat yapıtlarını anlamlandırmada, özellikle temsilin sınırlarını sorgulayan ve çoklu anlam katmanlarını ortaya çıkaran bir araç olarak, kadın deneyimlerini ve öznelliğini söylemsel olanın dışında görünür kılarak alternatif bir anlatı oluşturması araştırma için kullanışlı okumalar sağlamıştır. Bu bağlamda Marie Yates’ın *The Missing Woman* adlı işi figüral’in estetik ve politik potansiyelini ortaya koyan bir örnek olarak dikkat çekicidir. Yates’in, montaj tekniği ile birleştirdiği görüntüleri tekrar parçalayarak, dekupe ederek kişisel imgeleri karmaşık şekillerde bir araya getirdiği *The Missing Woman* adlı işi, bilinç dışının sembolik olarak kesilip şekillendirilmesine referansla, dilin işgal edilmişliği altında ‘cinsiyet farkı’ konusunu figüral olan ile ‘gerçekliği kastre ederek’ yeniden yapılandırır. Lyotard’ın figüral yaklaşımıyla mikro tarihi (kadının silinmiş ya da unutulmuş hikâyesini) kurgu ile birleştiren *The Missing Woman*, duyusal bir görüş alanı yaratarak geleneksel temsili sorgularken hem bireysel hem de toplumsal belleği harekete geçirerek, ‘eksikliğin’ estetik ve politik bir araç olarak kullanılabileceğini ortaya koyar. Farklılıklar üzerinden kurulan (karşıtlıktan farklılığa yönelim) bir yapı sökümü (differance) olan ‘figüral’, çalışmanın felsefi zemininde ele alınan Luce Irigaray’ın ‘farklılık kültürü’ kuramı ile uyumludur.

Açıkça ifade edebilir ki, kadın temsiline dönüşümünde sanat, sembolik dili konuş(a)mayanlar ya da susturulanlar üzerinden bir direniş aracı olarak farklılıkları görünür kılar. Luce Irigaray, bu anlamda klasik feminist talepler yerine çözümlenmesini dilsel ve kültürel yapıların eleştirisi üzerine inşa eder. Bu çalışmada Irigaray üzerinden bir temellemeye gidilmesi, Irigaray’ın toplumsal cinsiyeti gerek teorik gerekse uygulama alanında ‘dil’ üzerinden dönüştürme istencidir. Bu istençte Irigaray için iki temel kavram anahtardır: ‘cinsel farklılık’ ve ‘mimesis’: Batı kanonuna içkin olan eril bakış açısını bu iki kavramı kullanarak ifşa ettiği “Platon’s Hystera” üzerinden kurulan bir ‘yeniden yazım’

(rewrite) performansı ile ‘dişil öznenin inşasını’ merkeze alır. Platon’s Hystera’nın yeniden yazımı bize teorik olarak sorunsallaştırılan kadının ‘özne’ olarak kendine yer açabilmesi ve pratikte kendi dilini yaratmasının ‘mimesis’ ile mümkün olduğunu gösterir. Kadının dilini bilinçli şekilde kullanması bir ‘dilsel direniş’ alanı olarak ‘mimesis’ ile mümkündür.

Mimesis ile histerinin paralelliği üzerinden kadının sembolik düzene itirazıyla dışavurumsal bir direniş alanı yaratan Mary Kelly’nin *Corpus*’u, Nicole Jolicoeur’un *La verite Folle*’u, Calida Rowles’in *Through the Hysteria*’sı, Shirin Neshat’ın *Turbulent*’i üzerinden detaylıca irdelenmiştir. Görülüyor ki, Luce Irigaray’ın ‘farklılık kültürü’ne ilişkin söylemleri tarihsel üstkurmaca metodolojisiyle sembolik dilin sınırlarını aşarak direnişin estetik biçimlerini üretir ve ‘dilsel direniş’ bu süreçte çağdaş sanat pratiklerinde kritik bir işlev üstlenir.

Bu çerçevede, çalışmada geçmiş ve şimdiki zamanın ‘şimdi’de birleştiği diyalektik imgenin, geçmişin anlamını açığa çıkarırken aynı zamanda o ana özgü toplumsal ve politik gerilimleri görünür hale getiren bir ‘kritik an’ olduğu, diyalektik imgelerin, belirli bir tarihsel dönemin toplumsal ve kültürel yapısını açıklarken, mevcut toplumsal düzenin çelişkilerini ve baskılarını da görünür kıldığı ortaya çıkar, zira yalnızca diyalektik imgeler gerçek tarihselliğe sahiptir ve tarihin dönüşüm gücünü zamanın akışındaki kesintilerde bulurlar.

Bu tezde çağdaş sanat yapıtlarında kadın temsilini tarihsel üstkurmaca metodolojisi üzerinden irdelerken, tarihin akışındaki süreksizlikler, kesintiler ve kopuşlar içindeki kritik anlara, diyalektik imgelere, yeni ve çoklu anlamlara açılan örneklere odaklandık. Kadın temsilinde tarihin akışında gizlenmiş ‘kolektif bilinçdışının diyalektik imgelerini’ kullanan ve bu imgelerle geçmiş tarihsel üstkurmaca metodolojisiyle yeniden inşa etme sürecinde anlatı kuramında yeni sorular ortaya koyabilen, metaleptik yaklaşımları ve figüral olanı da dahil ederek toplumsal ve politik açılardan yeni düşünme alanları açan, yeni olanaklar ve olası dünyalar sunan Mary Kelly’nin *Circa 1968*, Margaret Atwood’un *The Handmaid’s Tale*, Dara Birnbaum’un *Technology/Transformation: Wonder Woman*, Yinka Shonibare’nin *The Swing*

(*After Fragonard*), Carrie Mae Weems'in *You Became a playmate to the Patriarch and their Daughter*, Sethembile Msezane'nin *Chapungu- The Day Rhodes Fell*, Mary Sibande'nin *Wish your were here*, Titus Kaphar'ın *Behind the Myth of Benevolence*'ı gibi birçok çağdaş sanat yapıtı üzerinden geçmişi şimdinin bağlamında değerlendirerek sanatın kadın temsilini değiştirme gücünü ortaya koyan işlere odaklandık ve 'figüral', 'metalepsis' ve 'diyalektik imge' kavramlarını tarihsel üstkurmaca metodolojisiyle uyumlu çalışan araçlar olarak önemle vurguladık.

'Tarihsel üstkurmaca yöntemi, sanatta gerçekliğin ve kurgunun hemhal olduğu ayırt edici bir bakış açısı olarak, toplumsal bilinçlenme ve eleştirel sorgulama süreçlerinde çağdaş sanatta kadın temsilde tarihin yeniden yazılmasına katkıda bulunarak dil/imge üzerinden toplumsal dönüşümü getirir' hipotezi ile tarihin sadece bir dizi somut olay olmadığını, bu olayların aynı zamanda toplumsal ve kültürel bağlamlarda nasıl yeniden şekillendiğini ve farklı bakış açılarıyla sürekli olarak yeniden yazılabileceğini, böylece sanatın (tıpkı edebiyat gibi) tarihsel anlatıları dönüştürme potansiyeline sahip olduğunu gördük.

Ağırlıklı olarak edebiyatta etkin bir metodoloji ve bakış açısı ortaya koyan tarihsel üstkurmamacanın bizi çağdaş sanattaki kadın temsillerinde ne denli farklı okumalara yönlendirebileceğini analiz ettik. Tarihsel üstkurmaca metodolojisi hiç kuşkusuz erkek egemen kültürde ve tarih yazımında halen bu temsil alanı dışında kalan farklı seslerin varlığını irdelemek adına alternatif bir yaklaşım olarak belirlemektedir. Belki de bu yöndeki akademik araştırmaların artması 'temsil, dil ve tarihsellik' açısından son derece güçlü kavrayışları beraberinde getirecektir. Nitekim, sanat ve politikanın kurguları ütopyaları aşarak mevcut düzenin sınırlarında açtıkları heterotopyalarla, dikte edilen 'gerçekliğe' meydan okur. Bu heterotopyalar, dişil öznelerin de var olduğu bir farklılık kültürünü olanaklı kılarak, toplumsal cinsiyet yapılarının dönüşümü için yeni ve güçlü alanlar yaratırlar.

KAYNAKLAR

- Agamben, G. (1999). *The Man without Content* (G. Albert, Trans.). Stanford University Press.
- Ankersmit, F., Domanska, E., & Kellner, H. (2009). *Re-figuring Hayden White*. Stanford University Press.
- Antmen, A. (Ed). (2008). *Sanat/Cinsiyet* (E. Soğancılar & A. Antmen, Çev.). İletişim Yayınları.
- Armstrong, J. K. (2018). Why The Handmaid's Tale is so relevant today. *BBC Culture*. Retrieved October 27, 2024 from <https://www.bbc.com/culture/article/20180425-why-the-handmaids-tale-is-so-relevant-today>
- Art au Féminin. (n.d.). *Conversation with Enam Gbewonyo*. Retrieved May 5, 2024 from <https://artaufeminin.fr/articles/conversation-with-enam-gbewonyo/>
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida*. Hill and Wang.
- Barthes, R. (2017). *Görüntünün retoriği, Sanat ve müzik* (A. Koş & Ö. Albayrak, Çev.). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Becker, R. (2022). Cindy Sherman. *Artforum*. Retrieved December 8, 2023 from <https://www.artforum.com/events/cindy-sherman-23-249991/>
- Benjamin, W. (1999). *The arcades project* (H. Eiland & K. McLoughin, Trans.). The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2012). *Son bakışta aşk* (N. Gürbilek, Çev.). Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, P. L. & Luckmann, T. (1991). *The social construction of reality*. Penguin Books.
- Bidouzo-Coudray, J. (2014). *Mary Sibande: South Africa's history through art*. The Guardian. Retrieved March 12, 2024 from <https://www.theguardian.com/world/2014/jan/07/mary-sibande-south-africa-art>

- Bliss, H. (2023). "What is Melisma?" Retrieved March 1 2024 from <https://www.musicaexpert.org/what-is-melisma.htm>
- Blum, M. (2005). Safiye Behar. *Blumology*. Retrieved July 12, 2024 from <https://www.blumology.net/safiyebehar.html>
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Columbia University Press.
- Brecht, B. (1966). *Brecht on theatre: The development of an aesthetic* (J. Willett, Ed. & Trans.). Hill and Wang.
- Brecht, B. (1999). Popularity and realism. In C. Harrison & P. Wood (Eds.), *Art in theory: 1900—1990*. (489-493). Blackwell.
- Brown, J. (2021). *Black utopias: Speculative life and the music of other worlds*. Duke University Press.
- Brown, K. (2022). Lionel Richie buys Calida Rawles paintings at Frieze London VIP opening. *Artnet News*. Retrieved December 12, 2023 from <https://news.artnet.com/market/lionel-ritchie-calida-rawles-2189639>
- Bryant, A. & Pollock, G. (Eds.). (2010). *Digital and other virtualities: Renegotiating the image*. I.B. Tauris & Co Ltd.
- Buck, C. (1991). *H.D. and Freud: Bisexuality and a feminine discourse*. St. Martin's Press.
- Buck-Morss, S. (1989). *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. The MIT Press.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge.
- Cadava, E. (1998). *Words of light: Theses on the photography of history I*. Princeton University Press.
- Cal Performances. (2023). *Illuminations "Individual & Community": Intersectionalities* [YouTube]. Retrieved May 04, 2024 from <https://www.youtube.com/watch?v=B6619iZfhB0>
- Callahan, S. (2022). *Art + archive: Understanding the archival turn in contemporary art*. Manchester University Press.

- Cardiff, J. & Miller, G. B. (n.d.). *The Paradise Institute*. Retrieved April 14, 2024 from <https://cardiffmiller.com/installations/the-paradise-institute/>
- Carson, J. (2010). Legacies of resistance. In A. Bryant & G. Pollock (Eds.), *Digital and other virtualities: Renegotiating the image*. (194-198). I.B. Tauris & Co Ltd.
- Cixous, H. (2008). Spero's dissidences. In L. Milesi (Trans.), *Nancy Spero: Dissidences*. (131-166) Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Collingwood, R. G. (1993). (J. van der Dussen, Ed.) *The idea of history: Revised edition, with lectures 1926–1928*. Oxford University Press.
- Collins, P. H. & Bilge, S. (2016). *Intersectionality: Key concepts*. Polity Press.
- Collins, P. H. (2019). *Intersectionality as critical social theory*. Duke University Press.
- Collins, G. (1990). A portraitist's romp through art history. *The New York Times*. Retrieved November 17, 2024 from <https://www.nytimes.com/1990/02/01/arts/a-portraitist-s-romp-through-art-history.html>
- Columbia University. (n.d.). *H.D. Helen in Egypt*. Columbia University. Retrieved February 5, 2023 from <https://edblogs.columbia.edu/worldpics/project/h-d-helen-in-egypt/>
- Contemporary And (2021). Wangechi Mutu: I am speaking, are you listening? *Contemporary And*. Retrieved March 12, 2024 from <https://contemporaryand.com/exhibition/wangechi-mutu-i-am-speaking-are-you-listening/>
- Cornell, D. (1995). What is ethical feminism? In S. Benhabib, J. Butler, D. Cornell, & N. Fraser, *Feminist contentions: A philosophical exchange* (75-106). Routledge.
- Crane, D. (2003). *Moda ve gündemleri: Giyimde sınıf, cinsiyet ve kimlik* (Ö. Çelik, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory, and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1). 139-167.
- Danto, A. C. (1999). *The body/body problem: Selected essays*. University of California Press.
- Danto, A. C. (2007). *Narration and knowledge*. Columbia University Press.

- Davis, L. (2015). Dismantling history: An interview with Titus Kaphar. *Art21 Magazine*. Retrieved May 15, 2024 from <https://magazine.art21.org/2015/12/02/dismantling-history-an-interview-with-titus-kaphar/>
- Davies, E. B. (2018). *Third wave feminism and transgender: Strength through diversity*. Routledge.
- Dean, C. J. (2019). Metahistory and the resistance theory. *The American Historical Review*, 124(4), 1337.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning, and the new international* (P. Kamuf, Trans.). Routledge.
- Devereux, C. (2014). Hysteria, feminism, and gender revisited: The case of the second wave. *ESC: English Studies in Canada*, 40(1), 19–45. <https://doi.org/10.1353/esc.2014.0002>
- Doolittle, H. (1961). *Helen in Egypt*. New Directions Publishing.
- Doolittle, H. (1998), *Trilogy*. New Directions.
- Donald, M. (1993). *Origins of the modern mind: Three stages in the evolution of culture and cognition*. Harvard University Press.
- Donald, M. (2001). *A mind so rare: The evolution of human consciousness*. Norton.
- Eco, U. (1995). *Anlatı ormanlarında altı gezinti* (K. Atakay, Çev.). Can Yayınları.
- Eco, U. (2014). *The name of the rose (and postscript to the name of the rose)* (R. Dixon, Trans.). Harcourt.
- Ecotopianetwork. (2009, Ekim 13). Ursula'nın dünyalarında toplumsal cinsiyetin izini sürmek. *Ecotopianetwork*. 30 Kasım 2024 https://ecotopianetwork.wordpress.com/2009/10/13/ursula%E2%80%99nin-dunyalarinda-toplumsal-cinsiyetin-izini-surmek/?utm_source=chatgpt.com
- Esche, C., & Kortun, V. (Eds.). (2005). *The World is Yours / 9th International Istanbul Biennial Catalogue / 9. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (Curators'text). İstanbul Foundation for Culture and Arts.

- Esche, C., Kortun, V., Sarigedik, E., & Paynter, N. (Eds.). (2005). *9th International Istanbul Biennial Catalogue / 9. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*. İstanbul Foundation for Culture and Arts.
- Enwezor, O. (1997). The joke is on you: The Work of Yinka Shonibare. *Nka: Journal of Contemporary African Art* 6, 10-11. Retrieved November, 17, 2024 from <https://muse.jhu.edu/article/422511>.
- Enwezor, O. (2001). Tricking the mind: The work of Yinka Shonibare. In A. Coombes (Ed.), *Authentic/Ex-Centric: Conceptualism in contemporary African art* (217). Forum for African Arts.
- Evans, N., & Levinson, S. C. (2009). The myth of language universals: Language diversity and its importance for cognitive science. *Behavioral and Brain Sciences*, 32(5), 470-471. <https://doi.org/10.1017/S0140525X09990744>
- Foli, J. (2012). The recreation of an imagined reality in Mary Sibande's Long Live the Dead Queen series according to the socio-cultural aspects of clothing. In *Africa and beyond: Arts and sustainable development*. (1-18) Cambridge Scholars Publishers.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge and discourse on language* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Pantheon Books.
- Foucault, M. (1977). What is an author? In *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews by Michel Foucault* (D. F. Bouchard, Trans.). Cornell University Press.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Felsefe sahnesi* (I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Freud S. (1959) *Collected Papers*. (Vol. 5). Basic Books.
- Freud, S. (1981). *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (J. Strachey, Trans.). Hogarth Press.
- Friedman, S. S. (1986). Gender and genre anxiety: Elizabeth Barrett Browning and H. D. as epic poets. In *Tulsa Studies in Women's Literature*, 5(2), 203–228. <https://doi.org/10.2307/463995>
- Friedman, S. S. (1987). *Psyche reborn: The emergence of H.D.* Indiana University Press.

- Gadamer, H. G. (2006). *Truth and methodology* (J. Weinsheimer & G. M. Donald, Trans.). Continuum.
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (J. E. Lewin, Trans.). Cornell University Press.
- Green, M. (2020). Nancy Spero: I Do Not. *Object* 22(1), 7-28. doi: 10.14324/111.2396-9008.051
- Greenblatt, S. (1990). Resonance and wonder. *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 43(4), 11–34 <https://doi.org/10.2307/3824277>
- Gosling, L., Robinson, H., & Tobin, A. (2022). *The art of feminism: Images that shaped the fight for equality, 1857–2022*. Elephant Book Company Limited.
- Grzanka, P. R. (Ed.). (2018). *Intersectionality: Foundations and frontiers reader*. Routledge.
- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları* (İ. Dündar, Çev.). Pinhan Yayınları.
- Heartney, E. (2007). Worldwide women. *Art in America*, 95(6). Brant Art Publications.
- Helfand, G. (2021). Wangechi Mutu: Legion of Honor. *Artforum*. Retrieved November 17, 2024 from <https://artforum.com/events/wangechi-mutu-6-248900/>
- Heywood, L. (2006). *The women's movement today: An encyclopedia of third-wave feminism*. Greenwood Press.
- Hickling, M. (2018). New historicism. *Brock Education Journal*, 27(2), 53-57.
- Hinderliter, B. (2014, May 14). The multiple worlds of Cindy Sherman's History Portraits. *Art Journal*, 44. Retrieved November 10, 2024 from <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-multiple-worlds-of-cindy-shermans-history-portraits-2/>
- Hooks, B. (1995). *Art on my mind: Visual politics*. The New Press.
- Houkpatin, N., & Seror, C. (2021, April 9). Memoria: Account of another history. *Contemporary And*. <https://contemporaryand.com/magazines/memoria-account-of-another-history/>

- Houkpatin, N., & Seror, C. (2024). *Memoria: Récits d'une autre histoire / Memoria: Accounts of another history*. Fondation H. Retrieved April 10, 2024 from <https://www.fondation-h.com/exhibitions-en/memoria-recits-dune-autre-histoire-memoria-accounts-of-another-history>
- Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. Methuen.
- Hutcheon, L. (1989). Historiographic metafiction: Parody and the intertextuality of history. In P. O'Donnell & R. C. Davis (Eds.), *Intertextuality and contemporary American fiction*. (3-32). Johns Hopkins University Press.
- Hutcheon, L. (2004). *The poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Taylor & Francis e-Library.
- Hutcheon, L. (2005). "The pastime of past time": Fiction, history, historiographical metafiction. In M. J. Hofmann & P. D. Murphy (Eds.), *Essentials of the theory of fiction* (275–296). Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw0mg.23>
- Hutcheon, L. (2020). *Postmodernizmin poetikası: Tarih, teori, kurgu* (Y. Balcı, Çev.). Hece Yayınları.
- Institute of Contemporary Art. (2024). *Static Drift by Ingrid Mwangi Hutter*. ICA Boston. Retrieved October 30, 2024 from <https://www.icaboston.org/art/ingrid-mwangi-hutter/static-drift>
- International Center of Photography (n.d.). *Carrie Mae Weems Mirror, mirror*. Retrieved August 12, 2024 from <https://www.icp.org/browse/archive/objects/mirror-mirror>
- Irigaray, L. (1985a). *Speculum of the other woman* (G. Gill, Trans.). Cornell University Press.
- Irigaray, L. (1985b). *This sex which is not one* (C. Porter & C. Burke, Trans.). Cornell University Press.
- Irigaray, L. (1993). *An ethics of sexual difference* (C. Burke & G. Gill, Trans.). Cornell University Press.
- Irigaray, L. (2000). *Democracy begins between two* (K. Anderson, Trans.). The Athlone Press.
- Isaak, J. (1985). Women: The ruin of representation. *Afterimage*, 12(9), 6-8.
- Isaak, I. (2022). Conversation with Calida Rawles & Araba Opoku. *Something Curated*. Retrieved November 25, 2023 from <https://somethingcurated.com/2022/12/19/conversation-with-calida->

rawles-araba-opoku-isabella-icoz/

- Jacob, P. (2003). Intentionality. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford encyclopedia of philosophy* (Spring 2023). Stanford University. Retrieved May 29, 2024 from <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/intentionality/>
- Jameson, F. (1974). *The prison-house of language: A critical account of structuralism and Russian formalism*. Princeton University Press.
- Jimenez, P. (2016). *Textos Pilar Albarracín*. Retrieved March 02, 2024 from <https://www.pilaralbarracin.com/textos/pjimenez.html>
- Johnson, K. (April, 12, 2002). Art in review: Janet Cardiff and George Bures Miller – *The Paradise Institute*. *The New York Times*. Retrieved February 5 2024 from <https://www.nytimes.com/2002/04/12/arts/art-in-review-janet-cardiff-and-george-bures-miller-the-paradise-institute.html>
- Jolicoeur, N. (1981). *Femme en hystérie (d'après JM Charcot)*. Nicole Jolicoeur. Retrieved July, 19, 2024 from <http://www.nicolejolicoeur.com/>
- Jolicoeur, N. (1990). *The crazy truth: Photos/Drawings* [Exhibition]. Mercer Union. Retrieved July 19, 2024 from <https://epe.lac-bac.gc.ca/100/205/301/ic/cdc/mercer/283.html>
- Jones, E. (2021, December 16.). Reflecting on Carrie Mae Weems “Mirror, Mirror”. *Medium*. Retrieved November 17, 2024 from <https://medium.com/@edj3/reflecting-on-carrie-mae-weems-mirror-mirror>
- Jordon, N. (2022, October 12) A real subversive, sprightly granny’: working with Angela Lansbury by director Neil Jordan. *The Guardian*. Retrieved May 11, 2023 from <https://www.theguardian.com/film/2022/oct/12/angela-lansbury-neil-jordan-company-of-wolves>
- Kalbfleisch, E. (2000). *Making history, picturing hysteria: Archaeology, fictocriticism, and the critical history of Nicole Jolicoeur’s Lavéritéfolle*. Unpublished Master’s thesis, Concordia University.
- Kaphar Studio. (n.d.). *Behind the myth of benevolence*. Retrieved July,5, 2024 from <https://www.kapharstudio.com/behind-the-myth-of-benevolence/>
- Kay, P., & Kempton, W. (1984). What is the Sapir-Whorf hypothesis? *American Anthropologist*, 86(1), 65–79. <https://doi.org/10.1525/aa.1984.86.1.02a00050>

- Kelly, M. (1983). *Beyond the Purloined Image* [Exhibition catalogue]. Riverside Studios.
- Kelly, M. (2022). *Corpus*. Vielmetter. Retrieved May 25, 2024 from <https://vielmetter.com/exhibitions/mary-kelly/>
- Kelly, M. (n.d.) *Circa Trilogy 2006-2016* . Retrieved March 22, 2023 from <https://www.marykellyartist.com/circa-trilogy-2004-2016>
- King, R., Stansfield, W. D., & Mulligan, K. (2006). *A dictionary of genetics* (7th ed.). Oxford University Press.
- Kuspit, D. (1984). Symptoms of critique: Nancy Spero and Francesc Torres. In *Art and ideology* (21-28). The New Museum of Contemporary Art.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. Basic Books.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2015). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Lambert-Beatty, C. (2009). Make-believe: Parafiction and plausibility. *October*, 129 (Summer), 51-84.
- Lent, J. (2017). *The patterning instinct: A cultural history of humanity's search for meaning*. Prometheus Books.
- Levi-Strauss, C. (1997). *Irk, tarih ve kültür* (H. Bayrı, R. Erdem, A. Oyacıoğlu, & İ. Ergüden, Çev.). Metis Yayınları.
- Lippard, L. R. (1980). Sweeping exchanges: The contribution of feminism to the art of the 1970s. *Art Journal*, 40(4), 362–365. <https://doi.org/10.2307/776465>
- Love, K. (1989). *La vérité folle: Nicole Jolicoeur*. Presentation House Gallery. Retrieved July 19 2024 from <https://thepolygon.ca/exhibition/la-verite-folle-nicole-jolicoeur/>
- Lyon, C. (2010). *Nancy Spero: The work*. Prestel.
- Lyotard, J. F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Manchester University Press.
- Lyotard, J.-F. (1987). Re-Writing Modernity. In *SubStance*. 16(3), 3–9. <https://doi.org/10.2307/3685193>

- Lyotard, J. F. (1988). *Peregrinations: Law, form, event*. Columbia University Press.
- Lyotard, J. F. (1994). Parolojiyle meşrulaştırma. (A. Çiğdem Çev.), *Postmodern durum* içinde. (130-143). Vadi Yayınları.
- Lyotard, J. F. (1997). Postmodernizm nedir? A. Çiğdem (Çev.), *Postmodern durum* içinde. (144-159). Vadi Yayınları.
- Lyotard, J. F. (2011). *Discourse, Figure* (A. Hudek & M. Lydon Trans.). University of Minnesota Press.
- MacDonald, S., & Neshat, S. (2004). Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat. *Feminist Studies*, 30(3), 620–659.
<https://doi.org/10.2307/20458988>
- Malina, D. (2002). *Breaking the frame: Metalepsis and the construction of the subject*. Ohio State University Press.
- Matovu, R. (2017). Yinka Shonibare: Poetic, political artist. *Art UK*. Retrieved May 29, 2024 from <https://artuk.org/discover/stories/yinka-shonibare-poetic-political-artist>
- McHale, B. (2004). *Postmodernist fiction*. Taylor & Francis e-library.
- Melville, H. (1986). *Moby Dick (The Whale)*. Penguin
- Moraru, C. (2013). Introduction to Focus: Thirteen ways of passing postmodernism. *American Book Review*, 34 (4), 3-4.
<https://doi.org/10.1353/abr.2013.0054>
- Morisset, V. (2021). *Memoria, récit d'une autre histoire*. Retrieved November 17 2024 from <https://zerodeux.fr/reviews/memoria-recit-dune-autre-histoire/>
- Nair, S. (2020). South African artist Mary Sibande discusses Sophie, her alter ego. *STIR*. Retrieved September 16, 2024 from <https://www.stirworld.com/see-features-south-african-artist-mary-sibande-discusses-sophie-her-alter-ego>
- Nancy, J.-L. (1991). *The inoperative community* (P. Connor, Ed.; P. Connor, L. Garbus, M. Holland, & S. Sawhney, Trans.). University of Minnesota Press.

- Nancy Spero: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). (n.d.). *Artforum*. Retrieved January 17, 2024 from <https://www.artforum.com/events/nancy-spero-5-186680/>
- Nochlin, L. (1983). The imaginary Orient. *Art in America*, 71(May), 118–131.
- Nochlin, L. (2018). *Women, art and power and other essays*. Routledge.
- Nünning, A. (2004). Where historiographic metafiction and narratology meet: Towards an applied cultural narratology. *Style*, 38(3), 352-374. <https://doi.org/10.5325/style.38.3.352>
- Obrist, H. U., & Spero, N. (2008). *The conversation series: Vol. 11*. Walther König.
- Oluwafemi, B. (2017). *Standing for art and truth: A chat with Sethembile Msezane*. TED Blog. Retrieved November 17, 2024. <https://www.ted.com>
- Oppermann, S. (2006). *Postmodern tarih kuramı*. Phoenix Yayınları.
- Ottenheimer, H. (2013). *The anthropology of language: An introduction to linguistic anthropology*. Wadsworth.
- Ottenheimer, H., & Pine, J. M. S. (2019). *The anthropology of language: An introduction to linguistic anthropology*. Cengage Learning.
- Owens, C. (1983). The discourse of others: Feminists and postmodernism. In H. Foster (Ed.), *The anti-aesthetic: Essays on postmodern culture*. (57-82). Bay Press.
- Parla, J. (2016). Tarihyazımsal üstkurgu/Historiographic metafiction. A. Ören (Der. ve Çev.), *Üstkurgu/Üstkurmaca üzerine içinde*. (141-152). Hece Yayınları.
- Parmar, P., & Minh-ha, T. T. (1990). Woman, native, other. *Feminist Review*, 36 (Autumn), 65–74. Retrieved November 17, 2024 from <https://www.jstor.org/stable/1395110>
- Partner, N. (2009). Narrative persistence: The post-postmodern life of narrative theory. In F. Ankersmit, E. Domanska, & H. Kellner (Eds.), *Re-figuring Hayden White*. (81-104). Stanford University Press.

- Paula Cooper Gallery. (2009). *Take care of yourself*. Sophie Calle. Retrieved May 30, 2023 from <https://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/sophie-calle2#tab:slideshow;slide:3>
- Pavel, T. G. (1981). Fiction and the ontological landscape. *Studies in 20th Century Literature*, 6(1), 149-163 <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1630>
- Pavel, T. G. (1986) *Fictional Worlds*. Harvard University Press.
- Pinker, S. (2010). The cognitive niche: Coevolution of intelligence, sociality, and language. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 107 (Supplement 2), 8993-8999. <https://doi.org/10.1073/pnas.0914630107>
- Pollock, G., & Turvey-Sauron, V. (Eds.). (2007). *The Sacred and the Feminine: Imagination and Sexual Difference*. I.B. Tauris.
- Pollock, G. (2008) *Vision and Difference: Feminism, femininity and the Histories of Art*. Routledge Classics.
- Postl, G. (2009). Tekrar etme, alıntılama, altüst etme: Irigaray'ın taklit kavramının politikası. (Ş. Öztürk Çev.), *Cogito*, 58, 146-158.
- Projet Fabian Hall. (2017, May 23). *Technology/Transformation: Wonder Woman*. Retrieved October 10, 2024, from <https://projetfabianhall.wordpress.com/2017/05/23/technologytransformation-wonder-woman-par-dara-birnbaum/>
- Proklos. (2016). *Adlandırmanın ontoteolojisi: Platon'un "Kratylos"una yorum* (E. Gören, Çev.). Dergâh Yayınları.
- Putra, A. J. (n.d.). *H.D. Helen in Egypt*. Retrieved February 01, 2023 from <https://edblogs.columbia.edu/worldpics/project/h-d-helen-in-egypt/>
- Ramaru, K. (2015). Feminist reflections on the Rhodes Must Fall movement. *Standpoint*. Retrieved April 10, 2024 from https://feministafrica.net/wp-content/uploads/2019/05/fa22_standpoint_1.pdf
- Rancière, J. (2013). *The politics of aesthetics* (G. Rockhill, Ed. & Trans.). Bloomsbury Academic.
- Rawles, C. (2021). *Visiting artist lecture with Calida Rawles* Retrieved April 07, 2024. [YouTube]. <https://youtu.be/V3Nt-WmGYKo>

- Rawles, C. (n.d.). *Through the hysteria*. Lehmann Maupin. Retrieved May 02, 2024 from <https://ocula.com/art-galleries/lehmann-maupin/artworks/calida-rawles/through-the-hysteria/>
- Readings, B. (2006). *Introducing Lyotard: Art and politics*. Taylor and Francis e-Library.
- Reilly, M., & Nochlin, L. (Eds.). (2007). *Global feminisms: New directions in contemporary art* [Exhibition catalog]. Brooklyn Museum; Merrell Publishers.
- Reilly, M. (2018). *Curatorial activism: Towards an ethics of curating*. Thames & Hudson.
- Ricoeur, P. (2016). *Zaman ve anlatı 2* (M. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Rimmon-Kenan, S. (2005). *Narrative fiction*. Taylor and Francis e-Library.
- Ringberg, T., Luna, D., Reihlen, M., & Peracchio, L. (2010). Bicultural-bilinguals: The effect of cultural frame switching on translation equivalence. *International Journal of Cross Cultural Management*, 10(1), 77–92. <https://doi.org/10.1177/1470595809359585>
- Robinson, H., & Buszek, M. E. (Eds.). (2019). *A companion to feminist art*. John Wiley & Sons.
- Ross, C. (2022). *Mary Kelly: The condition of women after motherhood*. *ArtReview*. Retrieved November 17, 2024 from <https://www.artreview.com/mary-kelly-the-condition-of-women-after-motherhood>
- Said, E. (1993). *Culture and imperialism*. Chatto & Windus.
- Sally Hemings. (n.d.). *Same Passage*. Retrieved April 03, 2024 <https://samepassage.org/sally-hemings/>
- San Francisco Museum of Modern Art. (n.d.). *You became playmate to the patriarch and their daughter*. Retrieved October 2, 2023, from <https://www.sfmoma.org/artwork/2017.873.A-B/>
- Sargedik, E. (2005). Michael Blum. 9. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*. 17 Kasım 2024. <https://www.blumology.net/esra.jpg>
- Schmuckli, C., & Mutu, W. (2021). *On urgency and belonging: A question and answer with Wangechi Mutu*. Fine Arts Museums of San Francisco.

Retrieved March 10, 2024 from <https://www.famsf.org/stories/on-urgency-and-belonging-a-q-a-with-wangechi-mutu>

Schneider, R. (1997). *The explicit body in performance*. Routledge.

Schor, N. (1989). This essentialism which is not one: Coming to grips with Irigaray. *differences*, 1(2), 38–58. <https://doi.org/10.1215/10407391-1-2-38>.

Schulze, M. (2019, December 11.). *Shirin Neshat's Turbulent forces you to take a side*. Retrieved March 7, 2024 from <https://publicdelivery.org/shirin-neshat-turbulent/>

Scott, C. (2022). *Titus Kaphar: Behind the myth of benevolence*. See Great Art. Retrieved October 30, 2024 from <https://www.seegreatart.art/titus-kaphar-behind-the-myth-of-benevolence/>

Shane, R. (2018). “I longed to cherish mirrored reflections”: Mirroring and Black 520. Female subjectivity in Carrie Mae Weems’s art against shame. *Hypatia*, 33(3), 500. <https://doi.org/10.1111/hypa.12391>

Sibande, M. (n.d.). *Long live the dead queen*. Retrieved May 8, 2024 from <https://www.marysibande.com/long-live-the-dead-queen-works/#intro>

Sibande, M. (n.d.). *They don't make them like they used to*. Retrieved May 8, 2024 from <https://www.marysibande.com/long-live-the-dead-queen-works/#intro>

Smith, R. (2007). The fabric of modernity: Globe-trotting textiles. *The New York Times*. Retrieved April 15, 2024 from <https://www.nytimes.com/2007/03/23/arts/design/23glob.html?searchResultPosition=4>

Sojourner Truth Speech. (1851). *National Park Service*. Retrieved January 03, 2024 from <https://www.nps.gov/articles/sojourner-truth.htm>

Spero, N. ve Lyon, C. (2010). Notes in Time. *Triple Canopy*. Retrieved December 20, 2023 from https://canopycanopycanopy.com/contents/notes_in_time

Stecyk, G. (2017). The Handmaid’s Tale: Art history goes Atwood! *Sartle*. Retrieved November 01, 2024 from <https://www.sartle.com/blog/post/the-handmaids-tale-art-history-goes-atwood>

- Stiles, K. (2016). *Concerning consequences: Studies in art, destruction, and trauma*. University of Chicago Press.
- Štrkalj Despot, K. (2021). How language influences conceptualization: From Whorfianism to Neo-Whorfianism. *Coll. Antropol.*, 45(4), 373–380. <https://doi.org/10.5671/ca.45.4.9>
- Sukenick, R. (1985). Nine digressions on narrative authority. *Form: Digressions on the act of fiction* içinde. Southern Illinois University Press.
- Summers, L. (2001). *Bound to please: A history of the Victorian corset*. Berg.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş sanatta temsiliyet krizi: Çağdaş kuramlar ve güncel tartışmalar*. Ütopya Yayınları.
- Takac, B. (2020, December 22). Wangechi Mutu is speaking, are you listening? *Widewalls*. Retrieved November 17, 2024 from <https://widewalls.ch/magazine/wangechi-mutu-exhibition-legion-of-honor>
- Taylor, R. (2003). *Yinka Shonibare: The swing (after Fragonard)*. Tate. Retrieved April 15, 2024 from <https://www.tate.org.uk/art/artworks/shonibare-the-swing-after-fragonard-t07952>
- Tearle, O. (2022). A summary and analysis of Angela Carter’s *The Company of Wolves*. Loughborough University. Retrieved December 19, 2023 from <https://interestingliterature.com/2022/05/angela-carter-company-of-wolves-summary-analysis/>
- The Art Institute of Chicago. (2001). *Static drift*. Retrieved April 27, 2024 from <https://www.artic.edu/artworks/261478/static-drift>
- The Handmaid’s Tale (n.d.) *Imdb*. Retrived March 30, 2023 from <https://www.imdb.com/title/tt0099731/mediaviewer/rm360992000/>
- The Museum of Modern Art (MoMA) a (n.d.). *Cindy Sherman: Untitled Film Still #23*. Retrieved December 7, 2022 from <https://www.moma.org/collection/works/56631>
- The Museum of Modern Art (MoMA) b (n.d.). *Cindy Sherman: Untitled Film Still #17*. Retrieved December 7, 2022 from <https://www.moma.org/collection/works/56596>

- The Museum of Modern Art (MoMA) c. (n.d.). *Dara Birnbaum. Technology/Transformation: Wonder Woman*. Retrieved May 16, 2024 from <https://www.moma.org/collection/works/114400>
- The Museum of Modern Art (MoMA) d. (n.d.). *Nancy Spero. Notes in Time*. Retrieved January 08, 2024 from <https://www.moma.org/collection/works/37539>
- The Museum of Modern Art (MoMA) e. (n.d.). *Surname Viet, Given Name Nam. Directed by Trinh T. Minh-ha*. Retrieved October 8, 2023, from <https://www.moma.org/calendar/events/8852>
- Tickner, L. (1985). Sexuality and / in representation: Five British artists. In *Difference: On Representation and Sexuality* (19–30). The New Museum of Contemporary Art.
- Tickner, L. (1987). Nancy Spero: Images of women and La peinture feminine. *Nancy Spero*. Institute of Contemporary Arts.
- Tomasello, M. (2009). Universal grammar is dead. *Behavioral and Brain Sciences*, 32(5), 470-471. <https://doi.org/10.1017/S0140525X09990744>
- Toth, J. (2021). *Truth and metafiction: Plasticity and renewal in American narrative*. Bloomsbury Academic.
- Tzelepis, E., & Athanasiou, A. (Eds.). (2010). *Rewriting difference: Luce Irigaray and "the Greeks"*. State University of New York Press.
- Valentine, V. L. (2018). National Portrait Gallery: Titus Kaphar and Ken Gonzales-Day explore "unseen" narratives in historic portraiture. *Culture Type*. Retrieved May 19, 2024 from <https://www.culturetype.com/2018/03/28/titus-kaphar-and-ken-gonzales-day-explore-unseen-narratives-in-historic-portraiture-in-new-national-portrait-gallery-exhibition/>
- Vandiver, R. K. (2016). Off the wall, into the archive: Black feminist curatorial practices of the 1970s. *Archives of American Art Journal*, 55(2). Retrieved October 12, 2024 from <https://www.jstor.org/stable/26566605>
- Verster, H. (2021). Intersectionality visualized: An analysis of global feminisms. *The Global Undergraduate Awards*. Retrieved April 12, 2024 from https://ir.lib.uwo.ca/undergradawards_2021/3/
- Walker, J. S. (2016). *Nancy Spero: Encounters*. Routledge.

- Walsh, M. (2011). Mary Kelly interviewed by Maria Walsh. *Art Monthly*. Retrieved November, 13, 2024 from <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/mary-kelly-interviewed-by-maria-walsh-may-2011>
- Warriner, R. (2020). “This fragile thing – with bite”: Nancy Spero’s feminist scrolls. In J. Hartnell (Ed.), *Continuous page: Scrolls and scrolling from papyrus thypertext* .(17-27) The Courtauld.
- Waugh, P. (2001). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Taylor & Francis e-Library.
- Weems, C. M. (n.d.). Photographical work. *Carrie Mae Weems*. Retrieved March 22, 2024 from <https://www.carriemaeweems.net/photographical-work>
- Weems, C. M. (n.d.). Not Manet's type. *Carrie Mae Weems*. Retrieved September.23, 2023 from <https://www.carriemaeweems.net/not-manets-type>
- Weinstock, J. (1983, Summer). A lass, a laugh and a lad. *Art in America*, 7-10.
- Welish, M. (1994). Word into image: An interview with Marjorie Welish. *BOMB*, (47), 42–44. Retrieved October, 14, 2024 from <https://bombmagazine.org/articles/1994/04/01/word-into-image/>
- White, H. (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in 19th. century Europe*. The Johns Hopkins University Press.
- Wingfield, C., Giblin, J. D., & King, R. (2020, November). *The pasts and presence of art in South Africa: Technologies, ontologies, and agents*. Retrieved from August 18, 2024 https://www.researchgate.net/publication/345835378_The_pasts_and_presence_of_art_in_South_Africa_Technologies_ontologies_and_agents/figures?lo=1
- Withers, R. (2009). Nancy Spero. *Artforum*. Retrieved January 29, 2024 from <https://www.artforum.com/events/nancy-spero-5-186680/>
- Whitford, M. (Ed.). (1991a). *The Irigaray reader*. Basil Blackwell.
- Whitford, M. (1991b). *Philosophy in the Feminine*. Routledge.
- Whorf, B. L. (1956). *Language, thought, and reality: Selected writings of Benjamin Lee Whorf* (J. B. Carroll, Ed.). MIT Press.

- Wolf, W. (2011) *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media*. Rodopi.
- Yates, M. (n.d.). *The Missing Woman* 1982/3/4. Retrieved December 16, 2022 from <https://marieyates.org.uk/themissingwomanproject.html>
- Young, A. (2018). Yinka Shonibare, *The Swing* (After Fragonard). *Smarthistory*. Retrieved April 12, 2024 from <https://smarthistory.org/yinka-shonibare-the-swing-after-fragonard-4/>
- de Zegher, C. (1998). Torture, tongue, and free reign in Spero's explicit series of paintings. In *Nancy Spero*. (Exhibition Catalogue, 5). Birmingham.
- Zizek, S. (2004). *Yamuk bakmak: Popüler kültürden Jacques Lacan'a giriş* (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

⁸⁴ Yıldız, İ. E. (2019). İlişkisel estetik ve Türkiye’den örnekler. *Her Yer, Her Şey ve Sonrası: 3. Uluslararası Sanat Sempozyumu*, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

⁸⁵ Yıldız, İ. E. (2020). Deleuze ve Bacon: Yaşam için yeni olanaklar. *Sanat Yazıları*, (42) 221-233. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

⁸⁶ Yıldız, İ. E. (2020). Postmodernizm kavramı üzerine. R. Şahiner (Ed.), *Çağdaş sanatta postmodernizm, neo-avangardizm ve sinizm* içinde. (19-32). Ütopya Yayınevi.

⁸⁷ Yıldız, İ. E. (2020). Foucault ve heterotopik sanat. R. Şahiner (Ed.), *Sanatta post-nesne ve post-insan* içinde. (88-110). Ütopya Yayınevi.