

Kadın Bedeninin Doğa ile Diyalogu: Feminist Sanatta Beden, Doğa ve Hafıza

Arzu Parten Altuncu¹

Özet

Bu makale, kadın sanatçıların beden ve doğa ile kurdukları ilişkiyi feminist sanat kuramı çerçevesinde incelemektedir. Modern sanat tarihinde sıklıkla marjinalleştirilmiş kadın sanatçılar, özellikle 1960'lardan itibaren ortaya çıkan feminist hareketle birlikte sanat alanında güçlü bir varlık göstermeye başlamıştır. Ana Mendieta, Rebecca Horn, Suzanne Lacy ve Cecilia Vicuña gibi sanatçılar üzerinden yürütülen bu çalışmada, kadın bedeninin doğa ile olan bağı; hafıza, ritüel, kimlik ve politik direnç bağlamında çözümlenmiştir. Kadın sanatçılar, doğayı hem bastırılmış deneyimlerin bir metaforu hem de ataerkil sistemlere karşı alternatif bir alan olarak yeniden tanımlar. Performans sanatı, bedenin geçici izleri ve doğanın döngüsellığı üzerinden feminist sanatçılar tarafından estetik bir ifade ve toplumsal bir itiraz aracı olarak kullanılır. Bu bağlamda, doğa ve kadın bedeni arasındaki bağ; sezgisel, şiirsel ve politik yönleriyle sanatın alanını dönüştürür. Makale, ekofeminist bir perspektif geliştirerek, sanatın hem bireysel hem kolektif hafızayı nasıl şekillendirdiğini görünür kılmayı amaçlamaktadır.

1.GİRİŞ

Modern sanat içerisinde kadın sanatçıların konumu, tartışmalı bir durum olarak tarihte yer bulur. Dünyanın kıta Avrupası ile sınırlandığı, beyaz ve eril dünyanın dışında kalanlar arasında farklı bir sanat tarihinin yazımına yol açacak olan “kadın sanatçılar”, periferide kalan konumlarını değiştirmekle kalmayıp, tüm öteki olarak görülen topluluklar için de mücadele etmiştir. Bu dönemde feminist sanat düşüncesinin ortaya çıkışında iki paralel dinamik belirleyici olmuştur: Bir yandan Judy Chicago, Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Lynda Benglis, Faith Ringgold gibi sanatçılar;

1 Doç.Dr. Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
arzu.parten@kocaeli.edu.tr/ partenonarzu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7852-8003

beden, cinsellik, doğurganlık ve kimlik temalarını radikal performanslar ve yeni malzeme kullanımlarıyla dönüştürürken; diğer yandan Linda Nochlin, Lucy Lippard'ın başını çektiği kadın sanat tarihçileri, modern sanat tarihinin ataerkil yapısına yönelik kapsamlı eleştiriler geliştirmiştir.

Linda Nochlin'in 1971 tarihli "Neden Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesi, feminist sanat tarihinin kurucu manifestosuna dönüşerek; kadınların sanat edimi içerisinde eksik bir özgürlük alanından, fazladan göstermek zorunda oldukları mücadelelerin dahi yok sayılarak dışlanması yanı sıra, "büyük sanatçı" kavramının toplumsal kurumlar tarafından nasıl üretildiğine dair apaçık bir tarih ve estetik eleştirisi olarak sarsıcı bir yankı uyandırmayı başarmıştır. 1960 ve onu takip eden on yıl boyunca feminist kolektifler ve kadın sanatçıların birlikte yürüttüğü çalışmalar, farklı malzeme seçkileri ve alternatif sergileme mekânlarıyla düşüncenin demokratikleşmesine olan vurguyu görünür kılmıştır. Feminist sanat pratiklerinde "kişisel olan politiktir" kabulü güçlenirken, 1960'ların bu çoğulcu feminist üretimi, sanatın yalnızca temsiller üzerinden değil; malzeme, mekân, beden ve doğa ilişkileri üzerinden de politikleşebileceğini ortaya koymuştur. Feminist sanatçılar doğayı, hem bastırılan beden deneyimlerinin bir metaforu hem de patriyarkanın denetimine karşı alternatif bir yaşam alanı olarak yorumlamıştır. Bu yaklaşım zaman içinde ekofeminizmle kesişmiş; doğaya yönelik tahakküm ile kadın bedenine yönelik tahakküm arasındaki yapısal paralellikler feminist sanat pratiklerinde giderek belirginleşmiştir.

Kadın sanatçılar, primitif dünyanın kadın temsillerinden oluşturdukları sığrama zemini ile sanatsal pratiklerini ivmelendirip üretim seçkilerini genişletirken; mitler ve tek tanrılı dinlerin kadın bedenine olan yaklaşımlarını terse çeviren yeni imgeler ile kesintisiz bir doğa-kadın-beden bağlamı oluşturma amacına yönelmişlerdir.

1.2. Kadın Bedeni Üzerinden Doğa ile Kurulan İlişkiler Açısından Bir Kesit:

Kadın sanatçılar doğayı, yalnızca bir mekân ya da tema olarak değil; bastırılmış beden deneyimlerinin, döngüsel zamanın ve kadim bilgeliğin bir taşıyıcısı olarak ele aldılar. Doğa ile kurulan bu ilişki, kadınlık hâlinin sezgisel, dönüştürücü ve dirençli yanlarını görünür kılmakta bir dayanak noktası olarak kullanılırken, toplumsal normların dışına itilen kadınlık durumları için alternatif bir varoluş alanı haline dönüştü. Bu bağlamda üretim gösteren kadın sanatçılar arasında Ana Mendieta, Rebacca Horn, Suzanne Lacy ve Cecilia Vicuña aynı kuşağın farklı coğrafyalardan, farklı

kültürlerden gelmelerine rağmen benzerlikler gösteren sanatsal mücadele ve alternatif sanat üretimleri ile yan yana gelmektedir.

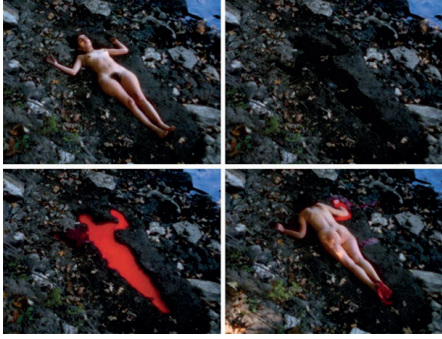
Ana Mendieta Küba’da doğan, devrim sonrası ailesi tarafından Amerika Birleşik Devletleri’ne gönderilen ve yetiştirme yurdu ile koruyucu aile ortamında büyüyen, şiddet ve tecavüze maruz bırakılmış, sarsıcı yaşam deneyimlerine sahip bir kadın sanatçı olarak, sanatsal üretimlerini dolaysız biçimde bedeni üzerinden inşa etmiştir. Bu durum, sanatı onun için önemli bir yaşamsal bağ hâline getirir. Erken dönem çalışmalarında Mendieta, kadın bedenine tarihsel olarak yüklenen estetik beklentiyi reddeder. Yüzü üzerinden sakal ve bıyık manipülasyonları ile oluşturduğu foto-portrelerinde “güzel” yerini “ucubeye” bırakır. 1973-1980 yılları arasında sürdürdüğü ve “Silüeta” adını verdiği bir dizi performatif seri, beden-kadın-doğa ilişkileri bağlamında önemli bir kırılma noktası olmuş, ardından gelen kadın sanatçıları etkilemiştir. Beden ve doğa, tikelden bütüne doğru açılan bir durumdadır. Doğa ve bedenin – özelde kadın bedeninin – dönüşümü, birbirlerinin içinde var olmaları, ölümün tekrar yeni bir oluş hâli olarak ele alınması önerilir. Bu seride beden, neredeyse tüm parçaları içdiş edilmiş bir bilgi değil, sezgisel olarak kendini hissettiren bir konumdadır. “Imagen de Yagul” isimli serinin ilk çalışmasını, ABD’nin Meksika sınırında bir mezarlıkta gerçekleştirir. Göçebe olan öyküsüyle, neredeyse tüm yaşamı boyunca aidiyet sorunu yaşamış olan sanatçı, kadın bedenini “toprak ana” kültü ile eşleştirirken; beden bir çürümeden ziyade, filizlenmenin ve çiçeklenmenin görünür kılınması ile oluşur. Bir mezarın içine uzanmış olan bu kadın bedeni, çiçeklerle perdelenmiş, herhangi bir kadının bedeni olabilecek kadar tanımsızdır (Resim:1). Öznenin tekilliği silikleşerek, bedenin tecrübeleri ortak ve kadim bir kadın-doğa birlikteliği üzerinden, ölümün mekânından yaşamın canlılığına aktarılmıştır. Bir zaman sonra bedenin ve üzerini kaplayan çiçeklerin de çürüyeceği, değişeceği, farklı bir var olma hâliyle toprağa ve canlılara hizmet edeceği açıktır.



Resim:1 Imagen de Yagul,

“Peyzaj ve kadın bedeni arasında (kendi silüetinden yola çıkarak) bir diyalog sürdürüyorum. Bunun, ergenliğimde vatanımdan (Küba) koparılmış olmamın doğrudan bir sonucu olduğuna inanıyorum. Ana rahminden (doğadan) atılmış gibi hissediyorum. Sanatım, beni evrene bağlayan bağları yeniden kurma şeklim, anne kaynağına bir dönüşür. Toprak/beden heykellerim sayesinde toprakla bütünleşiyorum... Ben doğanın uzantısı olurken, doğa da bedenimin bir uzantısı olur..Güneş, O “<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/3595527>”

Sanatçının bedeninin varlığının doğa ile perdelendiği performansları zaman içerisinde, bedenin yok olduğu; onun yerini bedenin “iz”lerinin görünür kılındığı eserlere doğru evrilir. Beden, varlığını bir anlamda boşlukla ortaya koyan bir duruma çekilir. Coğrafyanın “doğa boşluğu sevmez” kuralına benzer bir tekrar, sanatçının doğa elementlerini bedeninden çıkan boşluklara bırakması ile örtüşür. Ana Mendieta, üretimini performans tanımından ziyade, Joseph Beuys’un “heykel” tanımı ile benzer “bir heykel olma hâli” olarak açıklar. 1973-1980 arasında gerçekleştirdiği Silüeta Serisi, yaşamı boyunca özlemine çektiği Küba’ya 1980 yılında dönmesiyle sona erer ve sanatçı yeni bir seri oluşturma sürecine girer. Küba’nın yerli halkı olan Taino sanatından ilham alarak oluşturduğu “Petroglif Serisi”, diğer üretimlerinde olduğu gibi fotoğraf aracılığı ile belgelenip sergilenir (Resim:2,3).



Resim 2: Silüet Serisi 1973-1980



Resim:3 1980 Petrolgîf Serisi

Rebecca Horn'un sanat ekseninde yine kadın bedeni, farklı tür doğa canlıları ile melezleşmiş beden imajları, performanslar ve mekanik heykeller öne çıkmaktadır. Sanatçının geniş bir zamana yayılan üretim süreçleri, çağdaş sanat içerisinde kadın ve beden kavramlarının değişen ifadelerine dair gözlem yapabilme olasılıklarını artırması yönünden de dikkat çekicidir. Erken dönem çalışmaları içerisinde "Unicorn" (1970–1972), bedenin sınırlarını, toplumsal cinsiyet normlarını ve bireysel izolasyonu sorgulayan öncü bir çalışmadır. Horn bu performansında yalnızca görsel bir metafor üretmekle kalmaz, aynı zamanda bedeni, toplumsal normlara karşı bir direnç aracına dönüştürür. Unicorn imgesi, tarih boyunca saflık ve bekâretle özdeşleştirilmiştir. Tam da bu sebeple sanatçının seçkisine girmiş ve eril kodlar ters yüz edilerek, yeni bir imaj olarak kadın ifadeleri arasına alınmıştır. Bu yönüyle Unicorn performansı, feminizm açısından da önemli bir tartışma alanı sunar. Horn, bu mitolojik figürü yeniden sahiplenir; ancak onu bir güç ve varoluş problemi olarak kurgular (Resim:4). Kadın bedeninin hem fetişleştirilmiş hem de bastırılmış yönlerine işaret eder. Boynuz hem bir saldırı hem de korunma aracıdır hem fallik bir sembol hem de izolasyonun işaretidir. Mitolojik bu figür, sanatçının üniversite yıllarında maruz kaldığı akciğer rahatsızlığı sebebiyle yaşadığı kırılganlıkla yakınlaşan bir hâl alırken, aynı zamanda var olmanın, direncin ve kendine özgü olanın da tezahürüdür.



Resim:4 “Unicorn” Performans 1970-1972



Resim:5 “Unicorn” Beden Heykeli

Horn’un ilk dönem çalışmalarında bedeniyle olan hesaplaşması, tikel bir alandan yola çıkarak geniş bir kadınlık durumuna doğru açılır. Kadının ve sanatta kadın imajlarının öteki konumu, sanatçının ilerleyen dönemlerindeki üretim eksenini; “Öteki ile nasıl ilişki kurarız?” sorusu etrafında şekillendirir. Bu “öteki”, arzulanan bir sevgiliden pratiginde sıkça yer alan hayvanlara ve kuşlara, değişim hâlindeki bedene, bizi kontrol eden dış güçlere kadar değişebilir. Ötekiyle olan ilişki, bedenin deneyimlerinden azade olmamakla birlikte, bu kavram özellikle feminist kuram içerisinde Judith Butler tarafından ele alınmıştır. Butler’a göre toplumsal cinsiyet, etik ve siyaset kuramları bedeni yalnızca bireysel bir varlık olarak değil; toplumsal ilişkilerin kurulduğu ve sorgulandığı bir alan olarak ele alır. Bu bağlamda “öteki”, yalnızca dışsal bir figür değil, aynı zamanda bedenin kendisini inşa ettiği bir ilişkiselliği temsil eder. Beden, sadece biyolojik bir varlık değil; ötekiyle ilişki içinde sürekli olarak kurulan, sınırları çizilen ve yeniden tanımlanan bir mekândır.

Rebecca Horn’un 1978 yılında gerçekleştirdiği “Feathered Prison Fan”, “Tüylü Hapishane Yelpazes” adlı performatif-beden heykelinde, sırtına takılan ve kuş tüylerinden yapılmış yelpaze, mekanik olarak açılıp kapanarak sanatçının bedenini hem gizler hem de sergiler (Resim: 6) Resim bir kovuk, hem de onu kısıtlayan bir mekâna dönüşür. Bu yelpaze doğaya, özgürlüğe ve hafifliğe referans verirken, bir başka yönüyle bedeni perdeleyen

ve kısıtlayan bir öğedir. Eserin ismi bu ikiliği özellikle açığa çıkarır. Doğanın zarafeti, bedensel bir kısıtlamanın estetik örtüsü ya da bedenin bir sığınağı olarak yorumlanabilir. Bütün bunlar, bakanın algı ve tanımına göre değişen paradokslar yaratır. Kadının bedenine yüklenen “güzel” olma beklentisinin altında kadın bedeni üzerinde kurulan tahakküm performansın düşündürdükleri arasında yer alır.



Resim:6 “Tüylü Hapishane Yelpazesi” 1978

Suzanne Lacy, gerçekleştirdiği geniş katılımlı projelerle önemli etki gücüne sahip, aktivist feminist görsel sanatçılar arasında başat bir öneme sahiptir. 1970 kuşağının önde gelen feminist sanatçıları arasında yer alan Lacy, kadın bedeni üzerinden cinsiyet rolleri ve toplumsal kimlik inşalarına dair yaptığı üretimlerini, kısa süre içinde kamusal alan çalışmalarına taşımıştır. Ahu Antmen, Suzanne Lacy’nin sanatını şu şekilde tanımlar:

“... hem çeşitli toplulukları hem de toplumsal bilgiyi bir araya getirirken, adeta alternatif bir beden politikasıyla şekillenen sanatsal pratiği, bildiğimiz sanat sisteminin dışında, hayatın bir uzantısı olarak dışarıda, gerçek yaşamın içinde gerçekleştirir ve bu yönüyle alışlagelmiş müzecilik normlarına meydan okur.”

Sanatçı, erken dönem performanslarında, kadın bedeninin sanat tarihinde neredeyse doğal bir obje olarak kabullenilmiş oluşuna karşı çıkmış; bu tarihsel olgunun kodlarını bozmayı hedeflemiştir. İnsan

merkezli bakışın doğayla kurduğu tahakküm ilişkisini ve bu bakışın her türlü müdahalesini meşru sayan sistemi, kadın bedeni ile hayvan bedeni arasında kurduğu alegorik ilişki üzerinden sorgular. Basit ya da kimi zaman abartılı jestlerle gerçekleştirdiği performanslarında, bir kasapmış gibi bedeni keser, söker ve eksik bırakılmış hâllerile sunar. Bu temsiller, herhangi bir et reyonundaki basit şemalara benzer bir görsellik oluşturur. “Learn Where the Meat Comes From”, “Etin Nereden Geldiğini Öğren” başlıklı performanslarında giydiği kırmızı renkte boyalı mayo, sanatın çıplak kadın bedenine olan ilgisini ve beklentisini karşılamaz. Bu haliyle beden, içinin dışına çıkarılmış, tekinsiz bir alan hâline gelmiştir. Artık ne bakana haz verir ne bakışı perdelemeyi amaçlar ne de o bedene sahip olma arzusunu besler. Üzerine giydiği bu kırmızı kostüm, bedenin yeni derisidir. Kırmızı mayo, bu “ikinci deri” haliyle feminist sanatta önemli bir sembol, güçlü bir sorgulama aracı ve politik bir kostüm olarak yerini alır (Resim:7).



Resim:7 “Performans Kostümü”

Suzanne Lacy – “Fısıltı, Dalgalar, Rüzgâr” Performansı 1984 yılının Anneler Günü’nde, Kaliforniya’nın La Jolla sahilinde “Mücevher” anlamına gelen bu bölgede — “Çocuklar Koyu” adlı alanda, 154 gönüllü yaş almış

kadınla kamusal alan odaklı, büyük yankı uyandıran bir performans gerçekleştirmiştir. Sanatçı, üretimlerini estetik alan içinde konumlandığını ve eğer bu sınırın dışına çıkarsa sanat değil, siyaset yapmış olacağını dile getirmektedir. “Fısıltı, Dalgalar, Rüzgâr” başlıklı performans, çok katmanlı anlamları ve şiirsel görseelliğiyle dikkat çeker. Suzanne Lacy, Lucy R. Lippard ile 2010 yılında yaptığı bir söyleşide performansın çıkış noktasını şu şekilde aktarır:

“... Performansa başlarken konusunun ne olacağını tam olarak bilmiyordum. La Jolla koyunda, beyaz masa örtülü küçük masaların etrafında beyaz giysili yaşlı kadınların bir görüntüsü zihnimde belirmişti. Sonra bu imge toplumsal ve politik boyutlar kazandı; kadınların görünmez hâle gelişi, yaşlandıkça itibar ve saygınlığın yitirilmesi, ölümü göz ardı etmeye çalışan toplumun yaşlılara dair kaynakları nasıl kısıtladığı gibi meseleler gündeme geldi. Bunlar, performansın değindiği önemli konulardı.”

Kadınlık, tarih boyunca yan yana deneyimlerin sözlü kültür aracılığıyla aktarıldığı ortak bir bilgi alanı oluşturmuştur. Kadınlar; kolektif çaba gerektiren işlerde, birbirlerini ziyaretlerinde ve aile içi paylaşımda bilgi ve tecrübelerini kuşaktan kuşağa aktarmış, böylece sorunlara birlikte çözüm üretebilme becerilerini geliştirmiştir. Bu olgu, dünya genelinde birçok kültürde gözlemlenen bir durumdur. Okyanusun kıyısında bir araya gelen beyaz giysili yaşlı kadınların, yaşamdan edindikleri tecrübeleri ve yaşlılık ile ölüme dair düşüncelerini paylaşmaları; dalgaların ve rüzgârın hareketine karışan konuşmalarıyla birleşerek, kadın bedeni ve doğa arasında lirik bir uyum yaratır (Resim: 8, 9). Bu şiirsel an, sadece estetik değil, aynı zamanda politik bir jesttir. Neokapitalist dünyada yaşlanmaya karşı gösterilen direnç, yeni pazarlar yaratmakta ve özellikle yaşlı kadın bedeni, toplumsal alanda görünmezliğe itilerek tecrit edilmektedir. Oysa erkek bedenine yaşlılıkla birlikte “bilgelik, olgunluk, deneyim” gibi olumlayıcı sıfatlar yüklenirken, kadın bedenine yönelik yaklaşım bunun tam tersidir. Bir kadın için yaşlanmak ile bir erkek için yaşlanmak aynı anlama gelmez. Bu bağlamda, “Fısıltı, Dalgalar, Rüzgâr” adlı performans, sadece duygulanımsal bir deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda modern toplumun inşa ettiği kimlikleri ve ölüm karşısında öğrenilmiş davranış kalıplarını sorgulayan, güçlü bir estetik-politik müdahaledir. 65 ile 95 yaş aralığındaki bu 154 kadınla birlikte oluşan performansında ortaya çıkan imajları için Diane Rothenberg “Toplumsal Sanat/Toplumsal Eylem” makalesinde şöyle değerlendirir:

“Tiyatro ya da sanat tarihsel bağlamlara atıfta bulunan performansların aksine, Lacy’nin tercih ettiği göndermeler, alay geçitlerine, özellikle 19.ve 20. Yüzyılın başlarında kadınların oy hakkı ya da savaş karşıtı protestolar

gibi hayati toplumsal meseleler etrafında örgütlendikleri törenlere dayanır. Bu gelenek tableau vivant (canlı tablo) olarak bilinen, anlamın durağan bir imge aracılığı ile iletildiği içerik odaklı bir biçim sunar. Mesajı barındıran imge çok seslidir ve yoğun kültürel çağrışımlar barındırır. Tekil ve kesin bir okuması yoktur, içinde herkes için anlamlı bir şey vardır. İmge ne söylemsel ne gelişimsel ne de dramatik bir yapı izler. Ulaşması gereken bir doruk noktası yoktur” (2005, s.88)

Sanatçı büyük ölçekli kolektif organizasyonlar kurma, bu organizasyonları yönetme ve belgesel gibi belgelerle süreci kalıcılaştırma konusundaki yetkinliğini de gösterir. Suzanne Lacy, adeta bir orkestra şefi gibi bu büyük katılımlı performansı yönetirken, feminist sanatın sınırlarını genişletmiş ve bu sanat anlayışının daha geniş kitlelere ulaşmasında öncü bir rol üstlenmiştir.



Resim: 8

Fısıltı, Dalgalar, Rüzgar

Resim: 9

Cecilia Vicuña, 1948 yılında Güney Amerika Şili’de dünyaya gelmiş; resimden şiire, film yönetmenliğinden heykele ve performatif üretimlere uzanan geniş bir sanatsal disiplin içerisinde, eko-feminist ekseninde üretim yapan bir sanatçıdır. Kendisini politik bir sanatçı olarak tanımlar ve bunun nedenini şöyle açıklar: “Gençlik yıllarında okuduğum ve anladığım şey, bu gezegenin tehlike altında olmasıydı. “Bu duruma karşı politik bir direnç göstermenin bir yolu olarak sanatı seçtiğini dile getirir. Sanatçı, doğadan aldığı tecrübe ve deneyimlerle hem doğayı hem de insanlığı sağaltabilme gücüne inanır; mistik duygulanımlarını estetik-politik performansları aracılığıyla ortaya koyar. Bu performanslar, onun sanatında itici ve yaratıcı bir güç olarak karşımıza çıkar.1970 yılında, Şili Devlet Başkanı Salvador Allende’ye karşı General Augusto Pinochet liderliğinde düzenlenen darbeden önce yaşanan politik konjonktürde sürgüne zorlanan ve İngiltere’ye sığınan sanatçı, bir daha Şili’ye dönmez. Bu sürgünlük hâli, Cecilia Vicuña’nın anavatanının kültürel mirasından edindiği değerleri, göçebe bedeni üzerinden sanatsal

bir ifade aracıyla yeniden inşa ederek, kaybettiği bir alana tekrar dönme arzusu olarak yorumlanabilir. Vicuña'nın eserleri, özellikle 1960'lardan bu yana süregelen iki üretim eksenini etrafında özetlenebilir: Precarios ve Quipus. Her ikisi de eski And coğrafyasının geleneklerine dayanmaktadır. Precarios; tüy, taş, plastik, ahşap, tel, kabuk, kumaş ve diğer yapay atıklardan yapılmış, genellikle organik takımyıldızlar hâlinde birbirine bağlanmış, plastize edilmiş şiirsel düzenlemelerdir. Sanatçı, zaman ve müdahaleye açık bu kırılgan düzenlemeleri hayatın olağan akışına yakın bir tutum olarak benimser. Batı sanatının merkezî, biricik ve kalıcı eser üretme çabasının çok uzağında yer alan bu üretimler, zaman içerisinde yok olacağı kabulüyle ortaya konur. Demir parçaları, doğada bulunan hayvan kemikleri ve plastik atıkların yan yana gelmesine olanak tanıyan bu düzenlemeler, hayatın kendisi kadar sonsuz olasılığa açıktır. Bu estetik çaba, bir anlamda hayatın kendisini estetize etme girişimidir.



Resim.10 "Precarios" Serisinden



Resim.11 "Precarios" Serisinden"

Quipular ise renkli iplerin düğümlenmesini içeren, İnka uygarlığında kullanılan, yazılı olmayan ancak oldukça gelişmiş bir bilgi kayıt ve iletim sistemidir. Bu sistemde, ana bir ipliğe bağlı çok sayıda renkli ip, üzerindeki düğümlerin türüne, konumuna ve sıklığına göre sayısal ve kavramsal bilgiler içermektedir. Özellikle sayım, vergi kayıtları, nüfus bilgileri, tarımsal üretim miktarları ve askerî düzenlemeler gibi yönetimsel işlevlerde kullanılmasının yanı sıra; renklerin, ip uzunluklarının ve düğüm biçimlerinin sadece istatistiksel verileri değil, aynı zamanda hikâye anlatımı, tarihsel olaylar ve şiirsel içerikler için de kullanıldığına dair yeni arkeolojik ve antropolojik bulgular mevcuttur. Vicuña, kendi geçici ve mekâna özgü **quipu** enstalasyonlarını yapmak için işlenmemiş keçe ve yünler kullanır (Resim:11). Aynı zamanda, insanlar ile

toprak arasındaki bağı yeniden kurmayı amaçlayarak hassas, kolektif alanlarda ritüel benzeri performanslar yaratır. Bu kolektif performanslar aracılığıyla insanların yeni etkileşim biçimleriyle, duygudaşlık temelinde bağlantı kurabileceğine inanır. Bu yaklaşımda bilgi yerini duygulanıma, veri yerini sezgiye bırakır. Tıpkı doğanın içinde yetişmiş bir şaman gibi hem insanların hem de dünyanın iyileşmesi için çalışan sanatçı, modern dünyanın akılcı bilgisinden bilinçli olarak uzak durur. Çünkü bu bilgi biçiminin insanları savaşa sürüklediğine ve doğa üzerinde büyük tahribatlar yarattığına inanır.



Resim: 12 “Quipular” 2022 Venedik Bianeli

Doğal unsurların ve özellikle su kaynaklarının azalması, Vicuña’nın eserlerinde sıkça karşılaşılan temalardan biridir. Sanatçı, İnka uygarlığının bu düğümlü iplik sistemini çağdaş sanatın içine taşıyarak; bu kadim iletişim biçimini bedensel ve şiirsel bir arşiv, aynı zamanda bir direniş alanı hâline getirir. Her düğüm, bir bilgi değil; bir duygu, bir kadim bilginin izi, bedensel bir titreşim taşır. Düğüm, iplik ve dokuma gibi eylemler tarih boyunca kadın emeğiyle ilişkilendirilmiş ve farklı kuşaklardan pek çok feminist kadın sanatçının üretim materyali olmuştur. Vicuña da bu üretimlerini kamusal mekâna taşıyarak, bu emeği sanatsal ve politik bir değere dönüştürür. Gerek doğa içerisinde gerek kamusal alanda farklı katılımcılarla birlikte, gerekse kişisel sergilerinde ortaya koyduğu üretimlerinde sanat; doğa kadar değişken,

geçici ve tahribata açık bir hâlde bırakılır. Vicuña, bu sanatsal üretim süreci içerisinde, bilinen sanatçı tanımından çok, bir şifacı kadın kimliğini üstlenir.

Sonuç:

Bu sanatçılar farklı coğrafyalardan, farklı kültürel geçmişlerden gelseler de üretimlerinde belirgin biçimde kesişen ortak temalar vardır: kadın bedeninden hareketle doğayla kurulan sezgisel ve dönüştürücü bağı, aidiyet ve göç, patriyarkal sistemle hesaplaşma, kolektif hafızayı görünür kılma ve toplumsal normlara karşı direnç. Ana Mendieta'nın bedeni toprağa gömerek oluşturduğu doğa-beden birliği, Rebecca Horn'un mitolojik singeleri ters yüz eden beden heykelleri, Suzanne Lacy'nin kamusal alanı dönüştüren kolektif eylemleri ve Cecilia Vicuña'nın doğaya adanmış ritüelvari performansları, hepsi kadim, bastırılmış ya da unutulmuş olanı yeniden duyulur kılar. Bu sanatçılar, beden ve doğa ilişkileri üzerinden ortaya koydukları sanatın yalnızca bir temsil alanı değil; aynı zamanda bir direniş, iyileşme ve dönüşüm mekânı olduğuna işaret eder. Sanat, onların pratiğinde sadece bir üretim biçimi değil; varoluşlarını ifade etme, görünmez kılınanı görünür yapma ve duygulanımsal bağlar kurma biçimidir.

Kaynakçalar:

- Arslanay, E. (Ed.). (2012). *Birlikte / Together* (12 September–14 December 2012). SSM Museum Publications.
- AWARE Women Artists. (n.d.). *Ana Mendieta*. <https://awarewomenartists.com/en/artiste/ana-mendieta/>
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik* (B. Avanoğlu, Trans.). Bağlam Yayınları. (Original work published 1998)
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.
- Cogito. (2009). *Feminizm* (No. 58). Yapı Kredi Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Routledge.
- Fricze. (n.d.). Peterson, V. *Rebecca Horn: Radical experiments*. <https://www.fricze.com/article/rebecca-horn-radical-experiments-246>
- Göktürk, A. (2022). *Khipu (Quipu): İnkaların antik bilgisayarının çalışma sistemi*. Evren Atlası. <https://evrenatlası.com.tr/kultur/khipu-quipu-nedir>
- Güneş, O. (n.d.). *Doğada heykelleşen beden: Ana Mendieta'nın Silüeta serisi*. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/3595527>
- Le Breton, D. (2016). *Ten ve iz* (S. Ergülen, Trans.). Sel Yayıncılık. (Original work published 2003)
- Parten, A. (2003). *Çağdaş Türk sanatında kadın sanatçıların etkisi*. İstanbul.
- Parten, A. (n.d.). *Çağdaş sanatta kadın temsiliinin imgesi: Saç*. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/53214/677839>
- Tate. (n.d.). *Cecilia Vicuña: Your rage is your gold*. <https://www.tate.org.uk/whats-on/cecilia-vicuana-your-rage-gold>
- Xavier Hufkens. (n.d.). *Cecilia Vicuña*. <https://www.xavierhufkens.com/artists/cecilia-vicuana>

RESİM LİSTESİ:

- Resim1: Mendieta, A. (t.y.). *Silüeta Serisi* [Fotoğraf]. Christie's. <https://www.christies.com/en/stories/ana-mendieta-collecting-guide-8b5405708ab547529b1aad2364d88d76>
- Resim2: Mendieta, A. (t.y.). *Silüeta Serisi* [Fotoğraf]. The Collector. <https://www.thecollector.com/ana-mendieta-environmental-art/>
- Resim3: Mendieta, A. (t.y.). *Petroglif Serisi* [Fotoğraf]. The Collector. <https://www.thecollector.com/ana-mendieta-environmental-art/>
- Resim4: Horn, R. (1972). *Unicorn* [Performans]. Artchive. <https://www.artchive.com/artwork/unicorn-rebecca-horn-1972/>

- Resim5: Horn, R. (1972). *Unicorn* [Performans]. Artchive. <https://www.artchive.com/artwork/unicorn-rebecca-horn-1972/>
- Resim6: Horn, R. (1978). *The Feathered Prison Fan* [Performans]. Tate. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/tate-film-pioneers-rebecca-horn-films-1970-2016>
- Resim7:Lacy, S. (t.y.). *Performans Kostümü* [Performans]. Arşiv: Arzu Parten.
- Resim8: Lacy, S. (1984). *Fısıltı, Dalgalar, Rüzgâr* [Performans]. Suzanne Lacy. <https://www.suzannelacy.com/whisper-the-waves-the-wind>
- Resim9: Vicuña, C. (2021). *Precarios* [Yerleştirme]. Elgocerio. <https://elgocerio.home.blog/2021/07/15/cecilia-vicuna-y-la-danza-de-los-precarios/>
- Resim10: Vicuña, C. (2021). *Precarios* [Yerleştirme]. Elgocerio. <https://elgocerio.home.blog/2021/07/15/cecilia-vicuna-y-la-danza-de-los-precarios/>
- Resim11: Vicuña, C. (2022). *Quipular* [Yerleştirme]. Artishock Revista. <https://artishockrevista.com/2022/03/08/cecilia-vicuna-gana-leon-de-oro-a-la-trayectoria-de-la-bienal-de-venecia/>

