

Biyopolitik Bir Kavram Olarak “Kadın Bedeni” ve Protest Bir Tavrı Olarak Performans Sanatında Çıplaklık

"Female Body" as a Biopolitical Concept and Nudity in Performance Art as a Dissident Attitude

Ali Ömür ULUSOY¹ 

¹Kocaeli Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü, Kocaeli, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Ali Ömür ULUSOY

E-posta / E-mail : ali.ulusoym@yahoo.com

ÖZ

Tarih boyunca, bedene dair yapılan kodlamalar, bireyin inşasında stratejik bir rol oynar. Bu yüzden Foucault; beden için, “olayların kaydolma yeridir” diyerek bedeni “biyopolitik bir gerçeklik” alanı olarak kurgular. Beden; din, devlet, ahlak kuralları gibi tüm somut ve soyut kurumlar aracılığıyla baskı altına alınır. Beden üzerinden, güzel-çirkin, zayıf-şişman gibi karşıtlıklara dayalı dikotomik bir evren yaratılır. Sonuç olarak, kavram içinde kavram, baskı içinde baskı alanı oluşur. Diğer taraftan, yaratılan *panoptik* durumlar aracılığıyla baskı altındaki beden, aynı zamanda *gözetim* altında tutulur. Sorun, “kadın bedeni” özelinde ele alındığıdaysa baskının şiddeti katlanarak artar. 1960’lardan sonra oluşan *performans sanatı* ise hem sanatsal bir duruş hem de sosyal bir varoluş biçimi olarak *başkaldıran özne* üzerine kurulur. Onu, tüm diğer sanatlardan ayıran en özgün şeyse sanatçının kendisinin de bir sanat eserine dönüşebilmesidir. Bu anlamda performansın ilk örneklerinden, günümüze değin, sanatçı, kendi bedeniyle hem ontolojik bir varlık hem epistemolojik bir özne hem de estetik bir nesne olarak performansın kendisi ya da parçası olmuştur. Bu nedenle *beden*, performans sanatının temel üretim aracı olarak konumlandırılabilir. Bu çalışma, biyopolitika ile performans sanatının çarpıştığı noktayı bulgulamayı ve 1970’ler özelindeki örneklem eserler üzerinden “kadın bedeni-çıplaklık-protesto” ilişkisini serimlemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Biyopolitika, Performans Sanatı, Kadın Bedeni

ABSTRACT

Throughout history, the codings about the body plays a strategic role in the construction of the individual. Therefore, Foucault constructs the body as a field of "biopolitical reality" by saying that the body is "a place of recording events". The body is suppressed through all tangible and intangible institutions such as religion, state and moral codes. Through the body, a dichotomic universe based on opposites such as beautiful-ugly, thin-fat is created. As a result, a concept within a concept, a field of oppression within oppression is created. On the other hand, through the *panoptical* situations created, the body under pressure is also kept under *surveillance*. When the problem is analysed in terms of the "female body", the severity of oppression increases exponentially. *Performance art*, which emerged after the 1960s, is based on the *rebellious subject* as both an artistic stance and a form of social existence. The most unique thing that distinguishes it from all the other arts is that the artist himself can also turn into a work of art. In this sense, from the first examples of performance to the present day, the artist, with their own body, has been the performance itself or part of it both as an ontological entity, as an epistemological subject and as an aesthetic object. Therefore, *the body* can be positioned as the main production tool of performance art. This study aims to find the point where biopolitics and performance art collide and to expose the relationship between "female body-nudity-protest" through a sample of works from the 1970s.

Keywords: Biopolitics, Performance Art, Female Body

Başvuru/Submitted : 13.08.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 11.09.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 17.09.2024
Kabul/Accepted : 10.10.2024
Online Yayın /
Published Online : 18.10.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

In the last fifty years, the human body has become increasingly prominent in the academic field and a central topic in modern social sciences. Popular topics such as organ transplantation, stem cell research, nanotechnology, plastic surgery, cyborg life forms, and artificial intelligence have reinforced this interest. This, of course, has produced many theoretical structures from economics to politics, science to art. Undoubtedly, one of the most prominent theories in the field of sociopolitics is *biopolitics* created by *Foucault*. This view, which puts the body at the centre, focuses on the domination strategies established through the body. *Performance art*, which is created through a focus on the body, both sees the body as a means of struggle and transforms the body itself into a work of art.

In other words, both biopolitics and performance art center on the body. However, although there are qualified studies in both fields, there is almost no research that combines the two fields. Especially the pure form of the body, that is, its naked state, has been overlooked in this relationship. This article, above all, aims to make this visible by combining these two fields. In this context, how the biopolitical domination of the female body is challenged by the dissident stance of performance art is analysed through the phenomenon of *nudity*. For this purpose, the 1970s, when performance art was accepted as an independent art (Wark, 2009: 1), was chosen as the boundaries of the study. Methodologically, a poststructuralist perspective was followed both because Foucault epistemology forms the basis of the study and because performance art is itself a postmodern art.

The article consists of eight sections in total, excluding the Introduction and Conclusion. In the section on *The Body and the "Women's Body"*, the etymological and conceptual explanation of the body is given and its meaning in social sciences is examined. In addition, the distinction between biological sex and gender is mentioned. In the section on *biopolitics*, the importance of the body as a means of production and management since ancient times is emphasised and its political evolution is evaluated. In this context, *Foucault's* views are referred to and the transformation of the body after the eighteenth century is mentioned. The basic concepts of *biopolitics*, *biopower*, *anatopolitics* of the body and *biopolitics* of the *population* are discussed. In the *Panopticon* section, it is mentioned how the prison model designed by *Jeremy Bentham* has been integrated into society by expanding its sphere of influence in the modern world. In parallel to this, the concepts of control apparatus, discipline and normalisation are introduced. In the section on *Identity and Truth*, the biopolitical relationship between identity-truth-subject is evaluated. The view that truth consists of a discourse produced by power and that it provides its legitimacy with these truths is evaluated. It is stated that identity is also produced by the discourses of power in a parallel manner, and even the words used by individuals to define themselves are determined by power.

In the section *"The Female Body" as a Prison*, the relationship between gender and discipline is analysed based on Foucault's view that "The soul is the prison of the body" (Foucault, 2000, p. 68). The discrimination against women is made concrete with examples from a wide range of fields from religion and mythology to modern social life. In this framework, it is claimed that: While power controls society, "society" controls women. Thus, women are subjected to strong oppression by both power and society: While power subjectivises men and turns them into objects, it turns women into the *object of the object* through double-sided control. Thus, the woman is imprisoned in her own body.

In the *Performance Art* section, the emergence of performance art centred, above all, on the body as a means of a dissident tool of rebellion, its political stance and its relationship with gender are examined. On the other hand, it is emphasised that the most unique thing that distinguishes performance art from all other arts is that the artist himself can turn into a work of art (Allain and Harvie, 2006, p. 370; Hallensleben, 2010, p. 10). *Naked Truth: Women's Own Body* section analyses the ways in which performance artist women resist gender domination through their bodies.

The last section of the article, *Examples*, is devoted to the cult projects of the 1970s. The iconoclast orientations and aesthetic strategies of female performance artists who use their naked bodies as both a political weapon and an artistic tool are evaluated through examples. In this context, *Mirror Check* (Joan Jonas, 1970), *Glass on Body Imprints* (Ana Mendieta, 1972), *Woman Rising* (Mary Beth Edelson, 1973), *S.O.S. Starification Object Series* (Hannah Wilke, 1974), *Interior Scroll* (Carolee Schneemann, 1975) are analysed.

In *conclusion*, the research findings have shown that the strategy of nudity in performance art has an important place in women's struggle for identity. The "female body" has evolved from object to subject, from passive to active, from spectator to performative through performance art.

GİRİŞ

Nietzsche, Heidegger, Beauvoir, Foucault, Jung ve Freud gibi pek çok düşünür, toplumsal yapılar ile toplumsal mitler arasında bir bağ aramış ve vardıkları sonuçlar farklı da olsa kurdukları sistemde, insan tarafından üretilmiş mitlerle insanın yaşamı arasındaki ilişkiyi doğrudan veya dolaylı olarak felsefelerinin içine yerleştirmişlerdir. Bunun son dönemdeki en iyi örneklerinden birini ise *Sapiens* adlı çalışmasıyla *Harari* vermiştir.

Harari, bilişsel devrimden bu yana, insanların mitler ve yaratılan diğer hikayeler (devletler, şirketler, yasalar vs) aracılığıyla bir arada kalmalarının sağlandığını söyler. Bunun ise toplumu bölerek ve insan grupları arasında bir hiyerarşi ve zıtlık yaratılarak temellendirildiğini belirtir. Zengin-fakir, dindar-laik veya Hindistan kast sistemi gibi (*Harari, 2021, s. 113*). *Harari*'nin bu konuda yaptığı en önemli saptamalardan biri ise şudur: Tarih ve coğrafya boyunca tüm hiyerarşiler değişmekte (veya dönüşmekte) ama tarım devriminden bu yana, kadın-erkek hiyerarşisi, hemen her yer ve zamanda aynı kalmaktadır (*Harari, 2021, s. 15*). Hatta başlarını *Françoise Heriter*'in çektiği pek çok antropolog, tarihteki ilk ikiliğin, erkek ve kadın arasındaki ayırmadan hareketle başladığını belirtir (*Saygılıgil, 2020, s. 175*). Sonrasında kurulan ikilikler, bu ayırma dayanılarak yapılandırılmıştır. Öyleyse bu yaklaşım, şu şekilde de söylenebilir: İnsanın tarihi, aynı zamanda kadın ve erkek hiyerarşisinin/zıtlığının da tarihidir. Bu zıtlıksa kendini cinsiyette ve doğal olarak *bedende* gösterir.

Başından beri temel kavramlardan biri olan insan bedeni, son elli yılda, akademik sahada giderek daha fazla öne çıktı ve modern sosyal bilimlerin merkezi bir konusu haline geldi. Organ nakli, kök hücre araştırması, plastik cerrahi, cyborg yaşam formları ve yapay zeka gibi popüler konular da bu ilgiyi pekiştirdi. Bu da elbette, ekonomiden politikaya, bilimden sanata pek çok kuramsal yapı üretti. Sosyopolitik alanda, hiç kuşkusuz öne çıkan kuramların başında ise Foucault tarafından oluşturulan *biyopolitika* gelir. Bedeni merkeze alan bu görüş, beden üzerinden kurulan tahakküm stratejilerine odaklanarak nüfus kontrolü, bireysel özgürlükler, devlet müdahalesi, toplum mühendisliği gibi konuları ele alır. Beden odağında oluşan performans sanatı ise bedeni hem bir anlatım aracı olarak görür hem de bedenin kendisini bir sanat eserine dönüştürür.

Verimli bir alan sunması nedeniyle günümüze değin, hem biyopolitika hem de performans sanatı alanlarında birçok nitelikli çalışma yürütülmüştür. Bunlardan bir kısmı ise disiplinlerarası bir zeminde ilişkisellik ağı örmüştür. Biyopolitikayı feminizm bağlamında değerlendiren (*The Biopolitics of Gender, Jemima Repo* gibi), beden kavramını biyopolitika ile inceleyen (*Biocitizenship: The Politics of Bodies, Governance, and Power, K. Happe, J. Johnson, M. Levina* gibi) veya bedeni feminizm ile ilişkilendiren (*Feminist Perspectives on the Body, Barbara Brook* gibi) farklı kombinasyonlarda çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bunların haricinde, performans sanatında “çıplaklık” kavramını sanatçı özelinde ele alan (*Tracing a History of Carolee Schneemann's Interior Scroll* veya *Hannah Wilke: The Intra-Venus Photographs* gibi) çok sayıda araştırma da bulunmaktadır.

Bu makalenin konu sınırları içindeyse kimi araştırmalar ön plana çıkmaktadır: Bunlardan ilki, Jayne Wark tarafından yazılan *Radical Gestures Feminism and Performance Art in North America* adlı çalışmadır. Konuyla ilgili en kapsamlı çalışmalardan biri olan kitap, Derrida, Lacan ve Foucault gibi isimler eşliğinde postmodern bir okuma gerçekleştirir. Feminist bağlamda biyopolitik alana girer fakat alanda sabit kalmaz. Çıplaklık kavramına ise özel bir bölüm oluşturmakla birlikte, genel içinde geniş yer ayırır. Bir diğer çalışma, Jason M. Huber tarafından yazılan *Pathopolitics: Feminist Performance Art Biopolitics and Affect in 1970s America* başlıklı doktora tezidir. Huber, “patapolitika” adını verdiği kavram temelinde, biyopolitik teoriyi takip eder ve bunu da afekt kapsamında performans sanatı ile ilişkilendirir. “Performans” kavramını feminist sanatla sınırlayan çalışma, “çıplaklık” kavramına ise kısıtlı bir yer ayırır. Niki McCusker'a ait olan *Performance, Art and the Female Nude at Dr Sketchy's Anti-Art School* başlıklı tezse özgün bir yaklaşımla “çıplak performans” konusuna “sektör” özelinde yaklaşır ve politik olanı, karşı-sanat ilişkisinde değerlendirir. Fakat performansı “teatral sunum” ile sınırlar ve konvansiyonel oyun-seyir ilişkisini baz alır.

Bunların haricinde kimi makaleler de konuyu ele alma biçimi açısından değerli doneler sunar. Örneğin, *Politics and Performance: Categories of Second-Wave Feminist Performance Art* (Jessa Laframboise), performans üretimini bedensel politik ilişkisinde kategorilere ayırarak gerekçe ve örnekleriyle açıklımlar. Yine paralel şekilde, *Nudity and Textuality in Postmodern Performance* (Karl Toepfer), çıplak performans “metinsellik” bağlamında kategorize ederek politik olanla ilişkilendirir. *Naked Forms a Cultural Challenge* (ukasz Guzek) ise 2014'ten beri devam eden ve “Festival of Naked Forms” adını taşıyan çıplak performans festivaline odaklanır. Festivali hem kültürel bir arena hem de politik-sanat organizasyonu olması açısından değerlendirerek farklı bakış açıları sunar.

Bu makale ise performans ve biyopolitika ilişkisine “kadın bedeni-çıplaklık-protesto” üçgeninden bakmakta ve bu spesifik alanı daha görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bu kapsamda, kadın bedeni üzerine kurulan biyopolitik tahakkümün, performans sanatının protest duruşuyla nasıl kırıldığı, çıplaklık fenomeni üzerinden incelenmiştir. Bunun için de performans sanatının bağımsız bir sanat olarak kabul edildiği 1970'ler (Wark, 2009, s. 1), çalışmanın sınırları

olarak seçilmiştir. Metodolojik olarak ise hem Foucault epistemolojisinin temelini oluşturması hem de performans sanatının bizzat postmodern bir sanat olması nedeniyle postyapısalcı bir perspektif izlenmiştir.

Beden ve “Kadın Bedeni”

Dünyada yer kaplayan ve hareket eden bir varlık olarak insan, her şeyden önce bedendir (*fizik*). Doğan, büyüyen ve ölen bir canlı olarak insan, her şeyden önce bedendir (*biyoloji*). Suç işleyen, yargılanan, hapis yatan insan, her şeyden önce bedendir (*hukuk*). Sosyal ve beşeri bilimlerin araştırma konusu olan insan, her şeyden önce bedendir. Düşünmek, çalışmak, üretmek için de öncelikle bir bedene ihtiyaç vardır. Ve tabii ki, öncelikli olarak bireyin bedensel ihtiyaçları vardır (*Maslow Piramidi*). Bu örnekler sınırsızca çoğaltılabilir. Bununla birlikte beden, tek başına, bağımsız bir varlık olarak düşünülemez; *Kant*’ın ifadesiyle *transendental* ya da *Sartre*’in terminolojisiyle en *soi* bir kavram olarak ele alınamaz. Zira beden, somut bir materyal olduğu kadar, aynı zamanda siyasi, kültürel, ekonomik, dinsel ve sosyal bir varlıktır. Bedeni, bunlardan herhangi birinden ayrıştırarak düşünmek, insanın yaşam içindeki varlığını yok saymayı gerektirir.

Peki nedir beden? Beden, etimolojik olarak *corps* yani korseden gelir; ruhu ve organları sıkı sıkıya saran bir kılıf olarak anılır. Arapça kökü ise *badan* yani zırh ya da *wucūd* yani varoluş, mevcudiyet anlamını taşır (Saygılıgil, 2020, s. 170). Sosyal bilimlerin alanındaysa beden; *Bryan Turner*’in deyişiyle “doğa ve kültürün çatıştığı bir alan”; *Judith Butler*’e göre ise “toplumsal cinsiyetin kültürle oluşturulduğu bir alan”dır (DeMello, 2014, s. 47). *Michel Foucault* ise bedeni, “biyolojik varoluşun ötesinde güç/iktidar ilişkilerinin merkezi” olarak görür. Bunu da bedenin kültürel bir söyleme sahip olmasıyla özdeşleştirir.

Tanımlar her ne olursa olsun, tarih boyunca bedene dair yapılan kodlamalar, toplumsal cinsiyet bağlamında; olaylardan olgulara, “acaba”lardan “kesin kabuller”e dönüşerek bedenin inşasında stratejik bir rol oynar. Böylece “dişi (XX) ve eril (XY)”, “bay ve bayan”’a evrilerek, erkek ve kadına ait *toplumsal kimlikler* de belirlenmiş olur: Erkek, hiyerarşide üst konuma, zıtlıkta olumlu tarafa yerleştirilirken, kadın ise alt konumda ve olumsuz tarafta bırakılır. Bu kapsamda *kadın bedeni*, bedenden sonra bir “alt kategori” gibi ele alınır. “Beden” denilince erkek bedeni anlaşılırken, kadın bedeninin anlaşılabilmesi için, “kadın bedeni” diye özellikle kategorize edilmesi gerekmektedir.

Söz konusu durum, elbette ki, toplumsal, kültürel ve ekonomik boyutları olan *politik* bir sürecin ürünüdür. “Yaşam ile politikanın iç içe geçmişliği, yaşamın mı politikayı; yoksa politikanın mı yaşamı etkilediği veya kontrol ettiği” sorusunu (Lemke, 2013, s. 18) akla getirir. *Biyopolitika* ise tam da bu noktada ele alınabilecek bir bağlam oluşturur.

Biyopolitika

Beden, Antik çağdan beri, yönetimler tarafından bir üretim aracı olarak görülmüş ve sürekli olarak üretkenliğe dönük olarak programlanmıştır. Bu programın bir tarafında *hükümdar* (kral, imparator vs), diğer tarafında *toprak* odaklı üretim biçimi yer almış fakat bu süreç, Sanayi Devrimi ile birlikte, ciddi bir dönüşüm süreci yaşamıştır. Bu nedenle Michel Foucault, XVIII. yüzyılı yönetsel bir milat görür ve yüzyıl sonu itibarıyla oluşan yönetsel modeli, önceki tüm sistemlerden ayırır. Modern iktidarlarda belirleyici olan, artık hükümdar değil *yönetim sistemleri*, toprak değil *insandır*. Siyasetin konusu ise *insan yaşamıdır* (Saygılıgil, 2020, s. 171). Bu da bedeni, yönetselliğin nesnesi konumundan, *öznesi* konumuna taşımıştır.

Nüfus artışı, doğum ve ölüm oranları, halkın sağlık durumu, ortalama yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşulların öneminin artması, müdahale ve denetimi gerektirmiştir (Foucault, 2013, s. 98). Bu nedenle XVIII. yüzyıldan sonraki siyasi veriler, biyolojiden referans alır ve bu noktada, *biyoloji* bir ideolojiye dönüşür. Devlet, bedeni çeşitli kurumsal yapılanma ve uygulamalarla sosyo-ekonomik açıdan “kullanışlı” bir mekanizma haline getirir. Burada politika, kapitalizmin bedenleri kullanabildiği, dizginleyebildiği, kontrol edebildiği, boyun eğdirebildiği ve sömürebildiği belirli bir yol olarak öne çıkar (Mendieta, 2014, s. 39). Foucault, tüm bu sürece, *biyopolitika*¹, biyopolitikayı kullanan iktidara da *biyoiktidar* adını verir.

Yönetselliği elinde bulunduran biyoiktidar, hayata iki temel açıdan müdahale eder: Birincisi *bedenin anatomopolitigi*dir. Bu biçimin amacı, “insan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha verimli, daha uysal kılmak ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir” (Foucault, 2014, s. 17). Bedenlerin disipline edilmesi için kışla, devlet okulu veya üniversite gibi bir dizi yeni toplumsal alanın ortaya çıkışı, en açık şekilde modern hastanenin ortaya çıkışında özetlenmiştir. XVIII. yüzyıldan önce hastane, tıbbi bir kurum değildi ve tıp da bir hastane disiplini değildi

¹ Foucault’ın pek çok anahtar kavramı gibi, biyopolitika da farklı vurgularla kullanılmış, iki yüzyıl boyunca gelişen politik tekniklerin dönüşümünün farklı yönlerini ifade etmiştir. Bu nedenle terim, aslında tek anlamlı değildir ve Foucault’ın bu terimi kullandığı en az beş farklı yol tespit edilebilir: 1. Kapitalizmin yükselişiyle birlikte tıbbın dönüşümünden kaynaklanan şeyi tanımlamak, 2. Kapitalizmin tarihinin bir unsuru ve ayrılmaz bir parçası olarak, 3. Yeni bir egemenlik biçimi olarak, 4. Neoliberal yönetselliğe özgü bir iktidar biçimi olarak ve 5. Biyotarihin bir bölümünün başlığı olarak (Mendieta, 2014, s. 37).

(Mendieta, 2014, s. 39). Bedene *makine* olarak yaklaşan bu biçime göre, denetim altında tutulan insanlar, istenilen şekilde eğitilecek, “iyileştirilecek” ve uysal bedenlere dönüştürülerek kullanılacaktır. İkinci müdahale ise *nüfusun biyopolitiği*dir. Bu noktada, nüfusu düzenleyici bir denetim söz konusudur (Foucault, 2014, s. 18). Bu yaklaşıma göre insanlar, *nüfus özellikleri* açısından değerlendirilir; yaşam, doğum, ölüm, üretim, tüketim, hastalık gibi toplu süreçlerden etkilenen bir kitle olarak dikkate alınır.

Diğer taraftan, *biyoiktidar*, kendinden önceki yönetim biçimleri gibi tek bir merkezden yayılan baskı mekanizmaları üzerine kurulu bir iktidar yöntemi de değildir; bireyler düzeyinde işleyerek *rıza* üretir (Saygılıgil, 2020, s. 172). Biyopolitika, insanlarla biyolojik olarak sınıflandırılabilen nüfus birimi olarak ilgilenir ve iktidarın talepleri/yöntemleri, kimi zaman bir haz kaynağı haline dahi gelebilir. Bunun sebebi, iktidar mekanizmalarının söylemsel olarak sunulması, fiziksel bir güç olmaktan çıkması ve *yönetimsel* hale gelmesidir. Bu noktada, geleneksel siyaset için pozitif bir anlam taşıyan “özneleşme”, Foucault için, bireylerin iktidar tarafından çeşitli söylemler etrafında *düzenlenebilir* hale gelmesi anlamını taşır ve negatifleşir (Foucault, 2011, s. 63). Bu biyopolitik süreç ise kimi aygıtlar aracılığıyla sürekli olarak *denetim* ve *gözetim* altında tutulur. Bu aygıtların başındaysa hiç kuşkusuz *panoptikon* modeli gelir.

Panoptikon

Panoptikon, en temelinde, *Jeremy Bentham* tarafından tasarlanan (1785) stratejik bir hapisane modelidir. Tasarımın konsepti, herkesi ve her şeyi gözetlemeye izin veren bir görme rejimi olmasıdır. Bu nedenle kavram, etimolojik olarak “bütünü gözlemlemek” (pan-opticon) anlamına gelir. Panoptikonun temel ilkesi; tek odalı bir hücredeki mahkuma saklanacak hiçbir yer bırakmaması, gardiyanlara ise mahkumun her anını izleme olanağı sunmasıdır. Diğer taraftan, hücrelerde yer alan mahkumlar, her an gözetlenebilir olmakla beraber, kendilerini gözetleyeni hiçbir zaman göremezler. Bu asimetrik durum, sürekli olarak izlenme hissi yaratarak, bir süre sonra, mahkumların kendi kendilerini denetlemesine neden olur.

Kavram, yaklaşık iki yüz yıl sonra, *Foucault* tarafından toplumsal bir teori olarak yeniden yorumlanır ve erken modern monarşiden geç modern kapitalist devlete geçişi temsil eden bir fenomen olarak konumlanır. Buna göre panoptikon, modern toplumda bir hapisane modeli olmaktan çıkıp, tüm hayatı çevreleyen bir *denetim aygıtı* haline gelmiştir. İlkinde iktidar, örneğin suçlunun bedeninin yok edilmesiyle görünür bir şekilde uygulanırken, ikincisinde iktidar görünmez hale gelir ve üretim disiplinlerine katılmayan ya da boyun eğmek istemeyenleri belirlemek, marjinalleştirmek ve “tedavi etmek” için öznenin zihnine odaklanır (Brunon-Ernst, 2012, s. 26).

Foucault, “Toplumumuzun tamamen bir gözetim toplumu olduğunu” ve bizlerin de “panoptik bir makine içinde bulunduğumuzu” söyler (Foucault, 1995, s. 217). Bu makine ise, “normal insan üretimi”nde kullanılmakta; bunu da hayatın her alanında sınırlar çizip, insanların bu sınırlar içinde yaşamasını sağlayarak gerçekleştirir. İşte bu sınırlar içindeki insan, *normal insandır*. Foucault, iktidar tarafından belirlenen *normal* kriterinin dışına taşan insanların, *toplum standartlarına* uydurulması işlemine “normalleştirme” adını vermiştir (Foucault, 2013, s. 106). Bu normalleştirmenin aracı olarak panoptikon, “mahkûmu iyi davranmaya, deliyi sakın olmaya, işçiyi çalışmaya, okul çocuğunu özenli olmaya, hastayı tedaviye uymaya zorlamak için güç kullanmaya gerek kalmamaktadır” (Foucault, 2006, s. 299).

Foucault, normalleştirmenin modern yaşamda, artık normal bir duruma dönüşmesi nedeniyle “Bentham’ın, toplumu-muzu anlamak için Kant ve Hegel’den daha önemli” olduğu sonucuna varır (Foucault’dan aktaran Brunon-Ernst, 2012, s. 1). Çünkü modern kimlikler ve hakikatler de sürekli denetim altında tutulan bu “hapisane”de yatmaktadır.

Kimlik ve Hakikat

Foucault, her zaman için özne ile hakikat arasında bir ilişki olduğunu (Foucault, 2014, s. 233) belirtir ve *hakikat* kavramını da tıpkı *özne* kavramı gibi sorunsallaştırır. Bu sorunsalın temel nedeni ise *hakikatin*, söylemler aracılığıyla iktidar tarafından üretilmesidir. “Hakikat söylemleri, mevcut iktidar bağlarının ve iktidar oluşturma uygulamalarının kendilerini tekrar üretebilmeleri için gereklidir. Kısacası hakikat, iktidarın ve iktidar ilişkilerinin meşrutiyetini sağlayan bilgiler hazinesi ve yönetimselliğin parçasıdır” (Foucault, 2014, s. 243).

Foucault’ya göre, birey, insan, ruh öğelerini içeren modern kavramlar da iktidarın insan bedenini çevrelemek amacıyla ortaya sürdüğü hakikat rejiminin olgusu olan söylemin, iktidarın bilgiyi ürettiği ve bilginin de iktidarı yayarak kuvvetlendirdiği bir düzendir. Birey iktidarın dışında ve karşısında değildir; birey, bu haliyle bir aracıdır; yani iktidar, kurduğu birey üzerinden işlemektedir (Foucault, 2014, s. 106). O zaman farklı şekilde ifade etmek gerekirse iktidar, insanları verili tecrübelerin öznelere haline getirerek *nesneleştirir* ve kendi empoze ettiği kimliğe bağlayarak denetim altına alan bir iktidardır.

Kimlik de tıpkı “hakikat” gibi iktidar tarafından üretilerek dolaşıma sokulur. *Foucault*, insanların kendilerini tanımlama biçimlerinin, hatta tanımlarken kullandıkları kelimelerin bile, iktidar tarafından belirlenmiş, sınıflandırılmış ve

yaptırımları hazırlanmış kimlikler olduğunu söyler (Foucault, 2005, s. 24). İnsanlar, bu verili kimliğin, zamanla kendisine ait olduğuna inanır. Kimliğin içselleştirilmesiyle otokontrolü kabul etmeyi ve *normalleşmeyi* getirir; verili kimliğin reddi veya sorgulaması ise *anormal* etiketiyle dışarıda bırakılmayla sonuçlanır. Bu şekilde, bireylerin davranışı biçimlendirilerek yaşam tarzları denetim altına alınır, belirlenen kalıba sokularak düzen sağlanır. Yani tek tek öznellikler yok edilip, onun yerine aynı toplumsal davranışların dayatıldığı kalıplar yaratılmaktadır (Tümürtürkan, 2010, s. 9).

Bir Hapishane Olarak “Kadın Bedeni”

Foucault’ya göre, düzeni sağlamanın yolu, bedenin denetiminden geçeri -ki bu da bedeni disipline etmekle mümkündür. Bedenin disiplini ise hekimlerden din görevlilerine, eğitmenlerden teknisyenlere kadar uzanan büyük bir orduyla yürütülür (Foucault, 2000, s. 41). Bu anlamda *biyoiktidar*, sadece devlet ya da yönetici bir zümre değildir; her yeredir ve süreklidir. Her yerde oluşu da her şeyi kapsamasından kaynaklanmaktadır. Diğer bir ifadeyle iktidar, toplumdaki karmaşık stratejik durumdur (Foucault, 2014, s. 70).

Sonuç olarak, her yönden kuşatılmış olan bedene biyopolitik bir “ruh” verilir; bu ruh, bedeni biçimlendirerek bir kalıba sokar ve sınırlarını belirler. Epistemik olarak kurgulanan yazılı-yazısız kurallar ve toplumsal düzenlemeler; öznde bedenleşerek ontolojik bir yapı kurar. Yani biyoiktidar, kuralları inşa ettiği gibi, bedenleri ve kimlikleri de inşa eder. Bu yüzden Foucault, “Ruh, bedenin hapishanesidir” (Foucault, 2000, s. 67) der.

Konu, *toplumsal cinsiyet* bağlamında ele alındığı zaman, *biyopolitik durum* daha karmaşık ve çok-katmanlı bir yapıya bürünür. Zira iktidar, toplumu gözetlerken, “toplum” da kadını gözetler. Böylece kadın, hem iktidar hem de toplum tarafından disipline edilmeye çalışan güçlü bir baskıya maruz kalır: İktidar, erkekleri özneleştirerek nesne konumuna getirirken; kadınlarıysa çift taraflı denetimle *nesnenin nesnesi* durumuna düşürür. Bunun sonucu olarak da erkek-devlet egemenliği, çağlar boyunca, kadın (bedeni) üzerinde yeniden ve yeniden üretilmiştir. Böylece kadın, kendi bedeninde hapsolmüştür. Kadının kültürel belliği kadar gündelik yaşam pratiği de kadınların “hapishane anıları”yla doludur ve sayısız örneklem içerir.

Dinler/mitler; kadın ve günahı nerdeyse eşanlamlı görür; Adem’in cennetten kovulmasının nedeni, *Havva*’dır; *Pandora’nın Kutusu* (Pandora’s Box), dünyanın bütün kötülüklerini içerir. Diğer taraftan “box” kelimesinin, İngilizcede *vajinanın* gündelik dilde karşılığı olması dikkat çekicidir. Keza *Othello*’da yer alan ve birincil seviyede dramaturjik önem taşıyan “hiçbir şey” (nothing)² kelimesi de yine Elisabeth dönemi İngilizcesinde “kadın cinsel organı” anlamına da gelmekteydi.

Hiçbir bilimsel karşılığı olmamasına rağmen, cinselliğe kadınların erkeklerden daha az gereksinim duyduğu inancı; hiçbir biyolojik neden bulunmamasına rağmen çocuklara kadınların bakması gerektiği düşüncesi; hiçbir kanıt bulunmamasına rağmen, erkeklerin kadınlardan daha zeki olduğu kabulü gibi birçok olgu, etkin iktidar (devlet, toplum, ahlak, din, pazarlama vs) tarafından üretilmiş *hakikat*lerden sadece birkaçıdır.

Hakikat söylemleri ise kendi panoptik yaşam pratiklerini yaratarak kadınları sürekli baskı ve denetim altında tutar: Erkeklerin yayılarak oturmaları gayet *normal*ken, kadınların bacaklarını ayırması “davetkarlık” olarak yorumlanır ve onları *kapatmaya* zorlar. Kadınların mini elbise giymesi tacizin, gece sokağa çıkması tecavüzün meşrulaştırılması olarak gösterilebildiği için onları *kapanmaya* zorlar. Dinler, erkeklerin kıyafetinden ziyade kadınlarınkiyle ilgilendiği ve açıklık dinen günah ve ahlaken ayıp sayıldığı için, örtünmeye ve dolayısıyla yine *kapanmaya* zorlar. Kadınların düşüncelerini açıkça ifade etmesi, hoş görülmediği için onları susmaya ve düşüncelerini *kapatmaya* teşvik eder. Hissettiklerini söylemesi ahlaksızlık olarak görüldüğü için, içe *kapanmalarına* sebep olur. Instagram, Facebook ve Youtube gibi popüler sosyal medya uygulamaları, geçekte cinsel bir organ olmamasına rağmen, erkek meme ucunun görünmesine izin verirken, kadın bedenine sansür uygulatarak yine *kapanmalarına* sebep olur.

Feminist kuramcı/düşünür Kathleen Lennon ve akademisyen Clara Fischer, ortak yazdıkları *Feminist Perspectives on the Body* adlı makalede, Foucault’yla aynı görüşleri paylaşarak, bu tür disiplin uygulamalarının sadece uygun cinsiyete sahip bedenlerin üretimine değil, aynı zamanda toplumsal normalleştirmeye tabi olan bedensel kimliğin diğer yönlerine de bağlı olduğunu söyler (Lennon ve Fischer, 2010). Saç düzleştirme, mavi renkli kontakt lensler, burun ve dudakların cerrahi olarak yeniden yapılandırılması, bedenlerimizin maddi şekillerinin toplumsal bir ideale karşılık gelecek şekilde disipline edildiği ve belirli türden, genellikle beyaz, her zaman muktedir, her zaman genç bedenlerin işgal ettiği ayrıcalıklı konumu yansıtan uygulamalardır. // Bu durum, 1970’lerin feminist yazılarında önemli bir tema haline gelmiştir. Andrea Dworkin şöyle yazar: “Kültürümüzde kadın bedeninin tek bir parçası bile dokunulmadan, değiştirilmeden bırakılmıyor. (. . .) Tepeden tırnağa, bir kadının yüzünün her özelliği, vücudunun her bölümü değişikliğe tabidir” (Dworkin 1974, s. 113-114).

² Iago’nun, Desdemona’nın Othello’yu aldattığını ima ederken kullandığı ironik replik. İleri okuma için bkz. Eagleton, Terry, William Shakespeare, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul: 1998, s. 76.

Yine buna paralel olarak; kadınların sürekli bakımlı gezmek zorunda bırakılması, moda uygun giyinmeye teşvik edilmesi, “güzelliğin” kadınla özdeşleştirilerek estetik ameliyatlara yönlendirilmesi, cinsel ilişkide erkeklerin genellikle üstte olması ve hatta ikili koltuklarda kadınların iç tarafa oturması gibi durumlarla panoptik örnekler çoğaltılabilir.

Bedenin disiplin altına alınması pratiklerine ilişkin Foucaultcu *post-feminist* kavrayışlar, cinsiyetlendirilmiş ve en ısrarlı biçimde kadın bedeninin disiplin altına alınmasına uygulanmıştır. Bu tür anlatılar, kadınların kendi bedenlerini yalnızca toplumsal cezalardan kaçınmak için değil, aynı zamanda belirli türden hazlar elde etmek için de aktif bir şekilde disipline ettiklerini vurgulamaktadır. Bu tür açıklamaların iki temel özelliği vardır. Birincisi, bedenlerin maddi şeklinin bu tür uygulamalarla nasıl değiştirildiğini vurgulamaktadır. İkincisi ise bu tür değişikliklerin bedenlerin sosyal anlamlar taşımalarının, belirli bağlamlarda cinsel arzu edilebilirlik, uygunluk, saygınlık ya da sosyal gruplara katılım sinyalleri vermesinin bir sonucu olduğudur (Lennon ve Fischer, 2010).

Sonuç olarak, *kadının bedeni*, kendisi için bir hapishaneye dönüştürülür. Böylece, düşünme, konuşma, beden dili, hareket alanı baskılanır. Ve doğal olarak, sorgulamadığı için konuşamayan, hareket edemediği için karşı koyamayan bir kitle yaratılır. Zira kadın, bedenini öğrenmeden, bedeninin “kapatılması gereken” bir şey olduğunu öğrenmiştir.

Performans Sanatı

20. yüzyıl, iki ayrı dünya savaşını geride bırakmış, Büyük Buhran’ı yaşamış, o güne kadar sırtını yasladığı -akıl, din, bilim gibi- her şeyin çöküntüye uğradığı travmatik bir dönemdir. Bu dönemde, ekspresyonizm, fütürizm ve sürrealizm gibi avangard akımlar kısmen var olsa da *konvansiyonel sanat* hala ağırlığını koruyordu. Tiyatro, resim ve müzik gibi temel sanatların ana akım ekoller veya otoriteler tarafından sahiplenilmesi, sanatı denetim (panoptikon) altında tutuyordu. Diğer taraftan kültür-sanat konvansiyonu, sanatın kendisini *metalaştırarak* alınıp satılan bir ürüne dönüştürüyordu. Dolayısıyla sanatın kendisi de diğer otoriteler gibi, sanatçılar ve alımlayıcılar üzerinde bir *denetim aracına* dönüşüyordu (Wark, 2009, s. 7). Öyleyse “sanatın özgürleştirilmesi” gerekiyordu: Kurallardan, disiplinlerden, pazarlamacılarından, akademisyenlerden, mekanlardan, klişelerden; yani kısaca tüm zincirlerin koparılması gerekiyordu.

1960’lar, bu anlamda bir dönüm noktası olur ve *sanatı özgürleştirme idealiyle* fluxus, video art ve performans sanatı gibi alternatif yönelimlere yol açar. Bu anlamda, performansın bir sanat olarak ortaya çıkışı, başkaldırıya dayanırken, sosyal anlamda ortaya çıkışı ise doğrudan *protestoya* dayanır: Savaş, ırkçılığı, cinsiyetçiliği, eşitsizliği. . . Bu kapsamda, *performans*, tamamen muhalif bir sanattır. Ve bu nedenle, onu bir “protesto sanatı” olarak adlandırmak veya *Goldberg* gibi “sonsuz bir manifesto” (Hallensleben, 2010, s. 86) olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır.

Performans sanatı; -özü gereği- egemen değerlere ve uygulamalara meydan okumayı ve toplumsal krizlere yanıt vermeyi amaçlayarak açıkça politik olarak motive edilmiştir. Bu nedenle, kökleri *Dada* ve *Cabaret Voltaire* de dahil olmak üzere 1910’lardaki performans kadar uzansa da 1960’lar ve 1970’lerdeki ikinci dalga feminizm, Vietnam protestoları ve olayları sırasında ortaya çıkmış, 1980’ler boyunca Başkan Reagan ve Başbakan Thatcher’ın sağcı liderlikleri ve AIDS’in yükselişi sırasında devam etmiş ve halen devam etmektedir (Allain ve Harvie, 2006, s. 368).

Aslında sanatın politik olabileceği fikri, 1960’ların sonu ve 1970’lerde başlı başına radikal bir düşüncüydü; zira sanat dünyasına hâlâ sanatın amacının toplumsal mücadele ve siyasi çekişmelerin kaba zorunluluklarını aşmak ya da bunlara bir alternatif sunmak olduğu inancı hâkimdi. Başka bir deyişle, yirminci yüzyılın başlarındaki *tarihsel avangardları* katalize eden sanat ve siyaset arasındaki eleştirel bağın artık geçerli olmadığı bir dönemdi. Durum, kadınlar açısından daha da sıkıntılıydı. Ancak kadınlar “kişisel olan politiktir” şeklindeki feminist aksiyonun sonuçlarını düşünmeye başladıkça, sanat da dahil olmak üzere hayatın hiçbir yönünün politikadan muaf olmadığını fark ettiler (Wark, 2009, s. 5).

Performans sanatını, tüm diğer sanatlardan ayıran en özgün şeyse sanatçının kendisinin de bir sanat eserine dönüşebilmesidir (Allain ve Harvie, 2006, s. 370; Hallensleben, 2010, s. 10). Bu anlamda performansın 1960’lardaki ilk örneklerinden, günümüze değin, sanatçı, kendi bedeniyle hem *ontolojik* bir varlık hem *epistemolojik* bir özne hem de *estetik* bir nesne olarak performansın kendisi ya da parçası olmuştur. Bu nedenle *beden*, performans sanatının temel üretim aracı olarak konumlandırılabilir.

Sanatçıya odaklanan bu yaklaşım, performans sanatının büyük oranda *kimlikle* ilgili olduğu ve bu nedenle sıklıkla solo şekilde icra edildiği anlamına geliyordu. *Laurie Anderson*, *Bobby Baker*, *Guillermo Gómez-Peña*, *Spalding Gray*, *Karen Finley* ve diğerleri otobiyografik monologlar gerçekleştirerek bellek, gündelik yaşam aktiviteleri aracılığıyla öznenin sosyal inşası ve -özellikle feminist sanatçılar için- kadınların kamusal alana sınırlı erişimi ve bu alanda söz söyleme hakkı konularını ele aldı. Kısmen 1970’lerin gündelik hareketleri kullanan doğaçlama dans tekniklerinin etkisiyle, performans sanatı da gündelik eylemleri sunar ve özbilinçli bir şekilde çerçeveler (Allain, ve Harvie, 2006, s. 370).

1970'lerin başındaki feminist aktivistler, kadın bedeninin ve kadın yaşamının kontrolünü ele geçirme mücadelelerini yalnızca yasalarda ve tıbbi uygulamalarda değişiklikler yaparak değil, aynı zamanda *Miss America* yarışmasının işgalinin³ de gösterdiği gibi, cinsel hiyerarşi dinamiklerinin kültürel temsilin sembolik ve ideolojik yapıları içinde nasıl oynandığını ele alarak hızlandırdılar (Wark, 2009, s. 3).

1970'lerin başlarında, feminist bilinç, sanat dünyasında da yaygınlaşmaya başlamış ve uzun vadeli etkileri bugün hala hissedilen yerleşik değerlerle yüzleşmeye yol açmıştı. Kadın sanatçılar, eleştirmenler ve tarihçiler toplumsal cinsiyet, cinsellik ve yaratıcılıkla ilgili altta yatan ve dile getirilmeyen varsayımları çok çeşitli şekillerde yeniden değerlendirmiş ve bunlara meydan okumuş olsa da bu yeni feminist bilinç, Kuzey Amerika'daki en belirgin tezahürlerinden birini performans sanatı pratiğinde buldu. Jeanie Forte'nin 1960'lar ve 1970'lerdeki feminist performans sanatı analizinde yazdığı gibi, "Bu hareket içinde, kadın performansı postmodernizm ve feminizmi birleştiren özel bir strateji olarak ortaya çıkmaktadır. Kadınlar, performans kadınların nesneleştirilmesini ve bunun sonuçlarını göstermek için yapıbozucu bir strateji olarak kullanmışlardır" (Forte, 1988, s. 220). Gerçekten de, 1970'lerden bu yana feminizm ve performans sanatı arasındaki ilişki, o kadar ayrılmaz bir şekilde bağlantılı hale gelmiştir ki, birinden diğere atıfta bulunmadan bahsetmek düşünülemez (Wark, 2009, s. 3).

Çıplak gerçek: Kadının Kendi Bedeni

Anatole France'ın modernite ve uygarlık üzerine yazdığı yıkıcı hicvi *Penguenler Adası*'nın (1909) ikinci bölümü, "İlk Giysiler" üzerinedir. Yaşlı bir aziz, yakalandığı fırtına sonucu penguenlerin yaşadığı bir adaya düşer. Gözleri iyi görmediğinden adadaki penguenleri insan sanarak hepsini vaftiz eder. Fakat vaftiz, insanlara özgü bir ritüel olduğu için, durum, tanrı ve azizler tarafından hoş karşılanmaz. Bu yüzden tanrı, onları insana dönüştürür. Bu noktada penguenler, Havva'nın lanetini paylaşır ve daha önce farkında olmadıkları bir şeyi, *çıplak olduklarını* anlarlar. Penguenler giydirildikten sonra ise tüm alçakgönüllülüklerini kaybetmeye başlarlar. Roman, giysileri ilk insani ikiyüzlülük olarak tasvir eder ve bunu bir dizi başka ikiyüzlülük izler: mülkiyet, zenginlik, sınıf ve savaş -zira insan ahlakı; ikiyüzlülük, gösteriş ve şiddet üzerine kuruludur. Bir keşiş kılığındaki Şeytansa ilk giyinik pengueni kaçıır ve ona tecavüz eder.

Penguenler Adası, kültür tarihinin bir modellemesi olarak, *çıplaklık* hakkında önemli doneler barındırır: Birincisi, arzuyu kışkırtanın çıplaklık değil, "giysi" olduğu ve alçakgönüllülüğün ancak günah kategorisiyle birlikte ortaya çıktığı şeklindeki temel ahlaki argümanı tekrarlar. Çıplaklık, giysiden önce gelmez; daha ziyade giysinin icadıyla birlikte ortaya çıkar. Hikaye, aynı zamanda giysiyi ilkel bir özbilinçten yabancılaşmanın bir biçimi, insanların kendilerini diğerlerinden farklılaştırdığı bir araç olarak görme konusunda uzun bir geleneği takip eder. Kısacası giyim, "uygarlığın" hüzünlü öyküsünün bir parçasıdır (Barcan, 2004, s. 1). Metin, aynı zamanda hem giysilerin hem de çıplaklığın oldukça ilkel bir şekilde toplumların temel düzenleyici kategorileriyle -özellikle cinsiyet, rütbe, sınıf- ve seksin gücü, politikası ve zevkleriyle bağlantılı olduğunu varsayar. Hepsinden önemlisi, çıplaklığın bir insan kategorisi olduğunu ortaya koyar; çünkü penguenler kuş olarak kaldıkları sürece çıplak değillerdi (Barcan, 2004, s. 2).

Performans sanatçılarının -özellikle de feminist sanat pratiklerinin- çıplak bedeni hem bir mücadele alanı olarak ele almaları hem de araç olarak kullanmaları rastlantısal değildir. Giysi, etek boyuyla ahlaki yargılama olanağı sunarken, "etiketi"yle de bir kimlik sunar. *Jane Gaines*, moda üzerine yaptığı çalışmada, "bir kadın ne giyiyorsa odur" diyerek, kadınların giysileriyle tanımlanıyor olmasına odaklanır (Gaines'ten aktaran DeMello, 2014, s. 16). Moda, hem çıplak bedeni şekillendirir hem de "bedensiz bir elbise düşünmek mümkün olmadığı" için, beden, elbiseye varlık kazandırır. Bu nedenle *Kaja Silverman*, "giysi, bedeni kültürel olarak görünür kılar" diye yazar (DeMello, 2014, s. 17). Moda; makyaj, diyet ve diğer biyopolitik enstrümanlarla birleşince oluşan toplumsal beklentiler kümesi, kadınların yapay bir kadınsı ideale ulaşmak için "giydirilmiş beden"lerine çok fazla zaman harcamalarını gerektirir. Böylece, diğer daha önemli kaygılardan uzaklaşarak dışsal düzenlemeye boyun eğmeye -Foucault'nun deyişiyle- 'normalleşmeye' başlar. Bu da doğal olarak, uysal ve kontrol edilmesi kolay bir kadın bedeniyle sonuçlanmaktadır. Bu nedenle Butler, Bordo ve Gaines'in başını çektiği pek çok feminist kuramcı gibi, performans sanatçıları için de beden, sürekli ve önemli bir mücadele alanıdır; kadınlar, bedenleri aracılığıyla toplumsal cinsiyet tahakkümüne direnebilirler (DeMello, 2014, s. 17).

Durum, sanat perspektifinde de farklı değildir. *Sanatsal iktidarın* eril cinsiyette varlık göstermesi, "çok az sayıda kadın sanatçının sanat tarihi sayfalarında yer alması, sanat alanında da kadın emeğine karşı yapılan ayrımcılık, sanat

³ 1968 yılında *Carol Hanisch* tarafından, "kişisel olan politiktir" mottosuyla örgütlenecek gerçekleştirilen protesto, *kadın kimliğini* "güzel beden"e indirgeyen yarışmaya olduğu kadar, bir bütün olarak ABD'nin kadına yönelik "kimliksizleştirme" politikasına da bir başkaldırı niteliğindedir. Bu yönüyle protesto, feminist hareketi ateşlemesi ve "kadının kendi kimliği"ni istemesi açısından önemli bir eylemdir. İleri okuma için bkz. Beth Kreydatus, *Contesting Miss America: The Boardwalk Protests of 1968*. Pennsylvania Legacies, Vol. 18, No. 2 (Fall 2018), pp. 20-25.

tarihi boyunca erkek sanatçıların kadın bedenini ele alış biçimleri, kadın sanatçıların kadın bedenine bu defa kendi kadın söylemleriyle geri dönmelerine neden olmuştur” (Alp, 2014, s. 348).

İster toplumsal ister sanatsal olsun, kadınlar, her zaman erkeklerin farkında olmadığı şekillerde bedenlerinin farkındadır (DeMello, 2014, s. 127). 1960’lardan günümüze; Yoko Ono’dan Gina Pane’e dek pek çok sanatçı *panoptik denetimi* yıkmak ve *iktidara* meydan okumak için bedenlerini kullanmışlardır. Bedenin çıplak olarak kullanılması, panoptik duruma ek olarak; kadın bedeninin medya ve kamusal alandaki temsil biçimleri olan erotik, şehvetli, bebeksi veya evcilleştirilmiş imajının dışına çıkarak, eril iktidarın *hakikat söylemlerini* de yıkacak bir temsil biçimi oluşturuyordu. Bu yeni temsil biçimleri; “öz saldırı, dönüştürme, iğrençleştirme, ironikleştirme ve metoforlaştırma” (Alp, 2014, s. 349) olarak özetlenebilir.

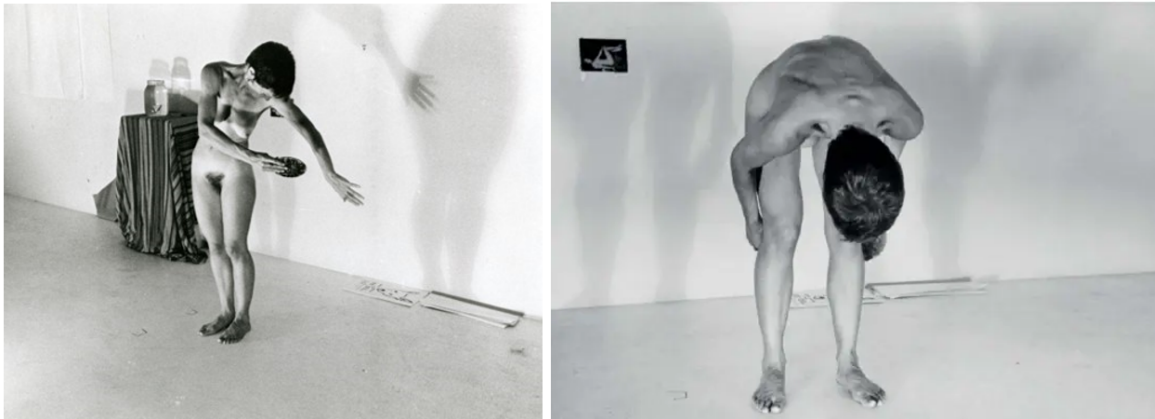
Foucault, yüzyıllardan beri zorla dayatılan bireyselliği reddederek yeni öznellik biçimleri kurmak gerektiğini söyler. Yani “bugünkü hedef, ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir” der (Foucault, 2005, s. 68). Günümüze dek bu doğrultuda iş üreten pek çok sanatçı olmasına rağmen, bedenin çıplak kullanımı aracılığıyla başkaldırma edimini gerçekleştiren öncü sanatçılar arasında Carolee Schneeman, Karen Finley, Ana Mendieta, Marina Abramovic, Joan Jonas, Hannah Wilke ve Mary Beth Edelson gösterilebilir.

Örnekler

Mirror Check (Joan Jonas, 1970)

Performansın olduğu kadar video sanatının da öncülerinden olan *Joan Jonas*, çalışmalarında doğrusal anlatı yapısını bozup teatralliğin ve öyküsellik dısına çıkarak “bedenleşen” ilk sanatçılardandır (Philbrick, 2004, s. 18). Performanslarında, ritüelistik jestler, maskeler, alternatif kostümler ve özellikle de aynalar kullanarak, kadın kimliğinin tasvirlerini sorgular. Hem kendi bedenini ve ruhunu somutlaştırmak hem de izleyicileri kendi bakma biçimlerinin bilincine vardırarak için çalışır (Wark, 2009, s. 188).

Jonas, *Mirror Check* (Görsel 1) adlı çalışmasında, küçük, yuvarlak bir el aynasıyla kendi çıplak vücudunu büyük bir titizlikle inceler. Ayna, sadece bedenin yeniden keşfini sağlayan otoportrenin bir sembolü olarak değil, aynı zamanda vücudun parçalarını yansıtan ancak bütünü yansıtmayan bir parçalanma aygıtı olarak da hizmet eder. Nitekim Jonas, “Başımdan beri ayna bana araştırmalarım için bir metafor sağlamanın yanı sıra, mekânı değiştirmek, parçalara ayırmak ve izleyiciye yansıtmak için bir araç oldu” der (Wark, 2009, s. 189). Bu anlamda *Mirror Check*”, izleyicinin yansımadaki parçalarını yakalar ve “aynasal egemenlik” varsayımlarını bozar. Ancak sanatçının algıyla meşguliyeti, salt biçimsel bir kaygının ötesine geçerek dışı gerçeklik ile benlik arasında bir arayüz olarak algı, “kimlik ve varoluş”ta kurucu bir rol oynar (Philbrick, 2004, s. 20).



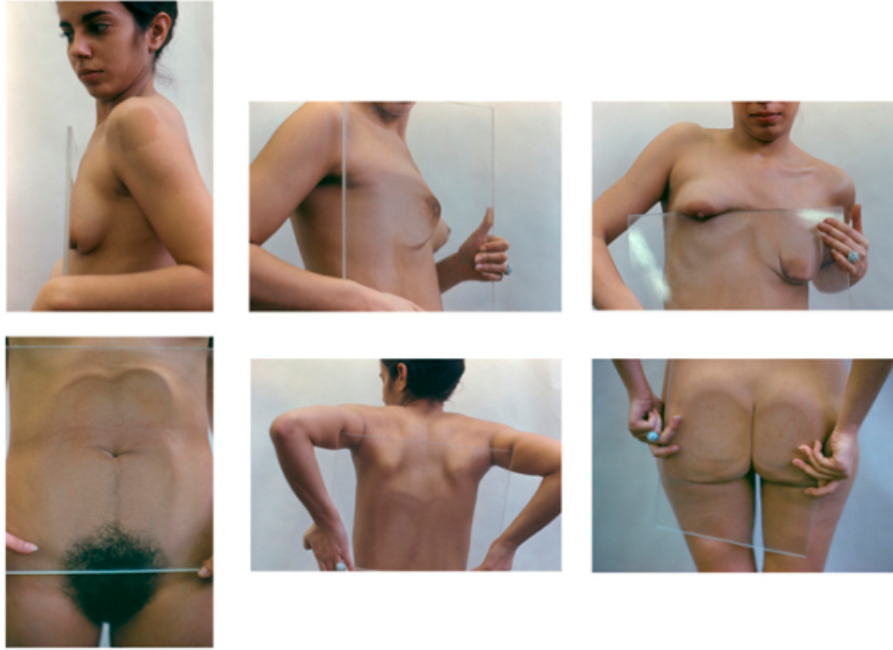
Görsel 1. Joan Jonas, *Mirror Check*, 1970, <https://artistarchives.hosting.nyu.edu/JJKB/mirror-check/index.html>

Glass on Body Imprints (Ana Mendieta, 1972)

Ana Mendieta, özellikle etnik ve cinsel kimlik, cinsiyet ayrımcılığı ve kadına yönelik şiddet gibi sosyo-kültürel konulara radikal bir duruşla odaklanır. 1972 tarihli *Glass on Body Imprints* (Görsel 2) adlı foto-performans serisinde, bedeninin ve yüzünün eril bakışla kodlanmış -estetik, seksi, güzel- bölgeleri üzerine cam bir plaka bastırarak tamamen bozar. Elde edilen grotesk görüntü, kadınsı güzellik idealinin normatif ve kalıplaşmış inşasının anlamsızlığına dikkat

çeker. “Mendieta kendi bedenini manipüle ederek bir temsil öznesi haline gelir ve erkek görsel hazzının tahakkümüyle mücadele etmek için radikal bir strateji olarak deformasyon üzerine bahse girer” (Wanderley, 2017, s. 326).

Toplam otuz altı parçadan oluşan performans görselleri ise *abjeksiyon* hallerinin bir spektrumunu oluşturur (Alvarado, 2015, s. 72). Abject gösteri aracılığıyla özneleri ötekileştiren ve iğrençleştiren ama aynı zamanda izleyiciyi de bir araya getiren süreç ve toplumsal mantıklar üzerine ilişkisel bir düşünmeye davet eder (Alvarado, 2015, s. 73).

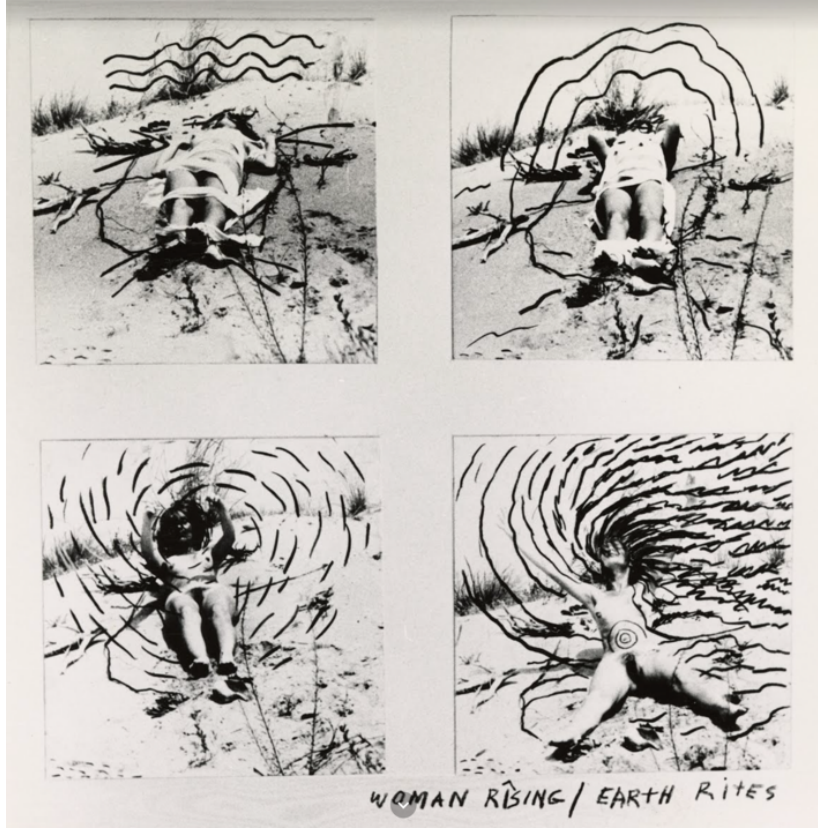


Görsel 2. Ana Mendieta, *Glass on Body Imprints*, 1972, <https://www.moma.org/collection/works/153237>

Woman Rising (Mary Beth Edelson, 1973)

Feminist sanat hareketinin öncülerinden olan *Mary Beth Edelson*, bir taraftan kadının yaşam içindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dönük politik farkındalık çalışmaları yaparken, diğer taraftan kadınların sanat dünyasında daha fazla görünürlük kazanması için çabaladı. Hem akademik hem aktivist çalışmalarıyla -özellikle performans sanatı alanında- kadını yücelten işler üretti. Yönetmeliğe gönderme yapan tanrıça metaforunu sıklıkla kullanarak performatif bir dönüşüm alanı kurguladı.

Edelson'ı en iyi betimleyen projelerden biri olan *Woman Rising* (1973) serisi (Görsel 3), performanslar, fotoğraflar ve sembolik form ve imgelerin boyanmış panellerini içeren birkaç bölümden oluşuyordu. Bu performanslar, Edelson'ın Antik Girit Yılan Tanrıçası figürleri gibi kollarını kaldırarak karadan veya sudan çıplak bir şekilde "yükseldiği" Kuzey Carolina'daki Outer Banks'te gerçekleştirilen özel ritüellerdi. Bu performansların belgesel fotoğrafları daha sonra bir yele saç, dışavurumcu enerji çizgilerinden oluşan bir hale ve vücudundaki ay ve daire sembolleri boyanarak zenginleştirilmiştir. Edelson, modern bir kadın olarak kendisi ile tarihin güçlü kadın arketipleri arasında algıladığı birlik konusunda kararlıydı: “Dişil olanın yükselen arketipsel sembolleri, bugün her modern kadının ruhunda ortaya çıkmaktadır. Bunlar, Büyük Tanrıça'nın çoklu formlarını kapsar. Yüzyıllar boyunca uzanarak *Kadim Kız Kardeşlerimiz*in ellerini tutuyoruz. Büyük Tanrıça, hayatta ve iyi durumda; ataerkillere 5.000 yıllık sürelerinin dolduğunu duyurmak için yükseliyor - Hallelujah! İşte geliyoruz” (Edelson'dan aktaran Wark, 2009, s. 64-65).



Görsel 3. Mary Beth Edelson, *Woman Rising*, 1973 <https://artsandculture.google.com/asset/woman-rising-earth-rites-0025/EQH7f-cqIESoqg>

S.O.S. Starification Object Series (Hannah Wilke, 1974)

Hannah Wilke, çalışmalarında, kadın çıplaklığının tarihsel temsili temelden sorgularken, kendi çıplak bedenini yapı-bozumcu bir stratejiyle dışavurumcu bir araç olarak öne çıkardı. Özellikle ticari kültürde, kadınların geleneksel medya temsillerine meydan okuyarak tüketimciliği, kapitalizmi ve ataerkilliği ele aldı.

Gerald Piltzer Galerisi'nde gerçekleştirdiği *S.O.S. Starification Object Series* (Görsel 4) performansında 3.000 adet sakız satın almış ve bunları konuklarına dağıtmıştır. Wilke'nin konukları, sakızları çiğnedikten sonra geri verirken, Wilke de galerinin duvarlarıyla birlikte kendi vücudunu da süslemek için kullandığı cinsel formlardan yüzlercesinin heykelini yaptı (Kathryn Widing, 2017). Bu performans, daha sonra, sanatçının *pin-up*'ı andıran pozlar verdiği bir dizi fotoğrafla, “performalist otoportrelerle” belgelenmiştir. Wilke'nin tek bir kırışıklığı ya da lekesi olmayan genç bedeninin “kusursuzluğu” göz önüne alındığında, çiğnenmiş küçük, pütürlü sakızların çoğalması, eserin üzerinde hastalığı, yaraları ya da kanserli büyümeyi çağrıştıran uğursuz bir pus bırakır (Kathryn Widing, 2017).

Wilke, sakızın “Amerikan kadını için mükemmel bir metafor olduğunu belirtiyor - onu çiğne, ondan istediğini al, onu at ve yenisini koy”. Wilke böylece toplumun kadınları nasıl nesneleştirdiğine, bedeninin sakız gibi tek kullanımlık bir nesne olarak görüldüğüne dikkat çekiyor. Çalışmanın başlığına atıfta bulunarak, ünlü yıldızların cazibesi ve sıkıntı arasındaki bağlantıları ima etmek için bir kelime oyunu olan 'starlaşma'yı kullanan Wilke, izleyicilerine 'S.O.S.' diye sesleniyor ve güncel sorunlara dikkat çekiyor (Natasha Long, 2024).



Görsel 4. Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, 1974 <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/6114>

Interior Scroll (Carolee Schneemann, 1975)

Carolee Schneemann, performanslarında politik ve kişisel özgürlük alanı olarak kendi bedenini kullanan feminist sanatçıdır. 1975 tarihli *Interior Scroll* adlı performansında (Görsel 5), önce sözde erotik pozlar verirken bir kitaptan pasajlar okur. Ardından vücudunun belli bölümlerini gelişi güzel boyar ve sonunda vajinasından ip gibi uzun bir kağıt çıkartarak, kağıtta yazılı olan kadın-erkek ilişkisine dair alaycı diyalogu aktarır. Schneemann'ın performansı, bilgili, aktif ve susmayan bir kadın formunu refleksif olarak ön plana çıkarır. Diğer taraftan, "söz ve hareket" de gelişen feminist bilincin maddi bir izi olarak -kelimenin tam anlamıyla- bedeninden çıkar (Horne, 2020, s. 988).

Performansın groteskliği, eril dünyanın nesneleştirici bakışına bir meydan okuma olarak bedeninin gerçekliğini radikal bir şekilde ortaya koyar: Çıplak kadın bedeninin yalnızca çalışmanın nesnesi olarak değil, aynı zamanda çalışmanın aktif yaratıcı faili olarak sunulmasıyla hayata geçirir. Schneemann'ın kendi bedenini sergilemesi, böylece yaratıcı failliği, kadının pasifliğine karşıt olarak erkek ilkesiyle hizalayan bir kültüre içkin olan çelişkiyi açığa çıkarır (Wark, 2009, s. 45).



Görsel 5. Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975, <https://www.researchgate.net/publication/347707368>

SONUÇ

Beden, tarih boyunca *iktidar* tarafından bir yönetim alanı olarak görülmüş fakat XVIII. yüzyıla kadar, toprak endeksli ve fiziksel yaptırım odaklı ilerleyen süreç, Sanayi Devrimi'yle birlikte, yerini biyolojiden referans alan psiko-sosyal bir

yönetselliğe bırakmış ve biyopolitik bir konuma evrilmiştir. Bu doğrultuda beden, iktidarca üretilen *hakikat söylemleri* ve *panoptik disiplin* aracılığıyla tahakküm altına alınmıştır. Durum, kadının bedeni açısından daha karmaşık bir hal almış; başından beri var olan denetim ve disiplin şiddetlenerek artmıştır. Protest bir refleks olarak ortaya çıkan performans sanatı ise bedeni merkeze almış ve ezber bozan projelerle biyopolitik sürece başkaldırmıştır. Özellikle feminist sanat pratiğinden gelen sanatçılar, bedeni bir mücadele alanı olarak seçmiş ve toplumsal cinsiyet tahakkümüne yönelik bir direniş aracı olarak görmüştür. Böylece, “kadın bedeni”, performans sanatı aracılığıyla nesne konumundan özne konumuna, edilginden etkiye, seyirlikten performatif olana evrilmiştir. Diğer taraftan, sanatçılar, eril kültür tarafından yapılandırılmış “kadın” algısını yıkmak amacıyla yapı-bozumcu/postyapısalcı bir yörünge çizmiş; bedeninin deformatsiyonu ve yeniden inşası gibi stratejiler izlemişlerdir. 1970’lerin postmodern iklimine de uygun olarak, postmodernizmi karakterize eden, groteskleştirme, parçalılık, süreç odaklılık, merkeziyetsizlik gibi araçlara sıklıkla başvurulmuştur.

Performans Sanatı, *Focoult* kavramlarıyla yorumlamaya da uygun bir zemin oluşturmuştur. Bu kapsamda çıplaklık, *biyopolitikaya* karşı, politik bir fenomen olarak konumlanmış; panoptik disipline bir tepki olarak yükselmiştir. Üretilen projelerin altyapısı bedeninin *anatomopolitiğine*, üstyapısı nüfusun *biyopolitiğine* dönük ağır eleştiriler getirmiştir. Böylece, biyoiktidar tarafından belirlenen sınırlar aşılmış, *normalleştirilme* reddedilmiştir.

Sanatçılar, kıyafetlerini çıkararak ilk başta, verili kimliklerinden sıyrılmıştır. Artık orada, anne, eş ev hanımı veya moda ikonu yoktur. Sadece “kadın” vardır. İşe bu beden, kendini arayan/bulan bir bedendir. Çıplaklık, daha performansa başlamadan, kendi anlamını sorguya açar ve onu var etmeye başlar. Performans ise bu bedeni özgür kılarak anlamlandırır: Ortadaki et kütlesi, artık kadın bedeni değil, “kadının bedeni”dir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID’si / ORCID ID of the authors

Ali Ömür ULUSOY 0000-0001-8510-1545

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Allain, P., & Harvie, J. (2006). *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. New York: Routledge.
- Alp, K. (2014). Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma. *Art-e Sanat Dergisi*, 7 (14), 338-365.
- Alvarado, L. (2015). Towards A Personal Will To Continue Being “Other”: Ana Mendieta’s Abject Performances. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 24(1), 65–85.
- Barcan, R. (2004). *Nudity A Cultural Anatomy*. New York: Oxford International Publishers.
- Brunon-Ernst, A. (2012). *Beyond Foucault New Perspectives on Bentham’s Panopticon*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- DeMello, M. (2014). *Body Studies An Introduction*. New York: Routledge.
- Forte, J. (1988). Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal*, 40(2), 217–235.
- Foucault, M. (2006). *Hapishanenin Doğuşu* (M. Ali. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Yayınevi.
- Foucault, M. (2011). *İktidarın Gözü* (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2013). *Cinselliğin Tarihi* (Uğur Tanrıöver Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar* (I. Ergüden, O. Akınbay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hallensleben, M. (2010). *Performative Body Spaces Corporeal Topographies in Literature, Theatre, Dance, and the Visual Arts*. New York: Rodopi B.V.
- Harari, Y. N. (2021). *Sapiens* (Ertuğrul Genç, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Horne, V. (2020). Tracing a History of Carolee Schneemann’s Interior Scroll. *Art History*, 43(5), 984–1006.
- Lemke, T. (2013). *Biyopolitika* (Utku Özmakas Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lennon, K., & Fischer, C. (2010). *Feminist Perspectives on the Body*. Stanford University, <https://plato.stanford.edu/entries/feminist-body/#LiviFemaBody>

- Long, N. (2024). "Art is for Life's Sake": Subversion and Honesty in the Work of Hannah Wilke <https://www.hastandrews.com/features/2024/1/20/art-is-for-lifes-sake-subversion-and-honesty-in-the-work-of-hannah-wilke>
- Mendieta, Eduardo (2014). Biopolitics. The Cambridge Foucault Lexicon (Ed. Leonard Lawlor, John Nale). New York: Cambridge University Press.
- Philbrick, J. (2004). Paper Trail - (Re)viewing Lines in the Sand and Other Key Works of Joan Jonas. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 26(3), 17-29.
- Saygılıgil, F. Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları, İstanbul Üniversitesi, Auzef, http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/sosyoloji_lisans_ao/toplumsal_cinsiyet_tartismalari.pdf
- Tümürtürkan, M. (2010). Gündelik Hayatın Gözetimi-Panoptikon Toplumu. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 3(2), 1-19.
- Wanderley, O. (2017). Neither Here Nor There: Traces of the Feminine in the Photoperformances of Ana Mendieta. *Comunicacao e Sociedade*, 32, 319-330.
- Wark, J. (2009). Radical Gestures Feminism And Performance Art in North America. Québec: McGill-Queen's University Press.
- Widing, K. (2017). Hannah Wilke S.O.S. Starification Object Series. <https://www.christies.com/en/lot/lot-6100201>

Atıf Biçimi / How cite this article

Ulusoy, A. Ö. (2024). "Female Body" as a Biopolitical Concept and Nudity in Performance Art as a Dissident Attitude. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 631–644. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1532501>