

Ötekilerin Söylemi: Feministler ve Postmodernizm

Craig Owens

Postmodern bilgi basit bir güç aracı değildir. Farklılıklara karşı hassaslığımızı ve uyumsuzluğa karşı hoşgörümüzü arttırır. -J.F. Lyotard, Postmodern Durum

Merkezsiz, alegorik, şizofrenik... -her ne kadar belirtilerini tanımlamayı tercih etsek de postmodernizm çoğu zaman hem destekçileri hem de muhalifleri tarafından özellikle Batı Avrupa kültürü ve kurumlarına verilen otoritenin kültürel krizi olarak ele alınmaktadır. Avrupa egemenliğinin sona ermesi henüz kabullenmesi zor, yeni bir kavrayış olsa da en azından 1950'lerden beri hükmetme ve fethetme sarsıntısı yaratan araçları kullanmadan farklı kültürlerle karşılaşmamız gerektiğini kavramış durumdayız. Konuya ilişkin metinler arasında Arnold Tonybee'nin *Study in History* isimli eserinin sekizinci cildinde yer alan modern çağın (Tonybee'nin ileri sürdüğü şekliyle Avrupa'nın sahip olmadığı geniş toprak ve nüfus üzerinde kendi etkisini yaydığı 15nci yüzyılın sonunda başlayan çağ) sonu ve farklı kültürlerin bir arada olmasıyla nitelendirilen yeni postmodern çağın başlangıcı ile ilgili tartışmalar vardır. Claude Levi Strauss'un Batılı etnomerkezcilik eleştirisi de Derrida'nın bu eleştiriye eleştirdiği *Of Grammatology* gibi bu bağlamda yer alabilir. Ancak, belki de Batı hükümranlığının sona erdiğinin en anlamlı ifadesi 1962'de "kültürlerin çokluğunun keşfi hiçbir zaman masum olmayacaktır" yazan Paul Ricoeur'unkidir.

Sadece tek bir kültür yerine birçok kültür olduğunu fark ettiğimiz zaman asılsız olsa da olmasa da bir çeşit kültürel tekelin sonunun geldiğini kabullendiğimizde kendi keşfimizin yok ediciliği tarafından tehdit edilirik. Ansızın sadece *ötekiler* olması olanaklı hale gelmiştir ki biz de ötekilerin arasında bir "öteki" oluruz. Bütün değerler ve hedefler kaybolmaya yüz tutar; sanki kalıntıların ve yıkıntıların içindeymişiz gibi uygarlıkların arasında dolaşmak mümkün hale gelir. Bütün insan soyu imgesel bir müzeye dönüşür: bu hafta sonu nereye gidelim -Angkor harabeleri ziyareti mi; yoksa Kopenhag'da Tivoli gezintisi mi? Oldukça varlıklı kişilerin uzun, amaçsız bir yolculukta milliyetini yitirme duygusunu tatmak üzere ülkesini süresiz terk edebileceği bir zamanın yaklaştığını çok kolay hayal edebiliriz¹.

Son zamanlarda bu durumu postmodern olarak görme aşamasına geldik. Aslında Ricoeur'un kültürümüzün yakın geçmişte üstünlüğünü kaybetmesi konusundaki moral bozucu açıklaması bugün kültürel üretimimize sinmiş olan melankoli ve seçmeciliği fazlaca şişirilmiş çoğulculuktan bahsetmeden öngörmektedir. Halbuki çoğulculuk bizi ötekilerin içinde öteki olmaya indirger; bu bir tanınma değildir fakat farklılığın önemsizleştiği, eşitlendiği ve yer değiştirebildiği (Baudrillard'ın "iç patlama" olarak isimlendirdiği) bir indirgenmedir. Böylece sadece Batı kültürünün egemenliği değil fakat aynı zamanda kültür bağlamındaki (duyumsadığımız) kimliğimiz de bahis konusudur. Gelgelelim bu iki bahis öylesine ayrılamaz biçimde iç içe geçmiştir ki (Foucault'un bize öğrettiği gibi herhangi bir kültürel beden kuruluğu ve oluşumu için Öteki'ni tespit etme anı gereklidir) kültürümüzün bir zamanlar inandığımız kadar türdeş ve yekpare olmadığı gerçekliğinin, egemenliğe yol açan iddialarımızı yıkabileceğini farkına varmamızı sağlamıştır. Başka bir deyişle modernitenin sonunun nedenleri en azından Ricoeur'un etkilerini tanımladığı haliyle dışında olduğu kadar içinde de yatmaktadır. Ancak Ricoeur sadece dışındaki farklılıkla ilgilenmektedir. Peki ya içindeki farklılık?

Modern dönemde sanat yapının otoritesi ve dünyanın bir takım gerçek görünüşünü temsil ettiği iddiası sık sık söylendiği gibi onun biricikliğine ve görülmemişliğine bağlı değildir; daha ziyade, bu otorite tarihsel somut koşulların içinde işin üretilmesinden kaynaklanan içerikteki farklılıkların ötesinde ve üstünde, görünüşün temsili yararına, forma addedilen modern estetiğin evrenselliğine dayanmaktadır². (Örneğin, Kant'ın beğeni yargısının evrensel olduğu iddiası -yani evrensel olarak ifade edilebilmesi- "nesnelere atfedilen formlara değer biçilmesindeki fikir birliği, herkes tarafından aynı şekilde kabul edilen ve derinde yatan temellerden" türemiştir). Postmodernist işler sadece böyle bir otoriteye sahip çıkmamakla kalmaz; ayrıca, aktif olarak, bu iddiaların altını oymanın yollarını da arar, bu yüzden, genellikle yapıbozumcu bir saldırdır. Görsel temsil -salınma ve algılanma kutupları- konusunda son zamanlardaki "*enunciative apparatus*" (ifade aygıtları) analizlerinin ortaya çıkardığı gibi Batının temsil sistemleri sadece tek bir görünüşe izin verir ki bu da kurucu erkek özneninkidir; daha doğrusu temsilin öznesini mutlaka merkeze, tekil ve eril olarak yerleştirir³.

Postmodernist iş bu akıl hocalığı pozisyonunun güven tazeleyici dengesini alt üst etmeye yeltenmektedir. Temsilin öznesini sözüm ona krize sokan heterojenlik, süreksizlik ve uyduruk dil gibi kavramlara girizgâh yaparak Julie Kristeva ve Roland Barthes gibi yazarlar da aynı tasarıyı

modernist öncüye atfetmişlerdir. Ancak modernist öncü mevcudiyet ve şimdi'lik lehine temsili aşmanın yollarını aramıştır; gösterenin otonomisini ve onun “gösterilenin tiranlığı”ndan kurtulduğunu ilan etmiştir. Postmodernistler ise gösterenin tiranlığını ve onun kuralcılığındaki şiddeti ifşa etmişlerdir⁴. (Lacan göstergenin “lekelendiğinin” söylenmesi gerektiğinden bahseder; kültürümüzde kimin göstergeler tarafından lekelendiğini sormamamız mı gerekiyor?) Son zamanlarda Derrida temsilin topyekûn kınanmasını, sadece böyle bir kınamanın temsilin mevcudiyetinin ve şimdiliğinin gönenmesini destekleme görüntüsü vereceği ve böylece en gerici politik eğilimlerin yararına hizmet edeceği için değil; fakat daha da önemlisi belki “figürün mümkün olan tüm temsillerini ihlali” sonunda artakalanın yasadan başka bir şey olamayacağı için ikaz etmektedir. Derrida bu bizi “hep beraber farklı düşünmeye” zorlar diye devam eder⁵.

Elbette neyin temsil edilebileceği neyin edilemeyeceğinin belirlenmesi aralığında postmodernist işleyişin sahneye çıkarılması temsilin kendisini aşmak için değil; ancak bazı temsilleri onaylayan diğerlerini ise bloke eden, yasaklayan ve geçersiz kılan güç sistemini ortaya çıkarmak içindir. Tüm meşrulukları temsilleri tarafından engellenen kadınlar yasaklanan Batılı temsil arasındadır. Kadınlar temsil yapısının doğası gereği dışlanarak, temsil edilemeyen (doğa, gerçek, yüce, vb) figürü olarak -bir temsil olarak- o yapıya geri dönerler. Bu yasaklama öncelikle kadının özne konumuna, kadın imgelerinde hiçbir kıtlık olmadığı düşünülürse, nadiren temsilin nesnesi olmasına getirilmektedir. Hatta kadınlar temsil edilmekle Michele Montrelay'ın “psikoanaliz, kadınların baskı altında tutmaya devam edilebilmesi için (sembolik temsili üretebilmek adına) tam olarak açıklanmamış olabilir mi” sorusuyla ileri sürdüğü gibi egemen kültür içinde yok durumuna getirilmiştir⁶. Kadın konuşmak, kendini temsil etmek için erkeksi bir tutum takınmakta; belki de bu yüzden kadınlık sık sık taklitle, sahte temsille, yapmacıklı tavırla ve baştan çıkarma ile ilişkilendirilmektedir. Aslında Montrelay kadınları temsiliyetin enkazı olarak adlandırmaktadır: kaybedecek hiçbir şeyleri olmadığı gibi Batılı temsil sisteminin sınırlarını dışsallıklarıyla teşhir ederler.

Burada ataerkilliğin feminist eleştirisi ve temsiliyetin postmodernist eleştirisinin görünür bir şekilde çakıştığı noktaya geliriz; bu makale bu kesişimin etkilerini keşfetmek için nihai olmayan bir girişimdir. Niyetim bu iki eleştiri arasında kimlik tespit etmek veya onları uzlaşmazlık ya da karşıtlık ilişkisine sokmak değildir. Daha ziyade postmodernizm ve feminizm arasındaki tehlikeli çizgiyi müzakere etmeyi seçmiş olmam cinsel farklılık meselesini modernizm/postmodernizm

tartışmasının -şu ana kadar bu konuya son derece kayıtsız kalmış bir tartışma- içine yerleştirmek içindir⁷.

“Hatırı Sayılır Bir Yanılgı”⁸

Birkaç yıl önce çağdaş sanattaki alegorik bir etkiye -Laurie Anderson’un *Americans on the Move*⁹ multimedya performansındaki tartışma sırasında postmodernist olarak tanımladığım etki- dair iki makalenin ikincisine başladım. O tartışmada ulaşım iletişim metaforuyla -anlamın bir yerden bir başka yere geçişi- ilişkilendirilmişti. Sahnedekilerin arkasındaki bir ekrana yansıtılan görsel imgeler üzerine sözlü yorum yapılmıştı. Başlangıçta Anderson *Pioneer* uzay aracının gövdesinde süslenmiş, sağ kolu tebrik etmek için kalkmış çıplak bir erkeğin ve bir kadının şematik çizimini gösterdi. Dikkate değer biçimde belirgin bir erkek sesiyle (Anderson’un kendi sesini bir armonizatör aracılığıyla bir oktav düşürdüğü ses -bir çeşit elektronik vokal travestizm) konuşarak bu resim hakkında söyledikleri şöyle:

Ülkemizde işaret dilinin resimlerini uzaya gönderiyoruz. Bu resimlerde işaret dili konuşuyorlar. Sizce elin kalıcı olarak bu şekilde tutturulmuş olduğunu mu düşünürlersiniz? Yoksa işaretlerimizi okuyacaklarını mı düşünüyorsunuz? Ülkemizde “güle güle” neredeyse “merhaba” gibi görünüyor.

İşte bu pasaj hakkındaki yorumum:

İki alternatif var: ya bu mesajın uzaylı alıcısı bunun sadece bir resim yani insan figürünü andıran bir benzerlik olduğunu varsayacaktır; bu durumda mantıklı olarak yeryüzünün erkek sakinlerinin sağ kolları sürekli yukarıda dolaştığı sonucuna varabilirler. Ya da bu davranışın kendisine hitap ettiğini ve onu okumaya çalışacağını ilahi bir şekilde anlayacaktır; bu durumda da tek bir hareketin hem tebrik hem veda anlamına gelmesi ve bunun her okumasının iki uç nokta arasında bocalama yaratacağı için şaşıracaktır. Aynı hareket "Dur!" anlamına gelebilir veya yemin etmeyi temsil edebilir. Ancak Anderson’un metni bu iki alternatifi dikkate almıyorsa tek bir işaretin katmerli anlamıyla, muğlaklıkla ilgilenmediği içindir; dahası açıkça tanımlanmış birbirine zıt iki okuma herhangi birinin seçilmesinin mümkün olmadığı kör bir çatışmanın içindedir.

Bu analiz bende büyük bir eleştiri dikkatsizliği izlenimi yaratmaktadır. Anderson'un metnini anlamdaki belirlilik ve belirsizlik tartışması bağlamında tekrar yazarken aslında son derece açık belki de çok "doğal" görüldüğü için üzerine yorum yapmadığım bir şeyi göz ardı ettim. Bugün bunu bu şekilde görmüyorum. Bu tabii ki bir cinsel farklılık imgesi veya daha ziyade fallusun düzenlenmesine (selamlaşma hizasında kaldırılmış olmaktan ziyade dikleşmiş sağ eli ile tekrar işaret edilmiş olan) göre oluşan cinsel ayrışmadır. Yeryüzünde erkeklerin sürekli yukarıya doğru kalkan bir şeyle (puro haricinde) yürüdükleri gösterildiğinde ben aslında bu imgenin "gerçek"liğine çok yakındım. (Anderson'un kariyerinin başlarında sokakta ona sarkıntılık eden adamların fotoğraflarından oluşan bir eseri gerçekleştirdiğini bilseydim okumam farklı -veya daha az farksız- olur muydu?)¹⁰ Kültürümüzün ürettiği cinsel ayrımcılıkla ilgili bütün temsillerde olduğu gibi bu basit anatomik farklılıktan kaynaklanan bir imge değil fakat ona atfedilen değerlerin imgesidir. Burada fallus bir gösterendir (yani başka bir gösterenin öznesini temsil eder); aslında fallus bizim toplumumuzda erkeğe atfedilen ayrıcalıklı olan bir gösteren; ayrıcalıklı olanın, gücün ve prestijin gösterenidir. Böyle olunca genel olarak göstergelerin etkilerini işaret eder. Bu imgede (Lacancı) uzaylı Öteki için konuşan ve insanoğlunu temsil eden olarak erkek Dünyanın yerlilerini temsil etmesi için seçilmiştir. Kadın yalnızca temsil edilir; (her zaman olduğu gibi) zaten konuşulmuştur.

Bu pasaja geri dönmem sadece benim kendi kayda değer yanılığımı düzeltmek için değil; fakat daha önemlisi postmodernizm tartışmalarımızdaki kör noktayı göstermek içindir: cinsel ayrımcılık konusunu -sadece üzerine konuştuğumuz nesnelere değil fakat kendi ifademizde de ele almama yanılığımıza düştük¹¹. Soruşturma alanı kısıtlanmış olsa da postmodernizm hakkındaki her söylem -en azından o alandaki son yeni dönüşümleri hesaba katmaya uğraştığı ölçüde- çağdaş bir kültüre ilişkin genel bir teori statüsünü amaçlamaktadır. Geçmiş on yılın gelişmeleri arasında en önemlilerinden biri -belki de en önemlisi- neredeyse her kültürel faaliyet alanında özel feminist bir pratiğin ortaya çıkışıdır. Daha önce marjinalleştirilmiş veya hafife alınmış bu çalışmaların canlandırılması ve yeniden değerlendirilmesi için çok çaba harcanmıştır; her yerde bu projeye enerjik yeni üretim eşlik etmiştir. Bu faaliyetlerle ilgilenenlerden biri olarak Martha Rosler modernizmin sanat eseri için iddia ettiği imtiyazlı statünün maskesinin düşürülmesine büyük katkıda bulduklarını gözlemlemektedir: "Anlamın yorumlanması, toplumsal menşei ve [daha önceki] formların kökleşmiş olması estetiğin insan hayatından kopuk olduğuna dair

modernist ilkenin altını oymaya yardımcı oldu. Yüksek kültürün görünüşte amaçsız biçimlerinin baskıcılığı üzerine yapılan bir analiz bu çalışmaya eşlik etti."¹²

Hala postmodern kültürünün en göze çarpan yönlerinden biri ısrarlı feminist bir sesin varlığı (varlık ve ses terimlerini bilerek kullandım) ise postmodernizm kuramları bu sesi ya yok sayma ya da bastırma eğiliminde olmuştur. Postmodernizm ile ilgili yazılarda cinsel farklılığın tartışılmamasının yanı sıra az sayıda kadının modernizm/postmodernizm tartışmalarına girmiş olduğu gerçeği postmodernizmin kadınları dışlamak için geliştirilmiş bir başka eril icat olarak tasarlandığını düşündürmektedir. Bununla birlikte kadınların farklılık ve karşılaştırılmazlık konusundaki ısrarının yalnızca postmodern düşünceyle uyumlu olmakla kalmayıp aynı zamanda postmodern düşüncenin bir örneği de olduğunu ileri sürmek istiyorum. Postmodern düşünce artık ikili düşünce değildir (Lyotard, “karşıtlıklar yoluyla düşünmenin postmodern bilginin en canlı kiplerine karşılık gelmediğini” yazarken gözlemlediği gibi) [Le savoir postmoderne]¹³. İkilik eleştirisi bazen entelektüel moda olarak reddedilir; halbuki işaretlenmiş ve işaretlenmemiş terimlerin hiyerarşik karşıtlığı (fallusun belirleyici/bölücü varlığı/yokluğu) farkı temsil etme ve ona boyun eğmeyi toplumumuzdaki meşrulaştırmanın baskın şekli olduğundan entelektüel bir zorunluluktur. O halde öğrenmemiz gereken şey karşıtlık olmadan farkın nasıl kavranacağıdır.

Sempatik erkek eleştirmenler feminizme saygı (eski bir tema: kadınlara saygı)¹⁴ da gösterebilir iyiliğini de dilerse kadın meslektaşlarının kendileriyle kurdukları diyalogu genel olarak geri çevirdiler. Bazen feministler çok ileri gitmekle bazen de yeterince uğraşmamakla suçlanırlar¹⁵. Feminist ses genellikle farklılık konusundaki ısrarcılığıyla zamanın çoğulculuğuna tanıklık edenlerden biri olarak kabul edilir. Böylece feminizm özgürlük ve özerklik hareketlerinin bütün dizilerinde hızlı olarak yer almıştır. Öne çıkan erkek bir eleştirmenin yakın geçmişte hazırladığı liste şöyledir: “etnik gruplar, mahalle hareketleri, feminizm, çeşitli “kültür karşıtı” veya alternatif yaşam tarzı grupları, alt tabaka anlaşmazlıkları, öğrenci hareketleri, tekli sorun hareketleri.” Bu zoraki koalisyon feminizmin kendisini monolitik görüp böylece iç farklılıklarını (özcü, kültürcü, dilci, Freudcu, Freud karşıtı...) göz ardı etmekle kalmaz; bütün marjinal veya ezilen grupların asimile edildiği, kadınların sadece bir amblem, bütünden bir parça olduğu (*a pars totalis*) (bir başka eski tema: kadın eksiktir, tam olamaz) “Farklı” diye büyük, belirsiz bir kategori içine sokar. Yani bu nedenle cinsel, ırksal ve sınıfsal ayrımcılığa karşı tüm tarzlar içinde feminist ataerki eleştirisinin keskinliği reddedilmektedir. (Rosler “ezilmenin öznesi olan kadının takdir

edilmesinin bütün diğer ezilmeleri ört bas edeceğini” gözlemleyerek kadının “tüm farklılık işaretlerinin simgesi” olarak kullanılmasına karşı uyarmıştır.)

Üstüne üstlük erkekler kadının ajandasında yer alan kritik konulara değinmeye eğer o konular önceden normalleşmemişse yanaşmamaktadırlar. Halbuki zaten bilinene, zaten yazılmış olana değinmek de bir asimilasyon sorunudur. *The Political Unconscious*‘dan bir örnek alacak olursak Frederick Jameson “siyah ve etnik kültürlerin, kadın ve gey edebiyatının, naif veya marjinal halk sanatının ve benzerlerinin” (böylece kadınların kültürel üretimi tarihsel bir yanılıyla halk kültürü olarak tanımlanır) seslerini yeniden duymamız için çağrı yapmaktadır. Ancak bu isteğini hemen geliştirmekte: ve eğer “toplumsal sınıfların diyalojik sisteminde” kendi yerlerini kapsayacak şekilde yeniden yazılmazlarsa “egemene ait olmayan bu gibi kültürel seslerin olumlanması etkisiz kalmaya devam eder” diyerek tartışmaktadır¹⁶. Kuşkusuz cinselliğin -ve cinsel baskının- sınıflarını belirleyenler çoğunlukla gözden kaçmaktadır. Ancak cinsiyet eşitsizliği bir ekonomik faydaya -kadınların erkekler tarafından değış tokuş edildiği- indirgenemez ve sadece bir sınıf çatışması olarak açıklanamaz. Rosler’in sözünü tersine çevirirsek ekonomik baskıya ayrıcalıklı önem vermek diğer baskı formlarını örtbas edebilmektedir.

Cinsiyet ayrımının iş bölüşümüne indirgenemeyeceğini iddia etmek feminizm ve marksizmi kutuplaştırma riski doğurur; bu tehlike ikincisinin temelindeki ataerkil eğilim dikkate alındığında gerçektir. Marksizm tipik eril eylemin üretimine belirgin bir şekilde insan eylemi olarak öncelik tanımaktadır (Marx: erkekler “geçimlerini sağlama yollarını ürettikleri zaman kendilerini hayvanlardan ayrı kıldılar.”)¹⁷ Kadınlar tarihsel olarak üretim harici veya çoğaltıcı işgücü alanında tutulmuşlardır; böylece erkek üreticilerin haricinde, doğada konumlandırılmışlardır. (Lyotard’ın yazdığı gibi: “Cinsiyetlerin arasından geçen sınır aynı toplumsal varlığın iki parçasını ayırmaz”)¹⁸. Bununla birlikte, söz konusu olan basitçe Marksist söylemin baskıcılığı değil fakat onun bütüne yayılan hırsı, her toplumsal deneyim biçiminin açıklamasını yapma iddiasıdır. Bu iddianın bütün teorik söylemlerinde tipik olması kadınların onu çoğunlukla fallokratik olarak ayıplamasının bir sebebidir¹⁹. Kadınların reddettiği şey her zaman teorinin kendisi ya da sırf Lyotard’ın öne sürdüğü gibi erkeklerin teoriye önceliği adaması değildir; teorinin pratik deneyime katı karşıtlığıdır. Daha ziyade teorinin kendi nesnelere ile arasındaki mesafeyi - nesneleşen ve hakimiyet kuran bir mesafe- korumasıyla mücadele etmektedirler.

Birçok feminist sanatçının kendi söylemlerindeki fallolojik depreşmeyi önlemek için gerekli olan tekrar kavramlaştırma yönündeki muazzam gayreti; esasen onları teoriyle yeni (veya yeniden) müttefik görünmeye itmiştir -en kazançlı şekilde, belki de Lacancı psikoanalizden etkilenen kadınların (Luce Irigaray, Helene Cixous, Montrelay...) yazılarıyla. Bu sanatçıların birçoğu kendileri için önemli teorik katkı sağlamışlardır: örneğin, film yapımcısı Laura Mulvey'in "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*" isimli makalesi, sinematik seyrin erilliği üzerine dikkate değer eleştirel tartışmaları başlatmıştır²⁰. Feminist sanatçılar psikoanalizden etkilenseler de etkilenmeseler de eleştirel ve teorik yazımı stratejik keşif açısından önemli bir alan olarak ele almışlardır: Martha Rosler'in fotoğrafçılıktaki arşivleme geleneği üzerine yazdığı eleştirel metinleri o alandaki en iyi yazılar arasındadır ve kendi sanatçı eyleminin de önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Birçok modernist sanatçı elbette ki kendi üretimleri üzerine metin yazmışlardır fakat bu metinler resim, heykel, fotoğraf, vb. gibi birincil üretimlerini destekleyici olarak düşünülmüştür²¹; oysaki birçok feminist uygulamayı ıralayan, çoğu yönden aynı eylem, postmodern bir olgudur. Mücadele ettiği şeylerden birisi de modernizmin sanatsal uygulama ve teorilere esnemeyen karşıtlığıdır.

Aynı zamanda, postmodernist feminist uygulama sadece estetik teoriyi değil teoriyi de sorgulayabilmektedir. Mary Kelly'nin oğlunun ilk altı yıllık yaşamının kronolojisini çıkaran, çoklu temsil kiplerinden (edebi, bilimsel, psikanalistçi, lengüistik, arkeolojik ve benzeri) yararlanan, 6-bölüm, 165 parça sanat eserinden (dipnotlarıyla birlikte) oluşan *Post-Partum Document*'ini (1973-79) ele alalım. Bölüm arşivi, bölüm sergisi, bölüm olgu tarihi ile *Post-Partum Document* Lacancı teoriyi eleştirdiği gibi katkı da sağlamaktadır. *Ecrits*'den alınan diyagram (Kelly'nin resimler olarak sunduğu diyagramlar) serilerinden başlayarak çalışma açık sözlü bir psikanaliz uygulaması veya gösterimi olarak okuna(maya)bilmektedir. İş daha çok bir annenin Lacan'ı sorgulamasıdır. Bu sorgulama Lacancı anlatımda kayda değer biçimde gözden kaçmış olan çocuğun anneye olan ilişkisidir -annenin çocuğun karşısında kurduğu fantezileri. Böylece *Post-Partum Document* kadın fetişizmine (çeşitli temsillerle annenin çocuktan ayrılmayı inkâr ettiğini ortaya koyan) kanıt sunduğu için ihtilafli bir iş olduğunu kanıtlamıştır. Kelly dolayısıyla fetişizm teorisindeki bir eksikliği, öteden beri erkeklere rezerve edilmiş olan bir sapkınlığı ifşa etmektedir. Kelly'nin işi teori karşıtı değildir; çoklu temsil sistemlerini kullanmasıyla ispatladığı gibi daha ziyade insan deneyiminin bütün olası yönlerini tek bir anlatıcının açıklayamayacağını göstermektedir. Ya da sanatçının kendisinin söylediği gibi

“Toplumsal ilişkilerin tüm formlarını veya politik uygulamanın tüm kiplerini açıklamayı öne süren tek bir teorik söylem yoktur.”²²

A la recherche du recit perdu (Kayıp Anlatıyı Arayış)

“Tek bir teorik söylem yoktur...” -bu feminist duruş aynı zamanda postmodern durumdur. Hakikaten Lyotard postmodern durumu Ruhun (*Spirit*) diyalektiğinin, işçinin haklarına kavuşmasının, servet birikiminin ve sınıfsız toplumun modernitenin *grand recits*'inin içinde tüm inandırıcılığını yitirmesi olarak tanımlamıştır. Lyotard geçerliliği için büyük söylemin birinden veya diğerinden destek arayan bir söylemi modern olarak tanımlamakta; böylece postmodern ilerleyiş anlatının geçerlilik işlevindeki, fikir birliğine zorlama kabiliyetindeki krizin işaretlerini göstermektedir. Anlatının kendi ögesinin (öğelerinin) -“büyük tehlikelerin, büyük yolculukların, büyük hedefin”- dışında olmasını tartışmaktadır. Onun yerine “anlatı lengüistik parçacıklarından -anlatı olanlar, fakat aynı zamanda ifadeci, yerleşik, tanımlayıcı, vb.- her biri kendi pragmatik değerliliğiyle oluşan bulutun içine dağılmıştır. Bugün her birimiz bunların birçoğu ile yakınlık içinde yaşam sürdürmekteyiz. İllaki dengeli dil toplulukları oluşturmamız ve oluşturduğumuz her formun özelliklerinin iletişime uygun olması gerekmektedir.”²³

Her nasılsa Lyotard kendi felsefi eylemi de söz konusu olduğu halde modernite geçip gittiği için yas tutmamaktadır. “Birçok insan için kayıp anlatı [*le recit perdu*] nostaljisinin geçmişte kalan bir şey” olduğunu yazmaktadır²⁴. “Birçok insan”la postmodern durumu yaklaşık aynı terimlerle (anlatının toplumsal işlevini yitirmesi gibi) tanımlamış olsa da modernist ve postmodernist işleri “sanatın ‘gerçek-sanatsal içerik’ ile farklı ilgilerine, gerçeğin veya epistemolojik değer bir kısmına sahip olma iddiası” yönünden ayırsa da Fredirick Jameson’u kastetmemektedir. Onun modernist edebiyatın krizi tanımlaması metonimik (düz anlam) olarak modernitenin kendi krizi ile aynı anlama gelmektedir:

En hayati noktasında modernizm deneyimi basit, tek bir tarihsel akım veya süreç değil fakat bir “buluş sarsıntısı”, bir dizi dinsel dönüşümün içinden geçen bireysel formlara bağlılık ve kararlılıktır. Birisinin D.H Lawrence veya Rilke’yi okuması, Jean Renoir veya Hitcock’u seyretmesi veya Stravinsky’i dinlemesi şimdi basitçe modernizm olarak adlandırdığımız belirgin manifestolar gibi algılanmıyordu. Daha ziyade önemli bir yazarın tüm yapıtlarını okuyan kişi dönüşebileceği bir stil ve

fenemolojik alem öğreniyordu... Bu modernizm formlarından birinin deneyiminin diğeri ile uyumsuz olması gibi bir aleme giren kişinin de diğeri terk etme maliyetine katlanması anlamına gelmektedir. Böylece “D.H. Lawrence”ın nihayetinde mutlak olmadığı, gerçek dünyanın en son ulaşılan figürasyonu olmadığı fakat diğelerinin içinde sadece bir sanat dili olduğu, baş döndürücü kütüphanenin içinde sadece bir raflık işlerden oluştuğu birdenbire anlaşılınca modernizm krizi gelmiştir²⁵.

Bir Foucault okuru bu tespiti modernizmin sonuçlarından çok başlangıcına (Flaubert, Manet) yerleştirebilse de²⁶ Jameson’un modernite krizi açıklaması hem ikna edici hem de problemlili - problemlili çünkü ikna edici- oluşuyla bana çarpıcı gelmektedir. Lyotard gibi bizi radikal Nietzscheci perspektifsizime sokmaktadır: her bir eser sadece aynı dünyanın basitçe değişik görünümünü temsil etmez fakat tamamen farklı bir dünyayla iletişim kurar. Lyotard’ın aksine oysa bunu bizi ondan kurtarmak için yapar. Jameson için anlatının kaybı tarihsel olarak kendimizi konumlandırma yeteneğimizin kaybı ile eşdeğerdir. Bundan dolayı postmodernizmi “şizofrenik” olarak tanımlaması zamansallık hissinin düşüşüyle ıralama anlamına gelmektedir²⁷. Böylece *The Political Unconscious*’da sadece anlatıyı değil -“toplumsal sembolik sanat” olarak- fakat özellikle tanımını yaptığı Marksist “usta anlatı”yı da -insanoğlunun hikayesi “İhtiyaç alanından Özgürlük alanının kolektif olarak söküp alınması mücadelesi”- yeniden dirilmesi için teşvik etmektedir²⁸.

Usta anlatı -Lyotard’ın *grand recit*’i (büyük anlatı) başka nasıl çevrilebilir? Ve bu çeviride modernitenin mirasından bir başka analizin terimleri gözümüze ilişir; bunlardan biri çeşitli modern anlatıların uyuşmazlığından değil fakat onun yerine temel birliklerinden bahsetmektedir. Eğer hepsi insanoğlunun ereğini doğayı baş etmekte aradığı ustalık anlatısı değilse modernitenin *grand recit*’lerini usta anlatı yapan nedir? Bu anlatılar Batılı insanın bütün gezegeni kendi imajına dönüştürme konusunda kendine verdiği görevi meşrulaştırmaktan başka hangi işlevi yerine getiriyordu? Ve eğer var olan her şeyin yerine kendi damgasını vuran -yani, dünyayı insanoğlunun kendisini özne olarak konumlandığı bir temsile dönüştürmesi- insanoğlu değilse bu görev hangi formdaydı? Bu bakımdan neredeyse *usta anlatı* ifadesi totolojik görünmektedir; çünkü tüm anlatılar "geçici sürecin aşındırıcı kuvvetinin etkilerini bozma ustalığı gücü"²⁹nden dolayı ustalık anlatısı³⁰ olabilmektedir.

O zaman risk altında olan sadece anlatının statüsü değil temsilin kendisinininkidir de. Zira modern çağ sadece usta anlatı çağı değil aynı zamanda temsil -en azından Heidegger'in 1938'de *Freiburg im Breisgau*'da bir derste önerdiği ancak 1952'de "Dünyanın Resim Çağı" [*Die Zeit die Weltbildes*]³¹ olarak yayınlandığı gibi- çağıydı. Heidegger'e göre moderniteye geçiş modern dünyanın resminin orta çağa ait olanla yer değiştirmesiyle değil "daha ziyade dünyanın tamamen modern bir resim haline gelerek çağın özünü göstermesi" ile tamamlanmıştır. Modern insan için var olan her şey yalnızca temsil içinde ve onun aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bunun iddia edilmesi aynı zamanda sadece temsilini ürettiği dünyanın içinde ürettiğine inanan bir öznenin içinde ve onun aracılığıyla dünyanın var olduğunu iddia etmektir:

Modern çağın temel olayı dünyanın bir resim olarak ele geçirilişidir. Resim [Wild] kelimesi şimdi daha önce düzenlenmiş ve temsil edilmiş insanoğlunun üretimine dayalı yaratı, yapısal imge [Gebild] anlamına gelmektedir. Böyle bir üretimde insan ölçüyü veren ve her şey için prensipleri oluşturan o belirli varlık olabileceği konumu elde etmeye çalışmaktadır.

Böylece "bu iki olayın iç içe dokunması" -dünyanın bir resme ve insanın bir özneye dönüştürülmesiyle- "toplucu ustalaşmayı kazanma amacıyla insan yeteneğinin ölçme ve yönetme gücünün ötesinde alana hâkim olan yeni bir insan olma yolu açıldı." Temsil bir "ele geçirme ve sıkıca tutma" (kendine mal etme), "yenilenen karşı duruş, ilerleyen ve ustalaşan nesneleştirme" değilse nedir³²?

Bu nedenle yakın tarihli bir röportajda Jameson "temsilin belirli formlarının yeniden ele geçirilmesi" (anlatı ile eşleştirmektedir: "Anlatı genel olarak insanların sıradan post-yapısalcı 'temsil eleştirisi'ni yineledikleri zaman akıllarında kalandır")³³ çağrısı yaptığında aslında modernitenin kendine ait bütün sosyal projesinin esenleştirilmesi için çağrı yapmaktadır. Marksist usta anlatı birçok modern ustalık anlatısı ("İhtiyaç alanından Özgürlük alanının kolektif olarak söküp alınması" eğer insanoğlunun dünyayı gittikçe sömürmesi için değilse ne içindir?) arasındaki sürümlerden yalnızca biri olduğundan Jameson'un (bu) anlatıyı diriltme arzusu modern bir arzudur, bir modernite arzusudur. Bu postmodern durumumuzun bir işaretidir; bugün her yerde muazzam bir ustalık kaybı yaşanmakta ve bu kaybı iyileştirmek için Sol ve Sağ'dan sağaltıcı programlar ortaya çıkmaktadır. Lyotard'ın modern/postmodern kültürdeki dönüşümlerin öncelikle toplumsal dönüşümlerin (örneğin post-endüstriyel bir toplumun varsayımsal gelişimi)³⁴

etkileri olduğuna karşı uyarmasına -doğru olduğuna inanıyorum- rağmen kaybolanın öncelikli olarak kültürel bir ustalık olmadığı ancak ekonomik, teknik ve siyasi olduğu açıktır. Üçüncü Dünya ülkelerinin ortaya çıkışı “doğanın isyanı” ve kadın hareketleri -yani fethedilenlerin sesleri- daha büyük hâkimiyet ve kontrol isteyen Batı’nın arzusuyla mücadele etmediyse neyle mücadele etti?

Son zamanlardaki ustalık kaybımızın belirtileri bugün her yerde kültürel faaliyetlerde barizdir; hiçbir yerde görsel sanatlarda olduğundan fazla değildir. İşlev ve faydanın rasyonel ilkelerinden (Üretkenlik, Bauhaus) sonra çevrenin dönüşümü için bilim ve teknolojiyle güç birliği kuran modernist tasarım uzun zamandan beri terk edilmiştir; onun yerine kahraman, büyük ölçekli şövale resminin ve anıtsal döküm bronz heykelin -medyumlarının Batı Avrupa'nın kültürel hegemonyası ile belirlendiği- dirilişi yoluyla bir miktar ustalığı kurtarmak için çaresiz, çoğunlukla histerik bir girişime tanık olmaktadır. Hatta çağdaş sanatçılar eserlerini yönlendirebilecekleri ustalığın en iyisini taklit edebilecek yetenektedirler; çünkü modern dönemde ustalık insan emeğiyle sürekli ilgiliydi; estetik üretim günümüzde sanatsal işgücü eserlerinin -zorlu, “coşkulu” fırça işleri gibi- kitlesel yayılımına dönüşmüştür. Ancak böyle bir ustalık taklidi kayboluşuyla kanıtlanmaktadır; esasında çağdaş sanatçılar kolektif olarak inkâr eylemi içindedirler ve reddediş her zaman bir yiğitlik, erillik, yetki... kaybına mahsus olmaktadır³⁵.

Bu sanatçı birliğine kaybın melankolik tasavvuru yararına ustalık taklidini reddeden bir başkası eşlik eder. Böyle olan bir sanatçı “kendi ifadeciliğini kurumsallaştıran bir kültürde tutkunun imkânsızlığı”ndan; bir diğeri ise “gerçekten estetiğin tamamlanmaktan ziyade özlem ve kayıp ile ilgili bir şey olduğu”ndan bahsetmektedir. Bir ressam gözden çıkarılan peyzaj resimlerini yeryüzünün tükenmişliğinden bahsederken yıpratılmış yüzeyleri ve çorak tarlaları ima eden tasvirlerinde (böylece daha gösterişli olur) kullanır; bir diğeri ise endişelerini erkeklerin hadım edilme tehdidi aldığı en geleneksel figür aracılığı ile soğuk, uzak, ulaşılamaz Kadın ile dramatize eder. Bu sanatçılar kendi güçsüzlüklerini kahraman veya kurban pozu vererek inkâr da etseler ortaya da çıkarsalar söylemeye gerek yok kendi merkeziyetçi pozisyonlarından kaynaklandığını itiraf etmek istemeyen bir toplum tarafından içtenlikle kabul edilmekteydiler; onlarınki kültürün ürettiği gibi “resmi” bir sanattı, güçsüzlüklerini henüz kabulleneceklerdi.

Postmodernist sanatçılar güçsüzlükten bahsetmektedirler -ancak çok farklı bir yolla. Bazen postmodernist iş kasten ustalığı reddettiğini ispat eder; örneğin Martha Rosler’in *The Bowery in*

Two Inadequate Descriptive Systems (1974-75) işinde Bowery'deki mağaza önlerinde sarhoşluğu ifade eden daktilo edilmiş bir grup kelimenin fotoğrafları vardır. Fotoğrafları kasten beceriksizce çektiği halde Rosler'in bu işindeki ustalık inkârı tekniğin ötesindedir. Bir taraftan imgenin sahip olmadığı geleneksel işlevi sunan manşete/metne karşı çıkmakta; onun yerine görsel ve sözel iki temsil sistemini yan yana getirerek (başlığın önerdiği gibi) “her birinin gerçek değeri”nin “altının çizilmesi”nden çok “küçümsenmesi”ni hesaba katmaktadır³⁶. Daha önemlisi Rosler Skid Row'da yaşayanları fotoğraflamayış, onların yerine konuşmayı, onları güvenli bir mesafeden ışıklandırmayı (Jacob Riis'in geleneğinde toplumsal iş olarak fotoğraf) reddetmektedir. Sadece temsile bağlı kalması gereken (fotoğrafik saydamlık ve nesnellik “mit”i) “ilişkili” veya Rosler'in deyişiyse “kurban” fotoğrafçılığı kendi eyleminin kurucu rolünü göz ardı etmektedir. Temsil araçlarına erişimi reddedilenlerin temsil edilmesindeki cömertliğine rağmen fotoğrafçı kaçınılmaz olarak bu insanları ilk etapta suskunlaştıran güç sisteminin faili işlevini görmektedir. Böylece iki kere kurban edilirler: birincisi toplum tarafından sonra da kendileri yerine haklarını konuşma cesareti gösteren fotoğrafçı tarafından. Doğrusu bu tür fotoğrafçılıkta öznenin bilinçliliği için poz veren “özne”den ziyade aslında kendi vicdanı için poz veren fotoğrafçıdır. Rosler bu işte sarhoşluğa karşı sarhoşların kendi varoluş durumlarının teorilerinden oluşan bir söylem başlatmamış olmasına rağmen yine de bugünkü politik olarak harekete geçirilen sanat pratiğinin önemli bir konusuna olumsuz yönde işaret etmektedir: “başkaları yerine konuşma saygısızlığı.”³⁷

Rosler'in duruşu eleştiriye de bilhassa eleştirmenin kendi söylemini sanat eseri ile yer değiştirmesi açısından bir meydan okuma doğurmaktadır. Bu noktada benim metnimde benim kendi sesim sanatçınıninkine teslim olmalıdır; *The Bowery*. . . işine eşlik eden “in, around and after thoughts” (belgesel fotoğrafçılık üzerine) raporunda Rosler şöyle yazmıştır:

Eğer burada güçsüzlük söz konusuysa bu şüphesiz yaşam süren kipler yerine yalnız başına sendeleyemeyen temsil stratejilerinin güçsüzlüğüdür. Fotoğraflar gerçekle uğraşmak için zayıftırlar ve öncelikle ideoloji tarafından henüz tamı tamına anlaşılacaklardır. Kelime oluşumları -ki en azından sarhoşluk kültürünün içinde içi boş çerçevelerden daha iyi yerleşmeye yakındırlar- gibi dikkati başka yöne çekerler³⁸.

Görülebilien ve Görülemeyen

The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems gibi bir iş sadece fotoğrafik nesnelliğin ve şeffaflığın “mitler”ini ortaya çıkarmakla kalmamakta aynı zamanda gerçeğe (“Görmek inanmaktır”) ve kesinliğe ulaşmanın ayrıcalıklı yolları gibi görüşlere (modern) olan inancı alt üst etmektedir. Modern estetik görmenin nesnelere kopması nedeniyle diğer duylardan üstün olduğunu iddia etmiştir: Hegel Estetik Derslerinde bize şunları söylemektedir: “Görme nesneyle ilişkisinde ışığın aracılığıyla tamamen teoriktir; cisimsiz madde olan ışık nesnelere tamamen kendi özgürlükleri içinde bırakır, onları tüketmeden ışıklandırır ve aydınlatır.”³⁹ Postmodernist sanatçılar bu kopmayı inkâr etmemekte ancak coşkuyla da karşılamamaktadırlar. Daha çok hizmet ettiği belirli etkileri araştırmaktadırlar. Zira görme oldukça tarafsızdır; kayıtsız da değildir. Luce Irigaray’ın gözlemlediği gibi: “Bakmaya yatırım (bakmadaki abluka) kadınlarda erkeklerinki kadar ayrıcalıklı değildir. Diğer duylardan daha fazla göz somutlaştırır ve hükmeder. Mesafe koyar, mesafeyi korur. Kültürümüzde bakmanın koklama, dokunma, duyma üstündeki baskınlığı bedensel ilişkilerde bir zayıflamaya neden olur... Bakma hüküm sürdüğü an beden maddeselliğini yitirir.”⁴⁰ Bu onun imgeye dönüşümüdür.

Kültürümüzün görmenin duysal güçsüzlük olmasına verdiği öncelik oldukça yeni bir algı iken feminist eleştiri her nasılsa görmenin ayrıcalığını cinsel ayrıcalığa bağlamaktadır. Freud anaerkilden ataerkil topluma geçişi koklamaya dayalı cinselliğin eşzamanlı değer kaybedişi ve görsel cinselliğin yüceltilmesinin ve aracılığının öne çıkarılmasıyla tanımlamıştır⁴¹. Freud’un senaryosunda üstüne üstlük çocuğun bakarak fallusun varlığı ve yokluğuyla kendi cinsel kimliğini edinebileceği cinsel farklılığı anlayabileceği yer almaktadır. Jane Gallop’un *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction* kitabında hatırlattığı gibi “Freud ‘hadımın keşfi’nin görmenin etrafında olduğunu açıkça belirtmiştir: oğlunda fallik varlığın görülmesi, kızda fallik yokluğun görülmesi, nihayetinde annede fallik yokluğun görülmesi. Cinsel farklılık belirleyici önemini bir görme vasıtasından almaktadır.”⁴² Fallus cinsel farklılığın en iyi görülebilir işareti olduğu için “ayrıcalıklı gösteren” haline gelmemiş midir? Bununla beraber bu sadece farklılığı gösteren bir buluş değil fakat aynı zamanda onun görmeye dayanan bir inkarıdır (farklılığın ortak bir ölçüye -kadınlar erkekte standart olan bir şeyin yokluğuyla yargılanmaktadır- indirgenmesinin de zaten bir inkâr olmasına rağmen). Freud 1926 tarihli

“Fetişizm” üzerine yazdığı bir makalede erkek çocuğunun kendisini çoğu kez annesinin “kayıp” penisinin yedeği olduğu görüşünün “travmatik” etkinim olduğunu öne sürer:

Böylece ayak veya ayakkabı fetiş olarak cazibesini meraklı çocuğun kadının bacaklarından cinsel organına doğru bakma alışkanlığına ya da onun bir parçasına borçludur. Kadife ve kürk -çoktandır şüphelenildiği gibi- penis özlemini açığa çıkarması beklenen kasık bölgesi kılları görünümünde yeniden üretilir; kadının fallik olarak değerlendirilmesinin son anı iç çamaşırın sıklıkla soyunma fetişine dönüřtürülmesidir⁴³.

Görmeyi diğer duyuların üstünde ayrıcalıklı kılan ataerkil düzen içinde görsel sanatlar için ne söylenebilir? Belki de kadının “tehdit” olarak poz verdiği temsillerle uzmanlaşan erkek ayrıcalığının temel alanı ve aracı olduğunu -en azından tarihleri öyle gösteriyor- düşünemez miyiz? Son yıllarda feminist teori tarafından bildirilen az veya çok açık olarak temsil ve cinsellik -erkek ve kadın her ikisi için de- sorununu hedefleyen görsel sanat pratiği ortaya çıkmıştır. Erkek sanatçılar (Mike Glier, Eric Bogosian, Richard Prince’in ilk işleri) erkekliğin toplumsal inşasını araştırmaya eğilmişler; kadınlar kadınlığın vadesi çoktan gelmiş yapı sökümü işleme başlamışlardı. Çok azı değişen kadınlığın yeni ve “olumlu” imgelerini üretti. Böyle yaparak var olan temsil aygıtlarını sunumlarıyla onların canlılığını sürdürdüler. Bazıları kadın bedenini hiç temsil etmemenin bizim kültürümüzde fallik önyargıdan uzak durmak olduğuna inanarak kadını temsil etmeyi tamamen reddetti. Bu sanatçıların çoğu yine de kültürel imgelerin mevcut dağarcığı ile -özgünlük sahibi olmadıklarından veya bunu muhakeme edemediklerinden değil- çalıştılar; çünkü onların konuları yani kadın cinselliği bir farklılık temsili olarak her zaman temsilin içinde kuruluyordu. Bu sanatçıların öncelikle temsillerin kadınlar hakkında söyledikleriyle ilgilenmediği vurgulanmalıdır; daha çok temsillerin kadınlara ne yaptığını (örneğin onları devamlı erkek bakışlarının nesnelere olarak konumlandırma şeklini) araştırıyorlardı. Zira Lacan’ın yazdığı gibi “Kadınlar için imgeler ve semboller kadınların imgelerinden ve sembollerinden ayrı tutulamaz... O temsildir; bastırılmış ya da bastırılmamış kadın cinselliğinin hangi şartlarda nasıl oynanacağını temsilidir”⁴⁴.

Bu işin eleştirel tartışmaları her nasılsa sürekli toplumsal cinsiyet konusunu yok saymış -konunun çevresinden dolanmıştır. Bu uygulama genellikle yapıbozumcu hırsı sebebiyle bazen modernist aydınlığa kavuşturma geleneğine benzetilmiştir. (Böylece temsilin eleştirisi bu işin ideolojik

eleştirinin içine düşmüş olduğudur.) Çağdaş sanatta alegorik yöntemlerle (tekrar) ilgili bir raporda Benjamin Buchloh altı kadın sanatçının Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherri Levine ve Martha Rosler'in işlerinin Roland Barthes'ın 1957'de *Mythologies*'de ayrıntılarıyla ele aldığı "ikinci efsaneleştirme" modeli oldukları iddiasıyla tartışmaktadır. Buchloh Barthes'ın bu metodolojiyi sonradan reddettiği gerçeğini -*The Pleasure of the Text*'de vurgulanan ustalık inkarının parçası olarak görülebilecek bir reddediş- kabul etmemektedir⁴⁵. Ayrıca Buchloh tüm bu sanatçıların kadın olması gerçeğine herhangi bir önem vermez; bunun yerine onları belirgin bir erkek soy bilimi olan dadanın kolaj ve montaj geleneğinde açıklamaktadır. Böylece altı sanatçının hepsinin popüler kültür dillerini -televizyon, reklamcılık, fotoğrafçılık- "kendi ideolojik işlevlerini ve etkilerini şeffaflaştıracak" şekilde manipüle ettiği söylenmektedir; veya tekrar onların işlerinde "davranış ve ideolojinin görünür ve dakikalık olan girift etkileşimi" sözüm ona "gözlemlenebilir bir model" haline gelmektedir⁴⁶.

Ancak bu sanatçıların özellikle görünürlüğün her zaman erkek tarafında görünmezliğin kadın tarafında olduğu bir kültürde görünmezleri görünür kıldıklarını iddia etmek ne anlama gelmektedir? Ve bir eleştirimen bu sanatçıların kitlesel kültürel imgelerde gizli ideolojik gündemleri ortaya çıkardığını, aydınlattığını, "peçesini açtığı"nı (bu son kelime Buchloh'un metninin genelinde kullanılmaktadır) ifade ettiğinde gerçekten neyi söylemektedir? Buchloh'un televizyon yayınından görüntüleri değiştirmeden alarak tekrar basan bir video sanatçısı Dara Birnbaum'un işiyle ilgili tartışmalarını biraz düşünelim. Birnbaum'un aynı isimdeki ünlü televizyon dizisine dayanan *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-79) işinde Buchloh "Wonder Woman'ın (Meraklı Kadın) ergenlik fantezilerinin peçesini kaldırdığını" yazmaktadır. Şu ana kadar bütün Birnbaum işlerinde olduğu gibi bu video sadece kitlesel kültürel imge ile değil fakat kitlesel kültürel kadın imgeleriyle ilgilenmektedir. Kadın bedeniyle ilgili peçesini kaldırma, soyma, açma eylemleri şüphe götürmez şekilde erkek ayrıcalığı değil mi⁴⁷? Üstüne üstlük Birnbaum'un tekrar sunduğu (temsil) kadınlar genellikle kendi fiziksel mükemmelliklerine tüm dikkatlerini veren atlet ve performansçılardır. Kusurları yoktur; eksikleri yoktur ve böylece ne tarih ne de arzudurlar. (Wonder Woman fallik annenin mükemmel somutlaşmış halidir.) Onun işinden farkına vardığımız şey Freud'un kinayeli, narsist kadını veya Lacan'ın kadınlığın kapalı görüntü olması temasının ancak eril arzunun temsili olarak var olabileceğidir⁴⁸.

Bu çalışmayı canlandıran yapışökümcü dürtü postyapısalcı metin stratejileriyle olan yakınlıklarını da önermektedir ve bu sanatçılar hakkındaki çoğu eleştirel yazılar -benimki de dahil olmak üzere- onların eserlerini sadece Fransızcaya tercüme etme eğilimindeydiler. Tabii ki Foucault'nun Batı'nın çepere itme ve dışlama stratejileri konusundaki tartışmaları, Derrida'nın "fallosentrizm" suçlamaları, Deleuze ve Guttari'nin "organsız bedeni" hepsi feminist perspektife uygun görünecektir. (Irigaray'ın gözlemlediği gibi "organsız beden" kadının tarihsel durumu değil midir?)⁴⁹ Hala postyapısalcı kuramlar ve postmodernist uygulamalar arasındaki benzerlikler eleştirmenleri öylesine kör edebilir ki kadınlar söz konusu olduğunda benzer teknikler farklı anlamlara sahip olurlar. Böylece Sherrie Levine Walker Evans'ın kırsal kesimdeki yoksulların fotoğraflarına el koyduğunda -yani aldığında- ya da belki daha uygun bir şekilde Edward Weston'un oğlu Neil'in fotoğraflarını klasik bir Yunan torsosu olarak çektiğinde genellikle tekrarlandığı gibi imgeye doymuş bir kültürün içinde azalan yaratıcılık olasılıklarını dramatikleştirmekte midir (oyunlaştırmakta mıdır)? Veya yazarlığı reddetmesi aslında eserinin, kanunen yazara babalık hakları olarak verilen "baba"lık rolünü reddetmesi değil midir?⁵⁰ (Levine'in stratejilerinin bu okuması onun el koyduğu imgelerin değişmez bir şekilde Öteki'nin (kadınlar, doğa, çocuklar, yoksul, deli...) imgeleri olduğu gerçeğini desteklemektedir⁵¹. Levine'in babalık otoritesine duyduğu saygısızlık onun faaliyetini mal etme ve ele geçirme ile daha az kamulaştırma ile daha çok ilgisi olduğunu gösterir: el koyulanları kamulaştırmaktadır.

Bazen Levine Louise Lawler ile "A Picture is No Substitute for Anything" -temsilin anlaşılır eleştirisi geleneksel olarak tanımlanmıştır- ortak başlığı altında iş birliği yapar. (E. H. Gombrich: "Her sanat imge yapmaktır ve her yapılan imge bir ikame yaratmaktır.") Onların iş birliği bize resmin muhtemel ikamesinin ne olduğunu, neyin yerini aldığı, neyin yokluğunu sakladığını sormaya itmiyor mu? Ve Lawler 1979'da yaptığı "A Movie without the Picture"ı aynı yıl Los Angeles'ta ve 1983'te New York'ta gösterdiğinde imgenin üretimine katılması için seyirciyi kışkırtmıyor muydu? Veya izleyiciyi sinemanın geleneksel olarak sağladığı görsel zevki -eril röntgencilik ve skopofil sapkınlıkları ile bağlantılı bir zevk- de inkâr etmiyor mu?⁵² Bağlantılı görünüyor; ya Los Angeles'ta gösterdiği (veya göstermediği) *The Misfits* -Marilyn Monroe'nun son tamamladığı filmi. Öyleyse Lawler'in geri çektiği sadece bir resim değildi fakat kadınsı arzunun arketipik imgesiydi.

Cindy Sherman (70'lerin sonu 80'lerin başında yaptığı) isimsiz siyah beyaz film kareleri çalışmalarında B-puanlı, 50 sonları 60 başları Holywood filmlerinin aktrislerine benzemek için ilk önce kendini giydirip sonra kendini çerçevenin arkasında, gizlenmiş, içkin bir tehlike önerilen durumlarda fotoğrafladığında “kameranın önündeki aktrisin bilinen hünelerini arkasındaki yönetmenin sözde gerçekliğiyle ile eşleştirerek auteurizm (yönetmen sineması)” retoriğine basitçe saldırı mı yapmaktadır?⁵³ Veya onun eril arzusunun temsili gibi oyun-rolleri sahte role girmiş kadınlık kavramının psikanalisttik rol yapması da değil miydi? Helene Cixous'un yazdığı gibi “Bir her zaman temsildir ve bir kadının bu temsilde yer alması istenirse tabii ki onun erkeğin arzusunu temsil etmesi istenir.”⁵⁴ Nitekim Sherman'ın fotoğraflarının kendisi izleyiciye (ve bu eserin izleyicisi her zaman erkektir) özellikle kendi arzusunu, kadını sabit ve sabit kalan bir kimliğe sokan eril arzuyu yansıtan ayna-maske işlevi görmektedir. Fakat kesin olarak Sherman'ın işinin karşı çıktığı budur: aslında fotoğrafları her zaman kendi portreleri iken onlarda sanatçı hiçbir zaman aynı görünmez, aksine aynı modelde de değildir; onu tanıyabildiğimizi farz ederken aynı zamanda o kimliğin kenarlarında bir titrekliliği kavramaya zorlanırsınız⁵⁵. Daha sonraki bir dizi eserde Sherman kendi nesneleştirmeindeki suç ortağı olma durumunu kadın imgesinin çerçeveye bağlı kalmasıyla güçlendirerek, suçlamalara kendini açarak film kareleri formatını magazin orta sayfaları için terk eder⁵⁶. Bu belki doğrudur; ancak Sherman poster gibi pozlar verirken hala niyeti anlaşılabilir.

Son olarak Barbara Kruger “Bakışın yüzümün kenarına çarpar” sözünü 50lerin albümünden bir kadın büstünden kesilmiş imgenin üzerine kolajladığında sadece “estetik yansıma ve bakışın yabancılaşması arasında: ikisinin de somutlaştığı... bir denklem mi kuruyordu?”⁵⁷ Veya bakışın erilliği hakkında değil de nesneleştirme ve hakimiyet altına alma yolları hakkında mı konuşmaktadır? Veya “Başyapıtın ilahisine yatırım yaparsın” sözü Sistine tavanındaki yaratılış sahnesinin nefes kesici bir detayı üzerinde belirlediği zaman sadece sanat eserlerine saygımızın parodisi mi; aslında babalar ve oğullar arasında bir sözleşme olarak sanatsal üretim üzerine bir yorum değil midir? Kruger'in eserinin adresi her zaman cinsiyete özgüdür; bununla birlikte onun bakış açısı önceden temsil araçları tarafından atanmış sabit eril ve dişil pozisyonlar değildir. Daha ziyade Kruger sabit içeriği olmayan bir terim kullanır, dili kaydırır (ben/sen) böylece eril ve dişillerin sabit kimlikler olmadığını fakat değişebilen özneler olduklarını göstermektedir.

Bütün bu uygulamaların, onları sürdüren teorik çalışmaların sözde bütün kayıtsızlığıyla karakterize edilen tarihsel bir durumda ortaya çıkmış olması gerçeğinde ironi vardır. Görsel sanatlarda bir zamanlar temel olan orijinal/kopya, gerçek/gerçek değil, işlevsel/süslemeci ayrımlarında kademeli bir bozulma gözlemlemekteyiz. Her terim kendi zıttını kapsar görünmektedir. Bu belirsizlik beraberinde seçmenin imkansızlığını veya daha ziyade mutlak eşdeğerliliği ve sonrasında seçimlerin birbiriyle yer değiştirebilmesini getirmektedir. Veya öyle söylenmiştir⁵⁸. Feminizmin farklılık ısrarıyla varlığı bizi yeniden düşünmeye iter. Çünkü bizim ülkemizde hoşça kal sanki merhabaymış gibi görünebilir ancak sadece eril bir pozisyondan. Kadınlar belki de farkı tanımayı her zaman biliyorlardı.

Çeviren: Ayşe Tülay

1 Paul Ricoeur, "Civilization and National Cultures," *History and Truth*, çeviren Chas. A. Kelbley (Evanston: Northwestern University Press, 1965), s.278.

2 Hayden White, "Getting Out of History," *diacritics*, 12, 3 (Güz 1982), s.3. White hiç bir yerde bu evrenselliğin bugün sorgulanmakta olduğunu açıkça kabul etmiyor.

3 Örnek olarak bakınız; Louis Marin, "Toward A Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds," S. Suleiman and I. Crosman, eds., *The Reader in the Text* içinde, (Princeton: Princeton University Press, 1980), ss. 293-324. Bu rapor Marin'in *Detruire le peinture* (Paris: Galilee, 1977) ilk bölümünü tekrarlar. Ayrıca Christian Metz'in *The Imaginary Signifier*, çevirenler Britton, Williams, Brewster and Guzzetti (Bloomington: Indiana University Press, 1982) içindeki "History/Discourse: A Note on Two Voyeurisms" bölümüne; sinema temsillerindeki ifade araçları tartışmaları için bakınız. Bu analizlerin birçok araştırması için de benim "Representation, Appropriation & Power," *Art in America*, 70, 5 (Mayıs 1982), ss.9-21 çalışmama bakınız.

4 Bu yüzden Kristeva'nın avangard uygulamaların kimliği sorunsalı kadınsı-sorunsaldır çünkü kadınları sembolik öncesi (Doğa, Bilinçsiz olan, beden, vs) ile ilişkilendirerek temsil sıralamasından dışlayan tüm söylemlere suç ortağı olur.

5 Jacques Derrida, "Sending: On Representation," çevirenler P and M.A. Caws, *Social Research*, 49, 2 (Yaz 1982), ss. 325, 326, italikler eklenmiştir. (Bu raporda Derrida, Heidegger'in, sonra bahsedeceğim, "The Age of the World Picture" metnini tartışmaktadır.) Derrida "Bugün temsile karşı çıkan birçok düşünce vardır" diye yazmaktadır. "Az veya çok, açıkça veya kesin bir yolla bu yargısı kolayca şuna ulaşmaktadır: temsil kötüdür... Ve yine de bu baskın akımın gücü ve belirsizliği her ne olursa olsun temsil yetkisi yoğun, gizemli ve ağır katmanlı bir tarih yoluyla düşüncemize zorla dayatarak bizi kısıtlamaktadır. Bizi; sadece bir nesne, bir temsil, karşımızda duran, önümüzde bir tema olan bir temsil nesnesi yapmamız için çok şiddetle programlamakta, yol göstermekte ve uyarmaktadır" (s.304). Böylece Derrida "temsilin esası bir temsil değildir, o temsil edilemez, temsilin temsili yoktur" diye devam etmektedir (s.314, italikler eklenmiştir).

6 Michele Montrelay, "Recherches sur la femininite," *Critique*, 278 (July 1970); Parveen Adams tarafından "Inquiry into Femininity" ismiyle çevrildi, *m/f*, 1 (1978); *Semiotext(e)*, 10 (1981), s.232.

7 Takip eden sayfalarda ele alınan konuların -örneğin ikili düşüncenin eleştirisi veya diğer duyular üzerine görüş ayrıcalığının- pek çoğu felsefe tarihini uzun süre meşgul etmiştir. Ben ise onları feminist kuramın cinsel ayrıcalık meselesi olarak ifade etmesiyle ilgileniyorum. Bu nedenle sıklıkla epistemolojik olarak kınanan konular siyasi konulara dönüşebilmektedir. (Bu kınanmaya örnek olarak bakınız: Andreas Huyssens, "Critical Theory and Modernity," *New*

German Critique, 26 [Bahar/Yaz 1982], ss.3-11.) Aslında feminizm ikisi arasındaki bölünmeyi sürdürmenin imkânsızlığını göstermektedir.

8 “Burada tartışmasız bir şekilde yer alan şey hatırı sayılır bir yanılığın olarak dikkatimizi çeken kadının cinselliğinin kavramsal olarak öne çıkarılmasıdır.” Jacques Lacan, "Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality," J. Mitchell and J. Rose, eds., *Feminine Sexuality* içinde (New York: Norton and Pantheon, 1982), s.87.

9 Bakınız; "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" (bölüm 2), *Ekim*, 13 (Yaz 1980), ss. 59-80. *Americans on the Move* ilk kez, Nisan 1979'da New York City'de, The Kitchen Center'da Video, Müzik ve Dans olarak sahnelendi; o zamandan beri gözden geçirilerek Anderson'un iki akşamı çalışmaları dahil edildi. Amerika Birleşik Devletleri, Bölüm I-IV, ilk kez Şubat 1983'te Brooklyn Müzik Akademisinde gösterildi.

10 Bu projeye dikkatimi Rosalyn Deutsche çekti.

11 Stephen Heath'in yazdığı gibi "kendi ifadesinde ve işaretinde cinsel farklılık sorununu hesaba katmayan herhangi bir söylem ataerki düzen içinde tam anlamıyla ilgisiz, erkek hakimiyetinin bir yansıması olacaktır." "Difference," *Screen*, 19, 4 (Kış 1978-79), s.53.

12 Martha Rosler, "Notes on Quotes," *Wedge*, 2 (Güz 1982), s.69.

13 Jean-Francois Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris: Minuit, 1979), s.29.

14 Bakınız Sarah Kofman, *Le Respect des femmes* (Paris: Galilee, 1982). Kısmi İngilizce çevirisi için "The Economy of Respect: Kant and Respect for Women," çeviren N. Fisher, *Social Research*, 49, 2 (Yaz 1982), ss.383-404.

15 Neden devamlı bir mesafe sorusu var? Örneğin, Edward Said "Edebî veya kültürel araştırmalar üreten neredeyse herkes tüm entelektüel veya kültürel çalışmaların nihai olarak Devlet'in içine aldığı kesin olarak haritalandırılmış ve izin verilen arazilerde bazı zamanlarda meydana geldiği gerçeğini kabullenmez. Feminist eleştirmenler bu sorunun yolunu bir parça açmıştır ancak tüm mesafeyi henüz kat etmemişlerdir." "American 'Left' Literary Criticism," *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), s.169. İtalikler eklenmiştir.

16 Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), s.84.

17 Marx and Engels, *The German Ideology* (New York: International Publishers, 1970), s.42. Feminizm'in maruz kaldığı şeylerden biri de Marksizm'in cinsel eşitsizlikle ilgili ayıplanan körlüğüdür. Hem Marx hem Engels feodaldan kapitalist bir üretim tarzına vaz geçişi erkek egemenliğinden sermayenin egemenliğine geçiş olduğunu iddia ederek ataerkilliği bir öncü-

sermaye olmayan üretim biçiminin bir parçası olarak görmüştür. Böylece Komünist Manifesto'da şöyle yazmışlardır "Burjuvazi galip geldiği her yerde feodal, ataerkil ... ilişkilere son verdi." Revizyonistlerin ataerkilliğin kalıcılığını önceki bir üretim tarzının sağ kalımı olarak açıklamaya yönelik girişimi (Jameson'un *The Political Unconscious*'da önerdiği gibi) feminizmin Marksizme getirdiği meydan okumaya yetersiz bir cevap olmuştur. Marksizm'in feminizmle olan sorunu dışardan devralınan ideolojik bir önyargının parçası değildir; daha ziyade üretimi kesinkes ayrıcalıklı insan eylemi olarak tutmasının yapısal bir etkisidir. Bu sorunlar için bakınız, Isaac D. Balbus, *Marxism and Domination* (Princeton: Princeton University Press, 1982), özellikle Bölüm 2, "Marxist Theories of Patriarchy,-" ve Bölüm 5, "Neo-Marxist Theories of Patriarchy." Ayrıca Stanley Aronowitz, *The Crisis in Historical Materialism* (Brooklyn: J.F. Bergin, 1981), özellikle Bölüm 4, "The Question of Class."

18 Lyotard, "One of the Things at Stake in Women's Struggles," *Substance*, 20 (1978), s.15.

19 Belki de en sesli feminist anti-kuramsal ifade Marguerite Duras'ın "Erkeklerin zekayı yargılama ölçütleri hala kuram geliştirme kapasiteleridir ve bugüne kadar görülen sinema, tiyatro, edebiyat, küresel teori gibi her alanda etkisini kaybediyor. Yüzyıllardır saldırıya uğramaktadır. Şimdiye kadar ezilmeli; duyuların yeniden canlandırılmasıyla kendisini kaybetmeli, körleşmeli ve durmalıdır." E. Marks and I. de Courtivron, eds., *New French Feminisms* (New York: Schocken, 1981), s.111. içinde. Öncelikli erkeklerin teoriye hibe ettikleriyle diğer duyulara bakış şekilleri arasındaki içkin (örtük) bağ kuramın etimolojisini hatırlatmaktadır; aşağıda bakınız. Çoğu feministin teori konusunda kararsız olduğunu söylemek belki de daha doğrudur. Örneğin Sally Potter'ın *Thriller* filminde, *La Boheme*'de kadın kahraman Kristeva'nın *Theorie d'ensemble* girişini gülerek ansızın başlatırken "Mimi'nin ölümünden kim sorumludur? sorusunu işaret etmektedir. Sonuç olarak Potter'ın filmi anti-kuramsal ifade olarak yorumlanmaktadır. Bununla birlikte söz konusu olan şey bir kadının deneyiminin özgünlüğünü açıklamak için mevcut teorik yapıların yetersizliğidir. Bize söylendiği gibi filmin kadın kahramanı "yaşamını ve ölümünü açıklayacak bir teori aramak"tır. *Thriller* için bakınız; Jane Weinstock, "She Who Laughs First Laughs Last," *Camera Obscura*, 5 (1980).

20 *Screen*'de yayınlandı, 16, 3 (Güz 1975).

21 Bakınız; "Earthwords," *October*, 10 (Fall 1979), ss.120-132.

22 "No Essential Femininity: A Conversation between Mary Kelly and Paul Smith," *Parachute*, 26 (Bahar 1982), s.33.

23 Lyotard, *La condition postmoderne*, s.8.

24 *Ibid.*, s.68.

-
- 25 Jameson, "In the Destructive Element Immerse': Hans-Jiirgen Syberberg and Cultural Revolution," *Ekim*, 17 (Yaz 1981), s.113.
- 26 Örneğin bakınız; "Fantasia of the Library," in D.F Bouchard, ed. *Language, countermemory, practice* (Ithaca: Cornell University Press, 1977), ss.87-109. Ayrıca aynı cilt içinde, Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins".
- 27 Bakınız; Jameson, "Postmodernism and Consumer Society," aynı cilt içinde.
- 28 Jameson, *Political Unconscious*, s.19.
- 29 White, s.3.
- 30 Dolayısıyla anlatıya karşı antitez Angus Fletcher'ın "karşı-anlatının kendisi " olarak tanımladığı bir alegori olabilir. İnsan eserlerinin doğa tarafından kaçınılmaz olarak yenilenmesinden bahsettiği için modern estetik tarafından kınanan, alegori de antimodernin özünü oluşturur; çünkü tarihi, geri dönüşü olmayan bir çözünme ve çürüme süreci olarak görür. Bununla birlikte alegoristin melankolik, düşünceli bakışları yenilginin bir işareti olmak zorunda değildir; tüm üstatlık iddiasından vazgeçen birinin üstün bilgeliğini temsil edebilir.
- 31 William Lovitt çevirdi ve yayınlandı:*The Question Concerning Technology* (New York: Harper and Row, 1977), ss.115-54. Heidegger'in çok önemli olduğunu düşündüğüm bu iddiasını tabii ki aşırı basitleştirdim.
- 32 Ibid, s.149, 50. Heidegger'in modern çağ üzerine tanımlaması (ustalık amacı ile temsil çağı olarak), Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in *Dialectic of Enlightenment*'deki 1944'te sürgünde yazıldı, fakat 1969'da yayınlanana kadar etkisini göstermedi) modernlik değerlendirmesiyle örtüşüyor. Adorno ve Horkheimer "İnsanoğlunun doğadan öğrenebileceği şeyin doğaya ve diğer insanoğluna nasıl hükmedeceğini öğrenmek" olduğunu yazar. Ve bu arzusunu gerçekleştirmek için ilk araç (en azından Heidegger'in belirlediği şekliyle) temsildir- "varlıklar arasındaki çoklu yakınlıkları" "anlam kazandıran özne ile anlamsız nesnenin tek ilişkisi" lehine bastırma. Bu raporun içeriğindeki çok daha önemli olan Adorno'nun ve Hockheimer'in tekrar tekrar bu işlemi "patriarkal" olarak tespit etmesidir.
- 33 Jameson, "Interview," *diacritics*, 12, 3 (Güz 1982), s.87.
- 34 Lyotard, *La condition postmoderne*, s.63. Burada Lyotard, modernitenin büyük anlatılarının kendi meşruiyetsizlerinin tohumlarını içerdiğini savunuyor.
- 35 Bu gruptaki sanatçılar için kendi kitabıma bakınız "Honor, Power and the Love of Women," *Art in America*, 71, 1 (Ocak 1983), ss.7-13.

36 Martha Gever'in Martha Rosler ile röportajı, *Afterimage* (Ekim 1981), s. 15. *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* Rosler'in *3 Works* kitabında yayınlandı. (Halifax: The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, 1981).

37 "Intellectuals and Power: A conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze." *Language, counter-memory, practice*, s. 209. Deleuze'den Foucault'ya: "Bana göre siz mutlak temel bir şeyi: başkaldırı yerine konuşma saygısızlığını öğreten ilk -kitaplarınızda ve pratik alanında- kişisiniz."

Karşı söylem fikri de bu söyleşiden özellikle Foucault'nun "Groupe d'information de prisons" işinden türemiştir. Foucault: "Mahkumlar konuşmaya başladıklarında kişisel olarak hapisane, ceza sistemine ve adalet teorisine sahiptirler. Güç karşıtı, suçluluk konusunda karşıt olan -mahkumların ve bizim suçlu diye adlandırdıklarımızın söylemi- ama bir teori olmayan form olarak bu söylem formu en üst düzeyde önemli olandır.

38 Martha Rosler, "in, around, and afterthoughts (on documentary photography)," *.3 Works*, s.79.

39 Alıntı, Heath, s.84.

40 Luce Irigaray'la M.-F Hans ve G. Lapouge'da röportaj, eds., *Les femmes, la pornographie, l'erotisme* (Paris, 1978), s.50.

41 *Civilization and Its Discontents*, trans. J. Strachey (New York: Norton, 1962), ss.46-7.

42 Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction* (Ithaca: Cornell University Press, 1982), s.27.

43 "On Fetishism," repr. in Philip Rieff, ed., *Sexuality and the Psychology of Love* (New York: Collier, 1963), s.217.

44 Lacan, s.90.

45 Barthes'ın üstatlık reddi için bakınız Paul Smith "We Always Fail- Barthes' Last Writings," *SubStance*, 36 (1982), ss. 34-39. Smith, ataerkinin feminist eleştirisi ile onu yeniden yazmaya kalkmadan doğrudan meşgul olan nadir erkek eleştirmenlerden birisidir.

46 Benjamin Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art," *Artforum*, XXI, 1 (Eylül 1982), ss.43-56.

47 Lacan'ın "fallus kendi rolünü örtüsü kaldırılınca oynar" önermesi "örtüsünü kaldırma" teriminin farklı bir çekim önerisidir- Buchloh'unki değildir.

48 Birnbaum'un işi üstüne bakınız benim kitabım, "Phantasmagoria of the Media," *Art in America*, 70, 5 (Mayıs 1982), ss.98-100.

49 Bakınız, Alice A. Jardine, "Theories of the Feminine: Kristeva," *enclitic*, 4, 2 (Güz1980), ss.5-15.

50 "Yazar eserinin babası ve sahibi olarak bilinir: toplum yazarla eser arasındaki ilişkinin yasal olduğunu gösterirken edebi bilim el yazması ve yazarın açıklanan amaçlarına saygı gösterir (aslında 'droit d'auteur' veya 'telif hakkı' Fransız Devrimi zamanında gerçekten yasallaşmış günümüze ulaşmıştır). Metin Babanın ibaresi olmadan okunur." Roland Barthes, "From Work to Text," *Image/Music/Text*, çeviren S. Heath (New York: Hill and Wang, 1977), ss. 160-61.

51 Levine ilk kadın magazinlerinden annelik (kendi doğal rollerinde kadınlar) imgelerine el koydu. Sonra Eliot Porter ve Andreas Feininger'in çektiği manzara fotoğraflarını daha sonra Weston'un Neil portrelerini sonra Walker Evans'ın FSA fotoğraflarını kullandı. Yakınlardaki işi Ekspresyonist resim ile ilgilidir fakat farklı imgelere ilgisi devam etmektedir: Franz Marc'ın hayvanların kırdaki betimlerinden ve Egon Schiele'nin otoportrelerinden (delilik) reproduksiyon sergilemiştir. Levine'in işlerindeki tematik tutarlılık üzerine değerlendirmem için bakınız; "Sherrie Levine at A & M Artworks," *Art in America*, 70, 6 (Yaz 1982), s.148.

52 Bakınız, Metz, "The Imaginary Signifier."

53 Douglas Crimp, "Appropriating Appropriation," in Paula Marincola, ed., *Image Scavengers: Photography* (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1982), s.34.

54 Helene Cixous, "Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon," quoted in Heath, s.96.

55 Sherman'ın değişen kimliği Eugenie Lemoine-Luccioni'nin Jane Gallop tarafından tartışılan yazarlık stratejilerini anımsatıyor; bakınız *Feminism and Psychoanalysis*, s.105: "Çocuklarda olduğu gibi bir yazarın çeşitli yapımları farklı anlardan başlar ve aynı kaynağa aynı yazara sahip oldukları kesin olarak kabul edilemez. En azından bir insanın zaman içinde değişmeden, aynı olduğunu gösteren kurgulardan kaçınılmalıyız. Lemoine-Luccioni hepsi de 'onun' olan her metni farklı bir adla imzalayarak zorluk patentini yapar."

56 Örneğin Martha Rosler'in eleştirileri için bakınız, "Notes on Quotes," s.73: "Çerçeveye bağlı olan kadının görüntüsünü yinelemek, Pop gibi yakında "post-feminist" toplum tarafından onay olarak görülecektir."

57 Hal Foster, "Subversive Signs," *Art in America*, 70, 10 (Kasım 1982), s.88.

58 Bu durumun çağdaş sanatsal üretimle ilgili bir açıklaması için bakınız, Mario Perniola, "Time and Time Again," *Artforum*, XXI, 8 (Nisan 1983), ss.54-55. Perniola Baudrillard'a borçludur; fakat biz 1962'de Ricoeur'a tam da başladığımız noktaya geri dönmedik mi?