

GARİP MEYVE / STRANGE FRUIT



SUSIE MACMURRAY

GARİP MEYVE STRANGE FRUIT

13 OCAK
10 MART 2018

13 JANUARY
10 MARCH 2018

Küratör / Curator
Hasan Bülent Kahraman



**GARİP
MEYVE**

**STRANGE
FRUIT**

Sanatçı / Artist

Susie MacMurray

Küratör / Curator

Hasan Bülent Kahraman

GİZLİ DİRENİŞ

Susie MacMurray’nin Yapıtlarında Şiirsellik, Mitoloji ve Yeniden Üretim

Susie MacMurray’nin yapıtları kadınlık dünyasına, kadın kavramına, varlık ve olgusuna yepyeni boyutlar getiriyor. Bu çok boyutlu, derinlikli, uyarıcı ve bilmecemsi yapıtların özü gene kadın mitolojisinin bilmecelerinden kaynaklanıyor. Yapıtlarının her biri MacMurray’nin, antikiteden bugüne kadar uzanan söylencelerin izlerini sürüyor. Bu mitolojiler kendi içine doğru derinleşen özgün ve tarih boyunca birikmiş, dönüşmüş, yeniden kurgulanmış anlatılardan oluşuyor ve öte yanda tamamının otantik, yerel kültürel, antropolojik değerleri bulunuyor.¹ Biliyoruz ki, hakim söylenlerin her birinin en az birkaç anlatısı mevcuttur. Bu yetmediği gibi belli yazarlar eliyle somutlaştırılmış anlatılar ve oluşturulan tragedya tipleri de zamanla farklı yorumlarla bütünleşmiş, her dönemde yeni ve farklı bir içerik kazanmıştır. MacMurray onlara şimdi kendi katkısını getiriyor. Fakat bunu mitolojilerin kendileri olarak değil, gönderileri ve bağlamları olarak gerçekleştiriyor. Maksudı söylenin kendisine eğilmek değil, arka planında, öte anlatısında yer alan gerçekliği çözümlemek, gizli gönderisini bulmak, oradan hareketle yeni önerisini vurgulamak. Böylece insanın ortak bilinç dışında yer alan gerçekliğini yeni bir tipoloji yaratmak için irdeliyor, MacMurray.

MacMurray’nin tutumu bizi hemen soruya itiyor. Üstüne bunca şey yazılmış bazı imgelere, isimlere, kavramlara MacMurray neden yeniden eğiliyor?

Soru basit hatta anlamsız görünebilir. Çünkü her sanatçının her konuyu döne döne işleme hakkı elbette mevcuttur. Bu konuda herhangi bir ön belirleme veya kısıtlama söz konusu olamaz. Bunu düşünmek dahi akıl ve mantık dışıdır. Ama bir kere o konu, imge ve kavram ele alınmışsa o zaman, bu soru bağlamında, sanatçının onu kavrayışı, temellendirışı ve yorumlayışı bakımından neler getirdiği, onları nasıl irdelediği önem kazanır. Çünkü son tahlilde sanatsal çözümlemede önemli olan kavramın bizatihi kendisi değil onu nasıl kavradığımız ve ‘biçim’lendirdiğimizdir. MacMurray’nin yapıtı da ele aldığı imleri,

imgeleri, ‘kimlik’leri *bu* noktadan derinlemesine sorguluyor, yeniden kurguluyor ve üretiyor.

Bu yapıtların en önemli yanı, daha ileri gitmeden belirtelim, o büyük söylenlerin düz anlatılarla, *doğrudan* ilişkilerle değil, son derecede lirik, şiirsel, çapraşık ve karmaşık ilişkilerle verilmesidir. Bu yapıtların temel özelliğini, *mytho-poetic* yanları meydana getiriyor.² Kuşkusuz kaynakta yer alan söylenlere dayanıyorlar. Fakat ifade edilişleri belli bir *poetika* oluşturuyor. Buradaki *poetika* sözcüğünü hemen gündelik dildeki ‘şiiir’ olarak düşünmemek gerekir. Doğrudur, o şiirsel *(poetic)* tutum çok önemli ve nedenlerini aşağıda açıklayacağım şekilde, belirgin bir ağırlıkla mevcut yapıtların oluşturduğu evrende. Ne var ki, *poetika* hızla oradan çıkıp, o ‘şiirseli’ aşır *poiesis* meydana getiriyor. Hemen daha yolun başında geliyor bu *poiesis*. Bir *retorik*, bir varoluş durumuna tekabül ediyor *poiesis* ki, zaten kavramın temelinde bu gerçeği bulmak her zaman mümkün. Plato, *poiesis*’i yaratım olarak tanımlıyordu, fiziksel olanla tümleşen yaratım ve Aristo’dan bir karşı cevap alıyordu: fiziksel olanı sınırlayan yaratım.³ Hiç daha öteye gitmeksizin gene saptayalım: MacMurray geçmiş referansında bir *fiziksellik* ilişkisi kuruyor ve oluşturuyorsa da neticede bir ‘referans’tan söz ediyoruz, hamlesi bütünüyle onu sınırlamaya yöneliktir.

Bu çok önemli bir husus. Çünkü, MacMurray’nin yapıtlarının belkemiğini oluşturan gizi çözümleme olanağı veriyor bize. Söz konusu giz başta sorduğumuz soruyla ilişkilidir: Neden MacMurray bu kadar açık bir göndermeyle antikiteye yöneliyor? Yöneliyor, çünkü, tutumu geçmişe dönük bir anlayışı *içermiyor*. Tam tersine bugünle ilişkili. Dolayısıyla da MacMurray’nin yapıtlarının bahsedilen tüm olguları ‘çağdaşlaştıran’ bir tutum içinde olduğunu, onları ‘güncelleştirdiğini’, yineleyelim, ‘çağdaşlaştırdığını’ vurgulayalım. Mitolojik bir evrenin çağdaştırılması ise güçlü bir edimdir. Kaldı ki, bu girişimin başlı başına bir anlamı olduğunu belirtmem gerekir. Çünkü *arketiplerin* oluşturduğu bir dünyadan söz ediyoruzdur antikite

¹ Elbette bu bağlamın klasik düşünce platformu olarak zikredeceğimiz yapıtı şudur: Claude Levi-Strauss, *Myth and Meaning: Cracking the Code of Culture*. New York: Schocken Books, 1995.

² *Mytho-poetic* yaklaşımların aynı zamanda romantik bir boyut içerdiği ve bu nedenle ‘sorunlu’ olabileceğini de biliyoruz. Buradaki yaklaşım o romantik değerlendirmenin ötesindedir. O nedenle *‘poetik’* olandan *‘poiesis’*’e bir sıçrama söz konusudur diye vurguluyoruz. Rus edebiyatı mytho-poetic yaklaşım açısından çok incelenmiştir. Bu bakımdan belirttiğimiz noktalar şu kaynakta dikkatli bir şekilde ele alınmaktadır: Stuart Goldberg, *Mandelstam, Blok, and the Boundaries of Mythopoetic Symbolism*. Ohio: Ohio State University, 2011.

³ Marc Sinclair, *Heidegger, Aristotle and the Work of Art: Poiesis in Being*. London: Palgrave Macmillan, 2006.

ve mitolojiden söz ettiğimizde. Unutmayalım ki, Vernant'ın saptadığı üzere, Elektra'yı veya Antigone'yi de erkekler anlattılar.⁴ Yakın bir döneme kadar da onlarla ilgili büyük çözümlmeleri gene erkekler gerçekleştirdiler, başta Freud olmak üzere. MacMurray öncelikle bu hatta derin bir yarık açıyor. Yakın dönemde bu birikimi ele alıp irdelemiş ve ona büyük yorum açıklıkları getirmiş feminist söylemin birçok vurgusunu somutlayacak derinlikte yarıklar bunlar. Yeni ışık demetleri içeri giriyor, bu yarıktan.

II

Bu ışığın üzerine düştüğü şiirsellik kavramıyla başlayalım. Çünkü, bütün o 'kült' birikimin çağdaştırılmasında, hatta trajik ötesine geçirilip, gündelik hayatın içine katılmasında çok önemli bir araç olan lirizmin şiirsellikle içli dışlı olduğu bellidir.

Kristeva, getirdiği yorumun önem derecesini gösterecek ölçüde çok tartışılan bir değerlendirmesinde şiirsellik ve kadın kimliği üstünde duruyordu. Şiirsel dilden söz ediyor ve bunun bir 'semiotik' olduğunu vurguluyordu.⁵ Bunun, şiirsellüğün, maternal bedenın yazıda, yazılı olarak, yüzeeye çıkması/ gelmesi olduğunu söylüyordu. Üstelik şiirsellik, paternal logos tarafından kontrol edilemeyen bir alandı. Biraz zorlayarak söylersek şiirsellik bir direniş ve bir özgürleşme olanağıydı. Nedenleri açık, hatta sayısız bu gerçeğin ve tümü 'paternal logos' ifadesinde içkin: şiirsellik bir 'dil' dolayımıdır.⁶

Dil, son tahlilde, hakim olana, buyurgan olana tekabül eder. Verili ve kontrollü olanın alanıdır. Dil, yasadır. Sadece kendi yasalarını içermez. Onunla birlikte daha üst bir yasanın da buyurgan aracıdır. Dil, bize yasayı yansıtır. Yasanın sadece yazılı bir metin olmadığını, bir 'bilinç durumu' olduğunu duyumsatır. İnsanın soluk alıp verdiği her anda bir yasallıkla kuşatıldığını belirler. Çünkü, dilin bilinci kurduğu, bilincin düşünme olduğu ve düşünmenin bir edim olarak *gerçekleşmediği* tek bir an *bulunmadığı* bellidir. Fakat bu dil daima paternalist,

eril ve üsttendir. Logosentrik dünyanın örüntüsünü sağlar. Heteronormatif standardı tarif eder. Lacan'ın *portmanteau* sözcüğüyle söylersek 'phallus'un ve 'logos'un merkezde olduğu, ikisinin de erilliği vurguladığı söylem kipinde *phallogocentric* dünyayı kurar ve nakleder.⁷ 'Ana' dil diye adlandırılrsa da sonunda bir 'baba' dil/i kullanılmaktadır.⁸ Ancak rüyaların (o da kısmen), deliliğin ve şiirselin dilinde bu kurgunun dışına taşma olanağı vardır. Cixous'a göre şiir bilinç dışıyla ilgilidir. Bilinç dışı bir özgürlük alanıdır. Bu nedenle, bilinçdışı, kadına ve 'perilere' özgüdür.⁹

Oysa bugün başka bir gerçeğin sonuna kadar bilincindeyiz. Kadın ve erkek söylemleri arasında derin bir fark var. Kadın ve erkek, aynı sözcükleri ve dili kullanarak konuşsalar da, birbirlerinden farklı konuşurlar. Dolayısıyla kadınların gitgide daha fazla kendilerine özgü 'o' dili geliştirmeleri, daima olmayan, boşluklu, geçirgen bir dil kurmaları zorunludur. Bu dil öncelikle bildiğimiz, gündelik kullanılan dil olmalıdır. Fakat bu kısıtlayıcı bir perspektif olacaktır. Çünkü 'o' dil ve söylem sadece konuşulan dil değildir. Başka ifade alanları da kendi dillerini üretir. Özgül dillerdir bunlar ve bir sanatsal üretim alanının kendine ait üretim dinamiklerini kapsar.

MacMurray'nin yapıtlarına sızmış olan ve bütün bir *mytho-poetic* antikite evreni ve onun temel figürlerini yeniden üreten yaklaşımı tam da bu zemine oturur. Kağıtlara sızmış şiirsellik ve lirizm maternal bedenın bir yansıması olurken şiirselde farklı anlam katmanları oluşturulur. Lirizm ise şiirsele yaslanan, genel söylemin dokusudur. Çünkü, yineleyelim, lirik ve şiirsel olan bir direniş alanı meydana getirir. Nitekim Luce Irigaray, bir 'yeni lisan'dan söz ediyordu. Bu yeni lisan eski anlayışı dışa vuracak, ona itiraz edecek ve onu aşacaktı.¹⁰ Eski lisan özünde phallosantrik lisandı. MacMurray de maternal dünyanın ana figürlerini yeniden üretirken tamı tamına bu edimi gerçekleştiriyor. Kurduğu yeni dille (*-lirik ve şiirsel*) itirazını yüksek sesle haykırıyor.

⁷ 'Phallogocentrism' 'phallus' ve 'logos' sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuş bir sözcüktür. 'Phallogocentrism' kavramından daha ileri bir anlam kapasitesine sahip olduğu açıktır.

⁸ Elbette burada Lacan'ın getirdiği '*Babanın Adı*' kavramını düşünüyoruz. Şu kaynağa bakılabilir: David S. Caudill, *Lacan and the Subject of Law: Toward a Psychoanalytic Critical Legal Theory*. New York: Humanity Books, 1997.

⁹ Hélène Cixous, 'Laugh', s. 880.

¹⁰ Luce Irigaray, *Speech is Never Neutral*. London: Routledge, 2002.

III

Hawa, Medusa ve Pandora bu amaçla üretilmiş, yeniden üretilmiş yapıtlar. Sadece bu 'karakterler' bile girışilen işin devasa boyutlarını görmek açısından önemli. Çünkü, feminist söylem ve tutumun itiraz bağlamında ele aldığı zemin aslında *temsil* süreçleridir. Temsil karmaşık bir kavramdır. Çünkü özünde politiktir. Başat ve egemen olanla edilgin ve çekinik arasındaki güç ilişkisini kurar. Siyasal ve toplumsal planda bu ikili dinamiğin yayıldığı bütün alanları kuşatan temsilin, çoğu kere sanıldığı gibi, görsel planda da sığ ve tekil bir karşılığı yoktur. Tersine, görsel temsil de bu karmaşık politik yapının içinden çıkar. Görmenin kendiliğinden olmadığını biliyoruz. Görmek ideolojiktir. Tarihsel, kültürel ve doğal olarak sosyal plandan gelen birikimi yansıtır. Gördüğümüz kendimize rağmen gördüklerimizdir.

Bununla birlikte temsilin bakışla olan ilişkisi açıktır. Görülen temsil edilendir. Temsil edilen yani gösterilen/gösterge bir bakışa yöneltilmiştir. Burada bakış daha büyük rolü oynar. Çünkü temsil edilenin/gösterilenin gerçekliği bakışın belirleyici gücünü yansıtır. Bakmak egemenlikle ilgili bir süreçtir. Öne çıkarır veya geriye iter, birincil veya ikincil kategorileri meydana getirir. Logosentrik Batı metafiziğinde bakış daima erildir. Dişil gerçeklik elbette bir veri olarak mevcuttur ama egemen söylem tarafından hem 'belirlenen' konumundadır hem de bakan sahip olduğu, içerdığı, ideolojik bilinç durumuna bağlı olarak görülmesi 'gerekeni' görecektir.¹¹

Medusa konusunda bu durum ayrıca açıktır. Bugüne değin Medusa'nın bilinen iki efsanesi mevcuttur. Ovid tarafından anlatılan öyküde Medusa çok güzel bir kadındır. Poseidon, Athena'nın sarayında kadına tecavüz eder. Durumu kendisi bakımından aşağılayıcı bulan Athena kadını cezalandırır. Saçlarını yılanla dönüştürür. Ayrıca Medusa'ya bakanı taşa çevirecek kadar çirkin bir surat verilir. Daha sonra ise Medusa, Perseus tarafından öldürülecektir. Öldürüldüğünde Poseidon'dan hamiledir. Karnından kanatlı at Pegasus doğacaktır. Öteki anlatım daha karmaşıktır. Öykünün daha sonrası önemlidir. Bu anlatımlarda dönüştürülmüş ve kesilmiş kafa ek roller oynayacaktır.¹²

¹² Medusa konusundaki tüm anlatıları kapsayan temel başvuru kaynağı şudur: Marjorie Perloff, Nancy J. Vickers, ed., *The Medusa Reader*. London: Routledge, 2003. Ayrıca gene Medusa'nın çağlar içindeki alımlanmasıyla ilgili olarak bkz.: David Leeming, *Medusa: In the Mirror of Time*. New York: Reaktion Books, 2013.

¹¹ Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. California: University of California Press, 1993.

Freud'un bu öyküyü nasıl okuduğunu biliyoruz. Ölümünden sonra yayınlanan makalesinde Freud, Medusa'yı hadımlık kompleksiyle özdeşleştirecektir. Buna göre kafanın kesilmesi (penisin kesilerek) hadım etmekle/olmakla özdeştir. Bu da bakılan şeyle ilgilidir. Daha doğrusu bir şeyin görüntüsüyle bağlantılıdır. Oğlan çocuk, kız çocuğun genitaliasını gördüğünde ancak kastrasyona inanacaktır.¹³ Güzel Medusa bu durumda unutulmuş annedir. Güzellikten soyutlandığında ise yılanlarla/saçlarla kaplı baş annenin gizlice görülmüş yasak cinsel organıdır, o da benzeri tüylerle kaplıdır. Bunu gördüğünde çocuk annesine gizli ve yüklü bir istek duyacaktır. Fakat bu istek ve görüntü karşısında donacaktır, taş kesilecektir. Bu taşlaşmayı babanın hatırlanması/mevcudiyeti sağlayacaktır. Bir manada bir terör söz konusudur, bir korku, bahsedilen taşlaşma bunun bir sonucudur ve onu yaratan da babanın mevcudiyetidir. Dolayısıyla da kastrasyon kompleksiyle ancak dolaylı bir şekilde ilişkilendirilebilir öykü, öncelikle Oedipus kompleksinin bir uzantısıdır.

Hélène Cixous, göndermede bulunduğumuz makalesinde alttan alta başka bir boyuta çeker meseleyi. Ona göre kadınlık patriarkal bir homojenleştirme içinde tanımlanır. Medusa bu tanımın bir bölümünü oluşturur. Medusa, ölüm kusan, iğdiş eden, öldüren bir *femme fatale*'dir. Erkek egemen söylem bu ve benzeri stereotipler üzerinden gelişir ve kadınlığı belli kategorilere indirgemıştır. Oysa kadınlık indirgenmesi olanaksız bir çeşitlilik, bir farklılığa sahiptir. Gerçek budur. Medusa'nın kastrasyonla ilişkilendirilmesi erkek egemen 'bakışın' bir yanılsamasıdır. Mesele bunun dışına çıkmaktır. O ancak, yeni bir kadın tanımlamakla mümkündür. Bu kadın arzuyu öne çıkaran, gerçekliğini dile getiren ve bir korku nesnesi olmanın ötesine geçen, denebilirse, yeni bir '*kadınlık ekonomisi*' kuran kadındır. Bu meyanda, kadınlık kendisini başka bir bedenle olan ilişkisi (ki, o bir korku ilişkisidir) içinde değil kendiliği içinde tanımlayacaktır. Bakılırsa MacMurray'nin Medusa'sının bu bağlama yerleştiği, bu zemine oturduğu görülebilir.

Her şeyden önce MacMurray'nin heykelinde Medusa'nın doğrudan doğruya kadınlığına tüm bedensel özellikleriyle atıfta bulunduğu görülür. İkincisi, bu kadın çekici, alımlı bir kadındır.

¹³ Freud'un bu konuyu ele aldığı makalesi ölümünden sonra yayınlanmıştır. Sigmund Freud, 'Medusa's Head', *On Sexuality: Three Essays on Sexuality and Other Works*. London: Penguin Books, 1991.

Söz konusu fiziksel görüntünün sadece bir ‘kadınlık’ çağrışımı maksadıyla yaratılmadığı açıktır. Öyküde geçen ‘güzellik’ heykelde öne çıkar. Böylece ‘kadınlık’ öndedir. Dahası, Medusa bugüne değin sadece bir Gorgon, bir ‘kafa’ olarak tanımlanır. Medusa’nın bedeninden sadece bir tek yerde, öldürüldüğünde, ondan da öte Pegasus’u dünyaya getirdiğinde söz edilir. Bunlar da dolaylı anlatımlardır. Büyük kısmı itibariyle Medusa bir baş’tır. MacMurray bu kurguyu tersine çevirir. Başsız fakat hayli dişi bir vücut ortaya kor. Üstelik bu gövde hayli dik, kafa tutan, muzaffer bir eda içindedir.¹⁴

Bu yaklaşımın geleneksel anlatıya ne kadar sert bir itiraz içerdiği açıktır. Saçlarının yılana çevrilmesiyle ‘cezalandırılan’, tecavüze uğrayarak ‘cezalandırılan’ kadın artık terk edilmiştir. Yılanlardan oluşan saçlarından ‘kurtarılaraq’ Medusa bütün bu ikincilleştirilen kadınlıktan da özgürleştirilmiştir. Bir diğer nokta, Medusa’nın baktığı/bakan insanı taşlaştırmasıdır. Bu da bir başka cezadır. Kadının ‘şeytani’ veya ürkütücü, tekinsiz bir varlık olduğunu da anlatan o öykü de buharlaşmıştır, daha başta kafası olmayan bir kadın ortaya konduğunda. Artık bütün o kötücül birikimden uzak, onunla ilgisi olmayan bir kadın ‘figürü’ söz konusudur.

Buna rağmen Medusa’nın başının olmaması herhalde ikili bir anlam içermektedir. İlki doğrudan bir açıklama yüklenmektedir bu katmanların: MacMurray, Medusa’yı başı olmayan bir beden olarak inşa ederken eril anlatı tarafından geliştirilmiş o kötücüllük öykülerini ve birikimini kadın bilincinin *unutmadığını* vurguluyor. Öykü, oradadır. Aşılmaktadır ama gene de eril bilincin nasıl bir tarih yazdığının anımsanması, unutulmaması gerekmektedir. İkinci boyutu bu *studium*’un daha metaforiktir ve o da yapıtın ikinci katmanında saklıdır. Medusa’nın kafası söz konusu olmayınca, daha baştan kesik başlı olarak gösterilince ve ‘bakış’ sorunu bu şekilde aşılmınca MacMurray Gorgon’un yılanlarını bu defa ayaklarının altına sermiştir. Şimdi biraz düşünelim: yılanların baştan ‘kurtarılıp’ veya ‘çıkarılıp’ heykelin ayaklarının altına, düpedüz yere serilmesi ne anlama geliyor?

Bunun ifadesi herhalde şudur: yılanın yeryüzünde en fazla benzediği bir diğer canlı spermadır. Sperma doğrudan doğruya

bir yılanıdır, belki minyatür ölçektedir ama öyledir. Ve kadının yumurtasına koşar. Yani, doğurganlığın, üretimin kaynağına. MacMurray’nin yılanları/spermeleri Medusa’nın ayakları altına sermesi bundan daha fazla bir açıklama gerektirmeyecek kertede açık anlamlar barındırıyor: dişiliğe, kadınlığa mahkum, tutsak erillik. Bu, binlerce yıldır devam etmiş bir öykünün ters yüz edilmesi, ‘baş aşağı’ çevrilmesidir. Buna bir boyut daha ekleyelim: Medusa’nın başındaki yılanların öyküde fazla bir işlevi yoktur. Hatta korkutucu, ürkütücü olmasının dışında bir anlamı yoktur. Nitekim Anaconda heykelindeki yapı ve dokuyla yerdeki yılanlar arasında kurulabilecek bir ilişki de bu savı destekler mahiyettedir.

Üçüncü noktaya gelebiliriz: kafanın yerinde olmaması MacMurray’nin Gorgon-Medusa’nın bakışıyla ilgili tartışmayı da devre dışına çıkardığını, aştığını gösteriyor. Medusa’nın bakışıyla ilgili bazı olgulara değindik. Fakat bir noktayı daha belirtmek gerekir: bu bakışın erillikle ilgili açıklaması, her şeye rağmen, sıgıdır. Kendisine bakanı veya baktığını taşla çevirmesi Medusa’nın, sadece kadın kötücüllüğü ile sınırlı bir açıklamayla ele alınamaz. Bunun mutlaka başka bir boyutunun bulunması gerekir. O da muhtemelen bakan kadının eril bakışın hakimiyetine meydan okumasıdır. Yani, bakış erillliğe aittir. Eğer kadın bakarsa, bu, onun da sorgulaması, yargılaması, belirlemesi anlamına gelir. Bir başka deyişle kadının erkeğin yerini alması veya ona eşit/özdeş olması durumunda kıyamet kopacağını söylemektir bu. MacMurray, kafayı heykele eklemeyerek bu yorumu da tüketmekte ve aşmaktadır. ‘Bakan’ Medusa olmayınca bakış bağlamındaki erillik de *de facto* ortadan kaldırılıyor.

Bunlarla birlikte bir noktayı unutmayalım: MacMurray’nin yapıtındayılanlar, yılan olduğunu düşündüğümüz görsel elemanlar Medusa bedeniyle tümleşiktir. Yerdedirler ama bedenle bütünleşmişlerdir. Bu yukarıdaki yorumları değiştirmeyen, aksine onları güçlendiren bir boyuttur. Böylelikle MacMurray kadınlığın erillik tarafından dışlanmasına, ikincilleştirilmesine, kötücülleştirilmesine sessiz, lirik ve şiirsel bir tepki gösterir ve öyküyü tersine çevirirken bir adım ileri gidip bir erillik-dişilik bütünleşmesi yaratıyor diyebilir miyiz? Böylelikle kadın her şeyi bedeninde toplayan, Courbet’nin adlandırmasıyla söylersek *Dünyanın Kaynağı* olan, yaşamın kendisinde başlayıp bittiği bir varlığa, bir *kurucu* varlığa dönüştürülmektedir MacMurray eliyle. Gene Anaconda’yı anımsayalım. Orada da kendi içine kapanmış, hiçbir yere gitmeyen, kendi dışına çıkmayan,

döngüsel bir yapı mevcuttur. Yılan, erkeklik organı (argoda tamamen bu sözcükle tanımlanır), sperma bütünlüğü içinde MacMurray kadınsız bir planda erilliğin tek başına kaldığını ve sonuç *üretemediğini* bize belirtmekte, bu da yeni/lenmiş Medusa öyküsünün anlamını pekiştirmektedir.

IV

Bahsettiğimiz anlam çerçevesi *Animus* isimli yapıtta da açıktır. Animus, Jung felsefesinde önemli bir kavramdır. Bir kilit kavramdır. Jung, toplu bilinçdışından söz ederken insankıllıklı (antropomorfik) arketiplerden söz açar.¹⁵ Bunlar insanın kendisine ait, özgün, bilincini aşan varlıklardır. Bir manada tarihsel birikim tarafından geliştirilmişlerdir. Eril ve dişil varlıklar bu arketipleri kendilerinde farkında olmaksızın saklarlar. Her erkeğin içinde bir dişil (anima) her kadının içinde bir eril varlık (animus) mevcuttur. Böylece kadın ve erkek birbirilerini, kimlik ve kişilikleri tamamlarlar. Jung, anima için dört aşama veya ‘figür’ tanımlara: Havva, Helen, Meryem, Sofi. Animus da dört ‘kimlikle’ tayin olunur: fiziksel güç erkeği, eylem ve romans erkeği, hoca, din adamı, kürsü sahibi erkek, ruhsal öncü olarak erkek.

MacMurray’nin Animus’u bu bakımdan ilginç bir profil çizer. Gene son derecede lirik ve malzemenin büyük bir özenle ve dikkatle kullanılmasından kaynaklanan bir şiirsellik içinde MacMurray, ilk bakışta anlattığımız Jungcu çerçeveye neredeyse zıtlaşan bir tutum içindedir. Oysa yapıt bu izlenimi hemen aşan özellikler taşımaktadır. Birincisi, bahsettiğimiz o lirik-şiirsel yapı muhtemelen MacMurray’nin kadın-erkek konusuna yaklaşırken koruduğu hassasiyetin bir başka yansımasıdır. Sert, kırıp döken, çatışan bir yaklaşım değil, tersine özenli, yumuşak bir yaklaşımdır bu. Yapıtın lirizmi ve şiirselliği bu bakımdan bir iticiliği değil bir kavrayıcılığı yansıtır. Ondan daha fazla olarak da, besbelli, Jung’un vurguladığı romans düzlemine bir göndermedir. Öte yandan heykel siyah, kalın bir borular/kablolar demeti olarak bir delikten adeta taşarak fışkırmaktadır. Her bir kablonun ucunda bir ‘damla’ yer almaktadır.

Buradaki güçlü çıkışın ‘fışkıran’ bir erkeklikle ilişkili olduğu su götürmez. Kabloların siyah rengi bu gücün boyutları ve

¹⁵ C. G. Jung, *The Archetypes and The Collective Unconscious. [Collected Works of C.G. Jung]* Vol. 9 Part 1). Çev. R.F.C. Hull. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.

niteliği hakkında bir ipucudur. Fakat asıl gizem kabloların ucundaki damlalardadır. Bu damlaların birer sperma olarak *düşünülmemesi* için bir neden yok gibidir. Damla-kablo ilişkisi tam manasıyla bu düşünceyi bütünler. Ne var ki, bu defa siyahlırlar ve biraz da bir bütün olarak yansıttıkları güçlülük görüntüsüne rağmen tekil olarak bakıldığında çaresizdirler. Bir anlamda ‘terbiye edilmiş’ *(tame)* bir ifadeleri vardır ki, bunun Junggil klasmanda bir aşamaya tekabül ettiğini ayrıca belirtmeye gerek yok. Böylece MacMurray bütün o Jungcu aşamalandırmaları tamamlar. İki ilginç noktadan daha yaklaşılabılır bu heykele.

Birincisi, heykelin Medusa ve Anakonda heykeliyle yılan bağlamında kurduğu ilişkidir. Bu besbellidir ve MacMurray böylece kendi *poetikasını* tamamlamaktadır. İkincisi, Animus’un bir kuvvetli saç demeti olarak verilmesi, kadınlık içindeki erillik olduğu kadar erillik içindeki kadınlık düşüncesini de uyarır. Böylelikle MacMurray kadın-erkek hattının bütüncüllüğü konusuna yeni bir ufuk açar. Ya da bu doğrultuda oluşturduğu hattı dikkatle bir kere daha vurgular. O kadar böyledir ki, bu, Havva isimli yapıtı da Animus’la yakın br benzerlik içindedir. Neredeyse onun daha küçük bir kopyası gibidir. Ama arada önemli farklar vardır ve bu farklar MacMurray’nin yapıtının temel sorunsalı açısından önemlidir.

Havva, Animus’la aynı ‘kablolar’dan meydana gelmiş, uçlarında Animus’la aynı ‘damla’ları taşıyan bir yapıttır. Fakat çok çarpıcı bir şekilde Animus’un (kadındaki erkek-dolayısıyla erkek) temsil planında daha fazla kadınlığı çağrıştıran bir ‘uzun saç’ görüntüsü çizmesine rağmen Havva tam tersine kısa saçlı bir eril görüntü çizmektedir. Bu yapıcı ve üretken çelişkinin anlamı açıktır: MacMurray cinsler arasındaki kesin farklılığın değil, benzerlik, karşılıklı aidiyet ve tamamlayıcılık üstünde durmaktadır. Havva, duvardan fışkırmıştır, hiç uzayıp sarkmamaktadır, çok daha eril ve diridir. Hatta bu özellikleriyle başlangıçtan beri Havva’ya atfedilen kötücüllük bu planda yer almamaktadır. Hatta bu heykelin bir anlamda Havva’yı ‘aklama’ işlevine sahip olduğu da söylenebilir. Bu bağlamda bu ‘eşitliğin’ bilhassa Judaik mitolojide yer alan ve Adem’in ilk eşi Lilith’e bizi gönderdiğini *en passant* belirtelim. Lilith Adem’le aynı ‘çamur’dan yapılmıştı ve onun hakimiyetini kabul etmediği için kendi rızasıyla Cennet’ten çıkmış ve tüm çağrılara rağmen geri dönmemişti. Bu esatire göre Havva’yı, Tanrı, Adem’i yalnızlığından kurtarmak ve avutmak için yaratmıştı.

Onu ‘üstünlüğüne’ rıza göstermesi için de Adem’in kaburga kemiğinden vücuda getirmişti.¹⁶ MacMurray, yaratısının belirttiğimiz özellikleriyle tüm bu hikayeye yönelmiyor ama ‘eşitlik’ vurgusunu son derecede ustalıkla ve çarpıcı bir şekilde gerçekleştiriyor. Söz konusu tutumunu MacMurray Pandora isimli heykelinde de gösteriyor.

V

Kadınlığın kötücüllükle ilişkisi bağlamında ele alınan diğer bir efsane-heykel Pandora’dır. Öyküsünün ne olduğu bilinir. Gene psikanalitik bir okuma ile anımsanırsa, Freud, ölümünden sonra yayınladığı bir makalesinde Pandora’yı yorumlar. Fakat bu doğrudan bir Pandora yorumu değildir. Bir çocuğu babasıyla birlikte tedavi ederken isminin açıklanmak istenmemesi nedeniyle ona Dora adını ver. Dora, Pandora adının bir versiyonu, bir manada kökenidir. (Pandora, ‘bin armağan’ demektir ve Pandora’ya her Tanrı’nın bir armağan/yeti bahşetmesini gösterir.) Dora’yı yorumlarken ve onu babasına yazdığı mektuplar aracılığıyla tedavi ederken genç kızın rüyalarında ortaya çıkan bazı sembolleri Pandora ve kutusuna referansla açıklar ve bu manada kutuyu onun bakirelik dönemi cinsel organı ile bütünleştirir. Farklı açılımlar da getirmekle birlikte bellidir ki, Freud, Pandora’yı ve kutusunu cinsellikle iç içe geçirmektedir. Bu, popüler kültürde ve vülger yorumlarda da karşılaşılan durumdur.

Burada önemli olan bir adım ötede yer alan değerlendirmedir ki, o da efsanenin yerleşik anlamıyla bütünleşir: Kötülük kadından doğmuştur. Pandora ile Havva anlatıları bu bakımdan benzerlikler içerir. Prometheus, kardeşi Epimetheus’a Pandora hediyesini almamasını belirtir. Pandora’ya da kutuyu açmaması söylenir. Uyarılar tıpkı Havva’ya belirtilen uyarılara benzemektedir. Fakat Havva elmayı Adem’e verecek, Pandora da kutuyu açacaktır. Nitekim birçok yorumcu Havva öyküsünü Pandora öyküsünün Batı metafiziği içinde dönüştürülmüş hali olarak görür. Bu durumda Blum’un yorumuna göre kutu sadece cinsel organ olarak açıklanamaz.¹⁷ Bu biraz

¹⁷ Harold P. Blum, ‘A psychoanalytic enquiry into Pandora’s Box: symbol and metaphor’, Giovanna Ambrosio and Simona Argentieri, Jorge Canestri ed., Language, Symbolization and Psychosis: Essays in Honour of Jacqueline Amati Mehler içinde. New York: Karnac Books, 2007; s. 18-30.

¹⁶ Barbara Black Koltuv, *The Book of Lilith Paperback*. New York: Nicolas-Hays Inc., 1986.

indirgemeci bir yaklaşımdır. Kutu aynı zamanda bilinç dışında bastırılanı, tutulana ve geri dönecek olanı işaret eder (Freud, bastırılan geri gelir/döner diyordu). Bu yanıyla da bilinçle bilinç dışı arasındaki bir konumun temsilcisidir. Ön bilinç denebilir buna. Sırlarımızı biliriz ve bastırırız. Pandora’nın kutusu budur.

Pandora tarih boyunca bir başka *femme fatale* olarak görülmüşse de onu değişik bir açıdan yorumlamak mümkün. Pandora aynı zamanda merakın, sorgulamanın, eldekiyle yetinmemenin sembolüdür. Neticede Prometheus Pandora’yla evlenir. Kolay olmaz bu evlilik. Bunun için iki kardeş ve taraftarları dövüşür. Evlilik ise bilim ve sanatın birleşmesi olarak yorumlanacaktır ki, zaten Pandora’nın kutusunda kalan son şey umuttur. Yani, kadın, farklı bir bakışla görülürse bir *fatalite*’ye değil çok daha farklı olgulara da işaret etmektedir.

MacMurray’nin Pandora yaklaşımının bu kanavaya oturacağını beklemek yanlış olmaz. Kadın-erkek ilişkisine olumlulukla bakan MacMurray bu konuda da aynı noktadadır. Heykel diğerlerine göre çözümlemesi daha zor bir yapıttır. Heykel 50 kalibrelik, Browning yapımı ‘sniper’ tüfeklerinde ve makineli tüfeklerde kullanılan kurşun kovanlarından alınmış kalıplardan meydana getirilmiştir. Bu detayın muhakkak bir önemi vardır. Fakat genel olarak bakıldığında heykel ışıklı, bol çağrışımlı ve umutludur. Karanlık, kötücül ve irkiltici değildir. Her ne kadar kullanılan nesnelerin uçları ve sivrilikleri MacMurray’de, bilhassa dikenli tel kullanarak yaptığı heykellerde fazlasıyla göze çarpan bir hususa olmasına rağmen irkilticilik ve iticilik içermez. Dikenli tel içeren heykellerde bir *tekinsizlik* mevcuttur ve insanı hemen kuşatır. Fakat Pandora heykeli aydınlık yapısıyla insanı çeker. Buna mukabil heykele farklı açılardan bakıldığında, diğer yapıtlarında olduğu gibi bunda da MacMurray’nin gene çok ustalıkla ve etkileyici bir şekilde öykünün özgün formuna yaptığı gönderme göze çarpar. Nesnelere mesela yukarıdan bakıldığında bir yuvarlak ve derinlik oluştuğunu görürüz. Bu bir merkez oluşturma kaygısıdır. Bir derinlik meydana gelmekte, bir girdap oluşmakta, insan bir merkeze doğru çekilmektedir. Bu, mutlaka kötücül manada olması gerekmez, hiç gerekmez, MacMurray’nin kadını merkeze alan, kadınlığın her şeyin kaynağı olduğunu hiç unutmayan tutumudur.

Bununla birlikte, şimdi o noktaya dönebiliriz, MacMurray’de ikinci bir düzlem daha mevcuttur. Bu kendisini daha çok *‘tekinsizlik’*

kavramı etrafında dile getiren özelliştir. MacMurray, tekinsizliği ve onunla bütünleşen sertliği ancak belli bir durumda vurgular: kadına ve genel olarak kötücüllüğe yönelik değerlendirme. Bu, MacMurray’nin taviz vermediği bir yaklaşımdır. Ne var ki, o noktada da eşsiz bir inceliği, çok dikkatli bir yaratıcılığı, ödünsüz bir ayrıntı dikkatini ve yapıtına baştan beri hakim olmuş son derecede hassas o lirizmi ve şiirselliği yanında tutar, yapıtının ayırt edici niteliği olarak geliştirir.

VI

Bu yaklaşımın en dikkat çekici iki yapıtından söz edilebilir. Birincisi, *Harem*’dir. Haremin ne olduğu bellidir. Kendine özgü farklı boyutları olsa ve tarihsel gerçekliği tartışılmasa da Harem’in bugünkü bilinçte sorunlu bir yer tuttuğu açıktır. MacMurray, söz konusu yapıtında son derecede sembolik bir anlam geliştirir. Erkek/eril öncelikli, ağır ve vurgulu yapıtlarında kullandığı oval, yumuşak formları terk eder. Daha uzun ve sivri formlara geçer. Bunların kadınlığı belirttiği açıktır. Fakat onlardan daha önemlisi formlara eklenmiş olan tel çubuklardır. Bunlar uzun, çok ince, sert ve keskin tellerdir. Bir tür diken oldukları rahatlıkla söylenebilir. Heykel, bu formlar/ nesneleri uzun misinalarla bir halkaya bağlayarak oluşur.

Burada *Harem*’in bu boyutuyla ilgili bir başka noktayı belirtelim. Bir halkaya bağlanmış misinaya asılı, gene bir misinaya bağlanmış balıkları çağrıştıran ve bu haliyle hayli üzücü çağrışımlar doğuran *Harem* bize aynı zamanda Irigaray’in getirdiği *‘fallik ekonomi’* (*‘phallic economy’*) kavramını anımsatıyor.¹⁸ Irigaray, çözümlemesinde, Marx’tan hareketle kadınlığın bir meta ve değişim değerine sahip olduğunu belirtiyordu. Kadınlar, tarih boyunca erkekler arasında el değiştirmişti (*exchanged*). Burada değişim ‘kullanım’ (*use*) değeri idi ve kadının doğallığıyla ilişkiliydi. Değer anlayışı ise algılanışındaki toplumsal boyutu belirliyordu. Bunların neticesinde kadın bir *Pazar* (*market*) unsuruydu. Kadının benliği onun kullanım ve değişim değeri arasında parçalanmıştı. Irigaray, kadının değişim değeri nedeniyle arzu edildiğini saptıyordu. Bu planda kadın anne, bakire ve fahişe olarak üç ayrı değere sahipti. Bunlar gene onun doğal ve toplumsal kabulleri arasındaki farktı. Dolayısıyla, MacMurray, bu can acıtıcı yapıtıyla tam da kadının bu algılanışına bir ses yöneltiyordu.

¹⁸ Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*. Çev. C. Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1985; s. 170-192.

Bahsettiğimiz heykelin neredeyse belkemiği olan misinanın ve halkanın ne anlama geldiği bellidir. Hatta halkanın oluşturduğu ‘göz’ için de birçok şey söylenebilir. Bunlar, anlamlarını içlerinde saklayan sembolik parçalardır. Hepsinden daha önemlisi kadınlığın/dışılığın, bilhassa bunların kötücül bir anlayışla kullanılmasının MacMurray’de uyandırdığı tepkidir. O dikenler bu tepkinin bire bir yansımasıdır. Aynı durum *Öbek* (*Swarm*) isimli yapıtta da görülebilir. Ne olduğunu bilmediğimiz, ama Harem’i bu şekilde çözümlediğimizde şimdi yerli yerine oturttuğumuz bu ayrıksı, tanımadığımız yaratığın kadınlıkla ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Bu, bir tepki yapıtıdır. Kendisini değersizleştirenlere, dışlayanlara, ikincilleştirenlere karşı kadınların veya kadınlığın gösterdiği, göstermesi gereken tepkinin bir yansıması, dışa vurumu olan bir heykel.

Bu durum *Garip Meyve* isimli yapıtta daha da belirgindir. Kendisine özgü ve çok acı bir öyküsü olan bir şarkıyı bize anımsatan bu başlık ve yapıt çok nefis, çok çekici ve çok güzel kadife toplara saplanmış dikenli tellerden oluşuyor. Bu, birisi çok dingin ve çekici, diğeri çok sert ve itici iki nesnenin bir araya gelmesi her şeyden önce düşünölmeyecek bir zıtlığı oluşturuyor. Buna rağmen yapıt kusursuz bir güzellik taşıyor. Bu sadece diyalektikten kaynaklanan bir çekicilik ve güzellik değil. Doğrudan doğruya kendi estetiğinin güzelliği ki, bu kusursuz estetik MacMurray’nin tüm yapıtları için geçerli bir durumdur. Gönderdiği öykünün acılığı nedeniyle ayrıntısına girmek istemediğim bu yapıtta kadife toplara saplanan dikenli tellerin taşıdığı anlam artık açıktır. Demek ki, MacMurray’nin *lexicon*’unda dikenli tel, diken şiddetle özdeştir.

Nitekim Ev Sahibi (*Host*) isimli heykelde bu durum daha ileri bir noktaya gider. MacMurray doğrudan doğruya dikenli teli yapıtının özü haline getirir. Gene o şaşırtıcı hususu belirtirsek bu heykeller de bütün sertliklerine ‘dikenliliklerine’ rağmen nefis yapıtlardır. Neredeyse ‘vahşi’ bir güzellikleri vardır. İzleyici ürktüğü bir güzellikle karşı karşıyadır. Bu yapıtlar, dikenleri kullanan daha ‘tok’, ‘dolgun’ yapıtlarla kesişir. Bunlar *Decoy* ve *Palisade* isimli yapıtlardır. Boyutlarından beklenmeyecek bir güce sahiptirler. Sıkı ve sert örülmüş çalışmalardır. Kendilerine ait sembolik anlamları daha ilk bakışta dışa vururlar. Ama az sonra değineceğimiz bir *organsızlığı* da içerirler. Bu nedenle ne kertede katı olurlarsa olsunlar bu onların itici, tiksindirici olmasına yol açmaz. Aksine onlar da kendi ‘hamlıklarından’, doğallıklarının getirdiği (bu malzemededen kaynaklanır) yırtıcılıktan türeyen,

gene de inceltilmiş bir estetiğe sahiptirler. Bu çekicilik nedir? Neden ürkütücü olabilecek bir yapıt bir de ayrıca çekicidir?

Bu Freudçu bir tekinsizlik durumunun yansımasıdır. Freud, tekinsiz olanla tekin kılanın aynı olduğunu belirtiyordu.¹⁹ Tekinsiz olanın bize şaşırtıcı bir yakınlığının bulunduğunu dile getiriyordu. Tekinsiz olan ürkütücü, gizemli, kendimize uzak tuttuğumuz şey değildi. Freud, tekinsiz diye nitelendirdiğimiz nesnenin tanıdık yanının bilinç dışımızda tuttuğumuz bastırılmış güdüler bakımından bizi rahatlattığını ifade ediyordu. Lacan ise bu yorumu daha ileri götürüyor ve özellikle MacMurray’nin heykeli karşısında yaşadığımız duyguya yol açtığını belirtiyordu: tekinsiz olanın iyi ile kötü, huzur ile huzursuzluk arasında ayırım yapamadığımız bir alan oluşturduğunu öne sürüyordu.²⁰ Bunun bir anksiyete yaratarak kişiyi, Lacancı terminolojideki ‘gerçek’ olana yaklaştırdığını vurguluyordu. Kristeva’nın ‘iğrenç’ (*abject*) yorumunda getirdiği bakış açısı da bu bağlamda ilginçtir. Kristeva, Lacancı sembolik düzenin dışına şiddetle itilen şeylere kişinin tepki gösterdiğini saptamıştı.²¹

VII

MacMurray’nin yapıtı asla Kristevacı iğrençlik noktasına gelmez. Bu olanaksızdır. Çünkü MacMurray olabilecek en yüksek estetiği aramaktadır. Yapıtın soyutlanmış kavramları ve onları dönüştüren eşsiz estetiği varlığın realizasyonu için MacMurray’de yeterlidir ve bir koşuldur. Varlık, MacMurray’de hiçbir zaman kendisi ve ‘figür’ olarak mevcut değildir. Bu sadece Medusa için geçerlidir ki, o dahi çok köktenci değişiklikler içerir. MacMurray her şeyi *imgesel* düzeyde tutmak ve referanslar içinde vermek çabasını gösterir. Bir yerde kadın ve kadınlığı bu derecede merkeze alırken bunu kaba bir takım söylemler (*discourse*) ve ideologyalar içinde değil, tersine derinlikli bir estetik içinde, adeta bilinçli bir şekilde ‘bedensizleştirerek’ dile getirir. Söz konusu bedensizleştirme iğrenç olanı da dışlayacaktır. En sert, garip, itici olan da MacMurray’de estetik bir perdenin ötesindedir.

Bunu Platoncu bir *chora* olarak nitelendirmek gerekir. Chora, Platon’da²² ve kavramı ondan alan Kristeva’da nesnelerin, varlıkların oluştuğu yerdir.²³ Bir şey-olmayan (*non-thing*) şeydir, *chora*. MacMurray’de de bedensiz ama bütün ‘gerçekliği’ ve somutluğuyla kendisini hissettiren ama olmayan bedenler bir *chora*’dadır ve sanatçı bizi de oraya çekmektedir. Dolayısıyla gerçeklik MacMurray’de bir öte-dil sorunsalına dönüşmektedir. Bu öte-dil estetiğin dilidir. MacMurray her şeyin bu estetik içinden algılanmasını ister. Estetiğin sınırını aşmış bir söylem onun için basitleşecek, sıradanlaşacak ve kalabalıklaşacaktır. Dolayısıyla ‘Ev Sahibi’ heykelinin ürkütücü dikenli telleri kendi öykülerini anlatırlar ve bizi hızla İngilizcedeki bir başka sözcüğe *‘hostility’ye* (*‘düşmanlık’*) taşırlar. Bu, tekinsizliğin içindeki tanıdık olanla garip olan arasındaki gerilim ve diyalektiğin MacMurray’deki yansımasıdır. MacMurray *‘hostility’* demekten kaçınmış, ters bir çalımla *host*’ demiştir. *Host* elbette *hostility*’den daha estetik bir sözcüktür. Üstelik ikisi arasında derin ve ağır bir çelişki vardır. Gene de MacMurray o yumuşak, sevecen ve kavrayıcı *host* sözcüğünü kullanırken yapıtın katı doğası bize *hostility* kelimesini çağırıştırır. Üstelik o sertliğin son derecede acı bir estetik duygu uyandırmasını sağlayarak. Bunu şuraya bağlamak gerekir: *chora*, o doğurganlık MacMurray’de estetiktir.

Bu doku, bize, sözünü ettiğim *chora* kavramından hareketle MacMurray’nin temellendirmek için Deleuze-Guattari ikilisinin geliştirdiği bir kavrama açılma olanağı sunuyor: *organsız bedenler*. Burada kavramın çok karmaşık, çok katmanlı tartışmasına girmek olanağı yok. Buna gerek de yok. Fakat şunu belirtmek zorunluluğu var: felsefeciler, her şeyden önce, dünyayı (*earth*) bir organsız beden olarak tanımlayabiliyordu: ‘dünya organsız bir bedendir’.²⁴ Bu organsız beden, dünya, sabit değildir, sürekli devinim içindedir. Sabit olduğunu sandığımız büyük cisimler ve dünyayı (‘bedeni’) meydana getiren her şey sürekli olarak, her yöne doğru akar, devinir, göçer. D-G bu yaklaşımı derinleştirerek, *Anti-Oedipus*’ta başka bir düzleme çekerler. Organsız bedenleri tasnif ederler. Bunlar, kansersi, boş ve dolu bedenlerdir. Boş bedenler açık, içinden her şeyin geçtiği

yapılardır. Sağlıklı ve güçlü olanlar dolu bedenlerdir. Ne var ki, bu doluluğun katı ve sabit olması gerekmez. Tersine onun da zaman içinde değişime, kendisine özgü değişime açık olması şarttır.²⁵

MacMurray’nin yapıtları iki nedenle bu zemine oturuyor. Birincisi, buraya kadar ele aldığımız yapıtlar kendi içlerinde sabit olsalar, öyle görünseler de sürekli bir değişim içindeler. Bu daha MacMurray’nin söylenlerin yapısını değiştirmesinden başlayarak böyle. Bunları *dolu organsız bedenler* diye tanımlamak gerekir. Bu sınıfa eklenecek çok etkileyici bir yapıt *Öksüz (Orphan)* isimli yapıttır. O da etkileyici bir heykeldir. Daha önce çeşitli kabloların ucunda gördüğümüz ve bize erilliği düşündüren damlayı çağrıştıracak bir forma sahiptir. Siyahtır, tellerin bükülmesiyle oluşturulmuştur. Ve gene *Harem* heykelindeki halkayla bütünleşmiştir. Ama boşlukta, her şeyden yalıtılmış olarak, tek başına durmaktadır. Çevresiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Gerçekten öksüzdür ve bir heykelin adıyla nasıl bu kadar özdeşleştirilebildiği, bu başarı, başlı başına sorgulanması gereken bir olgudur. Doludur, sonuna kadar doludur ama bu onun devingen, kımıltılı olmasını engellemez. Bu yapıtın tam karşısına da bir başka enfes yapıt *Sürüden Sonra (After Flock)* eklenebilir. Bu yapıtla ilgili söylediğimiz ne varsa tam zıttı bu ikinci yapıtta mevcuttur. Anlamları bakımından son derecede yüklü ama bir o kadar da estetik bir yapıttır bu.

Diğer bir kategori, *Feast* isimli yapıtında görülen dokudur. Bu ‘sarkıtlar’, ucunda bir başka ‘cisim-cik’ bulunan uzun tellerle oluşturulmuş yapıtlar, yani *Requiem*, *Siren II*, öteki grubu, *boş organsız bedenler* grubunu meydana getirmektedir. Bu yapıtlar arasında *Siren II*’nin müthiş anlam yükünü, *Requiem*’in çok çarpıcı ve etkileyici şiirselliğini ve semiotik-imgesel ilişkisini ayrıca görmek gerekir. Gene de bunlar her an devinen, değişime açık, tek bir noktada sabitlenmemiş yapıtlardır. Fakat bu değişim elbette *şizofrenik* değildir. Tersine kendi kararlılıklarını vurgulamak maksadını taşıyan devinimlerdir. Kaldı ki, erillik-dişilik arasındaki bu geçişkenlik bizi bir devinime tekabül eder. Bütün bunlar MacMurray’nin yapıtlarının bir bütün olarak akan, akışkan, devingen, kendiliklerini sürekli olarak çoğaltan yapıtlar olduğunu seçik bir şekilde gösteriyor. Nitekim iki deseni bunun tam bir kanıtı

gibidir. Her iki desen de mükemmel bir biçimde bize adeta boşluklu, akışkan, devinim halinde iki bedeni/yapıyı sunuyor. Ne var ki bunlar birer kabuk benzeri strüktürlerdir ve organları yoktur. Fakat bu onların tamlıklarını bozmadığı gibi yarattıkları çağrışım zinciriyle daha da ileri anlamlar yüklenmelerini (ve bize yüklemelerini) engellemiyor.

VIII

Şimdi tüm bu yapıtların bir bileşkesi olabilecek bazı olgulara değinelim.

MacMurray’nin yapıtlarında geliştirdiği yeni estetikle eski/l söylemi değiştirdiğini belirttik. Bahsettiğimiz eski/l söylemler kadınlıkla ilgilidir. Ne var ki, MacMurray’nin yapıtlarını basit bir kadınlık diyalektiğine indirgemek hem yanlış hem de haksızdır. Bu temel gerçek yerli yerinde duruyor ve kendisini açıklıyor. Fakat geride bir başka sorun kalıyor ki, o da, bu bağlamı kuşatan içkin asal dinamiktir.

O dinamiği Butler’in performativite kavramıyla açıklayabiliriz. Bilinen kitabında Butler kadınlığın phallosantrik dünyada önceden ve patriarkal hegemonik irade tarafından belirlenmiş bir izlek (*pattern*), bir ‘norm’ olduğunu belirtiyor ve buna karşı çıkıyordu.²⁶ Kadınlık performatif bir edimdi. Sürekli olarak değişiyordu. Yeni kurgulanıyor, kurgulanıyor ve oluşturuluyordu. Hatta Butler cinsiyetin özü taklit (*mimcry*) ve maskeden (*masquerade*) oluşur diyordu. Nedeni belliydi: cinsiyet insanlara dayatılıyor, toplumsal olarak kurgulanmış kabullerle oluşturuluyordu. İnsanın bunları benimsemesi ve içselleştirilmesi teatral süreçleri doğuruyordu. Cinsiyet bir ‘maskeli balo’ olarak tanımlanabilirdi. Bunu aşmanın yolu veya bunu da kapsayacak şekilde bir plan oluşturmak ancak eylemle gerçekleşebileceği için, Butler, eylemin (*deed*) her şey olduğunu vurgulamıştı. Cinsiyet performansla belirlenebilirdi. Performans cinsiyeti tayin ederken aynı zamanda bir özgürleşme olanağı da sağlayacaktı. Butler’ın bu kavramları Foucault’nun ‘regulative discourse’, (*düzenleyici söylem*) ‘disiplin teknikleri’ gibi kavramlarından hareketle oluşturduğu belliydi.

Tüm bu olgulara değindikten sonra ve MacMurray’nin yapıtındaki

¹⁹ Sigmund Freud, *The Uncanny*. Çev. D. McLintock. London: Penguin Books, s. 121-175.

²⁰ Jacques Lacan, *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*. Çev. A.R. Price. Cambridge: Polity, 2016; s. 41-48.

²¹ Julia Kristeva, Powers of Horror: An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press, 1982; s. 14-19.

²² Platon, *Timaeus*. Çev. R. Waterfield. Oxford: Oxford University Press, 2008; (48 a ve b). Konuyu Derrida da irdelemiştir. Jacques Derrida, ‘Khora’, *On the Name* içinde. Ed. T. Dutoit. Çev. D. Wood, J.P. Leavy, I. McLeod. Stanford: Stanford University Press, 1995; s. 89-130.

²³ Julia Kristeva, *Revolution*, s. 26-31.

²⁴ Gilles Deleuze-Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*. Çev. B. Massumi. London: Continuum Books, 2004; s. 40.

²⁵ Gilles Deleuze-Felix Guattari, *Anti-Oedipus*. Çev. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane. Minnesota: University of Minnestoa Press, 1983.

²⁶ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 2006.

şiiirsel ve direngen özü vurguladıktan sonra bir noktaya daha değinelim. O da bu olguları bir arada tutmaya olanak veren koşulun ne olduğudur. Bu bağlayıcı, birleştirici, yapıştırıcı dokuyu Ettinger’in *matriksel bakış* kavramıyla açıklayabiliriz.²⁷ Neticede nefis yapıtların oluşturduğu bir görsellik alanındayız. Ana parametre her şeyden önce ve her şeye rağmen bakıştır. Üstelik bu bakışın eril bakışa ve eril logosa, çok özgün ve özgül bir şekilde olsa bile, ne kertede karşı olduğunu gördük. Matriksellik kavramı bu bağlamı somutlaştırabilir.

Bu çok kapsamlı, dolayısıyla da çok işlenmiş kavramı burada enine boyuna çözümleme olanağımız yok. Fakat Ettinger, Lacan’ın *phallic* bakış açısını eleştiriyor ve onu *uterus* ile değiştiriyordu. Bunun basit bir ikame olmadığı açıktır. Phallic bakış eril gücü, daha doğru bir deyişle *iktidar*ı belirliyordu. Söz konusu değişimin kapsamlı bir farklılaşma getirdiği açıktı. Phallic merkez ötekini dışlayan, hakimiyet hiyerarşileri kuran bir yaklaşımdı. Kapsayıcılığı yoktu bu yaklaşımın. Dolayısıyla değişim yeni bir anlayışı, yeni bir *bakışı* öneriyordu. Konunun üstünde en fazla düşünen sanat tarihçilerinden Griselda Pollock bu olguyu açıklıkla vurgular ve radikal bir dönüşümden söz açar. Böylece *öznellik (subjectivity)* bağlamında yeni bir *yer* açılmış olur. Sınırları aşan, özellikle de Lacan’ın getirdiği yorum çerçevesinde kurgulanmış anne/öteki (m/Other) bu doğrultuda bütünüyle devre dışına çıkar. Kapsayıcı, bütüncül, gene Pollock’un deyişiyle ‘okyanus gibi’ *(oceanic)* bir özne kurulur.

MacMurray’nin yapıtlarında erilliğin eleştirisinin haykırmayan ama çok kararlı ve derin bir duyuşla gerçekleştirilmesi tamı tamına bu eksende gelişir. MacMurray yeni ve *matrixial* bir bakış açısıyla yaklaşıp yeni bir öznellik tanımlıyor. Buna *aşkın-öznellik (trans-subjectvity)* demek gerekir. Farklı değerlendirmeleri elbette olmakla birlikte aşkın-öznelliğin yerleşik olanın ötesindeki öznellik diye yorumlanması kabil. Buradaki giz yeni bir şey icat etme *(invention)* değildir. Feminist literatürün önemli bir bölümünün çabası bu yöndeyken MacMurray bir tür keşiften *(discovery)* söz eder. Bir tür arkeoloji gerçekleştirir. Yoğun bir eleştiriyle yerleşik ama yitik veya bastırılmış öznenin gerçekliğini öne çıkararak ve gerekli ikameleri yaparak söz konusu dönüşümü bağlamsallaştırır.

Bu sınırların ötesine geçmek ve gene Ettinger’in saptamasıyla *matriksel sınırmekânı (borderspace)* oluşturmaktır. Mekandan *sınırmekanası*çramak kendi gizini içinde saklayan bir hamledir kuşkusuz.

MacMurray’nin yapıtlarını meydana getiren ana dürtü bu anlayışta bulunabilir-dediğimiz gibi. MacMurray, her yapıtında bir kere daha ve yeniden kadınlığı ve cinsiyeti yeniden kurgulamaktadır. Bunu yaparken sert, saldırgan, hırçın bir tonlamayı değil, şiiirselden kaynaklanan, yumuşak, dingin ve sevecen bir tutumu benimsiyor. Fakat bu söylemek istediğini asla geri plana iten bir yaklaşım değil. Tersine, MacMurray, büyük bir kararlılık ve hırsla kadınlık ve cinsiyet kavramlarının, antik söylenlerden başlayarak yenilenmesini, performatif bir edim olarak biçimlendiriyor. Normların karşı pozisyonlarını oluşturmak ve bunun saf bir estetik düzlemde oluşup cereyan etmesi MacMurray’nin yapıtını ve eylemini haddinden fazla güçlendiren bir unsurdur. Çünkü, estetik yaklaşım, bir kaçışa değil, aksine bir direnişe tekabül ediyor. Buradaki dikkat çekici ve her defasında izleyeni yenileyen, hafif bir de melankoliyi barındıran, estetik bir estetizme denk düşmüyor. Öyle olmadığı için de bir kaçışı *(escapism)* içermiyor. Tersine, estetiği, yineleyeyim, bir öte, bir üst dil olarak, bir üst bilinç olarak öne sürüyor ve onun güzellikle sırlanmış dokusunu bir direnişe dönüştürebiliyor.

Adorno direnişin olanaksız olduğunu söylüyordu, çok tanınmış kitabında.²⁸ MacMurray bu noktadan yola çıkıyor. Estetikle iç içe geçmiş bir direnişin bir ‘negatif diyalektik’ olarak ve olmayarak biçimleneceğini öngörüyor. Estetik bir etik alandır. Arındırır ve saflaştırır. Öze indirgeyen bir özelliği vardır. Estetik alanın etik olmayanı barındırması ontolojik olarak da zihinsel olarak da imkansızdır. Bu yaklaşımın gerisinde belki Platonik bir değerlendirme bulunabilir. Ama MacMurray bu anlayışla bir Platoncu ideadan ziyade işte o Adornocu tutum içindedir. Aynı zamanda da estetik olanı vücuda getirmenin bir eylem *(action)*, bir edim *(deed)* olduğunu bilmektedir. Bu edim ve eylemi gerçekleştirmenin performatif boyutu sadece heykelin varlıkbilimini kurgulamakla kalmaz. Şiiirsel bir dille heykelin derin yapısını yani bu durumda kadınlık konusunu da kendi eylemine taşır. Çok sert, kırılğan, çökmekte olan bir dünyada

MacMurray’nin hüüzünlü iyimserliği, bütün gerçekçiliğiyle birlikte, sağlam bir etik cephenin oluşturulmasına, disipline edilmiş normatif bilinçlerin aşılmasına dönük ciddi, üretken ve yapıcı bir çağrıdır.

MacMurray Auschwitz’dan sonra yazılacak şiiirin koşullarını gösteriyor. Çünkü Auschwitz bugün de devam etmektedir. Elbette artık bilinen ve insanlığın gelmiş geçmiş en büyük yüz karası olan mekânsal Auschwitz değildir bu. Çok farklı formlarda *yaşanan* ve çok büyük kitleleri ‘kapatan’ bir olmayan mekan halindeki Auschwitz’dır söz konusu olan ve ona direnmek de bir zorunluluktur. ‘Dünyayı güzellik kurtaracak’tır ama direnişi içeren, direnişi özü yapan bir güzelliktir bu. Sessiz, şiiirsel ve çok güzel!...

Hasan Bülent Kahraman

Bomonti
Kasım 2017

²⁷ Bracha Ettinger, *The Matrixial Borderspace*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2006.

²⁸ Theodor Adorno, *Negative Dialectics*. Çev. E. B. Asthon. London: Continuum, 1981.





RESISTANCE DISGUISED

Poeticity, Mythology and Reproduction
In Susie MacMurray’s Works

The artworks of Susie MacMurray bring a whole new dimension to the world of femininity, the concept, the being and the phenomenon of the woman. The essence of these multidimensional, profound, stimulating, and enigmatic works, again stems from the mysteries of the female mythology. Each one of MacMurray’s works traces the myths that span all the way back from antiquity to our present day. These mythologies consist of narratives that become deeper as one delves into them, that are authentic and have accumulated, been transformed and reworked throughout history, and on the other hand they all have authentic, local cultural, and anthropological values.¹ We do know that there are at least a few different narratives of each prevailing myth. As if this were not enough, narratives and genres of tragedy, made more tangible by certain authors, have been integrated with different interpretations in time, and have assumed a new and divergent content in different periods. And now MacMurray is introducing her own contribution to these. However, she does so not through the mythologies themselves, but through their allusions and contexts. Her aim is not to address the myth itself, but to analyse the reality embedded in its background, in its metanarrative, to find its hidden allusion, and take that bearing as her starting point to emphasize her new proposal. Thus, MacMurray explores the reality embedded in the collective unconscious of the human being to create a new typology.

This attitude of MacMurray immediately urges us towards a question. Why is MacMurray re-examining certain images, names, and concepts that already have an abundance of literature about them?

The question might seem simple or even pointless. As, of course, every artist has the right to examine and re-examine each and every subject matter. There could be no predetermination or restriction in this respect. Even to think about this would be

unwise and illogical. But once that subject, image, or concept has been addressed, then the issue that gains importance in terms of the context of this question becomes what the artist introduces in her understanding, reasoning and interpretation of that subject, and how she examines them. Because, in the final analysis, the important matter in artistic examination of a subject is not the concept itself, but how we comprehend and give ‘form’ to it. And the work of MacMurray thoroughly questions, reformulates and re-produces the signs, images, and ‘identities’ she addresses exactly from this standpoint.

Let us point out without delving any further, that the most important aspect of these works is that those grand myths are not presented through prosaic narratives, and *direct* relationships, but rather through extremely lyrical, poetic, perplexing and complex relationships. This is what constitutes the fundamental feature, the *mytho-poetic* aspect of these works.² Without a doubt, they rely on the myths at their source. But their means of expression creates a certain *poetics*. The word *poetics* here, should not be considered as “poetry” in our everyday language. It is true, that *poetic* attitude is highly significant, and as I will explain below, it exists bearing an apparent weight in the universe created by the works. However, *poetics* swiftly departs from there, rising above the ‘poetic’, and giving rise to *poiesis*. This *poiesis* develops right at the beginning of the road. *Poiesis* corresponds to a *rhetoric*, a certain way of existence, which is a fact that is possible to trace at the foundations of the concept. Plato defined *poiesis* as creation, the creation that is integrated with the physical, and was confronted with a counter-argument from Aristotle: creation that confined the physical.³ Without further ado, let us, once again, establish one thing: although MacMurray institutes and establishes a relationship of *physicality* with reference to the past, at the end of the day, it is a ‘reference’, and her move is, on the whole, one of bounding it. This is a matter of utmost importance. As it provides us with the opportunity to analyse the mysteries that form the

²We are aware that the *mytho-poetic* approaches also have a romantic dimension and may therefore be ‘problematic’. However, the approach here is beyond that romantic evaluation. And for this reason, we emphasize, that here, there is a leap from the ‘poetic’ to ‘poiesis’. Russian literature has been extensively examined in terms of the mytho-poetic approach. Therefore, the issues we have pointed out are meticulously considered in the following work: Stuart Goldberg, *Mandelstam, Blok, and the Boundaries of Mythopoetic Symbolism*. Ohio: Ohio State University, 2011.

³Marc Sinclair, *Heidegger, Aristotle and the Work of Art: Poiesis in Being*. London: Palgrave Macmillan, 2006.

backbone of MacMurray’s works. The mystery mentioned here is related to the question we had initially posed: Why does MacMurray aim her attention towards antiquity with such a clear allusion? She aims towards it because her attitude *does not* entertain a retrospective understanding. On the contrary, it is related to the present-day. So let us reiterate that MacMurray’s works adopt an attitude that ‘updates’ all the phenomena mentioned herein, an attitude that renders them ‘contemporary’, and emphasize that she ‘brings them up to date’. Bringing a mythological universe up to date is a powerful act. Besides, I must stress that this undertaking has a meaning of its own. Because when we talk about antiquity and mythology, we are actually talking about a world formed by *archetypes*. And let us not forget that, as Vernant has noted, Electra or Antigone were both told by men.⁴ And up until quite recently, it was again men who executed the major analyses on them, Freud being the first and foremost among them. First of all, MacMurray makes a deep slit along this course. This is a slit that is deep enough to concretize various points emphasized by the feminist discourse that has recently taken up and analysed this repertory, and brought a great deal of clarity to the interpretation of these issues. New beams of light come streaming in through this slit.

II

Let us start with the concept of poeticity on which this light is shed. Because it is apparent that lyricism—a very important tool in rendering of all that ‘cult’ repertory more contemporary, and in its transposition beyond the tragic and merging into everyday life—is indeed quite intimate with poeticity.

In a highly controversial evaluation that reveals the extent of the significance of her interpretation, Kristeva has examined poeticity and female identity. Here, she was speaking of poetic language and emphasizing that it was ‘semiotic’.⁵ She was stating that this, namely poeticity, was the surfacing/ appearing on the surface of the maternal body in a text, in writing. Moreover, poeticity was a realm that was beyond the control of the paternal logos. If we were to stretch it a

⁴Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. Trans. L. Lloyd. Boston: Zone Books, 1990.

⁵Julia Kristeva, *Revolutions in the Poetic Language*. Trans. M. Waller. New York: Columbia University Press, 1984.

little further, it could be said that poeticity was offering the possibility of resistance and liberation. This fact has obvious and even numerous reasons, and all of this is immanent in the expression of the ‘paternal logos’: poeticity is a mediation of ‘language’.⁶

Language, in the final analysis, corresponds to the dominant, the one that commands. It is the realm of the given and the one in control. Language is the law. It does not just include its own laws. Alongside this, it is also the prerogative instrument of a higher law. Language reflects the law upon us. It makes us sense that the law is not just a written text, but ‘a state of consciousness’. It determines that at every instant that the human being lives and breathes, he is surrounded by legalities. For it is apparent that language establishes consciousness, that consciousness is thinking, and that there is not a single moment when thinking as an act *does not occur*. But this language is always paternalistic, masculine and imposing. It ensures the network of the logocentric world. It prescribes the heteronormative standard. To use Lacan’s *portmanteau* word, in a mode of discourse where both the ‘phallus’ and the ‘logos’ are at the centre, and where they both emphasize masculinity, it establishes and transmits the *phallogocentric* world.⁷ Although it is called a ‘mother’ tongue, ultimately it utilises a ‘father’ tongue/language.⁸ Only the language of dreams (and that is only partially), of madness and poetry have the possibility of transgressing this construct. According to Cixous, poetry is about the unconscious. And the unconscious is a realm of freedom. That is why the unconscious is peculiar to the woman and ‘fairies’.⁹

Yet, today, we are utterly aware of another fact. There is a profound difference between feminine and masculine discourses. Although women and men speak using the same words and

⁶Among the *locus classicus* sources on this subject, Hélène Cixous’ work should also be mentioned: ‘The Laugh of the Medusa’, *Signs*, Trans. K. Cohen and P. Cohen. Vol. 1, No. 4. [Summer, 1976], pp. 875-893.

⁷‘Phallogocentrism’ is a word derived from the merging of the words ‘phallus’ and ‘logos’. And it is obvious that it has a capacity of meaning reaching far beyond the concept of ‘phallogocentrism’.

⁸Of course, here, we are thinking of the concept of the ‘*Name of the Father*’ proposed by Lacan. A source on this subject is: David S. Caudill, *Lacan and the Subject of Law: Toward a Psychoanalytic Critical Legal Theory*. New York: Humanity Books, 1997.

⁹Hélène Cixous, ‘Laugh’, s. 880.

languages, they speak differently. Therefore, it is imperative that women develop ‘that’ increasingly particular language of their own, and continually construct a language that is non-existent, containing emptiness, and is permeable. First and foremost, this language has to be that known, everyday language. But this would turn out to be a restricting perspective. Because ‘that’ language and discourse are not just spoken languages. Other areas of expression will also produce their own language. These are specific languages, and they encompass the particular dynamics of production pertaining to the field of artistic production.

The approach that is infused into the works of MacMurray, in which she re-produces the entirety of a *mytho-poetic* universe of antiquity and its fundamental figures, rests precisely on this ground. While poeticality and lyricism infiltrated into the papers become a reflection of the maternal body, various layers of meaning are formed through the poetic. Lyricism, on the other hand, makes up the fabric of the general discourse, abutting on the poetic. Because, let us repeat once again, the lyrical and the poetic constitute a field of resistance. As a matter of fact, Luce Irigaray was talking about a ‘new language’. This new language would reveal the old understanding, oppose it, and transcend it.¹⁰ The old language was the one that was essentially phallogocentric. In re-producing the main figures of the maternal world, MacMurray performs exactly that act. With the new language she had established, she screams out loud her (lyrical and poetic) objection.

III

Eve, *Medusa* and *Pandora* are works that are produced, re-produced to that end. These ‘characters’ alone are significant enough to perceive the tremendous magnitude of this undertaking. Because, the ground that the feminist discourse and attitude deals with in the context of objection, are actually processes of *representation*. Representation is a complex concept. Because it is political in essence. It establishes the power relations between the assertive, the dominant, and the passive, submissive. Contrary to common belief, representation that encompasses all the fields that this dual dynamism extends across in the political and social domains, does not have a shallow and singular counterpart in the visual domain. It is in fact quite the opposite, visual representation also emerges out

¹⁰ Luce Irigaray, *Speech is Never Neutral*. London: Routledge, 2002.

of this complex political structure. We know that seeing is not uninfluenced. Seeing is ideological. It reflects an accumulated knowledge that historically, culturally and naturally emanates from the social domain. We see what we see despite ourselves.

On the other hand, the relationship between representation and seeing is obvious. What is seen is that which is represented. The represented, that is, the signified/the sign is addressed to a gaze. Here, the gaze takes on a bigger role. Because the reality of the represented/the signified reflects the determining power of the gaze. Looking is a process related to domination. It pushes forward or holds back, creating primary or secondary categories. The gaze in the logocentric western metaphysics is always masculine. Feminine reality of course exists in the form of data, but it is in a condition of being ‘determined’ by the dominant discourse, and depending on the state of the ideological consciousness that the spectator has or holds, he/she would only see what ‘must’ be seen.¹¹

This condition is also evident in the case of Medusa. There are two legends of Medusa known to date. In the story told by Ovid, Medusa is a delightfully beautiful maiden. Poseidon rapes her in the palace of Athena. Athena finds the situation humiliating on her part, and punishes the woman. She transforms her hair into snakes. And Medusa is given such an ugly face that anyone who looks at her would be turned to stone. Later on, Medusa would be killed by Perseus. When she was killed, she was pregnant with the child of Poseidon. And the winged horse Pegasus would be born of her. The other narrative is more complicated. What comes next after the story is more important. In these narratives the transformed and severed head would assume additional roles.¹²

We also know how Freud read this story. In his posthumously published article, Freud would identify Medusa with the castration complex. According to this reading, the severing of the head is identical to castration/being castrated (by cutting the penis off). And this is about the thing that is looked at. More precisely, it is linked to the image of something. When a

¹¹ Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. California: University of California Press, 1993.

¹² The principal comprehensive reference about all the narratives of Medusa is: Marjorie Perloff, Nancy J. Vickers, ed., *The Medusa Reader*. London: Routledge, 2003. Regarding the perception of Medusa throughout the ages, see also: David Leeming, *Medusa: In the Mirror of Time*. New York: Reaktion Books, 2013.

boy sees a girl’s genitals, he would believe that what he sees was due to castration.¹³ In this case, the beautiful Medusa is the forgotten mother. Deprived of beauty, the head covered with snakes/hair is the secretly seen forbidden genitals of the mother, which is also covered with similar hairs. As the child sees this, he would feel a secretive and charged desire towards his mother. But in the face of this desire and this image, he would freeze and be petrified. This state of being petrified would be made certain by the recollection/presence of the father. In a sense, there is a certain terror, a fear, and the petrification that is mentioned here, is a result of that, and the presence of the father is what causes it. Therefore, the narrative that could only be indirectly associated with castration complex is primarily an extension of the Oedipus complex.

In her article that we have made a reference to, Hélène Cixous discreetly steers the subject to another level. According to her, femininity is defined through a patriarchal homogenization. Medusa forms one part of this definition. Medusa is a death-mongering, castrating, killing *femme fatale*. The male dominated discourse evolves over this and similar stereotypes, and it has reduced femininity to certain categories. Yet, femininity involves a variety, a difference that defies reduction. That is the truth. Associating Medusa with castration is a misconception on the part of the male dominant ‘gaze’. The problem is about getting out of it. And that is only possible through defining the woman anew. This is a woman who subscribes to desire, expresses her reality, and moves beyond being an object of fear; she is, so to speak, a woman who establishes a new ‘economy of femininity’. In this scope, femininity would define itself not through its relationship with another body (which is a relationship of fear) but within its own self.

Considered from this perspective, it could be seen that MacMurray’s Medusa is established on this context, and based on this ground.

First of all, it could be observed that in her sculpture MacMurray references Medusa’s womanhood directly through all her bodily attributes. Secondly, this is an attractive, charming woman. It is obvious that her physical appearance was not created merely as an allusion to ‘femininity’. The ‘beauty’ mentioned

¹³ Freud’s article on the subject was published posthumously. Sigmund Freud, ‘Medusa’s Head’, *On Sexuality: Three Essays on Sexuality and Other Works*. London: Penguin Books, 1991.

in the story also stands out in the sculpture. Thus ‘femininity’ becomes prominent. Finally, Medusa has always been defined as a Gorgon, merely a ‘head’, to this day. Medusa’s body is only mentioned on one occasion, when she is killed, or rather when she gives birth to Pegasus. And these are indirect narrations. For the most part, Medusa is a head. MacMurray reverses this construct. She presents a headless, yet particularly feminine body. Moreover, this body has an expression of standing tall, looking unyielding and victorious.¹⁴

It is quite clear how severe an objection this attitude involves against the traditional narrative. The narrative of the woman who was ‘punished’ by having her hair turned into snakes, ‘punished’ by being raped, has been abandoned. Having been ‘relieved of’ her hair of snakes, Medusa was also liberated from all of this subordinating femininity. Another issue is that anyone Medusa looks at or anyone looking at Medusa is turned to stone. This is yet another punishment. The story, which tells the tale of woman as a ‘demonic’ or a terrifying, uncanny being, has also evaporated, as the woman presented here is one without a head. Now, there is a female ‘figure’ far from all those evil attributes, and without anything that could be associated with it.

Nevertheless, the Medusa without a head should probably involve a dual meaning. The first one of these layers bears a direct explanation: in constructing Medusa as a body without a head, MacMurray emphasizes that the feminine conscience has not *forgotten* the stories of maliciousness and their accumulated gist that was developed by the masculine narrative. The story is still there. It is being overcome, but what kind of a history was written by the masculine conscience must be remembered and not forgotten. The second aspect of this *stadium* is rather more metaphorical, and is hidden in the second layer of the work. When Medusa has no head, when from the beginning she is represented with a severed head, and the problem of the ‘gaze’ is overcome in this way; this time, MacMurray has placed the snakes of the Gorgon at her feet. Now, let us consider this for a while: what does ‘relieving’ the head of the snakes or ‘removing’ them from the head, and

¹⁴ Interestingly, mostly due to its posture, this beheaded body also reflects a very clear expression of a certain wisdom. This is the main striking aspect of the historical transformations of Medusa’s interpretations. Medusa was transformed from an object of horror that causes one to be petrified, into an object of wisdom. On this subject, see: Gleysn Livingstone, Trista Hendren, ed.: *Re-visioning Medusa: from Monster to Divine Wisdom*. London: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.

placing them at the feet of the sculpture, straight on the floor signify?

It probably signifies this: another living thing on earth that a snake most looks like is a sperm. The sperm is exactly a snake, perhaps miniature in scale, but that is what it is. And it rushes towards the egg of the woman. That is, to the source of fertility, of procreation. MacMurray's act of placing the snakes/sperms at Medusa's feet has obvious meanings that require no further explanation: this is the representation of a bound, captive masculinity forever in need of the feminine, of womanhood. This is the reversal, the 'overturning' of a narrative that has lasted for thousands of years. Let us add one more dimension: the snakes on the head of Medusa do not have much of a function in the story. In fact, they do not mean much except for being terrifying and horrifying. As a matter of fact, the connection that could be established between the structure and the texture of the sculpture, *Anaconda*, and the snakes on the floor also seems to support this argument.

Now we can move on to the third point: the fact that the head is not present indicates that MacMurray has also nullified and transcended the debate over Gorgon-Medusa's gaze. We have mentioned certain phenomena about Medusa's gaze. But there is another point that has to be noted: The explanation of this gaze in terms of masculinity is above all a shallow one. The fact that Medusa turns anyone who looks at her or anyone she looks at to stone cannot be addressed through an explanation that is limited only to female maliciousness. There absolutely has to be another dimension to it. And that would most likely be the defiance on the part of the woman who looks, challenging the domination of the masculine gaze. That is to say, the gaze pertains to masculinity. If the woman is looking, that would mean she also is questioning, judging, and determining. In other words, it means that if the woman would take the place of the man or be equal/equivalent to the man, then all hell would break loose. By not adding the head onto the sculpture MacMurray annihilates and transcends this interpretation too. Without a 'gazing' Medusa, the masculinity in terms of the gaze is also *de facto* eliminated.

That being said, let us not fail to notice another point: In MacMurray's work the snakes, or rather the visual elements we have considered to be snakes, are consolidated with Medusa's

body. They are on the floor, yet they are integrated with the body. This is an aspect that does not change the interpretations above, but rather reinforces them. Therefore, would it be possible to state that in her silent, lyrical and poetic reaction to the exclusion, subordination, and malignification of femininity by masculinity, and her reversal of the narrative, MacMurray takes the matter one step further and creates an integration of masculinity and femininity? Thus, at the hands of MacMurray the woman is transformed into a being who gathers everything in her body; to use the phrase of Courbet, a being who is *The Origin of the World*, where life itself begins and ends, into a *founding* being. Let us go back to *Anaconda* once more. There, too, is a cyclical structure closed in on itself, not leading anywhere, not going out of itself. Through an integrated unity of the snake, the male organ (in slang it is defined exactly by this word) and the sperm, MacMurray shows us that in a sphere without women masculinity would be left on its own and *could not produce* any results, which, in turn, reinforces the meaning of the new/renewed narrative of Medusa.

IV

The framework of meaning we have mentioned is also clearly visible in the work titled *Animus*. Animus is an important concept in Jungian philosophy. It is a key concept. Speaking of the collective unconscious, Jung mentions anthropomorphic archetypes.¹⁵ These are elements pertaining to the human being, they are original and they transcend the human being's consciousness. In a sense, they were developed through the accumulation of historical experiences. Male and female beings hold these archetypes without being aware of them. In every man there is a female element (anima) and in every woman there is a male element (animus). Thus, men and women complete one another, in identity and personalities. Jung describes four stages or 'figures' for anima: Eve, Helen, Mary, Sophia. And the animus is assigned with four 'identities': the man as the embodiment of physical power; the man of action and romance; the man as a professor, clergyman, or in a position of authority; the man as a spiritual guide.

¹⁵ C. G. Jung, *The Archetypes and The Collective Unconscious. [Collected Works of C.G. Jung Vol. 9 Part 1]*. Trans. R.F.C. Hull. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.

In this regard, MacMurray's *Animus* draws an interesting profile. Again, with an extremely lyrical approach and a poeticality that emanates from the careful and conscientious use of the material, MacMurray adopts an attitude that almost clashes with the Jungian framework we have mentioned, at first glance. However, the work bears traits that transcend this initial impression. First of all, the lyrical-poetic structure that we have talked about is probably another reflection of the sensitivity that MacMurray maintains in approaching the subject of men and women. This is not a stern, aggressive, conflictual approach, but rather an attentive, gentle approach. The lyricism and poeticality of the work reflects not a repelling, but an inclusive and incorporating approach in this respect. What's more, and it is obvious, it bears a reference to the sphere of romance emphasized by Jung. On the other hand, the sculpture, as a bunch of black, thick pipes/hoses, almost gushes out of a hole. And at the end of each hose there is a 'drop'.

There is no doubt that the powerful discharge here is associated with a 'gushing' masculinity. The black colour of the hoses is a clue to the extent and characteristics of this power. But the real mystery lies with the drops at the ends of the hoses. There is not a single reason why these drops should *not be considered* to be sperm. The drop-hose relationship also totally consolidates this idea. However, this time they are black, and although they resonate an appearance of strength as a whole, yet each viewed on its own, they look helpless. In a sense, they have a 'tamed' expression, and it goes without saying that this corresponds to a stage in the Jungian classification. Thus, MacMurray completes all those Jungian stages of phasing. This sculpture could be approached from two other interesting points.

First, there is the relationship that this sculpture establishes with the sculptures of *Medusa* and *Anaconda* in the context of the snakes. This is quite obvious and MacMurray thus completes her *poetics*. Secondly, the fact that *Animus* is rendered as a strong bundle of hair evokes the thought of masculinity within femininity as well as femininity within masculinity. Thus, MacMurray opens up a new horizon on the consolidated nature of the male-female line. Or rather, diligently emphasizes the line she had created in this manner. So much so that the artwork titled *Eve* also has a close similarity to *Animus*. It is almost like a smaller copy of it. But they have significant differences, and these differences are important in terms of the fundamental

problematic that MacMurray's work deals with.

Eve is an artwork made of the same 'hoses' as *Animus*, carrying the same 'drops' at the ends of the hoses as *Animus*. But quite strikingly, although Animus (the male within the female-therefore, male) is rendered to present an image of 'long hair' that recalls femininity in terms of representation, in contrast, *Eve* is rendered with a short-haired masculine image. The meaning of this constructive and fruitful dilemma is obvious: MacMurray is not interested in the definite difference between the genders, but delves into the similarities, the mutual condition of belonging and the complementary nature of the two. *Eve* is gushing out of the wall, it is not stretched and flaccid, it is rather masculine and firm. In fact, the maliciousness that has been attributed to Eve from the start due to her characteristics is absent in this scheme. In fact, it could even be said that in a sense this sculpture has a function of 'exculpating' Eve. In this context, let us note *en passant* that this 'equality' refers us to Adam's first wife, Lilith, especially present in Judaic mythology. Lilith was made of the same 'mud' as Adam, and unwilling to accept his dominion she left Heaven on her own accord, never to return despite being urged to do so. According to this legend, God had created Eve to relieve Adam from his loneliness and to comfort him. He had created her from the rib of Adam so that she would consent to his 'superiority'.¹⁶ With the aforementioned characteristics of her creation, MacMurray does not delve into this story in its entirety, but accomplishes an act of emphasizing 'equality' in an extremely masterful and striking way. MacMurray also displays the same attitude in her sculpture titled *Pandora*.

V

Another legend-sculpture examined in the context of femininity's relationship with malice is *Pandora*. It is a well-known story. If we were to remember, in an article published posthumously, Freud interprets Pandora through a psychoanalytical reading. But this is not a direct interpretation of Pandora. When treating a child together with her father, Freud decides to call the child Dora as she does not want her name to be disclosed. Dora is another version of the name Pandora, in a way its root. (Pandora means 'a thousand gifts' and represents each God granting a gift/

¹⁶ Barbara Black Koltuv, *The Book of Lilith Paperback*. New York: Nicolas-Hays Inc., 1986.

faculty to Pandora.) In evaluating Dora and treating her through the help of the letters she wrote to her father, he explains certain symbols that appear in the young girl's dreams with reference to Pandora and her box, and in that context he associates the box with the virgin sexual organ of the girl. Although this offers the possibility of different evaluations, it is evident that Freud interweaves Pandora and her box with sexuality. This is also the case in popular culture and vulgar interpretations.

The important thing here is the evaluation that takes place one step ahead, which is integrated with the recognised meaning of the legend: malice is born of the woman. The narratives of Pandora and Eve have similarities in this respect. Prometheus tells his brother Epimetheus not to accept Pandora as a gift. Pandora is told not to open the box. The warnings exactly resemble warnings made to Eve. But Eve would give the apple to Adam, and Pandora would open the box. Indeed, many commentators consider the story of Eve to be a version of the story of Pandora transformed through Western metaphysics. In that case, according to Blum's interpretation, the box cannot be explained only as a sexual organ.¹⁷ That would be a somewhat reductive approach. The box also represents that which is repressed and kept in the unconscious, and that shall eventually return. (Freud was saying that the repressed would come back/return.) In this respect, it is a representation of a position between consciousness and the unconscious. This could be called a preliminary consciousness. We know our secrets and we suppress them. This is what Pandora's box is.

Although Pandora was perceived as another *femme fatale* throughout history, it is possible to interpret her story from a different angle. Pandora is, at the same time, a symbol of curiosity, of questioning, of not being content with what you have at hand. At the end of the day, Prometheus gets married to Pandora. This marriage does not come easy. The two brothers and their supporters have to fight for it. Their marriage would be interpreted as the union of science and art, and besides, the single thing that remains in Pandora's box was hope. That is to say, if the woman were to be perceived through a different point of view, she would not be conceived to be pointing to *fatality*, but

¹⁷ Harold P. Blum, 'A psychoanalytic enquiry into Pandora's Box: symbol and metaphor', Giovanna Ambrosio and Simona Argentieri, Jorge Canestri ed., Language, Symbolization and Psychosis: in Essays in Honour of Jacqueline Amati Mehler. New York: Karnac Books, 2007; pp. 18-30.

to a whole set of phenomena very different from it.

It would not be wrong to expect that MacMurray's approach to Pandora would rest exactly on this framework. Having nurtured a positive attitude towards the relationship between men and women, MacMurray resides at the same point on this issue. This is a sculpture that is rather more difficult to analyse than the others. The sculpture consists of resin casts from 50 calibre Browning bullets used in 'sniper' rifles and machine guns. This detail definitely is of considerable significance. But overall, the sculpture is bright and luminous, bears an abundance of associations, and is hopeful. It is not dark, malicious or unsettling. Although the pointed tips of the bullets and their spiky appearance convey an occurrence manifest in the sculptures of MacMurray, especially in those made using barbed wire, these do not evoke an unsettling and repulsive impression. There is a sense of *uncanniness* emanating from the sculptures with barbed wire, and it immediately engulfs you. But the sculpture *Pandora* attracts you with its bright structure. However, seen from different perspectives, much like in her other works, MacMurray's exceptionally masterful and impressive way of referencing the original form of the narrative could be perceived in the sculpture. For instance, looking at the objects from above, we see that a round shape and a certain depth emerge. This is about creating a central focal point. A depth emerges, a vortex is formed, and you are drawn to the centre. This does not have to be malicious, not at all indeed, but it is the surfacing of MacMurray's attitude that places the woman at the centre, never forgetting that femininity is the source of everything.

Additionally -now we can come back to that point-there is also a second plane in MacMurray's works. This is a characteristic that becomes expressed around the concept of the 'uncanny'. MacMurray only emphasizes the uncanny and the sternness associated with it in a particular situation: in the evaluation of woman and of maliciousness in general. This is an approach in which MacMurray does not compromise. However, even at that point she maintains a unique attentiveness, a very heedful creativity, a meticulous attention to detail, and her everlasting delicate lyricism and poeticality that has dominated her work from the outset, and establishes these as the distinguishing features of her work.

VI

There are two artworks where this approach is at its most striking. The first one is *Harem*. We know what a harem is. Even though it might have various different dimensions, and its historical reality is beyond discussion, it is clear that the Harem has a problematic place in today's consciousness. In her work MacMurray develops a highly symbolic meaning. She abandons the use of oval, soft forms that she utilises in her works that place priority, weight and accent on the male/masculinity. She resorts to using longer and pointed forms. It is obvious that these refer to womanhood. But more important are the steel pins attached to these forms. These are long, very thin, hard and sharp pins. It can easily be said that these are a kind of thorn. The sculpture is formed by attaching these forms/objects to a ring with the use of long fibres.

Here we should point out another issue concerning this aspect of *Harem*. Composed of forms hanging on fibres attached to a ring, resembling fish caught on a line, and thus, evoking very sad associations, *Harem* also reminds us of Irigaray's concept of '*phallic economy*'.¹⁸ In her analysis, taking Marx as her starting point, Irigaray was stating that women have an aspect of being a commodity and that they have an exchange value. Women have been exchanged among men throughout history. What was exchanged here was the 'use' value and that related to the natural form of the women. And the evaluation of her value determined the social dimension of her perception. As a result, woman was an entity of the *Market*. The selfhood of the woman was shattered between her use and exchange value. Irigaray was establishing that woman was desired because of her exchange value. On this plane the woman had three distinct values; as a mother, a virgin, and a prostitute. These were again distinctions due to her natural and social recognition. Therefore, with this hurtful artwork, MacMurray is directing a voice against the perception of the woman in this way.

It is obvious what the fibres and the ring that make up the backbone of this sculpture in question mean. In fact, many things could also be said about the 'eye' that is formed by the ring. These are symbolic fragments that conceal their meanings

¹⁸ Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*. Trans. C. Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1985; pp. 170-192.

within. Most important of all, they account for the reaction aroused in MacMurray when womanhood/femininity is treated with a malicious understanding. Those thorns are exactly the reflections of this reaction. The same situation could also be seen in the work, titled *Swarm*. This peculiar creature that we do not recognise, but manage to work out after analysing *Harem* in this way, could be said to relate to womanhood. This is a work of reaction. This is a sculpture that is a reflection, an expression of the reaction that women or womanhood do or must display against those who devalue them, exclude them, and subordinate them.

This situation is even more evident in the work, titled *Strange Fruit*. This title and work that remind us of a song with a specific and very sad story consists of exquisite, very attractive and very beautiful balls of velvet pierced with barbed wire. Before anything else, the combination of these two objects, one extremely reposeful and the other very hard and repelling, constitutes an unimaginable contrast. Yet, the work conveys an impeccable beauty. This is not just a charm and beauty that springs from dialectics. This is beauty directly arising from the works own aesthetic qualities, and this impeccable aesthetic is a condition valid in all the works of MacMurray. The reference made to the story of the song is one that I do not wish to delve in, for it is way too sad, but the meaning conveyed by the barbed wire stuck into the velvet balls is now very clear. So, in MacMurray's *lexicon*, the barbed wire and the thorn are equivalent to violence.

As a matter of fact, this condition is taken one step further in the sculpture titled *Host*. MacMurray turns the barbed wire into the essence of the work. To mention that astonishing fact once again, despite all their hardness and 'thorniness' these sculptures are also exquisite works. They almost have a 'savage' beauty. The viewers are confronted with a beauty that makes them feel fearful. These works coincide with other works that also have thorns, but are more 'satiated' and 'plump'. These are the works titled *Decoy* and *Palisade*. These works have a power that is way beyond their size. They are tough, tightly knitted works. They expose their inherent symbolic meanings even at first glance. But they also involve the condition of being *without organs* that we will soon be mentioning. Therefore, no matter how hard they appear it does not lead to them being repelling or repulsive. On the contrary, they too have a refined aesthetic that is derived from their

‘crudeness’, and the savage qualities brought about through their nature (from their materials). Where does this charm come from? Why is a work that could be frightening, is also attractive?

This is the reflection of a Freudian state of uncanny. Freud was stating that the uncanny and its opposite, that which allows us to be free from fear, were one and the same.¹⁹ He was stating that uncanny has a surprising familiarity about it. The uncanny was not the eerie, mysterious thing, a thing that we keep away from ourselves. Freud was noting that the familiar aspect of the object that we describe to be uncanny, was relieving us of the suppressed urges we keep in our unconscious. Lacan was taking this interpretation one step further and pointing out that it leads to the emotions that we experience, especially when we are faced with something akin to MacMurray’s sculpture: He was claiming that the uncanny was opening up a space where we can no longer differentiate between good and evil, peacefulness and restlessness.²⁰ He was emphasizing that this would create an anxiety and make the individual come closer to ‘the real’ as defined in the Lacanian terminology. The point of view that Kristeva presents in her interpretation about the ‘abject’ is also quite interesting in this context. Kristeva was establishing that the individual would react to things that are radically excluded from the Lacanian symbolic order.²¹

VII

MacMurray’s work would never come to the point of Kristevian abjection. That is impossible. Because MacMurray is searching for the highest possible aesthetic. The abstracted concepts of the work and the unique aesthetic that transforms them are sufficient, and a condition, in MacMurray for the realization of being. Being is never present in MacMurray’s work as itself or as a ‘figure’. It would only be applicable to *Medusa*, and even that, as an exception, involves serious fundamental changes. MacMurray strives to keep everything at the level of an *image* and to present them through references. In placing the woman

and womanhood at the centre, she expresses this not through some rudimentary discourses and ideologies, but through a profound aesthetics, and by almost consciously rendering them ‘bodiless’. The disembodiment in question would also exclude the abject. Even the sternest, strangest and most repulsive would be beyond a curtain of aesthetics in MacMurray.

This should be considered as a Platonic *chora*. *Chora*, in Plato²² and in Kristeva, who had borrowed the concept from him, is the place where objects and beings are formed.²³ *Chora* is a non-thing. In MacMurray, too, the bodiless entities that still make us feel their presence in all their ‘reality’ and in their concreteness actually exist in a *chora*, and the artist draws us there too. Therefore, reality, in MacMurray, becomes a problematic of metalanguage. This metalanguage is the language of aesthetics. MacMurray wants everything to be perceived from within this aesthetics. A discourse that has gone beyond the limits of aesthetics would become simple, ordinary and overcrowded for her. So, the frightening barbed wires of the sculpture ‘*Host*’ tell their own stories, and swiftly carry us to another word in English, ‘*hostility*’. This is the reflection of the tension and dialectics between the familiar and the strange that coexist in the uncanny, as presented by MacMurray. MacMurray has avoided the term ‘hostility’, and with a feint, called it ‘host’. Host is of course a more aesthetical word than hostility. Besides, there is a deep and weighty contradiction between the two. Yet, while MacMurray uses that soft, caring and embracing word, host, the stern nature of the work evokes hostility in us. Moreover, it does so by ensuring that the sternness arouses an extremely articulate aesthetic sensation. To recapitulate: *chora*, that fecundity, is aesthetics in MacMurray.

This fabric provides us with the opportunity to move on from the concept of *chora* to a concept developed by the duo, Deleuze-Guattari, which MacMurray utilises to establish a footing: *bodies without organs*. It is not possible to go into a very complex, multi-layered discussion about this concept here. There is no

need for that either. But this has to be stated: philosophers, above all, could define the earth as a body without organs: ‘the earth is a body without organs’.²⁴ This body without organs, the earth, is not stable; it is in a state of constant motion. The grand entities we consider to be stable and everything that constitutes the earth (the ‘body’) constantly flow in all directions, move, migrate. Expanding the depth of this approach, D-G bring it to another level in *Anti-Oedipus*. They differentiate between the bodies without organs. There are cancerous, empty and full bodies. Empty bodies are structures that are open, letting everything pass through. The healthy and powerful ones are the full bodies. However, this fullness does not have to be rigid or fixed. On the contrary, it is also necessary for it to be open to change over time, to its own specific change.²⁵

There are two reasons that would explain why MacMurray’s works rest on this ground. Firstly, although the works we have been examining here are, or appear to be, fixed within themselves, they are, in fact, going through a constant state of change. This is so, starting from MacMurray changing the structure of the myths. They have to be defined as *full bodies without organs*. Another very impressive work that has to be added to this classification is *Orphan*. This, too, is a fascinating sculpture. It has a form reminiscent of the drop that we have seen earlier at the tips of various hoses, which makes us think of masculinity. It is black, and formed by twisted wires. And once again, it incorporates the ring that we have seen in the sculpture, *Harem*. But it rests in an empty space, standing alone and isolated from everything. It has no relation to its surroundings. It really does look forlorn like an orphan, and how it could be possible to identify a sculpture with its name, and the success of this achievement, are phenomena that must be questioned on their own right. It is full, full to the brim, so to speak, but this does not prevent it from being dynamic and moving. Exactly opposite this work we could add another exquisite artwork, *After Flock*. Everything we have said about the former, the opposite could be said about the latter. This is a work of art that is loaded with meaning, and equally aesthetical as well. Another category is the texture seen in the work titled *Feast*. These ‘stalactites’,

works composed of long wires with other ‘tiny-objects’ attached to their tips, namely *Requiem*, *Siren II*, constitute the other group, the group of *empty bodies without organs*. In these works, one should also note the terrific load of meaning in *Siren II*, and the tremendously striking and fascinating poeticality, and the semiotic-imagery relationship of *Requiem*. And again these are works in constant motion, open to change, and not fixed at a single point. But this change is of course not *schizophrenic*. On the contrary, these are movements that are there to emphasize their own stability. Besides, this transitive aspect between masculinity and femininity corresponds to a motion in itself. All these clearly show that MacMurray’s works are on the whole flowing, fluid, dynamic, and constantly reproducing themselves. As a matter of fact, the two drawings of hers also provide us ample proof of this. Both drawings present us with two bodies/structures containing emptiness, fluid, and in motion, in a perfect way. However, these are shell-like structures and have no organs. But this does not hinder their completeness, nor does it prevent them from being charged with (and entrust onto us) further layers of meaning through the chain of associations they create.

VIII

Now let us look at some phenomena that could be considered as a compound of all these works.

We have stated that with the new aesthetic that she had developed in her works MacMurray has changed the old/archaic discourse. These old/archaic discourses are about womanhood. However, it would be both wrong and unfair to reduce MacMurray’s work to a simple dialectics of femininity. This fundamental truth still stands and is self-explanatory. But there is another problem left untouched, and that is, the prime dynamics that surround this context.

And this dynamics could be explained with Butler’s concept of performativity. In her renowned book, Butler was pointing out and opposing the fact that femininity is a pattern, a ‘norm’ predefined in a phallogentric world, and by a patriarchal hegemonic authority.²⁶ According to her, femininity was a performative act. It was constantly changing. It was reconstructed, constructed

¹⁹ Sigmund Freud, *The Uncanny*. Trans. D. McLintock. London: Penguin Books, pp. 121-175.

²⁰ Jacques Lacan, *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*. Trans. A.R. Price. Cambridge: Polity, 2016; pp. 41-48.

²¹ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982; pp. 14-19.

²² Plato, *Timaeus*. Trans. R. Waterfield. Oxford: Oxford University Press, 2008; [48 a and b]. Derrida has also examined this subject. Jacques Derrida, ‘Khora’, in *On the Name*. Ed. T. Dutoit. Trans. D. Wood, J.P. Leavy, I. McLeod. Stanford: Stanford University Press, 1995; pp. 89-130.

²³ Julia Kristeva, *Revolution*, pp. 26-31.

²⁴ Gilles Deleuze-Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*. Trans. B. Massumi. London: Continuum Books, 2004; p. 40.

²⁵ Gilles Deleuze-Felix Guattari, *Anti-Oedipus*. Trans. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane. Minnesota: University of Minnesota Press, 1983.

²⁶ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 2006.

and created. In fact, Butler was saying that the essence of gender was in mimicry and masquerade. The reason behind this was obvious: gender was imposed on people, and formed through socially constructed assumptions. The adoption and internalization of these by the individual was resulting in the theatrical processes. It was possible to describe gender as a ‘masked ball’. As the only way to transcend this condition, or to come up with a plan that would also include this could only happen through action, Butler was emphasizing that the deed was everything. Gender could be determined through performance. While assigning gender, performance would also provide a potential for liberation. It was obvious that in formulating these concepts Butler was starting off from Foucault’s concepts such as ‘regulative discourse’ and ‘techniques of discipline’.

After touching on all these phenomena and highlighting the poetic and resistant essence of MacMurray’s work, let us mention one more point. And that is the condition that allows these phenomena to coexist. This binding, bonding, adhesive fabric could be explained by Ettinger’s concept of the *matrixial gaze*.²⁷ At the end of the day, we are in a realm of viscosity composed of exquisite works. And above all and regardless of everything else, the primary parameter is the gaze. Besides, we have seen to what extent this point of view was in opposition to the masculine gaze and the masculine logos, even though that being in a very original and specific way. The concept of the matrixial could be instrumental in concretizing this context.

It would not be possible to comprehensively analyse this extensive and thoroughly investigated concept here. But Ettinger was criticizing Lacan’s *phallic* viewpoint and replacing it with the *uterus*. This is obviously not a simple substitution. The phallic viewpoint was determining the masculine power, or to put it more accurately, the *authority*. It is obvious that the aforementioned substitution was bringing about a comprehensive deviation. The phallic centre was an approach that excluded the other, and established hierarchies of dominance. This approach did not involve inclusiveness. Therefore, the substitution suggested a new understanding, a new *gaze*. An art historian who has contemplated at length on the subject, Griselda Pollock was clearly emphasizing this phenomenon and was speaking of a radical transformation. Thus, a new place was established in the context of *subjectivity*. The transgressive m/Other, which was specifically formulated

within the framework of Lacan’s interpretation, was totally eliminated along the way. And an inclusive, holistic, to put it in Pollock’s preferred term, an ‘*oceanic*’ subject was established.

It is precisely along this axis that in MacMurray’s works the criticism of masculinity is carried out; not with a loud cry, but with a determined attitude and a profound sentiment. MacMurray approaches the subject with a new and *matrixial* point of view, and defines a whole new subjectivity. This should be called a *trans-subjectivity*. Although it has a number of different interpretations, it would be possible to interpret trans-subjectivity as a subjectivity beyond the established. The secret here is not the invention of something new. While a significant portion of feminist literature aspires to achieving this, MacMurray talks about some kind of discovery. She performs some sort of archaeology. Through an intense criticism, and by emphasizing the reality of an established but lost, or repressed subject, and by way of making the necessary substitutions she manages to contextualize the aforementioned transformation. This amounts to transgressing beyond the boundaries, and, once again resorting to Ettinger’s definition, forming a *matrixial-borderspace*. The leap from space to *borderspace* is surely a move that bears a secret within.

As we have noted, the main impulse that brings MacMurray’s works to fruition could be found in this understanding. In each one of her works MacMurray re-constructs femininity and gender, once again and anew. And in doing so, she adopts not a stern, aggressive, and shrewd tone, but a soft, calm and caring attitude that originates from the poetic. Yet, this is never an approach that diminishes what she wants to express. On the contrary, with great determination and ambition, and through a performative act, MacMurray gives form to renew the concepts of femininity and gender, starting all the way back from antiquity. Creating positions in opposition to the norm, and their manifestation in a purely aesthetic plane constitutes an element that adds to the strength of MacMurray’s work and act immensely. Because, the aesthetic approach corresponds not to escapism, but to resistance. What we have here does not correspond to an aesthetical aestheticism that is eye-catching and refreshing for the spectator each and every time, which also

²⁷ Bracha Ettinger, *The Matrixial Borderspace*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2006.

involves a slight melancholy. And as it does not, it also does not entail escapism. On the contrary, it proposes aesthetics, let us reiterate, as a transgressive metalanguage, as a higher level of consciousness, and could transform its fabric, glazed with beauty, into resistance.

In his renowned book, Adorno was stating that resistance was impossible.²⁸ This constitutes the starting point for MacMurray. She anticipates that a resistance interwoven with aesthetics could be formed with and without a ‘negative dialectics’. Aesthetics is a domain of ethics. It purges and purifies. It has a feature of reducing something to its essence. It is both ontologically and mentally impossible for the aesthetic to accommodate the unethical. Perhaps it could be possible to locate a Platonic evaluation behind this approach. But rather than a Platonic idea, in her understanding MacMurray pursues that Adornoian attitude. At the same time, she is well aware that giving form to the aesthetic is an action, a deed. The performative aspect of this deed and action does not end merely at composing the ontology of sculpture. Through a poetic language, it also draws the deeper structure of the sculpture, in this case, the subject of femininity, into its action. In a world that is extremely stern, fragile, and on the brink of collapse, MacMurray’s sorrowful optimism, in all its realism, is a serious, productive and constructive call for the establishment of a sound ethical front, as well as transcending the disciplined normative conscience.

MacMurray shows us the conditions for writing poetry after Auschwitz. Because Auschwitz still persists today. Of course, this is no longer the Auschwitz as the place that is known to be where the greatest disgrace that humanity has ever seen took place. It is now an Auschwitz *experienced* in various different guises, and in the form of a non-existent space that ‘confines’ immensely large masses, and it is imperative to resist it. ‘Beauty will save the world’, but this is a beauty that involves resistance and makes resistance its essence. Quiet, poetic and delightfully beautiful!...

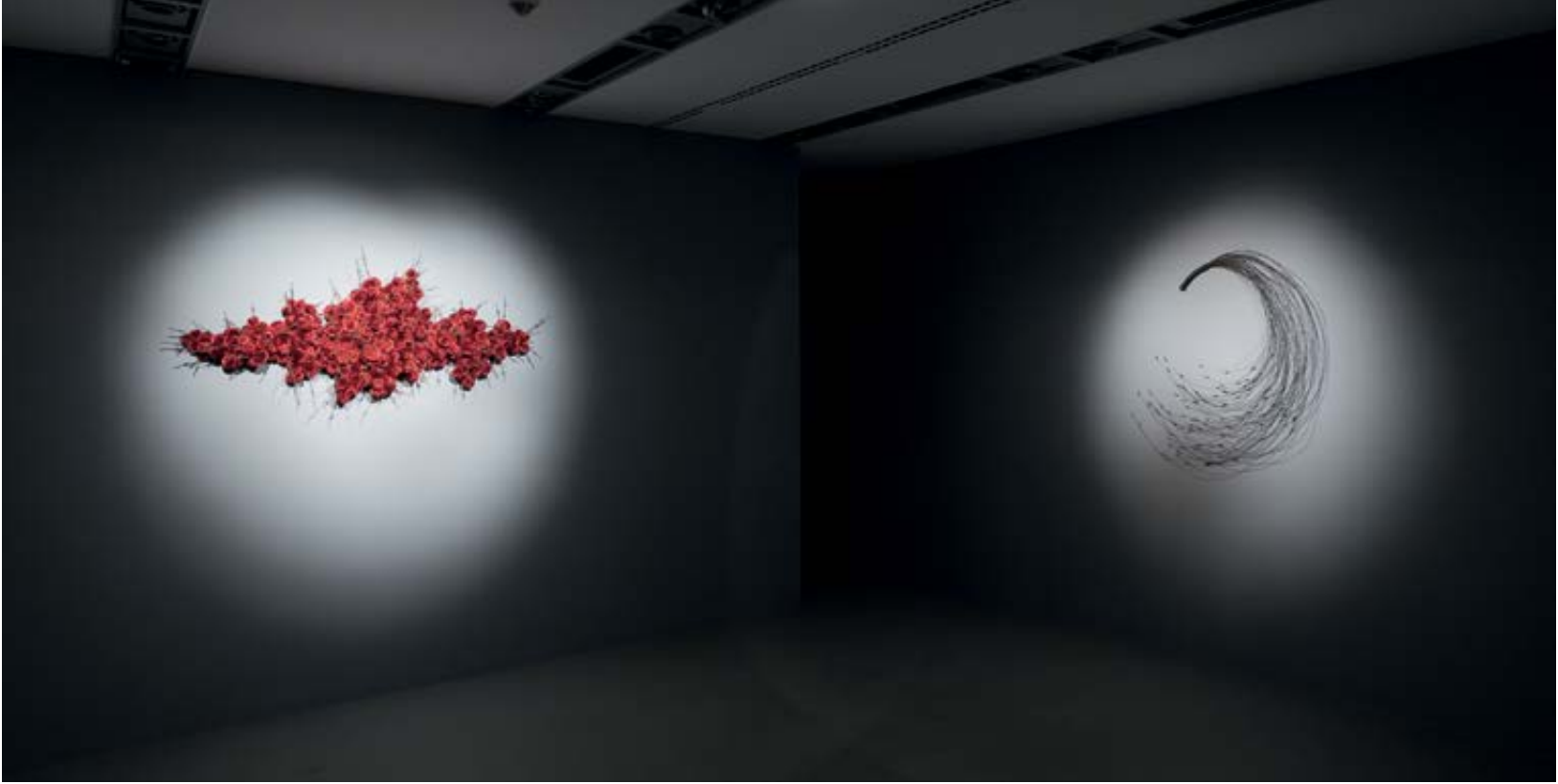
Hasan Bülent Kahraman

Bomonti
November 2017

²⁸ Theodor Adorno, *Negative Dialectics*. Trans. E. B. Ashton. London: Continuum, 1981.









Medusa, 2014-15

Fiberglas ve elik iskelet üzerine el yapımı bakır rme zincir

Handmade copper chain mail over fiberglass and steel armature

182 x 243 x 243 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





Pandora, 2016

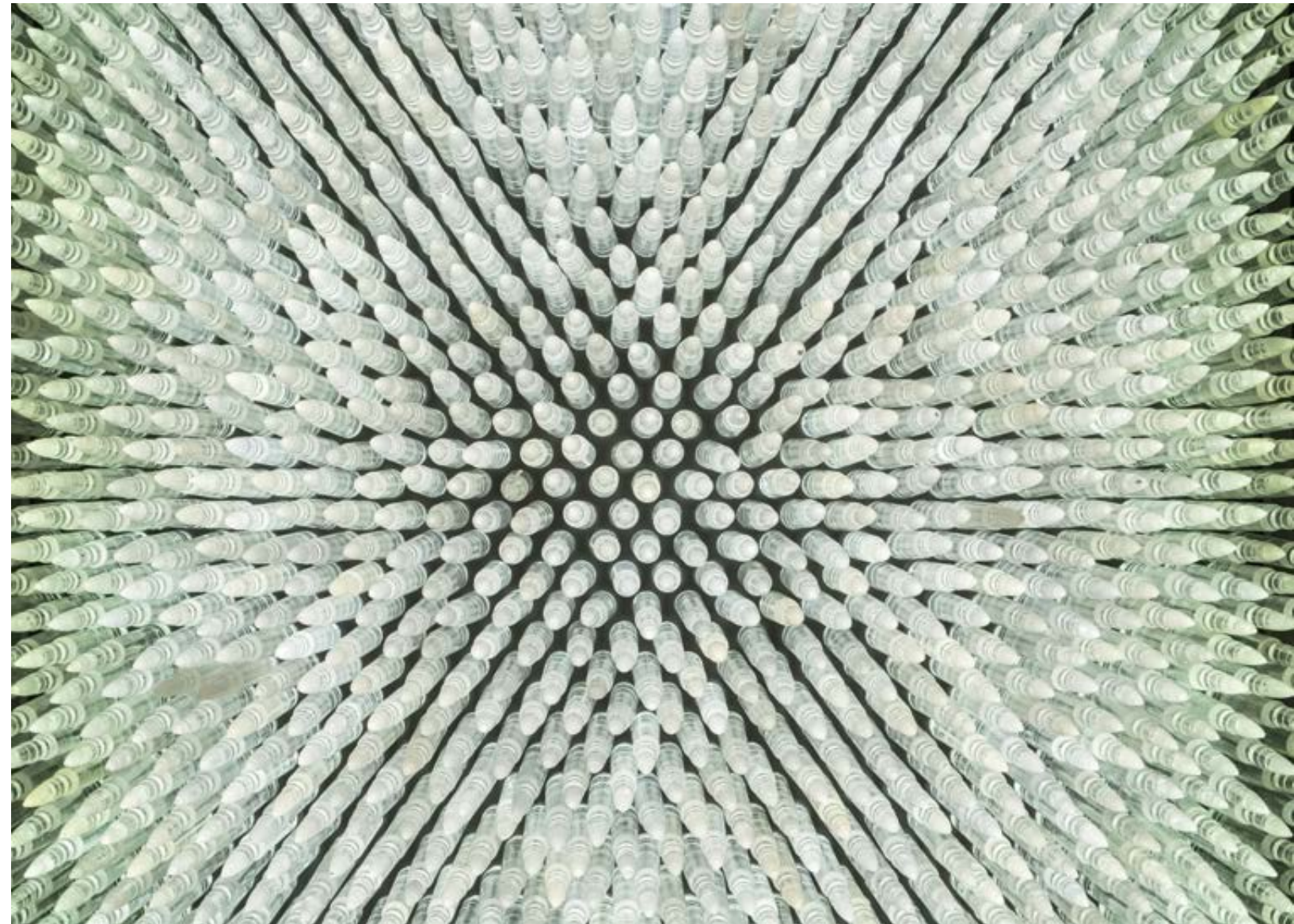
Şeffaf epoksi kurşunlar, ışıklı kutu

Clear cast resin bullets, lightbox

203 x 101 x 19 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





Ev Sahibi / Host, 2015

Geri kazanılmış askeri dikenli tel, suni Portland taşı

Reclaimed military barbed wire, composite Portland stone

7 parça, her biri 120 x 65 x 65 cm

7 elements, each 120 x 65 x 65 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





Ziyafet / Feast, 2011

Plastik gıda ambalaj filmi, pamuklu iplik, çelik halka
Plastic food wrap, cotton thread, steel ring

195 x 35 x 35 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





Siren II, 2013

Siyah tavlanmış tel, olta iğneleri, iplik, deri sicim
Black annealed wire, fish hooks, thread, leather cord
115 x 100 x 25 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





Öksüz / Orphan, 2015

Siyah tavllanmış tel, boğa burun halkası

Black annealed wire, bull's nose ring

120 cm uzunluk / length x 60 cm çap / diameter

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





Sürü'nün Ardından / After Flock, 2011

Renklendirilmiş hindi tüyleri, dışbükey polistiren köpük altlık

Dyed turkey feathers, convex polystyrene base

90 x 90 x 15 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





Ağıt / Requiem, 2015

Profesyonel müzisyenler tarafından bağışlanan kullanılmış
piyano teline takılı kullanılmış keman ve viyolonsel telleri
Used violin and cello strings threaded onto used piano string
donated by professional musicians
250 x 50 x 20 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





Anakonda / Anaconda, 2013

El yapımı alüminyum halkalar

Handmade aluminium rings

25,4 x 71 x 55 9 cm (değişken - variable)

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York



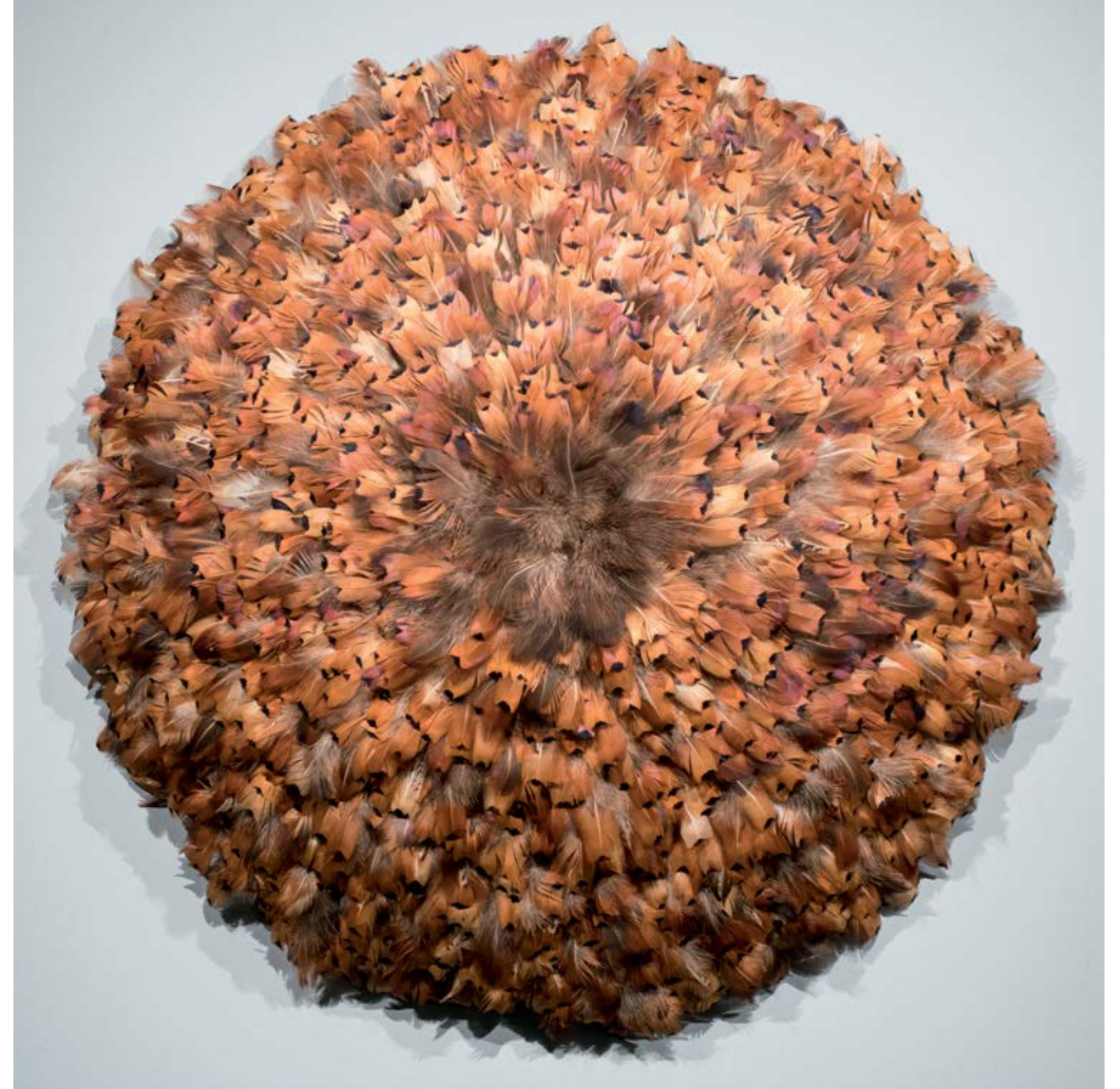


Mühre / Decoy, 2012

Dışbükey polistiren köpük altlık üzerine altın sarısı sülün yan tüyleri
Goldside pheasant feathers on convex polystyrene support

90 cm çap / diameter

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





Havva / Eve, 2013

Lastik kompresör hortumu, balmumu, çelik duvar bağlantı parçası
Rubber air compressor hose, wax, steel bracket

33 x 33 x 26 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





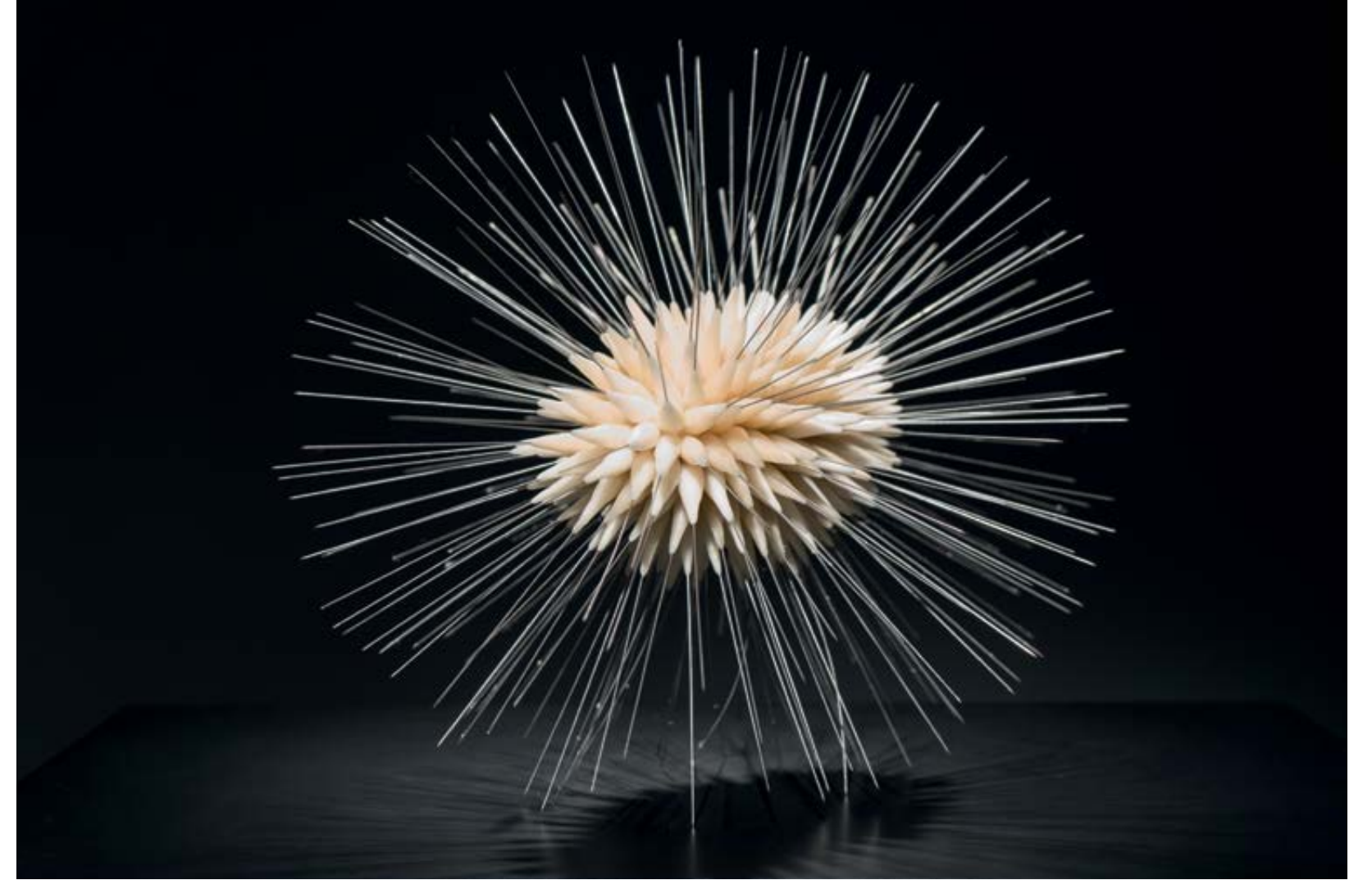
Yığın 2 / Swarm 2, 2011

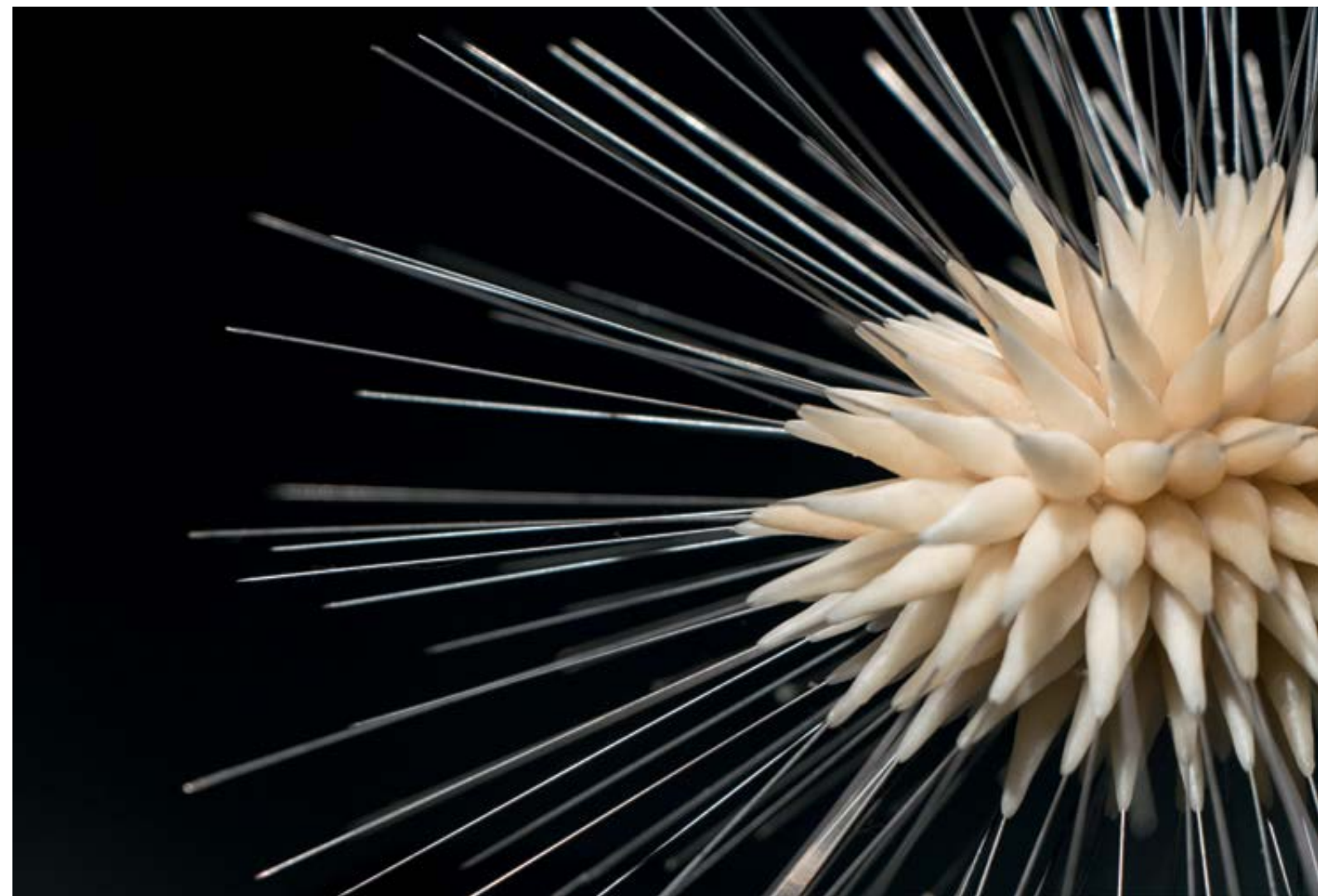
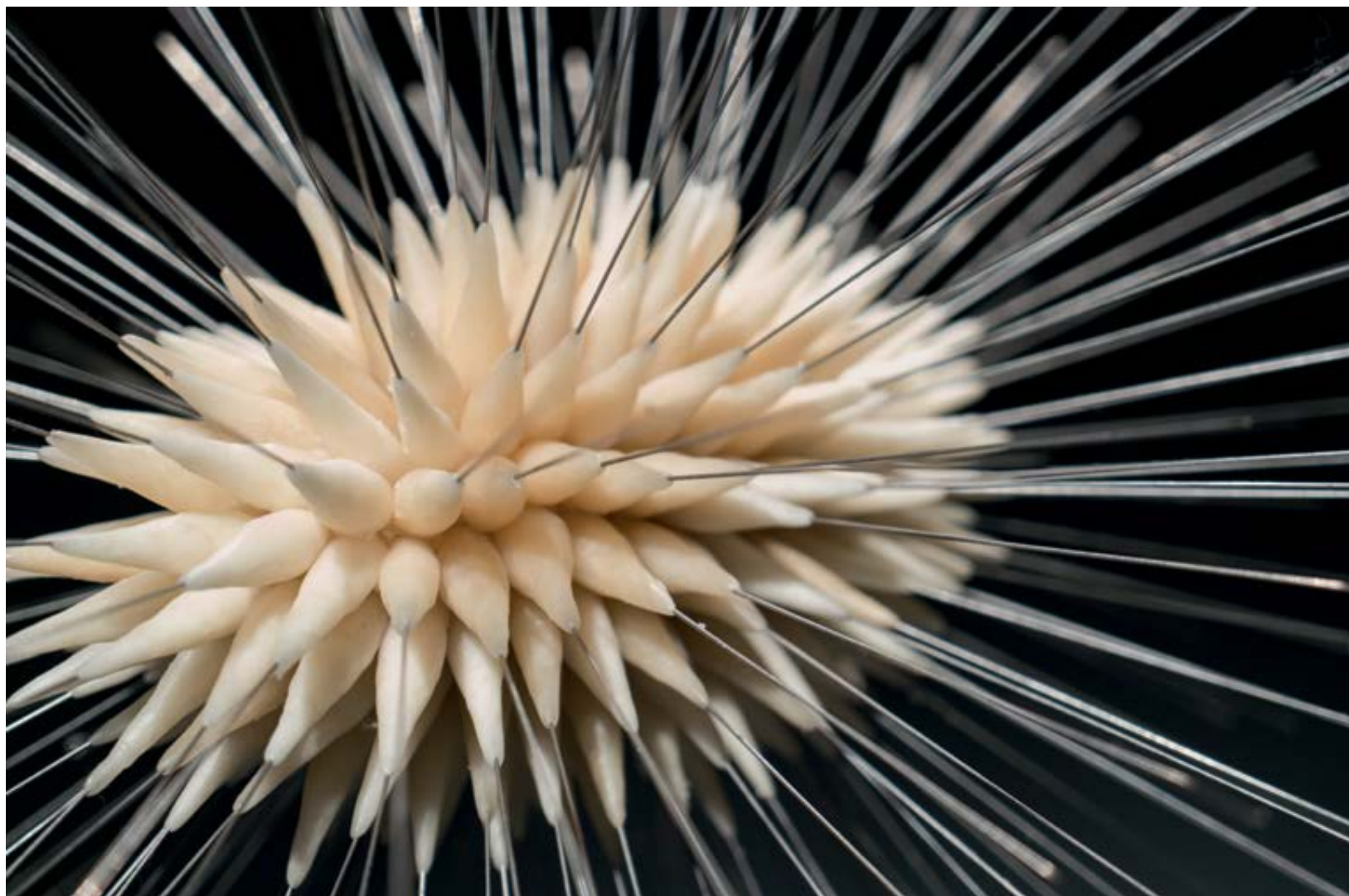
Balmumu, çelik şişler

Wax, steel pins

40 x 55 x 40 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





Animus, 2011

Lastik kompresör hortumu, balmumu, çelik duvar bağlantı parçası

Rubber air compressor hose, wax, steel bracket

75 x 27 x 28 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





Harem, 2013

Boğa burun halkası, keman yayı kılı, balmumu, çelik şişler
Bulls nose ring, violin bow hair, wax, steel pins

65 x 25 x 15 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





Tahkimat Çiti / Palisade, 2015

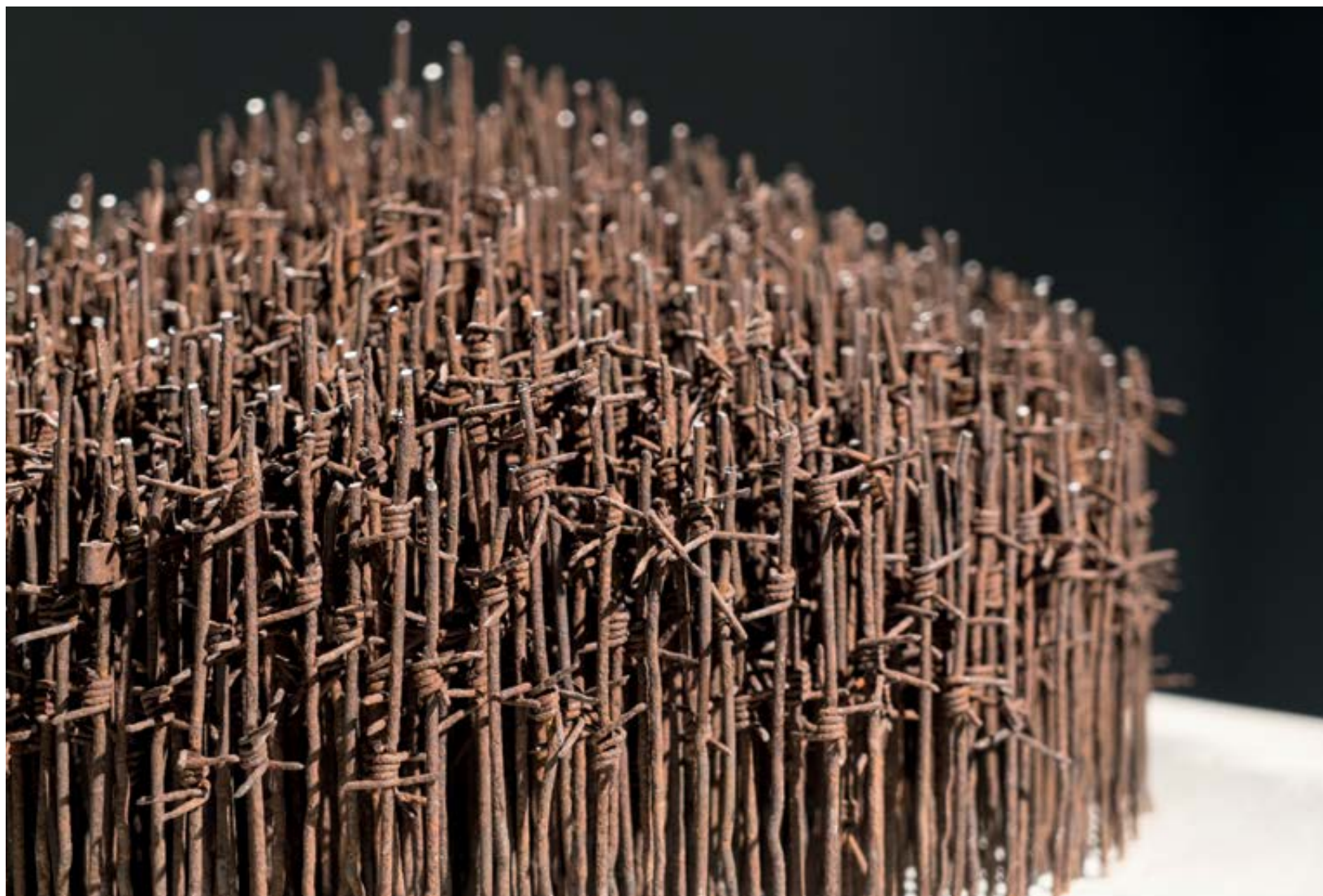
Geri kazanılmış askeri dikenli tel, suni Portland taşı

Reclaimed military barbed wire, composite Portland stone

35 x 60 x 60 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York



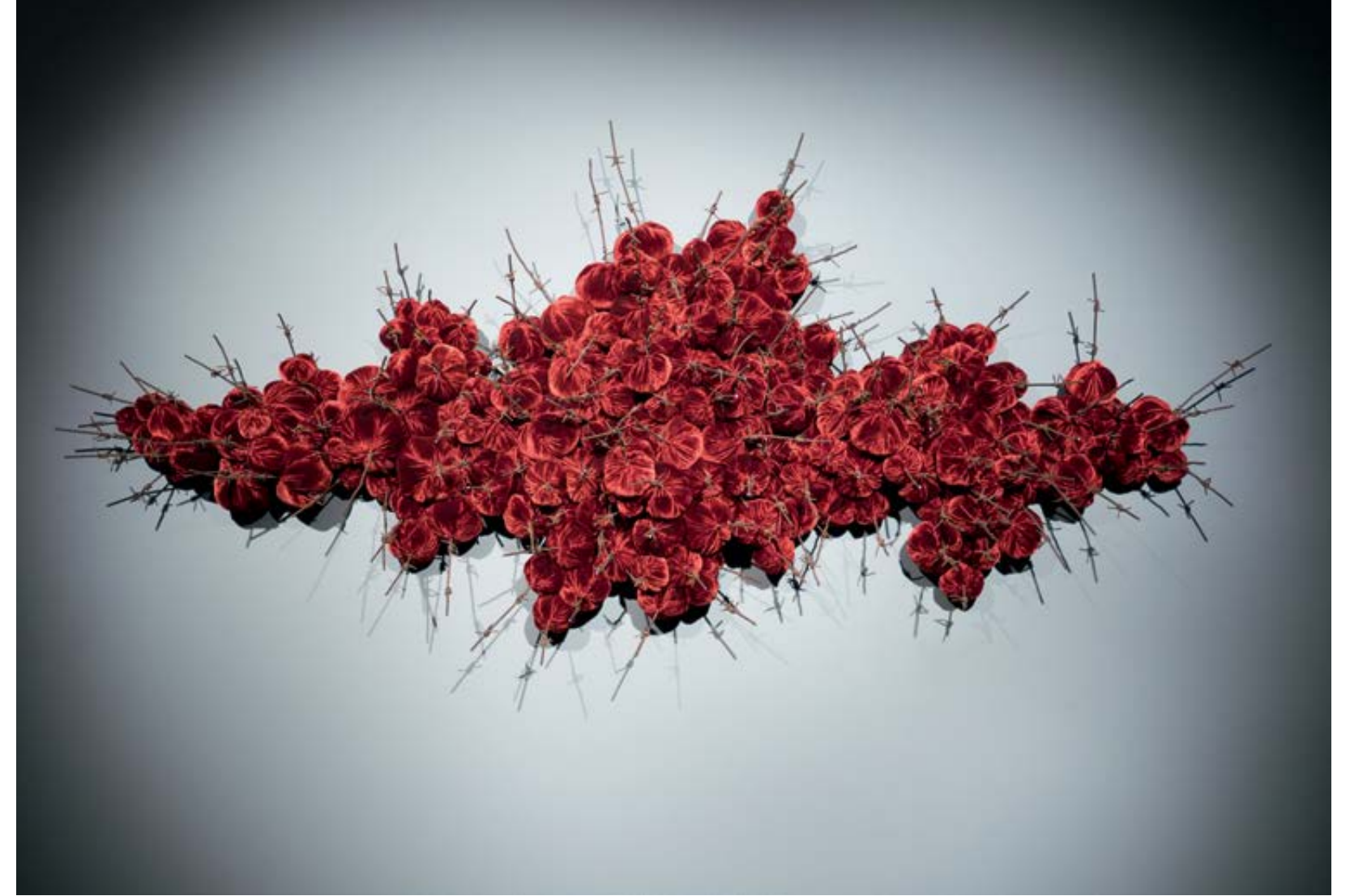


Garip Meyve / Strange Fruit, 2017

Geri kazanılmış askeri dikenli tel ve ipekli kadife
Reclaimed military barbed wire and silk velvet

70 x 140 x 28 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





Garip Meyve / Strange Fruit, 2017

Geri kazanılmış askeri dikenli tel ve ipekli kadife
Reclaimed military barbed wire and silk velvet

50 x 40 x 25 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York



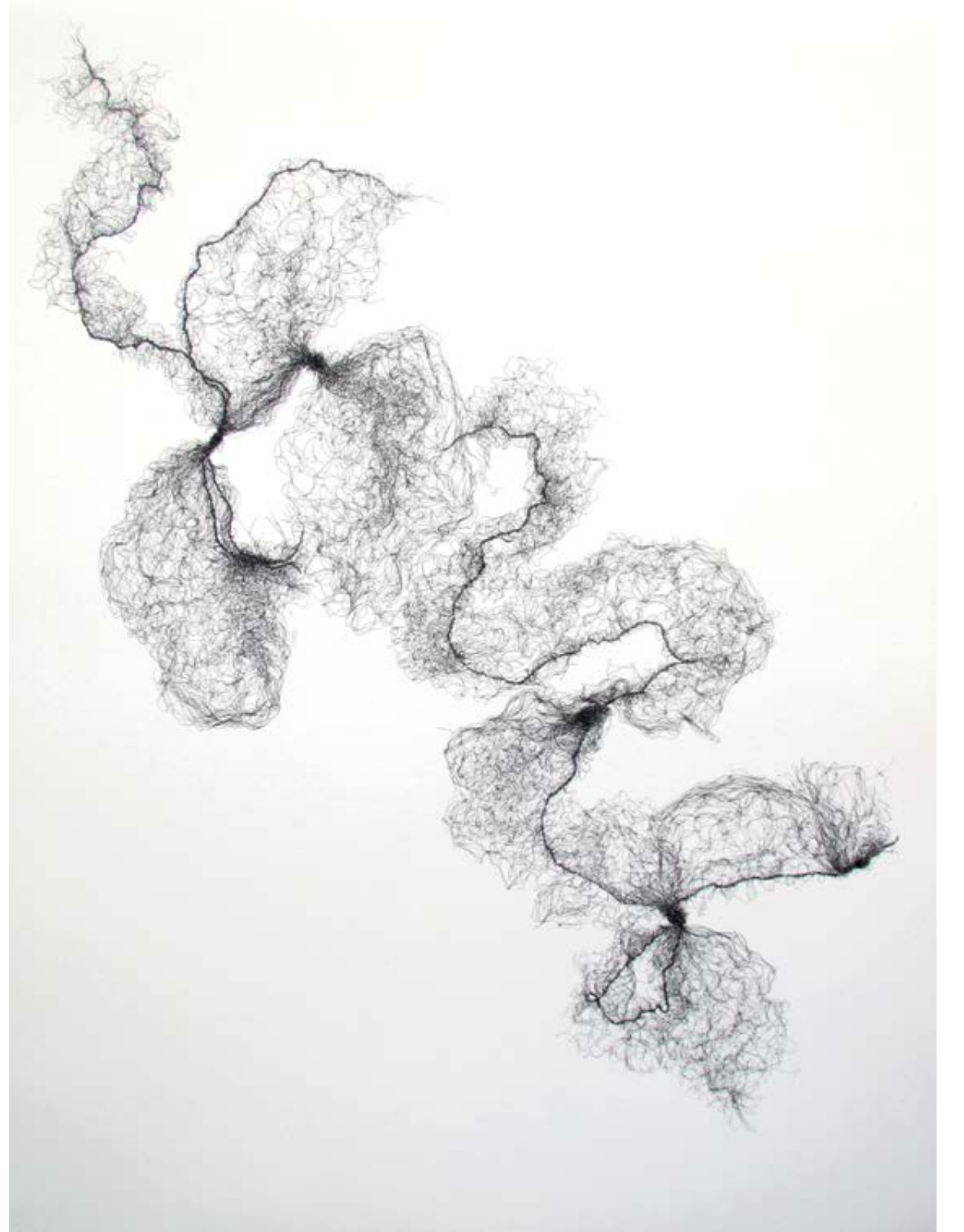
Düğümlü Saç Fileleri no 3 / Tied Hairnets no 3, 2014

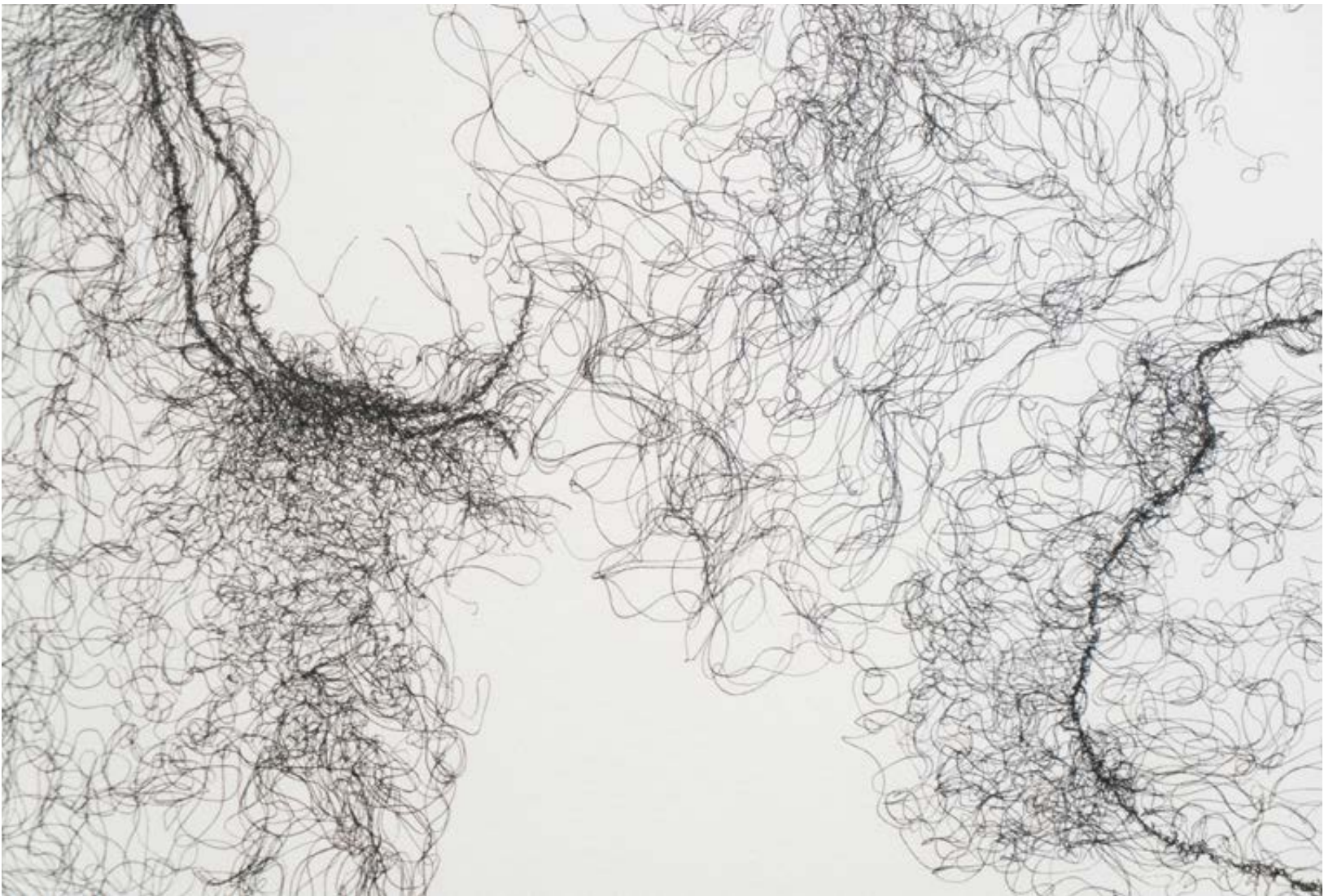
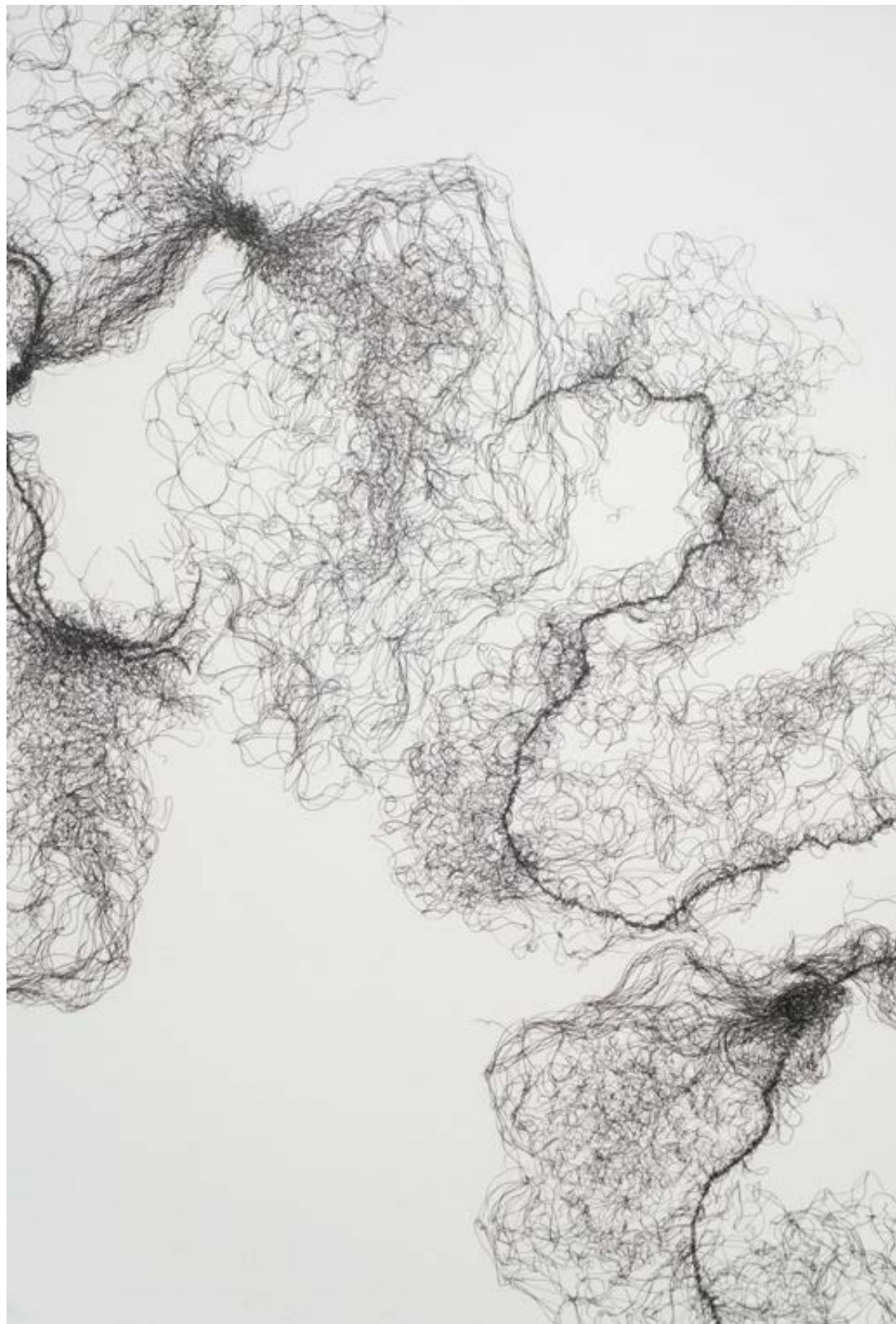
Kağıt üzerine mürekkep

Ink on paper

152 x 121 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





Tekne İnsanları / Boat People, 2017

Geri kazanılmış askeri dikenli tel, buluntu ahşap ve ipekli kadife
Reclaimed military barbed wire, found wood and silk velvet
22 x 38 x 18 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





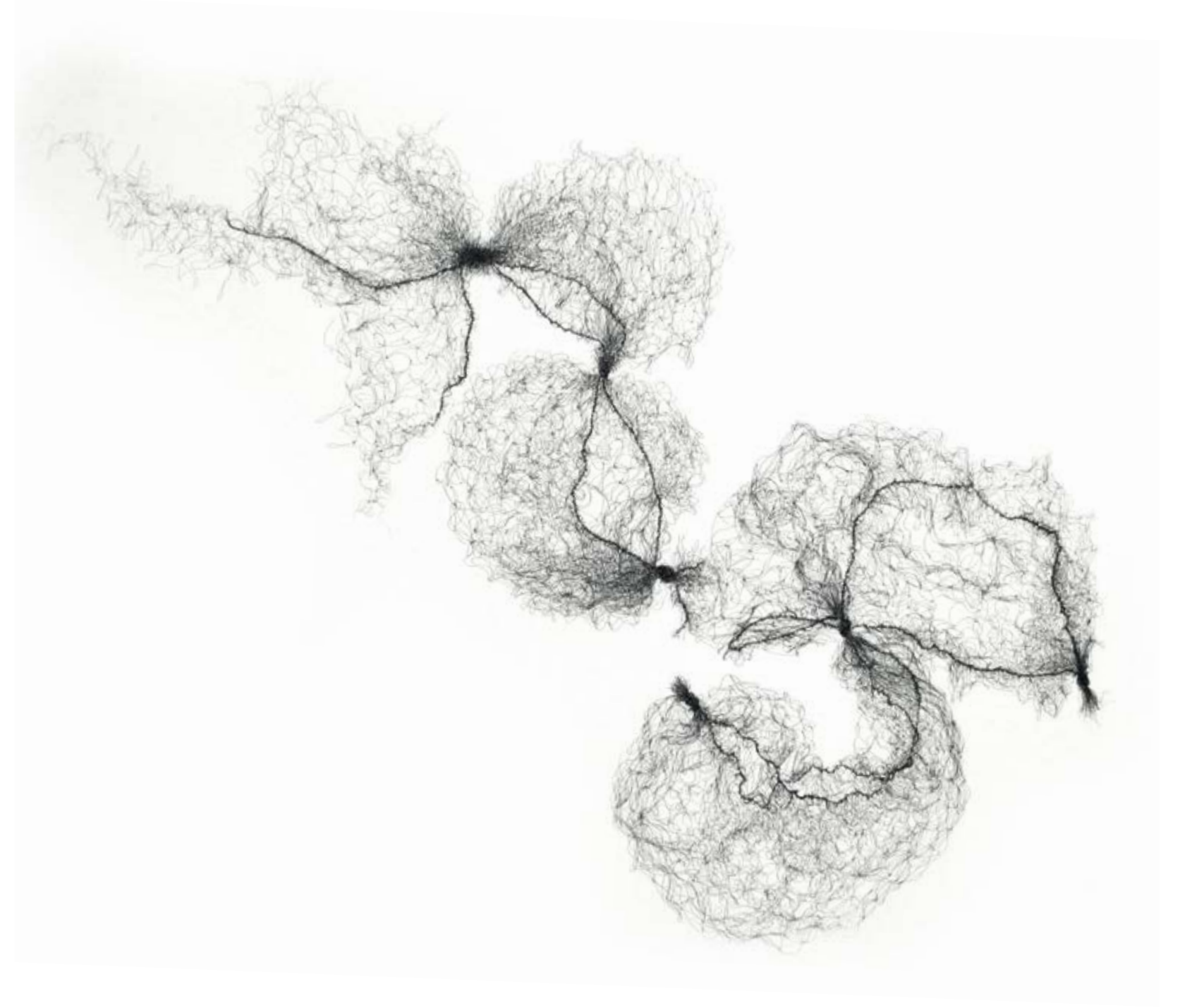
Düğümlü Saç Fileleri no 2 / Tied Hairnets no 2, 2014

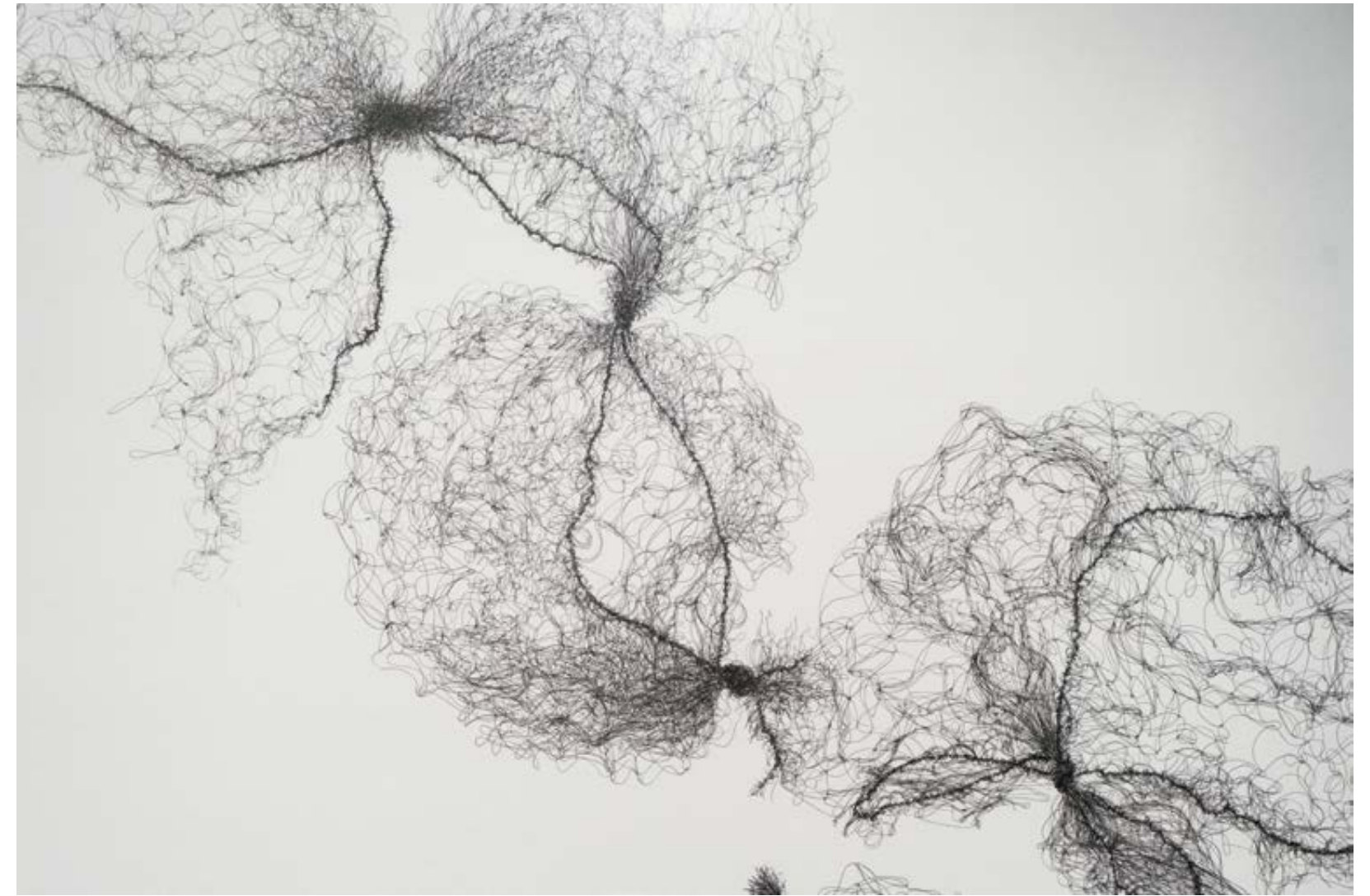
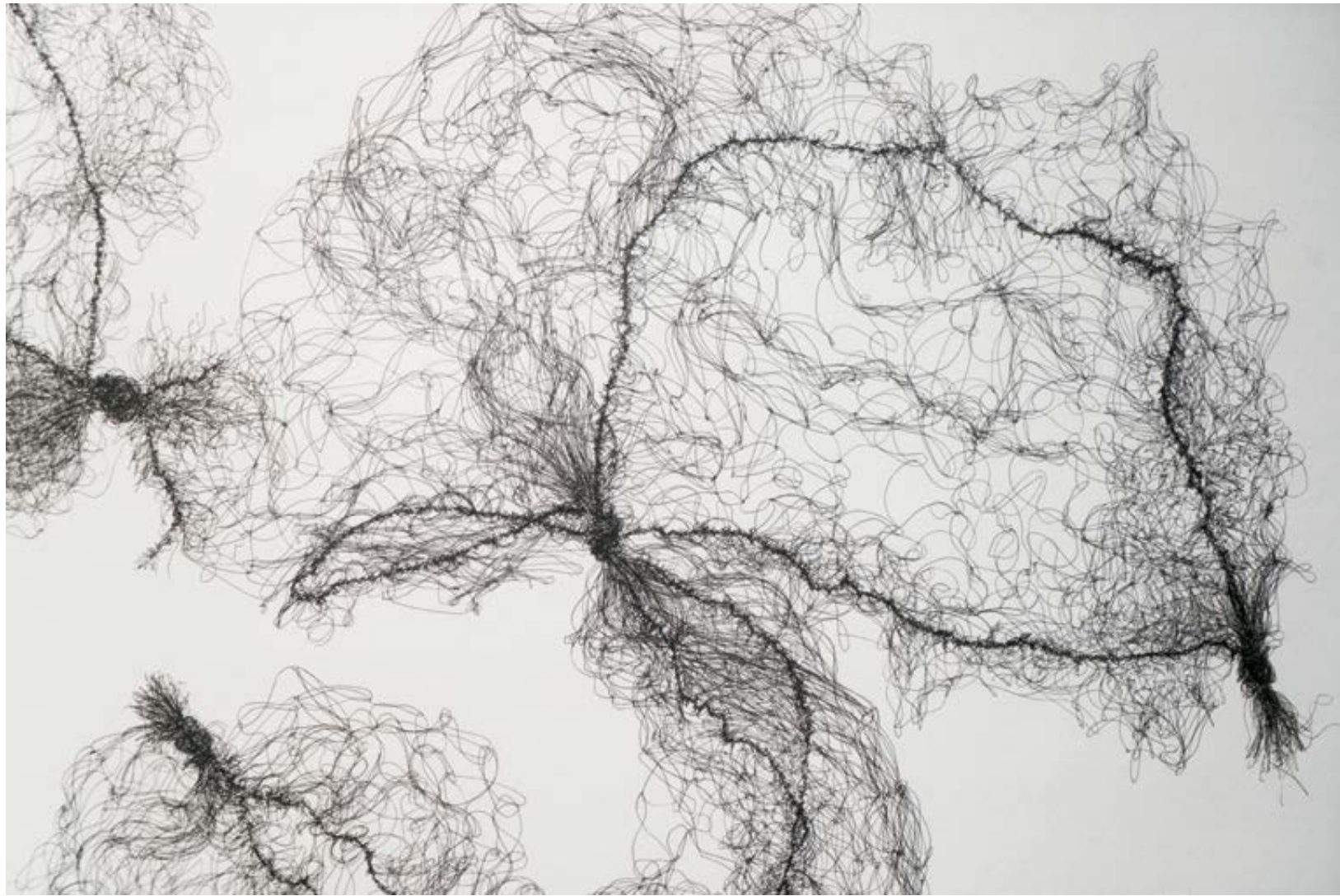
Kağıt üzerine mürekkep

Ink on paper

121 x 152 cm

Sanatçı ve Danese/Corey, New York izniyle / Courtesy of the artist, and Danese/Corey, New York





AKBANK SANAT
İstiklal Caddesi No: 8 Beyoğlu 34435 İstanbul
T: (0212) 252 35 00-01
www.akbanksanat.com

METİN / TEXT
Hasan Bülent Kahraman

ÇEVİRİ / TRANSLATION
Yiğit Adam

TASARIM / DESIGN
Being Çözüm

BASKI / PRINT
Mega Basım
Cihangir Mahallesi Güvercin Caddesi No: 3/1
Baha İş Merkezi A Blok 34310 Haramidere - İstanbul
Tel: (0212) 412 17 00