



T.C
MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

FEMİNİST SANATÇILARIN KADINLARA
BİÇİLEN TOPLUMSAL ROLE SANATSAL
DİRENME YÖNTEMLERİ AÇISINDAN TÜRK
VE YABANCI SANATÇILARIN
KARŞILAŞTIRILMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Hatice DÖNMEZ AYDIN

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Cüneyt KURT

Hatay-2016



T.C

**MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**FEMİNİST SANATÇILARIN KADINLARA
BİÇİLEN TOPLUMSAL ROLE SANATSAL
DİRENME YÖNTEMLERİ AÇISINDAN TÜRK
VE YABANCI SANATÇILARIN
KARŞILAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Hatice DÖNMEZ AYDIN

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Cüneyt KURT

Hatay-2016

ONAY

HATİCE DÖNMEZ AYDIN tarafından hazırlanan “**FEMİNİST SANATÇILARIN KADINLARA BİÇİLEN TOPLUMSAL ROLE SANATSAL DİRENME YÖNTEMLERİ AÇISINDAN TÜRK VE YABANCI SANATÇILARIN KARŞILAŞTIRILMASI**” adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile **RESİM ANA SANAT DALINDA YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri	İmza
Doç. Dr. CÜNEYT KURT	
Yrd. Doç. Dr. NAMİ EREN BEŞTEPE	
Yrd. Doç. NUMAN ÖZEN	

/ / 2016

Hatice Dönmez Aydın Tarafından Hazırlanan “**Feminist Sanatçıların Kadınlara Biçilen Toplumsal Role Sanatsal Direnme Yöntemleri Açısından Türk Ve Yabancı Sanatçıların Karşılaştırılması**” adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunana jüri üyelerince kabul edildiğini **onaylarım.**

Enstitü Müdürü
Prof. Dr. Ali ACARAVCI

ÖNSÖZ

Araştırma, feminist sanatın doğuşu, gelişimi ve sonuçları odaklı incelemeler sonrasında, feminist sanatta kullanılan direnme yöntemlerinin neler olduğunun belirlenmesi gereksinimi ile tanıtılmış ve bu yöntemlere yer verilmiştir. Feminist sanatı işlemiş olan Türk ve yabancı sanatçıların feminist sanat çerçevesinde işlemiş oldukları beş ana konu başlığı belirlenmiştir. Bu konuları ele almış olan feminist sanatçıların eserleri bir yabancı bir Türk olacak şekilde eserler karşı karşıya getirilerek eser karşılaştırılması yöntemi kullanılmıştır. Feminist sanat üzerinde değinilmemiş noktaların eksiklikleri saptanmış olup bu eksikliklerin literatüre kazandırılması hedefi güdülmüştür.

Yapıcı eleştirileriyle beni yönlendiren ve çalışmalarımın her aşamasında yardımını esirgemeyen değerli danışmanım Doç. Cüneyt KURT' a teşekkürler.

Ayrıca çalışmalarım sırasında destek ve sabırlarını esirgemeyen sevgili eşime, değerli aileme ve samimiyetlerine inandığım arkadaşlarıma sonsuz teşekkürler.

Hatice DÖNMEZ AYDIN

**FEMİNİST SANATÇILARIN KADINLARA BİÇİLEN TOPLUMSAL
ROLE SANATSAL DİRENME YÖNTEMLERİ AÇISINDAN TÜRK VE
YABANCI SANATÇILARIN KARŞILAŞTIRILMASI**

Hatice DÖNMEZ AYDIN

Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2016

Danışman: Doç. Dr. Cüneyt KURT

ÖZET

Feminizmin siyasi anlamda gün yüzüne çıkmasından kısa süre sonra sanat alanında da büyük bir ivmeye yol açmıştır. Sanat alanında oluşan bu ivme kadın sanatının doğuşu, gelişimi ve gelişimi sırasında iki farklı kuşağın oluşmasına neden olmuştur. Feminist sanatın doğmasına neden olan “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” ve “Feminist sanat nedir ve ne değildir?” iki temel soru geçmişten günümüze cevap aranan bir alan olarak karşımıza çıkmıştır.

Bu çalışmada bu temel soru ile oluşmuş süreçten başlayarak, Feminist sanatın doğuşu, gelişimi ve sonuçlarının neler olduğu araştırılmıştır. Diğer yandan Feminist sanatın en büyük sorunsalı kadınlara biçilen toplumsal rol olmuştur. Toplumun kadına biçmiş olduğu role karşı direnmek için sanatçıların geliştirdikleri direnme yolları Resim, Performans, Vücut sanatı, Happening, Etsel sanat, Video sanatı ve Fotoğraf gibi başlıklar altında sıralanarak tek tek irdelenmiştir.

Bu bağlamda çalışmada Yabancı ve Türk sanatçılarının feminist sanat çerçevesinde ön plana çıkan konular üzerinden karşılaştırılmaları yapılmıştır. Ayrıca dönemlerinin en çok konuşulan eserleri kullanılan direnme yöntemleri analizi ile hangi mesajları verdikleri sorgulanmıştır. Öte yandan kadına biçilen toplumsal rollerin konu olarak farklılık gösterdiği saptanarak konular gruplandırılmış ve bu konuları ele alan Türk ve yabancı sanatçıların eserleri analiz edilmiştir. Bu analizlerin sonucunda karşılaştırılması yapılan Türk-Yabancı sanatçıların, ortak buldukları nokta ise; konulara, kendi kültürlerine ve yaşadıkları topluma ait semboller, yaşanmışlıklar ve materyaller kullanmalarındır. Zaman zaman aynı

direnme yöntemlerini kullandıkları görülse de her sanatçı birçok direnme yöntemini feminist sanat başlığı altında işlemiş olduğu da varılan sonuçlar arasındadır.

Araştırmada Yabancı ve Türk sanatçıların karşılaştırılmasında dikkat çeken en önemli nokta yabancılar kadar direnen Türk feminist sanatçıların fazlalığıdır. Fakat son dönemde Türk feminist sanatçılarının, sayıları sabit olmasına karşı feminist eserlerinin daha da arttığını gözlemlenmiştir. Bu bağlamda farklı toplumsal yapılar ve sınıfların olduğu ülkelerde sorunların benzerliği dikkat çekse bile sanatçıların olayları değerlendirme yönleri ve yöntemleri birbirinden farklılık göstermektedir. Bugüne kadar literatürde ayrı ayrı ele alınan Türk ve yabancı sanatçıların ilk defa aynı araştırma içerisinde karşılaştırma yöntemi ile ele alınmış olması literatürdeki bir başka eksikliğin giderilmesini sağlamıştır.

ANAHTAR SÖZCÜKLER

Feminist Sanat, Direnme yöntemleri, Türkiye’de Feminist Sanat

**IN TERMS OF ARTISTIC RESISTANCE METHODS OF FEMINIST
WOMEN ARTISTS TO ATTRIBUTED SOCIAL ROLE OF WOMEN
COMPARISON OF TURKISH AND FOREIGN ARTISTS**

Master's Thesis, Hatice DÖNMEZ AYDIN

Department Of Painting, 2016

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Cüneyt KURT

ABSTRACT

Shortly after the process of the emergence of feminism in politics, has led to a huge boost in the field of art. This acceleration occurs in the arts led to, the rise of women's art during the development and growth the formation of two different generations. The first basic question that led to the birth of the feminist art 'Why None None Great Women Artists?' And 'What is feminist art and what is not?' Remains always up to date.

In this study, starting with the process that formed the basic question, the rise of feminist art, development and results was investigated. On the other hand the biggest problem of the feminist art has been attributed social role of women. In society, the artist have developed resist to resistance to women attributed role the way painting, performance, body art, Happening, carnal art, video art and by aligning individual are discussed under headings such as photos.

In this context, the work of foreign and Turkish artists were compared over issues come to the fore in the framework of feminist art. Besides, the works of the most talked about method of analysis was used to resist questioning what messages they gave. On the other hand to the attributed social roles of women as subjects grouped by demonstrating that vary from area to address these issues and analyzed the works of Turkish and foreign artists. This analysis results in comparison with Turkish and foreign artists, where they shared the invention; subject, of the society in which they live their culture and symbols, experiences and materials they use. From time to time, each artist now seem to resist using the same methods are among the conclusions that have been committed under the title of feminist art in many resist method.

The most remarkable point of Research is the comparison of foreign and Turkish artists excess of Turkish feminist artist resists up to foreigners. But recently the Turkish feminist artists, it has been observed that the number increased even more feminist works hard against it. In this context, different social structures and events, even though most of the artists note the similarity of the problems in countries where the direction of classroom assessment and methods vary from one another. So far, the literature has provided separately discussed Turkish and foreign artists the first time in another deficiency of the same research literature that dealt with the comparison method resolved.

KEYWORDS

Feminist Art, Women, Resisting Methods, Feminist Art in Turkey

İÇİNDEKİLER

ONAY.....	i
ÖNSÖZ	iii
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x

GİRİŞ

Araştırmanın Konusu.....	2
Araştırmanın Amacı.....	2
Araştırmanın Önemi.....	3
Araştırmanın Kapsamı	3
Araştırmanın Yöntemi.....	4

BİRİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST SANAT

1. FEMİNİST SANATIN DOĞUŞU VE GÜNÜMÜZE KADAR GELİŞİMİ.....	5
1. 1. Doğuşu ve Gelişimi	5
1. 2. Birinci Kuşak Feminist Sanat ve Sanatçıları	9
1. 3. İkinci Kuşak Feminist Sanat ve Sanatçıları	12
1.4. Türkiye’de Feminist Sanat.....	14
1. 5. Feminist Sanatın Doğurmuş Olduğu Sonuçlar	18

İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST SANATÇILARIN KADINLARA BİÇİLEN TOPLUMSAL ROLE SANATSAL DİRENME YÖNTEMLERİ

2. FEMİNİST SANAT BAĞLAMINDA KULLANILAN SANATSAL DİRENME YÖNTEMLERİ	22
2.1. Feminist Resim Sanatı	25
2. 3. Feminist Video Art	32

2. 4. Feminist Carnal Art (Etsel Sanat).....	36
2. 5. Feminist Fotoğraf Sanatı	38
2. 6. Sanatsal Direnme Yöntemlerinin Doğurduğu Sonuçlar	41

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FEMİNİST SANATTA KADINLARA BİÇİLEN TOPLUMSAL ROLE SANATSAL DİRENME YÖNTEMLERİ AÇISINDAN TÜRK VE YABANCI SANATÇILARIN KARŞILAŞTIRILMASI

3. KADINLARA BİÇİLEN TOPLUMSAL ROLLER.....	43
3. 1. Feminist Sanatta Kadınlara Biçilen Toplumsal Rolün Konu Olarak Ele Alınış Biçimleri	45
3. 1. 1. Ev Ortamı ve Toplumdan Dışlanma Üzerine (Kadın Emegi, Ev İşleri)45	
3. 1. 1. 1. Birgit Jürgenssen ve Nil Yalter Karşılaştırması	46
3. 1. 1. 2. Judy Chicago ve Şükran Moral Karşılaştırması	48
3. 1. 2. Azınlıklar ve Irksal Ayrılıklar Üzerine.....	52
3. 1. 2. 1. İpek Duben ve Yoko Ono Karşılaştırması.....	52
3. 1. 2. 2 Jenny Saville ve Şükran Moral Karşılaştırılması.....	55
3. 1. 3. Erkek Egemen Topluma Başkaldırı.....	59
3. 1. 3. 1. Maria Abramoviç ve Şükran Moral Karşılaştırması.....	59
3. 1. 3. 2. Nancy Spero ve İpek Duben Karşılaşması	62
3.1. 4. Cinsel Sömürü, Encest İlişki ve Çocuk İstismarı Üzerine.....	68
3. 1. 4. 1. Carolee Schneemann ve Şükran Moral Karşılaştırması	68
3. 1. 4. 2. Paula Rego ve Canan Şenol Karşılaştırması.....	70
3. 1. 4. 3. Yoko Ono ve Ümit Karalar Karşılaştırması	74
3. 1.5. Tek Tipleşen Beden-Meta Haline Getirilen Dişi Beden- İktidarda Dişi Beden.....	77
3. 1. 5. 1. Orlan ve Nil Yalter Karşılaşması.....	77
3. 1. 5. 2. Shirin Neshat ve Canan Şenol Karşılaştırması	81
3. 5. 3. Jenny Saville ve Nur Koçak Karşılaştırması	88
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	92
KAYNAKÇA	97

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Carolee Schneemann, “İçteki Tomar”, 1972, Performans	13
Resim 2: Paulo Rego, “Köpek Kadınlar”, 1994, Kağıt Üzerine Pastel Boya	27
Resim 3: Ulrike Rosenbach, “Hüznün Şalı”, 2012, Video Art	35
Resim 4: Orlan, Cerrahi dudak operasyonundan, 1993, Carnal Art.....	37
Resim 5: Orlan, “Cerrahi Yüz Operasyonundan”, 1993, Carnal Art	38
Resim 6: Francesca Woodman, “Başlıksız”, 1976, Fotoğraf Sanatı	39
Resim 7: Nur Koçak, “Cahide-Önce IV”,1996-99, Fotoğraf Sanatı	40
Resim 8: Birgit Jürgenssen, “Mutfak Önlüğü”, 1970, Enstalasyon.	47
Resim 9: Nil Yalter, “Topak Ev”, 1973, Enstalasyon	48
Resim 10: Judy Chicago, “Yemek Daveti”, 1974- 79, Enstalasyon.	50
Resim 11: Şükran Moral, “Leyla ile Mecnun”, 1997, Performans Sanat.	51
Resim 12: Yoko Ono, “Çivi Çakmanın Resmi”, 1966, Enstalasyon.	53
Resim 13: İpek Duben, “Türk Nedir?”, 2003, Enstalasyon.	54
Resim 14: Jenny Saville, “Geçiş”, 2004, T.Ü.Y.B.....	56
Resim 15: Şükran Moral, “Amesus”, 2010, Performans Sanat.....	58
Resim 16: Marina Abramoviç, “ <i>Rol Değişimi</i> ”, 1975, Performans Sanat.....	60
Resim 17: Şükran Moral, “Bordello”, 1997, Performans Sanatı.....	61
Resim 18: Nancy Spero, “Bomba ve Madurlar”, 1966, Kağıt Üzeri Guaj Boya.	63
Resim 19: İpek Duben, “Aşk Oyunu”, 1998- 2000, Enstalasyon.	64
Resim 20: İpek Duben, “Aşk Kitabı”, 1998-2000, Enstalasyon, El yapımı kitap ile kaide	65
Resim 21: İpek Duben, “Aşk Kitabı”, 1998-2000, Enstalasyon, El yapımı kitap ile kaide	66
Resim 22: İpek Duben, “Aşk Kitabı”, 1998-2000,Enstalasyon, El Baskısı Çelik Plaka.....	67
Resim 23: Carolee Schneemann, “İçteki Tomar”, 1975, Performans Sanatı.	69
Resim 24: Şükran Moral, “3 Erkek- 1 Kadın”, 2010, Performans Sanatı	70

Resim 25: Paula Rego, “Üçleme”, 1998, Kağıt Üzerine Pastel Boya.....	71
Resim 26: Canan Şenol, “Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum”, 2003, Enstalasyon.	73
Resim 27: Yoko Ono, “Tecavüz”, 1969, Video Art.....	75
Resim 28: Ümit Karalar, “Şiddet Serisi”, 2011, Fotoğraf Sanatı.....	76
Resim 29: Orlan, “Orlan’ın Süretleri Ameliyat Öncesi Resmi”, 1993, Carnal Art. .	78
Resim 30: Orlan, “Orlan’ın Suretleri Ameliyat Sonrası Resmi”, 1993, Carnal Art..	79
Resim 31: Nil Yalter, “Başsız Kadın Veya Göbek Dansı”, 1974, Performans Sanatı.	80
Resim 32: Shirin Neshat, “Allah'ın Kadınları”, 1993- 1997, Fotoğraf Sanatı.	82
Resim 33: Shirin Neshat, “Allah'ın Kadınları”, 1993-1997, Fotoğraf Sanatı.....	84
Resim 34: Canan Şenol, “Ayak Sesleri”, 2004, Enstalasyon.....	85
Resim 35: Canan Şenol, “Ayak Sesleri”, 2004, Enstalasyon.....	87
Resim 36: Jenny Saville, “Desteklemek”, 1992, T.Ü.Y.B.....	89
Resim 37: Nur Koçak, “Fetiş Nesnelere/ Nesne Kadınlar”, 1974- 1987. T.Ü.K.T. ...	90

KISALTMALAR LİSTESİ

T.Ü.Y.B	Tual Üzerine Yağlı Boya
T.Ü.K.T	Tual Üzerine Karışık Teknik
YY.	Yüzyıl
ABD	Amerika Birleşik Devleti
T. Y.	Tarih Yok
ED.	Editör
ÇEV.	Çeviren
G.S.F	Güzel Sanatlar Fakültesi
S.	Sayfa

GİRİŞ

Araştırmanın temel konusu, Feminist sanatın siyasi söylemlerin bir yansıması olarak sanat alanında doğuşu, gelişimi ve doğurduğu sonuçlar üzerinden feminist sanatçıların işlediği konular bazında topluma karşı kullandıkları direnme yöntemleri incelenmiştir.

Bu incelemenin devamlılığında yabancı ve Türk feminist sanatçıların işledikleri çeşitli konular saptanarak, konu benzerliği görülen çalışmalar eser karşılaştırmaları üzerinden; benzer özellikleri ve farklılık gösterdikleri alanlar incelenmiştir.

Ülkemizde Feminist sanat üzerine araştırmaların yer aldığı en önemli kaynak kitaplarına örnekler verilecek olursa; bir sergi kitabı olan editörlüğünü Ayşegül Sönmez'in yaptığı *Haksız Tahrik* ve bu alanda birçok kitabı bulunan Ahu Antmen'in *Sanat ve Cinsiyet* ile *Kimlikli Bedenler, Sanat, Kimlik, Cinsiyet* yayınlanmış en kapsamlı kaynak niteliğindedir. Bu çalışma esnasında öne çıkan; Fatma Deniz Korkmaz'ın *Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm Ve Sanatta Yansımaları: Feminist Sanat* adlı tezidir. Linda Nochlin'in *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* başlıklı makalesi ise Feminist sanatın sanat tarihindeki literatüründe önemli bir yerdedir.

İlk doğuşu siyaset ile başlayan feminist harekât, 1970'li yıllarda kadın sorunsalını içselleştiren bir dizi sanatçı tarafından sanatın gündemine taşınması ile sanat tarihindeki yerini almıştır. Yeni bir bakış açısı ile sanat tarihinde yerini alan feminist sanat literatürdeki, geçmişten günümüze gelen yükselişi ele alınarak sınırlandırılmıştır. Bu çalışma, kadınlara biçilen toplumsal role karşı farklı direnme biçimlerini kullanarak sanatlarını icra eden yabancı ve Türk sanatçıların eserlerindeki benzerliklerini ve farklılıklarını eser karşılaştırılmasına gidilerek incelenmiştir.

Sanat tarihçilerinden olan Amerika'lı Linda Nochlin'in *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok* konulu makalesi ile 1970'li yıllarda erkek egemen bir akademik disiplin olarak şekillenen sanat tarihi sadece kadınları değil birçok ötekileşmişlerin de dışlanışlarına dur niteliğindedir. Yayınlanan bu makale ile kadın sorunsalının sanatta var oluşu ve yok oluşu üzerinden söylemler ile Feminist sanat çerçevesinde yerini almıştır. Araştırma kapsamında *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok* sorusu ile

gündeme gelen feminist sanatın gelişim süreci, yankıları ve sonuçlarına yer verilmiştir. Bu süreç irdelenirken kadına biçilen toplumsal rollerin varlığına karşı kullanılmış sanatsal direnme yöntemleri olan Performans sanatı, Vücut sanatı, Video sanatı, Etsel sanat, Resim sanatı ve Fotoğraf sanatı feminist sanat çerçevesinde incelenmiştir. Bu direnme yöntemlerini kullanan feminist sanatçılar feminist sanatın irdelediği çeşitli konuları ne şekilde ve nasıl ele aldıkları incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda beş başlık altında, aynı konuları ele alan bir Türk bir yabancı sanatçının eserleri kullandıkları direnme yöntemleri de baz alınarak karşılaştırma yöntemine gidilmiştir.

Araştırmanın Konusu

Feminist sanat çerçevesinde işlenmiş konuların belirlenmesi ve bu konuların farklı sanatsal direnme yöntemlerini kullanan Türk ve yabancı sanatçıların karşılaştırması araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Bu karşılaştırmalardan önce Feminist sanatın ve Feminist sanat kapsamında kullanılmış direnme yöntemleri hakkında bilgiler karşılaştırmalar için destek niteliğinde çalışmaya dâhil edilmiştir.

Araştırmanın Amacı

Feminist sanatçıların kadınlara biçilen toplumsal role sanatsal direnme yöntemleri açısından yapılan araştırmada, ülkemizde çok az kaynak bulunmuş olduğu saptanmıştır. Sanatın uygulama alanları olarak karşımıza çıkan direnme yöntemleri Feminist Sanat çerçevesinde ele alınmış ve bu doğrultuda irdelenerek literatüre kazandırılmıştır. Bu direnme yöntemleri Feminist sanat çerçevesinde ele alınmış ve incelenmiştir.

Literatürde Feminist sanatçıların birçok eseri irdelenirken yabancı ve Türk sanatçıları bir başlık altında karşılaştırılmamış olduğu fark edilerek bu eksikliğin giderilmesi çalışmanın amacını oluşturmuştur. Feminist sanatçıların konu bakımından benzerlik gösteren eserlerinin karşılaştırılması yöntemi kullanılarak eserlerin üretilmiş oldukları topraklarda Feminist Sanatın konusunu, benzerlikleri ve farklılıklarının belirlenmesi amacı güdülmüştür. Aynı zamanda Türk ve yabancı Feminist sanatçıların birbirilerinden ayrıldıkları noktalar ve benzerliklerinin neler olduğu karşılaştırmaların amacını oluşturmuştur.

Aynı zamanda Feminist sanat kavramı en ayrıntılı şekilde ele alınmış, hangi konuları işlemiş olduğu ve bu konulara yaklaşımı hangi direnme yöntemleri üzerinden gerçekleştirildiği araştırmanın amaçları arasında yer almaktadır.

Araştırmanın Önemi

Avrupa’da meydana gelen hızlı sanayileşme ve kentleşme sonucunda ortaya çıkan patolojik durum, toplumun her kesimini dolayısıyla sanatını da derinden etkilemiştir. Sanat alanında hızla gelişmeler yaşanmış olduğu bilinerek yola çıkıldığında, araştırmanın ana temasını oluşturan Feminist Sanat kavramı ve kadınlara biçilen toplumsal rolü sanatsal direnme yöntemleri, işlenen konuların analizi yapılarak Türk ve yabancı sanatçıların karşılaştırılmasına olan muhtaçlığın giderilmesi çalışmanın önemini oluşturmaktadır. Feminist sanatın doğmasına neden olan ilk ‘‘Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?’’ tartışmasından tutun da ‘‘Feminist Sanat nedir ve ne değildir?’’ soruları feminist sanatı anlamının en temel soruları olagelmıştır. Ayrıca dönemlerinde en çok konuşulan eserlerin analizi literatürde ciddi manada eksik olması ve bu açığın kapatılması çabası da araştırmayı önemli kılmaktadır. Eser karşılaştırması yöntemi ile Feminist sanattaki direnme yöntemlerinin incelenmesi, literatürdeki eksikliklerinin giderilmesi açısından çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Kapsamı

Çalışmanın ilk bölümde Feminist sanat, doğuşu, gelişimi, işlenen konulara göre iki kuşağa ayrılmış olması dâhilin de ön bilgilere yer verilmiştir. Tezin diğer bir bölümünde ise Feminist sanat bağlamında kullanılmış direnme yöntemleri saptanarak bu direnme yöntemleri hakkında bilgiler verilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise Türk ve yabancı sanatçıların konu bağlamında işlemiş oldukları benzer eserlerin karşılaştırılmaları kullanmış oldukları direnme yöntemleri çerçevesinde yapılmıştır. Çalışmada yabancı ve Türk sanatçıların eserleri üzerinden yapılan karşılaştırmalarda sınırlılık, ele alınan konular ve kullandıkları direnme yöntemleri kapsamında yapılmıştır. Sayıca yeterli olmayan Türkçe kaynaklarda Türk ve yabancı sanatçıların eserlerinin karşılaştırmalı çözümlemesi bulunmamaktadır. Bu tez çalışması söz edilen eksiklikleri bir problem olarak görmekte ve bu problemin çözülmesi amacı güdülerek oluşturulmuştur.

Araştırmanın Yöntemi

Tez çalışması Betimsel bir çalışma yöntemi kullanılarak yazılmıştır. Literatür taramasında ulaşılan kaynaklardan elde edilen veriler feminist sanat başlığı altında işlenmiş konular ve direnme yöntemleri üzerinden yapılan Türk yabancı sanatçıların karşılaşması şeklinde metine dönüştürülmüştür. Problemin çözümlenmesine destek olacak eserler Feminist Sanatçıların işlemiş oldukları eserlerin çoğunluğu araştırılarak bunların içerinden öncelikli olarak Feminist Sanatçıların eserlerini uygularken kullanmış oldukları direnme yöntemleri belirlenmiş olup, farklı konu başlıklarını işlemiş olan eserler tek tek belirlenerek seçilmiştir. Konular eserlerin oluşmasında ve ortaya çıkmasında meydana gelmiş olup, çalışma da aynı konuyu işlemiş olan sanatçıların eserleri aynı konu başlığının altında karşılaştırılmıştır. Sonuç olarak, karşılaştırması yapılan tüm eserler çözümlenip yorumlanarak biyografik ve sanatsal çözümlene yöntemi ile ele alınmıştır. Karşılaştırılmaları yapılan eserleri üretmiş olan sanatçıların eserleri incelenirken sanatçıların hayatları ile ilgili küçük biyografik ayrıntılara yer verilmiştir. Aynı zamanda eserler karşılaştırılırken sanatsal bir çözümlene yöntemi kullanılarak karşı karşıya getirilmişlerdir.

BİRİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST SANAT

1. FEMİNİST SANATIN DOĞUŞU VE GÜNÜMÜZE KADAR GELİŞİMİ

Hiç şüphesiz Feminizm ve Feminist Sanat, siyaset ile doğup gelişim evresinde sanat tarihine oradan sanat akademilerine, oradan akademisyenlerine ve sanata kadar ilerleyip kademe kademe büyüyerek ve çoğalarak kendini geliştiren bir alan olmuştur. Sanatçıların topluma ulaşabildikleri eserleri aracılığı ile siyaset ile doğan, ardından sanattan ve bilimden beslenen feminist sanat eserleri üzerinden topluma ulaşmayı hedefleyen sanatçılar yeni bir ivmenin başlangıç dalgasını oluşturdular. Bunun yanında sanata gelen yepyeni bir bakış açısı olarak karşımıza çıktı. 1960'lı yıllarda başlayan bu dev dalga günümüzde hala büyük yankıları beraberinde getirmektedir. Bu konu üzerinde çalışan Feminist genç sanatçıların yetişmesine yol açmaktadır. Bu bölümde Feminist Sanatın doğuşu, gelişimi ve sonuçları irdelenecektir.

1. 1. Doğuşu ve Gelişimi

1960'lı yıllara kadar gelinen süreçte kadın sanatçıların birçoğu sanat çalışmalarına devam edebilmek için büyük zorluklar yaşarken aynı zamanda sorgulamalara maruz kalmışlardır. “Kadın” kimliğini taşımış olmaları, devamlı olarak yaptıkları eserlerin önüne geçmiş, bu yüzden çalışmalarından ziyade yaşamları tartışılmıştır. Bu yıllarda feminist hareketle birlikte aynı dönemde ortaya çıkmış, tepkisel hareketler gündeme gelmekteydi. Amerika’da Sosyal Vatandaşlık Hareketi, Vietnam Savaşı, ekonomik zenginlik, oral kontraseptiflerin (doğum kontrol hapı) ortaya çıkışı, Katolik kilisesindeki reformlar, John Kennedy’nin başkanlığı ve psiko-terapi ilaçlarının kullanımıyla birlikte sosyal bir patlama yaşanmaktaydı (Eyigör ve Korkmaz, 2013).

1960'lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen

Feminist Sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareket ederek kadınların davasının yoğun bir şekilde gündeme gelmesinde önemli bir rolü vardır. Tarihsel süreçte meşruiyet kazanmış ayrımcı kültür politikalarıyla mücadele ederek erkek egemen sanatsal modernizmin kırılma sürecine katkıda bulunan Feminist Sanat kapsamında izlenen çabalar, sanat tarihinin görmezden geldikleri kadın sanatçıların yeniden keşfedilmesine sebep olmuştur. Yeni yazılmış sanat tarihi kaynaklarında kadın sanatçılara yer verilmesi kadın sanatçıların söz edilir olmasına sebep olmuştur. Kurumlarda kadın sanatçıların geçmişe oranla daha fazla temsil olanağı bulmasının yolunu açmıştır (Pollock, 2008: 239).

Bu toplumsal dönüşüm, birçok farklı ülkede yankı bularak benzer sıkıntılar ve sorgulamalar yaşanmasına neden olmuştur. O güne kadar kadın sanatçılar tarafından ele alınan cinsiyet konusu, erkeklerin de yoğun bir biçimde ele aldığı bir konu olmuştur. Aslında Feminist Sanat özünde her iki cinsiyeti ilgilendirmesine rağmen, daha çok kadınların cinselliği ve cinsel kimlikleri üzerinde durmuştur. Feminist Sanat, cevabının araştırılmasını gerektiren birçok soruyu da beraberinde getirmiştir. Bir kadının bakış açısı bir erkeğin bakış açısından nasıl farklı olabilir? Her iki cinsiyetin farklı görünüşleri dünyada nasıl etkiler bırakır ve onlar sanatı nasıl görür? Pornografi ve çıplaklık neyin oluşmasına sebep olur? Pornografi ve çıplaklık nereden gelmektedir? Sonuçları nelerdir? Sanatlarının konuları nelerdir? Tüm bu sorular Feminist Sanatın sorguladıklarıdır. Bu sorgulamalar, temel sanat uygulamalarında ve akademik dünyada geniş yankı bulmuştur. Kadın sanatçılar eşit haklar için müze ve sanat akademilerinde protesto gösterileri yapmışlar, kendi sergilerini kendileri organize etmişler, kendi galerilerini işletmişler ve kendilerine ait sanat okulları açmışlardır. Hatta erkek egemen yapılarda bu durumu yok etmek için politik anlamda çalışmalar yapmışlardır. Janet Wolf, Katy Deepwell ve Griselda Pollock yeni sanat eleştirisine dâhil edilen önemli kişilikleri sayılabilir. Bu sanatçılar genellikle geleneksel sanat tarihini sorgulamışlar ve eleştirel bir yaklaşım getirmişlerdir. Geleneksel sanat tarihi incelendiğinde, bugüne kadar aktarılan bilgilere olan güven aniden sarsılmıştır. Özellikle modernist sanat tarihçiler kadın sanatçıları yok sayarak görmezden gelmişler, kadınların yaptığı sanatı zanaatla ilişkilendirmişlerdir. Kadınları sadece el becerisi gerektiren işlerden bahsederken kullanmışlardır. Bu tavrı açıklarken kadınların yaratıcılık gerektiren işlerden

yoksunluklarını ve sanat alanında başarısız oldukları için zanaatla uğraştıklarını iddia edecek kadar ileri gitmişlerdir (Eyigör ve Korkmaz, 2013).

Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması Amerikalı sanat tarihçisi 1971’de *Linda Nochlin*’in “*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok*” başlıklı makalesi o tarihe kadar erkek egemen bir akademik disiplin olarak şekillenen sanat tarihinin yalnızca kadınları değil her ‘öteki’ni dışlama biçimlerini/süreçlerini/yöntemlerini irdeleme önerisiyle çığır açıcı bir öneme sahiptir. Nochlin’in makalesiyle birlikte *Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi* ile Nanette Salomon’un sanat-tarihsel kanonun oluşumundaki ölçütleri irdeleyen *Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları* başlıklı makaleleri de sanat tarihi disiplininin temellerinin feminist bir bakış açısıyla nasıl değişime uğratılabileceğine yönelik ipuçlarıyla dikkat çeken metinlerden bir diğeridir. Tüm bu metinlerde işaret edildiği gibi feminist eleştirinin meselesi yalnızca tarihin görmezlikten geldiği kadın sanatçıları yeniden keşfetmek ve onları erkek egemen sanat tarihi kanonuna eklemek değildir. Salomon’un dediği gibi; “*Kadınlara yer açmak elbette önemlidir; ama esas mesele, normal sayılan seçkileri şüpheli hale getirecek yeni stratejiler belirlemek ve yeni görsel okuma önerileri getirebilmektir.*” düşüncesi ile kadın sanatçıların yok sayılışını irdeleme gereksinimine yeni bir bakış açısı ile bakılmalıdır (Antmen,2008: 10-11). Bu çalışmaların dışında da çalışılmış çeşitli dönemlere çeşitli üretim biçimlerine odaklanan tüm bu söylemlerin ortak noktası cinsiyet odaklı ayrımcı bakışları görünür kılmanın ötesinde, sorgulayıcı bir eleştirel tavrı baz almışlardır (Antmen, 2008: 10-11).

Feminist Sanatın ilk on yıllık süreci boyunca çoğu yazar ve sanatçının dur diyecek bir tavır göstermesi gereken en hareketli tartışma konularından biri, çağdaş sanat ile anlatım şeklini bulacak bir kadın duyarlılığının ve estetiğinin mümkün olup olmadığıdır (Gauma-Peterson ve Mathews, 2008: 33).

Bugün ise, hala otuz kırk yıla yayılan bir feminist birikim sonucunda yaşanmamış sayılanların izini sürebiliyor, ama daha da önemlisi, neden yaşamamış sayıldıkları üzerine düşünüyoruz. Nochlin, feminist eleştirinin temel metni haline gelen makalesini “Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” gibi tuzak bir sorunun etrafında örerken, yeni sorular sormanın, yanıtlar kadar önemli olduğunun ipucunu vermişti. Bu yaklaşım, kadınların ve erkeklerin ürettiği sanat yapıtları, kurduğu sanat

ortamları, tarihselleştirdiği üretim kesitleri üzerinden, kadınlarla erkekler arasındaki ayrımların nedenlerini sorgular (Antmen, 2008: 10- 12).

Batı sanatına yeni isimlerden oluşan listeler önerirken, bazıları ise Nochlin'in önerdiği açılımları daha ileriye götürerek, eğitimsel ya da ekonomik temelli dışsal faktörler kadar önemli olduğunu düşündükleri psikolojik nedenler üzerinde duruyorlar. Bastırılmış ve zarar görmüş egonun kadın yaratıcılığına dair ket vurucu etkilerinden dem vuruyorlardı (Ergaz, 2005: 28).

Tarihsel olarak aydınlanma ile paralel olarak gelişen ve eşitlik, özgürleşme, kültürel ve hukuksal haklar konuları üzerine odaklanmış Birinci Dalga Feminizm'den sonra 1960'larda ortaya çıkan ve 1970'lerin aktivist toplumsal yapısıyla güçlenen İkinci Dalga Feminizm, eşitlik yerine farklılık fikrini temel almıştır. Bu teorisyenlere göre eşitlik nosyonu, beraberinde eşit olunacak standartları da gündeme getiriyor ve bu standartların kendileri sorgulandıklarında, erkek-egemen söyleme ait kavramlarla (güç, bağımsızlık, us gibi) inşa edilmiş oldukları anlaşılıyordu. Marksist ve psikoanalist doktrinlerle hareket eden İkinci Dalga Feministler, erkek-egemen kültürün yücelttiği ideal standartlarda eşitlenmek yerine, kadına ait özelliklerin ön plana çıkartıldığı yeni standartların altını çiziyorlar ve kadınsılığı temsil ettiklerini düşündükleri duyarlılık, doğallık, anaçlık, sezgisellik gibi kavramların kutsandığı bir söylemi ve sanatsal pratiği tercih ediyorlardı (Ergaz, 2005: 30). Feminist Sanat tam tanımıyla ele alındığında; 1960'ların sonlarından başlayarak, 1970'lerde kadın sanatçıların bilinçlenmesiyle güçlendiği, hedefi ataerkil toplum yapısını sorgulayarak, kadın deneyimini ve değerlerini ortaya çıkarmıştır. Feminist Sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni kadının, sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince ve doğru temsil edilmemesine, hatta birçok kez tümüyle dışlanmasına karşı mücadele etmeyi amaçladığı bilinmektedir.

Feminist Sanat kadın bedenine ve onu anlatan veya temsil eden unsurları merkez alan bir yapıya sahiptir. Nitekim kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültürünü merkeze alan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve kadın cinsel organı imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen "ilk kuşak" Feminist Sanatçıların ardından gelen sanatçılar ise kadının bedeninden çok kadın bedenini kuşatmış kültürel kodların ve kadına biçilen rolleri eleştirmeye yönelmiştir. ABD'de başlayan, sonra Avrupa'ya (Almanya, Avusturya, İngiltere, Polonya) ulaşarak farklı

direnme yöntemleriyle kadına ait meseleleri hedefleyen ve her tür sanatsal forma (resim, heykel, grafik, fotoğraf, video, performans, gösteri, yerleştirme, beden, diyalog gibi birçok plastik sanat) bürünerek karşımıza çıkabilecek olan sanattır (Ergaz, 2005: 33).

Feminist Sanatı dönemsel veya süreçsel olarak ele aldığımızda birinci kuşak ve ikinci kuşak feminist sanat olarak iki başlık altında incelemek mümkündür.

1. 2. Birinci Kuşak Feminist Sanat ve Sanatçıları

Sanatsal ortamda feminist kıpırdanmalara baktığımızda 1960'lı yılların sonlarında ortaya çıkmaya başladığını görmekteyiz. Dönemsel olarak aynı on yıllık dönem içerisinde olan genel feminist hareketinin ve siyasi aktivizmin etkisiyle başlamaktadır. 60'lı yılların sonlarına denk gelen bu sanatsal hareketlilik en başından itibaren, bölgesel ve kültürel olarak farklılık göstermiştir. Nitekim batı dünyasındaki sanatçılarla doğusundaki sanatçıların işledikleri konular bölgelerin ve kültürlerin farklılaşan sorunlarına göre değişiklik arz etmektedir. (Gauma-Peterson ve Mathews, 2008: 19).

Gouma-Peterson ve Mathews'ın (2008: 55-64) araştırmasında, birinci kuşak sanatçılar sanat ürünlerinin özelliklerine, değerlendirilmesine ve sınıflandırılması ile ilgili konulara yönelirken feminist sanat eleştirisini geliştirme adına öncü rolü oynamış oldukları sonucu ortaya çıkmaktadır. Birinci kuşak feminist sanatçılar farklı direnme yöntemleri kullanarak kadınlığın ayırıcı yönlerini ortaya çıkarmak için uzun mücadeleler vermişlerdir.

Feminist sanatın başlangıç itibariyle oluşan 'Birinci kuşak feminist' sanatçılar, özellikle 60'lı yıllarda başlayıp, 80'li yıllar sürecine kadar olan süreçte yoğun bir üretimde bulunmuşlardır. Bu üretimlerinde kadınlığın ayırıcı özelliklerine vurgu yaparak eserlerini ortaya koymayı hedeflemişlerdir. Bu yaklaşım kadın ile erkeği ayıran biyolojik niteliklere vurgu yapmasının yanında tarihsel sürecin içerisinde kadınlık bağlamında dekoratif, küçük, minör, duygusal, amatör gibi özelliklerin üzerine gidilmesine sebebiyet vermiştir. Bu durumun içerisinde kadının ve ürettiklerinin toplumsal yapılanmanın temelinde yer alan karşıt ikizlerinin (erkek\kadın; kültür\doğa; zekâ\sezgi; akıl\duygu; sanat\zanaat) bir diğer ucunda

görülmesinin sebepleri ve nedenleri araştırılmıştır. Bu ve benzeri ayrımların ancak kültürel yapıların içerisinde, belli güç ilişkileri temelinde belirlenmiş olma düşüncesi sanat eserlerine de etki etmiştir. Feminist sanat bağlamında aktüalite kazanan bu kapsamlı doğurganlığa bir doğa\kültür denklemi ile ele almak gerekmektedir. Bu bağlamda feminist sanatçılar ve ortaya çıkarttıkları eserleri sadece değindiği hususlar, davranışlar noktasından değil; tarihsel süreçler çerçevesinde ayırabilmemize imkân tanımaktadır (Antmen, 2010: 241-242).

İlk kadın sanat örgütü 1969'da Amerika'nın New York kentinde kurulmuştur. Bu örgüt siyasal bağlamda keskin söylemleri olan fakat kadın sorunlarına çözüm bulma noktasında yetersiz kalan bir yapı olan Sanat Emekçileri Koalisyonu'nun parçası olarak Kadın Sanatçılar Devrimde adıyla ortaya çıkmıştır. İzleyen yıllarda Lucy Lippard adındaki sanatçı, galeri ve müze sergilerinden tamamen dışlanan kadın sanatçıların haklarını korumaya ve kamuoyu oluşturmaya yönelik olarak Kadın Sanatçılar Geçici Komitesi'ni kurmuştur. Özellikle 1971 yılı feminist sanat için çok önemli bir yıldır. Bu yıl Sanatta Kadınlar adlı örgüt kurulmuş ve kurulduktan yalnızca iki yıl sonra döneminin en büyük sergilerinden biri olan ve yüz dokuz çağdaş kadın sanatçının eserlerinin yer aldığı çok önemli bir sergi düzenlemişlerdir. New York Kültür Merkezi'nde düzenlenen bu sergi kamuoyunda ciddi bir ses getirmiş ve "Kadınlar kadınları seçiyor" olarak isimlendirilmiştir. Bu Harris ve Nochlin'in "Kadın Sanatçılar 1550-1950" başlıklı sergilerine varana dek düzenlenmiş birçok benzer sergilerin en önemli ve ilklerindedir (Gouma-Peterson ve Mathews, 2008: 19-20).

Yine New York'ta 1971'de Women's Interart Center'ı açmışlardır. Ayrıca kadınlar A.I.R ve SOHO 20 gibi halen etkinliklerini sürdürmekte olan kooperatif galeriler kurmuşlardır. Faith Ringgold ve kızı Michele Wallece, kadın sanatçıların siyah sanatçıları sergilerinden dışlanmasını protesto etmişlerdir. Bu sebep ile Siyah sanatını özgürleştirmek için kadın öğrenciler ve sanatçıların isimleri altında bir örgüt kurmuşlarken, 1971'de ise siyah kadın sanatçılar "Where We Art" adıyla kendi örgütlerini kurmuşlardır 1972 yılında ise (ve sonra 1984'te) feminist sanatçılar sansasyonel bir eyleme imza atmışlardır. New York Sanat Müzesini, çalışmaları sergilenen kadın sanatçı sayısının az oluşunu protesto etmek amacı ile işgal etmişlerdir. (Gouma-Peterson ve Mathews, 2008: 19-20).

Amerika'nın geneline yayılan feminist sanat mücadelesi sadece ülkenin doğu yakası şehri ve sanat başkenti olan New York'ta değil aynı zamanda batı yakasında bulunan şehirlerde de gelişme göstermiştir. 1970 yılında Judy Chicago, Fresno State College'da ilk feminist sanat etkinliğini düzenlemiştir. Aynı sanatçı bir sonraki sene ise Miriam Schapiro'yla birlikte California Sanat Enstitüsü'ndeki Feminist sanat programında çalışmıştır, bunun sonucunda ünlü Kadın Evi sergisi gerçekleştirilmiştir. Bu sergide çalışmanın parçası olan kişiler, bir eve yerleşerek yeni oluşturulmuş feminist bilinçleri doğrultusunda kadın hayatı için hayalini kurdukları en ideal durumu tasvir etmeye çalışmışlardır. Yani kadın imgelerinin Gesamtkunstwerk' ini. Bu imgeler öfke, ironi veya mizah gibi çok çeşitli duyguları yansıtmaktadır. Bu işbirliği kısa sürede iki ayrı atölye çalışmasının ortaya çıkışına sebep olmuştur. Bunlardan biri feminist performans sanatı türünde etkisi hala hissedilen Chicago performans grubu, diğer grup ise Schapiro'nun feminist sanat ve diğer sanat dallarında etkili olan günce sınıfıdır (Gouma-Peterson ve Mathews, 2008: 20).

Ortaya çıkmış olduğu ilk yıllarda Feminist sanat hareketleri Amerika'nın dışında da gelişim gösterme eğilimi içinde olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle 70'li yılların ilk başlarında yani Amerika'daki hareketle eşzamanlı İngiltere'de de gelişim göstermiştir. Hareketin ilk ivmesi başladığında, karşı cins ile olan eşitlikten çok, bir kadın merkezli anlayış çizmeye çalışmış ve daha fazla kadın izleyici kitlesine ulaşmak gibi kendine radikal feminist hedefler edinmiştir. Aşırı sol ve marksist ideolojiye dayanan İngiltere feministleri, hareketin başladığı andan itibaren politik sahada da etkin olmuşlardır. Özellikle dikkatleri üzerine çeken en önemli olay, bugün de yayınına devam eden Feminist dergi kolektifi *Spare Rip*'n 1972 yılında yayınlanmaya başlamasıdır. Yine 1972 yılında Kadın Sanatı Tarihi Kolektifi kurulmuştur. 1979'da da *Block* adlı dergiyi çıkararak önemli feminist makaleler yayımlanmıştır. Diğer bir önemli dergi ise bilimsel bir içerik taşıyan *Art History* dergisi de bol miktarda feminist araştırma yayımlamayı sürdürmektedir. İngiltere'deki feminist hareketin ilk örneği hiç şüphesiz Amerikan feminizmi, özellikle Lucy Lippard'ın, Linda Nochlin'in çalışmaları ve *Feminist Sanat* dergisi etkili olmuştur (Gouma-Peterson ve Mathews, 2008: 24).

Lucy Lippard, düşünce tarzında radikal değişiklikler gerçekleştirir. Böylece feminist sanatın tarafında yer aldığını açıklamasının ardından, ayrılıkçı sanat eleştirisinin erken dönemine adını altın harfler ile yazmıştır. Geleneksel sanat dünyasındaki pekişmiş ününü yeni düşünce tarzı ile tehlikeye atmaktadır. Lippard tam anlamıyla feminist bir sanat eleştirisi oluşturmaya çalışan ilk yazar olma niteliğini taşımaktadır. Ancak onun eleştiri metodu, hiçbir eleştiri sistemi kullanmadan bu işlemi gerçekleştirmektedir. Çünkü kuramı ve sistemi otoriter, sınırlayıcı ve ataerkil olarak nitelenmektedir. Aynı zamanda çelişki duygusu ile değişime açık kalmak arasında kendisiyle sürekli diyalog halinde kalmak istediği de en büyük gerçeğidir (Gouma-Peterson ve Mathews, 2008: 55-56).

1. 3. İkinci Kuşak Feminist Sanat ve Sanatçıları

Gouma-Peterson ve Mathews'in (2008: 64-65) yayınlarında bahsedildiği üzere; geleneksel metoda yapılan eleştiriler birinci kuşak feminist sanatçılarda Sanat tarihçileri tarafından yapılırken, ikinci kuşak feminist sanatçılarda sanat eleştirmenleri tarafından yapılmıştır. Yine her iki kuşak arasında eleştirel, sanatsal kaygılar yaşanırken, bunun yanında gerçekleşen değişiklikler mutlaka niteliksel olarak belirlenmelidirler. Yine Noclin'in (2008: 136) *Çıplak Meselesi* adlı yayınında bahsi geçmekte olan sanatta dışı nü çalışılmış figürünün Rönesans sonrası neden bu kadar önemsendiği ve öne çıkmış olduğu gibi sorular gündeme taşınmıştır.

Bu anlayışın sonucu olarak ikinci kuşak feminist sanat öne çıkmaktadır. Gouma-Peterson ve Mathews (2008: 64) da belirttiği gibi, "*Birinci Kuşak Sanatçılar, eleştirmenler ve sanat tarihçileri sanat dünyasındaki ayrımcılığı ifşa etme, reformları savunma, bugünün ve dünün kadın sanatçılarını sergileme gibi işlerde genellikle başarılıdırlar*". Freeland (2008: 128) ise "*kaidelerin nasıl, ne zaman ve hangi amaçlarla inşa edildiğini*" de sorgulamakta olduğunu aktarmaktadır. Kaideleri biçimlendiren değerlere ve standartlara ışık tutarlar; kullandıkları yöntemler psikanalizden Marksizm'e kadar uzanmakta ve farklılık göstermektedir (Özüdoğru, 2010: 114). Kadın bedenine ve temsillerine, kadın doğurganlığına ve ana tanrıça kültürüne odaklanan, kadının biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan standartlaştırılmış bütüne yönelen ilk kuşak feminist sanatçıların ardından gelen sanatçılar, kadın bedeni yerine kadın bedenini kuşatan kültürel kodlar ve kadına yüklenen toplumsal rol üzerinden eleştirmişlerdir (Antmen, 2010: 242).

Resim 1: Carolee Schneemann: “İçteki Tomar”, 1972, Performans



Kaynak: <https://feministartpower.wordpress.com>, 23.01.2013

İkinci Dalga Feminizmi benimseyen sanatçılar, kadının erkekten farklı olarak sahip olduğu değerleri yeniden keşfetme arzusunun yanında kadınsılığı yücelten ve kadınsılıktan türeyen çeşitli yaklaşımlar geliştirerek var etmeye çalıştılar. Bu bağlamda, Lucy Lippard, kadınsal bir duyarlılığı açığa çıkarmayı hedeflerken; dairesel, konik biçimler, amorf ya da organik formlar, kavisli çizgiler ve vajinayı çağrıştıran formların ön planda olduğu bir feminist sanatı teoriye dönüştürmüştür (İnce, 2013). Carolee Schneemann (Resim 1) *İçteki Tomar* isimli gösterisinde aybaşı döneminde vajinasına gizlediği kâğıt ruloyu yavaş yavaş çekerek okuduğu eserinde bedenini aktif, baskın bir tavırla teşhir eden, kadın çıplaklığı, vajina ve adet kanı gibi o zamana kadar yasaklanmış alanların sınırlarını bilinçli bir şekilde rahatsız edici tutum sergilemiştir (Öğüt, 2012).

Birinci kuşak feminist sanatçılar, kadının kendilerine özgü ürettikleri üzerinde dururken, ikinci kuşak feministler erkek egemen toplumda kadının temsilinin ne olduğunu sorgulamaktadırlar. Onlara göre kadınlık oluşumu tamamlanmıştır. Böylelikle bu olgu sürekli inşa edilebilen bir sürecin devamlılığını oluşturmaktadır. Anlaşıldığı üzere ikinci kuşak feminist sanatçılar temsil olgusunu araştırmalarının temeline yerleştirirler; sınırlarını erkeklerin koymuş olduğu ve sınırlılıklarını

erkeklerin belirlediği bir sanat dünyasında kadın temsillerinin yarattığı stereotipleri sorgulamaktadırlar (Özüdoğlu, 2010: 114). İkinci kuşak feminist sanatçılardan Merry Kelly'nin *Doğum Sonrası Belgesi* adlı çalışması verilebilecek en önemli örnek niteliği taşımaktadır. Sanatçı çalışmasını 1973-1979 yılları arasında üretmiş olup çalışma 135 parçadan oluşmaktadır. Sanatçının oğluyla ilişkisindeki diyagramlar, yazılar, beden izlerine yer vermektedir (Özüdoğlu, 2010: 115). Bu eser Kelly'nin kadın fetişini de sorguladığının kanıtıdır. Türlerine göre sınıflandırarak oğlunun baskılarını, kıyafetlerini, hediyelerini sergilemektedir (Özüdoğlu, 2010: 115). Hopkins'e (2000: 185) göre; *"bu fetişler imgesel tanımlamalara razı olmaktan ziyade, kadınları üretimden doğal üreticiler olduğu kadar kültürel olarak da sembolik bir uzaklığa yerleştirirler."* Böylelikle biyolojik farklılıklara dayanan bir kadınlığı incelemek yerine Kelly *"biyolojik kökenli olduğunu düşündüğümüz ve kadına yüklenen geleneksel rol olan annelik olgusunu kültürel-toplumsal bir biçimde"* sorgulamıştır (Antmen, 2008: 242).

Kadının izleyici-izlenen olduğu konumu yok sayılarak etkin bir özneye dönüştürülme sorunsalı ikinci kuşak feministler için çok önemli sorunlardır. Laura Mulvey'in erkek egemen bakışı üstüne geliştirmiş olduğu bakış kuramından Cindy Sherman'ın kendini hem bir model hem de fotoğrafçı olarak kullandığı fotoğraf eserlerine seyir kadınlığın temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Hem birinci kuşak hem de ikinci kuşak feministler kadının seyretmelik bir nesne olarak kullanılmasına karşı çıkmıştır. Gerilla Kızlar bir posterlerinde kadınların Modern Sanatlar Müzesi'ne girebilmesi için çıplak bir kadın temsili mi olması gerektiğini sormuş; Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri* isimli fotoğraf serisinde Hollywood film karelerini yeniden oluşturup içine kendini koyarak bakışın öznesi ve nesnesi sorununa değinmiştir (Özüdoğlu, 2010: 115).

1.4. Türkiye'de Feminist Sanat

Türkiye'de Feminist Sanatın yakın döneminde, işlenmiş ve gündemine gelmiş konulara bakıldığında belli konular etrafında topladığını görmekteyiz. Türkiye gibi, köy ve kent geçişliliği ekseninde beliren sınıfsal koşulların yeni ekonomik düzenle şekil değiştirerek çelişkiler bütününe topluma yerleştirmiştir. Ayrıca devam eden, ataerkil düzenin sosyal ve politik pek çok temsiliyetin içine sızdığı durum ve olay, din ve inanç sistemlerinin laik bir örtü ile dengelendiği noktada gelişmemiş bir

süreci de karşımıza çıkarmaktadır. Türkiye’de feminist sanatın tarihsel gelişimine baktığımızda, Doğu-Batı arasındaki bu kültürel ve politik bölünmüşlüğün gerilimiyle yaşayan, gelenek ve modernlik arasında kalmışlığın ciddi bir etkisinin olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim bu arada kalmışlıktan doğan uyumsuzluğun yarattığı çözümsüzlüklerle bölünmüş, modernleşme tecrübesinin uzun bir zaman süresince yetişmesi gereken bir Batılılaşma pratiği olarak kendini göstermekten ileriye gidememiştir (Çalıkoğlu, 2012: 18).

Osmanlı'nın gerileme dönemine girmesini izleyen süreçle ortaya çıkan arayışlar neticesinde gelişen ve devamında genç Cumhuriyetinde temel düsturu olan Batılılaşma hareketi ile birlikte, kadının kimliği ve kadın sanatçı adayının konumu dış dünya tarafından batı örnekleri ile şekillenmiş bir süreci içinde barındırmıştır. Batılı bir yaşam tarzına özenen ve yönelen Osmanlı'nın aydın aile kızlarının sanata yönelimleri, Güzel sanatlara olan merakları ile şüphesiz İstanbul merkezli bir eğilim olarak başlaması gayet doğaldır. Osmanlı medeniyetinin önemli bir parçası olan gayrimüslim ailelerin daha eğitilmiş bireylerden oluşması, kadınlar arasındaki okuryazar oranlarının yüksekliği kadının sosyal hayatında daha aktif rol almasına ve dolayısıyla sanatsal ve entelektüel etkileşimlerinin daha fazla olmasına neden olmuştur. İstanbul aristokrat kesimin sanata yönelen genç kızları göstermiş oldukları bu ilgi çoğu örnekte, bir mesleğe dönüşmesine müsaade edilmeyecek olan kapalı bir döngü olduğu göze çarpmaktadır. Bu sebeple genç kızın geleceği bir eş ve anne olmanın sorumluluğunun empozesi üzerinden mühürlenmiştir (Çalıkoğlu, 2012: 20).

Cumhuriyetin ilanı ile kadının toplumsal alandaki konumunu iyileştirmeye yönelik hakların sadece verilmiş değil aynı zamanda kazanılmış haklar olduğunu söylememize olanak tanıyan feminist kadınlara da dikkat çekmek gerekir. Özellikle Türkiye’de feminist hareketler incelendiğinde, ilk dönem olarak adlandırılan 1910-20 arasında ve bu tarihten 40-45 yıl geriye dek uzanan "hazırlık dönemi" içerisinde mücadele etmiş isimsiz kadınlar bu dönüşüm içerisinde aktif rol oynadığı görülür (Çalıkoğlu, 2012: 20-21).

Cumhuriyet döneminde kazanılan birçok hakkın getirileri ardından gelen süreçte, Feminist sanata Nur Koçak’ın 1976 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimar Sinan Salonu’nda açtığı Fetiş Nesnelere/ Nesne Kadınlar başlıklı

sergi ile İlk Feminist Sergiyi gerçekleştirmiştir. Bu sergi Türkiye’de Feminist Sanat hareketinin ilk başlangıç sergisidir (Öztürk, 2013: 89).

1970’lerin sonu 80’lerde çağdaş sanat ortamını etkileyen belki de kırılma noktası denilebilecek bir diğer sergi ise 1977’de açılmış “Yeni Eğilimler Sergisi” dir. Bu sergi geleneksel anlayışa karşı duruş niteliğindedir. “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi” (1980) “Yeni Eğilimler” (1977) sergisi gibi genç sanatçılara kendilerini sunma şansı verme adına birbirilerine çok benzemektedirler. Dolayısı ile bu sergilerde bienallerin öncüsü olması açısından ve yeni arayışlara yönelik bir sergi olma özelliğini taşımaktadır. Bu sergide güncel olan işlere yer verilmesinin yanında farklı dallar arasındaki ayırım ortadan kalkmış, hiç görülmemiş yenilikçi ve çarpıcı işler sergilenmiştir. Genç sanatçılar ve öğrenciler de rahat bir şekilde kendilerini ifade edebilmişlerdir (Öztürk, 2013: 91-92).

2011 yılında düzenlenen “Hayal ve Hakikat” (2011), Türkiye'nin geçmişten bugüne var olmuş kadın sanatçıların çalışmalarını üzerinden gündeme gelmiş bir sergidir. Kadın sanatçıların yüz yılı aşkın bir süredir devam etmiş üretimlerini baz almışlardır. Sergi, ilk günden bugüne ulaşmış Feminist sanat örneklerini genelleyen bir seçkiyi izleyiciye sunmaktadır. Modern dönemin sanat disiplinleri arasındaki çok geçişli dilini benimsemiş, farklı üslup ve yönelimdeki isimleri kapsamış 74 sanatçıyı bir araya getirmektedir. Hikâyeleri ve üretmiş oldukları işler hakkında fazla bilgi bulunmayan ve artık adları bile hatırlanmaz olan kadın sanatçılar ile yeniden keşfedilen ve neredeyse son kırk yıldır çağdaş sanat ortamının en çok anılan sanatçıları kronolojik bir perspektifle alıcıya ulaşmaktadır (Çalıkoğlu, 2012: 17).

Sergi Osmanlı döneminden başlayarak günümüz çağdaş kadın sanatçılarına uzanan bir karışım ile karşımıza çıkmaktadır. Bu geniş çehre, “Hayal ve Hakikat”ın Türk kadın sanatçıları ve yaşadıkları sorunlara yoğunlaşan en geniş kapsamlı sergisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sergiden önce Arkeoloji Müzesi’nde 1994 yılında Tomur Atagök’ün küratörlüğünde düzenlenen “Modern Türkiye’nin Kadın Sanatçıları” sergisi bu çehreye sahip ilk sergi olma özelliğini taşımaktadır. 2009 yılında ise Berlin Pariser Platz’ta Beral Madra’nın küratörlüğünde düzenlenen “Ayaklarımın Altında Cenneti Değil, Dünyayı İstiyorum” sergisi de bu anlamda ikinci sergi olma özelliğini taşımaktadır. “Hayal ve Hakikat” sergisi de bu sergilerin ardına aynı sorunları konu edinmiş üçüncü sergi olmasına rağmen kapsamlı katılım

sebebi ile isimleri unutulmaya yüz tutan kadın sanatçıları da içinde barındırmaktadır (Sülün, 2012: www.ebrunsulun.blogspot.com.tr). 2009 yılında İstanbul Karaköy’de düzenlenmiş, birçok Feminist kadın sanatçının katıldığı “Haksız Tahrik” adlı sergide yakın dönemi kapsayan Türkiye’de Feminist söylemlerin dile getirildiği başarılı bir sanatçı kolektifi örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Eril sanat yapısını sorgulayan Türk sanatçılar, 1960’lı yıllardan itibaren alışılan konu, teknik ve malzemenin dışına çıkan kadın sanatçılar, 1970’li yıllardan itibaren klasik pentür geleneğini aşip, performans ve video sanatını kendi bedenlerini sanatlarına dâhil ederek sanatsal kırılmanın yanı sıra politik göndermelerde bulunmuştur (Öztürk, 2013: 86). Günümüzde ise Türkiye’deki Feminist Sanat söylemlerinin gelenekselci üslubun sınırları tamamen kalkıp multidisipliner bir yaklaşımın kullanıldığı bir dönemi yaşamaktadır.

Ülkemizdeki Feminist Sanat eserlerinin genel yapısına bakıldığında Türkiye’de kadın sanatçıların, kadınların deneyimini kadınlar için anlatan bu temsil biçimlerini sorun olarak işlemiş hiç ürün vermemiş olması Batıdan ayıran bir noktayı bizlere sunmaktadır. Batı sanatında kadınların sanatsal ürünlerinin büyük bir kısmı, erkekler tarafından ele geçirilmiş sanat tarihi söylemlerinde kadın temsilinin yapı söküme uğratılması üzerine kuruluyken, bizim sanat tarihimizin geçmişte ya da güncel hiçbir kesitinde kalıplaşmış kadın imgelerinin üzerine gidilmemiştir (Antmen, 2012: 69).

1970’li yıllara kadar Türkiye’de kadın sanatçılar Batının daha erken sahip oldukları hakların aksine, erkek egemen bir kültürel yapının şekillendirdiği sanat tarihi içinde kendilerine biçilen rolü uzun yıllar sessizce yerine getirmişler, belli konular içinde kalmışlar, ön plana çıkmamışlardır. Başarılı kadın sanatçının ise mutlaka başka bir yönden eksiği olduğu düşünülmüştür. Sanatçı ve eleştirmen Canan Beykal da kadınların sanatçı olmanın bedelini yalnızlıkla ödediğini, annelikten, aileden, evlilikten feragat etmek zorunda kaldıkları inancındadır. 1990’lı yıllardan sonra feminist hareketin güçlenmesi ve yöntemlerin değişmeye başladığını söyleyen Beykal, kadınların, sanatçı kimliklerinin lekelenmesinden korktukları için "kadın" kimliğinden uzak durmuşlardır (Antmen, 2012: 69-70).

Türkiye’de sanat dünyası, kadın sanatçılarla değil ama kadın kimliğini bilinçli olarak taşıyan, kişisel olanın toplumsal boyutlarını fark edebilen, “*kadın meselesiyle*

ilgilenen ve sanatı da toplumsal bir mücadele alanı olarak algılayan” sanatçılarla çok geç tanışmıştır. Bu geç kalmış uyanış Türkiye’de kadın hareketinin Batı’ya göre çok daha geç kalmış hali olarak karşımıza çıkmaktadır (Antmen, 2012: 70). Türkiye’de kadın sanatçıların artışının sebebi olarak Akademi iktidarının çözümlenmesine denk gelen bir zamana rast gelmesi de bu gelişimin rastlantısal bir değişim olmadığı düşünülmesine sebep olmuştur. Fakat bu durum Batı için doğru bir teşhis olmayacaktır (Antmen, 2012: 72).

Türkiye’deki günümüz çağdaş sanatında, diğer kadın sanatçılara öncülük eden isimler, egemen sanat anlayışlarının isteklerine boyun eğmek yerine farkında olmadan yeni bir sanat yönteminin içinde olmuşlardır. Türk kadın sanatçılar görünürlüklerini, Batı’da olduğu gibi feminist bir akım bağlamında değil, bireysel olarak farklı ilgi alanlarını barındıran sanatsal yönelimlerle gerçekleştirmişlerdir. Bu yönelimler, gelenekselci üsluplara karşı bir uzak duruştan, alternatif teknik ve malzeme kullanımı üzerine temellenmektedir (Antmen, 2012: 73).

1. 5. Feminist Sanatın Doğurmuş Olduğu Sonuçlar

Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması Amerikalı sanat tarihçisi 1971’de Linda Nochlin’in “*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok*” başlıklı makalesi o tarihe kadar erkek egemen bir sanat anlayışının olduğunu ve aslında kadın sanatçıların var olsa da adından söz edilmediğinin de altını çizmektedir. Bu eksiklikten patlak veren feminist hareket çığ gibi büyümüştür. 1960’ların sonları feminist sanat için yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Feminist sanat yeni bir güç olarak kendini göstermeye başlamıştır. Kadın sanatçılar, kendilerini erkeklerden hangi unsurların değişik kıldığı üzerinde çalışmaya ve incelemeler yapmaya başlamışlardır. Sanatsal cinsiyetin tespit maksadı; kendi çalışmalarıyla erkek sanatçıların çalışma ve ürünleri arasındaki temel karakteristik farkların ortaya konulması için çalışmalar yapılmıştır. Önce siyasal haklar, bir sonraki aşamada erkek egemen toplumda kadının yeri, eşit iş eşit ücretlendirilme gibi konularda direniş ve başkaldırılar gözlemlenmiştir. Günümüze gelindikçe sanat dünyasında sorgulanan kadın hakları özgürlük, ırkçılık, ev ortamı, toplumsal hayatta eşitlik, kadınlık ilişkisi, ataerki, cinsel istismar, cinsel sömürü, gelenek gibi birçok konuya da yayılmış ve günümüze kadar farklı biçimlerle sanatın farklı direniş alanlarında tekrar tekrar gündeme gelmiştir. Feminizm mücadelesi birçok değişik çevreler tarafından protesto

edilmesine rağmen, Almanya, İngiltere ve Amerika'da ciddi sayılabilecek bir taraftar kitlesine sahip olmuştur. Kadın ve erkek arasında süregelen toplumsal eşitsizliğin, feminizmin doğuşu ile siyasetten sanata taşınması ile kadının toplumda edindirildiği yerinin iyileştirilmesi ve toplumda gerçek bir kadın erkek eşitliği durumunun sağlanmasına sebep olmuştur. Sanatçıların çalışmaları üzerinden direnme yöntemine gitmeleri ses getiren bir akımı da beraberinde getirmiştir. Kökeninde feminist sanat özünde her iki cinsiyeti ilgilendirmesine rağmen, daha çok kadınların cinselliği ve cinsel kimlikleri üzerinde durmuştur (Arda, 2014).

Kadın haklarını ve ilgi alanlarını konu alan heterojen konseptin belirleyicisi kadındır. Kadın bu heterojen kavram içerisinde farklı konular gibi görünse de erkek gücü ve erkek egemeni hâkim olan toplumda gücün yalnızca erkeklerde değil aynı zamanda kendilerinde var olduğunu ispatlamak istemişlerdir. Sahnelerinde, galerilerde kendi bedenleri veya kullandıkları materyallerle kadın konusunu işlemişlerdir. Yani durum sadece kadın ve erkek eşitliği için başlatılmış bir başkaldırı gösterisi olmakla kalmamıştır. Bunun yanında sınıfsal fark, ırk sorunu, cinsel farklılıklar. İş gücü ve azınlığın olduğu her alanda eşitliği de beraberinde irdeleyen sanatçılarla gün geçtikçe daha çok ses getirir bir alana hâkim olmuşlardır. Feminist sanat cevaplarının tekrar araştırılmasını gerektirecek birçok soruyu da beraberinde getirmiştir. *Bir kadının bakış açısı bir erkeğin bakış açısından nasıl farklı olabilir? Her iki cinsiyetin birbirinden farklı görünüşleri dünyada nasıl etkiler bırakır ve onlar sanatı nasıl görür? Pornografi ve çıplaklığın ortaya çıkması onlarla beraber nelerin ortaya çıkmasına sebep olur? Pornografi ve çıplaklık kökenleri nelerdir ve nerden gelmektedir? Sanatlarının konuları nelerdir?* (Arda, 2014). Tüm bu ve benzeri sorular feminist sanatın çatısı altında irdelenmek üzere karşımıza çıkmaktadır. Bu tip sorular, ana sanat uygulamalarında ve akademik camiada geniş ses getirmiştir. Kadın sanatçılar kadın ve erkek eşitliğinin kendilerine sağlanması konusunda birçok direnme yöntemleri kullanarak eylemlerini yapmışlardır. Hatta erkek egemen hegemonyasının devamını isteyen ve bu feminist eğilimde ki durumu yok etmek için modernist sanat tarihçileri; kadın sanatçıları yok saymışlar, kadınların yapmış oldukları sanatı zanaatla ilişkilendirerek, kadınları sadece el becerileri gerektiren işlerden bahsederken literatüre konu etmişlerdir. Feminist sanatçıların sanatta ve toplum olarak kendilerine biçmiş oldukları roller, kendi yaşadıkları tecrübeler, kişisel eğilim ve kaygıları ile doğru orantılıdır. Bununla beraber, genel

olarak feminist sanatçıların temas ettikleri noktaların dört ana başlık etrafında toplandığı ve bunları tartışmaya açarak çözüm önerileri sundukları sonucuna ulaşılır (Arda, 2014).

Linda Noclin'nin (2008: 119-124) *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* Adlı makalesine göre; sanat tarihine şüphe ile yaklaşılmalıdır. Sanat tarihinde kadın konusunun işlenmiş olduğu kitaplar ve müzelerdeki erkek sanatçıların ezici üstünlüğü, kadın sanatçıların yeteneklerinin yetersiz veya kadınların yeterince eser ortaya çıkartmamış olmalarından dolayı olmadığı bir gerçektir. Bunun temelinde erkek egemen kültürün kadın sanatçıları yok saymasından veya görmezden gelmesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, kadın sanatı nerdeyse yok hükmünde anılmakta ve hakları hiç sayılarak ihlal edilmektedir. Erkek egemenliğin bir göstergesi olurcasına sanat tarihçileri kadınların yaptığı sanatı ve ortaya çıkarttıkları eserleri yaratıcılıktan yoksun el becerisinin bir ürünü olarak zanaatla ilişkilendirmişlerdir

Tüketim toplumunda kadın bedeninin bir meta gibi değerlendirilip özendirici reklâm aracı olarak kullanılmasına karşı çıkılmalıdır. Obje veya bir pazarlama ürünü gibi görülen kadın bedenine yönelik bakış açısını feminist sanatçılar sosyolojik bir mesele olarak ele almışlardır (Eyigör ve Korkmaz, 2013). Bu bağlamda kadın bedeni, pazarlamada kullanılan bir ürünün çok satması veya ilgisinin arttırılması için diğer bir özendirici malın kullanılması gibi aşağılayıcı bir duruma karşı çıkan kadın sanatçılar, yaptıkları sanatları toplumsal farkındalık maksatlı yapmaktadırlar.

Kadın sorunu evrensel bir niteliği içinde barınmaktadır; kadın sanatçılar sorunlarının renkleri ve görünüşü ne kadar farklı olursa olsun ülkemizde ve doğuda kadın konusunu işleyen sanatçılar batıda ki sanatçılarla benzeşen ürünler ortaya çıkartmaktadırlar. Ekonomik ve sosyal olarak toplumun parçası olan gelişmiş ülke kadını temelde benzeşen sorunların muhteviyatı sayesinde batı toplumunun dışındaki kültürlerdeki kadınların sorunları da uluslararası platformlara taşınmış ve evrensel bir nitelik kazanmıştır. Çoğu kadın sanatçı, kadın sorunlarının yanında şiddet, alkol ve uyuşturucu madde bağımlılığı, cinsel hastalıklar, ırkçılık, farklı cinsel tercihler ve kimlikler gibi toplumsal meseleleri ele alarak sanatçının bir birey olarak yani toplumun genelini kapsayan sosyal sorumluluklarını yerine getirmişlerdir. Toplumun her kesimini kapsamaya başlayan bu sorunların önüne geçmek için kampanyalar

düzenlemişler, hazırladıkları afiş ve sloganlarla topluma yol gösterici roller üstlenmişlerdir (Eyigör ve Korkmaz, 2013).

Bir diğer kadının kısıtlandığı ve yok sayıldığı alan ise aile kurumunun mahremiyeti, örf, adet, gelenek-görenek ve töre kavramlarının toplumda bir tabu olarak görülmektedir. Gelişmemiş toplumun bir göstergesi olan bu tabuların yıkılması yine feminist sanatın ideal yapısının içerisinde yer almaktadır.

Sonuç olarak; sanat dünyasının bir parçası olması gereken kadın sanatçılar, yüzyıllar boyunca süre gelen çaba ve faaliyetlerin neticesinde sanatın cinsiyetler üstü olduğunu ortaya koymuşlardır. Farklı alanlarda farklı şekilde gerçekleşen mücadelelerin neticesinde çağdaş kadın sanatçılar nihayet yüzyılın son çeyreğinde sanatın batı toplumları için zirvesi sayılabilecek birçok noktada kendilerinden söz ettirmişlerdir. Fakat günümüzde dahi halen bu çalışmaların istenilen seviyede olduğunu söylemek mümkün değildir. Kazanılan bu edinimler gün be gün kadın sanatçıları cesaretlendirerek günümüz sanat ortamında sayıca üstün olmalarını sağlamıştır. Diğer yandan ise her ne kadar istenilen nitelik ve nicelikte eserler verilse dahi sektörün ana oyuncuların (medya, sanat eleştirmenleri, sergi organizatörleri) hala kadın sanatçıları nerdeyse yok saymaktadırlar.

İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST SANATÇILARIN KADINLARA BİÇİLEN TOPLUMSAL ROLE SANATSAL DİRENME YÖNTEMLERİ

1960'lı yıllarda feminist hareket, kadın sorunsalına tepkisel hareketlerin yoğun olduğu Amerika'da sosyal bir patlamanın yanı sıra toplumsal bir dönüşümü de beraberinde getirdi. Bu değişim başlangıçta sadece “kadının erkeğe göre ikinci olma konumunu” ele almaktaydı. Tam da bu dönemde sanatın içeriğinde oldukça radikal gelişmeler oluşmaya başladı. Aynı anda çok farklı yaklaşımları içine alıp harmanlayan birçok tarz oluşmuştur. Feminist sanat, insan bedeninden arazilere, hırdavattan son teknolojiye varıncaya kadar her türde aracın kullanımına açık geniş bir alanın içinde kendine yer bulur (Arda, 2014). 1960 sonrasında plastik sanatlar, estetik kaygının tartışıldığı, yeniden üretimin farklı sınırlarının olduğu, video, performans, yerleştirme ve pek çok malzeme/araç ile tuval resminin zemininin oynatıldığı bir sürece girmiştir. Bu malzeme ve araç çeşitliliği sanatçılara, sanat tarihinin hiç bir döneminde görmedikleri bir konu zenginliği ile özgürlük sağlamıştır (Üner Yılmaz, 2010: 125). Bu sürecin içerisinde toplumun kadına yüklemiş oldukları role sanatçılar, türlü türlü direnme yöntemlerini kullanarak sanatlarını icra etmeyi hedeflemişlerdir. Feminist sanat, kaygan bir zeminde birbirini ile ilişkili ötekilerin sorunlarına çare arayan serbest bir direniş alanını kapsamaktadır. Bu bölümde Resim, Performans, Beden Sanatı, Happening, Video, Fotoğraf ve Carnal Art gibi alanların Feminist sanat çerçevesinde kullanım alanları incelenecektir.

2. FEMİNİST SANAT BAĞLAMINDA KULLANILAN SANATSAL DİRENME YÖNTEMLERİ

Kadınlara biçilen toplumsal rol üzerine; Türkiye’de yirmi yıl önce kadınlar “haklı dayak yoktur” diye sokağa çıktıklarında kadınlar için siyaseti kökünden değiştiren başkalaştıran bir temel atılmıştır. Bu konu gündeme getirilmeden önce dayak aile sırrı olarak kalmıştı ve bu kadın başkaldırısı üzerine dayak, siyasal bir mücadelenin konusu haline dönüşmüştür. Aradan geçen yirmi yıl, bu sırrın sır olmaktan çıktığı bir dönem olarak bugünlere gelir. Bu olay Feminist hareketin en büyük başarılarından biri olduğu bir gerçektir. Fakat hâlâ aile içi şiddet, yasa ve

yürürlüklerle yirmi yıl öncesinden daha ileri bir seviyeye kendini taşımış olsa da her gün gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinde kadın ölüm haberlerini görüyor olmamız yasaların yeterli caydırıcılıkta olmadığı sonucunu ortaya koymaktadır (Bora, 2011: 131).

Biyolojinin kadınların kaderi olup olmadığı, kadın kaderinin biyolojiye göre mi seçildiği yoksa adet kanamaları, hormonlar, doğduğu topraklar mı kadınları daha en baştan şanssız kılmıştır soruları peş peşe gündeme düşmüştür. Böylelikle Feminizm ve feminist sanat eleştirisinin inşası da bu sorular ile başlamıştır. Bu düşüncelerin toplumsal cinsiyetin bir parçası olduğu ve kadın sorunu ile kodlanarak bu terimler feminizmin anlamını oluşturmuş olduğu çok büyük bir gerçeklik taşımaktadır (Ersen, 2010: 73). *Haksız Tahrik* Editörü A. Sönmez'in (2009: 24) Canan Beykal ile yaptığı bir söyleşisinde toplumda kadının üstüne yapıştırılan kimliklerin kimler tarafından yapıştırıldığını sorgularken diğer yandan kız çocuğu olarak dünyaya gelmiş olmanın dezavantajlarını bu ülkedeki birçok kadının kaderiymiş gibi yaşadığını vurgulamaktadır. Diğer taraftan en acı olan tarafı ise en başta kendi baba ve annelerinden tutun da toplumun her bir farklı kesiminde karşılaşmış oldukları erkekler ve eril söylemin kalıplarına uyan hemcinsleri tarafından ayrımcılığı yaşamamış bir kadının olmadığını dile getirmektedir. Bir kadının bunu yaşamadığını söylemesini de gerçekçi bulmadığını dile getirmektedir.

Haksız Tahrik Sergisinde toplanan Feministlerle Editör Sönmez'in (2009: 62) yapmış olduğu diğer bir söyleşide İnci Eviner Türk Kadınına biçilen toplumsal rol üzerine farklı bir açıdan bakmıştır. Eviner kendi bulunduğu coğrafyada kadın temsiline şüpheci yaklaşmıştır. Kadın cinselliğinin bir temsili olmayışından ve sadece seziş ve duyuşlar olduğundan sık sık söz etmektedir. Bu sebeplere dayatılarak da kadın bedeninin bir fetiş nesnesi olarak ifade edilmesi ile ilgilendiğini vurgulamaktadır. Türk kadınlarının bedeni törelerin ya da Tanrı'nın sahip olduğu bedenler ile Cumhuriyetçi ideolojilere adanmış orta sınıf kadın bedenleri ile yaşayan toplumdaki bahsetmektedir. Batılı kadın düşünürlerin yolumuzu aydınlatması gerçeği bizim kendi coğrafyamızdaki özgül koşullarımızı tanımlayacak cümlelerimizin olmadığından yakınlık ekliyor;

“Ben kendi adıma sanatın bana verdiği cesaretle insan zihninin tekinsiz alanları, psikanaliz ve toplumsal gerçekler arasında geziniyorum. Dolayısıyla sürekli eksilen ve birbiri içine geçen, bir özne olmaktan çok uzak; tüm imgeler ve simgeler

tarafından işgal edilmiş kaypak bir alan üzerine her türlü tanımı ve söylemi yükleyebilirsiniz. Yani tamamen simgesel; sembollerin yüklendiği bir yer. Bence asıl konuya bu yüce, fedakâr Türk kadını ele almakla başlamak lazım. Bir yerde töre cinayetlerinin nesnesi fedakâr Türk anası... Öte yandan bir mücadele, bir direnme alanı yaratabilmek için bütün simgelerin ve kadına yüklenen söylemlerin altını kazımak lazım..." (Sönmez, 2009: 62).

Canan Baykal'ın ve İnci Eviner'in bu söylemleri üzerinden gidildiğinde, ülkemizdeki kadının temsili yoktur. Kadın görünmez, kadın törelerin, kadın fetiş olgusunda değerlendirilmiş, kadın orta sınıfa hapsedilmiş kaç farklı biçimi ile karşımıza çıkmıştır. Böylece 1960'lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen Feminist Sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareket ederek kadın sorunsalının yoğun bir biçimde gündeme gelmesinde önemli rol oynamıştır. Tarihsel süreçte meşruiyet kazanmış ayrımcı kültür politikalarıyla mücadele ederek erkek egemen sanatsal modernizmi kırılma sürecine katkıda bulunan Feminist Sanat kapsamında izlenen çabalar, tarihin göz ardı ettiği kadın sanatçıların gündeme gelmesinde rol oynamış ve kurumlarda kadın sanatçıların geçmişe oranla daha fazla var olma olanağını bulmasına yolunu açmıştır (Antmen, 2008: 239).

Bu durumda, kadın bir temsil olmaktan etkin bir özneye nasıl çevrilir? sorusunun yanıtını da İnci Eviner'in "*Kat ve kat içselleştirilmiş, her siyasi travma ile yeniden kurgulanmış Türk kadını için tek bir evrensel feminizm tanımı yapmak yetersiz kalacaktır.*" bu şekilde olmuştur. Eviner bununla beraber sanatın Türk kadınının toplumdaki yerine direnmenin de özgür bir alan olduğunu dile getirmektedir (Sönmez, 2009: 63).

1960'lı yıllarda feminizm hareketi, yine aynı dönemde tepkiselliğin yoğun olduğu Amerika'da sosyal bir ivmeye dönüşerek, çığ gibi büyüyen toplumsal değişime işaret etmekteydi. Tüm bu olanlar, feminizmin sadece 'kadının erkeğin yanında ikinci olma konumunu irdelemekteydi. Tam da bu dönemde etkileşimi sosyal olaylar içeriğinden sanata sığarak sanat alanında da oldukça radikal gelişmelerin oluşmasına yol açmış, diğer yanda ise çok farklı yaklaşımları da içine alarak birçok tarz oluşmuştur. İnsan bedeninin kullanımından arazilere, hırdavat malzemelerinden son teknolojiye kadar her türden aracın kullanıldığı geniş bir dönemi içine alır. Bu tarzlar içerisinde yer alan kadın sanatçılar, feminist kurama

yeni bir ivme kazandırarak kadınların sanatsal yaklaşımlardaki rolünü güçlendirmişlerdir ve katkıda bulunmuştur (Arda, 2014).

Toplumsal cinsiyet, hem akademik hem de güncel bir alan olarak bilinen tarihten siyasete, sosyolojiden antropolojiye kadar birçok alana nüfuz etmiştir. Farklı kültürlerde, tarihin farklı anlarında ve farklı coğrafyalarda, kadınlara cinsiyetleri üzerinden toplumun yüklemiş olduğu roller ve sorumlulukları ifade etmek amacı ile kullanılmıştır. Toplumsal cinsiyet, güncel plastik sanatlar alanında sıklıkla işlenen bir konu olarak 1960'lı yıllardan sonraki dönemde karşımıza çıkmaktadır (Üner Yılmaz, 2010: 125). Kökenleri Fransız Devrimi'ne dayanan bu alan, gücünü sanayi devrimi ve bunun devamı olan modernizmden alarak bütüne ilerlemiştir. Post yapısalcı teoriler ile tüm dünyada birçok alana nüfuz eden cinsiyet konusu, plastik sanatlarında biçimini ve içeriğini etkilemiştir. Plastik sanatlar, estetiğin tartışıldığı, yeniden üretimin sınırlarının zorlandığı 1960'lı yıllarda; video, yerleştirme ve pek çok malzeme/araç ile tuval üzerindeki resim anlayışındaki alışlagelen zemininin oynatıldığı başkalaşmış bir sürece girmiştir. Bu malzeme ve araç çeşitliliği sanatçılara, sanat tarihinin hiç bir döneminde görmedikleri kadar çok konu çeşitliliğinde ve direnme yöntemlerinde özgürlük sağlamıştır (Üner Yılmaz, 2010: 125).

Bu döneme tekabül eden bir grup sanatçı, bu çeşitliliği feminist bir çerçeve dâhilin de ele alınma durumunu da beraberinde gelmiştir. Bu beraberlik feminist çerçeve içerisinde incelendiğinde konular çeşitli sanat dalları ile topluma ulaşmayı hedeflemiştir. Bu sanat dallarının kullanımını bu çalışmada direnme yöntemleri olarak isimlendirilmiştir. Feminist Sanatçılar toplumun kadına biçmiş olduğu roller yani sınıflandırmalara karşı duruş sergilemişlerdir. Bu topluma başkaldırının aracısı ise eserleri ve eserlerini gerçekleştirirken kullanmış oldukları sanatsal direnme yöntemler olmuştur. Direnme yöntemlerini incelerken, sınırlılık feminist sanat çerçevesi dâhilindedir.

2.1. Feminist Resim Sanatı

Birçok kadın sanatçı aile içi şiddet, cinsellik, beden, göç, kimlik, savaş, özel-kamusal alan gibi konuları ele alarak feminist sanatın içerisinde eril sanat yapısını sorgulamışlardır. 1960'lı yıllardan itibaren alışılan konu, teknik ve malzemenin

dışına çıkan kadın sanatçılar 70'li yıllardan itibaren klasik pentür geleneğini aşır farklı direnme yöntemlerini de kullanmışlardır (Öztürk, 2013: 84). Bu gelişim süreci düşünüldüğünde klasik pentürün içinde yer almayan bekli de sanatın ilk çağlardan bu yana kullanılan yöntem farklı yüzeyler üzerine resmetmekle gün yüzüne çıkmıştır. 1960'dan önce kadın konusunu bilmeden veya bilerek icra etmiş kendi yaşadığı gerçekliğini tuvale yansıttığını söyleyen Frida Kahlo akla gelmektedir. Kadınlık, doğum, kürtaj, cinsiyet rolleri ve bir kadın olarak yaşadığı sorunları cesaretle ve kendine has üslubuyla resmetmiş olduğu bilinmektedir. Frida boyayı, fırçayı, tuvali ve renkleri kendi iç dünyasını anlatmak için kendine araç edinmiştir. Resmetmiş olduğu her bir Frida yaşanmışlıklar ile bir şekilde acı çekmekte olan bir kadının resmini gözler önüne başarıyla sunmaktadır (Komut, 2013).

Paula Rego çocukluğunu doyasıya yaşayamamış ve bunun ezikliğini yaşamış ve bu onun aile kavramına olan güvensizliğini arttırmıştır. Paula Rego' nun babası erkek çocuk istediği için bu duruma hiç sevinmemiş ve bu hayal kırıklığını kendisi yaşadığı gibi Rego' ya da hissettirmiştir. Bu hisler içerisinde büyüyen Rego, (Resim 2) kadınların ne olursa olsun ev içerisinde itaatkâr ve sadık bir köpekten farkının olmadığını anlatan tasvirlerle kadınları köpek şekline dönüştürerek resmetmiştir (Korkmaz, 2006: 94).

Jenny Saville fotoğraflardan çalışma konusunda ise şöyle söyler, "Bir fotoğrafçı gibi hissetmiyorum, resimler için et üzerine düzenli bilgi kaydetmek için fotoğrafları kullanırım. Bu taslak ve not almaya benzer. Kullanmak istediğim bir fotoğrafım olduğu zaman, zaten düzenlediğim bir görüntüyle çalışabilirim." Çalışmalarında Jenny Saville, bedenlerin resim içinde yer almasını istemektedir. Resim ve vücut bütünleşerek boyanın vücudunu oluşturur. Bedenin, sahip olduğu yaşamsallığı, acıları ve hikâyeleri her yönüyle yansıtmaktadır. 1992'de yaptığı kilolu vücutların birkaçında ise, dizlerin sanki tuvalden dışarı fırlayacakmış gibi etkileri vardır. Bu vücutlar, çağın getirilerine sahip belirgin şekilde etle ilişkilendirerek yansıtmıştır. Örneğin; çift cinsiyet, travestilik, yarı canlı/yarı ölü baş, koma halindeki bedenler ve kadvralar... Travestilerdeki bir cinsiyetten diğerine geçişi yani, başkalaşımın etkisini izleyiciye hissettirmek istemiştir. Saville göre televizyon, fotoğraf, video ve dijitalleşme gibi teknolojik ürünler ise onun işini beslemekte ama direnme yöntemi olarak kullanmayı tercih etmediği kısımda yer almaktadır; sadece

sanatına farklı bir kanal açtığını düşünmekte fakat en çok kullandığı direnme şekli ve yöntemi Resim üzerinden devamlılık teşkil etmektedir (Renkçi, 2014; 143).

Resim 2: Paulo Rego, “Köpek Kadınlar”, 1994, Kağıt Üzerine Pastel Boya



Kaynak: <https://www.flickr.com>, 21.05.2014

Direnme yöntemlerinden Feminist resim sanatına kolaj yöntemini kullanan Edelson, en yaratıcı çalışması 1976 yılında yaptığı *Ataerkilliğin Ölümü* adlı kolaj tekniğindeki resmidir. Rembrandt'ın *Anatomi Dersi* adlı resminin kompozisyonunu yeniden ele alan sanatçı, orijinalinde hepsi erkek olan doktor ve öğrencilerinin kafalarını kesip çıkararak, yerine erkek egemenliğini yok etme başarılarını kutlayan feminist kadın sanatçıların kafalarını yapıştırılmıştır. Resmin etrafına da feminist sanata yönelik birçok fotoğraf ve gazete haberlerini eklemiş, ikonlaşmış bir resmi yaratıcı bir zihniyetle birleştirerek feminist kuram içerisine yerleştirmiştir (Arda, 2014).

2. 2. Feminist Performans (Gösteri Sanatı), Happening (Oluşumlar) ve Body Art (Vücut Sanatı)

16. yy. da İngilizce ve Fransızca'da kullanılan tanımıyla performance kelimesi, “tamamlama” anlamını taşımaktadır. Bir sanat eserinin “tamamlanması”, diğer bir söyleyişle “sanat performansı” şeklinde ifade edildiğinde sanat yapıtının, hiçbir özel beceri kullanılmadan, özel bir işlev ile ifade yüklenmeden alıcı tarafından tamamlanması beklenen bir direnme yöntemi olarak tanımlanmaktadır (Germaner, 1997: 59). Birçok kaynakta ise Performans sanatı, Gösteri sanatı, Vücut sanatı, Happening (Oluşumlar) gibi farklı isimlerde kullanılmıştır. Oluşumlar,

planlanmadan, daha anlık ve daha çok izleyici katılımı ile gerçekleşen olaylardır. İlk öncülerinden biri olan Jackson Pollock *Eylem Resmi¹ (Action Painting)* adı altında ki çalışma tarzı performans sanatı açısından değerlendirildiğinde erken bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Lakin performans sanatının oluşmasında canlı aksiyon alanında en önemli örnekler Happening (Oluşumlar) ile gündeme gelmiştir. “*Bir kez ve bir yerde birden fazla yapılan ya da algılanan olayların birleşimi sanatı günlük yaşama yakınlaştırmak amacıyla göstericiler ve izleyiciler tarafından oluşturulan çevresel sanat eylemleri*” olarak tanımlanmıştır. Malzemesi sanatçı olan Happening yani Oluşumlar 1960’lı yılların başında ortaya çıkmıştır (Atakan, 1998: 9). Bu sanatın temsilcilerinden olan Allan Kaprow, sanatın müzeler ve galeriler aracılığıyla toplumdandan uzaklaştığına vurgu yaparak, alternatif mekânlar geliştirmiştir. Bu etkileşim ortamı Happening’lerinde olağan gösteri biçimleri ile özgür anlatım yöntemlerinden yararlanmıştır. Kaprow izleyen ile sanatçı arasındaki sınırı ve mesafeyi kaldırmıştır. Böylelikle Happening ile geleneksel sanatın alışkanlıklarından kaçınılmıştır. Bu sebeple Happening, Performans Sanatının şekil almasında çok büyük katkılar sağlamış ve zaman zaman birbirleriyle karıştırılacak kadar benzerlik göstermişlerdir. Fakat Happening daha anlık, planlanmadan uygulanması ve daha fazla izleyici katılımı ile gerektirmesi açısından performans sanatından ayrılmaktadır (Atakan, 1998: 67- 70).

Performans ise, sahne ve görsel sanatlar alanında, malzemesi yalnızca beden olan, yeni bir ifade biçimi yaratmayı hedefleyen eylemlerin tümüdür. Performans sanatı, sanat aktivitelerini görsel bir iletişim armonisine dönüştürme isteğiyle sanatçıları, sanat nesnesi yaratma zorundalığından kurtararak, bir yandan tiyatro, görsel sanatlar, dans ve müzik gibi multidisipliner bir yaklaşımla sınırları yıkarken, bir diğer taraftan da kullanılabilir ortam, malzeme ya da konu dağarcığını genişletmiştir (Atakan,1998: 70). Allan Kaprow ve Jim Dine gibi Amerikalı sanatçıların öncülüğünde 1950’lerden başlayarak gerçekleştirilen “Happening” lerle beraber dikkat çekmeye başlayan performansın geçmişi, 20. yüzyılın ilk yarısında

¹ Eylem Resmi (*Action Painting*): 1940’larda ABD’de ortaya çıkarak, etkisini 50’li yılının sonuna kadar sürdürmüş, kullanılan kağıt, tual, kumaş gibi yüzeylere anında ve dikkatsizce dökülen, sıçratılan, damlatılan veya sürülen boyama yolunun aynı zamanda fiziksel hareketi de içine dahil eden bir resim üslubu olarak tanılandırılmaktadır ((Kinacı, 2008: 1).

gelişen çeşitli Avangart ²Akımlarına kadar süregelmektedir ve günümüzde etkin bir şekilde kullanılmaktadır (Antmen, 2008: 220- 221).

1960'lardan bugüne çok yoğun ve çeşitli bir üretimi kapsayan Feminist Sanat birikimi içinde resim, heykel gibi geleneksel türlerin yanı sıra etkin ve farklı bir direnişin ifadesi olarak performans önemli bir yer tutmaktadır (Antmen, 2008: 239).

Tiyatro, görsel sanatlar, dans ve müzik gibi farklı disiplinlerin arasındaki çizilmiş sınırları yok etmeyi amaçlayan performans sanatı, sanatçı tarafından herhangi bir olayın tek seferde oynandığı metin, görüntü ve ses toplamının bütünüdür. Tiyatroya yakınlığı ile karşımıza çıksa da; performans sanatı hem mekân olarak (mekânlar galeri ve müzelerin yanı sıra cafe, bar ve sokakta herhangi bir yer) hem de belli bir süre veya yazılı bir metine bağlı olmaksızın (bazen doğaçlama bazen de aylarca prova edilerek) yapılması bakımından tiyatrodan farklı bir yöne ayrılmaktadır. Ön hazırlık yapılmadan gerçekleştirilen doğaçlama performanslarda geri dönüşü olmayan, o anlık, önceden ne olacağı kestirilemeyen ve bilinçaltının yönlendirmesiyle ortaya çıkan sonuçlar elde edilmektedir (Gürcan, 2003: 16- 18). *“Performans yalnızca bir an için var olur. Yaşamın en yüksek derecesini ifade ederken ölüme çok yakındır. Unutma belleğin bir parçasıdır, performans sanatı yalnızca seyircinin belleğinde varlığını sürdürür”* (Germaner, 1997: 60). Tekrarlansa dahi bu tekrar bir öncekinden farklı olacaktır ve dolayısı ile bu performans öncekinden başka bir performans olacaktır. Bu özelliği ile provası ve tekrarı olmayan, yaşamdaki bilinmezliğe en yakın olan sanat biçimlerinden bir tanesidir (Atakan, 1998: 9).

Performans sanatının tarihsel gelişiminden bir alt kola ayrılan sanat biçimlerinden biri de Vücut sanatıdır. 1960'larda başlayan süreçte sanatçıların konu olarak, kendi vücutlarına olan ilgileri artış göstermiş ve bu sanatçılar elde etmiş oldukları görüntüleri önce ayna ile zamanla da monitör ve video filmi aracılığıyla topluma aktarmayı tercih etmişlerdir. Bu görüntüler kimi zaman şiddet ve saldırı içermiştir (Özkan, 2011). Beden, tüm bu sanatsal faaliyetlerinde olması

² Avangard Akımı: 20. yüzyılın ilk yarısında romantizmin isyanıyla peydahlanmış çıkmış olan bu akım kelime anlamı olarak öncü anlamına gelmektedir. Alışılmış anlatımların yerine yeni bir sanatsal dili oluşturmak gayesinde olan sanatçılar ve sanat akımlarını tanımlayan bir kavramdır. Böylelikle, avangard ile modernizm kavramları arasında temelli bir ayrım yoktur (Artun, 2010: 14-17).

gerektiğinden başka bir şekilde, doğrudan hedefe sanatın bir nesnesi olarak yerleşmiştir. Vücut sanatında, sanatçı bedenini doğrudan ortaya koyar, gösteriler çoğu kez toplumun gözleri önünde yapılır. Bazen de vücudun fotoğrafları çekilerek farklı şekillerde seyirciye ulaştırılır. Sonuç olarak Kavramsal sanatın seyirci üzerindeki bırakmış olduğu etkiye yakın bir etki görülür. Psikolojik açıdan tedirginlik yaratma, açık açık ya da gizli belki de sakin bir biçimde kendi varlığını belli etmeyi amaçlamaktadır. Bu eğilim beden kullanılış biçiminde çoğu zaman bir duygunun en zor ama en anlatılmak istenen halini anlatmak hedeflenir. Amaç, izleyiciyi ilgisizlik duygusundan koparmak ve bir şekilde olaya farkındalık yaratarak dikkati üzerine çekmektir (Germaner, 1997: 55).

Kişiyi duygusal aşırılıklardan arındırıp topluma uyumlu bireylere dönüştürmeye çalışan psikanaliz teknikleri, özellikle, vücut sanatçılarının eylemlerinde, tıbbın rahipleri (vücut üzerinde ilim sahibi olan tıpçılar) olmadan sanatçının kurallarıyla uygulamaya konur. Hep ötelediğimiz fakat insana en yakın duyguları, sanatçılar birçok uygulamalarında sok ögesi yaratacak şekilde ortaya koyarlar ve izleyiciyi belli kavramlar üzerinde yeniden düşündürmeyi amaçlarlar. Post modern kültürünün göbeğine oturtulmuş haz ve tüketime odaklanmış beden tersine, vücut sanatçılarının eylemlerinde ki beden acı, iğrenme ve endişe yaratacak durumlar ile iç içe ele alınmaktadır. Zaten eylemlerin en büyük amacı acıyı, korkuyu ve endişeyi sorgulamaya yönelik kurgulanmıştır. Tüketim kültüründe mükemmellik tahtına oturtulmuş beden, Body Art sanatçıları tarafından yakma, kesme, vurma gibi rahatsızlık verici eylemlere maruz bırakılmaktadır. Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar, beden aracılığıyla eylem alanındaki varoluşa dikkat çekmişlerdi. Yves Klein, Herman Nitsch, Marina Abramovic, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Carole Schneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılarsa araçların ve nesnelere ilişkisini tersine çevirmiş, eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaşmışlardır. Örneğin, Marina Abramovic'in eylemleri incelendiğinde kahramanlık, kendini kurban etme, acı ve ölüme yaklaşma denemeleri üzerine yoğunlaşmış olduğu görülmektedir. Hermann Nitsch, içinde bulunduğu yaşam ile sanat arasındaki eşik aşmaya çalışmaktadır. Bu eşik acı ve iğrenme eşikidir (Yılmaz, 2006b: 283).

Yoko Ono, 1964'te *Cut Piece* performansı ile seyirciyi üzerindeki kesmeye davet ettiğinde, Carolee Schneemann *Meat Joy* performansı ile dikkatleri

üzerine çekmişti. O dönemde Barbara Smith, San Francisco Kavramsal Sanat³ Müzesi'nde *Besle Beni* başlıklı performansını müzenin dar bir odasında çıplak durma hali ile sergilerken diğer taraftan hoparlörlerden sürekli *Besle Beni* sesi tekrar ediyordu. Sanatçı, performansına gelenlerden kendisini çay, şarap veya ot ile beslemelerini istedi, karşılığında ise seyirci ile iletişim kurdu ve onlara ilgi gösterdi. Bu örneklerde, kadın bedenini metalaştıran erkek bakışına karşı bir duruş ön planda idi. Buradan yola çıkarak düşünüldüğünde Performans sanatını kadınların uzun bir süre iletişim aracı olarak kullandığını söyleyebiliriz. Elbette erkekler de performans sanatını benimsemişlerdir. Hatta Performans sanatının video sanatı ile iç içe geçmesinde önemli bir rol oynamışlardır. Performans sanatı 1960'larda ve 1970'lerde ağırlıklı olarak cinsellik ve toplumsal cinsiyet kavramlarını konu olarak ele almışlardır. Bu süreç 1980'lere yaklaşırken daha politik/siyasi bir duruşun temsili olmuş ve aktivizmin önemli bir aracı olmuştur (Soley, 2014).

Feminist sanat çerçevesinde direnme yöntemlerinden Performans (Gösteri sanatı), Body art (Vücut sanatı), Happening (Oluşumlar) birbirileri ile ilişkili ve ince ayrıntılar ile birbirinden ayrılmış üç yöntemdir. Bu sebeple aynı başlık altında değerlendirmek daha uygun görülmüştür. Happening ile Performans sanatının birçok kez birbirine karıştığı gerçeği düşünüldüğünde; Happening'in anlık ve planlar dâhilinde olması gerekirken, Performans sanatında ise malzemesi yalnızca beden olan multidisipliner bir yaklaşım ile ortam, malzeme ve konu dağarcığı geniş bir alanı içerisinde barındırmaktadır. Tek seferde doğaçlama ya da aylarca prova edilerek uygulandığı bilinmektedir. Performans sanatının bir alt kolu olarak benimsenen Vücut sanatı ise, daha çok psikolojik acıdan tedirginlik, kendi varlığını farklı duygu bütünlükleri ile bedeni sunma eylemlerinin bütünüdür. Seyircinin de performansa psikolojik ya da fiziksel olarak dâhil olması beklenirken sanatçı yaratılan duygu bütünlüğü izleyiciye bizzat yaşatmayı hedeflemiştir. Kullanılan bu üç birbirine yakın direnme yöntemlerinden Feminist sanatçıların en çok kullanım alanında Performans sanatı ön plana çıkmaktadır.

³ Kavramsal Sanat: Fikir sanatı olarak bilinen ve 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Eleştirel bir yaklaşımla kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulayan, geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünüp fikirlerini uygun malzemeler ile ifade etme amacı güden bir akımdır (www.lebriz.com, t.y.).

2. 3. Feminist Video Art

1960'lı yıllardan itibaren yerleştirme ve performans yapan sanatçılar, belgeleme amacı ile ya da daha farklı etkiler elde etmek için 60'lı yılların sonunda video kayıtlarından faydalanma çabaları ile video sanatı doğmuştur. Televizyon ve sinemanın bir alt türü ve aracı olan video sanatı hareketli imgelere yer veren sanatsal direnme yöntemlerinden biridir. Video sanatını sinemadan ayıran farklılıkların biri de sinemanın eğlence amacı taşıması iken, video sanatının geleneksel sinemadan beklenmekte olan beklentileri, anlayışı sorgulamasıdır. Ayrıca sinemanın temelini senaryo, oyuncu, diyalog gibi öğeler oluştururken video sanatı için bu gerekli değildir. Video Sanatı kesinlikle bir film değildir. Video sanatının kullanım olanaklarının bağımsızlığı performans, yerleştirme çalışmalarının ayrılmaz bir parçası olarak görülmüş ve sanatçılar tarafından vazgeçilmez bir nesne şeklinde kullanılmıştır. Performanslardaki oluşumlar yakın ya da uzak çekim, yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış olarak, kimi zamanda görsel efektlerden faydalanma yoluna gidilerek kaydedilerek kullanılmıştır. Beden sanatçıları video aracılığı ile teknik olanakların yeniden üretimine katkıları sağlamıştır. İzleyicinin algısına yeni ve farklı sunumlar kazandırmıştır. Video sanatı, sinema ve televizyonun aksine, mesaj yüklü hareketli imgelerin oluşumuna dayalı sanatsal işlerin bir alt türüdür. Görüntü veya ses kayıtlarından oluşup analog veya dijital ortamlarda saklanabilmektedir. Ayrıca video kaydı, yapılan performansın daha çok kişi tarafından takip edilmesi ve ulaşılabilme imkânı sağlar. Video sanatında profesyonel aktörler veya kişiler kullanılmayabilirken, hiç diyalog içermeye de bilir (Özkan, 2011).

Video sanatının ilk ortaya çıktığı zamanlarda yayınlanması ve dağıtılması günümüzdeki kadar çok değildi. Sanatçıların eserlerini dağıtabilmeleri için tek seçenekleri analog videokasetlerdi. Daha sonraki dönemlere bakıldığında ise teknolojinin göstermiş olduğu hızlı gelişme ile sanatçıların işi çok daha kolay bir hal aldı. Günümüzde yayın ve dağıtım için birçok seçenek vardır. Böylece eserlere ulaşım çok daha kolaylaştı. Bu durum video sanatının gelişimi hızlandırırken bu dönemde birçok amatör sanatçının da ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Video sanatının kolay ulaşılabilir ve kolay yayımlanabilir oluşu beraberinde hızlı benimsenerek yayılmasına neden oldu (www.nevart.net, 2013).

Ses ve daha sonrasında görüntülü kayıt alma makinelerinin halk dolayısıyla sanatçılar tarafından makul bir fiyat çerçevesinde alınabilecek düzeyde ve büyüklükte üretilmeye başlaması ile video sanatı, gün geçtikçe toplumlarda yer etmiş ve özellikle medyalar tarafından yönetilen ABD toplumunu bir manada bir üst yapıya büründürmüştür. Yani doğru ya da yanlış görüntünün cazibesi gazetelerin önüne geçmiş insanları bir manada büyülemiştir. Sanatçılar açısından video sanatının ortaya çıkmasında protest manada aslında birbirinden çok da uzak olmayan iki farklı yol ortaya çıkmıştır. Birinci yol, estetikten uzak, politik bir eylem olarak video yapmayı hedeflemiş ve kendilerine gerilla adını vermiş videocuların seçtiği yol, ikincisi ise 1965'te, bir Fluxus sanatçısı olarak tanınan müzisyen Nam June Paik'in ilk video projeksiyonuyla başlayan bir sanat akımıdır. Zamanla bir akım olmaktan çıkan video tabii ki, kendi özgün estetik kaygılarını yaratarak sınırlılıklarını belirlemiştir. Video sanatı en etkili zamanlarını 1960 ve 70'lerde yaşayarak, hala da uygulanmaya devam edilmektedir. Günümüzde daha çok başka ortam ve araçlarla birleştirilmekte, örneğin büyük bir enstalasyonun veya performansın bir parçası olarak kullanılabilmektedir (Tezkan, 2009; www.nilyalter.com).

Video, 1960'lardan bugüne kadar hızla gelişerek kullanılabilirliğini arttırmıştır. Bilhassa kadın sanatçılar için, feminist bir takım temellere dayalı yeni kadın kimliğinin oluşturulmasında önemli bir rol oynamıştır. Bir manada elektronik ayna vazifesi görmüş ve kendini tanımada etkili olmuştur. Dolayısı ile sanatçılar kameranın önüne geçerken, kendi bedenlerinden yola çıkarak önyargıları, batıl inançları ve klişeleri, gündelik hayattan kesitlerle oluşturdukları özgün ve özgül anlatımlarda bulunmuşlardır. İroni ile kavramsal bir estetikle ortaya koymuşlardır. Söz konusu beden; yorulmuş, yaralanmış, seri üretim ve reklamların etkisiyle metalaşmış, hayatta kalmak için şekilden şekle bürünmüş, sarsılmıştır. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Eylem Sanatı sayesinde performansların pek çoğu kayıt altına alınmaya başlanırken feminist teori, video sanatı ile arasında da büyük bir yakınlaşma olmuştur. Pek çok sanatçı, kadının pornografik görüntülerle tüketim nesnesi haline dönüşmesini hem erkek egemen ideolojiye hem de post-kapitalist kültüre hizmet eden video sanatı ile yapı-bozumcu bir yaklaşım ile ele alarak kendi amaçları doğrultusunda ele almışlardır. Ulus Baker'in "*Video Üstüne*" başlıklı makalesinde belirttiği gibi, video sanatı minimalist-feminist performans sanatçıları sayesinde 1970'li yıllarda kendine yeni bir ivme kazandırdı. "*Video onlar için*

sonunda görüyorum demekti: kadın vücudunu, kendi vücudumu başka bir kişisel bakışla görüyorum... Kamerayı vücudumda gezdiriyorum ve benlerimi, apış aralarımın çirkinliğini (ya da isteyene güzelliğini) hissediyorum...” (Öğüt, 2012). İlk yıllarında özellikle bu bedenlere tanıklık etmiş olan video sanatı kendi teknolojisinin içinde gelişimine paralel bir şekilde birçok farklı konuyu içinde barındırarak “güzel” ve güncel sanatların vazgeçilmez bir parçası haline dönüşmüştür (Tezkan, 2009).

Bir porno film gösteren sinemaya, vajinasını açıkta bırakan pantolonu ile girip omuzundaki tüfeği doğrultarak “Hakikisi var!” diye bağırmasıyla tanınan Valie Export, kadın bedenini tüm çığlaklığı ile konu olarak ele alan ilk sanatçılardandır. “*Kendimle bir kamera karşısında çalışıyorum*” diyen Export’un çalışmalarında nesne bedendir, aynı zamanda bedenin cinselliği, bu bedeni sunumu tam da kendisi ile birlikte sorgulanır. Martha Rosler da *Mutfak Seramonisi* adlı video çalışmasında, ideolojik olarak bakıldığında mutfağın sadece kadınlara yönelik bir alana dönüştürülmesi durumuna, kendine özgü bir dille karşı çıkmaktadır (Öğüt, 2012).

Türkiye’ye baktığımızda ise video, doksanlı yılların ikinci yarısından itibaren gündeme gelerek, sanat üretiminde sınırları zorlayarak yeni stratejiler yaratabilmeyi hedeflemiştir. Bununla beraber “imkânsızlığın” yerleşmiş bir rolü vardır. Doksanlı yılların başlarında, bienallerde ki video gösterimleri için araç bulmakta yaşanan güçlük, imkânsızlık örneklerinden birkaçıdır. Bu bağlamda ele alındığında, yurt dışında yaşayan yerli sanatçılar hem etkilendikleri akımlar hem de ellerindeki imkânlar açısından farklı bir konumda yer almaktadırlar. Bu genellemelerin dışında Nil Yalter kalmıştır. Çünkü 1965 yılından itibaren Paris’te yaşayan Yalter, bu alan üzerine vermiş olduğu çalışmalarına yetmişli yıllardan beri devam etmektedir. Nil Yalter 1973 yılında Paris Modern Sanatlar Müzesindeki ilk kişisel sergisi *Topak Ev* esnasında kendisine verilen kamera ile 1983’e kadar gerçekleştirdiği, ileriki yıllarda farklı teknolojileri harmanlayarak kullandıkları çalışmalar sayesinde hem Türkiye hem de dünya çapında video sanatının öncülerinden biri haline gelmiştir. Bununla beraber Valie Export’un *Adam & Kadın & Hayvan* isimli video performansı, Japon Yoko Ono’nun *Tecavüz* isimli video performansı, Rosenbach’ın *Hüznün Şalı* video performansları ile bilinen sanatçılardır (Öğüt, 2012).

Rosenbach 1971’de ilk video çalışmalarını ve 1972’de de ilk performans çalışmalarını üretmiştir. Bu denemeleri yaptığı yıllardan itibaren başlayarak video,

ses, fotoğraf ve performansın yanı sıra medya yerleştirmeleri de içeren medya çalışmaları Rosenbach'ın sanatını gerçekleştirmesinde profesyonel kullanım gereçleri olmuştur. 1970'li yılların ortalarında Rosenbach'ın toplumun kadınlara yükledikleri geleneksel rol modelleri üzerinden konuları ele alan yapıtları oldukça ses getirmiştir. Yapıtlarının bu konu üzerinden ilerleyişi daha sonra onun kadın kimliğini feminist bir bakış açısından tanımlamasına yardımcı olmuştur. Ulrike Rosenbach Almanya'dan kendi döneminde ki medya sanatçılarının arasında en ünlü isim olmuştur. 1985'den sonra Rosenbach'ın sanat çalışmaları medya-yerleştirme, medya-heykel, medya-fotoğraf, çizim ve karma üzerinde yoğunlaşmıştır (<http://www.kuadgallery.com/tr>, t.y.).

Çanakkale Bienalindeki en dikkat çeken işlerden biri olan *Hüznün Şalı* isimli performans Rosenbach'ın performans gösterisiydi. Milliyet yazarlarından Mehveş Evin Savaş, kadınlar ve yas temalı *Hüznün Şalı* (Resim 2) videosunu izledikten sonra Rosenbach'la tanışıp,

“-Neden savaş ve kadınlar temasını seçtiniz?” sorusunu sordum ve cevaben Rosenbach'de anlattı; *“-Benden Türkiye kültürü hakkında bir şey hazırlamam istendiğinde, Truva'yı konu almak istedim. Oedipus'un 'Truva'nın Kadınları' dramını çok severim; sadece kadınlar oynar ve bugün de geçerli olan bir konusu vardır: Eşlerini ve oğullarını savaşa yollayıp kaybeden kadınlar... Yapabildikleri tek şey, arkalarından ağıt yakmaktır. Günümüzde yas tutan kadınların görüntülerini de kullandım. Bunlar hem çaresizlik, hem de bir tepkiyi yansıtıyor. Kadınların hiçbir şey yapamadıkları için duydukları öfke, çok önemli. Bu performans, güç kazanmak ve bir şeyleri söyleyebilmek üzerine yapıldı.”* (Evin, Milliyet, 09. 2012)

Resim 3: Ulrike Rosenbach, “Hüznün Şalı”, 2012, Video Art



Kaynak: <http://www.canakkaleicinde.com>, 01.12.2013

1960'lı yılların sonlarında Video sanatı, yerleştirme ve performans sanatının gelişiminin ardına yaygınlaşması ile yapılan çalışmaların belgelenmesi, saklanması

amaçlanarak ortaya çıkmıştır. Daha sonraları daha farklı etkiler yaratmayı da hedefleri arasına alan video sanatı kullanım alanını geliştirerek kendinden sıkça söz etmiştir. Bu kullanım alanlarından ilk sırada yer alan Feminist çevrenin en vazgeçilmez direnme yöntemlerinden biri olmuştur. Hemen hemen Feminist sanatçıların büyük çoğunluğunun eserlerini icra ederken kullanmaktan çekinmedikleri bir keşfin başlangıcı olmuştur.

2. 4. Feminist Carnal Art (Etsel Sanat)

Etsel Sanat klasik bir söylem olarak düşünüldüğünde oto portredir, fakat teknoloji aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Figürü yeniden oluşturma ile bozma arasında gidip gelir. Orlan'ın ete attığı imza yüzyılımızın bir fonksiyonudur. Beden "*dönüştürülmüş bir ready-made*" oldu, artık eskisi gibi bir ideali temsil etmemekle birlikte; beden, artık bir zamanlar üzerine imza atmanın tatmin edici olduğu o ideal ready-made değil. Orlan kadının meta haline getirilmesi ve ideal güzellik kavramı içerisine sokulmuş kalıba şiddetle karşı çıkmış olmakla birlikte bu oluşuma başkaldırıyı hedeflememiştir. Orlan'ın kendi bedenini kullanması, Marina Abramovic, Yoko Ono gibi diğer beden sanatçılarına benzerlik taşıyor olsa da bazı farklı noktalar taşımaktadır. Bu farklılıklardan biri Orlan haricindeki diğer sanatçılar acı çekmemek için herhangi bir madde kullanmamaktadırlar. Orlan ise, "*yaşasın morfin*" (Resim 4) sloganıyla hiç acı çekmeden gösterilerini gerçekleştirmesi etsel sanatın en önemli farklılığıdır. Orlan morfini kullanarak sorunlarla acı çekmeden de baş edilebilmesinin mümkün olduğunu anlatmak istemiştir (Akman, 2005).

Orlan'ın sanatını diğer direnme yöntemlerinden tamamen ayıran ikinci özellik ise, performanslarının, uygulamadan önce denenmiş, sonuçları en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş ve tahmin edilebilir olmasının kazandırdığı, konuya hâkimiyet ve rahatlık vardır. Orlan sanatını bütün hayatına yaymıştır. Bu, kendiliğinden gerçekleşen bir durum değildir. Aksine detaylı bir planlamanın üzerine, bilinçli ve organize edilmiş bir şekilde gerçekleştirilen eserlerdir. Egemen erkek merkezli düşüncenin ürettiği ideal güzelliğin kalıplarını yok ederek, kadınları, kendi bedenleri üzerindeki hâkimiyetlerini ele almaya davet etmiştir. Neredeyse hiç acı çekmediği düşünüldüğünde ve operasyonlardaki sakin görünüşüne rağmen, Orlan için sanat aynı zamanda bir ölüm kalım meselesi de olabilir. Büyük bir risk taşıyan gösteriler, felç veya ölüm tehlikesiyle beraber uygulanmaktadır. Orlan sanatı uğruna bedenini

kullanım alanı olarak uygulama nesnesine dönüştürürken aynı zamanda gözden de çıkarmış durumdadır. Onu kurban ederken aynı zamanda günden güne tüketirken bunun sonsuz bir kaynak olmadığını da farkındadır (Akman, 2005).

Resim 4: Orlan, Cerrahi dudak operasyonundan, 1993, Carnal Art



Kaynak: www.izinsizgosteri.net, 01.12.2013

Orlan, dünyada plastik cerrahiye sanat için kullanan en önemli kişi olarak tanınmaktadır. Her fırsatta feminist olduğunu dile getiren Orlan'a göre "*sanatçı risk almalıdır ve normların dışındadır*". Sanatçı stüdyo olarak farklı bir mekân olan ameliyathaneleri ve uygulayıcı olarak da cerrahları kullanmaktadır. Orlan, bedenini yalnızca yapıtlarını gerçekleştirebileceği bir uygulama alanı olarak görmez, aynı zamanda estetik otoritelerin beğeni biçimlerine olan tepkisini dile getiren bir metafor olarak kullanmaktadır. Orlan daha önce lokal anestezi altında geçirmiş olduğu bir rahim ameliyatından sonra, kendisini hem uygulama alanı hem de gözlemci olarak kullanabileceğini fark eder ve cerrahi operasyonu performans sanatına dönüştürmeye karar verir. Bu operasyonlarını, müzik, dans gösterileri ve şiir eşliğinde sanatını icra edebileceğini kurgulamıştır. Ameliyatlarında lokal anestezi kullandığı için izleyicilerle iletişim kurabilmekte ve yaşadığı her türlü ifade değişikliğini izleyiciye gösterebilmektedir (Resim 5). İzleyiciler bu performanslarda interaktif rollerini oynayarak, herhangi bir tiyatro sahnesini seyretmenin aksine gerçek bir operasyona şahit olmaktadır. Cerrahın yaptığı tüm müdahalelere şahit olan seyirciler, iğneler Orlan'ın yüzüne ve vücuduna battıkça, dudakları ve kulakları kesilip yüzünden ayrıldıkça büyük bir rahatsızlık içinde ve kelimenin tam anlamıyla dehşete kapılmış izlerken, gösteri boyunca Orlan sakinliğini korumaktadır. Tabii bu ameliyatların, cerrahların, video çekimlerinin ve telif haklarının ağır masraflarını karşılayacak

uygun bir kaynak gerekiyordu. Bu sorunu ise Orlan, ameliyatlarında akan kanı, kesilen et parçalarını satarak aşmıştır (Akman, 2005).

Resim 5: Orlan, “Cerrahi Yüz Operasyonundan”, 1993, Carnal Art



Kaynak: www.izinsizgosteri.net, 01.12.2013

Eleştirmen Kathy Davis'e göre Orlan'ın gösterileri, “*ırk ve cinsiyetin sınırlarını aşmak için farklı kimlikleri tecrübe etmek adına bedenin cerrahi yollarla değiştirilmesi*” olarak tarif edilmektedir. Bu tanımın doğruluğunun yanı sıra kalıcı olarak bir cinsiyet ve ırk kimliğine girmediği için eksik yönleri de ortaya çıkmaktadır. Bu performansları, kimlik üzerine ideal güzellik kavramını post-modern feminist bir yaklaşımla eleştirel bir dile çevrilmiş bir katkı olarak da görebiliriz. Bunun yanında estetik cerrahiyi farklı bir kullanım amacına sokarak, kadınlara bedenlerinin kontrolünü geri kazanabilmelerinin yolunu gösteren bir gösteri olduğunu da söylemek mümkündür (Korkmaz, 2006: 88).

2. 5. Feminist Fotoğraf Sanatı

Görsel Sanatlarda kadın imgesi, yüzyıllardır patriarkal düzen içerisinde diğer görsel imge üreten sanat dallarında olduğu gibi fotoğrafta da temsil krizi yaşamaktadır. Belgeselden kurgusala, moda fotoğraflarından reklam fotoğraflarına kadar kadın bedeninin seyirlik bir nesne haline gelmesi fotoğraf disiplini içerisinde ve akademide büyük bir yankı bulmaktadır. Feminist fotoğrafçılığı, yaklaşık kırk yıl boyunca en baskın temaları metalaşan beden, erkil söyleme karşı duruş, göç, kimlik, ırksal farklılıklar, aile içi şiddet ve kadın sınıfı gibi kadın deneyimine ait alanları konu olarak ele almıştır. Bu da feminist fotoğrafçılığı “*esnek, çok kültürlü, 'feminizm'in kültürden kültüre değişebileceğini dikkate alan, farklı ifade biçimleri ve*

aciliyetler olduğunu kabul eden, bu aciliyetlerin etnik ve ulusal sorunlar kadar “feminist” sorunları da kapsadığını gören bir sanat dalı yapıyor.” (Moore, www.fotografya.fotografya.gen.tr).

Fotoğraf sanatını deneyimlerken, bedene yabancılaştırmanın ironisini katan, cinsel ve kültürel kimlik transferleri öneren öncü feminist fotoğrafçılardan Claude Cahun (1894-1954), kendini asker, mahkûm, vampir, melek, Hollywood’un cici kız tipini gülünç bir şekilde kopya eden veya kendini sirk akrobatı olarak gösteren otoportreleriyle bilinmektedir. İşleri, lezbiyenliğini ve klişeleşmiş kadın rollerini reddettiğini vurgulamak için taklit ile yakın bir ilişki içindedir. Dönemin gerçeküstücü birçok sanatçısının yaptığı gibi bedenini tümünü bozan Cahun’un işlerini, büyük bir kurgu ve performans olarak kadın cinsiyeti kavramını, bedeni ve dişiliği sorunsallaştırmıştır.

Resim 6: Francesca Woodman, “Başlıksız”, 1976, Fotoğraf Sanatı



Kaynak: <http://hyperallergic.com>, 11.02.2013

Genç kızlığından bu yana kendi bedenini kullandığı fotoğraflarında, kız olmak, kadın olmak gibi imgeleri konu alarak eserlerini gerçekleştirmiştir. Francesca Woodman *Başlıksız* isimli eserinde ise kadın bedenini tekinsiz, muğlak mekânlarda varlığını göstermeye çalışan bir hayalet gibi bedenini sergilemektedir. Gerçeküstücü sanatçıların fotoğrafta kullandığı tekniklerden biri olan özellikle de bilinçaltına ve düşlere açılan yabancılaştırma etkisi yaratmasının yanında bu yabancılaşmayı sorgulamaya yarayan aynadan yararlanılmıştır (Resim 6). Birçok kadın sanatçının işlerinde kullandığı ayna, kadınların bölünmüşlüklerini, kendilerine

yabancılaşmalarını seyretmelerinin mantığını ve bu seyirle gerçekleşen ikilemi temsil eder (Öğüt, 2012).

Hazzın seyirlik nesnesi olan kadın, kendini ayna karşısında seyrederken bile aslında kendini değil erkekler ve kadına roller biçen toplum tarafından nasıl görüldüğünü seyretmektedir. Woodman'ın fotoğrafları fetiş nesnesi olarak görülen kadın imgesini kendi bedeninde yeniden keşfetmektedir. Fotomontaj tekniğiyle kendini çoğaltarak, bedeni farklı şekillerde parçalara ayırdığı fotoğrafları, fetiş bir nesneye dönüştürülen kadın bedenini ve sanatçının kendi bedeni üzerinden yabancılaşma deneyimlerini yansıtır (Öğüt, 2012).

Nur Koçak'ın son dönem fotoğrafları kadın sorunu üzerine kafa yorduğu tartışmanın başka bir tarihsel kimlik üzerinden sürmektedir. *Cahide* başlıklı bu fotoğraf serisinde sanatçı, hem fotoğrafçılık hem de anlamın yeniden yapılanması ve başkalaşması bakımından yeni denemelere girişmiştir. Bu dizi, Türkiye'de kadın olarak popüler kültür imgesinin ilkleri arasında olan Cahide Sonku'ya ithaf edilmiştir. Sanatçının çekmiş olduğu fotoğraflarında Türkiye toplumunda yaşayan hemen hemen tüm kadınlık tiplerine bürünmüş olan Cahide Sonku'nun görüntüleri (Resim 7) yer almaktadır. Fotoğraf tekniğini farklı bir şekilde uygulayan sanatçı, dijital ortamda üzerinden fotoğrafların üzerinde çeşitli oynamalar yapmıştır (Muraz, 2009; 78- 79).

Resim 7: Nur Koçak, “Cahide-Önce IV”,1996-99, Fotoğraf Sanatı



Kaynak: www.littleemptystar.blogspot.com.tr, 02.05.2014

Foto Gerçekçi tavrını yeniden inşa eden sanatçı, sadece fotoğraf sanatında bulunan gerçekliği doğal kaynak olarak almış ve teknolojinin aracılığı ile kendi istekleri doğrultusunda yaptığı müdahaleyi izleyiciye sunmuştur. Dijital teknoloji dünyasına ait olan bu dil, izleyicinin belleğinde yerini edinmiştir. Cahide portrelerinin her birinde dijital teknoloji yardımı ile uygulanmış renk düzeni, dışarıdan uygulanan bir aydınlatmaya değil içerden dışarıya yayılan bir ışığın keşfedilmesine dayanmaktadır. Kullanılmış her bir renk Sonku'nun nasıl yaşadığını izleyiciye anlatmak amacını içinde barındırmaktadır (Muraz, 2009; 78-79).

2. 6. Sanatsal Direnme Yöntemlerinin Doğurduğu Sonuçlar

Feminist sanatçıların kadına biçilen toplumsal role karşı sanatsal duruşlarını icra ederken kullandıkları direnme yöntemleri çeşitli farklılıklar göstermiştir. Kavramsal sanatın alt dallarını oluşturan bu direnme yöntemleri feminist söylemlerin ana konudan sonra uygulanma açısındaki boşluğu doldurduğu bir alanı da beraberinde getirmiştir. Bu uygulama alanında kullanılmaya uygun görülen bu direnme biçimleri; kadın sanatının konularını daha etkili kılma, topluma ulaştırma, öğretici olma yolunda seçilmiş farklı bir zeminin odak noktası olmasına sebep olmuştur.

Feminist sanatçıların konular dâhilinde iz bırakıcı bu direnme yöntemleri kadının ikincil olmasından tutun sanat tarihinde yok sayılmalarına, kadın haklarından tutun kadını görünür kılmaya değin birçok alana direnmelerine bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Konu bazında düşünüldüğünde diğer birçok azınlığı da içine alan bu zemin, direnilen yöntemlerin konu başlıklarını da içinde barındıran bir bütünü oluşturmuştur.

Feminist söylemlerin ele alındığı direnme yöntemlerinden en geleneksel yapıya sahip olanı resim sanatı olarak karşımıza çıkmış olup, Resim sanatının da kullanılan kolaj tekniği de gelenekselci tutumun kırıldığı nokta olarak alıcıya ulaşmıştır. Bu var olan gelenekselci tutum Fotoğraf sanatı ile devamlılığını sürdürerek karşımıza çıkmaktadır.

Bu gelenekselci sürecin kırıldığı nokta ise, kadın bedeninin en çok konu edildiği direnme biçimi performans sanatı dâhilinde gerçekleştirilmiş ve Performans

sanatının uzantısı olan Vücut sanatı ise diğerk bir direnişin temsili olarak karşımıza çıkmıştır. Bu bağlamda yapılan eserlerin video sanatı ile desteklenmesi ise fazlaca görülen bir sanatsal anlayışın olduğu sürece tekabül etmektedir. Yine kadın bedeninin sorgulandığı bu zeminde Carnal art ise tek bir örnek ile Orlan sayesinde bambaşka bir direnişin öncüsü olma niteliğini kazanmıştır. Kadınlara empoze edilen toplumun dayattığı güzellik anlayışı trajik bir söylem dâhilinde farklı bir direnme yönteminin doğuşuna sebep olmuştur.

Bu direnme yöntemleri aracılığı ile feminist sanat söylemleri uygulamaya dönüşerek ses getirme çabaları ile gündeme gelmeyi başarmışlardır. Bu başarı aynı zamanda feminist söylemlerin konuşulur, tartışılır ve var olur hale gelmesine büyük katkı sağlamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FEMİNİST SANATTA KADINLARA BİÇİLEN TOPLUMSAL ROLE SANATSAL DİRENME YÖNTEMLERİ AÇISINDAN TÜRK VE YABANCI SANATÇILARIN KARŞILAŞTIRILMASI

3. KADINLARA BİÇİLEN TOPLUMSAL ROLLER

Feminizm, sosyal ve siyasal alanda ciddi bir ivme kazanarak büyürken direniş gösterdiği kavramların başında toplumun kadınlar üzerine dayatmış olduğu roller gelmiştir. Tamda bu noktada kadının temsiline toplumun biçmiş olduğu roller ön plana çıkmaktadır. Zaten Feminist Sanat da Feminizm gibi kadının ikincil olma durumunu irdelemekle, kadınlara biçilen toplumsal rollerin tamamını bir başlık altına toplanması hedeflemiştir. Sadece kadının mağduriyetine değil aynı zamanda cinsel sömürüye maruz kalmış her bedeni ve bireyi, aile içinde yaşanan ensest ilişkileri de problem olarak görmesi Feminizm ve Feminist Sanatın sadece kadın merkezli bir yaklaşım olmadığını ortaya koymaktadır.

Toplumsal cinsiyet, (gender) kadın ve erkeğin toplumsal olarak belirlenmiş rollerini ve sorumluluklarını ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri biyolojik farklılıklar ile değil, kadını ve erkeği toplumun nasıl gördüğü ile ilgilenmektedir. Aynı zamanda bu ifade kadının ve erkeğin toplumsal ve kültürel olarak belirlenen rol ve sorumluluklarını ifade etmektedir. (Dökmen, 2006: 5).

Cinsiyet insanlar tarafından topluma dayatılmış ve öğretilmiştir. Bir diğer ifadeyle cinsiyet ve cinsellik için fizyolojik ve biyolojik bir temel olduğu gerçeğinin yanında toplum tarafından öğretilen veya dayatılan isimlendirme, tanımlama, teşvik etme, bastırma ve biçimlenme süreçleri yaşanmaktadır. Diğer bir ifade ile Cinsellik bütünüyle kültürel bir hale büründürülmeye çalışılmaktadır (Tunç, t.y.;610). Bu noktada azınlık olarak görülen cinsel tercihleri farklı olan bireylerin toplum tarafından yok sayılışları ya da bastırılmış olmaları tamamen kadın sorunu olmasa bile Feminizm ve Feminist Sanat çerçevesine dâhil olmuş bir konudur. Aynı şekilde

Irksal ayrılıkların yaşadıkları topraklarda maruz kalınan toplumsal baskı bizleri yine toplum tarafından biçimlendirilmiş keskin çizgileri olan bir alanın var olduğunu kanıtlamaktadır.

Diğer taraftan cinsiyetlere göre ayrılmış iş bölümü, kadınların neleri yapabileceği ve erkeklerin neleri yapması gerektiği hakkında toplumda oluşan kanı kadınlara biçilen toplumsal rolün sınırlanmasının kanıtıdır. Bu rol kadınlara ve erkeklere farklı roller, sorumluluklar ve görevler yüklenmesini ifade etmektedir. Bu kısımda toplumun kadına biçilmiş rollerinden olan ev işleri, anneliğin getirileri, kadın emeği (temizlik ve çocuk bakımı üzerine) ve kadın iş gücünün küçümsenmesi, düşük ücret, sigortasız işçi vasfında çalıştırılması ve çalışma alanlarının daraltılması cinsiyete dayalı bir iş bölümünü doğurmuştur.

Aynı zamanda ev ortamına hapsedilen kadına ideal anne olma, ideal eş olma empoze edilirken, diğer bir kesimde ise tek tipleştirilmiş mekanik kadın bedenleri ideal güzellik anlayışı adı altında süslenerek kadın bedenini meta haline dönüştürmüştür. Bu dönüşüm reklam ve medya üzerinde kadın bedeni ile bir pazarın oluşmasına yol açmıştır. Yine farklı alanlarda kadın bedeni üzerine yüklenen rollerle kalmamış, siyasi söylemlerin iktidarların üzerinde hüküm sürdükleri bir alan olarak da karşımıza çıkmıştır. Politikalarını örtülü kadınları kamusal alanda yok saymak üzere kullanıp kadınların alanlarını daraltıp azınlık durumunda olan kadınları yok saymışlardır.

Başka bir bakış açısı ise zaman zaman iktidarın baskıcı rejimleri ile birçok yasaklar ve sınırlılıklar yine kadınların hayatları ve kadınların bedeni üzerinden gerçekleştirilmiştir. Kadınlara biçilmiş bu roller sorun olarak görülmüştür. Feminist Sanatçılar ise bu rolleri eserlerine konu edinmişlerdir. Bir diğer başlıkta Feminist sanatçıların kadınlara biçilen toplumsal rolleri konu konu sınıflandırarak ne şekilde ele almış oldukları ve bu sorunlara karşı direnişlerini hangi sanatsal yöntemlerle gerçekleştirdiklerini sanatçı eserleri üzerinden karşılaştırmalar desteği ile daha ayrıntılı ele alınacaktır.

3. 1. Feminist Sanatta Kadınlara Biçilen Toplumsal Rolün Konu Olarak Ele Alınış Biçimleri

Literatür taraması yapılırken Feminist sanatı eserlerine konu almış sanatçıların birçok eserlerine ulaşılmış olup, bu eserler işlenmiş oldukları konulara gruplandırılmıştır. Daha sonra konu olarak gruplanan eserlerin beş ana başlık altında toplandığı saptanarak bir Türk bir yabancı sanatçının aynı konuları işlemiş oldukları eserleri karşı karşıya getirilmiştir. Bu beş ana başlık; ev ortamı-ev işleri, azınlıklar-ırksal ayrılıklar, erkek egemen topluma başkaldırı, cinsel sömürü-ensest ilişki-çocuk istismarı, tek tipleşen-meta haline gelen dişi beden şekilde adlandırılmıştır. Literatür taraması esnasında bir Türk bir yabancı sanatçının aynı ana konuyu ele alıp benzer ya da farklı direnme yöntemlerini kullanarak uygulamaya taşımış oldukları eserleri tek tek karşılaştırılmak üzere belirlenmişlerdir.

3. 1. 1. Ev Ortamı ve Toplumdan Dışlanma Üzerine (Kadın Emeği, Ev İşleri)

1980'lerin başından bu yana, kendilerini geliştirebilmiş kapitalist ülkelerde kadını ücretli ev hizmetlerinde kullanma durumuna şiddetle karşı çıkan büyük ve ciddi bir kitle ortaya çıkmıştır. Bu kitle kadın emeği ve ücretli ev işleri alanında literatürün gelişimine sebep olmuştur. Feminist akademisyenler ve yazarlar ev hizmetlerine olan bu ilginin önemli bir nedenidir. Feministlerin kadınlar arasında oluşturulan sınıf, ırk ve etnisite (ırksal) farklarını görerek ve onları anlama ihtiyacı ile daha büyük bir gelişimi beraberinde getirmiştir. Hizmetçi ve yaptığı iş, toplumsal iş bölümünün orta sınıf kadınları, işçi sınıfından olanları ve ırk ya da mensup oldukları etnik grup nedeni ile ayrımcılığa maruz kalanları sömürülmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle özel ev hizmetleri piyasasının varlığı cinsiyet, sınıf ve ırk ayrımcılığı sistemlerini durmadan üreten, yenileyen bir çarkın dönmesi anlamına gelmektedir.

Diğer taraftan sanat tarihçilerin kadınları sanat tarihinde yok sayışları da bir azınlığın temsili ve toplumdan dışlanma üzerine Feminizmin ve Feminist sanatın içinde yer almıştır. Cinsiyet, sınıf ve ırk ayrımcılığını getiren kadınların sınıfı siyasetten akademiye, akademiden sanata yansması ile ücretli-ücretsiz ev işleri ve ucuz kadın emeği sanat konusu olmuştur. Kadın emeği, ücretli-ücretsiz ev işleri ve erkek egemen topluma başkaldırı niteliğinde konular akademide olduğu gibi hızla

sanatta da gündeme oturmuştur. Feminist sanatta kadınlara biçilen toplumsal rolü, ev ortamı-toplumsal dışlanma üzerine yani kadın iş gücü, erkek egemenin varlığı ile kadının yok sayılışı, ücretli-ücretsiz ev işleri başlıklı konuları ele almış sanatçıların eser karşılaştırılmalarına yer verilecektir.

3. 1. 1. 1. Birgit Jürgenssen ve Nil Yalter Karşılaştırması

Yabancı Sanatçılar adı altında değerlendirmiş olunan Birgit Jürgenssen'in *Mutfak Önlüğü* ile Türk Sanatçılarımızdan Nil Yalter'in *Topak Ev* isimli çalışmaları, sanatçıların ele aldığı konu üzerinden değerlendirilecektir. Karşılaştırmanın odak noktası kadına verilen toplumsal rollerden biri olan ev ortamı-kadınlık ilişkileridir.

Birgit Jürgenssen, 70'li yıllarda çekmiş olduğu fotoğraf karelerinde, kadın kimliğini ve toplumsal alana yerleşmiş olan kültürel imgeleri, bedenine monte etmiş olduğu nesnelere, aksesuarlar, dövme ve türlü süslemelerle sorgulamaktadır. Ev dünyasında ki yaşantısı üzerinde ev işlerinin kölesi ve kapitalist sistemin taşıyıcı kadın modeli haline gelen ev kadını tiplemesini, ev eşyalarının yardımı ile canlandırmaktadır. Bir fırına dönüşürken diğer taraftan fırını bedeninin bir uzantısı haline getirdiği *Apron* adlı fotoğrafı, ev işini soyutlayıcı, önemsiz ve tekrar edici olduğundan dolayı yabancılaştırıcı bulduğunun kanıtı niteliğindedir (Öğüt, 2012).

1970 yılında kadınlara verilen role direnme yöntemleri arasında Fotoğraf sanatı kullanılmıştır. Birgit Jürgenssen'in *Mutfak Önlüğü* (Resim 8) isimli çalışması da bu yöntemle gerçekleştirilmiştir. Eser siyah beyaz bir fotoğraftır. Sanatçı bu çalışmasında kendi bedenini araç olarak kullanmıştır. Bedenine monte ettiği objelerle bir fırına dönüştürdüğü uzuvları, ev işlerinin tekrarlayıcılığını, kadınlara aitselleştirilmesi üzerine tepkisini ve kadın kimliğinin toplumsal kültür alanındaki yerleşmiş kültürel tabularını irdelemiştir. Yaşadığı dönemdeki bir ev kadını profili ve kullandığı mutfak eşyalarının birbirine demontesi ile hazırlanmış kurgusalılık, ana fikre doğrudan ulaşmaya imkân tanımaktadır. Sanatçının da doğduğu ve kültüründen beslendiği Avrupa'da sıradan bir ev kadını imajını gözler önüne sunmaktadır. İki Fotoğraf karesi ile önden ve profilden ele alınan çalışma; üzerinde durduğu konular itibarıyla I. Kuşak feminist sanatçı grubuna yakın durmaktadır.

Resim 8: Birgit Jürgenssen, “Mutfak Önlüğü”, 1970, Enstalasyon.



Kaynak: www.frieze.com, 14.04.2014

1965 yılından beri Paris’te yaşamakta olan sanatçı Nil Yalter 1974-1977 arasında etnolog Bernard Dupaigne ile birlikte İstanbul, Paris, New York, Grenoble gibi kentlerde göç üzerine çalışmalar yapmıştır. 1973’te Paris Modern Sanat Müzesindeki ilk kişisel sergisinde yer alan çalışmalarından *Topak Ev* (Resim 9) isimli enstalasyonu göç konusunu ele aldığı çalışmalarından biridir. Bu eser sanatçının yerleştirdiği, keçe kaplamalı, taşınabilir göçmen çadırıdır. Bu çadır kadının kendi elleriyle yapmış olduğu bir dünyayı içinde barındıran ve kadının hayatını geçirdiği minyatür bir mekânı anlatmaktadır. Bu eserin yapıldığı tarihten sonrası sanatçı için eserlerine yön veren konuların belirlenmesi durumunu da beraberinde getirmiştir. Göç konusu ve kadının toplumsal konumunu, etnolojik bir sıra dâhilinde yapılmış araştırmaların sonucunda işlenmiştir. 1973 tarihli *Topak Ev* yerleştirme eserinde Yalter, Anadolu yörüklerinin göçebe konutu olan çadırı, hem göç olgusuna ve "mobilité"nin yükselişine, hem de kadının kurduğu geçici bir mekân olması bağlamında kadın sorunlarına işaret etmektedir (Tezkan, 2009).

Resim 9: Nil Yalter, “Topak Ev”, 1973, Enstalasyon



Kaynak: www.nilyalter.com, 06.01.2015.

Değerlendirmeleri yapılan iki çalışmanın da ortak yanı; kadınlara verilen toplumsal rolü konu almış olmalarıdır. Birbirinden farklı kültürlerden beslenen bu kadın sanatçılar buldukları toplumun kadına dayattığı kimlikleri vurgulamıştır. Birgit Jürgenssen Avrupalı bir kadının taşıdığı rolleri o toplumun kendine özgü bir mutfak eşyası ile alıcıya aktarmıştır. Bunun yanında Nil Yalter de yaşadığı ve özümlediği Türk toplumunun kültürel yaşayışından beslenerek çadır temasını değerlendirmiştir. Fakat bunu yaparken başka anlatım tarzları ve farklı sanat ifadelerinden yararlanmışlardır. Toplumların kadına yüklediği kimlikleri eleştirirken Birgit Jürgenssen fotoğraf yöntemini kullanmış olup Nil Yalter ise enstalasyonu tercih etmiştir. Ele aldıkları konu olarak bakıldığında I. Kuşak feminist sanatçılara yakınlık görülmektedir.

3. 1. 1. 2. Judy Chicago ve Şükran Moral Karşılaştırması

Günümüz feminist sanatçıları, toplumun tabulaşmış fikirleriyle ilgili mücadele gösterirken, bu kaygıyı taşıyan iki sanatçı Judy Chicago ve Şükran Moral'dır. Toplum kalıplaşmış *kadının yeri* ve *sınırlılıkları* kavramları üzerine yoğunlaştıkları eserleriyle, farklı direnme yöntemleriyle bu kalıplara başkaldırmışlardır. Dışlanma ve aşağılanma duyguları bir sanatçıda ürettiği çalışmanın temellerini oluşturmaktayken bir diğer sanatçıda ise üretiminden sonra

karşılaştığı bir durum olmuştur. Çalışmalarını kadınları yok sayarak erkeklerin tekellerinde tuttıkları ortamlarda gerçekleştirmişler ve varlıklarıyla erkekleri rahatsız etmişlerdir.

Bu karşılaştırmamızda da ele alacağımız ilk isim birinci kuşak feminist sanatçılarından Amerikalı Judy Chicago'dur. Sanatçının yardımcılılarıyla birlikte yaptığı devasa (Resim 10) *Yemek Ziyafeti* isimli çalışması döneminin en tartışmalı yapıtıdır. Eser, üçgen bir şekilde düzenlenen masaların bir araya getirilmesi ile oluşmuştur. Her bir masa çeşitli araştırmalar sonucu ince el işçiliği gerektiren nakış, Çin resimleri gibi bezeme ve süslemelerle Chicago tarafından düzenlemesi yapılarak tasarlanmıştır. Masalar tarih ve sanatta önemli roller üstlenmiş kadınların anıtı niteliğini taşımaktadır. Masaların üzerinde kadınların cinsel kimliğini belirleyen cinsel organı şeklinde tabaklar bulunmaktadır. Eserin tam ortasına da "*Evimize Hoş Geldiniz*" yazan bir kâğıt bulunmaktadır. Bu kâğıdın altında her evde olması beklenen bir görünüm dizayn edilmiştir (Antmen, 2010: 240).

Yemek Ziyafeti isimli eserin oluşum aşaması hakkında Chicago, Kolejde ki öğrencilik yıllarında Avrupanın Entelektüel Tarihi konulu bir derste profesör derste "*Kadınların katkısı mı? Hiç*" dediğinden bahsederek kendini nasıl etkilediğinden ve üzdüğünden bahsetmektedir.

"Zira ben sanat tarihine katkıda bulunmak isteyen genç bir kadın idealistim. Benden önce bunu yapan kadınlar olmamışsa bile ben nasıl bir ilk olacağımı farz edebilirdim? On yıllık bir uğraş sürecinden sonra, ciddi bir sanatçı olduğumu kanıtlamak amacıyla tarihi incelemeye ve profesörün sözlerini araştırmaya karar verdim. Sanat alanında kadınların faaliyetleri ile ilgili çeşitli belgeleri bulup çıkarmam uzun sürmedi ve kadınların insanlığın tüm ilgi alanlarında rol oynamış olduklarını gördüm. Daha fazlasını buldukça, hem kendimin hem de profesörün sözlerini sorgulamamış olan arkadaşlarımın yıllarca böyle bir yalana inandırılmış olmasına giderek daha çok kızmaya başladım. Bu nedenle, kadınların başarılarını ön plana çıkarmaya karar verdim. Sonuçta değişik malzemelerin ve tekniklerin kullanıldığı, anıtsal bir eser olan, 1 milyon kişinin gördüğü 'Yemek Ziyafeti' ortaya çıktı. Birçok kimse bana 'Yemek Ziyafeti'den sonra yaşamlarımın değiştiğini belirtti'" (Vargi, 2009).

Freeland'e (2008: 136) göre, Chicago bu çalışmasıyla "*kadının edilgenliğini ve elde edilebilirliğini değil, gücünü ve başarılarını ortaya koyan metinlerle kadının görsel temsillerini birleştirerek bedensel deneyimini yüceltme yoluna gitmiştir.*" Çok sayıda kadın sanatçının katılımı ile gerçekleştirilen eser kadınların ortak bir dava uğruna harcadıkları kolektif çabayı ortaya koyar. Tarih boyunca göz ardı edilmiş pek

çok önemli kadının anısını gündeme getirmeyi amaçlayan bu üçgen biçimli sofa, kadın hareket adanmış bir tür simgesel anıttır (Antmen, 2010: 240).

Resim 10: Judy Chicago, “Yemek Daveti”, 1974- 79, Enstalasyon.



Kaynak: www.fotografya.fotografya.gen.tr, 12.01.2015

Judy Chicago'nun *Yemek Ziyafeti* eseriyle karşılaştırılacak olan Türk sanatçı Şükran Moral, Samsun'un Terme beldesinde doğmuştur. Sanatçı 1994'ten beri performans, video ve enstalasyon yöntemleri ile aile içi şiddet, cinsiyet ayrımcılığı, kadının toplumdaki yeri ve önemini vurgulayan çalışmalar gerçekleştirmiştir (Tükenmez, 2010).

İlk çalışmaları arasında yer alan “*Leyla ile Mecnun*” (Resim 11) performansıyla Şükran Moral kadın kameramanı ile çat kapı erkekler hamamına girerek toplumun sınırlarını çizdiği alanlarda kendini gösterebilme cesaretini ortaya koymuştur. Şükran Moral dünya çağdaş sanatında o ana dek hamama girerek, hamamın gerçek yüzünü sanatsal amaçla yorumlayan ve ele alan ilk sanatçı olmuştur. Yücel ile yaptığı bir röportajında Moral, performansı şu sözlerle anlatmıştır;

“-Sizi orada gördüklerinde ilk tepkileri ne oldu?-Ben sana sanatı gösteririm diye düşündüler. Bu Türk kızı olamaz, orospudur bunlar dediler. 1997’de henüz bu kadar ileri değildi çağdaş sanat Türkiye’de. O nedenle oradaki tavrım önemliydi. Hiç bir ön görüşme olmadı. -Saldırganca bir tutumla karşılaştınız mı, psikolojik veya fiziksel? -Hiç! Sadece büyük bir soğukluk vardı.” (Yücel, 2009).

Resim 11: Şükran Moral, “Leyla ile Mecnun”, 1997, Performans Sanatı.



Kaynak: www.galerizilberman.com, 18.06.2015

Sanatçılar eserlerinde tarih boyunca göz ardı edilmiş kadın cinsiyetini sorgularken her ortamda normalleşmesi adına gösterdikleri çaba ile ortak bir paydaya değinmişlerdir. Toplumun birçok ortamında olduğu gibi sanatta, kadının dışlanması ve yeterli görülmemesi konusunda ötekileştirici tavrı yansıtmıştır. Kadın erkek arasındaki biyolojik zıtlıklardan kaynaklı eserlerde oluşan farklılıklar sanat tarihçileri tarafından sadece kadınlara yansıtılmıştır. Judy Chicago'nun *Yemek Ziyafeti* eseriyle kadın üretimlerinde küçük minor duygular kullanmıştır. Bununla beraber, sanatı içine dâhil ederek dişi varoluşu ispat ederken I. Kuşak feminist sanatçıların ele aldıkları konulara yakınlık göstermektedir. Yok sayıldıkları ortamın içinde aslında var olduklarını kanıtlamışlardır. Aynı yok sayılmanın Türk kültüründeki adı olan *Leyla ile Mecnun* Şükran Moral'ın performansında başka bir ispat kazanmıştır. Moral'ın bu videoda amacı, yerleşik düzendeki kabul edilmiş algılarla oynayarak izleyiciyi şaşırtmak ve düşündürmektir. Şükran Moralın ele aldığı konu ise II. Kuşak feminist sanatçıların konularına yakınlık göstermektedir. Asla yapılamaz denileni yapmış ve dışlanmayı göze alarak sanatını gerçekleştirmiştir. Her iki sanatçının da karşılaştıkları tepkilerin doğurduğu sonuç kadını görünür kılma adına atılan adımların ne kadar güçlü olduğu fikrini vermiştir. Aynı konu üzerinde verilen mücadelede ayrılan nokta direnme yöntemlerinde kullandıkları farklılıklardır. Judy Chicago gerçekleştirdiği enstalasyonda birçok kadınla kolektif çalışırken Şükran

Moral bayan bir kameramanı ile erkek egemenin hâkim olduğu bir alanda bireysel bir performans gerçekleştirmiştir.

3. 1. 2. Azınlıklar ve Irksal Ayrılıklar Üzerine

Azınlıklar kelimesi aslında feminizmin ve feminist sanatın en geniş sınırlılığı olduğu bilinmektedir. Azınlık kelimesi içinde Etnik köken, ırksal farklılıklar, cinsiyet farklılıkları da dâhil birçok konuyu içinde barındırmaktadır. Toplumun bu azınlıktaki farklılıklara ön yargılı davranışı Feminist sanatın ilgi alanı içindedir. Sanatçıların bile zaman zaman içine dâhil oldukları kendi toplumları üzerinden ayrıştırmacı tutumlar ile karşı karşıya kaldığı gözlemlenmiştir. Azınlıklar ve Irksal farklılıklar üzerine sorunlar yaşayan sanatçılar bu konuyu ele alan eserler vermekten geri kalmamışlardır. Bunun yanında bu farklılıkların doğurduğu ayrıştırmacı ya da dışlanmacı tutumu yaşamamalarına rağmen azınlıklara sahip çıkmak adına eserlerinde bu konulara yer vermiş sanatçı eserleri de karşımıza çıkmaktadır. Bu sanatçıların eserleri eser karşılaştırması yöntemi ile incelenmiştir.

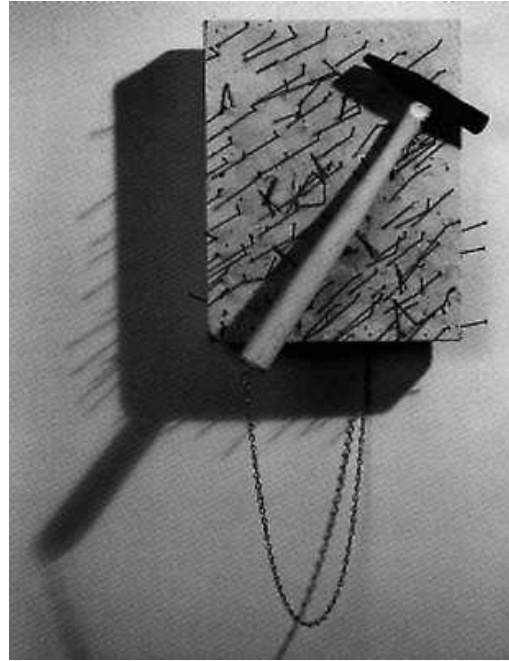
3. 1. 2. 1. İpek Duben ve Yoko Ono Karşılaştırması

İnsanlığın etnik azınlıklar üzerine gösterdiği ayrıştırma feminist sanat alanında eleştirilen ve sanata malzeme olmuş bir konu olarak gündeme gelmiştir. Ön yargılarla örülü toplum düzenine sanatlarıyla karşı duruş sergileyen iki sanatçı Yoko Ono ve İpek Duben'dir. Her iki sanatçı kendi kültürlerinden uzakta yaşayarak ırksal ayrılıklara birebir maruz kalmış ve ürettikleri çalışmalarla bu konulara değinmişlerdir.

Sanatçı, Yoko Ono Tokyo'da doğmuş olmasına rağmen New York'ta yaşamını devam ettirmektedir. Etnik bir azınlığın üyesi olmasından kaynaklanan sıkıntıları ele alan sanatçı Yoko Ono; geleneksel sanatın anlatım dilini tuval ve çerçeveden kurtarmış kendisini ve izleyicileri performans gösterilerinin bir parçası olarak düşünmüştür. Feminist yaklaşım içerisinde kadınlık için tabulaşan konuları, mecazi anlamlar yüklediği malzemeleri kullanarak sunmuştur. *Çivi Çakmanın Resmi* (Resim 12) adlı eserini 1961-66 yılları arasında çivi, çekiç gibi yapı malzemeleri kullanarak bir düzenek hazırlamıştır. Bir tahtanın üzerine çakılan bir sürü çivi ve bu çivilerin arasında ucunda bir zincirle tahtaya iliştirilmiş çekiç, çivilerin arasına

yerleştirilmiştir. Daha sonra bu çekicin aracılığıyla çiviler sökülmeğe çalışılmıştır. Tahta toplumsal kesim, çiviler sıkı sıkıya yerleşmiş tabular ve üzerine asılan çekiçte cinsiyet ve etnik ayrılıklar üzerindeki düşünceleri sarsmaya çalışan sanatçı kesim olarak düşünülmüştür. Yoko Ono sanatçı olarak mecazi anlam yüklediği çekici kendisi yerine kullanmıştır (Korkmaz, 2006: 81). Yoko Ono'nun bu eseri konu olarak ele alındığında I. Kuşak feminist sanata yakınlık göstermektedir.

Resim 12: Yoko Ono, “Çivi Çakmanın Resmi”, 1966, Enstalasyon.



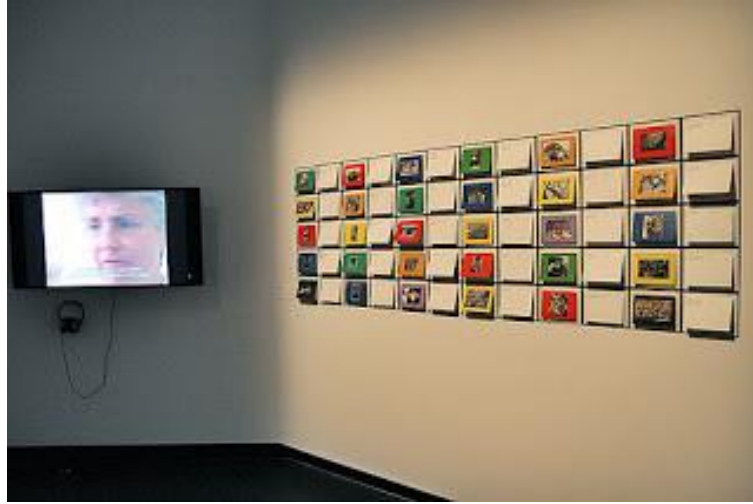
Kaynak: www.iniva.org, 21.02.2015

Karşılaştırması yapılan bir diğer sanatçı İpek Duben, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşıdır; fakat hayatının büyük bir kısmını Amerika'da geçirmiştir. Kendisinin bu farklı kültürleri bir arada yaşaması eserlerinde; Irkçılık, ön yargı, etnik ön yargı gibi konuları ele almasında etken olmuştur. İpek Duben'in *Türk Nedir?* (Resim 13) isimli çalışması; *Türk nedir?* 20. yy. içinde batılıların Türkler hakkındaki ön yargıları konu edilmektedir. Batıdaki Türk imajının oldukça negatif olduğundan bahsedilirken, bu eser konuyu Türkiye'den insan manzaraları ile yan yana seyirciye sunmaktadır (Çorduk, 2010).

Türk Nedir? Türk halkı ve kültürü üzerine yazan Rudyard Kipling, Edmondo de Amicis (*Constantinople*, 1896), Robert Kaplan gibi birçok batılı seyyah, tarihçi,

antropolog, gazeteci ve diplomatın Türk'ü tarif eden yazıları ile İstanbul'da günlük yaşamlarını sergileyen insan manzaralarının fotoğrafları 30 adet kartpostalda sunulmuştur. Türkler üzerine yapılan önyargıların ironi ile yorumlandığı kartpostallarda metinler ve fotoğraflar yirminci yüzyılı kapsamaktadır (Duben, t.y.: www.ipekduben.com).

Resim 13: İpek Duben, “Türk Nedir?”, 2003, Enstalasyon.



Kaynak: www.ipekduben.com, 30.01.2015.

Her iki sanatçı da yaşamlarında deneyimledikleri ırksal ve azınlık üzerinden gerçekleşen ayrımlara farklı direnme yöntemleri ile başkaldırı göstermişlerdir. İki eser sergi salonunda alıcıya ulaşırken, Yoko Ono *Çivi ve Çekiç Resmi* adında ki eserini direnme yöntemlerinden yerleştirme sanatını kullanarak sunmuştur. Yoko Ono etnik aidiyet göstermiş olduğu sarı ırkın temsili olarak Amerika'da azınlık olarak yaşamının zorluğundan yola çıkarak çalışmasını uygulamaya geçirmiştir. Eserinde bu ırksal farklılık sorununun kurtarıcısı olarak etnik kökenin ötekileştirilmesi üzerine hâkimiyet göstermiş sanatçıları koymaktadır. İpek Duben *Türk Nedir?* adlı çalışması ise fotoğraf sanatıyla işlemiş olduğu konu Avrupa'da Türklerin azınlıksal yaşadıkları sorun üzerinden ortaya çıkmıştır. Azınlıklıkların içerisinde yer alan Batıdaki Türk ırkına yöneltmiş ötekileştirici tutum üzerinden farkındalık oluşturulmuştur. 20. yy. İstanbul'unda yaşayan Türklerin fotoğraflandığı eserde *Korkunç Türk* deyimini yıkacak çeşitli batılı entellektüeller tarafından Türk insanını tarif eden yazılarla birlikte izleyiciye sunulmuştur. Eserlerin her ikisi de I. Kuşak feminist sanat kuşağına yakınlığı dikkat çekmektedir. Karşılaştırılan eserlerde

toplumların inşa ettiği Irkçılık, etnik köken, etnik ön yargı, etnik azınlık gibi tutumlara bir karşı duruş sergilenmiştir. Farklı kültürleri bir arada oluşturdaki azınlığı ayrıştırıcı tavır sanatçılar tarafından yıkıma uğratılması hedeflenerek galerilere taşınmıştır.

3. 1. 2. 2 Jenny Saville ve Şükran Moral Karşılaştırılması

Toplumun azınlıklar üzerinde kurduğu ayrıştırma, görmezden gelme, yok sayma gibi rahatsız edici tavırlar sanatçılar tarafından konu olarak ele alınmıştır. Bu ayrıştırıcı tavra karşı duruş gösteren Jenny Saville ve Şükran Moral kendi buldukları kültürde bu yok sayışa sanatları ile dur demişler, cinsiyet tercihleri bakımından azınlıkta kalan bir gurubun tarafında durarak konuyu irdelemişlerdir.

Jenny Saville'nin *Geçiş* (Resim 14) deki gibi çift cinsiyetli figürleri resmederek alıcıya cinsel geçişin rahatsız edercesine topluma sunmayı hedeflemiştir. Bu resimlerle Saville, cinsiyetler arasında kaygan bir zemin yaratmayı temel hedef bilmiştir. Bu çalışmalar zaman zaman ana tanrıça ruhunu yansıtırken kimi zaman çift cinsiyetli olarak tuvale aktarılmıştır. Fakat Saville'nin resimlerinde dudak, vajina, penis gibi ortak noktaların yanında cinsel organları ön plana alarak bizlere erotik öğelerin nasıl çarpıcı bir farklılığa dönüştüğünü göstermektedir. Hastanelerde cinsel organlarına sonda takılmış kadın ve erkek figürlerin resmini yine aynı rahatsız görüntüleri elde etmek için kullanmıştır. Saville'nin her resminde mesaj yüklü öğeler seyirciyi bir anlamda resmin tuzağına çekerken diğer yandan bir anda etleri seyrederken bulabiliriz (Korkmaz, 2006: 109).

Çağdaş genç sanatçıların ön de gelenlerinden biri olan Saville'nin, çağdaş beden olgusunu klasik ve özgün boyama üslubuyla oluşturması dikkat çekmiştir. Saville, içinde yaşamakta olduğumuz döneme ait vücutları araştırarak, cerrahi operasyonların bedene yaptıklarını ve çağdaş kaygıları sezebilme yetisini ortaya koymuştur. Bu vücutlar, çağın getirilerine sahip belirgin şekilde etle ilişkilendirerek yansıtmıştır. Örneğin olarak, çift cinsiyet, travestilik, yarı canlı/yarı ölü baş, koma halindeki bedenler ve kadvralar gösterilebilir. Travestilerdeki bir cinsiyetten diğerine geçişi yani, başkalaşımın etkisini izleyiciye hissettirmek isteyen sanatçı, yapıtlarında etin temel unsur olarak ele alındığı gözlemlenmektedir. Jenny Saville'nin *Geçiş* (Resim 14), resminde de görüldüğü gibi göğüsleri ve vücut formu

bir kadını andırırken, çalışılmış modelin penisi izleyeni rahatsız etmek için esere dâhil edilmiştir. Eserde çalışılan figürün yüzü hem bir kadını hem de bir erkeği anımsatmaktadır (Schama, 2010: 34-41).

Resim 14: Jenny Saville, “Geçiş”, 2004, T.Ü.Y.B.



Kaynak: www.saatchigallery.com, 11.02.2015.

Şükran Moral’ın *Amesus* (Resim 15) adlı eserinde farklı cinsel tercihleri ve eğilimleri olanların tarafından bakan bir lezbiyen performansı galeriye taşınmıştır. *Amemus*’a ev sahipliği yapan, İstanbul’da *Casa Dell’Arte adlı galeride* 2 Aralık da Moral’ın yeni performansına 147 izleyici ile ev sahipliği yapmıştır. İzleyici bu performansını önce izleyerek ve ardından çeşitli tepkiler vererek performansın katılımcıları olmuşlardır. Performansın hakkında bilgi sahibi olmadan galeriye özel davet edilen izleyiciler ile performansın vuku bulduğu yatak arasında ince, tül bir perde bulunmaktadır. İzleyicinin katılımcı olduğu performanslar, Fransız sanat kuramcısı ve küratör Nicolas Bourriard tarafından “*İlişkisel Estetik*” adı altında adlandırılmıştır. Bu performansta Moral ve bir kadın oyuncu, 20 dakika boyunca bir yatakta sevişmişlerdir. Bu performansını iki kamera ve bir fotoğraf makinesi ile çekimi yapılmış olup, performansın videosu ve fotoğrafları 9 Aralık 2010’da açılışı yapılacak bir sergi için kayda alınmıştır. Lakin sergi Moral’ın isteği doğrultusunda

iptal edilmiştir. Yapılan performanstan geriye tek bir kare fotoğraf kalmıştır (www.art-if-act.blogspot.com.tr, 2011).

Şükran Moral'a *Amesus* eserinin nasıl ortaya çıktığı sorulduğunda (www.magazinkolik.com): “her şey cinsellik üzerine kurulu olduğu bu ülkede performansın temel fikri de burada ortaya çıkmış” olduğunu dile getirmiştir. Yaşanan ve yaşanamayan cinsellik, bunun yanında hâlâ hayvanlarla sevişenlerin olduğu bir ülke ve bu tabuların kırılmasının ciddi gerekliliği eserin yapılış esasları içerisinde yerini almaktadır. Sadece buda değil, televizyon dizilerine bakıldığında herkes bu dizileri izlemektedir. Nedeni ise tartışmaz bir basitlik taşımaktadır; yasaktan doğan, tabuların arkasında gizlenen cinsellik bu dizilerdeki varlığını sürdürdüğünü her fırsatta dile getiren Moral yaptığı performansın sanat olup olmadığı tartışılırken Kendisi bu konuya açıklık getiriyor;

“Gerçek sanat, orada, yatağın etrafındaki tülün arkasında bizim sevişmemizi izleyen insanların durumuydu! Onların ne hissettikleriydi. Ben görmedim, ama bazı insanlar çıkıp gitmişler mesela. Seyircinin kendisi çıplak kaldı orada, biz çıplak kalmadık aslında!” (www.magazinkolik.com, 2010).

Başka bir şekilde de derdinizi anlatabilecekken neden böyle canlı bir performans ve neden bir erkekle değil kadınla? sorusuna cevabı ise;

Çünkü performans sanatı tekrarlara teslim oldu. Çok sıkıcı buluyorum bu halini. Yapılanlar hep aynı. O yüzden böyle bir canlı performans yaptım. İstesem ben orada vücudumu da kesebilirdim! Ki bence dünyanın en kolay şeyi. Ama başka bir vücutla karşılaşmak, bütün dengeleri bozmak. Bunlar hiç kolay değil. Azınlıklara sahip çıkmak istememden dolayı (www.magazinkolik.com, 2010).

Bugüne kadarki yaptığı birçok performansında hep “tabularla” bir derdi olduğunu dile getiren Moral; düşünceleri saf aklın yerine, eylemdeki bedeni özgürleştireceğine olan inancı bilinmektedir. Bu noktada cinsellik önemli bir tabu olarak karşımıza çıkmaktadır. Cinsellik, iktidarlar tarafından topluma yasaklanan alanların başında gelmektedir. Örtük olarak yaşanan, masa altına süpürülerek görmezden gelinen, yok sayılan “heteroseksüel” ilişkilerin varlığının yanında, yüz çevrilen “gay/lezbiyen” ilişkilerin normal olmadığına dikkat çekilmek istenilen önemli bir konudur. Bu performans da “sevişme”, sanatsal bir eylem niteliğinde karşımıza çıkmaktadır. İzleyiciler ise bu sanat etkinliğinin pasif konumdaki okuyucuları ve katılımcılarıdır. Bu bağlamda sunulan sanatsal eylem bir cinsel gösteri değil, bir ahlak sorununun ele alınması olarak izleyicinin karşısına sunulmuştur. Belki de çalışmada sorgulanabilecek olan, galerideki sanatın yeryüzüne

inmesi ya da bir gündelik olgu olarak cinselliğin “*sanatın fildişi kulesine*” çıkması çizgisindeki “*sınır ihlalinin olup olmadığıdır*” (Kural, Milliyet, t.y.).

Resim 15: Şükran Moral, “Amesus”, 2010, Performans Sanatı.



Kaynak: www.milliyet.com.tr, 01.03.2015

Değerlendirmeleri yapılan iki çalışmanın ortak yanı; azınlıklar grubuna dâhil olan farklı cinsel eğilimleri ve tercihleri olan grupların ele alınmış olmasıdır. Birbirlerinden farklı iki kültürde azınlığı temsil eden cinsel tercih farklılığını Jenny Saville, direnme yöntemlerinden resim sanatı ile Şükran Moral ise performans sanatı ile ele almıştır. Saville *Geçiş* adlı eserinde tuval üzerine yağlıboya tekniği kullanılarak çift cinsiyetli bir bedeni tüm çıplaklığıyla alıcıya ulaştırmayı hedeflemiştir. Sanatçı kendine has boyama üslubu ile duruşu ve göğüsleri ile kadın bedenini anımsatırken diğer tarafta erkeksi yüz hatları ve tualin önüne yerleştirilmiş penis ile izleyiciyi rahatsız ederken, çift cinsiyetli bir bedeni sanatçı tarafından topluma sorgulatmayı hedeflemiştir. Şükran Moral’ın *Amesus* isimli eseri ise iki kadının 20 dakikalık sevişmesi üzerine kurgulanmış bir performanstır. Moralı’nın eseri, Saville’in eserinin aksine canlı bir performans olması izleyeni daha çok etkilemiş ve izleyicide verdiği tepkilerle ya da tepkisizliği ile performansın bir parçası olmuştur. Her iki eser ikinci kuşak feminist sanatçıların çalışmış oldukları konulara yakın durmaktadırlar.

3. 1. 3. Erkek Egemen Topluma Başkaldırı

Toplumun kadına biçtiği rol altında bir diğer başlık ise Erkek egemen toplum anlayışı, erkek egemen düşüncenin hâkim olduğu ve kadınlığın sınırlarının zorlandığı hatta bazen yok sayıldığı ortamların var olduğu gerçeği hiç şüphesiz varlığını devam ettirmektedir. Modern çağda bile hala yok edilemeyen ataerki kültür ve erkek egemen toplum anlayışı günümüzde kadın sorunsalının en büyük sorunu olarak hala karşımıza çıkmaktadır. Bu fikre karşı duruşun temsili olarak Feminist sanatçılar topluma ulaştırmayı hedefledikleri eserleri ile karşımıza çıkmaktadırlar.

3. 1. 3. 1. Maria Abramoviç ve Şükran Moral Karşılaştırması

Ataerki düzenle birlikte kadının ötekileştirildiği ve soyutlanmaya çalışıldığı bir toplum düzensizliği mevcut olmuştur. Modern dünyanın dahi girdabına kapıldığı bu anlayıştan yara alan kadınlar çeşitli alanlarda başkaldırma yöntemleri geliştirmiştir. Sanat bu yöntemlerden biridir. Şükran Moral ve Marina Abramoviç sanatın etkileyici dilini kullanarak bu başkaldırmaya ortak olmuşlardır. Kullandıkları yöntemlerle benzerlik gösteren iki çalışmanın temelinde rol değişimi dikkat çekmektedir.

Marina Abramoviç 1975’de Amsterdam’da Kırmızı Bölge’deki bir hayat kadının yerine geçtiği *Rol Değişimi* adlı çalışmasında şerefli/şerefsiz meslek ve dişilik/cinsellik konusuna gönderme yapmıştır. Sanatçı, bir fahişeye 4 saatliğine yer değiştirmiştir (Resim 16). Bu çalışmada sanatçı dişiliğin yapı bozumunu, şerefli/şerefsiz mesleklerle ve kadının mesleğindeki başarısıyla ilişkilendirmiştir. Sanatçının performansında yüzündeki ifade, pencere kenarındaki oturuş biçimi, fiyatta pazarlık yapış tarzı bir fahişenin vücut dilini yansıtır nitelikte değildir. Çalışma, belirlenmiş bir yer ögesi dâhilinde gerçekleştirilmiştir. Bu türden bir rol değişiminin ancak Amsterdam gibi bu işlerin fazlaca yapıldığı fahişelik mesleği başka hiçbir yerde bu kadar halkın arasında değildir. Bu halka karışmış kadın bedeninin erkil tohum tarafından tüketimi üzerine kurgulanmış mesleğin sıradanlaştığı Amsterdam şehri, performansın gerçekleşmesine kolaylık da sağlamıştır (Pejic, 2003: www.earsiv.anadolu.edu.tr).

Resim 16: Marina Abramoviç, “*Rol Değişimi*”, 1975, Performans Sanat.



Kaynak: www.curatingtheworld.wordpress.com, 15.04.2015

Marina Abramoviç gibi erkek egemenliğinin hüküm sürdüğü bir mekânda “*Bordello*” (Resim 17) isimli performansını gerçekleştiren bir diğer sanatçı Şükran Moral’dır. Bekâret korkusu, meslek seçimi ve dişilik/cinsellik gibi kavramlara gönderme yaparken Türk kültürünün tabularına meydan okumuştur. Şükran Moral “*kızım kısa giyme orospu olursun*” “*Yüksek kaldırıma düşersin*” korkuları ile büyütüldüğünü sık sık dile getirir ve yaptığı bütün işlerinin geçmişten gelen korkularına bağlı olduğunu söylemektedir (Sönmez, 2009: 132). Özellikle onun döneminde kadınlar; bekâret korkusu, kızlık zarı kontrolü gibi korkular altında yaşamış bir Türk kadını temsili olduğundan bahseder ve bu yüzden kendini erkeğin egemen olduğu ortamlardaki performansları ile göstermekten çekinmemiştir. Genelev çalışanlarının yerine müşteri bekleyerek kendini ortaya koyduğu performansı büyük yankı uyandırmıştır. Bu performansı gerçekleştirirken tercih ettiği mekân İstanbul yüksek kaldırımdır. Genelev kapısında sigara içerek erkeklerin dikkatlerini üzerine çekmeyi amaçlarken mesleğin gerekliliklerini yerine getirmektedir. Fonda Türk kültüründe yer alan arabesk bir müzik yüksek sesle çalarken, sarı saçları ve göğüslerini açıkta bırakan bir o kadar ucuz iç çamaşırı ile kışkırtıcı bir görünüme bürünmüştür. Fakat bunu yaparken gerçek bir genelev kadını izleniminden çok film setinden bir kare çekilmiş gibi algılanmıştır. Performansa tanık olan erkekler kameranın varlığından haberdarken, şaşkın ama bir kurgunun içinde yer aldıklarının farkındalığı görülmektedir (Sönmez, 2009: 132). Milliyet Sanat’ta Köşe yazarı Yasemin Bay, Moral ile yaptığı röportajda, “*Geneleve girdiğinizde nasıl bir deneyim yaşadınız, neler gözlemlediniz?*” sorusunu sormuş;

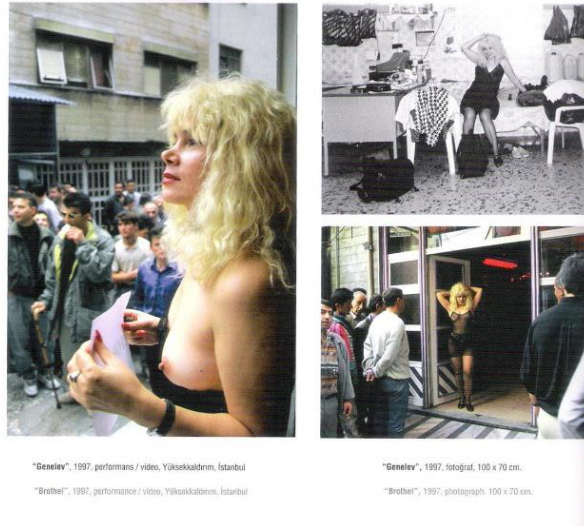
“Türk erkeği maçodur ya... Oradaki adamların nasıl süt dökmüş kedi gibi olduklarını gördüm. Kadınların karşısında ne kadar zavallı, çaresiz olduklarını anladım. Ve de bu namus kavramı üzerine düşündüm. Toplumumuz ataerkil ve kadının cinselliğini yaşamaması üzerine kurulmuş.”

Cevabı üzerine *“Kadının cinselliğinden neden bu kadar çok korkuluyor?”* sorusuna *“Erkek, geneleve hayatımızın en önemli bölümünü, anında tüketmek üzere gitmiş. Yani cinselliğini sıfır noktasına indirgemiş. Farkında olmadan bu durumun ezikliğini de duyuyor olabilir”* (Bay, www.milliyet.com.tr).

Şükran Moral'in kariyer hayatının en başından itibaren cinsiyet konusunu işlemekte olduğu gözlemlenir. Sanatçı, Türk toplumunda kadınlık ve bu toplumda yaşayan kadının rolü konusunda yerleşmiş kabullenilmişlikleri sorgulamaktan hiçbir zaman çekinmemiştir. Moral tartışmalı performansları ve yıkıcı stratejileri hetero kuralcı toplumsal baskıya birer meydan okumadır. Ele aldığımız *Bordello* isimli çalışmasında sosyal önyargıyı, cinsiyet streotiplerini ve cinsel hoşgörüsüzlüğü eleştirme amacı taşırken yaşadığı deneyimde Türk erkeğini bizzat tanıma fırsatı duymuş olmanın mutluluğunu şu sözlerle dile getiriyor (Işık, 2015: <http://artfulliving.com.tr>).

“Hem korkular büyüdü hem de o Türk erkek mitolojisi kafamda küçüldü. Çünkü o korkunç kabadayı adamlar var ya... Buyur hanımefendi diye konuşuyorlardı. Tabi eminim bana buyur hanımefendi diyen adam iki dakika sonra bana tokadı da basar bıçağı da çekerdi. Yani o bıçakla buyur hanım efendi arasında bir şeyi yaşadım. O nedenle bu deneyim bana gerekiyordu” (Sönmez, 2009: 132).

Resim 17: Şükran Moral, “Bordello”, 1997, Performans Sanatı.



Kaynak: www.tiyatromakinesi.blogspot.com.tr, 11.04.2015

Karşılaştırılan her iki sanatçının eserlerinde kendi toplumundaki genelev kadınları ile bir rol değişimi izlenmektedir. Her iki sanatçı, erkek egemen bir alanda kadının konumu üzerinden yola çıkmıştır. Bu ortak bakış açısını direnme yöntemlerinden performans sanatı ile ele almış olmalarının yanı sıra konu bakımından da yine her iki eser ikinci kuşak feministlere yakın durmaktadırlar. Her iki sanatçı kırmızı rujları kışkırtıcı vücut dili ile karşımıza çıkmaktadır. Abramoviç performansını bir genelev odasında elinde bir sigara ile gerçekleştirirken, Moral ise yine elinde bir sigara ile Abramoviç'ten farklı olarak genel ev kapısında gerçekleştirmiştir. Maria Abramoviç rol değişimine girdiği kendi kültüründe ki bir genelev kadınının yerine geçerek onun vücut dilini yansıtmaya çalışsa da o mesleğin gerekliliğini yerine getirememiştir. Şükran Moral ise Abramoviç'e göre performansına bulunduğu kültürdeki genelev kadınının vücut dili, görüntüsünü ve arabeskliliğini daha başarılı bir dil ile alıcıya sunmuştur. Fakat Şükran Moral vücut dilini kullanmayı başarsa da kurgusallığı hissedilen ve bir kamera tarafından kayıt altına alındıklarını gören erkeklerin doğal ortamda verebilecekleri tepkileri vermekten kaçınmış oldukları kanısına varabiliriz. Her iki performans seçilmiş önceden kararlaştırılmış semtlerde uygulamaya konulmuştur.

3. 1. 3. 2. Nancy Spero ve İpek Duben Karşılaşması

Kadına şiddetin ve baskının arttığı ataterkil toplum düzeyine başkaldıran sanatçılardan Nancy Spero ve İpek Duben'in çalışmaları farklı mecralarda uygulanan şiddet ve baskı örneklerini ele alarak eserleri ile toplumun düzenine kafa tutmuşlardır. Yaptıkları eserlerle sanatı en etkileyici dil olarak görerek topluma ulaşmayı hedeflemiş olup, baskı ve şiddete karşı tutumlarını topluma ulaştırmak için galerilere taşımaktadır.

Feminist sanatın önemli temsilcilerinden biri olan Nancy Spero, çalışmalarında kadınlara yönelik şiddetin toplumsal boyutunu devletin şiddetiyle ilişkilendirerek resimler yapmıştır. Vietnam Savaşı süresince savaşı ve cinsel şiddeti konu alan baskı-resimler oluşturmaktadır. Spero'nun diğer çalışmalarının büyük bir kısmı tarih boyunca kadına uygulanan şiddet görüntülerini içermektedir. 1970 yılından itibaren Uluslararası Af Örgütü'nün elindeki belgelere dayanarak, Latin Amerika'da kadınlara uygulanan şiddet ve işkenceleri bir dizi resimle anlatmıştır. Bunun yanında XIII. yüzyıl da Avrupa'da uygulanan büyücü cinayetleri ve Vietnam

Savaşı'nda kadınlara yönelik şiddet müdahaleleri Spero'nun sıklıkla işlediği konulardan bazılarıdır. Böylelikle tarihte kadına uygulanan şiddetin boyutlarını insanlara gösterebilmiştir (Korkmaz, 2006: 45).

Resim 18: Nancy Spero, “Bomba ve Madurlar”, 1966, Kağıt Üzeri Guaj Boya.



Kaynak: www.artfortheblogofit.blogspot.com.tr, 26.03.2015

Nancy Spero'nun 1966'da *Bomba ve Madurlar* isimli eserinde Vietnam Savaşı'nda şiddete maruz kalan kadın figürlerinden bir kareyi guaj boya ile kâğıda resmetmiştir. Resimde elinde silahla muhtemelen savaş alanında arkasındaki üç erkek silüetinden koşarak kaçtığı görülmektedir. Resimde kadına şiddet ve baskı gözlemlenmektedir (Resim 18). Feminist sanatının önde gelen Türk sanatçılarından biri olan İpek Duben ise erkek egemen toplumda oluşturulan şiddet ve baskıya karşı başkaldırı niteliğinde olan eserleri ile galeride alıcıya ulaşmıştır. 1941 İstanbul'da doğan İpek Duben Chicago Üniversitesi'ndeki yüksek lisans eğitimini aldıktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi'nde doktorasını tamamlamıştır. Sosyal bilimler alanında birçok alanda eğitim alan sanatçının çalışmalarının alt yapısında genel olarak kimlik tartışmaları yer almaktadır. İpek Duben daha. çok resim, heykel ve enstalasyon konularında eser vermiştir (Antmen, 2012:134).

Resim 19: İpek Duben, “Aşk Oyunu”, 1998- 2000, Enstalasyon.



Kaynak: www.radikal.com.tr , 13.02.2015

İpek Duben çalışmalarında ince mesajlar vererek ve karşısındaki izleyiciye farklı bir şeyler anlatarak, derinden etkilemek ve hatta içlerini acıtacak şekilde ele almak maksadı gütmüştür. .Duben’in bir disko topunun bulunduğu kırmızı bir odaya yerleştirilmiş rulet masasında şarkılar eşliğinde kurgusallaştırarak seyirciye sunduğu “Aşk Oyunu” (Resim 19) isimli çalışması, sanatseverleri ve izleyiciyi de işin içine dâhil eden bir yapıya sahiptir. Rulet masasının bahis oynanan düz kısmındaki fiş koyulan veya para yatırılan yerlerdeki kadın isimleri karşılığında rulet çarkının gözlerinde ise o kadınlara şiddet uygulayan erkelerin fotoğrafları yer almaktadır (Çorduk, 2010).

Bu interaktif projeye, seyirci isteği doğrultusunda katılabilmekte ve ruletteki oyun kadar basit bir hal alan cinayetler, bir kısım pul üzerinde kişilerin resimleri ile birlikte enstalasyonda yer almaktadır. Oyuna katılımcı rolünde olan seyircilerin kurgusal oyunda kazandıkları pullarda ise çarkta ki olaylar da ki kadınların ölüm biçimlerini anlatmaktadır. Burada İpek Duben seyirciye bütün bunları izletirken oyunun bu kadar basit olmadığının mesajını vermeyi hedeflemiştir. Diğer yandan da sanatçı gözler önüne serdiği olaylar bütününe seyirciye de bir iç hesaplaşma yaşatarak sunmuştur (Çorduk, 2010).

Resim 20: İpek Duben, “Aşk Kitabı”, 1998-2000, Enstalasyon, El yapımı kitap ile kaide



Kaynak: Çalikoğlu, 2012: 135.

İpek Duben'in *Aşk Oyunu* isimli çalışmanın odası ile ikiz yerleştirilmiş ve birbirini ile ilişkilendirilmiş bir diğer çalışma ise *Aşk Kitabı* (Resim 20)'dir. *Aşk Kitabı* Türkiye ve ABD'de işlenen 120 aile içi şiddet ve cinayet vakasının ayaklı bir belge kitabı şeklinde dizayn edilmiş halidir. Çelik plakalardan oluşan bu kitap sınırsız sayıda aldatılmış ve kaybedilen hayatların yaşamların arşivlendiği bir kitap olarak karşımıza çıkmaktadır (<http://www.ipekduben.com>, t.y.).

Enstalasyonun merkezinde bulunan plakaların tepesindeki ampuller mecazi bir şekilde suç ve şiddet olaylarına ışık tutarak konunun itiraf edilmesi ve aydınlatılmasını hedeflemiştir. Plakalarda yazılı olan imgeler ve yazılar, bütün bu olayların yaşandığı coğrafyaların güven/toplum/medeniyet gibi kavramlar perspektifinde sanatsever tarafından tekrardan şekillenmesine imkân sağlamaktadır. 1998-2000 yılları arasında çeşitli coğrafyalarda inşa edilen bu yerleştirme, gezici bir yapıya sahiptir. Çalışmanın bu göçebe özelliği, yaşanan şiddet ve suçlarla ilgili biriktirilen bilgi ve belgelere farklı coğrafyalardan güncel verilerin de eklenmesi ile eserin dönem olarak canlı kalmasını sağlamıştır. *Aşk Kitabı* toplumda ortaya çıkan suçlu ile mağdur, çoğunluk ile azınlık veya egemen ile güçsüz gibi zıt grupların birbirleri ile alakalı olan ilişkilerini ortaya koymaktadır (Antmen, 2012: 134). Eserde

istenilen herkesin bu olayları üçüncü sayfa haberlerinde görmezlikten gelmeleri yerine kendilerini olayın içinde bulmaları hedeflenmiştir.

Resim 21: İpek Duben, "Aşk Kitabı", 1998-2000, Enstalasyon, El yapımı kitap ile kaide



Kaynak: Çalikoğlu, 2012: 135.

Duben'in (Resim 21) eserinde odanın yerleştirilmesi sırasında sanatseverde küçük telefon kulübeleri gibi bir hissiyatın oluşması istemindeki amaç da yakından, gözün görebileceği mesafeden günümüz gerçeğini "*gözüne gözüne sokuyorum artık fark et çevrende neler oluyor*" düşüncesini en iyi anlatma yöntemlerinden birini seyircilerine sunmuştur. Bu farkındalık yaratma durumu kurgusallıkta yüz yüze gelme, baş başa kalarak iç hesaplamaların yaşanması durumlarına zemin hazırlamak için küçük odacıklar içerisinde bire bir işlenmiş kadın hikâyeleri ile sunulmuş bir eser olarak topluma ulaşmıştır (Çorduk, 2010).

Aşk Kitabı'ın kaide işlevi gören çelik masası, kitap yerleştirme olarak sergilenmediği zaman bir heykel-kitaba dönüşmektedir (Resim 22). Bu dönüşümü ışığın niteliği ve düzeni ile elde ediliyor. Buna bir ışık enstalasyonu da diyebiliriz.

Resim 22: İpek Duben, “Aşk Kitabı”, 1998-2000, Enstalasyon, El Baskısı Çelik Plaka



Kaynak: Çalikoğlu, 2012: 134.

Nancy Spero Vietnam Savaşı'nda kadınlara uygulanan baskı ve şiddet müdahalelerinden bir kesiti eserinde konu ederken, birinci kuşak feministlere yakınlık göstermektedir. İpek Duben ise daha geniş bir pencereden bakarak *Aşk Oyunu* çalışmasında bir Rus ruleti ile oyuna seyirciyi de dâhil ederek toplumda kadın cinayetlerinin bir oyun kadar basit ve rastlantısallığını anlatan bir ironiye dönüştürürken ikinci kuşak feministlere yakınlık göstermektedir. İpek Duben'in *Aşk Kitabı* enstalasyonu ise galeri odasının ikinci kısmında yer alan bir ayaklı sanat kitabı olarak karşımıza çıkmaktadır. Amerika'da ve Türkiye'deki gazetelerden derlenen 3. sayfa haberlerinin odaya yerleştirilmesinden oluşarak seyircinin erkek egemen kültürün akıl almaz sonuçları ile yüzleşmesi hedeflenirken, gözüne sokarcasına çevresinde olanları görmezden gelememeleri gerektiğini anlatılmaya çalışılmıştır.

Nancy Spero ve İpek Duben sadece buldukları kültürdeki kadınların sorununu ele almamıştır. Lakin Spero genelin içinden savaştaki kadınlara uygulanan baskı ve şiddeti konu olarak kâğıt ve tuval üzerine çizdiği resimler ile irdelemiş ve seyirciye sunmuştur. Duben ise erkek egemen toplumda kadına uygulanan baskı ve şiddet sonuçlarının kanıtını galeriye taşımaktadır. Dikkatleri bu konuya çekerek toplumun kendi ile yüzleşmesini sağlamıştır. İşlemiş olduğu konuda ele aldığı olaylar yaşamış olduğu iki ülkede gerçekleşen 3. sayfa haberlerinden oluşmaktadır. Türk Kültürü ile Amerikan kültüründe yaşanan aile içi olaylarının pek farklı olmayışı ve üstüne yok sayılacak derecede önemsizleştirilerek 3. sayfaya laik görülen şiddetin araçları olan medyada eleştirilmektedir.

3.1. 4. Cinsel Sömürü, Ensest İlişki ve Çocuk İstismarı Üzerine

Feminist sanatın kanatları altına aldığı bir diğer konu başlığı ise cinsel sömürü haline getirilen kadın ve çocuklardır. Kadınların fiziksel anlamda cinselliğinin sömürüldüğü, tacize, kimi zaman tecavüze uğradığı gerçeği en büyük sorun teşkil eden konu bütünlüğünü oluşturmaktadır. Ensest ilişki ve çocuk istismarı bu konunun çok daha başka bir boyutunu gözler önüne sererken can yakan bir taraftır da aynı zamanda. Ev içerisinde yaşanan ensest ilişki ve bunu gören, duyan ve bilen aile üyelerinin bu vahşete sessizliği Feminist sanatçıları en çok topluma ulaştırılması gereken konu olarak kendine çekmektedir.

3. 1. 4. 1. Carolee Schneemann ve Şükran Moral Karşılaştırması

Toplumda kadına yönelik çok ciddi boyutlarda cinsel sömürünün varlığı her kesimde hissedilmektedir. Günümüzde kadınların seks objesi olarak görüldüğü ve bu tavrı devam ettiren erkek hegemonyası feminist sanatçıların eserlerinde çok büyük yer kaplamaktadır. Carolee Schneemann ve Şükran Moral buldukları kültürlerden etkilenecek cinsel sömürü konusunu farklı direnme yöntemleri ve kendi kültürlerinin içerisinde eserlerinde irdeleyerek sanatla topluma ulaşmayı hedeflemişlerdir.

Amerikalı feminist sanatçı Carolee Schneemann'ın *İçerideki Tomar* (Resim 23) isimli performans gösterisi, bir masa üzerinde çıplak vücudu ıslak çamurlu sular içerisinde, yavaşça ayağa kalkarken, yine aynı ağır hareketlerle elini vajinasına sokup bir rulo kâğıt çıkarmaktadır. İnce, dar ve uzun bir şerit halindeki kâğıdı çektikçe kâğıt uzamakta, bu arada da Schneemann, kâğıda yazılmış olan *Strüktural Film Yapımcısı* adlı metni okumaktadır. 1975 yılında, Colorado'da *Tellurida Film Festivali* bünyesinde sunulmuştur. Schneemann'a göre vajina genel geçer formlar olan doğum çıkışı ve haz noktası olarak düşünülebilmenin yanında saklı bilginin kaynağı olarak mimari bir öge ya da heykel formu olarak da düşünülmelidir. Ona göre vajina, kıvrılan yarı saydam bir odanın görünen kısmı olan canlı bir mekândır. Erkeklerin seks gücünü denedikleri ve sadece bu amaçla gördükleri bu uzuv farklı fonksiyonlara da sahip olabilir. Cinsel sömürünün bir farklı anlatım şeklide denilebilmektedir. *İçerideki Tomar* performansının çıkış noktası da bu düşünceyle temellenmektedir (Korkmaz, 2006: 92).

Resim 23: Carolee Schneemann, "İçteki Tomar", 1975, Performans Sanatı.



Kaynak: www.feministartpower.wordpress.com,_25.04.2015

Türk feminist sanatçıları denilince akla gelen ilk isimlerden olan Şükran Moral, bireyselden yola çıkarak toplumsal çarpıklıkları, tahakkümleri, dogmaları da tüm çıplaklığıyla sergileyebilmektedir. Bu nedenle de birçok gösterisi eleştirilere, sansüre ve toplumsal baskıya uğramıştır. Şükran Moral'ın 2010 Contemporary İstanbul Fuarı'nda Casa dell'Arte sanatçısı olarak Sergilediği herkeste şok etkisi yaratan işlerinden biri olan "*3 Erkek 1 Kadın*" (Resim 24); Mardin'in Yukarı Aydın köyünde 3 erkekle aynı anda evlenen sanatçı, teker teker kocası olacak erkekleri evlerinden alıp, davul zurna eşliğinde her birinin beline kırmızı bekâret kemerini takmıştır. Performansta herkes mutlu. 1 gelin ve 3 damat. Çok ironik, çoğu izleyici 'Bu ne' derken, bu kadın neyi eleştiriyor? Sorusuna; çok açık bir cevap vermek mümkün aslında, ülkemizde adına töre dediğimiz ama insanlık dışı olan kumalık sistemini eleştirmektedir (Gazioğlu, 2011).

Resim 24: Şükran Moral, “3 Erkek- 1 Kadın”, 2010, Performans Sanatı.



Kaynak: www.galerizilberman.com, 17.04.2015

Her iki sanatçı, içinde buldukları kültürü sanatlarına dâhil ederek cinsel sömürü üzerine ve toplum tabularına direnme yöntemlerinden performans sanatını kullanmıştır. Fakat Şükran Moral Mardin’de gerçekleştirdiği performansını videoya alarak galeriye taşırken, Carolee Schneemann ise performansını galeride gerçekleştirmiştir. Her iki sanatçı II. Kuşak feminist sanatçılarından.

Eserlerde Carolee Schneemann kadın vajinasının sadece erkeklerin seks gücünü denedikleri, haz noktası, doğum çıkışı olmadığını bunların yanında gerçek bilginin saklandığı bir yer olabileceğini anlatmıştır. Şükran Moral ise eserinde bulunduğu kültürde bir erkek üç kadınla evlenebildiğini gözler önüne sunarken, tam tersini uygulayarak adına töre dedikleri kumalık sistemini ironik bir dille, eleştirerek kadına yönelik cinsel sömürünün en üst seviyede yaşanmakta olduğunu gözler önüne sermektedir. 3 erkekle evlenen bir kadın herkesi rahatsız ederken neden 3 kadınla evlenen bir erkeğin toplumu rahatsız etmediğinin sorgulandığı başarılı bir eserdir.

3. 1. 4. 2. Paula Rego ve Canan Şenol Karşılaştırması

Feminist sanatçıların birçok eserine konu bir gerçek vardır, bu Encest ilişki ve çocuk istismarıdır. Paula Rego ve Canan Şenol karşılaştırmasında bu konu başlığından yola çıkılarak yapılmış eserler analiz edilmiştir. Topluma farklı direnme yöntemleri ile dayatılan veya gizlenen gerçekliklerin verisi görülürken, sanatçıların bile bu dayatılmış istismarları istemeden yaşamış olduğu görülmektedir.

Paula Rego 1935 yılında Portekiz'in Lisbon kentinde doğmuştur. Çocukluğunu, gençlik yıllarını geçirdiği Portekiz'deki evini, çocuk odasını ve bahçesini mekân olarak kullandığı, rahatsız öğelerle yüklü, büyük ebatlı figüratif resimler *Üçleme* (Resim 25) serisinde görmek mümkündür. Rego çocukluğunu doyusuya yaşayamamanın ezikliğini taşımış ve bu onun aile kavramına olan güvensiz yaklaşımına dönüşmüştür. Rego doğduğu zaman, babası erkek çocuk istediği için bu duruma hiç sevinmemiş ve yıllarca bu hayal kırıklığını kendisine hissettirmiştir. Babasının kendisine olumsuz duygular beslemesi, onun erkek çocuklarından nefret etmesine dönüşmüştür. Bu dönem boyunca daha çok büyükannesi ve büyükbabası Rego'ya bakmışlar, bu sebeple aile kavramını anne babadan ziyade büyük ebeveynlerine yüklemiştir. Büyükbabasının kendisine son aldığı oyuncak bebeği, erkek olduğu için parçalara ayırması Rego'nun erkek hegemonyasına ilk tepkisi olarak değerlendirilebilir. Zamanla bu duygular aynı paralelde ilerlemesiyle, bu hislerin yansımaları resim düzlemine düşmüştür. Paula Rego, aile içerisinde şiddet ve cinsel sömürünün oluşmasında Walt Disney'in etkili olduğunu savunmaktadır. (Korkmaz, 2006: 94). Rego, 1998 yılında yaptığı *Üçleme* isimli eserinde her ne kadar kendisini deşifre etmemiş olsa da kapalı mekânlar içerisinde kendini cinsel sömürülere maruz kalmış bir şekilde resmetmiştir. Psiko-seksüel zorlamalara uğramış görüntülerin bulunduğu bu üçlü çalışmada üç eserde de mekân olarak kendi odasını kullanmıştır. İlk iki resimde yatağın üzerinde istismar sonrası anımsatan görüntüler, ikincide bir kova üzerinde oturan masquelen (erkeksi) bir kadın figürü yer almaktadır. Duvarlar, zemin ve kullanılan eşyaların perişanlığı bu trajik olayı daha da kasvetli bir hale getirmiştir (Korkmaz, 2006: 93).

Resim 25: Paula Rego, “Üçleme”, 1998, Kağıt Üzerine Pastel Boya.



Canan Şenol, 2003 yılında, ensest ilişkisini konu aldığı *Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum* (Resim 26) adlı, barbie bebekleri kullanarak ensest bir ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Bu enstalasyonda kullandığı baba barbie bebek, küçük kız barbie bebeğe tecavüz etmektedir. Bu tecavüz esnasında abi barbie bebek baba barbie bebeğin kardeşine tecavüz ettiğini gizlice seyretmektedir. Sonrasında ise abi barbie bebekte tıpkı babası gibi kardeşine tecavüz ettiği fotoğraflara yer verilmektedir.

Küçük kızlarla özdeşleşmiş barbie bebekler masum birer oyuncakken aniden karşımıza cinsel bir suiistimali göstermek için kullanılırken karşımıza çıkmıştır. Araç olarak oyuncak bebek kullanılması, kutsal bir kurum olan ailenin, yeri geldiği zaman ne kadar tehlikeli olabileceği ile özdeşleştirilmiştir (Yılmaz, 2010: 130). Aslında sanatçının tepkisi sadece tacizi gerçekleştiren kişiye değil, o aynı zamanda çocuğun annesi dâhil, diğer tüm akrabalar tarafından bu olay bilindiği halde görmezlikten gelmesine de nefretle yaklaşmaktadır. Bu tür olayların aile içinde nasıl örtbas edildiğinin, aile denilen kurumun ne yaşanırsa yaşansın korunmaya çalışılmasının bir göstergesiydi (Korkmaz, 2006: 104). Bu çalışma, Mor Çatı Kadın Sığınma Evi'nde tanıştığı, çocukken yıllarca babasının ve abisinin tecavüzüne uğramış, daha sonra da babasının zoruyla evlendirdiği kocası tarafından bin bir türlü cinsel işkencelere maruz kalmış bir çocuğu olan genç bir kadının hayat hikâyesinden etkilenecek yapılmıştır. Yine sanatçının annesinden, çok yakın bir akrabalarının çocuğuna uyguladığı tecavüz, Onu bu çalışmayı bir seri halinde düzenlemeye yöneltmiştir (Yılmaz, 2010: 130).

Sergi Almanya'da sergilendiğinde, birçok kesim tarafından eleştirilmiş, sergiyi düzenlediği için Şenol, sokakta, evinin çevresinde sözlü saldırı ve tacizlere uğramış, pornografi sergi düzenlediği gerekçesiyle, polis tarafından gözaltına alınmış, işi sansürlenmiş hatta davalık olmuştur. Şenol'a göre; *Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum* adlı yapıt planlanmayan, ama yaşadığı sansür süreciyle aslında oluşma sürecini tamamlayan, amacına ulaşmış bir fotoğraftır. Çünkü bu tepkiler toplumun aile içinde yaşanan cinsel istismarı görmemekte ısrarlarını, kabullenmek istememelerinin ayaklı kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplum ensest ilişki, aile için taciz ve tecavüz olaylarını aile mahremiyeti içinde yaşayarak

annede dâhil gizli bir alanın içinde kalmasını sağlamaktadırlar (Korkmaz, 2006: 104).

Resim 26: Canan Şenol, “Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum”, 2003, Enstalasyon.



Kaynak: www.fotografya.fotografya.gen.tr, 22.02.2015

Her iki sanatçı eserlerinde enest ilişki ve çocukların uğramış olduğu istismar konu edilmiştir. Çocuklara yapılan istismarın ya da aile içinde yaşanan enest ilişkilerin toplum veya diğer aile bireyleri tarafından görmezden gelinmesine ve çocuklarına yaşatılan istismarı toplum baskısı yüzünden gün yüzüne çıkarmak yerine görmezden gelerek, yok sayıldığı üzerinde durmuşlardır. Toplumun güttüğü bu tabuları yıkmak için gözlerine sokarcasına sunulan eserleri her iki sanatçı farklı direnme yöntemleri kullanarak galeriye taşımışlardır. Paula Rego bu direnme yöntemlerinden resim sanatını tercih ederken, Canan Şenol ise fotoğraf sanatını kullanmıştır. Her iki eser konu bazında ele alındığında II. Kuşak feminist sanatçılarının yaptığı işlere eklenebilir niteliktedir. Paulo Rego'nun *Üçleme* isimli üçlemesinde sanatçının gençlik yıllarında aile içinde babası tarafından uygulanan istismarın dışavurumunu gösteren büyük ebatlı figürler pastel boya ile kâğıt üzerine resmedilmiştir. Rego çocukluk yıllarında yaşadığı bu trajik olayı, bulunduğu mekânı ve kendini rahatsız ediciliği ön planda tutarak, kasvetli bir anlatım şekli ile eserlerine yansıtmıştır. Canan Şenol ise eserinde çocukların ve saflığın temsili barbie bebekleri kullanarak ve farklı şekillerde düzenleyerek aile içinde gerçekten yaşanmış bir olayı fotoğraf ile gözler önüne sunmayı amaçlamıştır. Aynı zamanda eser aile içinde

yaşanan bu tip olayları annede dâhil olmak üzere birçok akraba bilse dahi göz yumuluyor olduğuna bir tepki niteliği de taşımaktadır.

3. 1. 4. 3. Yoko Ono ve Ümit Karalar Karşılaştırması

Kadına biçilen toplumsal rollere konu olmuş başlıkların içerisinde cinsel sömürünün yeri bir hayli fazla gözlemlenmektedir. Kadın bedenine yönelik taciz, tecavüz, şiddet ve baskı temelli uygulanan sömürü karşısında duran feminist sanatçılardan Yoko Ono ve Ümit Karalar'ın eserleri de bu başlıktan yola çıkarak toplumu bilinçlendirme ve ses getirme istemi güdülmüştür.

Tokyo'da doğmuş Amerikan vatandaşı olarak yaşayan Yoko Ono sinema ve şiire duyduğu ilgi, aldığı müzik ve felsefe eğitimi yaptığı eserlerin şekillenmesinde önemli faktör olmuştur. Etnik ve cinsiyet farklılıklarını irdeleyen yerleştirme çalışmaları yapmıştır. Ono, kadın kimliğini ve kendi bedeninin farkındalığını, kompleks yöntemler içerisinde değişken bir ürün olarak sergilemiştir. Bu görünüm içerisinde, çalışmalarının merkezine kuvvetli bir şekilde cinsiyet konusunu yerleştirmiştir. Yoko Ono'nun çalışmalarındaki feminist tepki kadın olduğu için kendisini bu görevi yapmakla yükümlü görmesinden de ileri gelmektedir. Bir kadın ve bir sanatçı olarak toplumda kadın rolüne atfedilen baskıcı yaklaşımı irdelemenin gerekliliği üzerine uzun konuşmalar yapmış, bu tutumunu gösterilerine yönlendirmiştir (Korkmaz, 2006: 82).

Yoko Ono'yu derinden sarsan hayatının acıları arasında yer alan olay ise, ikinci kocası Cox'dan olan kızı Kyoto'nun kaçırılması ve bir daha haber alınamamasıdır. 1969 yılında gerçekleştirdiği "Tecavüz" (Resim 27) adlı 19 dakikalık film kızının kaçırıldığı kötü anın etkisiyle oluşmuştur. Feminist bir dille gerçekleştirdiği filmlerinde zorla içeri girerek bir kadına şiddetle saldıran, bir kameraman konu edilmiştir. Ayrıca filmde kadına tacizi, taciz-tecavüz korkusunu, endişeyi ele alarak kadının duygu ve sezileri seyirciye verilmek istenmiştir. Bir erkeğin kadın bedeni üzerinde uyguladığı tacizi erkeğin yerine kamera ile yapılmış olması ise video sanatının içinde ince ve sessiz bir çılgılık şeklinde başarılı bir biçim dili ile yansıtılmıştır (Korkmaz, 2006: 82).

Resim 27: Yoko Ono, “Tecavüz”, 1969, Video Art.



Kaynak: <http://johnnyml.blogspot.com.tr> 11.04.2015

Ümit Karalar İstanbul doğumlu genç bir fotoğraf sanatçısıdır. Marmara üniversitesinde fotoğrafçılık eğitimini tamamlayan Karalar, 2011 yılında gerçekleştirdiği elli ünlü kadını profesyonel makyaj uygulanarak şiddete maruz kalmış şekilde fotoğraflayarak kadının toplumda uğradığı sömürüye karşı direnmeyi hedeflemiştir.

Evren Yaslak, ile yaptığı röportajda “*Aile içindeki Şiddete*” elli ünlü kadını fotoğraflayarak “*Şiddet Serisi*” üzerine ve bu konuyu seçme nedenleri ile cevap vermiştir; Ümit Karalar stüdyoda gerçekleştirilen çalışmalar sonucu, makyöz ile ünlü kadın modellere profesyonel bir teknik uygulaması ile plastik makyaj uygulayıp, onları şiddete maruz kalmış bir hale getirerek (yüzde morluklar, sigara izi, deri yaraları) fotoğraflar çekmiştir. Sanatçı, uygulanan profesyonel plastik makyajın dışında, modellerin mimiklerle, şiddetin kadın üzerinde yarattığı duygusal çöküntüyü ve çaresizliği objektifinden topluma aktarmayı hedeflemiştir. Kadınların fiziksel, duygusal, cinsel ve ekonomik açıdan zarar görmesine yol açan, kadının temelde hakkı olan özgürlüklerini kısıtlayan derin toplumsal yaralara değinmiştir. Karalar, kadına uygulanan şiddet olaylarını ayırım yapılmadan bir bütünün parçaları olarak fotoğraf karelerine yansıtmıştır. Hemen hemen her ortam ve koşulda kadına uygulanmış bu şiddete sık sık rastlansa da toplumun sessiz kalışına karşı sanatçının eserleri sessiz bir çığlığın sesi olarak sunulmuştur. Ancak ne yazık ki kadınların en korunduğu yer olarak düşünülen aile içinde, yaşanan şiddet, daha yaygın gözlenmekte olduğu kanısında olan Ümit Karalar; hakaret tehdit, dayak, aşağılanma,

taciz, tecavüz, yaralama ve hatta öldürmeye varan bu eylemler, erkeklerin kadınlar üzerinde egemenlik sağlamak amacıyla fiile dönüştürdükleri güç gösterileridir. Aile içerisinde uygulanan gizli şiddet, topluma yansıtılması açısından daha önem arz ettiğinden söz eden sanatçı, şiddete maruz kalmayı, şiddetin kadında yarattığı duygusal ve fiziksel çöküntüyü, toplum bilincini uyandırmada kendisini ne şekilde katkıda bulunabileceği düşünürken proje konusu olarak belirleyip kendi tarzı ile ve harmanlayarak toplumu bilinçlendirmek istemiştir (Yaslak, 2011: 83). *Şiddet Serisi*'nde yer alan eseri dizi oyuncusu olarak bilinen ünlü Ayça Abana ile çekilmiş fotoğrafta (Resim 28) Ümit Karalar Abana'yı tecavüze ve şiddete maruz kalmış bir kadın olarak fotoğraflamıştır.

Resim 28: Ümit Karalar, “Şiddet Serisi”, 2011, Fotoğraf Sanatı.



Kaynak: www.fotoanaliz.hurriyet.com.tr, 28.02.2015

Yoko Ono ve Ümit Karalar eserlerinde konu olarak kadına uygulanan cinsel sömürüden yola çıkmışlardır. Yoko Ono *Tecavüz* isimli eserinde yakın zamanda yaşadığı travmanın etkisinde kalarak kameraman tarafından ısrarla baskı uygulanan bir kıza videosunda yer verirken Ümit Karalar ise *Şiddet Serisi*'nde toplumda kadına uygulanan sömürünün tamamını ele alarak; baskı, şiddet, taciz, tecavüz gibi birçok sömürü alt başlıklarına fotoğraflarında yer vermiştir. Konu olarak bakıldığında her iki eserde II. Kuşak feminist sanatçıların çalıştıkları konulara yakınlık göstermektedir. Kadına biçilen rol üzerine direnme yöntemlerinden Yoko Ono video sanatını kullanırken, Ümit Karalar ise fotoğraf sanatını kullanarak topluma ulaşmayı

amaçlamışlardır. Yoko Ono'nun *Tecavüz* isimli eserinde baskı ve taciz konu olarak işlenirken, Ümit Karalar ise *Şiddet Serisi*'nde tecavüz ve şiddet konusu ön plana çıkmaktadır.

3. 1.5. Tek Tipleşen Beden-Meta Haline Getirilen Dişi Beden- İktidarda Dişi Beden

Kapitalist dünyanın her şeyi bir ürün haline getirdiği gibi kadın bedenini de bir ürün haline getirmiştir. Bu bağlamda kadın bedeni kişinin yaşamsal fonksiyonlarını yerine getiren bir halden çıkarılmış ve bir metaya daha net bir ifade ile bir mala dönüştürülmüştür. Erkekler açısından şehvetini kabartan ve erkek için yaratılmış bir eşya halini alırken, kadınlar açısından ise ideal güzellik anlayışı dâhilinde tek tipleşen kadın bedenleri ile topluma sunulmuştur. Dergiler, gazeteler ve hatta kadına veya erkeğe satılan birçok üründe kadının cinselliği öne sürülmüştür. Bu aşılana sözde güzellik anlayışı kadın bedenini küçültüp aşağılarken diğer taraftan metalaştırılmıştır. Kadın bedeni üzerindeki tek söylem yeri kapitalist düzlem olarak kalmamış iktidar kavramlarının söylemi, kurgusu kimi zaman yok sayısı olarak karşımıza çıkmaktan geri kalmamıştır. Toplumun kadına yüklediği rol bu başlıkta da metalaştırılmış dişi beden olarak karşımıza çıkarken yabancı ve yerli sanatçılarda aşağıdaki şekillerde ele alınıp eser karşılaştırılmaları şeklinde ele alınmıştır.

3. 1. 5. 1. Orlan ve Nil Yalter Karşılaşması

Günümüz dünyasında basın yayın organları aracılığı ile cinsiyet kavramı yeni bir hale bürünürken diğer yandan kadına biçilen toplumsal roller toplum tarafından tabulaştırılmaktadır. Bu basın yayın organları mükemmel kadın imajını topluma empoze ederken, tek tipleşen bir kadın bedeninin oluşumunu hedeflemektedir. Feminist sanatçılardan Orlan ve Nur Koçak'da tek tipleşen kadın bedeni ve meta haline gelen dişi bedenini sorgulayan eserler gerçekleştirmişlerdir.

Bedenini bir sanat nesnesine dönüştürmek için kendi vücudunu kullanan Orlan, radikal bir performans sanatçısıdır. Ataerkil düzenin güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında arzu edilen kadın biçimini eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirerek "Carnal Art" adını verdiği, anti-formalist ve anti-konformist sanatı gerçekleştiren bir sanatçıdır. Carnal Art

manifestosunda Orlan, ironik bir ifadeyle, sergilediği sanatın, klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir oto portre olduğunu bildirir. Orlan aslında Carnal Art’la, bugüne kadar kadınların ya bakire ya fahişe olarak sınıflandırılmasına tepkisini ortaya koymuştur. Bunun yanında bedenini ve yüzünü sürekli deforme ederek ve değiştirerek hem standartlaşmış yüz-kimlik örtüşmesini yıkar, hem de toplumsal ahlaki yargıları sorgular. Orlan kadınların güzellik standartlarına ulaşmak için kullandığı estetik cerrahiyi, güzellik kavramını yeniden yapılandırmak için de kullanmaktadır (Akman, 2005).

Resim 29: Orlan, “Orlan’ın Süretleri Ameliyat Öncesi Resmi”, 1993, Carnal Art.



Kaynak: www.izinsizgosteri.net, 11.02.2015

Eleştirmen Kathy Davis’e göre (Kaya Okan, 2011) Orlan’ın gösterileri, “*ırk ve cinsiyetin sınırlarını aşmak için farklı kimlikleri tecrübe etmek adına bedenin cerrahi yollarla değiştirilmesi*” olarak tarif edilmektedir. Tabi bu tanımın doğruluğunun yanında kalıcı olarak bir cinsiyet ve ırk kimliğine girmediği için eksik yönleri de bulunmaktadır. Bu performansları, kimlik üzerine post-modern feminist bir yaklaşımla verilmiş bir katkı olarak da görebiliriz. Bunun yanında estetik cerrahiyi farklı bir kullanım amacına sokarak, kadınlara bedenlerinin kontrolünü geri kazanabilmelerinin yolunu gösteren bir gösteri de diyebiliriz. Aynı zamanda Orlan, daha önceki dönemlerde farklı erkek sanatçılar tarafından güzellik Madonna’ları olarak görülmüş ve resimleri yapılmış modellerin en güzel uzuvlarını kendi portresi üzerinde bir araya getirerek yeni bir görünüm kazandırmıştır. Bu oluşum için seçtiği kısımlar ise, Diana’nın güzel burnu, Boucher’in Europa’sının dudakları, Botticelli’nin Venüs’ünün çenesi, Gerome’nin Psyche’sinin gözleri ve Leonardo’nun

Mona Lisa'sının alınıdır. Daha sonra oluşturduğu bu resmi birçok cerrahi müdahale salonuna astırmıştır. Orlan bu oluşumu daha da ileri giderek kendi yüzüne uygulattırıştır (Resim 29), (Resim 30). Orlan, bu marjinal yaklaşımla, otoritelerin güzellik anlayışını bir araya getirerek parodisel bir yaklaşım izlemiştir (Korkmaz, 2006: 87- 88).

Resim 30: Orlan, “Orlan’ın Suretleri Ameliyat Sonrası Resmi”, 1993, Carnal Art.



Kaynak: www.primitivefro.wordpress.com, 15.03.2015

Babasının işi sebebi ile Kahire’de doğan Nil Yalter üç yaşında Türkiye’ye dönerek 27 yaşına kadar burada yaşayıp sonrasında Fransa’ya taşınan sanatçının kariyerinde yolculuklarının büyük katkısı bulunmaktadır. Kırk yıla yakın süren bu serüvenin büyük bir kısmı göçebelik, kadınların toplumdaki sosyal statüsü gibi sosyokültürel konuları etnolojik açıdan incelemeye adanmıştır. Teknolojik aletleri sadece bir araç olarak görmeyen sanatçı, alıcıya aktarmak istediklerine ekledikleri ile kurgulanmış bütünün dâhili kılmıştır. Düşünce yapısı kullandığı teknoloji, düşünce yapısına doğal olarak adapte olmuş bir şekilde yapıtlarıyla her daim çağdaş bir harman olarak kalmayı başarmaktadır (Tezkan, 2009).

1974 yılında Nil Yalter *Başsız Kadın veya Göbek Dansı* adını taşıyan ilk video çalışmasından (Resim 31) başlayarak kadınların gelenek içinde baskı altında tutulmasına eleştirel bakış getirmiş bir sanatçıdır. Belgesel ile kurmaca anlatımlarını birleştirdiği videolarını desen, fotoğraf ve resimlerle birlikte multidisipliner bir yaklaşım içinde seyirciye sunan sanatçı, 1980’li yıllardan beri bilgisayar ortamı

üzerinde iki boyutlu çalışmalar üretirken, 90'lı yılların ortalarından itibaren de etkileşimli ve üç boyutlu çalışmalarını sürdürmektedir (www.galerist.com.tr, t.y.)

Kadının sosyal kimliği ile ilgili problemlere değinilen bu videoda Nil Yalter kendi vücudunu kullanmaktadır. Filmde kamera karşısında, oryantal dansöz kıyafeti giymiş Yalter'in göbeği odak noktası kılınmıştır. Sanatçı bir keçe kalemle göbeğinin çevresine René Nelly'nin *Erotique et Civilisations* adlı kitabından alıntılar yazdığı görülmektedir. Yazılmış olan metin Fransızca olarak bir kadın tarafından yüksek sesle okunurken fonda oryantal müzik eşliğinde göbek dansı başlamaktadır. Sanatçının 1974 yılında yaptığı bu ilk video işi aynı zamanda Türkiye'nin de ilk video sanatına örnek olarak literatüre geçmiştir. Nil Yalter başsız görülen kadının erkeklerin dünyasında meta olarak görüldüğü mesajını vermiştir. Ayrıca videoda konu edilen isimsiz kadını Nelly'nin kitabında bahsedilen Afrika'nın bazı bölgelerinde küçük yaşta kızlara yapılan sünneti protesto etmek içinde kurgulanmıştır. Bu sünnet genellikle prepus ve klitoris kesilerek alınması ile kadının haz noktasının yok edilmesini amaçlarken, hakkı olan doğal zevklerinden mahrum bırakıldığının da kanıtıdır. Ayrıca Anadolu'da doğurganlık için kadingöbeğine yazılan tılsımlı yazıları da çağrıştırmaktadır. Nil Yalter'in bu eseri kadınların kendi bedenleri üzerinde hak iddia edememeleri olgusuna bir başkaldırıdır. 1970'li yılların öncü feminist videosu olarak Fransa'da da çok büyük yankı uyandırmıştır (www.mackamezat.com.tr, t.y.).

Resim 31: Nil Yalter, "Başsız Kadın Veya Göbek Dansı", 1974, Performans Sanatı.



Kaynak: www.radikal.com.tr, 19.03.2015

Fransız sanatçı Orlan ile Türk sanatçı Nil Yalter'in iki eserinde meta haline getirilen ve tek tipleşen kadın bedeni konu edilmiştir. Orlan tek tipleşen kadın bedeni ve güzellik anlayışı için kullanılan estetik operasyonlarını kurgusal bir direnme yöntemi olan Carnal art ile eleştirmiştir. Kendi bulunduğu kültürde güzelliğin temsili kadınlardan belli kesitleri kendi vücudunda estetik operasyonu ile değişime uğratmıştır. Nil Yalter ise direniş yöntemleri arasından video performans ile eserini kadınların meta haline getirilişi ve kısıtlanışlarını konu ederek işlemiştir. Her iki sanatçı seçtiği konular bakımından II. Kuşak feminist sanatçıların işlemiş olduğu konulara yakınlığından bu kuşağa dâhil edilebilmektedir. Nil Yalter'in de göbek dans şovu, doğu kültürüne aidiyet taşıırken bunun yanında Afrika'da kadına dayatılan sünnet sorunsalını da gün yüzüne taşımaktadır. İki sanatçı da içinde bulunduğu kültürlerden belli kesitleri performanslarına yansıtılmışlar ve hatta kültürel sınırları aşip sanatın akıcılığından yardım alarak başka diyarlara da el atmışlardır. Tıpkı Yalter'in Afrika da kadınlara yapılan sünnet ve kendi ülkesinde hurafelerden ibaret olan göbek etrafına yazılan tılsımlı cümlelere kadar uzanan bir hikâyenin özetidir.

3. 1. 5. 2. Shirin Neshat ve Canan Şenol Karşılaştırması

Devletlerin kadına biçtiği rolün ülkeden ülkeye farklılık gösterdiği bilinmektedir. Bunun temelinde yönetim yapılarının farklılıkları yatmaktadır. İktidarın politik söylemlerinin gerektirdikleri kadınların belli zorlayıcı kalıpların içerisine girmesine sebebiyet vermiştir. İran devriminden sonra anti demokratik ve baskıcı yönetim, kadınları baskı altına almış, dinin gerektirdiklerini yapmaya zorlamıştır. Türkiye'de ise demokratik bir rejim uygulanırken kamusal alanda kapalı kadınlar yok sayılmış, çalışma hayatından men edilmişlerdir. Aynı zamanda kadın bir birey olarak toplumun bir parçası gibi görünse de toplum tarafından ideal anne, ideal eş, ideal kadın olmak zorundalığı naif bir dille kadınlara empoze edilmiş ve yaşamlarını beklenilene göre yaşamaları zorlanmıştır.

Çağdaş sanatlarla ilgilenenler ve feminist çevreler Shirin Neshat'ın yapıtlarını yakından tanımıştır. Shirin Neshat 1957 yılında İran'da doğmuş, Lisans ve Güzel Sanatlarda Yüksek Lisans öğrenimini Kaliforniya Üniversitesinde tamamlamıştır. Sanatçının en mühim karşılaşmış olduğu değişim, doğmuş olduğu İran'da 1979 da gerçekleşen İslam Devrimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Neshat 1979-1990 yıllarında ki dönemi Amerika'da sürgünde geçirdikten sonra ülkesine döndüğünde,

yaşanan değişimin boyutları Neshat'ı derinden sarsacak ve şaşırtacaktır. Artık İran, Şah döneminden tamamen farklı, dine dayalı bir yönetim ile idare edilmektedir. Bu teokratik yönetim, toplumun tamamı politize olmak zorunda bırakılarak uygulanmıştır (Akman, 2005).

Dini politizasyonun kadın bedeni üzerinde devam eden stratejilerinin göstergesi siyah çarşaf olarak adlandırılmıştır. Kadın, bu İslami rejim dâhilinde kamusal alanda ki yaşamına ancak çarşaf altında vücudunu gizleyerek, örtünerek katılabilecek ve bu şekilde varlığını ortaya koyacaktır. Neshat, 11 yıllık bir ayrı kalışın ardından yaşadığı şoktan beslenerek, bu sarsıcı deneyimin etkisiyle 1993-1997 yıllarında “*Allah'ın Kadınları*” başlıklı fotoğraflar serisini üretmiştir (Akman, 2005).

Neshat ne radikal feministlerin içinde yer almaktadır, ne de içinden geldiği toplumu kökten reddeden bir devrimci adında karşımıza çıkmamıştır. O sadece bir sanatçıdır. Çağına tanıklık eden sanatçılardandır. “*Allah'ın Kadınları*”, İranlı Mollaların istemeyecekleri türde bir eleştiri sürgünü niteliğindedir (Akman, 2005).

Resim 32: Shirin Neshat, “Allah'ın Kadınları”, 1993- 1997, Fotoğraf Sanatı.



Kaynak: www.artvalue.com, 04.02.2015

Toplumsal hareketler, siyasal fikirler ve dinler beden üzerinden kendilerine özgü politikalarını sürmektedirler. Kadınlardan bir şeyler için ölmeleri, yaşamaları, acı çekmeleri, vücutlarında belirli işaretler taşımaları, istenildiğinde doğurmaları, öldürmeleri, gerektiği gibi hareket etmeleri, uygun görüldüğü şekilde yine uygun görülen insanla sevişmeleri, karar vermedikleri bir estetik ve güzellik anlayışına göre kendilerini istenilen şekle sokmaları beklenmektedir. Bir siyasal sistem ve din beden politikalarının varlığının hüküm sürmeye devam ettiği alan olabilir. Fakat insan bedeni daima bireyin kendi iradesi dışında, yapısal olarak empoze edilen otoritelerin nesnesi olarak varlığını sürdürürken bu yapısal etiket toplum genelinde iken aslında daha çok uygulandığı mecra en çok da kadın bedeninde uygulanır bir hal almıştır (Yılmaz, 2010).

Allah'ın Kadınları'nda Shirin Neshat, büyük çoğunluğunda kendisini model olarak alıp, siyah beyaz fotoğrafların içerisine çarşafli kadınları yerleştirir (Resim 32). Neshat'ın eserlerinde yarattığı kurgusalılıkta kadınların yüzlerinde, ellerinde, ayaklarında (dinen görünmesinde sakınca bulunmayan yerlerinde) Arap harfleri ile Farsça yazılara yer verilmiştir. Sanatçı farsça yazıları çektiği fotoğrafların üzerine yerleştirmiştir. Aynı seride tekrarlanan bir diğer öge kadınların ellerinde tuttukları, vücutlarına ve yüzlerine dokunan silahlardır. Toplum içinde kadınların politiklaşmasının ve militarize edilmesinin sembolleri olarak yazılar ve silahlar kullanılmıştır. Batı'dan bakıldığında Neshat'ın sanatının Doğu'da ve ülkesinde ciddi bir izleyici potansiyeli yoktur. Neshat daha çok Avrupa'da ve Amerika'da ki entelektüellerin dikkatini çekmektedir. Arap harfleri hangi dilde yazılırsa yazılsın ve hangi metni anlatırsa anlatsın İslam'ı sembol etmektedir (Akman, 2005).

*“Allah'ın Kadınları”*nda anlatılmak istenen, Ortadoğu'daki İslami iktidarların beden politikalarının üzerinden ortaya çıkan Müslüman kadın kimliğinin oluşturulmasına işaret etmektedir (Resim 33). İslamiyet'te kadının vücudunda görünen sınırlı yerler (eller, yüz ve ayaklar) sosyal yaşamda kadının varlığını gösterebildiği sınırlandırılmış alanlar ile benzerlik göstermektedir. Gösterilmesinde sakınca olmayan vücudun belli alanları veya kadının var olmasının mümkün olduğu alanlar inanç otoritesi altında şekillenmesi bir bütünlüğü de beraberinde getirmektedir (Akman, 2005).

Aynı zamanda fotoğraflarda Shirin Neshat'ın kendisinin ve diğer modellerin bakışlarında bir teslimiyet söz konusudur. Temsil ettikleri kadınların bedenlerini kuşatmış otoriteye karşı direnir bir halde değildirler. Zaten “Müslüman” kelimesi de “teslim olan” anlamına gelmektedir. Fakat ilginç olan şudur ki, Neshat fotoğraflarda doğrudan izleyicinin gözlerinin içine bakmaktadır. Buradaki örtük anlam Batılı izleyicilerin anlayacağı şekilde açık değildir. Müslüman bir kadının bir erkekle göz göze gelmemesi ve eğer bu kazayla gerçekleşmişse ikinci kez yinelenmemesi gerekmektedir. Neshat izleyicinin gözleri içine bakar bir konumda kendini sergilerken bu izleyicilerin bazılarının da erkek olduğu düşünüldüğünde günaha doğru bir adım atılmaktadır. Ama bu “teslim olma” halinin haddini aşan bir adım olmayacaktır. Çünkü o ikinci bakış asla gerçekleşmeyecektir (Akman, 2005).

Resim 33: Shirin Neshat, “Allah'ın Kadınları”, 1993-1997, Fotoğraf Sanatı.



Kaynak: www.izinsizgosteri.net, 24.04.2015

1970 İstanbul doğumlu sanatçı Canan Şenol'un “Ayak Sesleri” (2004), “Emine ve Mine” ve son olarak “Hicap” (2007) adlı fotoğraf şeklinde ele alınan eserleri toplumsal cinsiyet, toplumsal iktidar ve bedenin denetimi, dışı bedenin meta haline getirilmesi arasındaki ilişkiler üzerine kurgulanarak irdelenmiştir. Birbirini takip ederek üretilen bu üç iş, siyasette kadın bedeninin kullanımından başlayıp doğu batı ikilemine, ekonomiden tesettür modasına kadar geniş bir ölçekte var olan kavramlara işaret eder. Sanatçının, *Ayak Sesleri* adlı yapıtı, örtünme üzerine İslami

referanslara gönderme yapar. İslami örtünme pratiği kadının kamusal alanda görünmez olması, dikkat çekmemesi prensibine dayanır (Şenol, 2009).

Şaşırtıcı bir şekilde örtülü kadınların da diğer kadınlar gibi görünme, kamusal alanda var olma ihtiyacının düşünülmesi üzerinden ortaya çıkmıştır. Şenol,'un, 2004 yılında ürettiği bu çalışma Türkiye'deki yaşanan siyasal zemindeki türban tartışmalarının siyasal gündemde yeni yeni tartışılmaya başlandığı bir zamanı kapsamaktadır. “Ayak Sesleri” (Resim 34), (Resim 35), üretildiği dönemde satılan ve o dönemde moda olan 100 adet başörtüsünden oluşmaktadır. Her bir örtünün saçaklarına çeşitli kadınlardan toplanmış gerçek saçlar ve üzerine dikili olan küçük ziller dikilmiştir. Rüzgârla birlikte büyük bir uğultu enstelasyonunun bir diğer parçasını oluşturmaktadır (Üner Yılmaz, 2010: 131- 132).

Resim 34: Canan Şenol, “Ayak Sesleri”, 2004, Enstalasyon.



Kaynak: www.fotografya.fotografya.gen.tr, 29.04.2015

Azınlıklar grubunun içine alınmış olan başörtülü kadınların üniversiteler ve resmi dairelerde türbanın yasaklanması tartışmaları, örtülü kadınların meydanlarda seslerini daha da yüksek sesle dile getirmelerine sebep olmuştur. Türkiye’de laik ve anti laik siyasi tartışmaların çatıştığı bir döneme denk düşen bu süreçte her iki tarafın kadının giyim şekli ve sureti üzerinden siyasi söylemler geliştirmişlerdir (Üner Yılmaz, 2010: 131- 132).

Cumhuriyetin kurulması ile birlikte, Türk batılılaşması her şeyden önce surete çeki düzen verme üzerinden geliştirilmiştir. Bu çeki düzen çoğunlukla kadın giyimi

üzerinde büyük etki yapmıştır. Bu politika kadın bedeni üzerinden gündeme gelip devamlılığı sürüp gitmiştir. Cumhuriyetin resmi ideolojisi kadınların kamusal alanda var olması ve meslek sahibi olarak evde ki konumları haricinde de çalışmalarından yana olmuştur. Bu tercihin yanında Kemalist erkeklerin hayalindeki “yeni kadın” imajı ailevi, toplumsal, milli görevlerini benimseyen ve başkaları için yaşayan bir varlık olması beklenirken, kadına en belirgin meziyeti olan fedakârlığı yüklenmektedir. Erkeklerin bu söylemleri ve beklentileri düşünüldüğünde iktidarın cesaretinin de bir başka şekilde yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınları, erkeklerin uğraşlarında kabullenilmiş fedakârlıkları ile eşlik eden, *cinsiyetsiz yoldaşlar* olarak tanımlayan Cumhuriyet ideologları; kadınlardan cinselliklerinden kurtulup, modernleşmenin sembolü olarak kamusal alanda var olmaları üzerinde durmaktadırlar. Ayrıca Batılı kadınlar gibi kamusal alanda uçarıklar, hafifmeşreplikler yapmamaları beklenmiş ve erkeklerin sakin, temiz, besleyici, aseksüel eşleri olmaları beklenmektedir. Kamusal alanda kıyafet sorununun oluşması da burada devreye girmiştir (Üner Yılmaz, 2010: 131- 132).

Kelime kökeni Arapçadan gelen “*Hicap*” (2007) Türkçe de kullanılmakta olan sözlük anlamıyla utanma, mahcubiyet, sıkılma demektir. İran’da tesettürün kelime anlamı olarak karşılığı *Hicap* örtünmek ile aynı anlamda kullanılmaktadır. İslama uygun giyinme anlayışının batı ülkelerinde tartışılması göz önüne alındığında, doğulu olma durumu, kimliği belirsiz, ezilmiş kadın imgesi halini alarak, başörtüsü, burka ya da çarşaf ile sembolleşir. Oysa bu çok anlamlı imge muhafazakârlık, hem doğuda hem de batıda, çarşaf, türban, döpiyes, ya da iç çamaşırı ayrımı yapmadan kadın bedenini ekonomiden politikaya kadar geniş bir alanda kullanmaktan çekinmemiştir. Dolayısı ile kadını başörtü veya iç çamaşırı ile aşağılamaktan çekinmezler. Canan Şenol bir röportajında kadının türbanla aşağılanması durumunun etinin sunumu ile gündeme getirilmesi durumundan farklı olmadığını ve karşı olduğunu dile getirmiştir (Şenol, 2009).

“Kadın bedeninin siyasetten ekonomiye kadar her alanda bir araç olarak kullanılmasıyla alakalı olarak çalışmalar üretmişim. Türkiye modernizmi inşa sürecini “surete” çekidüzen verme üzerinden gerçekleştirdi ve bunu kadın bedeni üzerinden yaptı. Şimdi de muhafazakârlık ve laiklik kavramları altında kadın sureti üzerinden iktidar kavgası sürüyor. Bu tüm dünyada yaşanıyor. Batı Doğu’yu işgale yeltenirken çarşafli kadın imgesinden yola çıkıyor, Doğu Batı’yı eleştirirken çıplak kadın imgesine saldırıyor. Tüketim mekanizmaları yine kadın bedeni üzerinden ekonomisini güçlendiriyor. Bu anlamda başörtüsünü desteklemekle suçluyorlarsa beni, haklı olduklarını söylemeliyim. Mini etekli bir kadının cinsel tahrik nesnesi haline gelmesini

nasıl eleştiriyorsam, başörtülü kadının da siyasi bir tahrik nesnesi haline gelmesine de karşıyım” (İnce, Radikal, 2009).

Resim 35: Canan Şenol, “Ayak Sesleri”, 2004, Enstalasyon.



Kaynak: www.fotografya.fotografya.gen.tr, 09.05.2015

İran devletinin baskıcı tutumu 11 yıl sonra memleketine gelen sanatçı Shirin Neshat'ı şoka uğratmıştır. İran'da iktidarın zorbalığı ile çarşafalara bürünen kadınların yerine kendini koyan sanatçı *Allah'ın Kadınları* isimli çalışmasında ironik bir dil ile iktidarı eleştirirken devrimle gelen zorbalığı çektiği fotoğraflarına taşımıştır. Türkiye'de ise Canan Şenol'un *Ayak Sesleri* isimli eseri iktidarın politik söylemleri üzerine kamusal alanda tesettürlü kadının yok sayıldığı ve bunun tartışıldığı bir döneme denk gelen bir çalışma olup, her kadının eşitliğini savunur nitelikte karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı mini etekli bir bayanın nasıl bir cinsel tahrik nesnesi olmasına karşı duruyorsa aynı şekilde başörtülü bir kadının da siyasi söylemlerin içerisinde bir tahrik nesnesi haline dönüşmesine de tepki göstermektedir. Her iki eserde konu olarak iktidar kavramı ile politik söyleminin kadın bedeni üzerinden yapılıyor olmasına bir karşı duruş sergilemişlerdir. Bu karşı duruş II. kuşak feministlerin değindiği konularla benzerlik göstermektedir. Shirin Neshat direnme yöntemlerinden Fotoğraf sanatını tercih ederken, Canan Şenol ise yerleştirme sanatını kullanarak topluma ulaşmayı hedeflemişlerdir. İki sanatçı da Doğu kültürüne ait ve aynı dinin yaşandığı topraklarda yaşanan sorunları gündeme getirmişlerdir.

3. 5. 3. Jenny Saville ve Nur Koçak Karşılaştırması

Günümüzün dünyasının en büyük sorunu hiç şüphesiz tek tipleşen kadın bedeni ve meta haline gelen dişi bedendir. Evrensel bir kadın profili ile toplumda yer edinmeye çalışan kadınlar ve ideal kadınlar görmeyi bekleyen erkekler, medya, dergi editörleri iki feminist sanatçı olan Jenny Saville ve Nur Koçak'ı aynı konuda buluşmasına sebebiyet vermiştir.

Feminist ressam Jenny Saville 'nin gözünden tek tipleşen kadın bedenini sorgularken sanatçıyı en çok etkileyen şeyin insan bedeni olduğu kuşkusuz resimlerinden anlaşılmaktadır. Bir yazıda bedene olan bakış açısını oluşturan, etkileyen şeylerden bahsederken, parkta kısa şortlarla yürüyüş yapan kilolu insanları gördüğü andan bahseden sanatçı, Bu olayın onun için tetikleyici başlangıçlardan biri olduğunu dile getirmektedir. Resimlerinde biçimsel olarak daha çok bedenin fiziksel özelliklerinin üzerinde yoğunlaşan Saville, bu çalışmalarını kendi sözleriyle; *“Temelde kadın deneyimiyle ilgiliyim. İçinde bulunduğumuz çağda, evrensel bir kadın tipi çizmeden bir kadın bedeni taşımak nasıl bir şey?”* bu şekilde dile getirmektedir (Korkmaz, 2006: 107).

Jenny Saville, ideal güzellik anlayışının yaptırımları altında kalan kadınlara genel bir eleştiriyi alıcıya sunarken, feminist bir yapı ile sergilemekten kendini alıkoyamaz. Yani Saville'nin, toplumda uzun, ince, güzel, bakımlı ve her daim arzu edilen kadın tipine karşı bir karşı duruşun temsilini oluşturmaktadır. Şişman kadın bedenlerini resmetme sebebi de beklenen güzellik anlayışına karşı duruşunun sonucudur. Burada Saville'nin ideal güzellik anlayışına karşı duruşu sadece erkeklere olmamış o aynı zamanda tüketim toplumunda özendirme amaçlı kullanılan her türlü reklam, afiş ve diğer materyallerin kullanıldığı tüm mecraların içerisinde kadını bir tüketim nesnesi olarak sunan kurumlara eleştirel tutum ile yaklaşmıştır. Bu sebeple arzulanan, idealleştirilen ve seks objesi olan kadın bedenlerinin ve bunu görmek isteyenlerin karşısına Saville deformasyona uğratmış olduğu devasa bedenler resmederken çıkar. Bu kilolu bedenleri resimlerken onların fiziksel özelliklerini abartılı ve şişman bedenlerini zor hareketler içinde resmetmektedir. Sanatçının *Desteklemek* (Resim 36) isimli eserinde kullanmış olduğu figürlerin bedenindeki et dokusu ise, yaşayan bir canlıyı betimlemek yerine etin direk kendisini ifade etmesi; tıpkı bir böbrek, bir kalp nasıl görünüyorsa bedenin eti de bu mantık dâhilinde

resmedilmiştir. Eserlere bakıldığında sanki bir kasap dükkânında asılı duran bir et parçasından öteye gitmeyen bir nesne şeklinde resmedilmiştir. Bedeni cisimleştiren, sadece ruhsuz bir meta haline dönüştüren Saville, müthiş bir rakursi tekniği kullanarak şişman bireyleri resmetmiştir. Kendi bedenini de kullanmış olduğu resimlerinde Saville, kendi bedenini de normalde olduğundan çok daha fazla kilolu resimlemiştir (Korkmaz, 2006: 109). Jenny Saville'nin tarzını Profesör Mehmet Yılmaz'ın (2006a; 371) da dediği gibi devasa büyüklükte tuvallere aşırı şişman, abartılı kadın bedenlerini eziyet izleri ile rahatsızlık içinde resmetmiştir. Saville desenlerinin çıplak olmasına rağmen itici bir dil kullanarak resmetmeyi tercih etmiştir. Bu bağlamda sanat tarihinin geçmişinde geleneksel çıplak figür işleyen ressamlardan ziyade, kadın bedeni konusuna ve ideal güzellik anlayışına eleştirici bir bakış açısı getiren Maria Abramoviç ile aynı sınırlılıklar içindedirler. Saville'in eserlerinde metalaştırılan kadın bedeninin temsili yerine tam aksi olan şişman, çirkin, rahatsız edici ve çıplak bir şekilde resmedilmiş ve sanat tarihindeki çıplak kadın bedeninin resmi yapan sanatçılar bütününün de feminist bir ressam sıfatını kazanmıştır.

Resim 36: Jenny Saville, “Desteklemek”, 1992, T.Ü.Y.B.



Kaynak: www.lightsgoingon.com, 07.03.2015

1941 İstanbul doğumlu olan sanatçı Nur Koçak, Türkiye’de Foto Gerçekçilik akımını ilk uygulayan Türk kadın sanatçıdır. Nur Koçak Türk kültürü de dâhil üç farklı kültürün bileşkesini bir arada sunan, öte yandan siyasal duruşu ile etnik

eleştirel bir sanatçı olarak anılan Nur Koçak, etnik yaklaşımlar, göç, kültürel kimlik ve kadın sorunlarıyla ilgili toplumsal sorunların üzerine yoğunlaşmıştır. Tüm sanat yaşamı boyunca çizimlerden resme ve fotoğrafa kadar birçok direnme yöntemini kullanmış bir feminist sanatçıdır. Pop-Art'ın bir uzantısı olarak kabul edilen Foto Gerçekçi akımın Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden biri olan Nur Koçak, 1974'te Paris'te Foto Gerçekçilik üzerine çalışmaya başladığı zamanda kadının kullandığı nesnelere ile kadının nesneleşmesi sorununu konu edinen *Fetiş Nesnelere/ Nesne Kadınlar* da, kadın dergilerindeki reklamlardan esinlenmiştir (Altınok, 2014). Paris'te, tüketim toplumunun göbeğinde yaşayan Koçak çokça karıştırdığı dergilerde kadın neredeyse bir eşya konumunda oluşundan rahatsızlık duyduğunu her fırsatta dile getirmektedir. Sanki ön planda tutulan İçerik genç, güzel, bakımlı, cinsel açıdan çekici olan kadınların pazarını anımsatmaktadır. Tüm kadınların olması gereken bir kalıplaşmış güzellik anlayışı, eril söyleme hitap eden vücut hatlarına sahip olma zorunluluğunun kadınlara empozesine eserleri aracılığı ile iletmeyi hedeflemiştir (Küpçüoğlu, 2009). Sanatçı kadın bedenini yine kadın bedeni ile kadının nesne olarak kullanılmasını ele almıştır. Nil Koçak'ın eserlerinde kadının cinsel haz nesnesine dönüştürülmesine, tüketim toplumunun bireyi kimliksizleştirmesine dönük bir eleştiri görürüz. Sanatçının başlangıç noktasının eleştirel bir iş ortaya koymak olmadığını, salt kadın kimliğiyle çevresine baktığını ve gözlemlerini işlerine yansıttığını söylemektedir. Nur Koçak foto grafik görüntüyü yağlıboya yerine akrilik, fırça yerine ise boya tabancası kullanarak elde etmektedir (Altınok, 2014).

Resim 37: Nur Koçak, "Fetiş Nesnelere/ Nesne Kadınlar", 1974- 1987. T.Ü.K.T.



Jenny Saville, “*Desteklemek*” isimli çalışması ve Nur Koçak Fetiş Nesnelere/Nesne Kadınlar büyük ebatlarda çalışılmış olup, her iki sanatçı direnme yöntemlerinden resim sanatını kullanılmıştır. Jenny Saville tuval üzerine yağlıboya tekniği ile kendine has bir üslupta rahatsız edici bulunacak vücutları resmetmeyi tercih ederek seyirciyi soruna davet ederek nesneleştirilmeye çalışılan kadınların farkına varılmasını hedeflemiştir. Koçak her fırsatta karıştırdığı dergilerde kadınlar neredeyse bir meta haline dönüşmüş görünmekte ve sanatçı bu durumdan rahatsızlık duyduğunu ifade etmektedir. Ön planda tutulan içerik genç, güzel, bakımlı, cinsel açıdan çekici olan kadınların pazarını anımsatmaktadır. Kadın nesnelere ile nesneleşmiş kadın parçaları ile rahatsızlık yaratarak sorunu irdelemeyi hedefleyen sanatçı bu noktada Saville aynı konuda yolları kesişmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Altmışlı yıllar ve sonrasındaki dönemde ortaya çıkmış olan sanatsal algılamamanın sanat, sanatçı ve sanat üretimi üzerindeki etkisi sanat dünyasında köklü ve farklı değişimleri de beraberinde getirdiği gözlemlenmiştir. Sanat tarihi literatüründe cinsiyet üzerine yapılan eleştirilere son otuz yıllık dönemde yer verilmiş olduğu yapılan araştırmada ortaya çıkmıştır. 1960 sonrası sanatta sık sık gündeme gelmeye başlayan feminist sanat, sanatın gündemine oturduğu yadsınamaz bir gerçeklik taşımaktadır. Cinsiyet ayrımcılığından, ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı gözlemlenirken; birinci kuşak feminist sanatçılar ve ikinci kuşak feminist sanatçılarının değindikleri konular dönemin başlangıç zamanında farklı günümüz çağına yaklaştıkça daha farklı olduğu saptanmıştır. Feminist kadın sanatçılar ve eleştirirnenlerin ana çalışma alanları ve temel sorunsalları, kadın açısından sanat tarihinde göz ardı edilen yönleri sorgulamak olmuştur. Bunun yanında kadın sanatçılar ve eleştirirnenler çalışmalarında topluma dayatılan iktidar ilişkilerini, dini, kapitalizmi, militarizmi, milliyetçiliği, heteroseksizmi de sorgulamışlardır.

Bu bağlamda, araştırma kapsamı feminist sanatçıların toplumsal role karşı hangi direnme yöntemlerini kullandıkları analiz edilerek bu yöntemlerin feminist sanattaki kullanımları hakkında bilgilere yer verilmiştir. Öte yandan kadına biçilen toplumsal rollerin konu olarak farklılık gösterdiği saptanarak konular gruplandırılarak bu konuları ele alan Türk ve yabancı sanatçıların eserleri analiz edilmiştir. Bu analizlerin sonucunda karşılaştırılması yapılan sanatçıların ortak buldukları noktalar ise konular ve kendi kültürlerine ait, içinde yaşadıkları topluma ait; semboller, yaşanmışlıklar ve materyaller kullanmış olduklarıdır. Zaman zaman aynı direnme yöntemlerini kullandıkları görülse de her sanatçı birçok direnme yöntemini feminist sanat başlığı altında işlemiş olduğu da varılan sonuçlar arasındadır.

Araştırma kapsamında aynı performansı hem Türk hem yabancı sanatçı tarafından işlenmiş tek benzerlik gösteren birebir performans analizine de yer verilmiştir. Erkek egemenin hâkim olduğu bilinen genelevde, çalışan bir kadının yerine geçen performans olarak benzerlikleri ile karşılaştırılmış Maria Abramoviç ve Şükran Moral eserinde konu, mekân ve direnme yöntemleri açısından benzerlik

göstermektedir. Her iki sanatçı kendi kültürüne ait bir genelevi mekân olarak seçerken, Şükran Moral daha arabesk bir müzikle, ucuz kıyafetleri ve cesur tavırları ile Maria Abramoviç'e göre vücut dilini gözlemleri ile uygulayabildiği bulgularına varılmıştır. Maria Abramoviç ise mesleğinin getirmiş olduğu vücut dilini gerçekleştiremediği için mesleğinin gereğini yerine getirememiş olduğu saptanmıştır. Şükran Moral da vücut dilini yerine getirmesine rağmen kameramanın ortamdaki varlığı kurgusallığın hissedilmesine sebep olduğundan karşılaştırması yapılan eserleri bir birinden ayıran iki farklılık olarak karşımıza çıkmıştır.

Araştırma kapsamında bütün karşılaştırmalar konu olarak benzerlik gösteren eserler üzerinden karşı karşıya getirilmiştir. Bu konu benzerliklerinden bir diğer çift eser ise Judy Chicago ve Şükran Moral'a aittir. *Yemek Ziyafeti* ve *Leyla ile Mecnun* adlı eser karşılaşmasında kadınları yok sayarak erkeklerin tekellerinde tuttıkları ortamlarda gerçekleştirmişler ve varlıklarıyla erkekleri rahatsız edecek tavırlar sergilemeleri ile gündeme gelmiş eserlerdir. Chicago bir grup kadın sanatçı ile eserini sanat tarihindeki kadın temsilini ve sanat tarihçilerini eleştirmek için bir yerleştirme çalışması yaparken, Moral ise kendi bulunduğu kültürde, bir kadın tarafından kırılamayacak olan erkek egemenliğinin hüküm sürdüğü bir alan olarak bilinen erkekler hamamına girerek performansını gerçekleştirmiştir. Karşılaştırılması yapılan eserlerde ortaya çıkan sonuç erkek egemenin hâkim olduğu iki farklı alanda kadının varlığını göstermek üzerine uygulanmış olmalarıdır. Türk kültürünün temsili olan Şükran Moral'ın eseri kendi bulunduğu toprağa göre fasla cesur ve ses getiren bir eser olmuştur.

Karşılaştırılması yapılmış bir diğer iki çalışma, Birgit Jürgenssen'in *Mutfak Önlüğü* adlı eseri ile Nil Yalter'in *Topak Ev* eserinin ortak yönü kadınlara biçilen toplumsal rolü konu olarak ele almış olmalarıdır. Jürgenssen'in eseri ile Yalter'in eseri aynı direnme yöntemi ile uygulanmıştır. Her iki sanatçı buldukları kültüre ait materyaller üzerinden eserlerini biçimlendirmişlerdir. Birgit Jürgenssen'in *Mutfak Önlüğü* eseri batı toplumunda bir kadının mutfağında sıklıkla kullanmakta olduğu fırın ve mutfak önlüğü ile harmanlanarak enstalasyon gerçekleştirilmiştir. Sanatçı mutfak işlerinin sıkıcılığından ve tekrar ediciliğine kadar kadına yüklenmiş toplumsal kadın imajını eserine konu olmuştur. Nil Yalter ise Türk kültürü ile özdeşleşmiş yörük çadırı teması ile kendi kültüründe bir kadının içinde bir dünya

barındırdığı evi yani çadırı galeriye taşımıştır. Her iki eser kadınlara uygun görülmüş alanları eserlerinde kullanmışlardır.

Feminist söyleme konu olmuş bir diğer konu ise azınlıklar ve ırksal farklılıklar olmuştur. Bu konu üzerine yaşadıkları ülkelerde farklı bir azınlığın temsili olarak yaşayan iki sanatçı, yaşamlarında karşılaştıkları dışlayıcı tavrı eserlerine yansıtmışlardır. Yoko Ono tüm azınlıkları içine alan bir enstalasyon örneği ile karşımıza çıkarken, İpek Duben ise Batı'da azınlık olarak bilinen kendi ırksal aidiyetinin olduğu Türk kavramını işlemiş olduğu saptanmıştır.

Toplumun azınlık olarak gördüğü ve ötekileştirdiği bir diğer grup cinsiyetler arası geçişli bedenlere ve cinsel tercih farklılıkları yaşayan azınlıklara olmuştur. Bu ayrıştırıcı tutum üzerinde eserler vermiş olan Jenny Saville *Geçiş* isimli eseri çift cinsiyeti alıcıya rahatsız edici bir şekilde sunulurken, Şükran Moral'ın ise *Amesus* eseri aynı cinsten iki kişinin yaşamış olduğu cinsellik üzerinden sanatseverlere ulaşmayı hedeflemişlerdir.

Cinsel sömürüyü ele almış eserler ile karşımıza çıkan sanatçılar kadın bedeninin sömürü ve cinsel bir obje olarak görüldüğünü sorgulamışlardır. Carolee Schneemann *İçerideki Kâğıt Tomarı* erkeklerin seks gücünü denedikleri uzvun farklı fonksiyonlarda da kullanıla bildiğini kanıtlayan bir eser olarak karşımıza çıkmıştır. Türk sanatçı Şükran Moral'ın *3 Erkek 1 Kadın* eseri ise kendi kültüründe adına örf dedikleri ataerkil kültürde uygulanmış kumalık sistemini eleştirmektedir. Bu kumalık sistemini tam tersini eserinde uygulamaya alan Moral alaycı bir dille kumalık sistemini 1 kadına 3 erkek şeklinde eleştirmiştir. İki esere bakıldığında Türk ve batı kültürünün malzemesi kendi kültürlerine daha yakınlık göstermektedir.

Çocuk istismarı ve Ensest ilişki üzerine toplumun dikkatini çekmek adına Paulo Rego'nun *Üçleme* adlı eseri kendini deşifre etmeye çalışsa da kendini cinsel sömürüye maruz kalmış şekilde resmetmiştir. Türk sanatçı Şükran Moral'ın Avrupa'da şikayet alıp galeriden kaldırılmış eseri *Görmedim Duymadım Bilmiyorum* ise aile içinde yaşanan tecavüzü gözler önüne sermiştir. Bu durumu aile bireylerinin biliyor ama susuyor olması topluma ulaştırılmak istenen sebebi olsa da bu eser toplum tarafından kabul görmemiş, yok sayılmış ve ortadan kaldırılmak istenmiştir. Üstelik yapılan karşılaştırma sonucu Batı'da da Türkiye'de de, toplum aile içinde

yaşanmakta olan bu suçun varlığını kabul etmekten öte görmek dahi istememiş olduğu saptanmıştır.

Cinsel taciz ve tecavüz üzerine bir diğer karşılaştırma Yoko Ono'nun *Tecavüz* isimli eseri ile Ümit Karalar'ın *Şiddet Seri*'nin üzerinden yapılmıştır. Ono'nun eseri video sanatı ile gerçekleştirilmiş olup, zorla içeri giren bir kameramanın bir kıza şiddet ile saldırarak taciz etmesi görülmektedir. Bu video sanatında kadına uygulanan taciz-tecavüz korkusunu ve endişesini kadınların duygu ve sezilerine çekimde yer verilerek bu tedirginliği topluma ulaştırmak hedeflenmiştir. Karalar'ın seri fotoğraf üretimi erkek egemen kültürün içinde yer alan kadınlara uygulanan şiddet biçimlerinin hemen hemen tamamı gözler önüne fotoğraf kareleri ile sunulmuştur. Bu fotoğraf karelerinde en çok işlenen konu kadına uygulan fiziki şiddet ve tecavüzdür.

Tek tipleşen kadın bedeni üzerinden en başarılı örneği ise Orlan Feminist sanatta, Etsel sanat uygulaması dâhilinde tek gerçekleştirilmiş örneği olarak karşımıza çıkmıştır. Meta haline getirilen ve tek tipleşen kadın bedeni konu edilmiştir. Orlan tek tipleşen kadın bedeni ve güzellik anlayışı için kullanılan estetik operasyonlarını kurgusal bir direnme yöntemi ile sunmuş ve yeni bir akımın öncüsü olmuştur. Orlan Etsel sanatın ilk ve tek kadın sanatçısı olduğu tespit edilmiştir. Etsel sanatın ilk örneği feminist sanat ile kuvvetli bir ilişki çerçevesinde uygulamaya geçmiştir.

Devletin kadına biçtiği rolün iki farklı ülkede farklılık göstermiş iki sanatçı eseri karşı karşıya getirilmiştir. Amerika'dan İran'a geldiğinde Shirin Neshat ülkesinde değişen rejimi görünce şaşkınlığını *Allah'ın Kadınları* isimli bir dizi fotoğraf serisi ile sorgulamıştır. Türk sanatçı Canan Şenol ise yine büyük çoğunluğun İslam dinine inanan bir ülkenin sanatçısı olsa da İran'ın baskıcı rejimi yerine daha demokratik bir rejim ile idare edilmektedir. Lakin bu demokratik süreç içinde kapalı kadınlar kamusal alanda yok sayılarak çalışma hayatından men edilmişlerdir. Aynı zamanda kadın toplumun bir parçası görünse de toplum tarafından ideal anne, ideal eş, ideal kadın olmak zorunluluğu empoze edilmiştir.

Araştırmada karşılaştırma olarak ortaya koymaya çalıştığımız Feminist sanat ve onun direnme yöntemleri üzerinden kültürel ve toplumsal farklılıkların nedenleri

bize feminist sanatın ne ifade ettiğini tekrar göstermektedir. Farklı toplumsal yapılar ve sınıfların olduğu ülkelerde sorunların benzerliği dikkat çekse bile sanatçıların olayları değerlendirme yönleri ve yöntemleri birbirinden farklılık göstermektedir. Bilhassa Yabancı ve Türk sanatçıların karşılaştırılmasında dikkat çeken en önemli nokta yabancılar kadar direnen Türk feminist sanatçıların fazlalığıdır. Son dönemde Türk feminist sanatçıların, feminist performans ve eserlerinin daha da arttığı gözlemlenmiştir. Bunun yanında Türk sanatçıların toplumda tabu olan birçok noktaya yabancılardan daha cesur bir şekilde değindikleri yadsınamaz bir gerçeklik taşımaktadır. Türkiye’deki bu feminist sanatçı ve ortaya sunulmuş eser fazlalığının sebebi ise yabancı sanatçıların birçoğuna göre Türk sanatçıların buldukları coğrafyada örf adet töre kavramlarının gelenekselci bir tutum çerçevesinde devam ediyor olması o topraklarda yaşayan sanatçılara konu zenginliği olarak geri dönmüştür.

KAYNAKÇA

- Akman, Kubilay (2005). “Orlan’ın Suretleri”, *İzinsiz Gösteri Online Dergi*, 37, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html. (Erişim Tarihi: 25.06.2014).
- Altınok, Bilgen (2014). “Nur Koçak, Fetiş Nesnelere-Nesnel Kadınlar” <http://www.okurperest.com/nur-kocak-fetis-nesnelere-nesne-kadinlar/>. (Erişim Tarihi: 01.03.2015).
- Antmen, Ahu (2008). “Önsöz” (Ed.: Ahu Antmen), *Sanat ve Cinsiyet*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, Ahu (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, Ahu (2012). “Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri Neden Pembe?” (Ed.:Esin Eşkinat), *Hayal ve Hakikat*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayını, S. 66-89
- Antmen, Ahu (2014). *Kimlikli Bedenler- Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arda, Zuhâl (2014). “Sanatta Feminist Hareketler” [http://31.210.75.116/\\$sitepreview/hbbhaber.com/yazar-44-sanatta-feminist-hareketler.html](http://31.210.75.116/$sitepreview/hbbhaber.com/yazar-44-sanatta-feminist-hareketler.html) (Erişim Tarihi: 26.03.2014)
- Atakan, Nancy (1998). *Arayışlar: Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Y.K.Y.
- Art If Act (29.10.2011). “Şükran Moral’in Amemus Performansı Üzerine” <http://art-if-act.blogspot.com.tr/2011/10/sukran-moraln-amemus-performans-uzerine.html?updated-min=2011-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00-08:00&max-results=6> (Erişim Tarihi: 21.03.2015)
- Artun, Ali (2010). “Avangard Retrospektifleri” (Ed.: Ali Artun), Avangard Kuramı içinde S. 14-17, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bay, Yasemin (2006.07.30). “Muhafif sanatçının sarsıcı videoları!” <http://www.milliyet.com.tr/muhafif-sanatcinin-sarsici-videolari--diger-532781/> (Erişim Tarihi:02.03.2015).
- Bora, Aksu (2011). *Feminizm Kendi Arasında*, Ankara: Ayizi Yayınları.

- Çalıkoğlu, Levent (2012). “Hayal ve Hakikat, Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar” (Ed.:Esin Eşkinat), *Hayal ve Hakikat*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayını, S. 16-25.
- Çorduk, Emine (2010). “İpek Duben Bir Seçki 1994- 2009”, http://emiinecorduk.blogspot.com.tr/2010_02_01_archive.html. (Erişim Tarihi: 05.02.2015).
- Dökmen, Zehra Y. (2006). “*Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*”, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duben, İpek (t.y.). “What Is A Turk?” http://www.ipekduben.com/tur/p_whatisaturk.php. (Erişim Tarihi: 25.01.2015).
- Ergaz, Erdem (2005). *Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Ersen, Nuray Leyla (2010). “Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/ Sanatı”. *Yedi,Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 4. S. 73-78. <http://gsf.deu.edu.tr/gsf/dosya/yedi4.pdf>. (Erişim Tarihi:01.09.2014).
- Evin, Mehveş (2012.09.30). “Biz burada değiliz, Kaz Dağları’ndayız”. *Milliyet Gazetesi*, <http://cadde.milliyet.com.tr/2012/09/30/YazarDetay/1604334/biz-burada-degiliz-kaz-daglari-ndayiz>. (Erişim Tarihi: 30.09.2012).
- Eyigör, Fevziye ve Korkmaz, F. Deniz (2013). “1960’dan Günümüze Plastik Sanatlar Alanında Feminist Yansımalar”. <http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/01/1960dan-gunumuze-plastik-sanatlar.html> (Erişim Tarihi:19.01.2013).
- Freeland, Cynthia (2008). *Sanat Kuramı*, (Çev.: Füsün Demir) Ankara: Dost Kitabevi.
- Galerist, (t.y.). <http://www.galerist.com.tr/tr/artist/nil-yalter/biography/>. (Erişim Tarihi: 18.03.2015).
- Gauma- Peterson, Thalia ve Mathews, Patricia (2008). “Sanatta ve Sanat Tarihinde Feminizmin Doğuşu”, (Ed.: Ahu Antmen), *Sanat Cinsiyet içinde*, S. 19, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gauma- Peterson, Thalia ve Mathews, Patricia (2008). “Temalar”, (Ed.: Ahu Antmen), *Sanat ve Cinsiyet içinde*, S.33. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Gauma-Peterson, Thalia ve Mathews, Patricia (2008). “Birinci Kuşak Feminist Sanat Eleştirisi” (Ed.: Ahu Antmen), *Sanat ve Cinsiyet* içinde, S. 55, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gazioğlu, Begüm (2011). “Şükran Moral” <http://begumgazioğlu.blogspot.com.tr/2011/10/sukran-moral.html>. (Erişim Tarihi: 24.02.2015).
- Germaner, Semra (1997). *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gürcan, Gökür (2003). *Çağdaş Türk Sanatında Performans*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hopkins, David (2000). *After Modern Art*, USA: Oxford University Press.
- İşık, Ege (2015 26 Kasım). “Sanat Tarihi Penis Üzerine Kurulu”. <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/sanat-tarihi-penis-uzerine-kurulu-i-4382>.
- İnce, Güler (Ekim-Kasım-Aralık 3 Aylık, 2011). “Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm”. *Dipnot Dergisi*. 7. <http://gulerince7.blogspot.com.tr/2013/06/feminizm-ve-sanat.html>
- İnce Güler (2009, 25 Ekim). “Sanat Kadın ve Canan Şenol” http://www.radikal.com.tr/radikal2/sanat_kadin_ve_canan_senol-960793 (Erişimi Tarihi:26.03.2015).
- Kaya Okan, Berna (2011). “Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8, S. 77- 90.
- Kınacı, Şevket Volkan (2008). *Soyut Eylem Resmi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Komut, Sultan (2013). “Frida Kahlo: Bir Fahişe Olarak Doğdum” <http://bianet.org/biamag/sanat/148437-frida-kahlo-bir-fahise-olarak-dogdum> (Erişim Tarihi: 03.06.2015).
- Korkmaz, Fatma Deniz (2006). *Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Kuad Gallery, (t.y.). <http://www.kuadgallery.com/tr/artist/ulrike-rosenbach/> (Erişim Tarihi:22.02. 2004).
- Kural, Nil (ty.). “Sahnedeki Seks Çok Cesurdu” <http://www.milliyet.com.tr/sahnedeki-seks-cok-cesurdu-pembenar-detay-kultursanat-1322065/>. (Erişim Tarihi:22.02.2015).

- Küpçüoğlu, Hülya (2009).“Vitrinler ve Nur Kocak”, *Fotoğrafya Dergisi*, 22, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=431,0,0,1,0,0> (Erişim Tarihi: 21.03.2014).
- Lebriz, (t.y.). <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=543&periodID=&pageNo=7&exhID=0&bhcp=1>. (Erişim Tarihi:15.01.2016).
- Mackamezat, (t.y.). <http://www.mackamezat.com/tr/sanatci/nil-yalter>. (Erişim Tarihi: 12.09.2013).
- Magazin Kolik, (04.12.2010). <http://www.magazinkolik.com/sukran-moral-lezbiyen-performansi-cok-konusulacak-15721h.htm>. (Erişim Tarihi: 21.02.2015)
- Moore, Catriona (10.07.2009). “Anneliğin İcadı: Feminist Yaklaşımlar”, (Çev. Suna Kafadar ve Duygu Demir), *Fotoğrafya Dergisi*, 22, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=491,767,1,1,1,0> (Erişim Tarihi: 12.06.2015).
- Muraz, Özlem (2009). *Nur Koçak'ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Newart Akademi, (24.12.2013). <http://nevert.net/video-sanati-4671/>. (Erişim Tarihi:03.02.2014).
- Öğüt, Hande (2012). “Kadın Sanatında Yabancılaşma ve Yabancılaştırma”. <http://kritisyen.blogspot.com.tr/2012/03/yabanclastrmayan-sanat-feminist-olamaz.html> (Erişim Tarihi: 23 03 2012).
- Özkan, Esra (2011). “1960-70 Arası Performans Sanatı”. <http://www.ozkaneroglu.com/readessay.asp?id=134&catalog=3>. (Erişim Tarihi: 17.11.2011).
- Öztürk, Yıldız (2013). “Sanatta Feminist Eleştiri”. *Rh+Art Magazine Dergi*, Şubat-Mart 97. http://etkinlik.aydin.edu.tr/dosyalar/Yildiz_Ozturk_Otkunc-RH.pdf (Erişim Tarihi:11.07.2015).
- Özüdoğru, Şakir (2010), “Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman”. *Gazi Üniversitesi G.S.F Sanat ve Tasarım Dergi*, 6. S. 111-131.
- Pejic, Boja (2003), “Bedende-Oluş Maria Abramoviç'in Sanatında Tinsel Olan Üzerine”, (Çev.: Nahide Yılmaz). *Anadolu Üniversitesi Dergisi*,

- <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/996/173995.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi:14.01.2016).
- Pollock, Griselda (2008). “Özel Alanda Erkekler ve Kadınlar”, (Ed.: Ahu Antmen). *Sanat ve Cinsiyet* içinde, S. 239, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Renkçi, Tuğba (Mart 2014). “Çağdaş Bedenin Sanatçısı: Jenny Saville”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13, S. 143.
- Schama, Simon (2010). “Jenny Saville ile Röportaj”, (Çev.: A. Özdemir) *Artist Modern Dergisi*, 106.
- Soley, Ulya (2014). “60'lar Ruhundan 2000'ler Piyasasına Performans Sanatı” *Sanatatak Sanal Dergi*, <http://sanatatak.com/view/60lar-Ruhundan-2000ler-Piyasasına-Performans-Sanatı/859>. (Erişim Tarihi: 07.05.2014).
- Sönmez, Ayşegül (Ed.) (2009). *Unjust Provocation - Bir Sergi Kitabı Haksız Tahrik*. İstanbul: Alef Yayınevi.
- Sülün, Ebru Nalan (2012). “Bir Kadın Retrospektifi: Hayal ve Hakikat”. <http://ebrunsulun.blogspot.com.tr/2012/02/bir-kadin-retrospektifi-hayal-ve.html> (Erişim Tarihi:15.01.2016).
- Şenol, Canan (2009). “Hicap, Emine Ve Mine, Ayak Sesleri” *Fotoğrafya Sanal Dergi*, 22. <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=535,814,1,0,1,0> (Erişim Tarihi: 01.03.2015).
- Tezkan, Melis (2009). “Gerçekçiliğe Alternatif Bir Gerçeklik: Nil Yalter Videosu”. <http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html> (Erişim Tarihi:04.09.2014).
- Tunç, Harun (t.y.). “Toplumsal Cinsiyet Farklılaşması Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma: Erkeklerin Küpe Takması Örneği”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 33, http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt7/sayi33_pdf/6psikoloji_sosyoloji_felsefe/tunc_harun.pdf. (Erişim Tarihi:21.03.2016).
- Tükenmez, Ülke (2010). “Şükran Moral”. Boğaziçi’nde “Çağdaş Sanat” Röportaj Dizisi. <http://istanbulmuseum.org/artists/sukran%20moral.html>. (Erişim Tarihi: 09.01.2015).
- Ünar Yılmaz Pınar (2010). “Canan Şenol’un Yapıtlarından Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Okuması”, *Yedi Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi*

- Dergisi*, 4. S. 125-134, <http://gsf.deu.edu.tr/gsf/dosya/yedi4.pdf>. (Erişim Tarihi:06.11.2014).
- Vargı, Elif (2009). “Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri: Judy Chicago’nun ‘The Dinner Party’ Çalışması Üzerine”. *Fotoğrafya Sanal Dergisi*, 22, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=449,0,0,1,0,0> (Erişim Tarihi:02.01.2015).
- Yaslak, Evren (2011). “Ümit Karalar ve Fotoğrafları Üzerine Röportaj”. *Angels Aylık Moda ve Yaşam Dergisi*, S. 84.
- Yılmaz, Hacer (2010). “Shirin Neshat ve Allah’ın Kadınları” <http://haceryilmaz.wordpress.com/2010/11/27/shirin-neshat/> (Erişim Tarihi: 09.03.2015).
- Yılmaz, Mehmet (2006a). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayın evi.
- Yılmaz, Özge (2006b). “Kadın Emeğinin Sanatsal Sömürüsü ve Claudel” <http://bianet.org/biamag/kadin/87603-kadin-emeginin-sanatsal-somurusu-ve-claudel>. (Erişim Tarihi: 11.11.2010).
- Yücel, Leyla (2009). “Şükran Moral ile Sanat Üzerine Söyleşi” *Fotoğrafya Sanal Dergi*, 22, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=525,0,0,1,0,0> (Erişim Tarihi:15.01.2015).

**FEMİNİST SANATÇILARIN KADINLARA BİÇİLEN TOPLUMSAL
Hatice DÖNMEZ AYDIN ROLE SANATSAL DİRENME YÖNTEMLERİ AÇISINDAN TÜRK VE 2016
YABANCI SANATÇILARIN KARŞILAŞTIRILMASI**

