



**T.C.  
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANASANAT DALI**

**SANATTA DİĞER BAKIŞLAR:  
Cinsel Kimlik İlintisinde Çağdaş Sanat Yönsemeleri**

**Hazırlayan:  
Sabahnur KUZU**

**Danışman:  
Prof. Dr. Metin EKER**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Samsun, 2018**



**T.C.  
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANASANAT DALI**

**SANATTA DİĞER BAKIŞLAR:  
Cinsel Kimlik İlintisinde Çağdaş Sanat Yönsemeleri**

**Hazırlayan  
Sabahnur KUZU**

**Danışman  
Prof. Dr. Metin EKER**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Samsun, 2018**

## BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Hazırladığım **Yüksek Lisans** çalışmasında, proje aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet ettiğimi, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu taahhüt ederim.

/ /2018

Sabahnur KUZU

## TEZ KABUL VE ONAYI

Sabahnur Kuzu tarafından hazırlanan “Sanatta Diğer Bakışlar: Cinsel Kimlik İlintisinde Çağdaş Sanat Yönsemeleri” başlıklı bu çalışma, 17/07/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliğiyle/oy çokluğuyla başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Ali TOMAK

Danışman: Prof. Dr. Metin EKER

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Hasan BALTACI

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

17/07/2018

Prof. Dr. Ali TOMAK

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## ÖZET

SANATTA DİĞER BAKIŞLAR:  
Cinsel Kimlik İlintisinde Çağdaş Sanat Yönsmeleri

Sabahnur KUZU

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Görsel İletişim Tasarımı Anasanat Dalı,

Yüksek Lisans, Haziran/2018

Prof. Dr. Metin EKER

“Sanatta Diğer Bakışlar: Cinsel Kimlik İlintisinde Çağdaş Sanat Yönsmeleri” başlıklı bu çalışma; çağdaş sanatta kadın ve kadının sanatını incelemek için sanat tarihi ile bugüne dönük bir kronolojik yaklaşımı öngörmektedir. Dolayısıyla sanatta “diğer”leri olarak tarif ya da tasnif edilen kesime dikkat çekmek için “toplumsal cinsiyet, sanatsal ve kültürel yeni ekolojik gerekçeler, sanatsal üretimin sosyal bağlamları ve sanat eğitiminde cinsiyet merkezli müfredat potansiyelleri” üzerinden cinsel kimlik ile ilişkili çağdaş sanat yönsmelerini yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu vesileyle sanatın diğer bakışa olan ihtiyacı ve diğer bakışların sanatsal eğilimlerine temas edebilecek yeni potansiyel keşifler dikkat çekici boyutlara varabilecektir.

Çağdaş sanat - geleneksel sanat ayrımlarında belirginleşmiş birçok başlık, eğilim ya da dönüşüm söz konusudur. Modernizm ve postmodernizmin sanatsal ve kültürel farklılıklarında da bir arakesit oluşturan sanatsal kimlik ile benlik ilişkisi, özellikle cinsiyetçi yaklaşımları önemseyen tartışmaların ve yönelimlerin dinamiklik kazanmasına katkıda bulunma niyetinde olmuştur.

Sanat tarihinde kimlik, cinsiyet ayrımları; sanatsal üretim ve tüketimde kimlik profilleri; Çağdaş sanatta diğer bakış olarak kadının yeri; çağdaş sanatta ve sanatsal etkileşimler genelinde cinsiyetçi yaklaşım ve cinsellik odaklılık; gibi konular, bu çalışmanın seyrini ortaya koymaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Cinsel Kimlik, Toplumsal Cinsiyet, Çağdaş Sanat, Feminizm, Feminist Sanat

# ABSTRACT

OTHER PERSPECTIVES IN ART:  
Contemporary Art Direction in Relation to Sexual Identity

Sabahnur KUZU

Ondokuz Mayıs University, Graduate School of Fine Arts

Visual Communication Design

M.A., June/2018

Supervisor: Prof. Dr. Metin EKER

Other Perspectives in Art: This study, entitled Contemporary Art Direction in the Relation of Sexual Identity, foresees a chronological approach to today's art history to examine the art of women and women in contemporary art. Hence, the aim is to re-evaluate contemporary art directions related to gender identity through "gender, artistic and cultural new ecological grounds, social contexts of artistic production and gender-centered curriculum potentials in arts education" to draw attention to the cut or categorized as "others" in art. In this way, new potential discoveries that can come into contact with the artistic tendencies of the need and the other aspects of art, which is another view of art, can reach remarkable dimensions.

There are many titles, trends or transformations that have become evident in the distinctions between contemporary art and traditional art. The relationship between artistic identity and self, which form an intersection of artistic and cultural differences in modernism and postmodernism, intends to contribute to the dynamism of debates and trends that particularly concern gendered approaches.

Identity, sex distinctions in art history; identity profiles in artistic production and consumption; The place of woman as another point of view in contemporary art; sexist approach and sexuality orientation in contemporary art and artistic interactions; issues, such as the course of this study reveals.

**Key Words:** Sexual Identity, Gender, Contemporary Art, Feminism, Feminist Art

## TEŞEKKÜR

Tez alıŐma sűrecimde desteklerini hiç esirgemeyen aileme, bilgisi ve tecrűbesiyle tezi oluŐturmamdaki katkılarından dolayı Prof. Dr. Metin EKER'e ve emeĐi geçen bűtűn herkese teŐekkűr ederim.

Sabahnur KUZU

17/07/2018





## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
TEŞEKKÜR .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
KISALTMALAR .....	viii

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

1.1. Problem .....	1
1.2. Alt Problemler .....	1
1.3. Araştırmanın Amacı .....	2
1.4. Araştırmanın Önemi .....	2
1.5. Araştırmanın Yöntemi .....	3
1.6. Varsayımlar .....	3
1.7. Sınırlılıklar .....	3
1.8. Benzer Çalışmalar .....	3

## İKİNCİ BÖLÜM

### SANAT TARİHİ

2.1. Sanat Tarihi .....	6
2.2. Sanat Tarihinde Hakim Kimlik .....	14
2.3. Sanatta Diğer Bakış/lar .....	32

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SANAT-KİMLİK-CİNSİYET AYRIMLARI

3.1. Sanat-Kimlik-Cinsiyet Ayrımları .....	45
3.1.1. Kimlik .....	45
3.1.2. Sanat .....	49

3.1.3. Cinsiyet .....	53
3.2. Sanatsal Üretim ve Tüketimde Kimlik Profilleri .....	66
3.2.1. Sanatsal Üretimde Cinsiyet Yönelimleri .....	66
3.2.2. Sanatsal Tüketimde Cinsiyet Yönelimleri .....	73

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **ÇAĞDAŞ SANAT**

4.1. Çağdaş Sanat .....	82
4.2. Sanat-Sanatçı ve Çağdaş Sanat Paradigmalarında Diğer Bakış Olarak Kadının Varlığı .....	92
4.3. Çağdaş Sanat ve Sanatsal Kimlik İlintisinde Cinsel Kapsamlar .....	98
4.3.1. Sanatta Kadın ve Kadın Sanatında Cinsel Kapsamlar .....	98
4.3.2. Sanatsal Teknik ve Anlatım Biçimleri .....	106

## **BEŞİNCİ BÖLÜM**

### **DEĞERLENDİRME - TARTIŞMA**

5.1. Değerlendirme - Tartışma .....	111
-------------------------------------	-----

## **ALTINCI BÖLÜM**

### **SONUÇ VE VARGILAR**

6.1. Sonuç .....	118
6.2. Vargılar .....	118
<b>KAYNAKÇA</b> .....	121
<b>EKLER</b> .....	125
Sanatçı Uygulamaları .....	125

## KISALMALAR

Editör: ed.  
Ve benzeri: vb.  
Çeviren: çev.  
Bakınız: bk.



# BİRİNCİ BÖLÜM

## GİRİŞ

### 1.1. Problem

Çağdaş sanat - geleneksel sanat ayrımlarında belirginleşmiş birçok başlık, eğilim ya da dönüşüm söz konusudur. Modernizm ve postmodernizmin sanatsal ve kültürel farklılıklarında da bir arakesit oluşturan sanatsal kimlik ile benlik ilişkisi, özellikle cinsiyetçi yaklaşımları önemseyen tartışmaların ve yönelimlerin dinamiklik kazanmasına katkıda bulunma niyetinde olmuştur. Modernizmin ikinci planda tartışma tercihiyle ve postmodernizmin harladığı yeni niyetleriyle sanatta cinsiyet ayrımlarına ilişkin bir incelemenin genellenmiş hali olarak “sanatta diğer bakışlar”, çağdaş sanat yönsemelerinde kimlik ilintisini de ayrıca kapsamlı değerlendirme şansına sahip olabilmektedir.

“Sanatta Diğer Bakışlar: Cinsel Kimlik İlintisinde Çağdaş Sanat Yönsemeleri” başlıklı bu çalışma; Sanat tarihi ile cinsel kimlik konumsallığı ve tartışmalarına odaklandığımızda “erkek egemen bir sanat tarihi” saptamasına karşı sanat tarihinin günümüze yakın dönemlerinde kadının birey olarak sanatın önemli bir parçası olduğuna katkı sağlamak için, “**sanat tarihi-çağdaş sanat ayrımında erkek egemen sanatın kadına olan mesafesi ile kadının sanata olan mesafesini kadını bakış ve ele alış kapsamında değerlendirip çağdaş sanatın içinde kadın sanatının muharrik karakter sergileyip sergilemediği**” durumu, problem tümcesi olarak belirlenmiştir.

### 1.2. Alt Problemler

“Sanatın tarihi erkeğin tarihidir” değerlendirmesinin gerçekliğine vurgu, sanatta diğer bakışın varlığını da tamamen dışlamış kabul eder mi?

Sanatta cinsel kimlik, yine hakim kimlik üzerinden erkek kimliğine odaklanmayı gerektirse bile, hem sanatın nesnesi hem de sanatın öznesi konumundaki kadını da bu kimliğin temsilcisi haline gelmesinde engel teşkil etmekte midir?

Kadın hem kültürün üreticisi hem de kültürün bir parçası olarak sanatın da değer kapsamında konuşlanmasını neler engellemektedir?

Sanatta diğer bakışın sahibi olarak kadının kimlik mücadelesi daha çok kimliğe karşı “ben’lik” kurgusu ve savunusu ile hayatiyet kazanır mı?

Sanatsal tasdik otoritelerinin sanatta diğer bakışa vermesi gereken değer için cinsiyet farklılığının bir hükmünün olup olmadığı söz konusu mudur?

Feminizm ve ilgili feminist manifestoların çağdaş sanat için önemli paradigmlar geliştirip geliştirmediği söylenebilir mi?

Kadın sanatçıların çağdaş sanat içindeki şok edici çıkışlarında cinsel temaların yoğunluğu ve marjinalliklerini karakterize eden yine marjinal sanatsal içerikler konusunda bir çelişki yaşayıp yaşamadığı dile getirilebilir mi?

Çağdaş sanat ve dolayısıyla sanatın eğitimsel süreçlerinde giderek kadının özgül ağırlığı söz konusu olabilir mi?

### **1.3. Araştırmanın Amacı**

“Sanatta Diğer Bakışlar: Cinsel Kimlik İlintisinde Çağdaş Sanat Yönsmeleri” başlıklı bu çalışma; sanatta diğer bakış ayrımında “diğer” ya da “diğerleri” olarak tarif ve tasnif edilen ve cinsiyet ayrımı kaynaklı yaklaşımları odak yaparak çağdaş sanatta kadın ve kadın sanatını incelemek için, “toplumsal cinsiyet, sanatsal ve kültürel yeni ekolojik gerekçeler, sanatsal üretimin sosyal bağlamları ve sanat eğitiminde cinsiyet merkezli müfredat potansiyelleri” üzerinden cinsel kimlik ile ilişkili çağdaş sanat yönsmelerini yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

### **1.4. Araştırmanın Önemi**

“Sanatta Diğer Bakışlar: Cinsel Kimlik İlintisinde Çağdaş Sanat Yönsmeleri” başlıklı bu araştırma; sanat tarihine yeni bir kesit oluşturacak çağdaş sanat içinde cinsel kimlik unsurlarıyla sanatsal benlik inşaları süreçlerinde olası heterojen niteliklerin homojen kılınmasına dönük anlayışlara yeni bir değerlendirme sunabilecek vargılar oluşturması açısından önemli görülebilir. Bu vesileyle sanatın diğer bakışa olan ihtiyacı ve diğer bakışların sanatsal eğilimlerine temas edebilecek yeni potansiyel keşifler dikkat çekici boyutlara varabilecektir.

### **1.5. Araştırmanın Yöntemi**

Araştırma literatür taramasına dönük bir karakter ile biçimleneceğinden ilgili başlık ve alanlarda doğrudan ve dolaylı kitap, makale, bildiri ve elektronik kaynaklara dayandırılarak gerçekleştirilen bir yöntem kullanılmıştır.

### **1.6. Varsayımlar**

“Sanatta Diğer Bakışlar: Cinsel Kimlik İlintisinde Çağdaş Sanat Yönsmeleri” başlıklı bu çalışma; cinsel kimlikler ve tercihler bütününde bir genellemeyi “diğer bakış/bakışlar olarak varsaymaktadır.

Diğer bakışların sanatsal kimlik örüntüsü teşkil edebilecek potansiyellerini yalnızca cinsiyet üzerinden konumlandırmamaktadır. Çağdaş sanat kapsamını da ağırlıklı olarak postmodern dönem, postmodern sanat ve ilişkili kültürel kapsam müşterekleri oluşturmaktadır.

Çalışma kapsamında cinsellik kapsamına sınırlı ifade ve tasniflerle giren erotizm veya pornografi, sanatsal yönsmelerin ana eksenini olarak ele alınmamıştır.

### **1.7. Sınırlılıklar**

“Sanatta Diğer Bakışlar: Cinsel Kimlik İlintisinde Çağdaş Sanat Yönsmeleri” başlıklı bu çalışma; ilgili literatürün katkısıyla kuramsal ele alışıların kabul edilebilir sınırlılıkları ile şekillenmiştir. “Sanatta Diğer Bakışlar” ifadesi bir alıntıdır. Çalışma kapsamı, sınırlılıklarıyla orantılı olarak derinlikli bir çeşitlemeye, felsefi tartışmalara ve bilimsel diğer tespitlere dayandırılmadan belirlenmiştir.

### **1.8. Benzer Çalışmalar**

ALDEMİR, Nimetullah. Cinsiyet sorununda teori ve söylemin evrimi: Virginia Woolf'tan Jeanette Winterson'a bitmeyen cinsiyet kimliği arayışı: İki uç bakış, Çankaya Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / İngiliz Edebiyatı ve Kültür İncelemeleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans tezi, 2014.

ALTUNOĞLU, Mustafa. Kimlik'in modern inşâı, kimlik politikaları ve Türkiye'de kimlik tartışmaları, Gazi Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü / Siyaset ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı / Siyaset ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı, Doktora, 2009.

AYDIN, Hatice Dönmez. Feminist sanatçıların kadınlara biçilen toplumsal role sanatsal direnme yöntemleri açısından Türk ve yabancı sanatçıların karşılaştırılması, Mustafa Kemal Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans, 2016.

BAŞTÜRK, Tonguçnaz Seleme. Popüler kültür ve öteki - "feminen" vücutların metalaştırılması, Bilkent Üniversitesi / Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü / İletişim ve Tasarım Anabilim Dalı, Yüksek Lisans, 2016.

DEVAŞAN, Meltem. Cinsiyet krizinde transseksüel karmaşası, Bahçeşehir Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sinema Televizyon Anabilim Dalı, Yüksek Lisans tezi, 2012.

ERSEN, Nuran Leyla. Çağdaş sanat yapıtlarında kültürel kimlik, İstanbul Kültür Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans tezi, 2008.

FİLİZ, Anlam. Toplumsal cinsiyet konuşmalarının sınıf ve etnisite ile ilişkili olarak üretimi: Toplumsal cinsiyet eşitliği, toplumsal cinsiyet rolleri ve kadınlığın İstanbul'daki beyaz yakalı kadınlar tarafından kavramsallaştırılması, Koç Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Karşılaştırmalı Tarih ve Toplum Çalışmaları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans tezi, 2011.

KABADAYI, Lale. Toplumsal cinsiyet ve film 90'lı yıllarda ABD-İspanya -Hong Kong ve Türk sinemasında üretilen filmlerde toplumsal cinsiyet olgusunun feminist yaklaşımla incelenmesi, Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Radyo Televizyon Anabilim Dalı, Doktora, 2004.

KIRDAR, Hakan. Çağdaş sanat uygulamalarında beden algısı, toplumsal kimlik ve cinsiyet sorunu, Dokuz Eylül Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans tezi, 2006.

KORKMAZ, Fatma Deniz. Eleştiri kuramı olarak feminizm ve sanata yansımaları: Feminist sanat, Atatürk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans tezi, 2006.

OKAN, Sedef. Çağdaş sanat süreci içinde yeni izleyici, Kocaeli Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans tezi, 2005.

ÖCALAN, Dilek. Feminist sanatta biçim ve içerik sorunu, Erciyes Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans tezi, 2012.

ÖZESKİCİ, Evrim. "Öteki" kavramı üzerine görsel çözümler, Hacettepe Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik tezi, 2017.

ÖZGÖREN, Simge. Geleneksel cinsiyet ve kimliklerin Jeanette Winterson'ın Vişnenin Cinsiyeti romanındaki yeniden yazma yoluyla yıkınması, Doğu Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans tezi, 2015.

ÖZLEN, Lara Güney. İstanbul'daki lezbiyen ve biseksüel kadınların kimlik politikaları ve dayanışma pratikleri, Sabancı Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı, Yüksek Lisans tezi, 2017.

POLAT, Emine. Çağdaş Türk resim sanatında başlangıcından günümüze kadın figürü ve feminist sanatın batı sanatı ve Türk sanatı içindeki yeri, Okan Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı / Resim Bilim Dalı, Yüksek Lisans tezi, 2014.

SAYGI, Berrin Nur. Güncel sanat kapsamında aile kavramının cinsiyet ve mülkiyet bağlamında dönüşümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans tezi, 2014.

ŞAVKAY, Canan. Postmodern İngiliz romanında metinlerarasılık ve cinsel kimlik sorunu, İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora tezi, 2003.

TUNALI, Ayten Can. Türkiye`de feminizm hareketi, Akdeniz Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans tezi, 1996.

YILDIZ, Ayşe Nevin. Kadın cinselliğinin söylemsel inşası ve namus cinayetleri: Şanlıurfa örneği. danışman Ayşe İnal. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.



# İKİNCİ BÖLÜM

## SANAT TARİHİ

### 2.1. Sanat Tarihi

Sanat, insanlığın tarihi serüveni içerisinde, insanın yaratma, merak ve kendini ifade dürtüsünün önderliğinde yer edinmiştir. Sanatı, en öz haliyle sanatçının kendi kimliğini, kendi varoluş biçimini yapıtları üzerinden izleyiciyle paylaştığı, sorguladığı ve izleyicinin bunlarla ilgili muhakeme yapmasını sağladığı bir alan olarak belirten İlge (2014: 28), sanata ihtiyacın ipuçlarını vermektedir. Sanatın tarihi insanın tarihine koşuttur. İnsanın bilinçli olarak sanatsal üretim ortaya koyma gayesi de insani gerekçe ve estetik beklentilere göre biçimlenmiştir. Bu bilim dalı, bir sanat ya da sanatlar arasındaki ilişkileri tarihsel boyutta kurma amacıyla hareket eder; sanatı oluşturan öğelerin tarih içindeki ağırlığını ve dağılım düzenini saptarken, sayısız ve karmaşık sanat olgularının hiyerarşisini arar (Mülayim'den aktaran Gültekin, 2009: 105). Sanat tarihinin kapsamı doğal olarak sanat olmasına rağmen, sanat ile temas halinde olan ve sanatın çevresel tesirlerini de ön plana çıkaran başka disiplin, konu ve eğilimler ile de ilgilenmektedir. Bu bağlamda sanatın sosyal, kültürel, dini, ekonomik ve politik içerikleri estetik nitelikler ile karakterize etme eğilimi ön plana çıkmaktadır diyebiliriz.

Sanat eserlerinin bir toplumun, dünya üzerinde varlığını ispat eden ve tarihi geçmişini simgeleyen kültürel değerler olduğunu ve bu kültürel değerlerin tanınmasında ve devamlılığın sağlanmasında sanat tarihinin ve eğitiminin yerinin büyük olduğunu ifade eden Altuner (2007: 156), sanat tarihi eğitimi ile insanda köklü bir kültür birikiminin oluşturulduğunu, çevresine ve geçmişine duyarlı nesiller yetiştirildiğini belirtmektedir. Kültürel gelenekler ve geleneklerin geleceğe intikali anlamında sanat, bir toplumun varlığına ve gücüne ilişkin bir tapu olarak değerlendirilebilir. Sanatsal ürünler aynı zamanda toplumsal ürünlerdir. Toplumsal kültürün ve dolayısıyla kültürel üretimin de en önemli, vasıtasıdır. Bu yüzden sanat tarihi, kültürel tarihin de açılanmasına, değerlendirilmesine ya da çözümlenmesine olanaklar sunmaktadır. Tuna'ya (2011: 571) göre sanat yapıtları, "üretildiği toplumun kültürünün tek yansıtıcısı olmasalar da, o toplumun kültürü hakkında çok önemli bilgiler veren, kültürel etkileşimde önemli roller üstlenen son derece etkili

ögeleridir. Toplumların yarattığı imgeler, o toplumların yaşam tarzlarının birer aynalarıdır”. Bu bağlamda, toplumlarla ilgili bilgilere ulaşmamız ve geçmiş ile günümüz arasındaki değişimleri görmemizide yardımcı olur.

“Sanat geleneklerinin ve üslupsal değişimlerinin büyük ölçekte, geniş bir tarihsel perspektif içinde kavranması ve buna bağlı olarak sınıflandırılması sağlanır” (Dedeal Subaşlar, 2010: 21-22). Sanat tarihinin bir diğer kayıt mantığı ise, sanatsal değişim, dönüşüm ve akımlaşmanın seyrini kuramsal anlamda işlemek ve sunmak olmaktadır.

Sanat tarihsel incelemelerden teknik sanat tarihine geçişte de gelişen teknolojinin ve bilgi birikiminin öneminin yadsınamaz olduğunu belirten Dedeal Subaşlar (2010: 36), teknik sanat tarihinin yalnızca sanat eserlerinin incelenmesi, onarılması ve korunması alanında değil aynı zamanda eserlere yapılan atıfların doğrulanması ve sahtelerin ortaya çıkarılmasında da etkili olacağını ifade etmektedir. Burada sanatın teknik kapsamlarına dönük tahlillerde, eserin içinde bulunduğu döneme şahitlik etmesinin ötesinde sanatsal teknik düzeyin ve başarıların da saptanması dikkat çeker.

“Tüm bu yargı değişimlerine ve eleştirel bakış açılarının çağdan çağa farklılaşmasına bakarak, sanat tarihi sadece sanat yapıtlarının tarihi olarak değil, onlarla birlikte, onların karşılaştığı eleştirel bakışların tarihi olarak da tekrar tekrar yazılmalıdır denilebilir” (Tansuğ, 1982: 225). Sanat tarihi içinde belli aktörler vardır. Sanatın üreticisi olarak sanatçı, sanatın paylaşımcısı olarak izleyici, sanatın estetik ve felsefi bağlamlarını ortaya koyan felsefeci, sanatın eğitime katkı sunan sanat eğitimcisi ve sanatsal otorite ve onay mekanizması olarak değerlendirilen sanat eleştirmenleri gösterilebilir.

Turani (2007: 11), “toplumların kültürel gelişimleri içinde doğan sanat eserlerinin tanınması sırasında, devletlerin tarihine, sosyal yapılarına değinmenin, sanat tarihi biliminin başvurduğu önemli bir aydınlatma yolu” olduğunu vurgular. Sanat tarihinin eserler üzerinden yaptığı araştırmalarda izlediği geniş perspektifli yöntemler sayesinde, eserin özellikleri dışında üretildiği toplumun sosyo-kültürel özellikleri başta olmak üzere birçok konuda bilgiye ulaşmamız sağlanır. “Sanat tarihi realist anlayışın sanat üretimine hâkim olduğu kimi süreçlerin varlığını işaret etse de, aynı şekilde realizm dışında ya da ona tamamen zıt birçok sanat ekolünün sanat tarihi içinde baskın bir yer tuttukları da bilinmektedir” (Çağan, 2006: 21). Sanatsal üretim

özünde kişisel bir yaratımdan ortaya çıkmakta birlikte ortak noktalar açısından belli bir payda da buluşabilir. Ama bu sadece realist çerçevenin içinde olması gerektiği anlamını taşımaz. Katı ve sıkıcı bir genel kabul görmüşlüğü dışında yaratım esastır ve bu nedenle de pek çok farklı sanat ekolü sanat tarihi içerisinde ağırlığını ortaya koyabilmiştir.

Tarihsel olarak temsilin, salt sanatçının ortaya koyduğu yapıtın üzerinden değil, aynı zamanda yapıtı oluşturan toplumsal şartlar ve dinamiklerin üzerinden işlediğini, bu bağlamda temsilin, hem kendi çağı ve toplumunun (göreceli olsa da) bir göstergesi, hem de o çağ ve toplumun gerçeklik algısının bir izdüşümü olduğunu belirten Alp (2013: 41), bütün sanat tarihi boyunca temsilin salt temsil ettikleri üzerinden değil, temsil edemedikleri üzerinden de yeniden okunmaya açık olduğunu ifade etmektedir. Sanat tarihinin çağlar, dönemler, akımlar ve anlayışlar temelli sınıflamasının bir diğer özelliği, geçmişten günümüze kadar giderek parçalanan, küçülen ve zaman dilimi olarak da daralmış üslup, anlayış ya da kavrayışlar sergilemesidir. Temsil, özellikle çağlar ve donanımlar içinde hem dini hem de yönetsel temsiliyet kapsamı olarak ön plana çıkmıştır.

XIX. yüzyılın başından itibaren temsil konusunda bir takım değişiklikler meydana gelmiştir. Bilimsel buluşlarla beraber kişisel görüşlerin önem kazandığı bu süreçte birlikte birbiri ardına ya da aynı zaman dilimleri içerisinde birçok akım gündeme gelmiştir. Kişisel görüşlerin öncülüğünde teknolojik olanaklarda kullanılarak üretilen eserler, üretildiği akım çerçevesinde siyasi bir konjonktüre de sahip olmuştur. Turani (2007: 22) bu değişimi “Böylece sanat ilk kez, din kurumları ve saray dışında, sanatçının kendi kişisel görüşlerini yansıtır. Bu yüzdendir ki, XIX. yüzyılın başından itibaren kişisel görüşlerin kaynaştığı bir akımlar döneminin açıldığı gözlemlenir. Kişisel sanat buluşlarının bilimsel buluşlarla adeta yarış ettiği görülür” şeklinde ifade etmiştir.

Endüstri Çağı insanının dünyasını ve yaşam üslubunu tasarlayan ve biçimlendiren sanatçıların olduğunu ve Endüstri Çağının kapısının onlarla açıldığını söyleyen İpşiroğlu (1993: 16), Yeniçağ’ın başında Leonardo, Bramante gibi Rönesans ustalarının doğa gerçeğini beş yüzyıl işleyecek olan bir dünyanın kurucuları olduklarını, 20. yüzyılda da Picasso, Le Corbusier, Mondrian, Gropius vb. sanatçıların, tekniğin getirdiği olanakları insanın buyruğunda kullanacak olan yeni bir dünyayı kuranlara öncü olduklarını ifade etmiştir. Yaşadıkları çağın göbeğinde

bulunan her ne ise onu bulup, onun ekseninde eserler üreten öncü sanatçılar olagelmıştır. Kimi doğa ile uğraşarak, kimi teknik olanakları kullanarak insanların yaşam tecrübelerinin değişmesine kaynaklık etmişlerdir.

Grzymkowski'ye (2015: 161) göre “Modern sanat, çoğunlukla yirminci ve yirmi birinci yüzyıllar, bir miktar da on dokuzuncu yüzyılın son yarısında üretilmiş resim, heykel, mimari yapı ve grafik gibi zengin bir çeşitlilik arz eden eserleri kapsar. Bu hareketin ardında yatan temel amaç, bir deneyselcilik ruhu içerisinde, miadını doldurmuş geleneklerle ve yaygın şekilde kabullenilen tarihsel ve akademik formlarla bağı koparmaktır”. Bu dönemde tüm sanatçıların amaçları birbirlerinden kısmen farklı olsa da, asıl amacın anlaşılıp anlaşılmamaktan çok, sanatın sınırlarını ve kurallarını değiştirmek, yeni anlamlar ve anlam ilişkileri ortaya koymak olduğu düşünülmektedir. Yerleşik olanı sorgulama eğiliminde olan modern sanat bu deneyselcilik ruhu ile birlikte işe yarar bulmadıkları üzerinden geçmişle olan mesafesini aşmıştır. Ancak işe yarar olarak görülen felsefe-sanat ilişkisi yeniden ortaya çıkmıştır. Bu bağlantıyı Demir-Bağatır (2011: 24) şöyle ifade eder:

*Temelini önceki yüzyılın felsefe-sanat ilişkisinde bulan Yirminci Yüzyıl Sanatı'nın felsefeye olan yakınlığının bu dönemde arttığı görülmektedir. Rönesans'tan sonra sanatın dinsel etkilerden kurtulmaya başlaması, bilim ve felsefenin yakınlıklarının artmasına neden olmuş, bu da sanatın evrimini hızlandırmıştır. Teknolojinin gelişmesi ise, sanatçılara yeni teknik olanaklar sağlaması yanında, getirdiği toplumsal sınıflaşmayla sanatçıları farklı şekillerde etkilemiştir. Yüzyıl başında ise toplumsal sınıflaşmanın en büyük ortak paydasının ekonomi olduğu görülmektedir.*

Sanat her döneminde felsefe ile bağlantı içerisinde olmuş ancak yirminci yüzyıl bu bağlamda doruk noktasına ulaşmıştır. Farklı sorgulamalarla beraber sanatta yeni anlamlar çıkarma ve bunlar arasında bağlantı kurma isteğiyle çalışmalar yapılmıştır. Teknolojinin gelişmesi çeşitli olanaklar sağlamakla beraber, toplumsal yaşamda birçok değişim meydana getirmiş; bu değişim her şeye etki ederken sanatçılarda doğal olarak payını almıştır.

“Ekonominin yaşamın her alanını etkilemesi, sanatçıların toplum içindeki sosyal konumlarında olan değişiklik, onların sosyolojik ve psikolojik dengelerine de yansımıştır” diyen Demir-Bağatır (2011: 24-25), “bundan birkaç yüzyıl önce sanatçının krallıklara veya kiliselere hizmet verirken, özellikle bu yüzyılda, bir birey olarak yaşamaya ve üretmeye başlamış olduğunu” ifade eder. Sanatçı için ekonomik kaynağın dümenindeki kişi değişmiş, dümenin başındaki kişi artık kendisi olmuş ve

bireysel olarak üretmeye başlayan sanatçı yeni bir sorgulama alanına girerek, farkı bir perspektiften bakabilmeye başlamıştır diyebiliriz.

“XX. yüzyılın başlangıcındaki önemli sanat olayları 1905 yılında başlamaktadır. Bu olaylar Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, fütürizm (gelecekçilik), konstrüktivizm (İnşacılık), Suprematizm, Metafizik Sanat ve içinde XX. yüzyılı karakterize eden Non-Figuratif, Op ve Pop-art gibi anlayışlardır” (Turani, 2007: 571). XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan, XX. yüzyılın resim sanatına yön verecek Empresyonizm ve Neo-Empresyonizm bu yeni anlayışların ortaya çıkacağı habercisi niteliğinde olmuşlardır. Sonuçta 1960'lara kadar bir akımlar silsilesi yaşanmıştır. “20. yüzyıla uzanan yıllarda Paris sanat ortamında yaşanan ‘akademik-avangard çekişmesi’, 20. yüzyıl boyunca tekrarlanacak bir kültürel dinamiğin, yeni arayışlar peşindeki sanatçıların karşılaşacağı direncin yalnızca ilk örneğidir. Bu direncin kaynağında yalnızca sanatın değil, dünyanın da değişimine yönelik bir hoşnutsuzluk yer alır. Oysa tıpkı Baudelaire’in dediği gibi, “her çağın kendi tavrı, kendi bakışı ve duruşu” vardır. Dünya sürekli bir değişim içindeyken sanatın bir noktada donup kalması beklentisi, gerçekçi bir beklenti midir? Brecht’in iddia ettiği gibi, gerçeklik değiştikçe, onu temsil edebilecek yöntemler de değişmek zorunda kalmayacak mıdır?” (Antmen, 2016: 15). Yeniliklerin peşinde koşmak doğal olarak bir karşı direnç yaratmış ancak yenilikler gerçeklikler olarak, hoşnutsuzlara rağmen yerlerini almışlardır. Sanat da bütün direnişlere karşı mücadelesini vererek yeniliklerini gerçekliğe dönüştürmüştür. Gerçeklik değiştikçe kaçınılmaz olarak temsil yöntemleri de değişime uğramıştır.

Ekonomik (üretim biçiminin), siyasal ya da kültürel (ideolojik, bilimsel, teknolojik vs.) değişime koşut olarak sanatın toplumsal konumu ve fonksiyonlarının da değişmekte olduğunu vurgulayan Çağan (2006: 22), “bu durumu en açık bir biçimde feodal üretim biçiminden kapitalist üretim biçimine geçişle birlikte, sanatsal yaratıların nasıl karmaşıklaştığı, bilimsel teknik gelişmelere bağlı olarak yeni sanat ürünlerinin nasıl ortaya çıktığı ve gittikçe sanat üretiminin, nasıl bir kâr endüstrisi haline dönüştürüldüğünde görebiliriz. Yine bu değişim süreci izlenerek sanatın nasıl metalaştırılıp tüketim nesnesine dönüştürüldüğünü de görebiliriz” şeklinde ifade eder. Toplumsal değişimlere bağlı olarak sanatın temsil biçimleri değiştikçe olumlu etkilerinin yanı sıra olumsuz etkileri de ortaya çıkmış ve sanat artık birçok konuda olduğu gibi tüketim kültürüyle iç içe geçerek tüketim nesnesi haline dönüşmüştür.

Toplumsal dönüşüm evreleri içerisinde kapitalist sisteme geçiş, kar endüstrisi kavramını ortaya çıkarmış ve yeni bir dünya düzeni yaratılmıştır. Kısaca; durumun bu şekle gelmiş olmasının başat faktörü kapitalist sistemin dayatmacı yaklaşımından kaynaklanmıştır. “Endüstri Devrimi’nden sonra tümüyle yeni bir çehreye bürünmeye başlayan dünya, hiç kuşkusuz 19. yüzyılda tanık olduğumuz sanatsal değişimlerin başlıca nedenidir. Endüstriyel kapitalizmin gelişimi kentlerin giderek büyüüp gelişmesine yol açmış, yeni ulaşım ve iletişim araçlarını beraberinde getirmiş, bir önceki çağda belki hayal bile edilemeyecek yenilikler insan yaşamına bir yandan yeni kolaylıklar, öte yandan beklenmedik yan etkiler getirmiştir. Endüstri Devrimi sürecinde buharlı makineler, balon, vapur gibi yeniliklere 19. yüzyılda buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yüzyılın başında radyo, uçak gibi yeni keşifler eklenmiş, gündelik yaşamı ciddi biçimde etkilemiştir” (Antmen, 2016: 18). Bilimsel teknik gelişmelerin etkisi günlük hayatta gözle görülür değişimlere yol açarken sanat da bu değişimlerden etkilenerek dönüşümler yaşamış ve toplumsal konumu da farklılığa uğramıştır. Bilimsel teknik gelişmelerin sonucunda farklı üretim biçimleri kullanılırken, yeni düşüncelerin ve sorgulamaların da önü açılmış ve tüm bu sorgulamalarla beraber farklı bakış açıları ortaya çıkarak yeni bir dünya düzeni yaratılmıştır.

Antmen’e (2016: 18) göre, 19. yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. 20. yüzyıl sanatı, işte bu çabaların birikimidir. Sanatçılar 19. yüzyılda modernliği görünür kılmaktan çok içselleştirmek isteği ile giriştikleri yolda, biçimsel ve teknik arayışlar sonucu ulaştıkları argümanlarla 20. yüzyıl sanatına kaynaklık etmişler ve izleyicinin yeni bir bakış açısı yakalaması uğruna çaba sarf etmişlerdir.

“Sanatı doğrudan politik bir duruşun dışavurumu olarak kullanan Fütüristler gibi sanatı değiştirmek değil yok etmek isteyen Dada’nın yadsımacı tavrı, özünde dünyanın gidişatına ilişkin derin bir çılgınlığın ifadesidir. Dada’nın bu sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi, ‘anti-sanat’ terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp’nın hazır-nesnelidir” (Antmen, 2016: 124). 20. yüzyıla gelindiğinde artık

sanat politik bir ifadenin dışavurumu olarak kullanılmaya başlanmıştır. Fütüristlerin bu durumu etkin bir şekilde kullanmasının yanı sıra bunun da ötesine giden Dadacılar dünya siyasetine karşı muhalif bir tavır takınarak sanat karşıtı bir tutum sergilemişlerdir. Dadayı Dada yapan bu tutumla beraber; sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu olmuştur. Dadacıların sanat karşıtı tavrının en belirgin özelliği ise hazır nesne kullanımları olmuştur. Marcel Duchamp hazır nesne olarak bir pisuarı kullandığı “Çeşme” adlı eseri sansasyon yaratarak sanatın alışlagelmiş değerlerini alt üst etmiştir. “Politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanatta ‘avangard’ın tanımına yönelik dönüştürücü gücüyle 20. yüzyılın en etkili akımlarından biri olan Dada, özellikle 1960’lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir. Yeni bir toplumsal yapı önermesi içeren, yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok eden, disiplinler arası bir etkinlik gözetken ve sanatçı-izleyici etkileşimine dayanan Dada, günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımı, 20. yüzyıl başında deneylenmiş bir akımdır” (Antmen, 2016: 126). Sanatı kabiliyet işi olmaktan çıkartıp bir düşünme eylemine dönüştüren Dada, 1960’lardan sonra ortaya çıkan sanat anlayışlarının kökenini teşkil eder nitelikte olmuş ve Çağdaş sanat altında günümüz sanatında gördüğümüz, disiplinlerarasılık, sanatçı izleyici bütünleşmesi, politik tavır gibi birçok olguyu bünyesinde bulundurmıştır. Sanatçının, izleyicinin, sanat nesnesinin rolünü dönüşüme uğratarak, sanatın tanımı üzerine yeniden düşünmeye sevk ederken, bir taraftan da farklı malzeme ve teknik kullanımına yönelmiştir.

“Temsil, canlı ya da cansız bir varlık, bir durum, bir nesne, bir duygu, bir sezgi, bir olgu ya da bir düşüncenin (ki bunların hepsi bir gerçekliktir) yerine geçebilecek ve o gerçekliği göreceli de olsa en iyi aktarabilen bir aracı durumundadır. Temsil, aracı olduğu için çoğunlukla dolaylı ve sembolik bir yapıyı da kapsar. Bu bakımdan, dil, sanat ve kültür gibi alanlar aktarım aracılığını üstlenen temsil alanlarından bir kısmıdır” (Alp, 2013: 43). Temsil, gerçeklikleri aktaran bir anlatım aracı şeklinde tanımlansa da, -göreceli de olsa- vurgusu dikkat çekici bir noktada yer almıştır. Çünkü temsil göreceli bir bakışa işaret ederken bireye vurgu yapılmış, bireyse toplumun parçası olarak, toplumun kodlarını temel aldığı bakışını doğrudan, dolaylı veya sembolik bir yapı üzerinden yansıtmıştır. Din, dil, sanat, kültür etkili temsil alanları olmakla birlikte günümüzde siyaset ve ekonomi de yaygın temsil alanlarını oluşturmuşlardır. Temsilin iktidar güçlerinin elinde

şekillendiği gerçeğinden yola çıkıldığında görülmüştür ki her dönemin temsil anlayışı birbirinden farklılık göstermiştir. Alp'in (2013: 43) de dediği gibi; "Temsil, aslında bireysel niteliğini de toplumsal konumundan alır. Öyle ki, temsil toplumsal bir sürecin içinde gelişir ve dönüşür. Temsilin bu toplumsal ve dinamik yapısı aynı zamanda her toplum ve dönemin kendi belirleyici egemen güçleri dahilinde şekillenir ve çoğunlukla resmi sınırların kontrolü altında gelişir. Bu nedenle her dönemin ya da çağın belirli bir temsil anlayışından söz edilebilir".

Çağan'ın (2006: 16) belirttiği gibi "Sanatın özgün tarihi içerisinde sosyolojik bilgi edinmenin sanat sosyolojisi açısından yadsınamaz bir yeri vardır. Örneğin, sanat türlerinin gelişim seyri ile toplumsal değişme arasındaki uyumu takip ederek elde edilebilecek bilgi bu konuda örnek gösterilebilir. Çağan, *Geleneksel*'den *modern*'e, *modern*'den *postmodern*'e olan tarihsel çizgi sanat türleri ile toplumsal durumlar arasındaki çarpıcı uyumu göstermek için idealdir" demektedir. Temsil nasıl ki iktidar güçlerinin dokunuşuyla farklı dönemlerde değişmişse, toplumsal yapı da tam bu nedenle değişime uğramıştır. Sanatçı da o toplumsal yapının içerisindeki bir parça olarak, bu değişimleri eserlerine işaretler şeklinde yerleştirmiştir. Sanat tarihi üzerinden sosyolojik bilgi edinmek bu nedenle sanat sosyolojisi açısından büyük değer taşımaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi sanat türlerinin gelişimi ile toplumsal değişim arasındaki ahenk göz kamaştırıcıdır. "Toplumu var kılan bütün yapısal unsurların sanatın içeriğini ve konumunu belirlemede ciddi bir ağırlıkları vardır. Yani herhangi bir toplumun sanatını doğru anlayabilmenin, o toplumun dinini, siyasal örgütlenişini, ekonomik düzenini, toplumsal tabakalaşma biçimini, toplumsal hareketliliğini, değişimini ve benzeri birçok unsurunu anlamaktan geçtiğini bilmeliyiz. Kısacası, bir toplumun kültürü ile sanatı arasında ciddi ve zorunlu bir paralellik vardır" (Çağan, 2006: 23). Bir toplumun sanatını anlayabilmenin yolu o toplumu oluşturan yapılar sistemini çözmekten geçmektedir. Çünkü sanat bu yapılar sisteminin etkisi altında şekillenmektedir. Alt yapı üst yapı arasındaki ilişki ve üst yapı unsurlarının kendi aralarındaki etkileşimlerinin kaçınılmazlığı nedeniyle, sanatı kültürden bağımsız düşünmek imkânsızdır. Bu bağlamda Çağan (2006: 23), yaygın bir biçimde kabul edildiği üzere herhangi bir toplumdaki ekonomik, siyasal, kültürel ve sosyal şartların o toplum içindeki sanatı; türünü, içeriğini, fonksiyonlarını belirlediğinin kesin olduğunu ifade eder. Tüm bu yapıların sanatı dört bir yandan kuşattığı yadsınamaz bir gerçek olmakla birlikte,



sanat da yerleştirildiği konum sonrası görevini yerine getirmek üzere kendi etkinlik alanını yaratmaktadır.

## **2.2. Sanat Tarihinde Hakim Kimlik**

Sanatçının, “güzel sanatların herhangi bir dalında eser veren sanatkar; sinema tiyatro oyuncusu ve müzik eserini icra eden veya okuyan kişi; bir zanaatla uğrasan, bir sanatla geçinen kimse” diye tarif edildiğini ve sanatkarın da: “Sanat eseri ortaya koyan, güzel sanatlardan biriyle uğraşıp bu yolda eser meydana getiren sanatçı” diye tarif edildiğini belirten Akdoğan (2001: 9-10), bu iki tariften anlaşıldığı üzere sanatçı ve sanatkarın aynı anlamda kullanıldığını belirtmektedir. Güzel sanatların herhangi bir dalıyla ilgilenen ve bu alanda eser meydana getiren kişilere sanatçı denir, şeklinde genelgeçer bir tanım yapılmıştır. Ancak bu sadece bir yetenek işi olarak algılanmamalı ve sanatçının aynı zamanda yaşadığı çağın tanığı olduğu unutulmamalıdır.

Sanatçı, diğer insanlardan ayırt edilebilen kişilik özelliklerini bünyesinde barındırır. Bu özellikler onu, daha duyarlı, daha seçici kılar ve hayal gücünün eşliğinde, farklı ve yoğun duyguları gerilim içerisinde sabrı ile yaşantılar. Ergün’ün (2010: 4) dediği gibi “Sanatçıyı diğer insanlardan ayıran, onun kişiliğidir. Onun hayal kurma gücü, duyarlılığı, duygululuğu, çağrışım zenginliği, gerilim sürekliliği ve sabrı gibi özellikleridir”. Tüm bu özellikler ve çağının tanıklığı çerçevesinde eserlerini yaratırken aynı zamanda sanatçı, gerçek dünyayı olduğu gibi aktaran değil, onun üzerinde oynayan, şekillendiren, dönüştüren ve onda olmayanı yaratandır. Yani çağının tanıklığını yapmakla beraber ayırt edici kişilik özellikleri sayesinde geleceğin şekillenmesini, beklentileri de yansıtmaktadır.

Sanatsal yaratıcılığı Freud’un anlayışı üzerinden ifade eden Kapan Ezici (2005: 125), “Freud ve içinde bulunduğu anlayış, sanatsal yaratıcılığın, kişinin (sanatçının) hastalıklı (nevrozlu) olduğunun bir kanıtı olduğunu belirterek, sanatçıyı “hasta insan” kategorisine sokar. Dostoyevski, Beethoven gibi sanatçılar ve eserleri üzerinde yaptığı araştırmalar sonucunda Freud, sanatçının baskı altında tuttuğu dürtülerini, itilerini, düş gücü ve imleme ile doyuma ulaştırmaya çalıştığını öne sürer. Sanatçının yaratma nedenlerinin gerisinde yaşam öyküsü, kişiliği ve davranışları yatar” demektedir. Freud sanatsal yaratıcılık ortaya koyabilen kişilerin hastalıklı olduğunu savunmuş ve bu savını da belli sanatçılar üzerinde yaptığı araştırmasıyla desteklemiştir. Hala tartışılacak bu konu; birçok sanatçıya deli-dahi sıfatı

yüklemiştir. Freud'un yaklaşımdaki sanatçıların; duygu yoğunluğu nedeniyle yaşadıkları dengesizliklerin, şiddetli gerilimlere dönüşmesini, gelen ilhama karşı koyamayışlarını, hayal gücü ve tasarımlarıyla doyuma ulaştırmaya çalıştıkları düşünülebilir. Aynı zamanda bireyin kişiliği ve yaşanmışlıkları da (belirgin olarak çocukluk dönemi) sanatsal yaratıcılığın temellerini oluşturur.

“Romantiklere göre sanatçı, doğanın canlı ve evrimsel özüyle birlikte, Tanrı dolu yaşam gerçeğini ve kendi karanlık, gizemli iç dünyasını da görebilen olağanüstü bir varlık, bir dahi, bir peygamberdir” diyen Kapan Ezici (2005: 123), aynı zamanda romantiklerin sanatçıyı “O, dünyada yaşayanların fark edemedikleri, bu nedenle acı çektikleri, şaşkınlığa düştükleri çelişkileri gören, bunları nesnel bir bakışla değerlendiren, bu nedenle sıradan insandan daha üstün bir varlıktır” şeklinde gördüğünü söylemektedir. Sanatçı olabilmek için bireyde hayal gücünün geniş olması, bir duygu ve duyarlılık gücü bulunması gerekli olmakla beraber başat faktör algılama biçiminin özgünlüğüdür. Metinde “gerçek sanatçı” denildiğinde kastedilen, yeni bir gerçekliğe yaşam veren, insan bilincini genişleten, kendi varlığını ortaya koyan kişi ise eğer; bu durumda ortaya çıkan sanat eseri de sanatçıyı yansıtmalı, orijinal olmalı ve insanlar üzerinde etki bırakmalıdır. Bu kriterler kimin sanatçı, neyin sanat eseri olduğu konusunda bilgi içermektedir. Romantiklerin gözüyle sanatçı, içinde doğayı, tanrıyı ve gizemli bir iç dünyayı barındıran bir varlık, bir dahi, bir peygamber olarak görülerek farklı bir yere konulmuştur. Sanatçılar, diğer insanların fark edemeyip acı çektikleri çelişkileri görebilme, bunlar üzerine değerlendirme yapabilme niteliğine sahip olduklarından diğer insanlardan üstün görülmüşlerdir. Sıra dışı özellikleriyle aşılmaz diye bir şey yoktur onlar için; yaşam bir şaka, bir oyun alanıdır ve zamanla yaşama olduğu gibi sanatına da dışarıdan bakar ve gerçekleri görüp çelişkileri düzenleme olgunluğa ulaşırlar.

Sorunları çözebilme kabiliyetine sahip sanatçı, sanatı araç olarak kullanır. Erinç, teknik bir tanımlamayla sanatçı olabilmek için iki kanıtın olması gerektiğini öne sürer. Buna göre sanatçı bir sorun bulmalı aynı zamanda bu soruna bir yanıt bulmalı ki bu sanatçının yaratıcı tarafını gösterir. Yanıtı ortaya çıkarabilecek teknik bir becerinin var olması gerekir ki bu da sanatçının ustalığa yükseldiğini gösterir. Tüm bunlarla beraber sanatçının kimliğini etkileyen birçok faktör bulunmakatadır. Sanatçı kişiliğinin tüm özellikleriyle beraber toplumsal yapı içerisindeki konumuda

dikkate alınmalıdır. Bu konuda Çağan'ın (2006: 16-17) sosyolojik açıklaması şu şekildedir:

*Sanatçının kimliğini belirleyen bütün faktörlerin; örneğin etnik kimliğin, cinsiyetin, dinin, ideolojinin, toplumsal statüsünün onun sanatına da etki ettiği bilinmektedir. Bunların yanı sıra sanatçı toplumdaki yeri ve ilişkileri ekseninde de, yani sınıfsal aidiyeti ya da konumuyla da değerlendirilmelidir. Toplumsal sınıflarla sanat arasındaki etkileşimin çok karmaşık ve farklı sosyo-psikolojik yapılar içinde var olan ve bu süreçler içinde inşa olan sanatçı kişiliğinden ortaya çıktığı bilinmelidir. Sanatçının hangi davranışları, duyguları ve değerleri taşıdığı kadar, kime ne kadar itaat ettiği ya da karşı çıktığı, siyasal, ekonomik ve toplumsal gücünü kimden aldığı da o kadar önemlidir. Çünkü her sanatçı ait olduğu toplumsal sınıfın kültür kodlarını ve davranış biçimlerini zorunlu olarak taşır.*

Sanatçının sanatını etkileyen birçok unsur bulunmaktadır. Sanatçının kimliğini oluşturan bütün değerler yani ideolojik bakış açısı, dili, dini, cinsiyeti, toplum içerisindeki konumu, etnik aidiyeti gibi unsurlarla beraber; sosyo-psikolojik yapılar içerisindeki yaşantıları eserlerinde vücut bulmaktadır. Sanatçının duygudurumu dışında hangi temsil alanlarının etkisi altında olduğu ya da karşı duruş sergilediği, itaat ettiği ya da etmediği; gücünü hangi etmenlerden aldığı üzerinden eserleri okunmalıdır. Eserler ne kadar sanatçının kişisel yaratım sürecinin ürünleri olsa da bu yaratım sürecine gelince o toplum içerisinde yaşadığı yaşantılar sanatçı kişiliğe nüfuz etmiştir.

Sanatçı, toplumun bir parçası olarak toplumsal süreçten bağımsız olamayacağı için, sanatçı kişiliğinde ve eserlerinde toplumun yansımaları görülmektedir. Bu bağlamda Çağan (2006: 14-15), “Herhangi bir sanat eseri ortaya koymadan önce, yani sanatçı kimliğinin harekete geçtiği aşamaya kadar olan süreçte, sanatçıyı var kılan her şey toplumla direkt bir ilinti içindedir. Toplumsallaşma sürecinin, bir sosyal ve doğal çevreyi zorunlu kılması gibi, bir eğitim sürecini, değerler dünyası ile bir karşılaşmayı, aidiyetlere tanıklığı; bu yönde ret ve kabullerin oluşmasını, kurumlarla ilişkiyi, iletişim ve etkileşimi de zorunlu kıldığı muhakkaktır. Toplum her insani var oluş sürecine doğal bir biçimde sızar” demektedir. Her insanın yapıp etmeleri toplumla bağlantı içerisinde gelişirken, sanatçı da bu bağın kaçınılmaz bir parçasıdır. Toplumsallaşma nasıl ki birçok süreci içerisinde barındırıyorsa, sanatçı da bu süreçler içerisinde geçmekte ve etkilerini deneyimlemek durumunda kalmaktadır. Sanatçının öznelliği toplumsal yapı içerisinde inşa edilirken, eserlerinin de bu durumdan bağımsız olması düşünülemez, çünkü eseri oluşturan da sanatçının ta kendisidir. Bu bağlamda düşünüldüğünde eserler sosyolojik bilgiler içeren göstergeler bütünüdür diyebiliriz.

Sanatçının bir toplumun parçası olarak, toplumsal bağdan kopuk olamaması toplumun normlarıyla kuşatılmasına neden olmuş ve bu durum toplumsal yapının hakimiyet alanlarını düşünmeye ve sorgulamaya itmiştir. Eleştirel sorgulamalar sonucu görülmüştür ki, kadın, kadın sanatçı ve kadın sanatçı olmak sorunu yaratılmıştır. Bu bağlamda kadın olma durumunu ve kadının konumunu bir edebiyatçı olarak eleştirel bakış açısıyla ele alan Woolf (2012: 40-41) şu şekilde açıklar:

*Bütün bu yüzyıllar boyunca kadınlar, erkeği olduğundan iki kat büyük gösteren bir ayna görevi gördüler, büyülü bir aynaydı bu ve müthiş bir yansıtma gücü vardı. Böyle bir güç olmasaydı dünya hâlâ bataklık ve balta girmemiş ormanlardan ibaret olurdu. Savaşlarda zafer kazanıldığı duyulmazdı. Hâlâ geyiklerin iskeletleriyle kırık koyun kemiklerini birbirine sürter, çakmaktaşı verip koyun derisi ya da gelişmemiş zevkimizi hangi basit süs eşyası tatmin edecekse onu alırdık... Çar ve Kayzer ne taç giyerler, ne de tahttan inerlerdi. Uygar toplumlarda hangi işe yararlarsa yarasinlar, bütün şiddet ya da kahramanlık eylemlerinde aynalar gereklidir. İşte bu yüzden Napoléon da Mussolini de kadınların erkeklerden aşağı olduğunda bu kadar ısrarcıdırlar, eğer onlar aşağıda olmasalardı kendileri büyüyemezlerdi. Bu da çoğunlukla kadınların erkeklere gerekli olduğunu kısmen de olsa açıklamaya yarıyor.*

Egemen güç olma mücadelesinde erkekler egemenliği ele alarak, kadınları kendilerine bir ayna görevi gören nesne olarak kullanarak güçlerine güç katmışlardır. Çünkü hâkimiyet kurdukları bu aynayı kendilerini olduğundan büyük gösterecek şekilde sokmuşlar ve zindanlarına konumlandırmışlardır. Bu konumlandırma değiştirilirse eğer Woolf'un (2012: 40-41) benzetmesindeki gibi "Ayna görüntüsü çok önemli, çünkü zindeliği besler, sinir sistemini harekete geçirir. Kaldırın o görüntüyü, o zaman erkek ölebilir, tıpkı kokainsiz kalan kokainman gibi" bir durum ortaya çıkacaktır. Bu bağlamda gücü kaybetmemek adına da doğruluğu ve gerçekliği anlamsız bin türlü yaptırımlarla zindanlarından çıkartmamak/çıkamaları için çabalamışlardır. Yok olmamak adına yok saymayı tercih etmişlerdir. Tarih yazını da bunun en güzel göstergesidir.

Tarihin yanlı yazılı kadınlar açısından ciddi bir etki yaratmış olmakla birlikte tek ötekileştirilenler kadınlar olmamıştır. Tarih yazımını belirleyen iktidar yine kollarını sıvamış ve sosyo-ekonomik ve kültürel faktörler başta olmak üzere birçok etkinin altında ezilen kesimi saf dışı bırakmış ve görece tarihini oluşturmuştur. Sankır'ın (2010: 15) da belirttiği gibi "Bir kere, tarihçilik mesleği erkeklere özgü olduğu gibi, kapsadığı alanlar da eril olarak algılanmıştır. Tarih dışına itilip deneyimleri marjinalleştirilenler, elbette yalnızca kadınlar değil; tüm "altta kalanlar"; örneğin köleler, köylüler, proleterler, zenciler, vb. belirli zamanlarda tarih dışı

bırakılmışlardır. Dolayısıyla, bu anlamda Tarih, bütün evrensellik iddiasına karşın kısmî bir tarih, görelî bir tarih olmuştur”. Ancak kadınlar tarihi süreç içerisinde gerek tarihi süreçteki etkin rolleri, gerekse toplumların varlıklarını sürdürebilmeleri açısından önemli konuma sahiptirler. Buna rağmen Sankır’ın (2010: 15) deyişi ile “kadının tarih yazımından bütünüyle dışlanmış olması tarihin bir iktidar alanı, tarih yazımının ise "iktidar edimi" olduğunu açıkça göstermektedir”. İktidarın etkinliği nedeniyle kadın deneyimlerine, yaşantılarına yer verilmemekte verilse dahi yaratıcılıktan uzak zanaat edimleri olarak küçümsenmektedir. Eril iktidar söylemleri kendi yazdıkları tarihte rollerini çok iyi yerine getirmişlerdir.

Toplumsal olayların kaydını tutan kişilerin olması gerekliliği geçmişî okuyabilmek adına önemli bir yere sahip olmakla birlikte bir takım olumsuzlukları da beraberinde getirmektedir. Olaylara ne kadar nesnel bir yaklaşımla bakıldığı düşünülse de, kişinin süzgecinden geçip yorumlamaya tabi tutulduğundan kişiden bağımsız olduğu düşünülemez. Kısaca insan elinin değdiği hiçbir şey saf haliyle kalmamıştır diyebiliriz. Bunun sonucunda tarihi argümanlar ideolojik birer aygıt haline dönüştürülebilmiş dolayısıyla kişiler, yerler, eserler vb. ideolojik yapının malzemeleri olarak kullanılmışlardır. Sankır (2010: 14), “Toplumun organik belleği yoktur ve dolayısıyla her toplumun olayların kaydını tutan birine ihtiyacı vardır. Ancak olayların kaydının tutulması demek aynı zamanda onların seçmeye ve yorumlamaya tabi tutulması demektir. Bu anlamda her türlü tarih, geçmişin bir ‘yeniden kurgulanması’ni içerir ve dolayısıyla kolaylıkla bir ideolojik aygıt dönüşebilir. Bu ideolojik aygıtın kullanımı, tarihe geçecek olayların, kişilerin yerlerin vs. kısaca tarihin konusunun belirlenme sürecinin de ideolojik olması anlamına gelir. Böyle olunca, Tarihin öznesi, edeni, eyleyeni olarak gösterilen insan genellikle beyaz, batılı ve erkek olmuştur” demektedir. Tarihin yapısöküme uğratarak okunması sonucu göstermiştir ki tarihin öznesi olarak, yanlı ideoloji kendine üç başat unsurlu bir özne yaratmıştır. Bu üç özellik beyaz, batılı ve erkek olmuştur. Bu bağlamda tarihi sürece bakarak günümüzdeki değişimlere ulaşabiliriz.

Ortaçağ sanatında olduğu gibi 16. ve 17. Kuzey sanatında da kadına atfedilen iki zıt rol eserlerde temel unsur olarak yerini almaya devam etmiştir. Ulusoy (1999: 55), “Resim sanatı tarihi incelendiğinde, özellikle, 16. ve 17. yüzyıl Kuzey sanatında ortak olarak yaygınca işlenen cinsel bir önerme taşıyan 'baştan çıkarıcı-kışkırtıcı' kadın imgelerinin diğer bir ucunda ise tam tersine kadının evcil, pasif, güçsüz

(özellikle sosyal anlamda) naif olduğunu yansıtan eserlerin yer aldığı ve bunların da ikinci temel kategoriyi oluşturdukları görülmektedir” demektedir. Kadının resim santındaki bu rollerinin yanı sıra, kadın sanatçı olarak varolabilmenin zorluğu da aynı eşitsiz yaklaşımla paralel gitmiştir. Bu zorunlu eşitsizliği Ulusoy (1999: 54) şu şekilde belirtmiştir: “Artemisia Gentileschi Judith Leyster gibi kadın ressamlar dönemlerinde tanınmalarına rağmen sanat tarihçilerinin fazlaca ilgisini çekmemiştir. Hatta, resimler isimlerine kayıtlı olmasına rağmen bu kadın sanatçıların resimlerinin babaları veya kocaları tarafından yapıldığına dair yaygın bir kanı da mevcuttur. Tıpkı kadının sosyal tabakalaşma sistemindeki yerinin evli değilse babasının, evli ise kocasının sınıfı ile saptanması örneğinde olduğu gibi”. Erkek egemen yapının işleyişi göz önüne alındığında kadın ressamların eserlerinin babaları veya kocalarına ait olduğu kanısında bulunmak gülünç olmaktan öte gerçeklikten uzak görünmektedir. Kaldı ki Artemisia Gentileschi’nin hayat hikâyesi düşünüldüğünde erkek egemenliğinin en acı darbesini almış bir kadın ressam olarak eserlerinin de sahiplenilmesi ilginç değildir. Toplumsal yapının cinsiyetçi yaklaşımına bir de sanat tarihinin erkek-egemen bir ideolojiye hizmet ettiği gerçeği eklendiğinde bu tür yorumlar kaçınılmaz olarak yer almıştır. Öte yandan Salomon’un (2008: 169) erkek egemenliğinin sanata yansımalarını farklı bir bakış açısıyla ele aldığı şu pasajı dikkat çekicidir:

*Rönesans öncesi Ortaçağ sanatı gibi “Kuzey Alpler Sanatı”nın da değersizleştirilmesi, ilk bakışta kavrayabileceğimizden daha derin anlamlar taşıyan bir strateji olabilir. Bu kültürlerin kadınları, ekonomik ve sosyal hayatta daha fazla role sahipti ve bu etkinliklerle daha çok bütünleşmişlerdi; dolayısıyla, İtalya’daki kadınlarla kıyaslandığında sanat eseri üretiminde de daha yoğun yer alıyorlardı. Michelangelo’nun, 1538’de Francisco de Hollanda tarafından nakledilen, Flaman resmi hakkındaki ünlü yorumları, kadınların Hollanda resminin inşasındaki önemini açığa vurur: “Kadınlar bu resmi sevecek; özellikle çok yaşlı ya da çok genç olanları. Bu resim rahiplerin ve rahibelerin de hoşuna gidecek; gerçek armoniyi algılama yeteneği olmayan bazı soyluların da.” Arnold Houbraken’in 1718-1721 gibi geç bir tarihte yayınlanan, büyük Hollanda ressamlarının yaşamlarını konu alan kitabında hem erkek hem kadın sanatçılar yer almakla kalmaz, kitabın adı da kadın ve erkek sanatçıların ortak katkılarına işaret eder: Büyük Hollandalı Kadın ve Erkek Ressamlar. Dolayısıyla, erkek İtalyan sanatçıları ve sanatlarını kayıran bilinçli önyargı, yalnızca erkeklerin kadınlardan üstün olduğu kabulünü yansıtmakla kalmaz, bu üstünlüğü destekleyen ve mümkün kılan sistemlerden yana olan bir önyargıdır.*

Salomon’un pasajından da anlaşılacağı üzere; kadınlara hak ettikleri, olması gerektikleri konumu verdikleri için erkek cinslerini bile cezalandırma yöntemine giden güç budalası eril iktidarın çarkları, erkek sanatçılara da dişlilerini geçirmiştir.

Sembolik etkileşimci yaklaşım, biyolojik cinsiyetin doğuştan, toplumsal cinsiyetin ise toplumsal ve öğrenilmiş olduğuna vurgu yapar. Buna istinaden Sankır (2010: 13-14), “Sembolik etkileşimci yaklaşım, kadın ve erkeğe özgü davranış beklentilerinin ve tutumların cinsiyet rolleri olarak nasıl sosyalleştirildiği üzerine çalışmaktadır” demektedir. Bu bağlamda düşündüğümüzde toplumsal cinsiyet; toplumsal yapı içerisinde yaratılmış rollerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. İnsan doğumundan itibaren ilk aile olmak üzere sosyal bir çevreyle etkileşim içerisinde gelişimine devam eder. Bebeklikle başlayan bu gelişim dönemleri içerisinde sosyal çevresinin kodlarını yüklenir. Kadının konumlanışını model olarak gördüğü anneden başlayarak diğer bütün toplumsal modeller üzerinden öğrenen dişi insan, bu zincirleme reaksiyonun bir parçası olur. Egemen güç tarafından oluşturulan –bunu anlamak için düşünmeye bile fırsat verilmeyen bir anda düşünmeye başlamış olmanız gerekir- toplumsal cinsiyet kimliğimiz bizlere kurallar dayatır ve bizde bunlar üzerinden yaşamımıza devam ederiz. Erkek egemen kurumların oluşturduğu bu kurallar doğal olarak eril özellik taşıdığından kadını pasifize ederken erkeği daha çok etkin hale getirmektedir. Sankır (2010: 13-14), kadınların genellikle düşük bir statü sergilemekte ve toplumda önemli roller gerçekleştirebilecekleri alanlardan uzak tutulmakta ya da bu roller gerçekleştirildiğinde fark edilmemekte, görmezden gelinmekte ya da yok sayılmakta olduğunu belirtirken; “Ev ve aile içerisinde konumlandırılan kadın olmasına karşın, bu etkinliği görünmemekte ayrıca ekonomik ilişkilerin üretiliş şekline dolaylı aileye sahip olan, aile içindeki egemen karakter, erkek olmaktadır” diyerek kadının görünmezliğini ifade etmiştir. Sosyal sistem içerisinde, cinsiyetçi yaklaşımların ürünü olarak kadının adı olmadığı gibi kendine özgü sınıfı da yoktur. Toplumsal tabakalaşma sisteminde kadının yeri ya babasının dizinin dibi ya da kocasının yanındır dolayısıyla kadının toplumsal sınıfı da onlar ne ise odur. 1970’lerle birlikte ortaya çıkan toplumsal cinsiyet kavramının, aslında hep var olduğu tarihteki kadın sanatçıların söylemlerinde kendini göstermektedir. Pollock’un (2008: 216-217) aktarımıyla Marie Bashkirtseff’in çağındaki ‘Paris ve Kadın’ şu şekilde ifade edilmiştir:

*Paris’te Morisot ve Cassatt’la aynı dönemde yaşamış olan sanatçı Marie Bashkirtseff’in güncesinden alınan aşağıdaki pasaj, kadınların maruz kaldığı bazı sınırlamaları ortaya koyuyor:*

*Özlemimi çektiğim şeyler tek başına dışarı çıkmak, sağda solda dolaşmak, Tuileries’ nin banklarında (özellikle Luxembourg bahçesinde) oturmak, dolaşırken durup sanat mağazalarına bakmak, kiliselere ve müzelere girmek, geceleri eski sokaklarda gezinmek; işte bunları özliyorum; bu özgürlükler olmaksızın gerçek bir*

*sanatçı olmak olanaksız. Bunları bir kadının eşliğinde yaparak ya da Louvre'a gitmek için arabamın, bana eşlik edecek kadının, ailemin gelmesini beklemek zorunda kalarak gördüklerimden fazla bir yarar sağlayabileceğime inanabiliyor musunuz?*

19. yüzyılın ortalarında Paris'te “bir kadının, kadınlığıyla sıkı sıkıya özdeşleştirilen saygınlığını koruyabilmesi için, kendisini toplum içinde teşhir etmemesi gerektiği iddia ediliyordu. Kamusal alan resmen erkeklerin krallığıydı, erkeklere aitti. Kadınlar için bu dünyaya girmek öngörülemez riskleri göze almak demektir.” Kadınlar, kalabalıkta kimlikleri belli olmaksızın dolaşma özgürlüğünü tatmadılar. Hiçbir zaman kamusal alanın normal sakinleri konumunda olamadılar. Çevreye bakma, bir yere dalıp gitme, dikkatle inceleme ya da seyretme hakkını hiçbir zaman elde edemediler. Günümüzde birçok alanda değişiklikler yaşanmıştır ama bunların çoğu göstermelik olmaktan öteye gidememiştir. Gece hala sokakta tek başına dolaşan bir kadın görülürse o zamandan çok da farklı tepkilere maruz kalmamaktadır. “özgürlükler olmaksızın gerçek bir sanatçı olmak olanaksız.” ise o zaman günümüzde kadınlar hala gerçek sanatçı olamamışlardır.

“Kadınlık ve erkeklik, tanımlanmış toplumsal rollerdir. Kadınlık ve erkeklik, bir karşıtlık ilişkisiyle kurulur. Kadın, özel alana ait, doğaya yakın, seyredilen, edilgen, tüketen, bağımlı kavramlarıyla anlamlandırılırken, erkek; kamusal alana ait, kültür ve teknolojiye yakın, seyreden, etken, üreten ve özgür kavramlarıyla anlamlandırılır. Ancak; üretilen bu anlam, sosyal ortamın eril özelliklerinin baskın geldiği bir yaklaşımdır ve eril söylemi onaylayacak kodlamalara dayanır ve kadının tarihsel görünürlüğünü azaltan neden de budur” (Sankır, 2010: 13). Böyle bir karşıtlık ilişkisi içerisinde bir terazi düşünün ki, özel alana ait-kamusal alana ait, doğaya yakın- kültür ve teknolojiye yakın, seyredilen-seyreden, edilgen-etken, tüketen-üreten, bağımlı-özgür şeklindeki kodlar yerleştirilmiş, bu durumda olan bir terazide ağırlığın gücünü tasavvur ettiğinizde, kadının toplumsal yapı içerisindeki yerini ve tarih yazını içerisindeki görünmezliğini anlamak hiç de zor değildir. Bu durum kadının tarihinde de sanatın tarihinde de kendisini açıkça göstermektedir. Bu bağlamda Woolf'un (2012: 52) söylemleri dikkat çekicidir:

*O yaşlı beyefendiyi düşündüm, sanırım piskopostu, geçmişteki, şimdiki ya da gelecekteki hiçbir kadının Shakespeare'in yeteneğine sahip olamayacağını söylemişti. Bu konuda gazetelere yazılar göndermişti. Bilgi almak için kendisine başvuran bir hanıma, bir tür ruha sahip olsalar bile kedilerin cennete gitmediklerini söylemişti. Şu yaşlı beyefendiler insanı fazla düşünmekten nasıl da kurtarıyorlardı! Onlar yaklaşınca cehaletin sınırları nasıl da geriliyordu! Kediler cennete gitmez. Kadınlar Shakespeare'in oyunlarını yazamaz.*



Woolf (2012: 61), yaşadığı zamanın kadın konumunu nasıl da güzel sorgulayıp tespitlerde bulunmuştur. İronik bir şekilde kaleme aldığı şu satırlardan sonra geçen zaman içerisinde o yaşlı beyefendinin kehaneti yerle bir olmuş; kadınlar Shakespeare'in eserlerinden daha iyilerini icra edebilir konuma gelmiştir. Ama ne o zamandan sonra ne de günümüzde o yaşlı beyefendilerin varlığı -azalsa da- hala tükenmemiştir.

*Nick Greene, diye düşündüm, sahnedeki bir kadının, aklına dans eden bir köpeği getirdiğini söylemişti. İki yüzyıl sonra Johnson aynı cümleyi kadın rahipler için kullandı. Ve burada, dedim, bir müzik kitabını açarken, aynı sözlerin 1928 yılında da söylendiğini görüyoruz, beste yapmaya çalışan kadınlar hakkında. 'Matmazel Germaine Tailleferre hakkında sadece Dr. Johnson'un bir kadın rahibe dair hükmünü, müziğe uygulayarak yineleyebiliriz. "Efendim, bir kadının yaptığı beste, bir köpeğin arka ayakları üzerinde yürümesi gibidir. Beceremezler bunu, şaşıracaksınız ama yine de yaparlar." İşte tarih kendini böyle titizlikle yineler.*

Gerçekten de tarih bu ayrımcı aşağılayıcı tutuma sahip o yaşlı beyefendilerin söylemleriyle yinelenmektedir. Bu durumun günümüze uyarlanmış binlerce örneğine ulaşabiliriz. Örneğin; "Buluğ çağına gelen kadınların erkeklerle oturmasının, kalkmasının, çalışmasının, görüşmesinin ve dahi okumasının caiz olmadığını" söyleyen din hocası!, "Örtüsüz kadın perdesiz eve benzer. Perdesiz ev ise ya satılıktır ya kiralık" gibi bir söylemi kabul eden zihniyete sahip büyük adamlar! "Allah vur dediye vardır bir hikmet" diyen, "kadınlara kocalarından dayak yedikleri için şükretmeleri gerektiğini söyleyen, erkeklerin kadına şiddet uygulamak için değil, deşarj olmak için vurması gerektiğini aksi takdirde erkeğin başka yollarla rahatlayacağını" dile getirme hadsizliğinde bulunabilen bir din hocası!.. Kadın kum torbası mı? ki deşarj olacakmış o erkekler anlamak mümkün değil. İşte günümüzde de "o beyefendiler!" hadsiz söylemlerine devam edebilmektedirler.

Kadının toplumsal konumu, tarihsel süreçte öyle titizlikle işlenmiş ve kadının bu konumlandırılmayı içselleştirmesi de yine aynı titizlikle sağlanmıştır ki; bu nedenle uzun süre bilinçlilik hali gelişmemiştir. Bu oluşumu Şahmaran Can (2015: 98), "Paleolitik dönemde erkek yiyecek temin etmek için dışarıda avcı konumunda, kadın ise barınakta, getirilen avı pişirme, çocuklara bakma ve ev işleri ile ilgilenme konumundadır. Bu durum zamanla geleneğe dönüşür. Bu gelenekle yaşamı boyunca hayatı çok sıkı denetimlerden geçirilen, benimsenmiş değer yargılarıyla babanın egemenliğinden kocanın egemenliğine aktarılan kadın, kutsal değerler yüklenerek de yaşamsallığı elinden alınmış bir süreç içerisine sokulmuştur. Değişik kültürlerde bu durum farklılık gösterse de, özünde, dünyadaki bütün kadınların yaşadığı süreç aşağı

yukarı ayındır” şeklinde ifade eder. Tarihin kökenine gidildiğinde sanki bir çizgi film sahnesiymiş gibi kimilerine sempatik bile gelebilecek bu rol dağılımları düşünüldüğü kadar masum değildir. Kadının bir erkeğin iktidarından başka bir erkeğin iktidarına geçişini doğallaştıran öncüllerdir. Kadın artık kendi oluştan uzaklaşarak, başkalarının onun için belirlediği yaşam deneyimlerini yaşamak zorunda kalmıştır. Tarihten günümüze gelinirken birçok konuda büyük değişimler yaşayan insanlık bu konuda ne yazık ki mehter marşı eşliğindeki mehteran olmaktan öteye gidememiştir. Bu gidişata dur diyen feminist hareket olmasa bu kadarında gerçekleşmesi mümkün olamazdı.

“Batı’da feminizm, toplumsal hareketlerin yükselişe geçtiği, büyük siyasal, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin alt-üst oluşların yaşandığı 18. ve 19. yüzyıllara denk düşmektedir. 1789 tarihli Fransız Devrimi, kadınların tarihinde belirleyici bir noktada durmaktadır. Cinsiyetler arası ilişkilerin sorgulandığı bu dönemde, kadınların durumu, basitçe her şey değiştiği için değişmiş değildir. Devrim, kadın sorununu siyasal düşünüşün merkezi bir ilkesi olarak gündeme getirdiği için kadınların durumu değişmiştir” (Üner Yılmaz, 2010: 127). Fransız devrimiyle birlikte baş gösteren Feminizm hareketi, dönemin değişim süreciyle birlikte oluşan bir farklılaşma durumu gibi görünse de aslında, devrim içerisinde siyasal bakış açısının sonucunda verimli anlamda oluşmuştur. Fransız Devrimi ile başlayan, hareket, 1. Dünya Savaşı’nın ardından daha da güçlenmiştir. XX. yüzyıl ile birlikte, modernite her alanda etkilerini hissettirmiş ve bu durumdan feminist yaklaşımlar da etkilenmiştir. 1968 sonrasında ise feminizm, daha geniş bir tabana yayılma eğilimi göstermiştir. Bu tarihten sonra feminizm hem teorik tartışmalarla hem de fiilen gerçekleştirdiği siyasi eylemlerle gelişme göstermiş, cinsiyet ayrımının sadece birtakım toplumsal kalıpları getirmekle yetinmeyip aynı zamanda davranış kalıplarına ve kişilik oluşumlarına kadar yansıdığı savunulmuştur. “İkinci dalga feminizm olarak adlandırılan bu feminizmin başarılı sonuçlarından biri, kadın ve erkeklerin “kadınlık” olayına bakışındaki farklılıkta görülmektedir. Bununla birlikte ikinci dalga feministler, söyleme, yeni politik mekanizmalar da kazandırmışlardır. Bilinç yükseltme, alternatif yaşayış biçimleri, aile ve toplum yaşamında eşit iş bölümü, karşıt kültür ve kurumların kurulması yönündeki faaliyetler feministlerin politika yapma yollarına getirdikleri katkıyı göstermektedir. Özgürlük, hak ve adalet kavramlarını merkeze alarak asimetric ilişkileri sorgulayan feminizm, erkeklerle eşit

konumda haklar adına mücadele etmiş ve isteklerini de siyasal ve hukuksal zeminde gerçekleştirmeye çalışmıştır” (Üner Yılmaz, 2010: 127). Fransız devrimiyle başlayan bu süreç, 1968’den itibaren daha geniş perspektifte ele alınmış, teorinin yanında siyasi eylemler şeklinde kendini gösterirken, cinsiyet ayrımının toplumsal kalıpların dışında davranış kalıplarına ve kişiliğe de yansıdığı savunulmuştur. 1968 sonrası ikinci kuşak feminist hareket tarafından gerçekleştirilen bu fikir ve eylemler sayesinde kadınlık kavramına farklı bakış açıları geliştirilmiş ve feminist söylem yeni politik alanlarla zenginleştirilmiştir. Bunlar arasında alternatif yaşam biçimleri, eşit iş bölümü vb. sayılabilir. Cinsiyet ayrımının asimetrik düzenine karşı mücadele veren feministler, siyasal anlamda yaptıkları çalışmalar yanında hukuksal anlamda da haklarını talep eder hale gelmişlerdir.

Eril iktidarın yüzyıllardır birçok yapı üzerinden kadınlara yaptıkları psikolojik işkenceye dur demek adına ve kendi iktidarlarını elde edebilmek adına kadınlar artık ayaklanmışlar. Bu ayaklanma sadece sosyal haklar bağlamında kalmayıp sanata da yansımış ve sanatta da kadınlar aynı güçlü duruşla haklı mücadelelerini vermeye başlamışlardır. Şahmaran Can (2015: 101), “Sanat dahil her alanı kullanarak kadınlara hükmetmeyi, tahakküm altına almayı isteyen eril toplum da, karşılarında bir iktidarsızlık durumu yaşayan kadın cinslerinin iktidarı tekrar ele geçirmek için yıkıcılığa başvurduklarını görürler. Bu olguyu sanat bağlamında ele aldığımızda kadınların aynı duruşla karşılık verdiklerine tanık oluruz” demektedir. Kadının bilinçlenmesi ve güçlenmesi feminist sanat hareketiyle birlikte daha dikkat çekici hale gelmiştir. “Feminist sanat hareketinin ilk yıllarındaki heyecanlı etkinliklerin sonucu olarak, sanatçılar ve eleştirmenler yeni konulara el atarlar. 1970’lerin ilk yarısında etkinlik gösteren feminist sanatçılar, bugün kültürümüzün dokusundaki apaçık çatlaklar ve uyumsuzluklar olarak niteleyebileceğimiz durumları teşhir ederler; ama sordukları sorular hala yanıtlanabilmiş değil” (Gouma-Peterson/Mathews, 2008: 27). Feminist sanat hareketiyle birlikte toplum, kültür, sanat ve daha birçok alanla alakalı farklı farklı konular gündeme gelmiş ve bu alanlarla alakalı sorunlu tarafların ortaya çıkarılması sağlanmıştır. Giriştikleri sorgulama, açığa çıkarma, eleştirme sürecinin sonunda bir dizi cevaplanması gereken soruyla baş başa kalmışlardır. Belki yüzeysel olarak bir kısmına cevap bulabilmişler, ama hız kesmeden yolculuklarına devam etmişlerdir.

“Bir grup Amerikalı kadın sanatçının sanat dünyasının alışlagelmiş kalıplarını yıkmak adına 1985’te bir araya gelerek oluşturduğu Gerilla Kızlar, kuramla pratiğin iç içe geçtiği bir alanda sürdürdükleri eylemleriyle, sanat tarihinde cinsiyet ayrımcı yaklaşımların kurduğu sahneleri görünür kılmak için ant içmiş, bu sahnelerin yıkılmasında feminizmi aktif bir araç olarak kullanmışlardır” (Antmen, 2008: 7). Sanat tarihinin yanlı yazılışı karşısında çok çeşitli eylemlilik halleriyle mücadele etmiş olan Gerilla Kızlar, yapısöküme uğratılan sanat tarihinin adil bir şekilde yeni inşasında hak ettikleri konumda yer alacaklardır. Sanatı aktif olarak kullanan feministler, geleneksel sanat tarihini yapısöküme uğrattıklarında çok çeşitli bilgilere ulaşmışlardır. Sankır (2010: 15) bu bilgilerin bir kısmını şu eklede ifade eder:

*Geleneksel sanat tarihi incelendiğinde şu gerçekler ortaya çıkmıştır: Özellikle modernist sanat tarihçiler kadın sanatçıları görmezden gelmişler, kadınların yaptığı sanatı zanaatla ilişkilendirerek, kadınları sadece el becerileri gerektiren işlerden bahsederken kullanmışlardır. Bu ilişkilendirmeyi açıklarken de kadınların yaratıcılık gerektiren işlerden yoksun oldukları için zanaatla uğraştıklarını iddia etmişlerdir.*

*Kadın sanatçıları sanat tarihine konu olarak alan ilk kişi Vassaridir. Sanat tarihi açısından dönemin sanatçıları ele almak üzere hazırlanan nadir kapsamlı çalışmalardan biri 1550 yılında yazılan "Le Vite Più Eccellenti dei Pittori, Scultori e Architettori" (Ünlü Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamları) isimli çalışmadır. 1550 yılında gerçekleştirilen ilk baskısında hiç kadın sanatçıya yer verilmemiş, 1568 yılında genişletilmiş ikinci baskısında onüç kadın sanatçıya yer verilmiştir. Bu çalışmada Vassari, sanatın gelişimini 13. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar olan dönemde incelemiş ve dönemin sanatçıları hayat hikâyeleri ve eserleriyle birlikte ele almıştır. Vassari’ nin eseri sayesinde Rönesans döneminde yaşayan ve ilk kez toplum tarafından kabul gören kadın sanatçıları tanıma imkânı doğmuştur.*

Geleneksel sanat tarihi içerisindeki bu durum, kadınların yaratıcı kişiliğe sahip olmamasından değil, yaratıcılıklarını yansıtabilecekleri fırsat eşitliğinin sağlanmamış olmasından ve kadın gerçekliğine karşı tarihin yadsımacı tavrından kaynaklanmaktadır. Vasari’nin 16. yüzyılda yaptığı çalışma ağza çalınan bir parmak bal misali tat vermiş ama bunun devamı niteliğinde 20. yüzyıla gelinceye kadar ciddi anlamda çalışmalar yapılmamıştır. Yaklaşık dört yüzyıl sonrasında ancak bilinçli eylemlilik halleri oluşabilmiştir. Şahmaran Can (2015: 103) eylemlilik hallerine şu örnekleri vermiştir:

*Sosyolog Toby Clark’a göre, 20. yüzyıl başları radikal sanat hareketlerinin çoğunun sınıf sorunlarını öncelikli olarak ele almaya başladığı yıllardır. Bu bağlamda, ABD ve Avrupa’daki politik mücadeleler içerisinde oy verme hakkının elde edilmesi için yürütülen kadın hakları kampanyaları özellikle dikkat çekici olmuştur. Genel seçimlerde oy kullanma hakkı için propaganda yapan kadınların çoğu profesyonel sanatçılar olmamalarına rağmen çalışmaları egemen sanat değerlerini derinden sarsmış, kadınların sanatla buluşmalarını sağlamıştır. Bu kadınların bir kısmı doğrudan sanat kurumlarını hedef alarak bu arenayı politik*

*eylem alanı olarak görmüştür. Kadınların oy kullanma hakkı için eylem yapan İngiliz Mary Richardson 1914 yılında, küçük bir balta ile Londra Ulusal Müzesi'ne girdiğinde böyle bir eylem gerçekleştirmiştir. Richardson tutuklanmadan önce baltayla Diego Velazquez'in (1599-1660) tablosunun camını kırıp resim üzerine birkaç yarık açmıştır. Mahkemede, bu eylemi Londra Holloway Hapishanesi'nde açlık grevi yapan Suffragette hareketi lideri Emily Pankhurst'a yapılan muameleye dikkat çekmek için gerçekleştirdiğini belirtmiştir. Bu eylem, İngiltere'de kadınlara oy hakkı elde etmeyi amaçlayan ve uygulanan yaygın ayrımcılığa karşı çıkan militanların 1905 yılından itibaren gerçekleştirdiği propaganda eylemlerinden sadece biridir.*

Buna verilebilecek en önemli ve en eski örnek yine 'Kadınlara Oy Verme Hakkı' eylemlerinde yapıtlarıyla başı çeken sanatçı Hannah Höch'tür. Höch kadınların Almanya'da meclise girmelerini kutladığı 'Dada Panorama' adlı kolaj-fotomontaj çalışmasında, Meclis'e yeni seçilen bir eylemci olan Anna von Giercke'yi Romalılara özgü ehramlar giymiş bir şekilde dans ederken kadınların arasında göstermiştir. Dönemin politikacılarını tuhaf penislere benzeyen çiçeklerle bezeyip, kadınsı süslemelerle travestilere benzetmiş, dönemin sosyo-politik anlayışıyla ve erkek politikacıların pörsümüş iktidarsızlıklarıyla dalga geçmiştir. "Hannah Höch, hem cinsel hem politik devrimi simgeleyen bir imge yaratmak için tekniğin bozma, tahrip etme ve gülünçleştirme yöntemini kullanmıştır. Hannah Höch daha sonra Almanya'da birinci dünya savaşı sonrası oluşan Nazi devrimciliğine tepki olarak kurulan Berlin Dada topluluğunun bir üyesi olmuştur. Egemen kültür değerlerini reddederek sanatın kendisine de küçümsemeye bakmıştır" (Şahmaran Can, 2015: 103-104). Artık kadın mücadelesi adına dişe dokunur eylemlerin yapıldığını gösteren ve yeni bir inşa sürecinin başladığını ilan eden bu öncüller ciddi yankılar uyandırmıştır. Devamı gelecek bir inşa sürecinin varlığına işaret eden Hannah Höch politik ve cinsel devrimi simgeleyen yapıtları üzerinden ironik göndermelerde bulunmuştur. Bu noktada Woolf'a (2012: 107) kulak vermek gerekir:

*Hiçbir çağ, bizimki kadar rahatsız edici derecede cinsiyetin bilincinde olmamıştır; British Museum'daki, kadınlar hakkında erkekler tarafından yazılmış sayısız kitap bunun kanıtıdır. Kuşkusuz bunun suçu oy hakkı için yürütülen kampanyadadır. Bu kampanya erkeklerin içinde benlik davası gütmek için olağanüstü bir arzu uyandırmış olmalı; kendi cinslerine ve niteliklerine önem vermeye zorlamıştır onları, kendilerine meydan okunmasaydı böyle bir şey düşünme zahmetine girmezlerdi. Ve insana meydan okunursa, birkaç siyah boneli kadın tarafından bile olsa karşılık verilir, eğer daha önce böyle meydan okunmamışsa epeyce sertçe hem de.*

Kadına oy hakkı için çıkılan yolda erkek iktidarın gözleri fal taşı gibi açılmıştır. O güne kadar iktidarlarını güçlendirmekten başka bir işe yaramadığını düşündüğü kadın nesnelere, özne olarak karşılıklarına dikilmişlerdir. İktidar sahipleri iktidarın ellerinden kayıp gittiğini fark ettiklerinde, şuurlu bir şuarsuzluk halinde

türlü mücadelelere girişir ve önünde engel olan her şeye yakıcı ve yıkıcı davranmaktan kaçınmazlar. İşte o zamanda tam manasıyla iktidar böyle bir yola başvurmaktan kaçınmamıştır. Ama her zorluğa rağmen kadın hareketi güçlenerek devam etmiştir. Sosyal hakları aramakla başlayan bu süreç gelişerek devam ederken, tarih ve sanat tarihinin yanlı yazılışına karşı da ciddi mücadeleler vermişlerdir. Eleştiren, sorgulayan, araştıran kadınlar çok önemli argümanların ortaya çıkmasını sağlamışlar ve görünür olmayan, üstü kapatılan eşitsizliklerin görünür hale gelmesini sağlamışlardır.

Ulusoy'un (1999: 52-56) belirttiği üzere; "Sanat tarihinin mevcut verilerinin yeniden incelenmesi sonucunda, sosyal sistemin örgütlenmesinde etkin olan başat öncüllerinden biri olduğu görülen 'toplumsal cinsiyet farklılaşması' ideolojisine dayanan şu entelektüel vaziyet alışların olduğu iddia edilmektedir:"

*a- Sanatta ve sanat tarihinde eril (masculin) değer sistemi baskındır.*

*b- Söz konusu kurumsal yapılanmanın kendini gösterdiği ikinci eğilim ise, plastik sanatlarda kadınlar ikonografik olarak dikkate alınmadıklarında vurgunun öncelikle cinsel kimlikleri veya onlara atfedilen roller üzerine yapılmasıdır. Özellikle, kadınları zayıflıklarından dolayı suçlayan ortaçağ teolojistleri, papazları ve sanatçıları Batı plastik sanatlarında ve edebiyatında en uzun süren iki temanın prototiplerini yarattıkları görülmektedir: Baştan çıkarıcı, düşmüş kadın ve özellikle aydınlanma felsefesi ile ağırlık kazanan melek anne ve eş ikonografileri...*

*c- Üçüncü eğilim gerek sanat ve sanat tarihinde gerekse diğer ilgili toplumsal faaliyet alanlarında 'sanat yapma' veya 'büyük sanat' yapma hakkında pek çok çarpıtılmış, eleştirilmeyen, saf kabullere dayanan mitolojilerin yaratılmasıdır.*

Sanat tarihi yazını yapısöküme uğratarak tekrar ele alındığında görülmüştür ki erkek egemen bakış açısı tüm hücrelerine nüfuz etmiştir. Kadınlara atfedilen rollerin, eşitlikten uzak ve yanlış kodlanmış olmasından dolayı toplumsal cinsiyet tanımı üzerinden sil baştan ele alınması gerekliliği ortaya çıkmıştır.

İkonografik eserler üzerinden kadının konumlanışına bakıldığında baskın iki rolle kadının nesne oluşuna vurgu yapılmıştır. Sanat tarihine getirilen en büyük eleştirilerden biri de bu yönde olmuştur. Kadın, şefkatli bir anne veya bir erkeğin eşi olabilir, ya da egemenliği elinde bulunduran kudretli, güçlü, dahi erkekleri baştan çıkararak bir nesne... Bu bağlamda düşünüldüğünde iki tutarsızlık ortaya çıkmaktadır. Birincisi ve en önemlisi kadının bir arzu nesnesi olarak kullanılıp özneliğinin yok edilmesidir. İkincisi ise; güç ve deha oluşla özdeşleştirilen erkeğin baştan çıkarılabilecek kadar aciz oluşudur. Yani erkek egemen yapı cinsellik üzerinden kendini yücelttiğini düşünürken, farkında olmadan kendi yarattığı yapı tarafından aşağılanmaktadır.

Sanat tarihinin hâkim kimlik üzerinden yarattığı büyük sanat, büyük sanatçı, dahi sanatçı gibi imgelerle, sanki eril cinsin dışında başka bir cins yokmuş gibi bir dünya yansıtmış olması sanat tarihine getirilen eleştirilerin bir diğeridir.

“Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” sorusunun yaratıcısı Nochlin (2008: 126-127). aslında bu soruyu ona sorduran şeyin ne olduğunun önemi üzerinden şu değerli satırları bizimle paylaşmıştır:

*“Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” sorusunun ne anlama geldiğini gerçekten düşünmeye başladığımızda, önemli soruların sorulma şeklinin sizi bu dünyanın düzeni hakkında nasıl koşullandığını -hatta yanılgıya düşürdüğünü-fark edebiliyorsunuz. Yani gerçekten bir Doğu Asya Sorunu, Yoksulluk Sorunu, Zenci Sorunu ve tabii bir Kadın Sorunu olduğunu baştan kabul etmiş durumdayız. Ama kendimize öncelikle bu “soru”ları kimin soru haline getirdiğini, kimin sorduğunu ve sonra da bu tür soruların nasıl bir işlev taşıdığını sormamız gerekiyor. (Tabii bu arada belleklerinizi şöyle bir yoklayarak, Nazilerin “Yahudi Sorunu”nu da hatırlayabiliriz.) Gerçekten de içinde yaşadığımız bu hızlı iletişim çağında, iktidar sahiplerinin vicdan azabını maskeleyerek adına çabucak birtakım “sorunlar” kurguluyor: Amerikalılar Vietnam ve Kamboçya’da yol açtıkları sorunlardan “Doğu Asya Sorunu” olarak söz ederken, Doğu Asyalılar bunları daha gerçekçi bir bakışla “Amerikan Sorunu” olarak görebilir; sözde “Yoksulluk Sorunu”, kent içindeki gecekonduarda veya kırsal çöplüklerde yaşayan ve sorunun dolaysız mağduru olanlar tarafından “Zenginlik Sorunu” olarak nitelendirilebilir; benzer bir ironi, gerçekte Beyaz Sorunu olan şeyi karşısı olan Zenci Sorunu’na dönüştürür; aynı ters mantık, bizim şu anda üzerine eğildiğimiz “Kadın Sorunu” açısından da geçerli.*

Önce birey olarak kendi yaşadığımız toplum, sonra diğer ülkelerin toplumları ve sonra bütün dünya... Aslında her birimiz bu dünyanın içerisinde birbiriyle etkileşim içerisindeki toplumcukların oluşturduğu büyük toplumun parçalarıyız. Doğal olarak yaşadığımız toplumdaki iktidar güçlerinin yapısı bizi nasıl etkiliyorsa, büyük toplumun iktidar güçlerinin yarattıkları ve dayattıkları da toplumcukları etkisi altına alıyor. Buradan çıkaracağımız sonuç ise bizi beyaz batılı erkeğin iktidarına götürüyor. Nochlin’in de dediği gibi önemli olan, bu “soru”ları kimin soru haline getirdiğini, kimin sorduğunu ve sonra da bu tür soruların nasıl bir işlev taşıdığını sorgulamamız gerekiyor. Yani kadını sorun haline getiren kemik yapıyla mücadele etmemiz gerekiyor.

Ulusoy (1999: 58), “Belli akımların, izmlerin, okulların veya ekollerin genellikle babaları vardır, anneleri yoktur. Ancak, bu durumun iki sonucu ortaya çıkmaktadır: 1- Kadınlar gerçekten plastik sanatlar alanında yeterince aktif olamamışlardır. 2- Olanlar da erkek egemen değerlendirmelere kurban giderek fazlaca anılmamaktadırlar” demektedir Ulusoy’un çıkarımları üzerine denilebilir ki; kadınlar üreme organının işlevselliği yönünde anne olarak görülürken, yaratıcı alanlarda gösterdikleri çabaların karşılığını alamayıp bu alanların anneleri olarak

görülmemişlerdir. Tüm çabalarının önüne bile isteye engel çekilerek sanatta anne oluğa izin verilmemiş, çünkü egemen sistem dayatmacı gücünü kullanarak bulunduğu konumun sarsılmasına engel olmuştur. Modern sanatın özgürlükçü, yenilikçi ve öncü arayışları bütünde farklılıklar yaratmış olmakla birlikte erkek egemen anlayıştan kurtulamamıştır.

“Modern sanatın temsili tek ve bütüncül bir kimlik sunmaz. Kısa bir dönemde ardışık olarak ortaya çıkan pek çok akım, sanatçıların ve dönemin deneysel, özgürlükçü, yenilikçi ve öncü arayışlarını vurgular” (Alp, 2013: 51). Dünyaya farklı bir bakış açısıyla bakıp sorgulama ve değiştirme amacıyla yola çıkmış bir dizi akımı bünyesinde bulduran modern sanat, artık yeni bir döneme girildiğinin habercisidir. Bu akımların giriştiği yeni arayışlar çerçevesinde, sanatın tanımı, işlevi üzerine yeni fikirler manifestolar halinde ilan edilmiştir. Ve artık geleneksel temsil alanları yıkılıp yerine yenileri oluşturulmuştur. Ancak modern sanatta da kadınlara hak ettikleri değeri verilmemiştir.

“Çağımızda kadınlar, kültürün üretilmesi ve yayılmasında söz sahibi olma sorumluluğunu ve ayrıcalığını yeniden kazanmak için savaştılar ve bunu başardılar. Feministler, kanonik söylemde sanatçı ve eleştirmen olarak kadınlara yer açmayı başardılar. Ancak gelinen bu aşamada yalnızca söyleme dâhil edilmek yeterli olamaz. Feminist pratik, akademik sanat tarihi alanına ve kanonuna meydan okumak için bazı stratejiler geliştirdi. Bunlar arasında en önemlisi, geçmişteki kadın yaratıcıların keşfedilip gün yüzüne çıkarılması. İkincisi ise, kadınların eleştirmen ve yorumcu olarak ortaya çıkmaları, sanat eserlerini kendi açılarından anlamlı olacak şekilde kavrayıp değişime uğratmaları. Bu iki gelişme, yani kadın sanatçıların keşfi ile kadın eleştirmenlerin ortaya çıkması, kuşkusuz çok çeşitli ve birbiriyle bağlantılı sonuçlar doğurdu” (Salomon, 2008: 170-171). Birinci stratejinin, yani kadın sanatçıların keşfinin en olumlu sonuçlarından biri, “normal” seçkiyi şüpheli hale getirmesi, böylece doğal olmaktan çıkarıp siyasi boyutunu ifşa etmesidir. Bugüne dek kültür tarihinin nesnel bir anlatısı, “Batı Avrupa Geleneği” olarak görünen şey, bir anda beyaz, üst sınıf erkeğinin yaratıcılığını ve otoritesini kayıran önyargıyla yüklü bir tarih görünümü kazanır. Bu tarih, yalnızca erkek çıkarlarına hizmet eder. Feministlerin, kadın sanatçıların nasıl dışlandığını ifşa etme konusundaki ısrarları, kanona dâhil edilmiş eserlerin, geleneksel olarak öne sürülenlerden çok farklı gerekçelerle bir araya getirildiği gerçeğini gözler önüne serer. Kanonda yer verilmiş



eserlerin, estetik değerin veya anlamlı ifadenin paradigmatik örnekleri, hatta önemli tarihi hareketlerin veya olayların temsilcileri olmaktan ziyade, daha büyük bir iktidar ilişkileri sisteminin unsurları olarak birbirlerini destekledikleri ortaya çıkar.

“Duncan feminist sanat eleştirisi hakkındaki değerlendirmesinde şöyle der: “yerleşmiş tarzlar içinde daha fazla ve daha iyi eleştiri, eski sanat tarihine kadınların ilave edilmesi... Bunlar gerçek çözümler değil. Yerleşik sanat düşüncesinin değeri ve bir ideoloji olarak nasıl işlev gördüğü eleştirel biçimde analiz edilmeli; yeni baştan teşvik edilmemeli” (Gouma-Peterson/Mathews, 2008: 78). Zaten yanlış ve yanlış yazılmış bir sanat tarihinin üzerine kadını eklemelerinin faydadan çok zararı olur. Bu durum yanlış sanat tarihinin oluşturduğu diğer argümanları kadınlar olarak kabul etmek anlamına gelir. “Kadın olan sanatçıların etkinliklerini incelemek yalnızca kadınların var olan şemalara yerleştirilmesiyle sınırlı kalmaz; bu durum, sanat üretiminin sosyal boyutlarını ve cinselliğin merkeziliğini dikkate alma iddiasında olan şemalar için de geçerlidir. Sanat pratiği ve sanat tarihi alanlarının, toplumsal cinsiyete dayalı iktidar ilişkileri içinde yapılandırıldığı ve onları yapılandırdığı gerçeğini yadsıyamayız” (Pollock, 2008: 194). Kadın sanatçının tarihsel konumunu araştırırken sadece onları hak ettikleri konuma yerleştirmek değil, aynı zamanda ve esas olan iktidar ilişkilerinin kadını hangi konuma yerleştirdiğinin açığa çıkarılmasıdır.

Pollock (2008: 227-229), Mary Cassatt’ın 1879 tarihli Operada adlı eserini kadın konumu üzerinden şöyle yorumlar:

*“Operada adlı tabloda bir kadın gün esnasında giyimli olarak daha doğrusu tiyatrodaki locasında matem giysisi içinde resmedilir. Bu kadın dürbünle, resmin yüzeyini boydan boya geçen bir yöne bakar, ama izleyici onun bakışını izlediğinde, ön planda yer alan bu kadının üzerinde sabitleşen bir başka bakışın belirlediğini fark eder. Böylece resim iki bakışı üst üste bindirir, ama etkin olarak bakmakta olan kadının bakışlarına belirgin şekilde öncelik verir. Bu kadın, izleyicinin bakışlarına yanıt vermez; bu, izleyicinin bakma ve değerlendirme hakkını kabul eden bir uzlaşımır. Resmin dışındaki izleyicinin, resimde bakmakta olan adamın aynadaki yansıması olarak ima edildiğini görürüz.*

*Bir anlamda bu, tablonun konusudur; yani halk içine çıkan kadınların tehlikeli bakışlara maruz kalmaları sorunu. Tablonun dışındaki izleyici tablonun içinde gösteren zekice oyun, sosyal mekânlarda erkeklerin kadınları gözetleyerek denetlemeleri olgusunun ciddiyetine gölge düşürmemeli; tablonun dışındaki izleyicinin, tablodaki erkeğe göre konumlandırılması, izleyicinin de bu oyuna katıldığını gösterir. Gözlerinin opera dürbünü arkasında kalmış olmasının işaret ettiği gibi, kadının böylesine etkin bir izleyici olarak resmedilmiş olması, nesnelendirilmesini engeller ve kadın kendi bakışının öznesi olur”.*

Mary Cassatt 1879 tarihli Operada adlı eserinde tablonun dışındaki seyirciyi olaya dâhil etmesi, çağdaş sanatın seyirci eser bütünleşmesini çağırır. Kadının hep

erkek bakışının nesnesi olduğu üzerine getirilen eleştirilerin, bir kadın sanatçının eserinde çok güzel ifade bulduğu örnektir. Feminist sanatta kadının seyirlik nesne oluşuna göndermede bulunan bir sürü çalışma yapılmıştır. Bu açıdan öncül örneklerden olan “Operada”, toplumsal yaşam içinde kadının konumunda, o günden bugüne gelindiğinde nelerin, ne kadar değiştiğinin izlerinin bulunmasına da yardımcı olur. “Resmi yapan kadının kendisi hem ruhsal hem de sosyal düzlemlerde yaşanan, mekânsal olarak örgütlenmiş bir sosyal yapı çerçevesinde şekillenir. Resmin üretildiği noktadaki bakış açısı, bir ölçüde, resmin tüketildiği noktadaki seyircinin bakma konumunu belirler. Bu bakış açısı ne soyut ne de tümüyle kişiseldir; ideolojik ve tarihsel olarak inşa edilmiştir. Onu yeniden yaratmak sanat tarihçisinin işidir; çünkü tarihsel uğrağı dışında bu bakış açısının benimsenmesi sağlanamaz (Pollock, 2008: 210)”. Hem sınıf hem de toplumsal cinsiyete dayalı sosyal konumlanma, üretilen işin yaratacağı etkiyi ve eserin sınırlarını belirler. Resmi yapan kadınla tüketenin arasındaki bu bakış açısının değişmesi için, önce bakışın ideolojik ve tarihsel olarak inşa edildiği gerçeğiyle yüzleşmek gerekir. Daha sonra ise o bakışın sanat tarihçisi tarafından düzeltilmesi gerekir.

“Kadın ataerkil kültürde erkek ötekinin göstereni konumundadır; erkeğin, dilsel hâkimiyeti sayesinde, anlamın üreticisi değil taşıyıcısı olan kadının suskun imgesine nakşettiği fantezilerini ve saplantılarını yaşayabildiği bir simgesel düzenin esiridir” (Mulvey, 2008: 278). Erkek özne-kadın nesne, erkek anlam üreten özne-kadın bu anlamları taşıyan nesne, erkek izleyen özne- kadın izlenen nesne, erkek arzulayan özne- kadın arzulanan nesnedir. Görsel alanın nesnesi kadın; öznesi ise erkektir. “Kadın sanatçı, bir kadın olarak kendi deneyimini özellikle “kadınlık durumu” nun koşullarında, yani bakışın nesnesi olarak görür. Ama “erkek konumu” denebilecek bir konumda bulunarak, bakışın öznesi olarak, bir sanatçı olarak yaşadığı “duyguyu” da açıklamak zorundadır. Kadın sanatçı, birinci konumu, kadının toplumsal olarak belirlenmiş konumu olarak tanımlar: sorgulanması, kurtulunması ya da ortadan kaldırılması gereken bir konumdur bu. Oysa ikinci konumun işaret ettiği şey (yani, etkin bakış söz konusu olduğunda tek bir konum olabilir o da erkeğin konumudur) kabul edilmez ve bir tür ruhsal hakikat olarak yorumlanır: doğal içgüdüsel, önceden var olan ve muhtemelen temsil edilemeyen kadınlık olarak” (Kelly, 2008: 269). Kadın sanatçı biçilmiş kadınlık durumunu bakışın nesnesi olarak tanımlarken bir taraftan da erkeğin yani izleyenin bakış açısından baktığında neler

düşündüğünün de bilincinde olmalıdır. Sanat eserlerindeki erkek bakışının yok edilmesi yani kadının imgesinin erkek bakışından özgürleştirilmesi ve kendi kimliğine kavuşması gerekmektedir.

Temsiller, iktidarların ideolojileri çerçevesinde oluşturulmaktadır, bu nedenle toplumsal bir değişim gerçekleştirilmek isteniyorsa kesinlikle bu nokta göz ardı edilemez. Aynı şekilde kadının ataerkil yapıdaki konuma nasıl getirildiğinin incelikli sorgulaması yapılmadan feminist sanat pratiği geliştirilemez. Bununla beraber sadece sanat tarihsel eleştiri yeterli değildir. “Çok boyutlu bir sosyal değişime katkıda bulunacak bir feminist sanat pratiği geliştirmek için, temsili siyasi bir mesele olarak anlamak ve ataerkil temsil formları içinde kadının tabi duruma getirilmesini analiz etmek şarttır” (Barry/Fitterman-Lewis, 2008: 253).

“Tarihe bakışın şekillendirdiği bir eleştiri kadar, günümüze ve güncel üretimin dinamiklerine odaklanan bir eleştirel birikim de feminist sanat tarihinin dinamik yapısını belirleyen etkenler arasındadır” (Antmen, 2008: 11). Tarih yazınının eleştirilmesi ve hataların gün yüzüne çıkarılması kadar, günümüz üretimlerine, yazımlarına bunların hangi temeller üzerinde oluşturulduklarına da eleştirel bakışıcısıyla yaklaşmamız gerekir çünkü “bugün yarının tarihi olacaktır”. Böylece tarihte yapılmış hataların yeni tarih yazını inşasında yer almasının önüne geçmiş oluruz.

### **2.3. Sanatta Diğer Bakış/lar**

“Günlük yaşantımızın bir parçası olarak hemen her gün, pek çok insanla karşılaşırız. İnsanlarla karşılaştığımız an onların kadın ya da erkek olduklarına dair bir fikrimiz olur. Onları kadın ya da erkek olarak kimlikleme çalışmamız neredeyse engellenemez bir süreçtir. Çeşitli öğrenme mekanizmaları da işin içine girmektedir: koşullanma, öğretim, model alma, özdeşleşme, kuralları öğrenme gibi. Toplumsal modeller ya da kurallar, ayrıntıları ne olursa olsun, az ya da çok içselleştirilirler. Bunun sonucunda, normalde belirli bir cinsiyetin toplumsal beklentileriyle örtüşen bir toplumsal cinsiyet kimliği ortaya çıkar. Toplumsallaşma kavramları ile cinsiyet rolü kuramı arasında büyük bir yakınlık bulunduğu açıktır” (Sankır, 2010: 12). Çocukluk dönemine baktığımızda hayallerin bile nasıl toplumsal cinsiyet üzerinden şekillendiğini görmekteyiz. Polis, asker vb. gücü sembol eden meslekleri olsun isteyen erkek çocukları; kırmızı kurdeleli beyaz gelinliğini giyip anne olmak isteyen kız çocukları... Gelecek hayallerinde oğlan çocuk için meslek öncelik taşıırken, kız

çocuğu için eş ve anne olmak öncelik taşımakta, böylece sosyal sistem tam da istendiği gibi işlemektedir. Hayalleri bırakıp toplumsal yaşam içerisindeki iş bölümüne geldiğimizde de durum çok değişmemektedir. Mühendis, doktor, politikacı, asker, pilot, polis dendiğinde ilk akla gelen erkek iken; hemşire, öğretmen, hostes, sekreter gibi mesleklerde kadın olmaktadır. Kadınlara özgü olarak görülen bu meslekler üzerinden yapılan alaylı cinsellik içeren imajlar ise birçok filme, şarkıya konu olmuştur. Bu imajlar ortaçağ sanatının -baştan çıkarıcı-evcil pasif- ikili rol dağılımının modern çağa uyarlanmış hali gibidir.

“Kadın, gerçekte nedir? Kadın, dışı bedende yaşayan canlı ve kendisine kadın olarak davranılandır. “Biyoloji, yazgı demektir” (Leoff’dan aktaran Eliuz, 2011: 222) anlayışının bir sonucu olan bu ön kabullenmede kadın olmak, biyolojik kaderin, toplumsal bir yazgı süreci ile tamamlanarak psiko-sosyal yaptırımlarla donatılmasıdır. Biyolojik farklılığın, derin ve boyutlu bir toplumsal farklılığa dönüşmesi ile her anlamda kadın, ikincillığe zorlanır ve “kadınlık kurgusu, ötekilik” özelliğine sahip hale gelir: “Uygun kadının nasıl olacağına dair kültürel kodlar, çoğunlukla kadınları, bu aşağı güç konumunda tutmak üzere geliştirilmiştir” (Yuval-Davis’den aktaran Eliuz, 2011: 222 ). Artık kadın, erkeğe göre ve onun bakış açısından tanımlanır; bu tanımlamada kadın, bireysellikten, kendilikten ve öznellikten yoksun bir nesnedir. Ve dünya kuralları beri değişmez ve ataerkil söylem ile de kanunlaşan *herkese benze!* komutunu veren erkeğin/ egemenin kararlarına ve eylemlerinin sonuçlarına katlanmaktan başka seçeneği kalmaz: “Kadın, erkek toplumunun kadınlar için yarattığı imge kafesinde tutukludur” (Eliuz, 2011: 222). Biyoloji kaderdir ibaresi günümüzde her ne kadar teorik olarak genel geçerliğini yitirmekte ise de pratikte durum böyle değildir. Alternatif arayışlar geliştirmemize neden olan bu söylem üzerine ciddi sorgulamalar yapılsa da hala kadın ikincil ve öteki konumunda olmaktan kurtulamamıştır. İktidar temelli psiko-sosyal baskı sonucu içselleştirmiş olduğumuz kodlar yüzünden kadın hala öznel dünyasını yaratamamış ve kendisi için biçilmiş roller, kurallar ve dayatmalarla yaşamaya mahkum edilmiştir. Ama bu mahkumiyet halinin devam edeceğinin kabulünü reddetmek, sadece kadınlar için değil insanlık için elzemdir. Bunun bilincinde olan kadınlar mücadeleye devam etmektedir.

“Özgür birey ve kadın olduğu gerçeğiyle uzlaşmaya çalışan kadın, cinsiyet ayrımıyla kutuplaştırılmaya çalışılan dünyada “kendisi ve başkaları için hedefler

koyabilmeye” (Tuğcu’ dan aktaran Eliuz, 2011: 222) ve kendi olmaya çalışır. Erkeklerle bağımlılığın bir gelenek olduğu ve kadınların yaşamını egemenlerin/ erkeklerin belirlediği bu düzen içerisinde kadının bir nesne olmaktan kurtularak özne olma girişimi “kendi kendini özerkçe kurma” (Acar-Savran’ dan aktaran Eliuz, 2011: 222) çabasının yansımasıdır. “Kendi bedenine sahip olmayan” (Berktaş’dan aktaran Eliuz, 2011: 222) kadınlar adına bu durum, ikinci sınıf olmayı kabullenmeyerek, kendi varlığını kurmayı/ özneleşmeyi hedeflemektir. Kadın için *kendi oluş*, mutlak ataerkil anlayışa karşı bir tepkiden ve erkekleri eleştirmekten ziyade, kadınlara bir bilinç aşılması yapmayı hedefleyen bir işlevle söyleme dönüşür.” (Eliuz, 2011: 229). Feminist hareketle birlikte bilinçlenen kadın artık kendini gerçekleştirme yolunda adım atmaya başlamış ve sistem içerisindeki nesne konumundan sıyrılıp özne konumuna geçmenin haklı mücadelesi içerisinde bir dizi etkinlik gerçekleştirmiştir. Sadece erkek egemen yapıya tepkiyle yol alınamayacağını, öncelikle kadınların bilinçlenmesi gerektiğinin farkında olan feminist hareket, kendi oluş söylemini bu yönde harekete geçirmiştir. İnsanın ikinci, üçüncü sınıfı olmayacağını bilen kadın, insan olarak kendi varlığını bulma, kendi olma çabasına girişmiştir.

“Her şeyden önce 20. yüzyıla kadar sanatsal mesleklerin babadan oğula geçmesinin oldukça yaygın bir örüntü olduğu gözlenmektedir. Ünlü sanatçıların birçoğunun özellikle babasının veya yakın akrabalarının sanatçı veya ilgili meslek sahibi oldukları tespit edilmektedir” (Ulusoy, 1999: 62). 20. yüzyıla gelinceye değin sanatsal mesleklerin babadan oğula geçmesinin neredeyse bir kural haline gelmiş olması, her konuda olduğu gibi eğitim ve meslek edinmede de erkeği avantajlı konuma getirmiştir. Geleneksel sanat tarihinin önde gelen sanatçıları incelendiğinde ya babalarının ya da kan bağı bulunun diğer cinslerinin sanatçı ya da sanatla bağlantılı işler yapan kişiler oldukları görülmüştür. Erkekler için sanatçı olabilmenin yolu bu kadar kısa iken kadınlar için durum farklı olmuştur. Bu konuda Ulusoy (1999: 63) “Kadın sanatçıların, plastik sanatlar alanında mesleki bir pozisyon almak için bir şans elde etme açısından en iyi oldukları durumlarda, bunu, miras olarak alamamışlar, yeteneklerini kanıtlamak zorunda kalmışlardır. Ayrıca, onların da sanatçı babaların kızları oldukları ya da özellikle 19. ve 20. yüzyılda daha baskın ve kuvvetli bir erkek şahsiyetle yakın kişisel ilişkileri bulunduğu görülmektedir” demektedir. Kadın sanatçıların yetenekli olup bunu ispat etmeleri bile yeterli

olmamış, her koşulda bir erkeğin egemenliği altında bulunmaları gerekmiştir. Erkekler sanatçı oluşu yetenekleri dışında miras yoluyla alabilirken, kadınlar hem yetenekli olmak hem de babası sanatçı değilse bile sanatla alakalı bir erkekle bağlantı kurmak zorunda bırakılmıştır. Erkek için ayrıcalık olan durum kadın için koşul olarak yaratılmıştır. “Kadınlar, eril söylemin cinsiyet rolleri temelinde katı bir şekilde kurumsallaştırmış olduğu sosyal ortamda kendilerini ve sanatçı kimliklerini var etmek zorunda kalmışlar ve bu anlamda bazıları günümüzde de geçerli olan pek çok sorunla karşılaşmışlardır” (Sankır, 2010: 17). Eril hegemonya kadın sanatçıyı rahat bırakmamış ve kadın olarak sanatçı kimliklerini kabullendirmek adına mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Kadın sanatçıların tüm bu mücadeleleri meyvelerini yavaşta olsa vermeye başlamıştır. Bu bağlamda Sankır (2010: 18) “XIX. yüzyıldan beri kadınlar tarafından verilen mücadelenin faydalarını ancak XX. yüzyılda yaşayan kadın sanatçılar görebilmişlerdir. Bu yeni dönemle birlikte artık kadınlar erkeklerle aynı sanat akademilerinde gidebiliyor, aynı uzmanlık alanlarına başvurabiliyor, aynı sergilere katılıp ödüller alabiliyorlardı. Artık kadınlar sanat dünyasında tek başına var olabiliyor ve sorumluluk alabiliyorlardı” demektedir. XX. yüzyıl cinsiyet ayrımcılığının ortadan kaldırılması konusunda önemli fikirlerin ortaya konup tartışıldığı bir dönem haline gelmiştir. Bu dönemde kadın hakları ve de kadın sanatçılar için önemli kabullenişlerin gerçekleştirildiği bir yüzyıl olmuştur. Artık kadın ile erkek arasında bir fark olmadığı fikri yaygınlaşmaya başlamış diğer bir anlatımla eril söylemin kurguladığı toplumsal cinsiyet rolleri sorgulanır, tartışır bir hal almıştır. Sanat alanında üstün sanat eserlerinin cinsiyet üstü olması gerektiği fikri savunulmaya başlamıştır. Sanat alanında oluşturulan cinsiyetçi algının değiştirilmesi gerektiği vurgulanmaya başlanmış ve bu anlamda birçok çalışma yapılmış ancak; ortaya çıkan tablo çok iyiye dönüşmüş gibi görünse de kadın sanatçının ulaşması gerektiği konum için attığı her adım hala erkek sanatçının konumunun çok gerisinde kalmıştır. Freeland (Freeland’dan aktaran Sankır, 2010: 18) ve Sankır’ın (Sankır, 2010: 18) belirttiği gibi:

*Günümüzde bile sanat tarihinde yerini almış önemli kadın sanatçılar olmasına rağmen yine de kadınların bu alanda en az erkekler kadar varlık gösterdiklerini söylemek güç olacaktır. Dünyanın çeşitli yerlerindeki modern sanat müzelerinde yer alan sanatsal çalışmalar ipucu olarak kullanılırsa; henüz sanatçı olarak kadınların çalışmalarının erkeklerin çalışmalarının yarısına bile yaklaşmadığı görülür. Fakat dikkati çeken başka bir nokta ise erkek sanatçıların ortaya koyduğu çalışmalarının büyük bir çoğunluğunun hala kadın bedeni ve cinselliği üzerine olmasıdır.*

*Kadınların toplumun her alanında olduğu gibi sanat alanında da karşı karşıya kaldığı eşit olmayan sosyal koşullar benliklerini ve dolayısıyla kimliklerini özgürce ortaya koyabilmeleri sürecini olumsuz yönde etkilemektedir. Bu konuda erkeklerle karşılaştırıldığında kadınların; görece daha fazla güçlkle karşılaştıkları, daha çok zorlandıkları, dil, araçsal semboller gibi sosyal araçların eril nitelikler taşıması ve sosyal ortamın eril özellikleri nedeniyle sosyal benliklerini, kimliklerini ortaya koyma sürecinde erkekler kadar özgür olamadıkları söylenebilir.*

Feminizm kadının özgürleşme sürecini başlatmış olması bakımından çok değerli bir konuma sahiptir. Feminizmi Şahmaran Can (2015: 99), “Kelime kökeni Latince 'femina' (kadın) ve onun Fransızca türevi olan 'feminizme'den gelen feminizm kavramını inceleyecek olursak feminizm, sonrasında her ne kadar alt türlere ayrılmış olsa dahi, genel anlamıyla kadın ve erkek gibi toplumsal gruplar arası yaşam koşullarındaki eşitsizliğin ortadan kaldırılması ve bu toplumsal grupların tüm yaşam alanlarında eşitlenmesi durumuna verilen addır. Kısaca cinsiyet üzerinden yapılan tüm ayrımların tamamen kaldırılması olgusudur” şeklinde ifade etmiştir. Feminizm genel olarak kadın erkek ayrımcılığına karşı çıkan, cinsler arasında eşitliği savunan görüş olarak tanımlanır ancak; Feminizmi sadece kadın-erkek eşitsizliği açısından ele alarak tek boyutlu bir çözümleme yapmak doğru değildir; çünkü kadın sorunu ekonomik, politik, ideolojik, psikolojik yönlerin iç içe geçtiği karmaşık bir olgudur. Siyasal, ekonomik ve toplumsal eşitliği savunan feminist görüşün gerçekleştirdiği çeşitli eylemler sonucunda kadınlar açısından bazı haklar elde edilmiştir. Feministler bu hakları elde ettikten sonra özgürlüklerinin yalnız bu haklarla sınırlı olmadığını, asıl sorunun erkeğin kültürel egemenliği olduğunu savunarak mücadelelerine devam etmektedirler.

“Kadınların resim yapmasına yönelik yasaklamalardan, 19. yüzyılda Avrupa’da kadın romancıların toplumsal önyargılardan korunmak için kendilerine erkek isimleri tercih etmelerine ya da sanat çevreleri içerisinde yer almalarındaki güçlüğe kadar birçok durum cinsiyet ayrımcılığının sanat alanındaki tezahürleri olarak görülebilir. Buradan hareketle de o dönem toplumlarındaki cinsiyet rollerine ve tasavvuruna ilişkin sosyolojik bir bilgiye ulaşmak mümkün olmaktadır” (Çağan, 2006: 22). Kadınlara yönelik toplumsal cinsiyet ayrımcılığının sanattaki yansımaları içerisinde birçok farklı yön bulunmaktadır. 19. yüzyıl Avrupa’sında bir kadın sanatçının toplumsal baskılardan çekinerek erkek ismi kullanmak zorunda kalmış olması bunlardan sadece biridir. Bu örnekler üzerinden o dönemin sosyal yapısı ve cinsiyet rolleri ile ilgili bilgilere ulaşılabilmeyle birlikte günümüze kadar gelen süreçte nelerin ne kadar değişmiş olduğunu da gözlemleyebilmekteyiz. Bu bağlamda

Woolf (2012: 80) kadın sanatçının konumunu ve bu konumunun sanatına etkisini ifade eden bir sorgulama yapar. Sorgulamanın seyrini “Bir kadın romancının cinsiyeti onun tutarlılığına engel olur mu – bir yazarın omurgası saydığım tutarlılığına? *Jane Eyre*’den alıntıladığım paragraflarda öfkenin, romancı Charlotte Brontë’nin tutarlılığı ile oynadığı belliydi. Kendini hikâyesine bütünüyle vermesi gerekirken onu bırakıp başka derdine düşmüştü. Hak ettiği deneyimlerden yoksun bırakıldığını hatırlamıştı – başını alıp dünyayı gezmek istiyordu o, oysa bir papaz evinde ot gibi yaşayıp çorap yamamak zorunda kalmıştı. Öfkesi yüzünden hayal gücü yolundan sapıyordu ve biz de hissediyoruz bu sapmayı” şeklinde ifade etmiştir. İnsan toplumsal yapının dayattığı rolleri yaşamak zorunda kalırsa –*ötekileştirilmiş olan bir rolü*- pek tabi ki bu baskılanma hissi her türlü yaratımında etkisini gösterecektir. Sanatın ve toplumsal yapının üzerindeki baskı, sanatçının yaşadığı çevreden bağımsız sanat eseri üretemeyeceğinin bir kanıtı. Örneğin; Lady Winchilsea daha farklı konularda yazabilecekken; kaleminden şu sözcükler dökülmüştür:

*Heyhat! Yazmayı deneyen bir kadını  
Kendini bilmez bir yaratık sayarlar,  
Hiçbir erdem telafi edemez bu hatayı.  
Cinsiyetimizi ve tarzımızı yanlış anlıyormuşuz  
Terbiye, moda, dans, kıyafet, oyun,  
İşte bunları istemeliymişiz;  
Yazmak ya da okumak ya da düşünmek ya da araştırmak,  
Güzelliğimizi gölgeler, zamanımızı tüketirmiş,  
Ve en güzel çağımızda engellemiş zaferlerimizi.  
Berbat bir evin sıkıcı işleriniyse,  
En büyük sanatımız ve yararımız sayar kimileri.  
Lady Winchilsea (Woolf, 2012: 65).*

Coleridge, büyük bir zihnin çift cinsiyetli olduğunu söylemiştir. Bu durumda zihnini bütün olarak kullanabilen kişi cinsiyet ayrımı gözetmeyeceğinden bütün duyguları aktif olarak kullanıp, yaratıcılığın üst düzeyde olduğu, eşsiz ürünler yaratabilir. Ama cinsiyet ayrımcı toplumsal normlar zihinlerimiz önünde büyük bir engeldir. Ve bizi belirli kalıplar içerisinde üretmeye yönlendirmiştir. Bu konuda Woolf (2012: 106-107) “Cinsiyeti özellikle ya da ayrı olarak düşünmemenin, tam gelişmiş zihnin belirtilerinden biri olduğu doğruysa, zihnin bu duruma gelmesi eskiye kıyasla şimdi ne kadar zordur” demektedir.



“Kadın kimliğinin tarihsel gelişim sürecini ve bu süreç içinde sanatsal olarak ifadesini sorgulayan Feminist sanatçılar, erkek egemen toplumun, “erkek” sanatçılar tarafından yaratılan kadın imgesine ve bu imgeyi yücelten sanat tarihi yazımına karşı çıkmaktadırlar” (Papila, 2007: 187-188). Erkek egemen toplum içerisinde erkek sanatçılar tarafından oluşturulan kadın imgesine karşı çıkan feminist sanatçılar, kadın kimliğini bu bağlamda sorgulamışlar ve sanat tarihinin yanlı yazımına karşı çıkmışlardır. Popüler kültürün edilgen kadın imgesini yeniden ürettiğini, kadınların ve diğer azınlıkların sorunlarını yok saydıklarını düşünmektedirler. ABD’li Gerilla Kızlar adlı feminist kadın sanatçı grubu, çalışmaları ve bir dizi etkinlikleriyle kadının yanlış konumlandırılmasına dikkat çekmişlerdir. Çalışmalarından birinde yüzlerine goril maskeleri takarak, bireysel kimliklerinden soyutlanıp toplumsal kimliklerine öne çıkarmak istemişlerdir. Cinsel kimlikleri, ideoloji ve otorite tarafından baskılanan eşcinsel sanatçılar da sanat yoluyla kendilerini ifade edebilecekleri özgürlük alanları yaratmaya çalışmışlardır. Tüm bu özgürlük alanlarının mücadele verilerek oluşturulmaya çalışıldığı noktada, yeni bir mücadele alanı olan sanatçının serbest piyasa koşullarına terk edilme durumu ortaya çıkmış ve bu durum kadın sanatçıyı daha çok mücadele etmesi gereken zorlu bir yola sokmuştur. Ulusoy (1999: 68) bu konuda şu yorumu dile getirmiştir:

*Hele hele, 19. yüzyılın ortalarından itibaren alışılmış, gelenekselleşmiş sanat destekleme ve himaye etme kurumlarının bu yükümlülüklerini yerine getirmeyip, sanatçıyı serbest piyasa koşullarına terk ettiği günümüzde, sanatçıda aranan, "hümanist çevrelerle ilişki kurmak, fikir teatisinde bulunmak, iş adamlarıyla uygun ilişkiler kurmak, serbestçe seyahat etmek, büyük bir stüdyoyu idare edecek organizasyonel dirayet, kendine güven ve sosyal güce sahip olmak gibi niteliklerin kadına atfedilen rollere ve özelliklere uyum sağlamadığı çok açıktır.*

Kadın sanatçıların toplumsal yapı içerisindeki konumu zaten birçok anlamda hareket kısıtlılığına neden olurken, üzerine birde sanatçıların serbest piyasa koşullarına terk edilmesi hareket kısıtlılığını daha da artırmıştır. Serbest piyasa koşullarına ayak uydurabilmek için sosyal güce, aktif bir etkileşim içerisinde bulunulabilecek bir çevreye, sermayeyi elinde bulunduranlarla ilişki içerisinde olmaya, özgüvene ve özgürlüğe sahip olmaya ihtiyaç vardır. Kadın sanatçı zaten kadın oluşu nedeniyle özgürlüğüne sahip olma mücadelesini sürdürürken artık işi iyice zorlaşmıştır.

Sankır (2010: 3) “Kadınların sanatçı olarak sosyal benlik ve zihin süreçlerini ortaya özgürce koyabilmeleri ve bu bağlamda güçlü bir sanatçı kimliği var edebilmeleri sosyal ortamın taşıdığı özelliklerle yakından alakalı bir durumdur. Bu

süreçte sosyal ortamın eril özellikleri kadınların sanatçı kimliklerini var etme süreçlerinde erkeklere göre, daha çok zorlanmakta ve kendilerini erkeklerin bakış açılarıyla değerlendirmek durumunda kalmaktadırlar” demektedir. Toplumsal varlık olan insanın, psiko-sosyal gelişim süreci doğal olarak yaşadığı toplumdan ince izler taşır. Psiko-sosyal gelişimini sağlıklı yaşayamayan kadınlar her evrede bir başka sıkıntıyla baş etmek zorunda kalmaktadır. Bu bağlamda kadın sanatçıyı düşündüğümüzde erkeklere oranla sanatçı kimliklerini yaşayabilmeleri daha zordur çünkü zaten gelişim süreci boyunca deneyimlenen yaşantılar erkeğin lehine işleyecek şekilde kurgulanmıştır. Kurgu böyle olunca kadında sosyal benlik hissiyatından ve zihin süreçlerini özgürce kullanabilme olanağından gittikçe uzaklaşmıştır.

Toplum, bir kişiyi kendisi yapan, kişinin öz varlığı olan benlik sahibi insanların oluşturduğu bir bütündür. Kişisel benliğe sahip insan, bir bütünün parçası yani, ait olduğu toplumla etkileşim içerisine geçerek süreç içerisinde ondan etkiler ve sosyal benliğini oluşturur. Kişisel benlik ile sosyal benlik kavramları, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının ayrımı gibi düşünülebilir. “Cinsiyet biyolojik kadın-erkek ayrımını anlatırken toplumsal cinsiyet erkeklik ile kadınlık arasında buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır. Fakat bu terimin kapsamı, ilk ortaya çıkışından beri, yalnızca bireysel kimliği değil sembolik düzeyde erkekliğin ve kadınlığın kültürel idealleri ve yapısal düzeyde ise kurumlar ve örgütlerdeki cinsel iş bölümünü içine alacak kadar genişlemiştir” (Marshall’dan aktaran Sankır, 2010: 5). Cinsiyet biyolojik olarak varoluş özelliklerini tanımlarken, toplumsal cinsiyet, toplum içerisinde bilinçli bir şekilde inşa edilmiş yapının özelliklerini tanımlar. Toplumsal cinsiyet, toplumun kurumları, örgütleri, cinsel iş bölümü, ekonomisi, politikası ve diğer birçok alanı bünyesinde bulunduran çok kollu bir kültür yapısının ürünüdür. Kişi dünyaya geldiği andan itibaren biyolojik cinsiyetinin üzerine baskılanan toplumsal cinsiyet kimliğini oluşturur. Toplumu oluşturan her unsurla bağlantılı olan bu kimliği, ona ne yapması, nasıl olması gerektiği konusunda bir dizi talimat verir. Bu talimatlar doğrultusunda cinsiyetçi rollerini yerine getirirler.

Cinsiyetçi toplumsal yapılanmanın eğitim hayatına yansımaları da kaçınılmaz olmuştur. “Kızların herhangi bir alanda formel eğitim almaları 19. yüzyıla kadar mümkün olamamıştır. Bu döneme kadar resim sanatı alanında akademik görev yapan birlikler ahilik teşkilatı içinde yapılanan nakkaş atölyeleridir” (Ulusoy, 1999: 64).

Cinsiyetçi yaklaşım eğitim alanında da kadınların önünü tıkamıştır. Avrupa’da da durum çok farklı olmamakla birlikte Osmanlı’da kadınlara eğitim olanakları 19. yüzyılda ancak sağlanmaya başlanmıştır. 19.yüzyıldan önce Resim sanatına yönelik akademik eğitim veren ahilik teşkilatı altında nakkaş atölyeleri olmasına rağmen, eğitim alanların hepsi ya usta-çırak ilişkisi ya da babadan oğula geçme usulü sayesinde orada olmaya hak kazanmış erkeklerden meydana gelmiştir. Tanzimat dönemiyle birlikte kadınlar için okullar açıldığı görülmekte ancak bu okullarda kadınlara biçilen toplumsal roller üzerinden işlemektedir. Bu konuda Ulusoy (1999: 65) “Tanzimat döneminde açılan Kız Sanayi Mektepleri hanımların el becerilerini geliştirmek ve bunlardan ekonomik fayda sağlamak amacıyla açılan okullardır” demektedir. Tanzimat öncesinde güzel sanatlar alanında eğitim alabilen ender örnekler olmakla birlikte bunlar da toplumsal baskıyı göğüsleyebilecek maddi manevi güce sahip babaların kızları olmuştur. Tanzimat dönemiyle birlikte kadınların genellikle el işçiliği becerilerini geliştirdikleri Kız Sanayi Mekteplerinin açılması -en azından bir başlangıç olması bakımından- olumlu bir adımdır ancak, bu yaşa gelmiş kadınlar evlenmiş olduklarından yeterli katılım olmadığı söylenebilir. Günümüzde evlilik yaşı kadınların eğitim hayatını etkilemeyecek seviyeye yükselmiş ancak, bu seferde meslek hayatı vb. sosyal durumlar açısından kadın risk altına girmiştir.

Kadınların hangi meslekler üzerine eğitim almak istedikleri araştırıldığında, toplumsal rollerin ne kadar içselleştirildiği ortaya çıkmaktadır. Ulusoy (1999: 66), “Bugün modern toplumlarda kız ve erkek öğrencilerin sanat eğitiminde hiç bir nitelik farklılığı kalmamıştır. Ancak, nicel açıdan bakıldığında, erkeklerin lehine olan durumun giderek kızların lehine döndüğü gözlenmektedir. Yurt dışında ve içinde yapılan pek çok çalışma kızların meslek anlamında özellikle öğretmenlik, hemşirelik ve sanatsal mesleklere yöneldiklerini göstermektedir” demektedir. Günümüzde kadın erkek arasındaki sanat eğitiminde nitelik olarak fark kalmamışken, nicelik olarak da kadınların lehine dönmekte olduğu görülmektedir. Yapılan araştırmalar göstermiştir ki kadınlar daha çok öğretmenlik, hemşirelik ve sanatsal mesleklere yönelmişlerdir. Kadınlar artık eğitim almak konusunda sorun yaşamıyor ama meslek seçimlerinden de anlaşılacağı üzere genellikle çocuklarını eğiten anne, kocasının ihtiyaçlarını gideren hizmet elemanı ve ince el işlerini becerebilen işe yararlı aile elemanları olma figürlerinin meslekteki yansımalarını yaşatmaktan öteye gidememektedir. Durum ne

kadar iç açıcı görünse de, yapılan sadece kadını kendine yakıştırılan rol dahilinde ekonomik yapıya dahil etmektir.

“1997-1998 öğretim yılında Plastik Sanatlar alanında yeni kayıt yaptıran ile halihazırda okuyan öğrencilerin cinsiyetlerine göre dağılımları şöyle bulunmuştur” (Ulusoy, 1999: 66).

<b>Yeni Kayıt:</b>			<b>Halen okuyan:</b>	
	<b>Kız</b>	<b>Erkek</b>	<b>Kız</b>	<b>Erkek</b>
<b>Resim Bölümü</b>	%63	%37	%63	%37
<b>Heykel Bölümü</b>	%61	%39	%5	%44
<b>Grafik Bölümü</b>	%56	%44	%48	%52
<b>Seramik Bölümü</b>	%75	%25	%72	%28

Grafikteki oranlar eğitim konusunda kadınların çok iyi bir konuma geldiğini gösterse de bu grafiği meslek hayatına, yani çalışan kadın oranına uyarladığımız da durum negatif yönde değişim gösteriyor. Eğitim sonrası kadın ya iş hayatına hiç katılmıyor ya da katılıyor ama evlilik, çocuk gibi nedenlerle iş yaşamını sonlandırıyor. İş yaşamına dahil edilmesinin en büyük sosyolojik nedeni ise, yaşam şartlarının zorluğundan dolayı ekonomik yapıya katkı sağlama zorunluluğunun ortaya çıkmış olmasıdır.

“İki büyük 'Dünya Savaşı' bu anlamda kadınlar açısından hem yaşadıkları acı hem siyasal kazanım sağlamaları bağlamında büyük bir tecrübe olmuştur. Birinci ve İkinci Dünya savaşı içinde kadınlar çok güçlü bir seferberlik içine girmişlerdir. Bu seferberlik içinde işçi kadınlar işsizliğe, iş gücüyle orantısız düşük ücrete, yaptırılan işlerin ağırlığına; şehirli kadınlar ise ekonomik ve siyasi haklardan yoksun

bırakılmaya başkaldırırlar. Bu durumda, yeni toplumsal örgütlenme biçimleri oluşturmada kadınlar dikkat çekici bir rol üstlenirler” (Şahmaran-Can, 2015: 99). Savaş sırasında verdikleri mücadeleden dolayı birçok alanda kadın yüceltilmiş, özellikle sanat alanında kadınlar üzerinden önemli çalışmalar yapılmış ama bunlar dönemin verdiği heyecanın yüzeysel göstergelerinden öteye gidememiştir. Savaş sonrasında ise kadınlar savaşın neden olduğu ekonomik nedenlerden dolayı bu alanda kullanılmış ve üretim ihtiyacını karşılayan “tüketilen nesne” olmaktan öteye bir konuma koyulmamışlardır. Savaşta ve sonrasında kadına fiziksel bir güç biçen ve kadını ekonomik olarak kullanan bir dünya gerçeği olduğunu fark eden kadınlar artık yeni bir bilinçlilik haliyle toparlanmaya başlamışlardır. 60’lı yıllar bu anlamda dünya kadınının gerçek bir dönüşüme uğradığı yıllar olmuştur. Yeni bir inşa sürecine giren dünya artık insan hakları, eşit işe eşit ücret, siyasal özgürlük, ırk ayrımcılığı, cinsiyet ayrımcılığı, kültürel yapı gibi sorunların sorgulandığı, tartışıldığı bir yola girmiştir. Kucaklanan bu yeni inşa sürecinde baş faktörlerden biri feministler olmuştur. Savaş sonrası yaşanan ekonomik ve toplumsal bunalımlara karşı kadınların verdikleri mücadele her anlamda görülmeye devam ederken özellikle sanat alanında kendini gösterir. Sanat tarihinin ötekileştirici yapısı karşısında Feministler sanatı alaycı bir zeka ile ideolojik olarak kullanmaktan geri durmamışlar ve geleneksel sanatın anlatı tarihine büyük bir darbe indirmişlerdir. “1960’lardan sonra gelişen feminist hareket sanat alanındaki bu ayrımcılığa karşı feminist bir bakış açısı geliştirmiş ve sanat dünyasının içine kadınları da katmak için çeşitli stratejiler ortaya koymuştur. Bu stratejilerden biri sanat tarihini kadın bakış açısıyla yeniden gözden geçirerek bu tarih içindeki kadın sanatçıların önemini öne çıkartmak; bir diğeri ise bütün toplumsal cinsiyet kodlarını reddederek kadınlık durumunun aslında kurulmuş bir durum olduğunu dolayısıyla kadın ya da erkek sanatçı gibi kavramların geçersizliğini ortaya koymaktır” (Özüdoğru, 2010: 111). Sanat alanında kadına karşı uygulanan ayrımcı tutumun karşısında duran feminist hareket bu bağlamda bir takım stratejiler geliştirmiştir. Sanat tarihi içerisinde kadın sanatçı konumunun yeniden belirlenmesi, toplumsal cinsiyet yaratımlarının bir düzen işi olduğu, aslında olmayan bir şeyin düzen içerisinde oluşturulmasıyla ortaya çıkan kadın sanatçı-erkek sanatçı ayrımının geçersizliğini gözler önüne sermek bu stratejilerden bazılarıdır. Bu bağlamda çok ses getiren eylemlilik hali geliştirmişlerdir. “Özetle bütün bu bilgiler plastik sanatlar tarihinde kadının görülmezliğine veya ikinci plana atılmasına işaret ederek, neden büyük kadın sanatçılar yoktur sorusu ile ilgili olarak bizi şu sonuca getirmektedir:

Sanat, üstün özelliklere sahip bireylerin hür ve otonom bir aktivesi değildir, daha çok, sanat yapma belli bir sosyal durumda meydana gelir ve sosyal yapının bütünleşmiş öğeleri olan, tanımlanmış özel sosyal kurumlar tarafından belirlenir” (Ulusoy, 1999: 61). Bütün insan yaşantısı; yaşanan dünyanın, devletlerin, milletlerin, toplumların ve onların içerisinde yaşayan insanların sosyalizasyon sürecinin sonuçlarıdır. Bu tündengelim sonucunda atılan oklar insana ulaşır. İyisi kötüsü, ötekileştirilmiş, azınlığı çoğunluğu, egemeni, gücü... Bu oklar ne yazık ki kadını ötekileştirme noktasında vurmuştur. Bu bağlamda kadın bir taraftan okların bıraktığı yaranın acısını dindirmeye çalışırken diğer taraftan da yeni gelecek oklara karşı mücadeleye girişmiştir. Sanatın kullanımı bu noktada feminist sanatın teori ve pratiklerinde kendini göstermiştir.

*Günümüz feminist sanat eleştirisi bağlamında iki temel akım bir arada varlığını sürdürüyor; ayrıca bu akımların da kendi içlerinde alt dalları bulunmakta. Bunlardan biri sanatta kadın hareketinin başlangıcından itibaren var olduğu; diğeri ise henüz on yılını bile tamamlamamış olduğu. Bu iki tavır şöyle tarif edilir: “feminist düşüncenin ilk örnekleri”nde, “kadın olma koşulları ve deneyimi” vurgulanır ve “farklılıklar azaltılmaya ve en aza indirilmeye çalışılır; çünkü “erkeklerden farklı olmak eşitsizlik ve kadınlar üzerinde baskının sürmesi anlamına gelir. Böylece kadınlar daha önce analizlerden dışlanmış olan “kadınların dünyalarını belgelemeye” girişirler. Birinci kuşak feminist sanatçıların uğraştığı konular kimi feministlerce eleştirilir. Başka birçok postmodern feminist gibi Jane Weinstock “farklılığın övülmesi”ni ve “ötekilik mitini” reddeder ve kendi deyişiyile “mitleri yaratmaktansa işşa eden” sanatçıları tercih ettiğini belirtir.*

*İkinci kuşak feministlerin “vurgu konusunda yaptıkları değişiklik” “farklılığın en aza indirgenmesi” değildir; onlar “farklılığın önemini, araştırmanın hayati odağı haline getirirler. İkinci kuşak sanatçılar ve eleştirmenler daha çok “özümlenmiş anlamları sorgulayan sistemlerinde üretilen değişebilir bir kadınlığın sorgulanması”yla uğraşırlar. Bu tavır, geçtiğimiz on yıllık dönemde feminist sanatta ve feminist eleştiride gerçekleşen değişikliğin ifadesidir (Antmen’den aktaran Şahmaran Can, 2015: 112).*

“Kişisel ‘politik’ kılındığı bir yaklaşımlar bütünü olan Feminist Sanat, 1960 sanatın tanımının, içeriğinin, ifade biçimlerinin ve malzemenin sınırlarını genişletebilmiş bir akım olarak sanatta 1960 sonrası postmodern sürecin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır” (Antmen, 2016: 244). Kişisel olanın politik olduğu bilincine ulaşan Feminist Sanat 1960 sonrası sanatın niteliğinde büyük değişimlere neden olmuş ve böylece postmodern sürecin gelişimine katkı sağlamıştır. Bir taraftan da bu sanatsal çalışmalar sosyolojik, psikolojik ve felsefik bir kimliğe kavuşmuştur. Feminist sanat, kadının sorgulayabilir, eleştirebilir, ifade edebilir, özgür olabilir özne haline gelmesinde büyük katkılar sağlamıştır. Çeşitli sanatsal pratikler geliştiren feminist sanatçılar, kadının görünmezliği önündeki perdenin kalkması adına mücadele etmişlerdir.

Feminist sanatçılardan Valie Export ve Ulrike Rosenbach Feminist Sanat hakkındaki söylemlerine dikkat etmek gerekir:

*Valie Export*

*Kadınların özgürlüğü hareketinde kadınların durumu, sanat hareketleri içinde kadının durumudur. Kadının tarihi, erkeğin tarihidir. Çünkü erkek hem erkekler hem kadınlar için kadın imgesini tanımlamış, bilim ve sanat, sözcükler ve imgeler, moda ve mimari, sosyal hareketlilik ve iş bölümü gibi sosyal ve iletişimsel mecraları yaratmış ve denetim altına almıştır. Erkekler, kendi belirledikleri kadın imgesini bu mecralara yansıtmuşlar ve her bir mecra bu imgeyi kendine göre şekillendirmiştir. Gerçeklik toplumsal bir inşa ve erkeklerde bu gerçekliğin mühendisleriyse o halde erkeklerin gerçekliğiyle karşı karşıyayız demektir (Antmen, 2016: 245).*

*Ulrike Rosenbach*

*Feminist sanat, kadın sanatçının kimliğinin, bedeninin, ruh halinin, duygularının ve toplum içindeki konumunun ortaya konmasıdır. Feminist sanat yapıları eleştirel ve sorgulayıcıdır; kadının özünü kavramaya yöneliktir ve süregiden bir tartışma zemindir. Feminist sanat, kadının tarihsel rolünün, anne, eş ve erkekler tarafından itildiği bir konum olarak fahişe, azize, bakire ve cadı olarak tarihsel rolünün sanatsal anlamda ortaya konmasıdır. Benim bütün video yapıtlarım, özünde birer performanstır. Kamera önünde, kendimle çalışıyorum. Her defasında kendi kendimi sunuyorum. Her defasında sosyal yapıların engelleyici gücüne dayalı olan ruhsal halimi sunuyorum. Kendi benliğimi teşhir ediyorum. Kendi potansiyelimi keşfetmeye çalışıyorum (Antmen, 2016: 249).*

“Kadın bedenini bir eksiklik üzerinden değil, olumsuzluk olarak tanımlayarak beden sanattaki temsilini eleştiren ve alternatif beden arayışları sunan feminist sanatçıların pek çoğu, kendi bedenlerini temsiliyet politikalarına dahil ederek fotoğraf, video, yerleştirme ve performanslarında bedenlerini diledikleri gibi kullandılar. Bedeni denetleyen, ıslah eden, yöneten iktidara başkaldırı içeren bu işler; kadın emeği, ev işleri, annelik, her türlü eril şiddet, toplumsal cinsiyet, fetişizm, tecavüz, pornografi ve egemen erkek bakış gibi sorunlar etrafında üretiliyordu. Bir yandan da kadın sanatçıların iktidar tarafından yok sayılarak bastırılmasını ve büyük müzelerin koleksiyon politikalarını eleştiriyorlardı” (Fergan, 2016). Feminist sanatçılar kadın bedeninin sanatta kullanılma biçimlerine karşı çıkarak, kendi bedenlerini yeni arayışlar içeresinde ve temsiliyet politikaları dahilinde kullanmışlardır. İktidarın kadın bedenini tutsaklayan yapısına karşı, erkek egemen yapının yarattıkları sorunları, bedenlerini kullanarak yansıtmışlardır. Aynı zamanda iktidarın, kadın sanatçılar yokmuşçasına yarattıkları politikaları eleştirmişlerdir.

# ÜÇÜNCÜBÖLÜM

## SANAT-KİMLİK-CİNSİYET AYRIMLARI

### SANATSAL ÜRETİM VE TÜKETİMDE KİMLİK PROFİLLERİ

#### 3.1. Sanat-Kimlik-Cinsiyet Ayrımları

##### 3.1.1. Kimlik

“Kimlik, sosyal psikolojide kendi gözünde ve başkalarının gözünde ne olduğudur. Kişilik, yetenek ve özellikleriyle toplumsal yaşamda etkili olan insanı, kendine özgü ve benzersiz bir varlık olarak dile getiren kavram. Cinsel kimlik, kişinin romantik ve cinsel çekim hissettiği kişilerle ilgili kendisini nasıl tanımladığıdır. Cinsiyet, erillik ve dişilik arasında farklılık gösteren özellikler aralığı. Bağlama göre, bu özellikler biyolojik cinsi (yani er, dişi veya erdişi olma durumunu), cinsle dayalı sosyal yapıları (cinsiyet rolleri ve diğer sosyal roller dahil) veya cinsiyet kimliğini kapsayabilir” (wikipedia.org.) Kimlik, kişinin kendini tanımladığı ve toplum tarafından nasıl tanımlandığıdır. Kişilik ise, insanın özel alan kapsamı ifade eder. Kimlik sosyolojik bağlamda, kişilik psikolojik bağlamda ele alındığında anlamını bulur. Cinsel kimlik ise insanın duygusal ve cinsel olarak, kendini diğer insanlara hissettikleri bağlamında nasıl tanımladığıdır. Cinsiyet ise; erkek ve kadın arasında ki farklılıkların kategorize edilmesidir. Bu bağlamda biyolojik cins ve cinsle dayalı sosyal yapılar inşa edilir.

“En klasik şekliyle tanımlayacak olursak; kimlik, insanın tarihsel, coğrafik, kültürel koşulları ve din, ulus, dil, cinsiyet, etnisite, içinde doğup büyüdüğü aile, çevre, aldığı eğitim, dünya görüşü, ideolojik eğilimleri, edindiği meslek gibi çeşitli olgu ve etmenler üzerinden biçimlenen bir kavramdır” (İlge, 2014: 3). Kimlik kendini görüş, ne olduğunu düşünüş ve biliş üzerinden giderken yine toplumun yapısıyla bütünleşik bir durum içerisinde temellendiğinden ortaya çıkan durum kişiliğin topluma uyarlanmasını oluşturur. Kişilik, insanı bir farklılaşmaya götürürse de toplumsal yaşam üzerinde normlarla dayatılmış bir kimliğe giden yolu dayatır. Kişinin baskılanması, dışsal olarak toplumla uyumlanmasını sağlamış gibi görünse



de aslında içsel olarak çatışma halinde olmaktadır. Bu durumu İlge (2014: 4) şu şekilde ifade eder:

*Kişinin sahip olduğu aidiyetlerden herhangi birine karşı bir tehdit söz konusuysa veya kişi, aidiyetlerinden birinin tehdit altında olduğunu hissediyorsa, o aidiyet diğer bütün aidiyetlerinin kapsayıcısı, dolayısıyla da o kişinin belirleyicisi ve tek kimliği haline gelebilir. Bir örnekle açıklamak gerekirse; inançlı bir insanın ait olduğu dine karşı bir tehdit olduğunu hissetmesi durumunda, bu insanın bütün yaşam biçimini belirleyen, vazgeçilmez kimliği, onun dinsel kimliği olacaktır ve söz konusu tehdit karşısında mücadele etmesi gerektiği fikrine kapılması hiç zor olmayacaktır. Ancak, tehdit altında hissettiği aidiyeti söz gelimi etnik aidiyeti ise ve bu tehdit aynı dine mensup başka bir topluluktan geliyorsa, kişi dindaşlarıyla bile kıyasıya savaşılabılır. Bu örnekler üzerinden, kimliğin, “düşman” olarak belirlenen topluluğa karşı, ters yönde inşa edildiğine dair bir çıkarsama yapabiliriz. Daha açık bir ifadeyle kimlikleri belirleyen asıl olgunun “çatışma” olduğunu söyleyebiliriz.*

Kişi kendisiyle ilişkili her konuda hassastır ve ilişkili olduğu konulardan hangisi tehdit altına girerse, bu tehdiye karşı bir savunma mekanizması geliştirecek ve zamanla baskın kimliği haline dönüşecektir. Buradaki dinsel kimlik örneğini, cinsel kimliğe uyarladığımızda da benzer bir sonuç çıkacaktır. Kişi kendini ait hissettiği cinsel kimliği baskılanıp tehdit altına girdiğinde, bu tehdit unsurlarını karşısında mücadele edecek ve bunu yaşam biçimine dönüştürecektir. Yani artık baskın kimliği cinsel kimliği olacaktır. Bu konumdaki kişi sanatçı ise; yaratım süreci bu durumdan etkilenecek ve eserlerinde kendini gösterecektir.

“Yukarıda bahsi geçen din, ulus, etnisite, cinsiyet vb. aidiyetler kişinin daha doğarken, kendi iradesinin dışında belirlenen, kalıtımsal, dolayısıyla da edilgen özelliklerdir. Bireyin dünya görüşü, ideolojisi, mesleği, cinsel eğilimi ise daha kişisel, daha duygusal değişkenlere bağlıdır ve bireyi diğer bütün bireylerden farklı ve özgün kılan kimliği, aslında bu tür eğilimleri üzerinden biçimlenir” (İlge, 2014: 3-4). Yani insan bir kişiliğe sahiptir ama bunu sosyal ortamında yarattığı ya da yaratılan kimlik şekilleriyle bütünler ve bunlar hayatının bütününde baktığımızda kişi kimliğimizi oluşturur. Kişilik bireyin özel ve ayırıcı davranışlarını içeren bir bütün olduğundan böyle bir yargıya varmak hiç de zor değildir. Bu yüzden insan aidiyet hissettiği konuma karşı oluşan tehditleri yok etmek için mücadele eder. Yani kişilik varoluşsal durumumuz iken kimlik toplumsal yapının dayattığı argümanlarca sosyal ilişkilerimiz üzerinden temellenir. İnsan toplumsal bir varlık olduğundan kişiliği de bu bütünleşmenin içerisinde yoğrulacaktır. Bunun sonucunda da kişilik kimliğin altında farklı bir yapıda şekillendiğinden kişiliği kimliğin altında bir alt tanım içerisinde yorumlamak daha doğru olacaktır. “Sanat, kimliğin ifade araçlarından biridir. Sanat eserini yaratan sanatçı, ortaya çıkan ürün ve bu ürünü

yorumlayan toplum, sanat ve kimlik ilişkisinin temel noktalarıdır. Sanatçının bireysel kimliği, öznel içyapısı, onun sanatçı olmasını sağlar. Eserinin konuları ve ifade biçimlerinin estetiği, sanatçının toplumsal kimliğinin etkisiyle ortaya çıkar. Sanatçının yaşamı, toplumsal yapılar içinde sürer, toplumsal kimliği bu yapılar içerisinde biçimlenir” (Papila, 2007: 177). Sanat ve kimlik ilişkisinin bileşenleri sanatçı, yaratılan eser ve bu eseri yorumlayan toplumdur. Kimliği bireysel kimlik ve toplumsal kimlik şeklinde ikiye ayırdığımızda, bireysel kimlik sanatçının iç dünyasını yansıtır ve onu sanatçı kılar; eserin konusu ve ifade biçimlerinin estetiği ise sanatçının toplumsal kimliğinin yansımalarıdır. Toplumsal yaşamın içindeki sanatçı, toplumsal kimliğini bu yapı içerisinde şekillendirir. Sanat eserinin yorumlanma sürecinde sanatçı, fizyolojik, psikolojik, kültürel ve toplumsal unsurun etkisi altında olduğundan bu etki eserde de kendini gösterecektir. Toplumdan topluma, zamandan zamana değişiklik gösteren toplumsal kimlikler nedeniyle, sanat eseri üzerinde farklı şekilde yorumlar oluşacaktır. Papila (2007: 178) “İlk sanat eserleri, aynı zamanda, bireysel kimliklerin ortaya çıkmasını ve bu kimliklerin toplumsal yapıdaki yerini de yansıtmaktadır. Anaerkil toplumlardan erkek egemen toplumlara doğru geçiş, ilk sanat eserlerindeki güçlü, yaratıcı kadın imgesinin, erkekle yer değiştirmesine yol açar. Kadına sunulan daha bağımlı ve edilgen kimlik, silik ve önemsiz bir kadın imgesini ortaya çıkarır” demektedir. Bireysel kimliklerin toplumsal yapıdaki yerini yansıtan ilk sanat eserleri anaerkil toplumdan erkek egemen topluma geçişinde göstergeleridir. Bu süreçle birlikte güçlü kadın imgesini erkekler sahiplenmiş ve kadın bağımlı, edilgen, değersiz hale getirilmiştir.

“Kimlik, Modern sanatın temel kavramlarından biridir. Modern yaşamda, bireylerin kendilerini ait hissettikleri bir topluluğun ve açık bir kimlik duygusunun eksikliği söz konusudur. Bu duruma iyimser ve kötümser olarak yaklaşan görüşler bulunmaktadır. İyimser yaklaşıma göre, modern yaşam, bireyselliğin gelişimiyle, insana çok sayıda kimlik seçeneği sunar. Böylece, insanlar, kendilerini oluşturmak, gelenekler, din ve kültür tarafından baskılanan iç benliklerini keşfetmek için büyük bir şansa sahip olurlar” (Outhwaite-Bottomore’den aktaran Papila, 2007: 183). Bireylerin kendilerini yansıtacakları, ait hissedecekleri bir kimlik duygusunun yoksunluğu modernizmle birlikte kendini gösterir. Bu duruma iyimser ve kötümser yaklaşan iki görüş hakimdir. Modernizme iyimserler yaklaşanlara göre, modern yaşam insana çeşitli kimlik seçenekleri sunar ve geleneksel yargıların dışına taşarak,

iç benliklerini keşfedebilme olanağı yaratır. Modernizme karamsar yaklaşımlara göre ise; sanayileşmenin getirdiği yaşam karmaşık olmakla beraber anlamsızdır ve insanı geleneklerinden kopararak şehir yaşamı içindeki yalnız bireylere dönüştürür. Modernizmle birlikte sürekli bir değişim halinde olan yaşam içinde insan doğadan uzaklaşmış, yabancılaşmış, yalnızlaşmış ve kim olduğunu sorgulamak zorunda kalmıştır. Burada devreye kimliğin toplumsal ve psikolojik tarafı girer. İki yaklaşımın kesiştiği nokta ise; değişen yaşamın artık geçmiş sanat biçimleriyle ifade edilemeyeceğidir. Bu noktada sanatçıya yüklenen görevde, bireyin kimlik arayışını, yeni biçimler içerisinde sunmaktır.

“Kapitalizmin üretim biçimlerinin sıradanlaştırdığı modern yaşamın, “tek boyutlu insan kimliği” geliştirdiği, Herbert Marcuse tarafından ifade edilmiştir. Bu bakışın sanata yansması, Pop-Art akımıyla gerçekleşmiştir. Modern sanatın devamı olarak, 1970’den sonra üretilen sanat eserlerini kapsayan çağdaş sanat, kimliğin, devlet, toplum, ekonomik sistem ve bütün bunların yarattığı psikolojik boyutlar üzerinden yeniden oluşumunu ve bu oluşumun sorunlarını irdeler. Kimliğin, bireyin kendini görme biçimi mi yoksa toplumun bireyi görme biçimi mi olduğu, ulusal ve yerel (etnik) kimliklerin ne derece içselleştiği, kapitalizmin tanımladığı kimliğin “küresel” dayatmacılığı, mevcut ve olmak istenilen kimlik arasındaki çelişkileri, kimliğin değiştirilebilir olup olmadığı, kimliğin sanat eseri üzerinden ifadesi ve bu ifadenin biçimleri üzerinde yoğunlaşır. Daha önceden yeterince gündeme getirilmemiş olan cinsel kimlikler ve bütünsel bir kimlik altında kaybolan “alt kimlikleri” tartışmaya açar” (Papila, 2007: 187). Herbert Marcuse kapitalist sistemin modern yaşamı sıradanlaştırdığını ve bu sıradanlaşmış modern yaşam içerisinde tek boyutlu insan kimliğinin geliştiğini ileri sürer. Bunun sanattaki ifadesi de pop-art akımında kendini gösterir.

1960’lardan sonra ortaya çıkan ve günümüzü de kapsayan çağdaş sanat, kimliği, birey üzerinde psikolojik etkiler yaratan devlet, toplum, ekonomik sistem üzerinden inceler. Kimliğin bireysel kimliğini yoksa toplumsal kimliğini çağrıştırdığı, ulusal ve etnik kimliklerin ne kadar benimsendiği, kapitalizmin yarattığı küresel kimliği, var olan kimliğe karşı istediği kimlikte bulunamayanların çelişkilerini, kimliğin değişebilir olup olmadığını ve kimliğin sanat eseri üzerine yansımalarını irdeler. Üzerinde çok durulmayan cinsel kimliklere ağırlık verir ve bütün içerisinde kaybolan alt kimlikleri tartışmaya açar.

“Tarih öncesi çağlardan beri, bir sanat malzemesi olarak kullanılan insan vücudu, çağdaş sanatta, bireysel kimliklerin bir ifade aracıdır. Vücudun taşıdığı cinsiyet, yaş, ırk gibi kimlik verilerinin simgesel anlamları üstünde oynayarak, bireysel kişiliklerin değişkenliğinin sınırını çizen sanatçılar yanında, dövme gibi dekoratif teknikler kullanarak, toplumsal kimliklere gönderme yapan sanatçılar, insan vücudunu “kimlik arayışının mekanına” dönüştürmektedirler” (Papila, 2007: 188). İnsan vücudu tarih öncesi çağlardan beri hep sanata malzeme olmuş, çağdaş sanatta birlikte bireysel kimliklerin ifade aracına dönüşmüş ve bireysel kişiliklerin değişkenliğine vurgu yaparak, vücudun simgesel anlamları üzerinde oynamalara gidilmiştir. Toplumsal kimliklere gönderme yapmak amacıyla vücutları üzerine dövme yapan sanatçılar, kimlik arayışına yeni bir boyut kazandırmışlardır.

“Postmodern kimlik daha çok imaj, rol ve tüketim kültürü üzerine kurulu bir kimliktir (Kellner’dan aktaran Alp, 2013: 56). Böylece postmodern sanatta sanatın dolanımına ilişkin temsil alanı uluslararası bir arena olmuştur” (Alp, 2013: 56). Postmodern söylem, modernizmin getirdiği sanat ve estetik anlayışını yaklaşık olarak 1960’lı yıllardan itibaren sorgulamaya ve dönüştürmeye başlamış ancak, Ulusal ve evrensel değerler postmodern sanatın temsil niteliğini kuşatmışlardır. Yeni kurulan bu dünya düzeni ile sanat kar sağlama aracına dönüşmüştür. Bu bağlamda ekonomik ve politik gücü elinde bulunduranlar gücüne güç katmak için, ya da güce henüz ulaşamamış olanlar gücü yakalamak için sanatı kullanmışlardır. Bu süreç dönüşürken sanatçı ve eseri ikilisi arka plana itilirken izleyen yani tüketen alıcı ön plana çıkmıştır. Kapitalist sistem olumlu bir şeyi burada da olumsuzla çevirerek kendine yoğurmayı başarmıştır. İzleyen, aslında sanatçı ile empati kurup yanlış giden bir şeyler üzerinden sorgulama yapabilecek duruma gelmişken, yani ön plana alındığını düşünürken oda tıpkı sanatçı gibi arka plana itilmiştir.

### **3.1.2. Sanat**

“Sanat eseri üretim süreci, fizyolojik, psikolojik, kültürel ve toplumsal pek çok etmenin etkisiyle biçimlenir. Bir sanat eserinin farklı toplumlarda farklı şekillerde, ya da aynı toplum tarafından farklı zaman dilimlerinde farklı şekilde yorumlanmasının nedenlerinden biri de, toplumsal kimliklerdeki değişimlerdir” (Papila, 2007, 177). Birçok etmenin etkisiyle yaratılan sanat eseri, sanatçının yaşadığı toplumdan izler taşır. Bu bağlamda bir sanat eserinin yorumlanma şekli, toplumdan topluma farklılık gösterdiği gibi bir toplumun değişik zamanlarında da

farklılık göstermektedir. Çünkü toplumların o zaman diliminde bünyesinde barındırdığı inanç yapısı, üretim biçimi, düşünce ve yaşam biçimi gibi birçok faktör eserlere yansımakta ve bunlar üzerinden toplumun yapısına uygun yorumlama biçimleri oluşmaktadır. Aynı zamanda toplumun inanç ve değerleri toplumsal kimliği de dönüştürme gücüne sahiptir. Toplumsal kimlik değiştikçe eserlerde ona paralel olarak değişim göstermektedir.

*Modernizm tüm insanlık ve evrenin, aynı medeniyet tarihi düzleminde dizayn edilmesini öngörüyordu. Postmodernizmle beraber ortaya çıkan durumsa bunun karşıtını oluşturuyor; evrensellik ilkesi üzerinden kurgulanan homojen, dolayısıyla “tekçi” diyebileceğimiz modern kültüre karşı çağdaş kültür heterojen ve tikedir. Modernizmle beraber “tek kültür ideali” de çökmüş, yerine küreselleşmeyle beraber çok-kültürlülük anlayışı gelmiştir.*

*Batı'nın kültüre bakışıyla ilgili bu tersyüz olma durumu kendini en çok kimlikler ve temsiliyet biçimleri bağlamında göstermiştir. Çok-kültürlülük anlayışı, çok-kimlikliliği, dolayısıyla da farklı kimliklerin kendi kendilerini temsil etme olanaklarını beraberinde getirmiştir. Daha önce etnografi müzelerinde sergilenen primitif sanat örnekleri, sanat müzelerine taşınmaya başladı.1980'li yılların son yarısına denk gelen bu gözle görülür değişim ve dönüşüm sürecinde, ırk, etnik köken, cinsiyet ya da cinsel kimlik bakımında “farklı” aidiyetlere sahip kesimlerin kendilerini temsil etme olanağını sunan sergiler düzenlendi. “Öteki” kimliklere yönelik bu “açılım süreci” üzerinden Batı modernizminin Aydınlanmacı evrensellik idealinin başarısızlığa uğradığına dair bir okuma yapmak, dolayısıyla “öteki”nin kabulünü bir “özeleştir”i olarak yorumlamak mümkün. Elbette bu açılımın, giderek küreselleşen ekonomik düzenin sanattaki yansıması olduğu gerçeğini de vurgulamak gerekir (İlge, 2014: 8).*

Modernizmin kaosu içinde insan, kendine yabancılaşmış, doyumsuzluk, güvensizlik, inançsızlık içinde kimlik bunalımına düşmüş ve böyle bir ortam içerisinde postmodernizm ortaya çıkmıştır. Modernizmin aynı değer ve nitelikleri içinde barındıran tek kültür ideali, postmodern anlayışla beraber yerinden oynar. Modern kültür içerisindeki tek kültür anlayışına karşı, çağdaş kültür içerisinde çok kültürlülük anlayışı vücut bulur ve bu anlayış en çok kimlikler üzerinden kendini gösterir. Artık bu kimlikler kendi kendilerini temsil edebilme alanı bulur ve bunun sanattaki yansımaları da kaçınılmazdır. Yaşanan dönüşüm süreciyle birlikte farklı etnik kökene, cinsel kimliğe sahip sanatçılar, eserlerini sadece yaratıp bırakmak zorunda kalmak yerine, onları sergileyebilme olanağını da bulmuşlardır. Bu sürecin başlamasıyla beraber batı modernizmde artık ötekileştirdikleriyle yüzleşmek zorunda kalmıştır ama süreç ilerledikçe küreselleşmenin ekonomik bağlamdaki etkileride sanatta görülmektedir. “Postmodern sanatçı, her malzeme ve nesneyi sanat yapıtı olarak ele alabilmektedir. Sanatçı atölyeden dışarı çıkmıştır. Sokak gündelik yaşamın kitsch, kaotik, sıradan ve yüzeysel mekanı olarak sanatın da temsil mekanına dönüşmüştür” (Alp, 2013: 54-55). Sanat malzemesi tanımının yerle bir

olduğu postmodern dönemde, sanatçı eserlerini hangi amaçla yaparsa yapsın, yansıtmak istedikleri düşünceye hizmet ettikleri sürece her türlü aracı kullanmışlardır. Modern sınırları aşan bu araçlar bazen bir pisuar bazen de bir insan bedeni olabilmiştir. Yaşamın kendisi sanat eserine dönüşürken sokak da sanat eserinin üretildiği atölye olmuştur.

“Adorno ve Horkheimer (1996:7-12), kültür endüstrisi kavramıyla, eğlence endüstrisinin bir sanat gibi yükseldiğini, kültürel ve sanatsal ürünlerin metalaşarak kitlelere sunulduğunu belirtmişlerdir. Özellikle reklamcılık, tasarım ve görsel kültür bu bağlamda sanatın metalaşmasında en önemli alanlar olarak dikkat çekmektedir” (Alp, 2013: 55). Kapitalist sistem içerisinde metalaşarak kitlelerin sunumuna açılan sanat ürünleri, kar endüstrisinin bir aracı haline dönüştürülmüştür. Sanatın kar endüstrisinin hizmetinde kullanımı özellikle görsel unsurların baskın olduğu eğlence endüstrisi içerisinde kendini göstermektedir. Postmodern sanat, popüler kültür ürünlerini kullanım alanına almış ve herhangi bir ürünü sanatsal bir ifadeye dönüştürerek sunan, seri üretimi ve seri üretim nesnelere sanatta sıkça kullanan, sinema, resim, fotoğraf gibi pek çok sanat dalında eserler üreten, dönemin reklamcılık, fotoğrafçılık gibi tekniklerini de eserleri üretirken kullanan pop sanatı bünyesinde bulundurmıştır.

“19. yüzyılda, ekonomi genişlerken, reklamcılık da beraberinde genişlemiştir. Yüzyılın sonunda, kadınlar için iş dünyasında kariyer seçenekleri arasında, reklamcılık az sayıdaki seçenektir. Kadınlar evdeki alışverişin büyük bölümünden sorumlu olduklarından, reklamcılar ve ajanslar yaratıcı süreçte kadının düşüncelerinin değerini fark etmişlerdir. Kadın görüntüsünün satış gücünden yararlanan ilk Amerikan reklamı bir sabun reklamıdır. Bu reklamlar, ideal kadın imgesinin dönüşüm noktalarından biri olmuştur. O zamandan başlayarak kadın imgesi ticaretin bir parçası ve tüm zamanların en fazla seri üretimi yapılan görüntüsü olmuştur. Bu sefer, dini ya da akademik nitelikleri kapsamında değildir, bir cinsel nesne, bir arzu nesnesi olarak kullanılmaktadır” (Işıkören, 2015: 124-125). Reklamcılık sektörünün gelişmesiyle birlikte, sanata yansımaları da uzun sürmemiştir. Ev hayatının yaratıcıları olarak görülen kadın imgesi, kapitalist sistemin en büyük elemanlarından olan reklamcılık sektörünün gözünü açmış ve bu sektör sayesinde kadının görsel bir nesne olarak kullanımının zirve noktası yaratılmıştır. Kadının görsel nesne olarak kullanımı sonuçta kadını bir arzu nesnesine dönüştürmüştür.

ve sanat tarihinde oluşturan ideal kadın imgeleri artık reklamcılık sektöründe yaratılmaya başlanmış ve kadın kendisi üzerinde oynanması gereken bir sanat nesnesine dönüşmüştür. İdeal kadının nasıl olması gerektiği üzerinden yansıtılan bu imgeler bombardımanı sonucunda, kadının ticari bir meta olarak kullanımının desteklendiği birçok sektör türemiş ve kadınlar üzerinden beslenmişlerdir. Kozmetik ve diyet ürünlerinin başı çektiği bu sektör, neredeyse her gün çıkarttıkları yeni bir ürünle büyümeye ve kapitalist ekonomiyi güçlendirmeye devam etmektedir.

“Bedenin bireyselleşmesi modern toplum ile birlikte gündeme gelmiştir. Sanatçılar bazen kendi bedenleri üzerinde bazen de başka bir beden ile süreçsel bir deneyimi ve çoğunlukla protest ve eleştirel bir tavrı temsile sokmaktadırlar” (Alp, 2013: 55). Sanatçılar bedeninin bireyselleşmesi, yani bedenin bireye özgü bir duruma gelmesi gerektiği düşüncesinin oluştuğu bir sürecinin sonunda, kendi bedenlerini ya da başka bedenler üzerinden deneyimlerini düşünsel ve sanatsal bir ifade şekli olarak yansıtmişlerdir. Bu ifade şekli genelde eleştirel bir tavrı ortaya koymuştur. Feminist sanatçılar bağlamında bedenin kullanımını düşündüğümüzde ise kadın bedeninin bastırılmış duygularını, düşüncelerini yansıttıkları eleştirel bir tavır olarak kendini göstermiştir. Feminist sanatçılar, kadın bedeninin ticari bir meta ve cinsel bir obje olarak kullanımına yine kadın bedeni üzerinden ama bu sefer özne olabilen kadın sanatçı bedeni üzerinden sağlam bir politik eleştiri sunmuşlardır.

“Sanatın temel bileşenleri olan yapıt, alıcı ve sanatçı üzerinden gelişen sanat pratiklerinde, modern sanatta yapıta ve sanatçıya yapılan vurgu, postmodern sanatta tamamen değişerek, yapıt ve sanatçı geri plana atılmış, anlamı üretecek olan alıcı ön plana geçmiştir. Bu durum anlamın ana belirleyicisinin bireysel algılar olduğuna ilişkin yaklaşımları öne çıkarmıştır” (Alp, 2013: 56). Modern sanatın yapıtı ve sanatçıyı önceleyen, yapıt sanatçı, alıcı üçlemesi; postmodern sanatta dönüşüme uğrayarak alıcının öncelendiği, yapıt ve sanatçının ise ikincil bir konumda olduğu bir sistemi yaratmıştır. Bireysel algıların öncelikli belirleyici olduğunu düşünen yaklaşımlar bu süreçle beraber yaygınlık kazanmaya başlamıştır. “Ve pek çok postmodern sanat pratiğinde alıcı yapıtla ya da olayla etkileşir. Olayın içine dahil olur. Postmodern sanatın temsilinde alıcının anlam olmaksızın oyuncu haline gelmesi yeni temsil biçimidir” (Alp, 2013: 57). Alıcı üzerinden anlamların temsil edilmeye başlandığı postmodern sanatta, alıcı yapıtla etkileşim içerisine girerek oyunun içinde

oyuncu haline gelir ama oyunun senaryosunu o anda kendinin yarattığı bir süreci deneyimler.

“Sanatçı, toplumsal alandan kendini ne kadar soyutlamaya çalışırsa çalışsın, içinde yaşadığımız ataerkil, kapitalist sistemin üretim ve tüketim mekanizmalarından soyutlanması imkânsızlaşmaktadır. Fark edilmeyen, mikroskobik olarak gelişen bir iç hareketin politik dışavurumu doğrudan veya dolaylı şekillerde sanatçının eserinde kendini gösterir” (İlge, 2014: 1). Sanatçı, yaratım sürecinde ne kadar içe dönük bir eylem gerçekleştiriyor olsa da içinde yaşadığı ataerkil, kapitalist sistemin üretim ve tüketim mekanizmalarının dayattığı sancıların yansımaları, eserlerinde yer bulur. Toplumun bünyesindeki bir birey olan sanatçı, her insan gibi en küçüğünden en büyüğüne yaşanan olayların etkisinden firari olamaz ve sonuçta eserlerinde politik bir dışavurum görülür.

### 3.1.3. Cinsiyet

“Cins (*gender*), cinsiyetler (*sexes*) arasındaki siyasi karşıtlığın dilsel dizinidir. Cinsi burada tekil olarak kullanıyorum, çünkü zaten iki cins yoktur, tek bir cins vardır: dişil. "Eril" ise bir cins değildir. Çünkü eril, eril olan değil, genel olandır” (Butler, 2008: 70). Cinsiyet kavramı, çıkarları uğruna insanı kategorize eden zihinlerin ürünüdür. Eril cinsiyet yoktur; çünkü eril evrensel dayatmanın ta kendisidir. Erilde zaten bulunan özgürlük alanları kadına bahşedilerek cinsiyet kategorisine sokulmuştur. Cinsiyetin imhası ile kadınlar evrensel özne konumuna gelebilecektir.

“1970”lerden itibaren yapılan toplumsal cinsiyet çalışmalarında üç önemli aşama kaydedilmiştir: Birinci aşama, cinsiyet farklılıklarına (kadın-erkek) vurgu yapılan aşamadır. Çalışmaları yapanlar, bu farklılıkların bireylerin biyolojik özelliklerinden kaynaklandığı konusunda görüş birliğindedir. İkinci aşamada öğrenilen cinsiyet rollerine ve toplumsallaşmaya vurgu yapılmıştır. Toplumsal cinsiyet, özgül toplumsal düzenlemelerin (kadını bireye indirgemeyen) bir ürünü olarak anlaşılmıştır. Üçüncü aşamada, toplumsal cinsiyetin bütün sosyal sistemlerde (sınışı ve ataerkil) merkezi bir rolünün olduğu fark edilmiştir. Yani, toplumsal cinsiyet, ücretli çalışma, aile, politika, gündelik yaşam, ekonomik kalkınma, hukuk, eğitim ve daha birçok alanda analizlere katılmıştır” (Fergan, 2016). Toplumsal cinsiyet üzerine yapılan çalışmalar ışığında birbirini izleyen üç önemli aşamadan geçilerek önemli bilgilere ulaşılmıştır. Biyolojik cinsiyet temelli yapılan ayrımcılığa



vurgu ile başlayan birinci aşamadan sonra toplumsal cinsiyet üzerinden dayatılan cinsiyet rollerini sorunsallaştıran ikinci aşama ve toplumsal cinsiyetin aslında bütün sosyal sistem ve kurumların bir parçası olduğunun farkına varılan üçüncü aşama sonunda cinsiyet ayrımcılığıyla ilgili daha elle tutulur veriler ortaya çıkmıştır.

“Cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayırım ilk başlarda "biyoloji kaderdir" ifadesine itiraz getirmek için kullanılmıştı, aynı zamanda da cinsiyet biyolojik anlamda ne denli geri çevrilemez görünürse görünsün toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edildiği, dolayısıyla ne cinsiyetin nedensel sonucu ne de onun kadar sabit bir şey olduğu savı için de kullanılmaktadır. Toplumsal cinsiyetin cinsiyete getirilen çoklu yorum olarak tanımlanmasına fırsat veren bu ayırım nedeniyle öznenin birliği zaten tartışmaya açık bir meseledir” (Butler, 2008: 50). Biyoloji kaderdir ifadesine tepki amaçlı cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları arasındaki ayırım belirtilmiş, bu ayırım aynı zamanda biyolojik cinsiyetin değişmeye bile, toplumsal cinsiyetin kültürün bir inşası olmasından dolayı değişime uğrayabileceğini ifade etmektedir. Böylece biyolojik cinsiyet kavramından çıkıp toplumsal cinsiyet kavramına evrilir bir bakış açısıyla yaklaşabiliriz. Bu ayırım sayesinde “özne birliği” tartışılabilir bir olgu haline gelir.

“Eğer toplumsal cinsiyet, cinsiyetli bedenin üstlendiği kültürel anlamlar bütünüyse, toplumsal cinsiyetin herhangi bir cinsiyetten tek bir şekilde kaynaklandığı söylenemez. Cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayırımını mantıksal olarak en uç noktaya çekersek, cinsiyetli bedenler ile kültürel olarak inşa edilmiş toplumsal cinsiyetler arasında kökten bir süreksizlik olduğu önermesine varırız. Şimdilik, istikrarlı iki cinsiyet olduğunu varsaysak bile bu, "erkekler" in inşasının erkek bedenlere mahsus olacağı, "kadınlar" ın da yalnızca dişi bedenlere yorum getireceği anlamına gelmez. Dahası, cinsiyetler morfoloji ve kuruluş itibarıyla sorunsuzca ikiliymiş gibi görünse bile (ki bu da sorunsallaştırılacaktır), toplumsal cinsiyetin de ikile sınırlı kalmasını varsaymamız için herhangi bir sebep yoktur. İkili bir toplumsal cinsiyet sistemini varsaymak, toplumsal cinsiyet ile cinsiyet arasında mimetik bir ilişki, bir yansılama ilişkisi olduğu, toplumsal cinsiyetin cinsiyeti aynaladığı ya da cinsiyet tarafından başka şekillerde kısıtlandığı inancını korumaktır” (Butler, 2008: 50-51). Toplumsal cinsiyet kültürel bir inşa ise, bu durumda toplumsal cinsiyetin kaynağını tek bir cinsle sınırlandıramayız. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayırımını daha geniş açıdan düşündüğümüzde, aralarındaki uçurum daha belirgin hale gelecektir. Cinsiyeti iki

cins üzerinden düşünsek bile, bu iki cinsin birbirine müdahil olmayacakları anlamına gelmez. Bu iki cins her ne kadar sorunsuz gibi gözükse de, toplumsal cinsiyet içerisinde cinsiyetin ikiye sınırlı kalmasını gerektiren hiçbir neden yoktur. Çünkü böyle bir ikili sistemi kabullenmek, cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasında bir öykünmeye yol açacaktır. Toplumsal cinsiyet cinsiyetin altında kısıtlanacaktır.

“Yalnız ergenlik döneminde, erkek karakteri ile dişi karakteri arasında belirli bir ayrılma sonunda, başka her şeyden çok, yaşamın akışı üzerine kesin bir etki yapan bir karşıtlık ortaya çıktığının görüldüğü bilinir. Eril ve dişil eğilimlerin, daha çocuk yaşı süresince görüldüğü doğrudur. Cinsel yasaklamaların gelişmesi (utanma, iğrenme, acıma) küçük kızlarda erken tamamlanır ve küçük erkek çocuklardakinden daha az direnme ile karşılanır. Aynı şekilde, kızlarda cinsel bastırmaya eğilim daha büyük bir rol oynar görünür ve kısmi cinsel dürtüler ortaya çıktıkları zaman, edilgin bir biçim içinde dile gelmeye yatkındır” (Freud, 2015: 106-107). Erkek ve dişi karakter arasında ergenlik dönemiyle birlikte keskin ayrımlar görülmekle beraber; aslında eril ve dişil eğilimler küçük yaştan itibaren kendini göstermeye başlar. Cinsel yaklaşımların gelişme sürecinde kız çocukları daha az direnme gösterir ve cinsel dürtüler ortaya çıktığı zaman, bu dürtüleri etkisiz hale getirme eğilimindedir. Eril ve dişil karakterler içerisindeki çocuğun, cinsel gelişim sürecindeki bu farklılıkları toplumsal dayatmaların yansımalarıdır. Cinsel dürtüler küçük kız çocuklarına utanılması gereken şeyler olarak aktarılırken; erkek çocuklarına gurur verici şeyler olarak aktarılır. Bu da ergenliğe gelindiği zaman görülen keskin ayrımın sonucunun nedenidir.

“Toplumlarda cinsiyet rolleri, cinsiyetlere göre görev dağılımları, cinsiyet algıları ve tanımlamaları, cinsiyetlere göre doğru ve yanlışlar, adet, gelenek, görenek ve alışkanlıklar bütünü içerisinde kodlanarak nesilden nesile aktarılmaktadır. Gelişen tıp teknolojileri sayesinde, bebek daha anne karnındayken bile cinsiyeti öğrenilebilmekte ve bebek doğar doğmaz kendisini mavi veya pembe kodlara sarılmış bulmaktadır. Büyüme sürecinde kız ve erkek çocuk, ailesinden ve çevresinden kimin hangi rolleri yükleneceğini, hangi eylemlerin ayıp ve yasak, hangilerinin makbul olduğunu, kısacası o toplumda erkek ve kadın olmayı öğrenirler. Sosyalleşme sürecinde çocuk, aile, okul, medya ve arkadaş çevresinden cinsiyetine uygun edim tiplerini öğrenir ve sonraki zamanlarda bu kalıpları sorgulamaya tabi tutup tutmamasına bağlı olarak edimlerini değiştirir veya değiştirmeden kullanmaya

devam eder” (Sofuoğlu, 2010: 84). Toplumsal cinsiyetin kültürel inşa ile oluştuğu gerçeğini, burada farklı bir anlatım içerisinde buluyoruz. Cinsiyete göre yaşamın her alanının nasılda kuşatıldığını, daha doğmadan mavi pembe renklerle kategorize edildiğimizi, doğduktan sonrada bu kuşatılmışlığın hiç durmadan devam ettiğini anlamayız bile. Bu kuşatılmışlık içerisinde yapıp etmelerimiz önceden şekillenmiş ve biz de onları yaşamaya mahkum bırakılmışızdır. Bunda ailenin, medyanın, toplumun, iktidarın parmağı vardır.

“Cinsel dürtünün halktaki kavramının en iyi yorumlanmasını bulduğumuz şiir dolu efsaneye göre, insan denilen varlık, kadın ve erkek olarak iki parçaya bölünmüştür; o zamandan beri aşk yoluyla birleşmeye çalışmaktadır. İşte bundan dolayı, kendileri için cinsel nesnelere kadın değil de erkek olan erkekler ve yine cinsel nesnelere kadın olan kadınlar bulunduğunu öğrendiğimiz zaman pek şaşırırız. Bu tür kimselere şu ad verilir: Eşcinsel, daha doğrusu dönükler, oluşa da dönüklük (inversion) denir. Dönükler elbette ki, sayıca hayli kalabalık olmalarına karşın, onları tanımak her zaman oldukça güçtür” (Freud, 2015: 30). Genel halk kavramı içerisinde insan, kadın ve erkek olarak iki cinsiyetten meydana gelmektedir. Freud bu noktada cinsel nesnelere kendi cinsinde bulan insan betimlemesi yapar ve bunlara dönükler (eşcinsel) adını verirken, olaya da dönüklük der. Freud aynı zamanda dönüklerin sayısının fazla olmasına rağmen görünürlüklerinin az olduğunu ifade eder. Bu görünürlüğün az olmasının sebebi tabii ki heteronormatif sistem ve homofobik yaklaşımlardır.

“Biyolojik determinist yaklaşım, insanları biyolojik özelliklerine göre kadın ve erkek olarak iki kategoriye ayırır ve onların toplumsal yaşamdaki konum ve rollerini bu biyolojik temelle meşrulaştırır. Böylece kadınların ezilmişliği ve baskılanmışlığının değişmeyecek olan biyolojik ve doğal nedenleri olduğu ileri sürülür. 1970’lerde feminizm bu yaklaşıma, bir dizi biyolojik farklılıktan, sosyal, kültürel ve psikolojik olan farklılıkları “toplumsal cinsiyet” kavramı ile ayırt ederek itiraz etti: Biyolojik cinsiyet anatomik farklılıklara işaret ederken, toplumsal cinsiyet bu farklılıklar üzerinden sosyal ve kültürel olarak kurulup, dayatılan ve eşitsiz bir toplumsal düzeni yaratan ilişkiler ağını niteliyordu” (Berghan, 2011: 142). Biyolojik determinist yaklaşım, insanı biyolojik cinsiyet bağlamında ele alarak ikili cinsiyeti savunur ve bunun sonucunda, kadın ve erkeğe belli roller yükleyerek sınırlandırır. Kadının, bu ikili sistemde ikincil konumda olmasını da biyolojik ve doğal

özelliklerine bağlar. Bu noktada feministler ise 1970'lerde toplumsal cinsiyet kavramını ortaya atarak itiraz ederler ve biyolojik, sosyal, kültürel, psikolojik birçok farklılığın olduğunu ileri sürerler. Biyolojik cinsiyet sadece anatomik farklılıklarla sınırlı iken; toplumsal cinsiyet bu anatomik farklılıkların üzerine sosyal ve kültürel dayatmayla giydirilen, eşitsiz bir toplumsal düzeni ima etmektedir.

*Irigaray'ınki gibi yalnızca tek bir cinsiyet olduğunu, onun da eril cinsiyet olduğunu ve kendini "Öteki" yi üretme esnasında ve bu vasıta ile açıldığını iddia eden konular ile, örneğin Foucault'nunki gibi, ister eril ister dişil olsun cinsiyet kategorisinin yaygın bir düzenleyici cinsellik ekonomisi tarafından üretildiğini varsayan konular arasındaki ayrılığı düşünün. Wittig'in öne sürdüğü, zorunlu heteroseksüellik koşulları altında cinsiyet kategorisinin her zaman dişil olduğu (eril olanın ise işaretlenmeksizin kaldığı, dolayısıyla "evrensel" ile eşanlı olduğu) savını düşünün bir de. Paradoksal olsa da Wittig, heteroseksüel hegemonyanın kesintiye uğratılıp yerinden edilmesiyle beraber cinsiyet kategorisinin yok olacağı, daha doğrusu dağılıp gideceği konusunda Foucault ile hemfikirdir (Butler, 2008: 67-68).*

Irigaray tek bir cinsiyet olduğunu, onun da eril cinsiyet olduğunu söylerken bütün düzenin erkek aklı üzerinden şekillendiğini belirtir. Foucault cinsiyete eril ya da dişil bir nitelik atfetmeksizin, cinsiyeti cinsellik ekonomisinin yaratıcısı olarak ifade eder. Wittig'in ise, erillğe evrensel nitelik verildiği bu nedenle de cinsiyet kategorisi içerisinde zaten bulunamayacağını belirtir. Foucault ve Wittig aynı zamanda, cinsiyet kategorisinin yok edilebilmesini heteroseksüel hegemonyanın etkisiz hale getirilmesine bağlamışlardır. "Wittig'e göre cinsiyete getirilen ikili kısıtlama, zorunlu heteroseksüellik sisteminin üreme odaklı hedeflerine hizmet eder. Wittig kimi zaman, zorunlu heteroseksüelliğin devrilmesiyle "kişi"nin cinsiyet zincirlerinden kurtulacağını, böylece gerçek bir hümanizmin başlayacağını iddia eder" (Butler, 2008: 69). Cinsiyeti, dışına çıkmaya imkan vermeksizin kadın ve erkek olarak dayatan heteroseksüel sistem, başat faktörü olan üremeyi böylece koruma altına alır. Oysaki heteroseksüel hegemonya yok olduğunda, kişi insanlık kavramı içerisinde yerini artık kısıtlanmadan tespit edebilecektir. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve kimlik yanlısalarını yok edebilmeyi, fallogosantrik (fallus ve dil merkezli anlamaların birleştiği ve erillğe vurgu yapan bir yeni kavram) özellik göstermeyen erotik ekonomi sağlayacaktır. Heteroseksüel sistemin dayattığı ikili sisteme karşı "lezbiyen" üçüncü bir toplumsal cinsiyet olarak yer almaya çalışmaktadır.

"Biyolojik olarak belirlenen cinsiyet iken, cinsiyetin etkisi altında ama ondan bağımsız olarak gelişen ve kişinin kendisini kadın, erkek ya da eşcinsel, biseksüel hissetmesini sağlayan kimlik boyutuna ise cinsel yönelim denir" (Çabuk Kaya, 2011:

167). Cinsiyet, biyolojik olarak belirlenen taraf iken; cinsiyetin etkisiyle ama ondan bir o kadar bağımsız olarak ortaya çıkan kişinin karşı cinse, hem cinse, her iki cinse hissettiği ya da iki cinse de hissetmediği romantik ya da cinsel çekimi ifade eden (kendini tanımladığı) kimlik yansımaları ise cinsel yönelimi tanımlar.

*Toplumun gündelik bilgisi içinde sosyal temsillerin ortaya çıkabilmesi için öncelikle tanıdık olmayan, yeni, açıklanması gereken bir durum ile karşılaşılması gerekmektedir; ayrıca önemli bir şekilde gündeme gelen bir olay ya da yeni bilimsel bir katkının varlığıyla da temsiller oluşmaya başlayabilir. Moscovici'ye (1984;1988) göre, gündelik bilginin akışında bir kırılma, bir kriz yaşandığı anda, bu kriz ile baş etmek üzere sağduyu bilgisi sosyal temsiller aracılığıyla dönüşmeye başlayacaktır; diğer bir ifadeyle, temsiller, genellikle insanların birbirleriyle daha fazla iletişim kurmaya ve konuşmaya ihtiyaç duydukları sıradışı durumlarda ya da tehdit ve kriz durumlarında ortaya çıkmaya başlarlar ve süreç içerisinde toplumun ortak fikir ve açıklamaları olarak yerleşirler (Cirhinlioğlu, Aktas ve Öner'den aktaran Şah, 2011: 89). Moscovici (1984), ayrıca, bilinmeyen şeylerin bilinen şeylerle açıklanmaya ve üzerinde konuşulmaya başlandığı zaman sosyal temsillerin ortaya çıkmaya başladığını ve kitle iletişim araçları ile gündelik iletişim içerisinde iletildiklerini, dönüştürüldüklerini ve yayıldıklarını söylemektedir. Böylece temsillerin toplumun geniş kesimleri tarafından paylaşılması sağlanır ve bireyler de davranışlarını ortak bir bilgi dağarcığı oluşturan bu temsillere göre düzenler hale gelirler (Şah, 2011: 89).*

Sosyal temsiller oluşurken birtakım şartların oluşması gerekebilir. Örneğin; yeni bilimsel veriler, toplumsal yapıyı etkileyen önemli olaylar, yeni ve açıklanması gereken bir durumun var olması gibi... Genellikle böyle durumlarda yeni temsillerin oluşmasına ihtiyaç duyulması toplumun kritik dönemler yaşadığının göstergesi niteliğindedir. Yolunda gitmeyen, istenmeyen durumlar olduğundan temsillerin yenilenmesine ihtiyaç duyulur. Bu bağlamda cinsel yönelimlerle ilgili kavramların Türkiye'deki mevcut toplumsal yapı için nispeten yeni oldukları, bu kavramlara ilişkin birtakım temsillerin oluşmuş olmasının yanı sıra temsil oluşum sürecinin devam ettiği ve böylece mevcut temsillerin değişip dönüşerek gündelik bilgiyi etkilediği ve etkilemeye devam ettiği söylenebilir. Bu anlamda, Türkiye'de cinsel yönelim kavramına ve sözü edilen cinsel yönelimlere ilişkin sosyal temsillerin incelenmesi, hem genel olarak sosyal temsillere hem de cinsel yönelimlerin sosyal temsillerine yönelik önemli bilgiler sağlayabilir. “Cinsel yönelim kavramı, bireyin hangi cinsten kişilere cinsel ilgi duyduğunu ve “erotik nesne seçimi”ni ifade etmektedir. Bu anlamda, cinsel yönelim, bireyin hangi cinsel kimliğe sahip olduğundan bağımsızdır. Örneğin, bir kişi erkek cinsel kimliğine sahip olmasına karşın, cinsel olarak kadına yöneldiğinde sahip olduğu cinsel yönelim ile erkeğe yöneldiğinde sahip olduğu cinsel yönelim birbirinden farklı olmaktadır. Birinci durumda söz konusu erkek, “heteroseksüel” bir cinsel yönelime sahipken, ikinci durumda “eşcinsel” bir yönelime sahip olacaktır” (Şah, 2011: 90). O halde, cinsel

kimliklerinden bağımsız olarak, insanlar farklı cinsel yönelimlere sahip olabilmektedirler ya da aynı cinsel kimliğe sahip olan bireyler, birbirinden farklı cinsel yönelimler sergileyebilmektedirler. Bu farklılık ise cinsel ilginin yöneldiği bireyin cinsiyeti temelinde ortaya çıkmaktadır. Buna göre, üç farklı cinsel yönelim vardır; heteroseksüellik (heterosexuality), eşcinsellik (homosexuality) ve biseksüellik (bisexuality). *Heteroseksüellik*, cinsel ilginin karşı cinsiyetten kişilere yönelik olmasıyken; *eşcinsellik* cinsel ilginin aynı cinsiyetten kişilere, *biseksüellik* ise cinsel ilginin her iki cinsiyete birden yönelmesidir. “Bunların dışında, bir cinsel yönelim olmamakla birlikte sıklıkla eşcinsellikle karıştırılan transseksüellik de önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. *Transseksüellik*, kişinin güçlü ve ısrarlı bir biçimde kendi biyolojik cinsiyetinin karşıtı olan cinsiyetten biri olarak algılanma ve yaşama isteğinin bir sonucu olarak, karşı cinsle güçlü ve sürekli bir özdeşim kurması, kendi cinsiyetinden ve cinsel organlarından rahatsızlık duyması ve diğer cinsin özelliklerini edinmek üzere cinsiyetini değiştirmesi ile tanımlanan bir durumdur. Önemli olan nokta ise transseksüelliğin bir cinsel yönelim değil, bir *cinsel kimlik* olduğudur” (Şah, 2011: 90). Transseksüelliğin bir cinsel kimlik olduğu düşünüldüğünde; Transseksüel bireyler, tıpkı transseksüel olmayan yani herhangi bir cinsiyet değişimi gerçekleştirmemiş olan bireyler gibi, farklı cinsel yönelimlere sahip olabilmektedirler; buna göre, transseksüel bir kişi heteroseksüel bir cinsel yönelime sahip olabileceği gibi eşcinsel ya da biseksüel de olabilir.

“Sosyal olarak eşcinsel tutkunun yasaklanması heteroseksüellik için kurucu bir rol oynarken, eşcinsellik kadınsılaştırıcı ve kirli bir şey olarak görülür. Gündelik hayatta erkek egemen söylemin kadınsılık ve kadın olmak üzerine ürettiği anlam, geylerin de “kadınsı bir öteki” olarak inşa edilmelerine zemin hazırlamaktadır. Bir erkeğin bir başka erkekle romantik ilişkisi “eşcinsellik” olarak isimlendirilmekte ve eşcinsellik de bu bağlamda doğrudan cinsel ilişki ile çağrışım yapmaktadır. Cinsel ilişkinin ne olduğu ise heteroseksüellik üzerinden tek düzeyde tanımlanmakta; kişilerden birinin diğerini salt penetre etmesine indirgenmektedir. Bu sebeple erkek erkeğe romantik bir ilişki erkeklerden birinin kadın konumuna geçmesi yani penetre edilmesi gerektiği kabulü ile açıklanmaktadır” (Gürhanel/Arkonaç, 2013: 2). Kendilerini erkeksi gey diye tanımlayan geylerin kadınsı gey diye tanımladıkları geyleri aşağılamak amacıyla kullandıkları tüm nitelermeler aslında toplumsal sistemin kendilerine kurdukları dilsel tuzaklardır. Bu tuzağa düşmüş olan geyler bilmelidir ki;

Gündelik hayatta erkek egemen söylemin kadınsılık ve kadın olmak üzerine ürettiği anlam, geylerin de “kadınsı bir öteki” olarak inşa edilmelerine zemin hazırlamaktadır. Heteroseksüel sistemde cinsel ilişki ile çağrışım yapan eşcinsellik, toplumun gözünde birinin kadın birinin erkek rolünü üstlendiği cinsel ilişki olarak görülür. Bu nedenle geylerin, kadınsı gey diye tabir ettikleri geylere yönelttikleri olumsuz bakışları, toplum içerisinde kendilerine yönelmektedir.

“Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten farklı olarak, kadınla erkeğin sosyal ve kültürel açıdan tanımlanmasını, toplumların bu iki cinsi birbirinden ayırt etme biçimini, onlara verdiği toplumsal rolleri anlatmak için kullanılan bir kavramdır” (Fergan, 2016). Toplumsal cinsiyet kadınla erkeğin toplumsal yapıdaki konumlanışını belirleyen bir kavram olmakla birlikte; kadınla erkeğe biçilen rollerin nasıl eril bir yapıya sahip olduğunu da gösteren bir kavramdır. Sanattaki yansımaları gün yüzüne çıkarılmıştır. “Kadınların yüzyıllar boyunca sanatın nesnesi ve konusu olmaları birtakım sınıflandırmalarla kategorize edilmeleri birçok, kadın sanatçıyı bu imgeleri düzeltmeye yöneltmiştir. Bir nesne olmaktan çıkıp “sanatçı” konumuna geçen kadın, artık kendi imgesini de üretebilir hale gelmiştir. Artık yalnızca bu imgenin muhatabı değil, aynı zamanda yaratıcısıdır” (Fergan, 2016). Kadınların hep bir nesne olarak görülüp ona göre sınıflandırılmasından rahatsız olan kadın sanatçılar, cinsiyetli şekilde oluşturulan imgeleri değiştirmek adına mücadele etmişlerdir. Ve mücadele sonucunda sanatın içerisinde her zaman yer alan ama nesne ve konu olmaktan öteye geçemeyen ya da geçmelerine izin verilmeyen kadın, artık sanatçı konumunda olup, kendi imgesini üretebilmektedir.

“Amerika’da 1970lerden beri var olan feminist hareketin merkezinde şahsi olanın politik olduğu görüşü vardır. Bu iddia materyal sosyal uygulamalar ve dilin kullanımıyla öznelliğin meydana getirilmesi arasında karmaşık bir ilişki olduğunu varsayar. Bu bağlamda, öznellik güç, dil ve sosyal oluşumların tarihi olarak hesaplanmış yapıları yoluyla ortaya çıkmış tarihi ve sosyal bir yapı olarak incelenmiştir. Bu durumda cinsiyet ilişkilerinin problemleştirilmesi feministler tarafından yapılmış en önemli kuramsal gelişme olarak tanımlanmıştır. Postmodern feminizm bu meselenin politik önemini önemli şekillerde artırmıştır” (Giroux, 1997). Kişi politik güç aktörlerinin yarattığı toplumsal düzenin içinde yaşadığından, kişisel olanın politik olduğu görüşü hiçbir şekilde yadsınamaz. Bu sebeple feminist hareketin çıkış noktasındaki ana söylemlerinden biri budur. Toplumsal yapı

içerisinde cinsiyet ilişkilerinin problemlenmesi feministler için elzemdir ve bu bağlamda postmodern feministler büyük katkılar sağlamıştır. Postmodern Feminizm, yeni bir toplumsal ve siyasal eleştiri geliştirme amacı barındırmıştır. Dil, söylem ve kültür alanında mevcut yapıları sorunsallaştırmaya, bozmaya ve yerinden etmeye yönelmek, bunlara karşı yeni bir öznellik, söylemsellik ve kültür değerleri üretmek yani yeni bir yapı oluşturmak daha önemlidir görüşü temelinde çalışmalar yapmışlardır. Postmodernistler, cinsiyet kavramının oluşturduğu ayrımı yok saymış ve insanlar arasındaki farkların biyolojik cinsiyetlerle değil fikirlerle olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda cinsiyet ilişkileri üzerine ciddi çalışmalar yapmışlardır. Postmodernizme göre dil olguları yaratır; bu nedenle Postmodern feministler düşünceyi temel alarak dildeki erillik temizlemeye çalışmışlardır. Bunu postmodernizmin araçlarından biri olan yapıbozum tekniğiyle yapmış; dili gramer, anlambilimsel ve göstergebilimsel açıdan incelemişlerdir.

“Seksenlerde, benim farklılıkları meydana getiren olarak adlandırdığım feminizmin üçüncü safhasının temellerini atan değişiklikler meydana geldi. İşi eleştirmek olan insanlar arasında geçmişte belirtilen sitelerde ve günümüzün popüler medyasında sadece feminen imajlara değil, maskülen imajlara ve sadece heteroseksüellikle ilgili değil aynı zamanda homoseksüellikle de ilgili olan imajlara da daha fazla dikkat edilmeye başlandı” (Gubar, 2000: 117). Üçüncü dalga feminizmle birlikte kadınların sorunlarıyla genel ve yüzeysel ilgilenmek yerine bireysel ve detaylı bir inceleme yapılmış, aynı zamanda toplumsal cinsiyet, ırk, etnisite, cinsellik, milliyetçilik gibi konular üstünde durulmuştur. Bunun yansımaları olarak da medyada cinsiyet ve cinsellikle ilgili farklılıkları sunan imgelere yer vermeye başlanmıştır. “Feminist teori sanatı sürekli genişleyen olarak tanımlar ve tanımını yapmak yerine örnekler ve modellerle yoluyla göstermeye çalışır. Sanat objelerin, kanunların, kavramların ve çevrelerin bir süremidir. Hayatla ilgilidir ama ne “sanat” ne de “yaşam” bütünlük olarak tartışılmaz, sanat ve kültür ve sanat ve doğa arasındaki sınırlar belirlenebilir fakat değişkendir. Statüsü üretildiği veya kabul edildiği seyirciye hayatı anlamlı kılmasındaki etkinliğine bağlıdır. İyi sanat varlığın alternatif yollarını göstermek için ortaya çıktığı toplumun ötesine geçer. Estetik değeri ahlaki ve bilişsel değerlere ilişkili olarak artar” (Lauter, 1990: 103). Feminist teori sanatı sabit bir tanım içerisine sokmamış, sanatın ve hayatın bir bütün halinde görülemeyeceğini, her ne kadar sanatla kültür, sanatla doğa arasındaki sınırlar



belirlenebilse de sürekli bir değişim içerisinde olacağı için o sınırlarında değişeceğini ifade etmişlerdir. Sabit bir tanımlamaya gidilememişken, sanatın toplumlarda bıraktığı etki derecesine göre konumunun değiştiğine ve bunun sonucunda tanımının da değiştiğine değinilmiştir. Bu nedenle iyi ve anlamlı bir sanatın varlığının toplumun ötesine geçip, seyirciye daha anlamlı bir hayatın varlığını hissettirebilmesinden geçtiğini düşünür. Klasik estetik değerinin yerine estetiği ahlaki ve bilişsel değerlerle ilişkilendirmişlerdir.

“1960’lardan sonra gelişen feminist hareket bazı stratejiler geliştirmiştir. Bunlardan biri, sanat tarihini kadın bakış açısıyla yeniden gözden geçirerek bu tarih içindeki kadın sanatçıların önemini öne çıkartmak; bir diğeri ise bütün toplumsal cinsiyet kodlarını reddederek kadınlık durumunun aslında kurulmuş bir durum olduğunu dolayısıyla kadın ya da erkek sanatçı gibi kavramların geçersizliğini ortaya koymaktır” (Özüdoğru, 2010: 111). Sanat alanında kadına karşı uygulanan ayrımcı tutumun karşısında duran feminist hareket bu bağlamda bir takım stratejiler geliştirmiştir. Sanat tarihi içerisinde kadın sanatçı konumunun yeniden belirlenmesi, toplumsal cinsiyet yaratımlarının bir düzen işi olduğu, aslında olmayan bir şeyin düzen içerisinde oluşturulmasıyla ortaya çıkan kadın sanatçı erkek sanatçı ayrımının geçersizliğini gözler önüne sermek bu stratejilerden bazılarıdır. Özüdoğru (2010: 114), “Birinci kuşak feministler kadının özgül üretimlerine yönelirken, ikinci kuşak feministler erkek egemen bir dünyada kadının nasıl temsil edildiğiyle ilgilenirler. Onlara göre kadınlık, oluşumu tamamlanmış bir olgu değil; sürekli inşa halindeki bir süreçtir. İkinci kuşak feministler temsil olgusunu araştırmalarının temeline yerleştirirler; sınırlarını erkeklerin koyduğu ve kaidelerini erkeklerin belirlediği bir sanat dünyasında kadın temsillerinin yarattığı stereotipleri sorgularlar” demektedir. Birinci kuşak feministler sanat dünyası içerisindeki ayrımcılığa ve tarihteki kadın sanatçıları belirlemek adına çalışmalara ağırlık verirken, ikinci kuşak feministler, kaidelerin nasıl inşa edildiğiyle ilgilenmişler ve bu anlamda birçok yöntemi kullanmışlardır. Birinci kuşak feministler kadının cinsiyetliliği ile ilgilenirken, İkinci kuşak feministler aynı zamanda erkek egemen dünyanın kadın temsiliyeti üzerine yansımalarını incelemişler ve bu konuda yaratıcı müdahalelerde bulunmuşlardır. Sanat dünyası içerisinde yaratılan stereotipler (Önyargısal kategorize edilmiş basmakalıp düşünce) üzerine sorgular geliştirmişlerdir.

1971 yılında feminist sanat tarihçisi Linda Nochlin “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı bir makale yayınladı. Nochlin’in makalesinin ardından feministler tarihteki kadın sanatçıları araştırmaya yönelirler ve onların ortaya koyduğu eserlerin niteliklerini, değerlerini incelerler” (Özüdoğru, 2010: 112-113). Bu makale ile birlikte “gerçekten büyük kadın sanatçı yok mu yoksa var ama ortaya çıkmalarına izin mi verilmedi?” gibi sorular üzerinden yeni bir tartışma alanı açılmıştır.

Nochlin’in makalesi büyük sanatçı kavramına bakarken asıl irdelenmesi gerekenin aslında, sanatçının yaşadığı toplumsal yapı, bu sanatçıların hangi sınıf içerisinde çıktığı, ailesinde sanatçı kimliği içerisinde bireylerin bulunup bulunmadığıdır. Bunun sonucunda çıkan tablodan kadınların neden sanat üretimi içerisinde yeterince yer almadığını çözümlenmemiz kolaylaşacaktır.

Feministler Nochlin’in makalesi sonrası tarihteki kadın sanatçıları üzerine bir dizi araştırmaya girişmişler ve bu dönemde kadın sanatçıları sanat hayatı içerisinde varlıklarını hissedilir derecede göstermişlerdir. Kolektif bir bilinçle hareket eden bu sanatçıları gerçekleştirdikleri eylemlerle birlikte sanatın feminist düşünceyle ele alınabileceğini de göstermişlerdir. Birinci kuşak olarak adlandırılan bu dönemin feminist sanatçıları daha çok tarihteki kadın sanatçıları ve bunların yaşadıkları dönemin şartları ile eserleri arasındaki bağlantıyı araştırmışlardır. Feminist eleştirinin kurucusu sayılabilecek birinci kuşak feministler, lezbiyen sanatçıları, unutulmuş ana-babalarımız gibi olguları inceleyerek, kadınlığın ayırıcı yönlerini ortaya koymaya çalışırlar.

“1960’lardan itibaren ABD’de bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, 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 biçimde gündeme gelmesinde önemli rol oynamıştır” (Antmen, 2016: 239). 1960’lardan sonra her türlü ayrımcılığa, ötekileştirilmeye karşı güçlü bir mücadele vermiş olan feminist sanatçıları, kadın hareketinden yola çıkarak birçok sanatsal yapıt ve eylem gerçekleştirmişlerdir. Erkek egemen yapı karşısında muhalif bir biçimde ürettiği eserlerle kültür politikalarına karşı durmuş olan feminist sanat birçok değişimin öncüsü olmuştur. Verilen mücadeleler sonucu sanat tarihinde göz ardı edilen sanatçıları gün yüzüne çıkarılmış

ve bu dönemden sonra yazılan sanat tarihi yazınında kadın sanatçıların yerlerini almaları sağlanmış ayrıca kurumlar karşısında kadın sanatçıların temsil olanağının önünün açılmasına büyük katkı sağlamışlardır. Büyük dönüşümler yaşanmıştır ancak hala kadın ne toplumsal anlamda nede sanatsal anlamda olması gerektiği yerde değildir.

“Sanatta feminist reformuna bütünleşmeci bir yaklaşım sanatla ilgilenen kişilerin cinsiyetine bakılmaksızın kişilere eşit davranılmasını talep eder. Bütünleşmeci yaklaşım sanatla-ilişkili beceri ve davranışlarda kadın ve erkeğin aynı olduğudur. Sanatta kadın ve erkeğe benzer şekilde davranmanın eşit şanslar getireceğini ileri sürer. Bütünleşmeci amaç kadınlara karşı önyargıyı ve ayrımcılığı ortadan kaldırmaktır. Cinsiyet ayrımcılığı bir aberasyon olarak görülür. Kadın ve erkeklerin aynı standartlarda ve aynı kurumlarda hazırlanmasına, katılımcı olmasına, yarışmasına, değerlendirilmesine ve ödüller almasına izin verilmelidir. Batı sanat düzeni ile ilişkilendirilen temel değerler ve uygulamalar meşru, cazip ve cinsiyet yansızdır” (C.Collins, 1981: 88). Bütünleştirici yaklaşım sanatsal işlerde kadın ve erkeğin aynı olduğunu, sanatta cinsiyet başta olmak üzere hiçbir ayrım gözetmeksizin bir yaklaşım sergilenmesi gerektiğini savunur. Bu şekilde fırsat eşitliği sağlandığında sonucun da eşitleneceğini düşünmekte ve her bir basamakta bu eşitlikçi tavrın devam etmesi gerektiğine inanmaktadır. Bütünleşmeci yaklaşımın asıl amacı kadınlara karşı önyargı ve ayrımcılığı ortadan kaldırmaktır. Fırsat eşitliği sağlandığında, süreç sonunda kadının geldiği nokta önyargı ve ayrımcılığı birdenbire olmasa da zamanla azaltabilir. Kadınların cinsellikleri de sanat tarihi yorumlarında onlara karşı olarak kullanılmıştır. Oysa Caravaggio ve Michelangelo'nun eşcinselliği göz ardı edilmiştir. Erkek nü ve kadın nü tarihsel olarak homoseksüel ve heteroseksüel iki erkek arzusu etrafında yaratılmıştır. Koşullar değişmiş olsa da bugün aynı kültürel bakış açısı ve toplumsal cinsiyet ayrımcılığı sürdürülmektedir.

“Feminist hareketin diğer coğrafyalara yayılışı, Avrupa ve Amerika'dakiler gibi olmamıştır. Her ülkenin kadını, kendi koşulları çerçevesinde, yaşadığı sorunları ve istekleri kendi yöntemine göre şekillendirmiştir. Feminizmin Osmanlı coğrafyasına gelişi Batı'dakinden çok daha farklı koşullarda gerçekleşmiştir. Türkiye'de feminizmin çekirdeğini oluşturan Osmanlı'da feminizm, Osmanlı'nın son dönemdeki modernleşme faaliyetleri içinde varlık kazanmıştır. İlk feminist bilincin oluşmaya başladığı bu dönem, özellikle üst tabakadan ve yönetimle bağlantılı olan

kadınları toplum sahnesine çıkarmıştır” (Üner-Yılmaz, 2010: 127). Feminist hareketin genel bir yayılım süreci olsa da coğrafyadan coğrafyaya değişim göstermiştir. Osmanlıda batıdakinden farklı olarak gelişim göstermiş çünkü ülkenin kadınının yaşadığı sorunlar ve toplumsal durumu farklı bir zeminde yer almış bu da çözüm yollarında değişik yapılanmaları beraberinde getirmiştir. Osmanlının son döneminde yaşanan modernleşme süreci içerisinde ilk feminist hareketler ortaya çıkmış ve bu hareket içinde yer alan kadınlar üst tabakayla ya da yönetimle bağlantılı kadınlar tarafından gerçekleştirilmiştir.

Bağımsız bir bilincin oluşması açısından verimsiz geçen bu yıllardan sonra çok partili hayatta ve 1980'lere kadar olan dönemde feminist hareket, dönemin siyasal ve sosyal değişimlerinden etkilenmiştir. Bilinç yükseltme çalışmaları sonucu özgünlük ve özgürlük kazanan hareket, ataerkil yapının hiç sorgulanmayan mahrem alanlarını sorgulayarak, örgütlenmeler kurarak kampanyalar aracılığıyla sokağa çıkmış ve artık görünürlük kazanmıştır. Takip eden yıllarda kazanılanların kalıcılığını sağlayan kurumsallaşma faaliyetleri görülmüş ve devlet politikalarına yansımıştır. Türkiye cumhuriyetinin kurulmasıyla kadınlara yönelik birçok çalışma yapılmasına rağmen bunlar devlet projeleri kapsamında kalmaktan öteye geçememiş, nesne olmaktan çıkıp, kadın bilincini oluşturmak adına atılımlar yapılamamıştır. Bu sürecin ardından çok partili dönemin başlangıcından 1980'lere kadar olan zaman dilimi içerisinde yaşanan toplumsal, siyasal vb. birçok değişimle beraber, feminist hareket içerisinde de bir dönüşüm yaşanmıştır. Artık daha bilinçli ve bağımsız hareket edebilen feminist hareket, ataerkil yapının iç dinamiklerini sorgulamaya başlamış, eylemler gerçekleştirebilir hale gelmiş ve bunun sonucunda da birtakım kazanımlar elde etmiştir. Kadın örgütlenmeleri ciddi anlamda bir bilinç sağlamış ve bu bilinç 1980 sonrasında devlet politikalarında da kendini göstermiştir. Demokrasi ve insan hakları açısından özgür iradenin ve bu doğrultuda bireyin ortaya çıkmasında önemli bir işleve sahip feminizm, belli bir ırk ya da sınıfla sınırlı kalmadan ezilen tüm kadınların ve hatta ataerkil yapının ötekileştirdiği herkesin sözcülüğüne soyunmuştur. Sivil toplum kuruluşlarının yükselişe geçtiği 1980 sonrası dönemde feminizm, kadın sivil toplum kuruluşlarının hedeflerini ve bu yöndeki faaliyetlerini belirler. Feminizmin amacı kadınları, erkeklere ve onların belirlediği dünyaya karşı dayanışmaya çağırmaktır (bk. Üner-Yılmaz, 2010: 128). Feminist hareket sadece kadın haklarını savunmakla kalmamış, toplumsal tabakalaşmanın içerisinde ezilen ve

ötekileştirilen tüm bireylerin haklarını savunan bir hareket olarak kendini yüceltmiştir. Kadın sivil toplum kuruluşlarının hedeflerini 1980 sonrasında yaşanan feminist hareket belirlemiş ve bu hedeflerden en belirginini erkek egemen yapıya karşı kadınların birlikte mücadele etmelerinin bilincini vermek olmuştur.

“Kadınlarda 1960’larda oluşmaya başlayan bilinç, kadınların geleneksel dinlerde kendilerine verilen rolün, akla pek uygun olmadığına ayırımına varmaları ile oluşmuştur. Dinsel inanç ve etiğin kaçınılmaz olarak iç içe geçtiğini düşünen kadınlar, toplumsal adalet için verilen mücadele de kendi haklarının savunulmadığını görmüşlerdir” (Kaya-Okan, 2011: 79). Geleneksel dinlerin tek taraflı, cinsiyetçi bir yaklaşımla oluşturulduğunu fark eden kadınlar kendi haklarını oluşturmak adına 1960 sonrası ciddi anlamda mücadeleye girişmişlerdir.

“Sosyal ortamın eril söylemi, kadınlara erkeğin ihtiyaçlarına uyan rolleri uygun görmekte ve bu rollere uyum için kadının biyolojik doğasını kendisine karşı kullanmaktadır. Bu süreç kadının bir birey olarak ya da bir sanatçı olarak benliğini var etmesini kimliğini ortaya koymasını zorlaştırmaktadır” (Sankır, 2010: 24-25). Erkeğin ihtiyaçları temelinde kurgulanmış kadın rolleri toplumsal yaşamın iktidar erkleri tarafından yaratılmış söylemlerin ötesinde bir şey değildir. Bir taraftan da her şeydir! Erkek egemen yapının oluşturduğu ailedir, ekonomidir, dindir, siyasettir, toplumdur, ‘doğa bunu buyurdu’ zırvalarıdır. Tüm bunlar benliğini bulmada, bireysel ve sanatçı kimliğini yaratmada kadını zorluklarla mücadele edeceği, aşılmaz gibi duran yollara düşürse de, kadın öznesi olacağı bir dünya için yürümeye devam edecektir.

### **3.2. Sanatsal Üretim ve Tüketimde Kimlik Profilleri**

#### **3.2.1. Sanatsal Üretimde Cinsiyet Yönelimleri**

“Sanat yapıtının ortaya çıkmasında toplumsal kurumların etkisi, diğerleri arasından sıyrılarak, kimin sanatçı olacağına, nasıl sanatçı olunduğuna, sanat etkinliğinin nasıl gerçekleştirilip, sanat ürününün sunuma hazır hale geldiğine nasıl karar verileceğine ilişkin ölçütleri belirlemek şeklinde ortaya çıkmaktadır. Eserin yorumlanması, değerlendirilmesi, sanat okullarının edebiyat ve sanat tarihi içinde nasıl yer bulacağına karar verilmesi basit birer bireysel ve saf estetik tercihler değildir; aynı zamanda toplumsal koşulların ve toplumsal gelişmelerin belirlediği kararlardır” ( Woolf’dan aktaran Çağan, 2006: 16). Toplumsal kurumların sanatçı ve

eseri üzerindeki etkisi azımsanamayacak kadar büyüktür. Çünkü bu toplumsal kurumlar sanatçının kim olduğundan tutun sanat tarihi içerisinde nasıl konumlanacağına kadar geçen sürecin her bir adımına müdahildir. Tüm bu müdahale altında sanatçı, belli bir toplumda egemen sosyal ilişkiler ve belli bir kültür çerçevesinde sanatını ifade etmek zorunda kalmıştır.

“Kadınların resim yapmasına yönelik yasaklamalardan, 19. yüzyılda Avrupa’da kadın romancıların toplumsal önyargılardan korunmak için kendilerine erkek isimleri tercih etmelerine ya da sanat çevreleri içerisinde yer almalarındaki güçlüğü kadar birçok durum cinsiyet ayrımcılığının sanat alanındaki tezahürleri olarak görülebilir. Buradan hareketle de o dönem toplumlarındaki cinsiyet rollerine ve tasavvuruna ilişkin sosyolojik bir bilgiye ulaşmak mümkün olmaktadır” (Çağan, 2006: 22). Kadınlara yönelik toplumsal cinsiyet ayrımcılığının sanattaki yansımaları içerisinde birçok farklı yön bulunmaktadır. 19. yüzyıl Avrupa’sında bir kadın sanatçının toplumsal baskılardan çekinerek erkek ismi kullanmak zorunda kalmış olması bunlardan sadece biridir. Bu örnekler üzerinden o dönemin sosyal yapısı ve cinsiyet rolleri ile ilgili bilgilere ulaşılabilmeyle birlikte günümüze kadar gelen süreçte nelerin ne kadar değişmiş olduğunu da gözlemleyebilmekteyiz.

“Kadın kimliğinin tarihsel gelişim sürecini ve bu süreç içinde sanatsal olarak ifadesini sorgulayan Feminist sanatçılar, erkek egemen toplumun, “erkek” sanatçılar tarafından yaratılan kadın imgesine ve bu imgeyi yücelten sanat tarihi yazımına karşı çıkmaktadırlar. Çağdaş sanat ortamının ve popüler kültürün erkek egemen bakışı sürdürerek “edilgen kadın imgesini” yeniden ürettiklerini, kadın ve diğer azınlıkların sorunlarını görmezden geldiklerini savunmaktadırlar” (Papila, 2007: 187-188). Erkek egemen toplum içerisinde erkek sanatçılar tarafından oluşturulan kadın imgesine karşı çıkan feminist sanatçılar, kadın kimliğini bu bağlamda sorgulamışlar ve sanat tarihinin yanlı yazımına karşı çıkmışlardır. Popüler kültürün edilgen kadın imgesini yeniden ürettiğini, kadınların ve diğer azınlıkların sorunlarını yok saydıklarını düşünmektedirler. ABD’li Gerilla Kızlar adlı feminist kadın sanatçı grubu, çalışmaları ve bir dizi etkinlikleriyle kadının yanlış konumlandırılmasına dikkat çekmişlerdir. Çalışmalarından birinde yüzlerine goril maskeleri takarak, bireysel kimliklerinden soyutlanıp toplumsal kimliklerini öne çıkarmak istemişlerdir. Cinsel kimlikleri, ideoloji ve otorite tarafından baskılanan eşcinsel sanatçılar da sanat yoluyla kendilerini ifade edebilecekleri özgürlük alanları yaratmaya çalışmışlardır.

“Daha az başarılı olarak, feminist eleştirmenler, bu çeşit yapıların yeniden üretiminde ısrarlı olan sebepleri analiz etmişlerdir. Başarısızlığımız psikoloji, tarih ve matinerler arasılıkla işbirliği yapan açıklayıcı matrislerin eksikliğindedir. Sebepler ne olursa olsun, kadınların temsili kendini tekrar eder” (R.Stimpson, 1983: 273). Sanatsal üretimlerde kadınların kendini tekrar eden temsili değiştiremediklerinin ve bu konuda başarı sağlayamadıklarının eleştirisini yapan feminist eleştirmenler, bunun nedenini disiplinlerarası ve metinlerarası işbirlikçi matrislerin eksikliğine bağlamışlardır. “Bu çeşit sözel inkâr ve rekreasyonlar feminist eleştirmenlerin gözlemediği çağdaş kültürde daha büyük bir anın sadece bir parçasıdır. Bu an kadınların kendi adlarına hareket etme kapasitelerini kutlayan olaylar ve eserler tasarlar” (R.Stimpson, 1983: 274). Dilsel olarak inkar edilen ve tepki gösterilen kadın sanatçılar için bu zaman dilimi, kendileri adına hareket edebilme ve eserleri tasarlayabilme anları olmakla birlikte geleceklerini de tasarlamaktadır.

“Kadınlar yalnız sanat tarihi alanında değil sanat alanında da geçmişte yaşamış kadınların yitik öykülerini yeniden gün ışığına çıkarmaya ve yeniden yorumlamaya çalışıyorlar. Bu girişimlerin en ünlüsü-ya da en köktü şöhretlisi-Judy Chicago’nun Yemek Daveti adlı çalışmasıdır; kadınlara uygulanan baskıyı ve kadınların başarılarını ortaya koymayı amaçlayan bu iş, beş yıllık (1973-1979) bir işbirliğinin ürünüdür. Chicago, bir oda büyüklüğündeki bu iş aracılığıyla, kadınlara ve kadınların sanatına saygı uyandırarak, kadınların deneyimini anlatacak yeni bir sanat yaratarak ve geniş bir izleyici kitlesinin bu sanata ulaşmasını sağlayarak toplumsal değişimi teşvik etmeyi hedefler. Proje için yoğun emek harcamış, kadınların tarihi ve geçmişteki seramik ve iğne işi teknikleri hakkında muazzam araştırmalar yapılmıştır. Ancak, bu iş hiçbir zaman çekincesiz biçimde övgü toplamamış ve herhangi bir kurum tarafından sahiplenilmemiştir. Aslında feminist sanatın ilk on yılının en önemli anıtsal işlerinden biri olduğu düşünöldüğünde, oldukça az sergilendiği söylenebilir. Teşhiri böylesine büyük bir sorun olduğundan, bu işe yer sağlamak ve masraflarını karşılamakla sorumlu olan Chicago, bir sonraki işbirliği çalışmasının ürünü olan işi Doğum Projesi’ni (1980-1985) bir bütün olarak sergilemek yerine birkaç küçük sergiye böler” (Gouma-Peterson/Mathews, 2008: 52-54). Feminist sanatın amaçlarından biri sanat tarihinin diplerinde kaybolmuş kadın sanatçıları ortaya çıkarmak olmuştur. Bu anlamda Yemek Daveti adlı büyük boyutlu bir çalışma yapmış olan Judy Chicago olumlu ve olumsuz eleştirilere maruz

kalmıştır. Judy Chicago bu çalışmasıyla kadın deneyimlerini yansıtarak toplumsal duyarlılık sağlamaya çalışmış ama bir kısım tarafından büyük övgü alırken bir kısım tarafından erkek egemen tarihi dışlamaya çalışırken diğer taraftan zanaat olarak görülen kadın işlerini yine kadın görevi olarak sunulan masa düzenleme gibi geleneksel imajlarla sunması sorunlu bulunmuştur. Ayrıca eserin neredeyse bir odayı kapsayacak boyutta olması eserin sergilenmesi konusunda sorun yaratmıştır. Her ne açıdan eleştirilirse eleştirilsin, birçok kadın sanatçının ortak çabasının ürünü olması, sanat tarihinde görmezden gelinmiş birçok kadın sanatçıyı görünür kılması ve izleyiciyi dünyaya farklı bir pencereden bakmaya çağırması bakımından feminist hareketin önemli simgelerinden biri olmuştur.

“Cinsiyetin sanat üretimi, eğitimi, tarihi ve eleştirisinde bir değişken olduğuna dair feminist iddiası Batı sanatında katılım, başarı ve kontrolde cinsiyetler arasındaki farklılıklar açısından iyi bir şekilde belgelenmiştir. Kadın ve sanat arasındaki ilişkiyle ilgili açıklayıcı ve kuralcı argümanlar batı sanat aktivitelerinde feminen hassasiyet kavramının nasıl kadın katılımın ve başarılarını azalttığı üzerine fikirlerdeki farklılıklarda açıkça yansıtılır. Hem bu kavramın içeriği hem de kadınlar ve sanatlarıyla olan bağlantısı ciddi bir şekilde tartışılmıştır” (C.Collins, 1981: 84). Feminizmin başardığı en önemli olgulardan biri cinsiyet farklılığına dayandırılan toplumsal kurallar nedeniyle sanattan, eğitime tarihten eleştiriye varıncaya kadar birçok alanda kadınların ezilişinin cinsiyet ayrımcılığından kaynaklandığını ortaya koymuş olmaları ve bir diğeri ise yine bu alanlar üzerinden cinsiyetin değişken bir yapıya sahip olduğunu ve sabitlenemeyeceğini ortaya koymuş olmalarıdır. Kadına ve sanatına cinsiyetçi bir yaklaşım sergilenmesinin kadının başarısını düşürdüğü gibi sanata katılımını da azalttığı gözler önüne serilmiştir. Kadın hassasiyeti kavramı ve kadın sanat arasındaki ilişki üzerinden ciddi çalışmalar yapılmıştır.

“Nochlin’e göre, tarihte Manet ve Michaelangelo ayarında büyük kadın sanatçı olmamıştır. Bunun nedeni olarak ise, eğitim ve kurumların, yeteneği ortaya çıkaracak fırsat eşitliğini kadınlara sağlamaması olarak açıklamaktadır” (Sankır, 2010: 16). Tarihte dahi olarak addedilen erkek sanatçılar gibi büyük kadın sanatçıların olmayışını Nochlin, fırsat eşitliği sunmayan eğitim ve kurumların varlığına bağlamıştır. Bu haklı bir bağlantı noktasıdır. Eğer kadınlara eğitimde fırsat eşitliği sağlanmış olsaydı ve eğer egemen güç kavramı egemen insanlık kavramına evrilmiş olsaydı bugün sanat tarihinde büyük erkek-kadın sanatçı gibi kavramlar



yerine sanatın gelişimini tartışıyor olacaktık. Aşağıdaki pasajda da sanat tarihsel bir süreçte böyle bir noktaya gelinmesinin açıklayıcı bir örneği yer almaktadır:

*Sanat tarihi incelemelerinde Rönesans'tan önce kadınların plâstik sanatlarla nasıl ve ne derece ilgilendiklerine dair çok az bilgiye rastlanmaktadır. Fakat, Rönesans ile birlikte yukarıda da değindiğimiz üzere kadınların sanat alanında çalışmalar ortaya koydukları bilinmektedir. Ancak, o dönemde de kadın sanatçılar için sanat alanında çalışma yapmalarına yönelik gerekli imkânların sunulmadığı hatta ket vurucu, engelleyici bir atmosfer yaratıldığı görülmektedir. Buna rağmen varlık göstermeye çalışan kadın sanatçıların ise güçlüklerle karşılaştıkları görülmüştür.*

*Bu duruma ilişkin çok sayıda örnek olmakla beraber Vassari'nin kitabında yer alan sanatçılardan Marietta Robusti ve Aretemisia Gentilechi nin yaşamı çarpıcı örnek olarak gösterilebilir. Bu kitaptaki bilgilerden döneminin sanatçıları arasında ismi geçen Marietta Robusti'nin kadın olmasına ve toplumsal yapının tüm olumsuzluklarına rağmen sanatsal çalışmalarını sürdürdüğü ve hatta İspanyol sarayından sipariş aldığı (Grosenick'ten aktaran Sankır, 2010: 16-17) öğrenmekteyiz. Bu anlamda bu durumu sanatçının başarısının göstergesi olarak düşünebiliriz. Ancak, bu kitaptan, babası ve ustası olan Tintoretti'nin kızının kendi çalışmalarının önüne geçmesini engelleyebilmek için onu zorla evlendirdiğinin bilgisi de verilmektedir. Tintoretinin bu davranışı bir anlamda eril söylemin iktidarına karşı çıkmaya cüret eden kızını mevcut cinsiyet rolleri anlayışına kurban ederek cezalandırdığı şeklinde yorumlanabilir. Kızının da bu duruma direnç gösteremeyerek boyun eğmesi bir bakıma mevcut toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesine katkı verici olduğu düşünülebilir. Çünkü, çevresindeki pek çok kadın için bu durum kadının eş ve anne rolünün pekiştirilmesi için iyi bir örnek teşkil etmektedir. Ayrıca, kaderin yarattığı bir ironi olarak, Robusti'nin evliliğinin dördüncü yılında doğum esnasında hayatını kaybetmesi onu, kadının annelik rolünün idolü olarak, simgeleştirmiştir. Bu üzücü olay bile toplumsal cinsiyet ayrımcılığının yeniden üretilmesi yolunda kullanılmıştır (Sankır, 2010: 16-17).*

Tüm baskılara rağmen kendini ifade etmek, sanatını icra etmek için büyük mücadeleler veren Marietta Robusti, bu anlamda dönemindeki nadir bir örnek olmakla birlikte eril söylemin iktidarına karşı çıkmaya cüret ettiği için mevcut cinsiyet rolleri anlayışına kurban edilerek cezalandırılmıştır.

“Bazı sanatçılar (ressamlar), yeni yapıları şekillendirebilen yeni mükemmel araçlar ararlar. Fakat burada, muhafazakâr toplumun sorgulamaları ile karşılaşılır. Elyaf gibi (veya kadınla ilişkilendirilmiş diğer nesnelere örneğin düğmeler, oyuncak bebekler ve hatta hijyenik pedler) veya kadının cinselliği mevzuları gibi yeni materyallere başvurabilirler. Genellikle kendi sanatlarını sundukları bir olay mahali (yeri) ararlar. Bu tamamıyla bir seçim meselesi olmayabilir, galeri sahiplerinin çalışmayı saptanmış düzenlemeler içinde göstermeyi reddetmesi ve geri çevirmesine olan reaksiyondur. Yeni metotlar ve ortamlar aramaları, hatta isteksiz üstlenilmiş yerlerde bile, feminist sanatçılar yine de ana akımın geleneklerine meydan okurlar. Bu açıdan, feminist sanat, sanat ve eleştiri, sanat ve politika, teori ve uygulama arasındaki ayrımları flulaştırmaktadır (bulandırmak). Bu tür bir sanatın üretimi teorik bir ifade ve agresif (çelişen-zıtlaşan) bir hareket bir çırpıdadır. Onu detaylı olarak

gösteren ve onu anlaşılabilir eden sisteme dikkat çekmektedir. Feminist sanat bu nedenle artan bilinçlilik demektir. Etkili olduğunda, estetik olarak, diğer feminist teorilerin dolaylı olarak soyut olarak analiz yapmaya çalıştıklarını anlamayı başarır. ‘Sanat sadece ideolojiyi belirgin (açık anlaşılır) hale getirmez belirli bir tarihsel (evrimsel) birleşimde onu yeniden çalıştırır’. Aynı zamanda, onun kökeni olan artistik gelenekleri ayıplayan ve baltalayan feminist sanat eleştireldir. Bu nedenle, feminist sanat geçmişlerinden beslenen, değişen dönüşümleri alan ve yeni bir konsept oluşturmak için onları döndüren modern sanatın diğer örneklerine benzemez. Ancak feminist ters yöne çevirmeler ideolojilerinden ötürü ayırt edilebilirler. Niyetlerinde daha radikaldirler ve bu nedenle şok edicilerdir. Bazen bu feminist ifadeler temel beğenileri-feministlerin tanımlamada rol almadıkları bir beğeni-ihlal etme eğilimi gösterirler” (Hein, 1990: 284). Feminist sanatçıların yeni ortam ve metod arayışlarının temelinde savunularının daha da anlam ve güç kazanmalarını olanaklı kılmak için, sanat ile karşısında bulunan diğer unsurlar arasındaki etkileşimi marjinal görüntülerinden daha ortalara çekmektedirler. Eleştirelliğin, feminizmin ve feminist sanatın doğası gereği bütüncül bir karakter ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Yani feminizm eleştiri demektir.

Kadınların sanat üretiminin sınıflandırılmasına ilişkin olarak belirlediğimiz dört kategorinin her biri özgül bir stratejiye işaret eder.

## I

**“Kadınların ürettiği sanat türlerinden biri, özsel kadınlık gücünün yüceltilmesi olarak görülebilir. Bu güç, özgürce keşfedilmesine olanak tanınması halinde ifade edilebilecek, kadına özgü içsel bir sanatsal öz olarak nitelenir.** Bu, özcü bir yaklaşımdır; çünkü kadınların bedeninde bir yerlerde bir kadınlık özünün bulunduğu inancına dayanır. Resim ve heykelde “vajinal” formların vurgulanmasında bu yaklaşımla karşılaşırız; bazen bu yaklaşım mistisizmle, ritüelle ve bir kadın mitolojisi fikriyle ilişkilendirilir. Bedene öncelik veren bu sanat tipinin, Batı’nın düşünceyi maddeden üstün gören geleneksel hiyerarşisini tersine çevirdiğini söylemek de mümkün. Bu sanat formu, basit bir ters çevirme estetiği olarak görülebilir. Sanatta feminist özcülük, tahakküm ve itaat koşullarını basitçe tersine çevirir. Ataerkil kültürdeki erkek üstünlüğünün yerine, kadını (ötsel kadınlığı) birincil konuma yükseltir” (Barry/Flitterman-Lewis, 2008: 255-256). Metin Stratejileri ve Sanat Üretiminin Politikası adlı makalelerinde kadın sanatını dört ayrı

kategori altında toplayan Barry ve Flitterman-Lewis her bir kategoriye eleştirel bir feminist bakış açısı getirerek kadın sanatı hakkında yorum ve görüşler bildirir. Erkeğin şiddetini ya da cinsel bakış açısını ironik biçimde ortaya koymak amacı ile kadının kendini keserek acısını sergilediği ya da kendini erkeğin bakış açısıyla teşhir ettiği kadın sanatı. Ancak bu çeşit sanat mazoşizm ya da fetişizmden öteye gidemediği üzerinden eleştirilir.

## II

**“Feminist sanat pratiğindeki ikinci strateji, kadınların ürettiği sanatı alt-kültürel bir direniş biçimi olarak görür. Bu strateji doğrultusunda, hâkim temsil sistemlerinde genellikle küçümsenen zanaat tarzı eserler, kadınların sanat etkinliğinin “tanınmamış bölgesi” olarak sunulur.** Bu tip işlerin örneklerinden biri, kumaş artıklarından yapılmış yorganlar gibi el sanatı ürünlerinin ve kadınların yaptığı ev işlerinin öne çıkarılmasıdır. Bu yolla kadın üretkenliğinin “gizli tarihi” nin yeniden inşa edilmesi ve sanat dallarında feminist bir karşı-geleneğin oluşturulması hedeflenir. Bu strateji kadınların yaratıcılığının yeni ifade alaları keşfetme yönünde teşvik edilmesini sağlar. Sanatı, el sanatlarını ve daha önce ihmal edilmiş becerileri içerecek şekilde yeniden tanımlar, böylece “yüksek” ve “düşük” kültür formları arasındaki ideolojik ayırmadan kaçınmış olur. Bu yolla, söz konusu ataerkil ayırımın, yaratıcı yolların kadınlara kapatılmasına yardımcı olduğunu vurgular” (Barry/Flitterman-Lewis, 2008: 255-259-260). Zanaatkar kadınların emeğini sanat olarak yeniden üretmek sanatı. Bu sanat türü de genel geçer olarak kabul görmüş değildir.

## III

**“Üçüncü kadın sanatı kategorimiz de potansiyel yalıtmanın bu boyutundan türetilmiştir. Bu kategori, hâkim kültür düzenini yekpare ve sarsılmaz bir yapı olarak görür; bu yapının içinde kadının kültürel etkinliği ya kaybolup gitmiştir ya da tümüyle bu yapının sınırlarının dışına itilmiştir.** Bu tavır, geleneksel olarak kültürün “biçimi” ve içeriği olarak bilinen öğelerin her ikisinin de anlam taşıdığını kabul etmesi bakımından feminist özcülüğe karşı bir panzehir olarak değerlendirilebilir. Ama ironiktir ki bu tavır hem “ayrılıkçı” (sanat dünyasıyla özdeşleşmeyen) kadın sanatçıların, hem de feminist olmayan (“tesadüfen” kadın olarak dünyaya geldiklerini savunan) kadın sanatçıların iddialarının da temelini oluşturur. Dolayısıyla bu kategori, karşıt ideolojik kutuplarda

yer alan iki kadın grubunu içerir. Birinci grubun stratejisi kendi toplumunu kurmak ve böylece kadınlara ataerkillikle mücadele olanağını vermektedir. Ancak bu grup, kadınların sosyal yapı içinde bir kategori olarak üretilme biçimini ya da kadınlığın nasıl bir toplumsal inşa olduğunu kuramsallaştıramamıştır” (Barry/Flitterman-Lewis, 2008: 260-261). Kadın kültürünü sarsılmaz bir düzen sergileyen hakim kültürden ayrı olarak gören ve farklı bir konuma yerleştiren kadın sanatı. Çıplak kadın göğsü fotoğrafları ve şiddet ifadeleri içeren fotoğraflar gibi çalışmalar içerir. Ancak bu sanat ürünleri de feminizm üzerinde yoğunlaşmıştır ve sanatın toplum için olduğu gerçeğinden uzaklaşmışlardır.

#### IV

**“Ele alacağımız son sanat pratiği tipi, kadınları ataerkil düzen içinde, bu düzenin çelişkilerinden yararlanabilecekleri kritik bir konuma yerleştirir. Bu yaklaşımda sanat etkinliği, mevcut toplumsal çelişkileri kullanan metinsel bir pratik olarak görülür.** Bu tavır, kadınların temsiliyle ilgili birçok sorunu ön plana çıkaran başka toplumsal pratiklerle kesişir. Bu eserlerde kadın imgesi, çoktan üretilmiş verili bir şey olarak kabul edilmez; eserin içinde ve eser aracılığıyla inşa edilir. Böylece anlamların toplumsal olarak inşa edildiği vurgulanır ve söylemin toplumsal gerçekliğin şekillendirilmesindeki önemi ve işlevi gösterilir” (Barry/Flitterman-Lewis, 2008: 262-263). Son grupta yer alan eserlerde çoktan üretilmiş verili bir şey olarak kabul edilmeyen kadın imgesi eserin içinde ve eser aracılığıyla inşa edilir. Böylece anlamların toplumsal olarak inşa edildiği vurgulanır. Bu durum feminist açıdan kadınlığın inşasına dikkati çeker.

“1960’lardan günümüze çok yoğun ve çeşitli bir üretimi kapsayan Feminist Sanat birikimi içinde resim, heykel gibi geleneksel türlerin yanı sıra etkin bir karşı duruşun ifadesi olarak performans önemli bir yer tutar” (Antmen, 2016: 242). Kadın bedeninin bir meta olarak görülmesine karşı geliştirilen en çarpıcı eylemlilik hali ise performans sanatında kendini gösterir. Çok çeşitli önermeler içeren performanslar izleyenle iletişim kurarak duyarlılık gelişmesine katkı sağlamıştır.

#### 3.2.2. Sanatsal Tüketimde Cinsiyet Yönelimleri

“Birey, sosyal ortamda anlamlı sembolleri zihin aracılığıyla değerlendirir. Ortamın karakteristik özellikleri doğrultusunda ortaya konmuş olan bu anlamlı sembollere tepkiler ortaya koyar. Bu süreçte anlamlı semboller dil sayesinde

değerlendirilir. Dil sosyal ortamın karakteristik özelliklerine sahip olan araçsal sembollerin en önemlilerinden biridir. Birey, dil sayesinde iletişim kurar ve her türlü zihinsel aktiviteyi gerçekleştirir. Böylece başkalarının rolünü alabilir, kendisini diğerlerinin gözüyle görebilir ve kendisini nesneleştirebilir” (Sankır, 2010: 20). Dilin etkililiği tartışmasız bir olgudur. Çünkü dil aracılığıyla kullandığımız kelimeler, zihindeki imgeleri, fikirleri canlandırıp beynimizin içinden çıkararak paylaşmamızı, iletişim kurmamızı sağlamanın yanı sıra; düşünceyi kendi içinde sınırlandıran ve kendi gerçekliğinin dayatmasıyla düşüncenin kalıplarını hazırlayan belirleyicilerdir. Dilin değişimi ancak toplumsal gerçekliğin değişimiyle mümkün olabilir, bu nedenle öncelikle erkek egemen yapının dönüşmesi gerekmektedir. Dildeki cinsiyetçi kalıpların ortadan kaldırılmasıyla da kadının erkek egemenliğinden arınıp özgürleşmesi mümkün olabilir ancak bu durumda zaten eril gücün iktidarını yitirmiş olması gerekir.

“Bireyin benlik ve kimlik potansiyellerinin ortaya konmasında kullanılan dil sosyal ortamın karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Dil ataerkil yapılanma nedeniyle eril zihinsel kodlar içermektedir. Bu durum yeryüzündeki her dil için geçerlidir. Zira, yeryüzünde şu an kadının ve erkeğin eşit haklara sahip olduğu eşitlikçi bir toplum yapısı görülmemektedir” (Sankır, 2010: 20). Dil sosyal ortamın özelliklerini yansıtırken bu kodlardan kadın olumsuz olarak etkilenmektedir. Bunları örneklerle açıklayacak olursak; ‘erkeklik’ denildiğinde sorumluluk sahibi olmak, bir meselenin üstesinden gelecek kudrete sahip olmak benzeşiği çağrışımlar akla gelirken; ‘kadınlık’ ifadesi cinsel çağrışımlarla, en iyi ihtimalle estetize edilmiş biçimsel imgelerle yüklü. Toplumsal cinsiyetin kullandığımız ifadeler üzerindeki etkisini, son olarak kadının ve erkeğin birbirine benzetilmesi örneğinde kurmak gerekirse; ‘erkek gibi kadın’ın güçlü, tuttuğunu koparan, ayakları üzerinde duran, kendi kendine yeten kadını ifade etmesine karşı; ‘kadın gibi erkek’ tabiri erkek için son derece aşağılayıcı çağrışımlar içermektedir. Erkeğin fiziksel olarak ‘feminen’ özellikler taşıması onu hakaret niteliği taşıyan söylemlere maruz bırakırken; duygusal olarak kadın gibi olan erkek ise, erkekliğinden utanmalıdır. ‘karı gibi’ ağlama, ‘erkekler ağlamaz’ gibi söylemlerde yine kadın üzerinden yapılan aşağılama içeren söylemlerdir. Tüm bu dilsel unsurların baskısı altında kadın benlik ve kimlik potansiyellerini ortaya koymakta büyük zorluklar yaşamaktadır.

Sankır (2010: 22-23), “Kadınlar sosyal ortamda sanatçı olarak benliğini kimliğini ortaya koymakta, bu kimlik ile sosyal ilişkilerini, etkileşimlerini gerçekleştirmekte bir anlamda sanatçı olarak kendini sosyal ortama takdim etmektedirler. Kendisi dışındakiler yani sosyal ortam ise kendisini bir sanatçıdan ziyade bir kadın, anne, eş olarak biyolojik cinsiyet bağlamında algılamakta daha istekli olduğunu belli eden mesajları sosyal ortamın her aşamasındaki etkileşimlerle kadına göndermektedirler”demektedir. Kadın sanatçı da benliğini kimliğini ortaya koyarken sosyal ortamlarda dilsel söylemlerin, cinsiyetçi yaklaşımların baskısı altında kalmaktadır. O, sanatçı kimliğini ortaya koymaya çalışırken, biyolojik cinsiyetine vurgu yapılarak anne oluş, eş oluş rolleri üzerinden değerlendirmelere maruz kalmaktadır. Sanatçı olarak kadınlar sosyal ortamı anlamlandırarak araçsal sembollerini öğrenir ve böylece; sanatçı olarak kadın, toplumsal rolünün/rollerinin gereklerini, sosyal ortamın kendisini bir kadın ve bir sanatçı olarak nasıl anlamlandırıldığını, kendisini onaylayıp onaylamadığını önceden kestirebilir. Sanatçının cinsiyetlerinden kaynaklanan toplumsal rolleri, bu rollerin gereği olan davranış kalıpları ve sanatçı olarak, içinde yer aldığı sosyal ortamla etkileşimlerinde, kadın ya da erkek olmalarından dolayı nasıl algıladıkları ve bu algı sonucunda kendilerine dönerek yaşam pratiklerini ve sanatsal çalışmalarını nasıl yeniden şekillendirdikleri, sosyal ortama egemen olan toplumsal cinsiyet anlayışı ve toplumsal cinsiyet rollerin anlamlandırılış biçimine göre açıklanabilmektedir.

“Feminist Sanat üretiminin önemli bir bölümünü sanatçıların sanat tarihi ve geleneksel estetik değerlere, müzelerin koleksiyon politikalarına ve geçerli piyasa koşullarına yönelik yorumlarını, eleştirilerini, muhalif tavırlarını gündeme getiren yapıtlar oluşturmaktadır. Bu yapıtlarda modernist geleneğin erkek egemenliğine yönelik kadın sanatçıların başkaldırısı, erkek sanatçıların yapıtlarının parodik bir biçimde, alaysı yöntemlerle yeniden üretimi şeklinde sergilenir” (Antmen, 2016: 244). Feminist sanatın büyük bir bölümünü geleneksel sanat tarihine, müzelerin koleksiyon politikalarına ve geçerli piyasa koşullarına yönelik yorumlarını, eleştirilerini, muhalif tavırlarını gündeme getiren yapıtlardan oluşturmalarının nedeni, yeniden yazımlarda, yeni sergilerde ve koleksiyonlarda cinsiyet ayrımcılığı ve ikircikli politikaları yok etmeği amaçlamalarıdır.

“BEDEN: Genel bir kavram olarak kadın vücudu ve bireysel olarak kadın vücudu tabi ki birçok açıdan ve birçok disiplinin bir parçası olarak yaklaşılabilecek

çok karmaşık bir konudur – sağlık açısından, sanat açısından, edebi açıdan, ekonomi açısından, anatomik, fizyolojik, tarihi, sosyal ve estetik olarak” (Kramarae ve Spender, 2000: 115). Kadın bedeni yüzyıllardır birçok alanda birçok farklı temellere oturtularak yorumlanmıştır. Sosyokültürel olarak baktığımızda ise kadın bedeni bizleri cinsiyetçi çağrışımlarla yüklü bir nesneye götürüyor. Mekanik bir robot, bir çalar saat gibi işleyen bir nesne... Toplumun kurduğu saatlere göre evlenip eş olması, çocuk doğurup anne olması gereken bir nesne... Tik tak, tik tak derken zaman geçiyor ve bir kadının yaşamı, kendisi dışında herkesin hayatını yaşadığı noktada sonlanıyor.

Bedenin sanat malzemesi olarak kullanımı farkındalık yaratmak açısından önemli bir yere sahiptir. Feminist sanat bağlamında gerçekleştirilen çok sayıda beden sanatı örnekleri bulunmaktadır. Performans sanatı ve beden sanatı örneklerinden bazılarını Antmen (2016: 243) şu şekilde ifade etmiştir:

*Carolee Schneeman'ın kadın bedeninin bir tür meta haline getirilişini gündeme getiren "Et Şenliği" (1964), Yoko Ono'nun izleyiciye üzerindeki giysileri makasla yırtma olanağı tanıdığı "Kesip Bıçme İşi" (1964), Valie Export'un sokaklarda karşılaştığı insanlara bedenine dokunma hakkı tanıdığı "Dokunmatik Sinema" (1968), Faith Wilding'in geleneksel rolünü benimsemiş bir kadının hayattan beklentilerini dile getiren "Bekleyiş" (1971), Mierle Laderman Ukeles'in sokakları süpürüp temizlediği "Temizlik" (1973), Eleanor Antin'in 'ideal' vücut ölçülerine ulaşabilmek için yaptığı rejimin fotografik günlüğünü tuttuğu "Geleneksel Bir Heykel Yontmak" (1973), Gina Pane'in kendi bedenini kanatarak tarihin kadın bedenine uyguladığı şiddete metaforik bir yanıt verdiği "Ruh Hali" (1974) gibi performanslar, yalnızca Feminist Sanat'ın değil, Performans Sanatı'nın da belli başlı örnekleri arasında sayılabilir. "Cindy Sherman'ın "İsimsiz Film Serileri"nin (1977-1980) performatif boyutu, Bahamalı Janine Antoni'nin çikolata ve yağ gibi maddeleri çiğneyerek yonttuğu "Çiğneyiş" (1992) gibi heykelleri, İngiliz sanatçı Tracey Emin'in atölyesini taşıdığı galeride çıplak bir halde izleyici önünde yaptığı resimleri gösterdiği "Yaptığım En Son Resmin Günahını Çıkartmak" gibi performansları, bu anlamda dikkat çekicidir.*

Feminist sanat dahilinde gerçekleştirilen tüm bu performanslar kadının kendi olarak hayatını yaşayamadığı tutsaklığa tepki olarak yaratılırken, zihinlerin açılmasına, bir parça duyarlılık gelişmesine ve empati yeteneğinin yukarılara çıkarılmasına yardımcı olmuşlardır. 1980'lerden sonra görülen Feminist performansların ilginç yönü, 60'lar ve 70'ler sürecindeki performans birikimini fotoğraf, video ve hatta resim ve heykel gibi farklı mecralarla bütünleşmiş disiplinlerarası bir ifadeye ulaştırmasıdır. 1980'lerle beraber kadın duyarlılığını artıran bu eylemlilik halleri disiplinlerarası bir özellik göstermeye başlamıştır. Bu örneklerde video, heykel, resim sanatlarının performans sanatıyla bütünleşmesinin güzel ve ilginç seyri görülmektedir.

“Bütün önemli kişiler “bir kadın tornasından geçerek büyüyor” şeklindeki bir ifade kadının söylemsel olarak konumunu ortaya koymaktadır. Kadın, kendi varoluşsal süreçleriyle değil, yetiştiren – büyüten – işleyen yani anne olarak değerli görünmektedir. Bu bağlamda bir erkeğin anne de olamayacağı açıkken, anne olmak dışında bir değeri olmayan” (Gürhanel/Arkonaç, 2013: 7) kadının hareketlerini taşıması erkeksi geyler tarafından bile yadırganmaktadır. Dil üzerinden kadınla ilgili yaratılan olgular öyle bir kalıpyargıya dönüşmüştür ki cinsel yönelimleri bakımından öteki olanlar tarafından bile bu şekilde kullanılmaktadır. Bu durum çelişkili bir düşünce yapısını sunmakla birlikte kökeni yine eril güce işaret etmektedir. Erkeksi geyler için de, “erkek güçlüdür ve anne olmak dışında herhangi değeri olmayan kadının hareketlerine sahip olan ‘kadınsı gey’, erkeğin gücünü yadsıyarak kabul edilemez bir konumda yer almaktadır.”

“Homofobi, sözlük anlamıyla genel olarak heteroseksüellik dışında farklı cinsel yönelimde ya da kimlikte olan; eşcinsel, transseksüel, biseksüel gibi; insanlara karşı olumsuz duygu, tutum ve (ya da) davranış şeklinde tanımlanabilir” (Gürhanel/Arkonaç, 2013: 2). Eşcinsel, transseksüel, biseksüel gibi cinsel yönelimlere sahip bireylere karşı kemikleşmiş önyargılar içeren homofobi terimi kendi dışında olanları keskin bir biçimde reddeden söylemleri bünyesinde bulundurmaktadır.

Heteroseksizm, herkesin heteroseksüel kabul edilmesi ve karşı cinse ilgi duymanın ve karşı cinsle olan birlikteliklerin norm olması ve bu yüzden üstün olduğu anlamlarını muhafaza eden sistemdir. Homofobi, eşcinsellere ya da eşcinselliğe karşı duyulan nefret, korku, hoşnutsuzluk ya da ayrımcılık olarak tanımlanmakla birlikte Türkiye’de homofobi kelimesi kullanıldığında insanların kafasında oluşan imge kadınsı özellikler gösteren erkek imajı olmaktadır. Diğerleri ikinci plana itilmektedir. Dil öyle bir kurmacanın ürünüdür ki, hakim erkek egemen/heteronormatif söylem içerisinde, kadınsılık üzerinden öteki olarak konumlandırılan geyler bile birbirlerine karşı aynı hakim söylem kaynaklarından beslenerek kadınsı olanın yine bir “öteki” olarak inşa edilmesine destek olmaktadır. Heteronormatif söylem geyleri “kadınsı” olarak ötekileştirirken geyler de birbirlerine karşı aynı söylemi yeniden üretebilmektedirler. Kendilerinin de Heteronormatif yapı içerisinde ‘öteki’ olduğu gerçeğini unutan geyler sisteme hizmet ettiklerinin farkında bile değildirler. Kendi içlerinde erkesi gey kadınsı gey ayrımına giderek sorunun



kökenini kaçırmaktadırlar. Bu ayrım içerisinde erkeksi geyler gey oluşu, bir erkeğin bir erkekle yaşadığı aşk olarak tanımlamakta ve bu nedenle de karşılarında kadını hiçbir şey görmek istememektedirler. Kadını özellikler göstermek kabul edilemez bir durumdur bu nedenle de kadını geyleri kendi içlerinde en aşağı sınıfta görmektedirler. Bu büyük ironinin sonuçları kadın başta olmak üzere bütün ötekileştirilmişlere zarar vermektedir. Dilde bir inşa olan cinsiyet toplumsal anlamda kadına zaten gereğinden fazla zorluk çıkarmışken üzerine bir de eril iktidarı güçlendiren geylerin hakim kimliği eklenince, feminist teoriler sırtından bıçaklanmıştır. Cinsel yönelimlerin özgürce yaşanması bağlamında üretilmiş bir dizi feminist teori sayesinde bugün kısmen daha özgür olan geyler (erkeksi!) kadın oluşu kırılğan, zayıf gibi aşağılamak anlamında kullanılan söylemlerle niteleyerek kadınlığa büyük haksızlık yapmaktadırlar. Aynı zamanda sosyal argümanlarla da iş başındadırlar. Erkeğin, kadınlıktan ne kadar uzaklaşırsa o kadar güçleneceğine ilişkin bir kabul vardır. İşte bu gerçeklik olarak sunulan argümanlar sadece heteroseksüel sistemi güçlendirmek ve sistemin yanlışlarını doğrulamaktan öteye bir yere varamamaktadır. Erkeğin kadınlığı bir “öteki” söylemi olarak tıpkı heteroseksüeller arasında olduğu gibi geyler arasında da aynı dilsel kaynaklardan beslenerek yeniden inşa edilmektedir. Dilin düşünce üzerindeki etkisi düşünüldüğünde homofobinin de eril bir söylem üzerinden inşa edildiği görülmektedir. Böyle bir inşayı durdurmak kadınların değil bütün ötekilerin sorunudur. Bu şekilde bakıldığında heteroseksüel erkeklerle, erkek geylerin ortak bir normatif tabloyu kullandığı söylenebilir. Erkek geyler de heteroseksüel erkekler de kadını ve kadınlığı ötekileştirmekte ve kendi toplumsal cinsiyet kimliklerini bu öteki karşısında kurmaktadırlar. Cinsiyet kimliğini kadını ötekileştirmek üzere kullanan bütün geylerin erkeksi kadını tanımlarını kaldırıp, kendi öteki olarak yaşadıklarını hatırlayarak diğer ötekilerle birlikte bir toplumsal eşitlik mücadelesine girmeleri gerekmektedir. Dilsel kullanımların cinsel yönelimler bağlamında bir başka boyutu daha vardır. Oda tüm LGBT bireylerini kapsayan söylemlerdir. Kadına ve kadınlığa dair başka bir söylem araştırmasının diğer LGBT’lerle yapılması aydınlatıcı olacaktır. Örneğin transseksüellerin ya da lezbiyenlerin kendilerine ve heteroseksüel kadınlara dair anlam inşalarında hakim söylem repertuarlarını kullanıp kullanmadıklarını seyretmek ilgi çekici olacaktır (bk. Gürhanel/Arkonaç, 2013: 3-11). LGBT’lerle yapılacak böyle ayrıntılı bir araştırma eril dilin yarattığı farklı söylemlerin açığa çıkmasına da yardımcı olabilir. Transseksüellerin ya da

lezbiyenlerin, kendilerine ve heteroseksüel kadınlara dair anlam inşalarında hakim söylemlerinin eril taraflarının neler olup olmadığının saptanması ayrıca önem arz etmektedir.

“Sosyolojik olarak eşcinselliğe dair görüşler iki kola ayrılmaktadır. Cinsel kimliği yere ve zamana özgü sosyal, kültürel bir yapı olarak gören bir bakış açısı mevcuttur. Bu açıdan bakıldığında Tayland, Antik Yunan veya Pakistan’daki eşcinsellik ile günümüz Londra’sı ya da New York’unda yaşayan eşcinsel bireyler çok az ortak yöne sahiplerdir. Diğer bir görüş ise, bütün kültürler ve zaman dilimlerinde eşcinsellerin var olduğuna dair kanıtlar bulunduğundan, eşcinsel kimliğin temel ve doğal bir tabiatı olduğunu savunmaktadır. Bu tartışmalar halen devam etmekte ve her iki görüşü de destekleyen kanıtlar bulunmaktadır. Cinsellik doğa tarafından mı (esansiyelizm) yoksa sonradan edinilerek (sosyal yapısalılık) mi belirlenmektedir?” (Davies, 2012: 1). Eşcinsellikle ilgili olarak sosyal yapı içerisinde ve doğal süreci içerisinde şekillendiğine dair bu iki sosyolojik görüşten yola çıktığımızda; birinin sosyal yapı içerisinde oluştuğu ve bu nedenle de farklı toplumlarda ve kültürlerde değişik şekillerde algılandığı sonucuna ulaşılırken, diğer görüş ise, bu toplumsal ve kültürel yapılardan bağımsız olarak zaten var olduğu sonucuna erişmemizi sağlar. Bu tartışmalar süredursun sonuçta yine toplumun ve kültürün algılayış biçimleriyle şekillenmekte ve tıpkı cinsiyetlerin toplum tarafından kategorize edildiği gibi, cinsellik de bu yapıda kategorize edilmektedir.

Bir toplumun cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinselliğe bakış açılarını, bünyesinde bulundurduğu gey ve lezbiyenlere yönelik algı ve tutumlarından çözmek mümkündür. Toplumun, iktidarın emrettiği yapıya uyması belki birtakım kargaşaları engelleyebilir ama kişileri de bir taraftan kişiliksizleştirir. O yüzden uymayanlara kulak vermeli nedeni sorgulanmalı, önyargılardan soyutlanmalı ki, toplumun tümünün içerisinde yaşayan ötekileştirdiğiniz insanların bu toplumun aynası olduğu gerçeğiyle yüzleşip, öteki dediğimiz eşcinsellere karşı algıya bakıp, toplum yapısıyla alakalı bir bilgiye ulaşabilelim. Toplumsal baskı yüzünden tüm bu yalnızlaştırılmış Lezbiyen, gey ve biseksüel kişiler kendi cinselliklerinden utanç duyar hale geldiklerinde, alkol ve madde kullanımı, kendini değersiz hissetme başta olmak üzere bir dizi sorun ortaya çıkmaktadır. Toplum normlarının dışında cinsel yönelimlere sahip insanlar, öteki olduğunun hissettirilmesi ve hissedilmesiyle yalnızlaşarak yukarıda da örneklenen bir takım duygu, davranış ve alışkanlıklara

eğilim göstermeye başlayabilirler. Lezbiyen, gey ve biseksüel bireyler, örneğin, heteroseksüel hayat tarzını ve kimliğini çokça eleştirip bunun uygunsuz olduğuna karar verebilirler. Onların kültüründe, baskıya uğrayan diğer grupların (Yahudiler, Afrikalı-Karayipli insanlar vs.) kültüründe olduğu gibi sanat, müzik, edebiyat ve diğer ifade tarzlarında görülen bu çeşitlilik ve farklı bakış açısı övülür. Bu övgünün başat nedeni, ötekileştirilmiş oldukları toplumda ait oldukları izler ararken, sanatta ve farklı bakış açılarında kendilerinden bir şeyler bulabilmeleri, bu izlere ulaşabilmeleridir (bk. Davies, 2012: 1-4).

“Cinsiyet çeşitliliği ve cinsel çeşitlilik (CÇCC) aynı zamanda aseksüalite, selibasi (cinsel perhiz) , poliamori (çok aşkıllık) , swinger (eş değiştirme) ya da karşılıklı mutabakata dayalı diğer monogami dışı ilişkileri de tartışmaya açmaktadır” (Cormier-Otano/Davies, 2012: 1). Aseksüel insan kendini ifade edebilme ve kabul edilme mücadelesi içerisinde, çünkü cinsel ilişki kurmayan kişiler genellikle hastalıklı görülerek ayrımcılığa uğramaktadır. Aseksüaliteyi açıkladıklarında sosyal aşağılanmaya, eş edinme ve cinsel ilişki kurma konusunda baskılara maruz kalmaktadırlar. Diğer taraftan ise kişilerin eş zamanlı birden fazla romantik ve cinsel ilişki yaşadığı poligami ilişkiler bulunmaktadır. Poligami yani çok eşlilikte, tıpkı aseksüalitede olduğu gibi, heteroseksüel, eşcinsel veya biseksüel bireylerde görülebilmektedir. Heteronormatif inançlar o kadar derinlere kazınır ki kişi ne kadar bu konularda özgürlükçü ve eşitlikçi düşündüğüne ve hissettiğine inansa da, bilinçsizce tavırlar sergileyebilir. Tabii bu kişiler ırkçı ve cinsiyetçi yapıdan sıyrılmaya çalışan madalyonun sevimli tarafındaki kişilerdir. Madalyonun diğer yüzü ise zaten ırkçı ve cinsiyetçi yapıda bulunmaktan gurur duyan kişilerden oluşmaktadır. Bireyler toplumda bir yer sahibi olabilmek için heteroseksüel görünümü vermek veya açılmak zorunda kalmışlardır; yani ya gerçekte olmadıkları biri gibi görünmek ya da kendine ve diğer kişilere cinsel tercihlerini veya kimliklerini açıklayarak kendilerini büyük riske atmak zorunda kalmışlardır. Bu, heteroseksüel bireylerin yaşamak zorunda kalmadıkları bir kendini kabullenme ve ifşa etme sürecidir. Açılma, tek bir vakadan ibaret değildir, bir süreçtir. Karmaşık ve tekrarlanan bir süreçtir ve haklı olarak bir reddedilme, mağdur olma, istismara uğrama korkusu taşımaktadır. Her yeni toplumsal veya mesleki durumda (iş, arkadaşlar, aile, komşular, yetkililer, kurumlar vs.) açılma veya açılmama kararı çok stres vericidir ve bazı bireylerde, özellikle de içselleştirilen ve dışa vurulan baskının

seviyesinin yüksek olması durumunda anksiyeteye yol açar. Tüm bu baskılara göğüs geremeyeceğini düşünenler ise açılmaktansa gizlenmeyi tercih ederek; heteronormatif yapıyla uyumlu görünmek adına evlenip çocuk sahibi olmakta ve bazıları eşcinsel kimliklerin gizlice sürdürmeye devam ederken, bazılarıysa baskılamaya çalışmaktadır. Günümüzde bu baskılar azalıyor görünse de bu genelde yeni neslin bilinçli kesiminde azalmaktadır. Yeni nesiller gey veya lezbiyen kimliği yerine “queer” kimliği ile tanımlanmayı daha kolay karşılayabiliyor veya “öteki” kimliğine sahip olmak konusunda daha rahat başa çıkıyor olabilir. Katı bir cinsel veya cinsiyet kimliğinin beyanı fikri cinselliklerini ifşa etmenin anlamsız olduğunu düşünen birçok genç insan arasında yok olmaya yüz tutmaktadır. Bu nesil kimliklerini daha esnekçe deneyimleyebilen ‘gökkuşakı nesil’ olarak adlandırılır (bk. Cormier-Otano/Davies, 2012: 2-5). Bilinçlilik halinin hâkim olduğu gökkuşakı nesli bağnaz yapıya teslim olmayarak özgürce yaşamını sürdürmeyi temsil etmektedir. “öteki” kimliğine” sahip olmaktan utanıp korkmaktansa mücadele etmeyi tercih etmektedir. Ama daha yaşlı nüfusun içerisindeki “ötekiler” geçmiş deneyimlerinde bu baskılara şiddetli biçimde maruz kaldıklarından gökkuşakı neslinin yapabildiği kendini ifşa sürecini gerçekleştirmekten kaçınılmaktadırlar.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ SANAT

#### 4.1. Çağdaş Sanat

“Sanatın evrensel nitelikleri, sözgelimi özgünlüğü, teklifi, yeniliği genel bir tanıma gitmeyi haklı olarak engellemektedir. Ayrıca, tarih boyunca her kültür dönemi ve alanı kendine özgü, bir daha yinelenmeyen, yinelenemeyen bir sanat yaratmıştır” (Gültekin, 2009: 104). Sanat nedir sorusu üzerine verilen cevaplar ortak noktalar barındırsa da çeşitlilik arz etmektedir. Bunda en büyük etmen sanatın özgünlüğü barındırma biçiminin; sanatçının yaşadığı dönem, kültür, toplumsal yapı, dünyanın geldiği nokta ile ilişkili olması dolayısıyla tanımlar üzerinde değişkenliğin yaşanmasını gerekli kılmasıdır. “Sanat, insani ve toplumsal varoluşa ilişkin birçok görünümün bilimsel metinlerde bulunamayacak en canlı temsilini, bilinçaltını, dip akıntısını, diğer bir ifade ile en gerçek yüzünü, yani gizleyip art alana itemediklerini barındırır” (Çağan, 2006: 13). Kişinin psikolojik durumu ile sosyolojik durumu arasında koparılamaz bir bağ vardır. Sanatçının bu bağ ile oluşturduğu eserleri, yaşadığı toplumun kolektif bilinci hakkında izler taşır. Tarihsel belgeler üzerinden yapılan araştırmalarda ulaşılamayan bilgilere sanat aracılığıyla verilen ipuçlarının izi sürülerek ulaşılabilir. “Genel anlamda, “Sanat, bireyin özgürleşmesi, ruhun maddeye dönüşmesidir. Bireyi diğer insanlardan hem farklı kılan, hem de ortak değerlerde buluşturan bir varlıktır sanat, evrensel bir araçtır; sözlü ya da sözsüz iletişim aracıdır” olarak tanımlanabilir” (Gültekin, 2009: 104). Toplumsal bir varlık olarak sanatı yaratan sanatçı, toplumdan zorunlu bir beslenme yaşamaktadır. İnsanın yaşamsal deneyimleri ruhsal deneyimleriyle kol kola yürümekte; özgün ve özgür de olsa birlikte yürümeye devam etmektedir. Sözlü ya da sözsüz iletişim aracı olması da bu birlikteliği kanıtlar niteliktedir; çünkü iletişim için ileten ve iletilenin bulunması gerekmektedir. Burada ileten ve iletilen olma durumu bir devinim içerisinde gerçekleşmektedir. Böyle bir ilişki içerisinde gerçekleştirilen sanat, toplumun belgeleri niteliğindedir. Çünkü; “Herhangi bir sanat türünde görülen özellikler bir ölçüde toplumun kültür yapısı tarafından belirlenir. Sanat, kültürün ve kültür değişmelerinin en hassas göstergesidir” (Mülayim’den aktaran Gültekin, 2009: 108). Yani, sanat toplumların sosyo-kültürel aynaları gibi düşünülebilir.

“Platon’a göre sanat gerçekten pay almaz. Gerçekten yoksun olan sanatın doğru bir amaca yönelmediğini, aklımızla değil de duygularımızla bir alışverişte olduğunu düşünen Platon için sanat zararlı bir uğraştır” (Karaca, 2013: 33). İçinde gerçeklik barındırmayan, akla değil de duyguya dayanan sanatın, olumlu bir amacının bulunmadığını, bu nedenle yararlı bir tarafının olmadığını düşünen Platon akli ön plana almıştır. Gerçeklikten pay almamış derken sanatçının salt duygularından, hazlarından, hayal dünyasından bir eser yarattığı ve bunun da gerçek dünyada bir faydasının olmadığı düşünülebilir. Bir sanat eseri sanatçı basamağını yok sayıp oluşamayacağına göre, sanatçı için içinde olunca da duyguları yok sayamayacağımıza göre; ya Platon haklı ya da tam tersi bir çıkarım yapılabilir. Ancak Platon’un için içine katmadığı nokta; sanatçının toplumun bir parçası olduğu, duygularının da bu toplumsal yapıdan etkilenecek şekilde şekillendiği, doğal olarak gerçeklikten pay alamayacağı gibi bir durumun söz konusu olamayacağıdır. Çünkü sanatçı da bulunduğu toplumun toplumsal gerçekliği içerisinde yaşamak zorundadır. “Sanat, toplumsal oluşun, kültürel kara kutusu olmakla toplumsal aidiyetini ziyadesiyle öne çıkarmış, vazgeçilemez toplumsal bir faaliyettir” (Çağan, 2006: 29). Bu nedenle tarihsel yapı içerisinde sanatın gelişimini, onun yapısal bütün unsurlarını, kendi özgün yerleri ve karşılıklı ilişkiler ağı içerisindeki vazgeçilemez yerlerini hesaba katarak doğru anlayabilmek büyük önem taşımaktadır.

“Tanımlama için kriterler getirme izleyicinin işini kolaylaştırırken, yeni denememelerinde önü kapanmış olur. Çünkü, tanımlı durumlar sınırlama da getirmiş olurlar. İzleyiciler için sanat yepyeni bir deneyimden ziyade bir onay nesnesi yerine geçer. Sanat eserinde beklediğini bulmak ister. Onda anksiyete ve bilgisizlik hissi uyandırmak pek tercih edilen bir durum değildir” (Pehlivan, 2014: 45). Sanatta tanımın olması ya da sanat budur! Söylemi üzerinden kriterler sunulması, izleyicinin işini kolaylaştırırken aynı zamanda rahatlık hissi sağlar. Ancak çağdaş sanat anlayışlarıyla birlikte zaten çok belirsiz olan tanımların izleyici için iyice flulaşması söz konusudur. Kişinin sanatla ilgili kafasında oluşturduğu şemaya karşılık bulamadığı durum onda bir gerginlik hissi yaratır. Gündelik hayatından tanıdık olan ama sanatla ilgili şemaya oturtamadığı malzemeleri gördüğünde afallar ve bir bağlantı kurma, sorgulama sürecine girer. Çağdaş sanatın varmak istediği noktada tam burasıdır. Sanat eseri karşısında izleyiciyi yalnız bırakır. Tanımlı durumların sınırlama getirme özelliği, sanatsal bağlamda çağdaş sanatla birlikte yok olmuştur.

“Sanat insanlık ve medeniyetler hakkında çok köklü bir bilgi hazinesidir. Siyasi ve dini görüş, ahlak ve aile değerleri hakkında bir şeyler söyler. Dönemin gelenek, kültür, bilgi ve teknolojisini yansıtır. Kaç disiplin böyle verimli ve çok fazla veriyi güzel bir şekilde, bir arada tutabilir ki? Bugün sanat artık ihtiyaçları karşılayan faydaları olan bir disiplindir ve sadece zevkler için pek az yapılır. Modern dünyada reklamdan tasarıma birçok alan sanattan beslenir” (Pehlivan, 2014: 47). Sanat sadece şimdinin değil, geçmiş zamanların toplumsal bilgisini de yansıtarak geçmiş ve şimdi arasındaki bağın okunmasına yardımcı olur. Hatta sanat yok olmuş birçok medeniyetin varlığı hakkında bizleri aydınlatır ve hayal gibi gelen yaşamları, eserlerinin maddi gerçekliği sayesinde kanıtlanır. Sanat, toplumların izlerini sürmemizi ve gizemlerini çözmemizi, sağlayan özel bir hazinedir. Sanat bu özelliklerinin yanı sıra artık reklamdan tasarıma görsel birçok alanla harmanlanarak geleneksel kimliğinden sıyrılmıştır. Bu dönüşümde yine toplumsal yapıların değişimine işaret eder.

“Tolstoy’a göre sanat, özünde sanatçı denen kişinin, belirli göstergeler aracılığıyla, yaşamış olduğu duyguları bilinçli olarak başkalarına aktarmasıdır. Başkaları da bu duygulardan etkilenir ve bunları yaşantılar” (Büyükdüvenci, 2006: 48). Sanatı duyguların bilinçli aktarımı olarak niteleyen Tolstoy, insanların bundan etkileneceğini varsayar. Bu durumda sanat, “bilinçli” kavramından yola çıktığımızda insanlığa faydalı olan, olumlu duygular çağrıştıran nitelikte olmalıdır diyebiliriz. Sanatçıya, insanları etkileme ve bu etkileşim sonucu hayatlarına yön verme gücünü eklemiş olan Tolstoy, sosyal sorumluluk kavramını da böylece işin içine sokmuş olur. Sonuç olarak; yaratılan sanatın biçiminden çok içeriğine, didaktik oluşuna önem vermiştir.

“Gerçek sanatın, biçimin güzelliğinde yattığını söylediğimizde, sunulan şeyin güzel olması gerekliliği belirleyici olur; böylece güzel bir manzara, çiçekler, meyveler, çıplak bir beden vb. sanat yapısıdır. Ya da “sanatın özü, gerçekliğin doğru biçimde sunumudur” dediğimizde sanat, yaşamı yansıtmalıdır; konunun önemi, biçimin güzelliği önemli değildir. Sanatçının duyduğu, gördüğü her şey sanat yapısı olabilir. Şimdi tüm bunlardan şu çıkıyor: sanat yapısı sanki sürekli, ardı ardına üretilebilen bir şey... Toplumda önemli konular her zaman bulunabilir ve böylece sürekli sözde sanat yapıtları üretilebilir, üretilmektedir... Ya da sanatsal bir yöntemi, tekniği öğrenen herkes güzel bir şey ortaya koyabilir. Toplumsal bir gerçeği

yansıtabilir. Peki, o zaman sanat olanla olmayanın ayırım çizgisi nerede?” (Büyükdöveci, 2006: 49). Sanat için gerekli olanın biçimin güzelliği olduğunu kabul edersek, sanat öğretimi alan herhangi birinin, sanatsal ürün ortaya çıkartabileceği sonucuna ulaşabiliriz. Ya da sanatta gerekli olanın gerçekte yattığını söylediğimizde; sanatın, biçimden çok içeriğe odaklanarak, hayatın gerçeklerini konu alan sanatsal ürünlerde kendini gösterdiğini kabul edebiliriz. Her iki durumda da sanatçı, bir zorlanma yaşamamakta ve yaratıcılığı en alt seviyede kullanmakta şeklinde bir yargıya varabiliriz. Oysa bunların hepsi bir bütünün parçalarıdır. Sanat, sanatçı, sanat ürünü bağlantısını yaratıcılıktan soyutlayarak sanki birer seri üretim ürünleriymişçesine gördüğümüzde, sanat olanla olmayanın farkına ulaşmamız bir o kadar zorlaşacaktır.

“Sanat, bir insan işi, bir insan yaratması olarak, yine insanın kendini anlattığı bir alandır. Bir başka deyimle, insanın kendini ifade etme yollarından biridir” (Mülayim, 1994: 17). Sanatın tek tanımı olmamakla birlikte, burada bahsedilen sanat, ortak yönleri saptanarak yapılan sözlük tanımlarından biridir. Bir insan aklının, duygusunun, yaratıcılığının konuştuğu ve elinin değdiği şey, artık o insan olmuştur da diyebiliriz. “Literatürde sanat için yapılan birçok tanımdan bazıları şunlardır: İnsanın el becerisiyle yaptığı şeyler; gözlem, çalışma veya uygulama yoluyla elde edilen üstün nitelikli öğrenme yeteneği; bir işi belli bir estetik duyguyu yansıtacak biçimde gerçekleştirme tarzı; bir etkinliğin gerçekleştirilmesi veya belli bir işin yapılmasıyla ilgili yöntem, bilgi ve kuralların tamamı” (Koç, 2009: 90). Buradaki tanımlardan yola çıktığımızda sanat için; el becerisine, iyi bir gözlemci olmaya, bitmek bilmeyen bir öğrenme yeteneğine, estetik duygusunu karşıya geçirebilme özelliğine, yapılacak işle ilgili yöntem, bilgi ve kurallara vakıf olmak gerektiğine bilgisine ulaşılır. Tanımı bu şekle çevirdiğimizde sanatçıda bulunması gereken minimal özelliklerde ortaya çıkmış oluyor. “Sanat, yaşadığı bir duyguyu karşısındakilere geçirmek isteyen birinin bu duyguyu kendinde yeniden üretmesi ve belirli dış işaretlerle onu ifade etmesiyle başlar” (Tolstoy, 2007). Duyguyu karşısındakilere geçirmek demek bir iletişim kanalı bulmak anlamına gelir. Duygular, iletişim kanalı sayesinde dış işaretler şeklinde kendini gösterir. Yaşadığı duyguyu kendinde yeniden üretmesi ise; bu duyguları belli bir süzgeçten geçirip karşındakiler için anlamlı bir hale getirmek anlamı taşıyor diyebiliriz.



“Üç bin yıldır sanat uygulayıcıları ve sanat bilimcilerince tanımlanmaya çalışılan sanat olgusu konusunda ilk tanımı getirenlerden Aristoteles’in sanatı taklit (mimesis) olarak nitelemesi, Romantik dönemde sanatın bir içe doğma, coşma, taşma, akıl ve mantığın baskısından uzaklaşma olarak tamamlanmıştır. Fransız heykел sanatçısı Rodin’e göre sanat, dünyayı anlamak ve anlatmak isteyen bir düşünce çabası, Freud’a göre erişkinin, yaşam karşısındaki tavrı, oyun keyfi, ya da başka bir tanıma göre gerçekliğin ötesine atılan bir adım, ıstırabın kendisi değil ancak ıstırabın teatral betimlemesidir” (Kapan Ezici, 2005: 122-123). Aristoteles’in sanatı taklit olarak nitelemesi, sanatın sadece doğanın taklidini yapabileceğini ve gerçeklikle alakası olmayacağını düşünmesinden ileri gelmektedir. Romantik dönemde sanat, sanatçının duygularını en yoğun şekilde dışa yansıtmasıyla ortaya çıkmıştır. Rodin’in tanımdan ise sanat, dünyayı anlamlandırmanın zorluğu karşısındaki acizliği sanat aracılığıyla ifade etme çabası olarak düşünülebilir. Freud ise sanatı, kişinin, yaşama bakış açısı ve hayal dünyasını gerçeklerden arındırdığı bir oyun alanı olarak görür. Pek tabii ki kişi bu alandan keyif almaktadır. Farklı bir tanıma göre ise sanat gerçekliğin ötesine geçildiğinde yaşanan ıstırabın teatral betimlemesidir. Buradan kasıt hayal dünyasında yaratılan acının betimlenmesidir.

“19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında sanatçı grupları kendilerini tanımlamak için izm adları türettiler ve yapıtlarını diğerlerinden ayıran şeyin ne olduğunu açıklamak için beraberinde manifestolar yazdılar. Sanatları sınıflandırdıktan sonra kamu ve eleştirmenler tarafından kabul edilmeleri hız kazandı. Bazen eleştirmenler, akım ünlü olursa kendilerinin de ilelebet aynı rüzgarla anılacak olmasının getireceği menfaat icabı bu etiketleri ortaya attılar. Ancak bazı sanatçılar ilişkilendirildikleri izm’le aralarına mesafe koydular. Çünkü izm’ler doğaları gereği indirgeyicidir; üç harfli bir son ek, karmaşık sanat yapıtlarını ve sanatçıları tek bir sözcüğe sıkıştırır. 20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılın başında sanatçılar, kendi yapıtlarını tanımlarken onların benzersizliğini ve çok yönlü anlamlarını vurgulama gayretiyle, izm’leri kullanmamayı tercih ettiler” (Phillips, 2016: 6). İzm’lerin terkedilmesiyle yepyeni bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Çağdaş Sanat, modernizmden sonra gelen ve şu an için postmodernizmi de içinde barındıran ama bununla sınırlı kalmayan, belli bir üslup çerçevesinde gelişmediğinden akım olarak tanımlanamayan, birçok anlayışı içinde barındıran bir terimdir. Modernizmdeki tek bir ideolojinin durumumuzu doğru tanımlayabileceğine

ya da gelişime yol açabileceğine olan inanca karşı, sorgulamalar geliştirilmiştir. Böylece 1960'ların sonlarından itibaren, fikirlerin belirlenmemiş, istikrarsız ve özünde çelişkili olduğu, dolayısıyla da kendilerini altüst edebilecekleri inancına dayanan yapıbozum fikri gelişmeye başlamıştır. Geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde, fikirlerini uygun malzemeler ile ifade etme amacı güdülmüş ve gündelik yaşamdan alınmış hazır-nesne, fotoğraf, yazılı belge gibi çok çeşitli biçimler birbirleriyle etkileşimli kullanılmıştır. Hazır-nesnelerin kullanımı, var olan durumu farklı bir bağlama taşıyarak yansıtma, sorgulatan müdahaleler, bir durumu, eylemi, kavramı gösteren yazılı ya da görsel belgeler, dilbilimsel çözümlenmeler, beden malzeme olarak kullanımı, ideolojik sanat, performans sanatı, kavramsal sanat, sanatçı-eseri ikilisinin yerine eser-izleyen ikilisi, yani yaşamla sanatın buluştuğu bir algılayış karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle estetik, güzellik gibi kaygılara ve geleneksel sanat yapıtı oluşum süreçlerine tamamen karşı çıkılmış ve yepyeni ifade olanaklarıyla sanat yapıtları oluşturulmuştur.

Çağdaş Sanat ile birlikte sanatta estetik güzellik anlayışı değişmiş, daha özgür bir sanat anlayışı ortaya çıkmış, sanatın hayattan bağımsızlığı sorgulanmaya başlanmış, sanat izleyici etkileşimi ön plana çıkmış, eserlerle bir mesaj iletme amacı güdülmüş, toplumsal ve kültürel farkındalığın artması sağlanmıştır. 1960'larla birlikte gelişen çağdaş sanat anlayışı, birçok anlayışa bünyesinde yer açmış, güncel her mesele üzerine politik bir yaklaşım sergilemiş; toplumsal ve kültürel farkındalığa büyük önem vermiştir. Bu bağlamda çağdaş sanatçılar feminizm, çok kültürlülük, çevre, küreselleşme, toplumsal cinsiyet, teknoloji vb. birçok konuda çalışmalar yürütmüşlerdir. Günümüzde bu çalışmalara yeni güncel sorular ve sorunlar da eklenerek devam edilmektedir.

Kuspit (2006: 56), "Sanat (Lucy Lippard'ın feminist *Mesajı Aldınız mı?* adlı eserine gönderme yapacak olursak) ideolojik mesaj iletme aracı haline gelmiştir; tıpkı Platon'un derin düşünemeyen halk kitleleri için hakikati anlaşılır kılmak ya da en azından kitleleri hakikati sahiden anladıklarına inandıracak ölçüde hipnotize eden abartılı bir anlatı biçiminde hakikati aktarmak için mitleri kullanması gibi" demektedir. Kuspit, sanatın sonunun geldiği tespitinde bulunarak sanatçıları birçok eleştiriye maruz bırakmıştır. Haklı olduğu taraflar olmakla birlikte; sanatın ideolojik araç olarak kullanımını eleştirmesi, iktidar güçlerinin temellendirdiği, boyunduruğu altında bulunan toplumsal kurumların her şeye tezahür ettiği ve bu kurumlarında

ideolojik yapıya sahip olduğu gerçeğini göz ardı etmektedir. Kurumlar bireylere hazır toplumsal rol ve toplumsal ilişki formları temin ederler. Böylece bireye sanatçı, hukukçu, eş, oyuncu vb. rollerde neyin olacağını ve neyin beklendiğini belirlediği için amaç ve hedeflerini buna göre gerçekleştirmesi istenir. Toplumsal kurumlar bu bağlamda bireylerin kişiliğini engelleyici rol oynar. Oysa bireyin kişiliğini özgürce oluşturması gerekir. Bu nedenle de sanatçı kendini gerçekleştirebilmek için ideolojik bir yapıya sahip olmak durumundadır. Kuspit (2006: 57) “İdeolojik sanatta –tabi buna hala sanat demek mümkünse- düşünceler slogan haline, bir nevi pankart yazısı haline gelmiştir. Bu sanat, kitle iletişim araçlarının yoksul bir akrabası gibi görünmeye başlamıştır, çünkü onların ikna yeteneklerine de ulaştıkları kitleye de sahip değildir. Aslında amaç mümkün olduğunca “sanatsız” olmaktır, çünkü sanat zaten devrimci zihne değil, duylara seslenen, dikkatinizi dağıtan bir yanılsamadan ibarettir” demektedir. Kuspit’in ideolojik sanat dediği hatta sanat yerine koymadığı bu sanat aşamalarını yaşamamış olsaydık ve eğer onlar bir kitleye ulaşamamış olsalardı, bugün ne sanat ne de toplumsal yaşamdaki dönüşümler gerçekleşmemiş olurdu. Kadınlar feminist sanat duyarlılığıyla eserler üretmeyip, oturdukları yerden geleneksel sanatın formlarıyla eser üretmeye çalışsalardı oturdukları yerde kalırlardı. Sonuçta, “Kuspit’in dediği gibi -sanat bir yanılsamadan ibaretse- o zaman yaşamlarımızda kocaman bir yanılsamadan başka bir şey değildir” demek zorunda kalırdık. Sanatın dönüştürme gücünü yok saymış olurduk.

“Kaprow’a göre, sanat ve yaşam rekabet halindedir. Bir zamanlar sanat yaşamdan üstün gibi görünüyordu, ama modern dönemde yaşam daha üstün görünmektedir. Yaşam açıkça bu yarışı kazandığı için de sanat yaşama katılmaktadır” (Kaprow’dan aktaran Kuspit, 2006: 77). Kaprow’un çıkarımı doğruysa bu demektir ki iktidar baskısını çoğaltmış ya da sümen altı ettikleri gün yüzüne çıkarılmıştır. Toplum topraksa sanatçıda ondan filizlenen gelişen ağaçtır. Bu nedenle yaşam sanatın önüne geçmiş gibi algılanır. Toprak birçok faktörden nasıl etkilenip kendi doğal verimliliğini ortaya çıkaramıyorsa; sanatçıda toplumun içinde oluşan yaşamının etkileri altında doğal verimliliğini, yaratıcılığını sadece içsel etkilerle gerçekleştiremiyor. Çünkü içsel olan dışsal olandan bağımsız yaşam alanı bulamıyor.

“Büyük geleneksel sanatın küçük düşürücü bir biçimde sıradanlaştırılması postsanatta, özellikle de feminist postsanatta az çok standartlaşmıştır. Mary Beth

Edelson'ın Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* tablosunda havarilerin yerine moda feminist sanatçıları yerleştirdiği “revizyonu” klasik bir örnektir” (Kuspit, 2006: 85). Bunu küçük düşürücü bulan Kuspit, kadın sanatçının geleneksel sanatın tarihi içerisinde küçük düşürücü, aşağılanmış hatta yok sayılmış konumu karşısında ne düşünüyor acaba? O çok kaba yok sayılmanın karşısında gayet ince düşünülmüş, eleştirel ve ironik bir eserden başka bir şey yoktur aslında!

“Kaprow’un popüler postsanatçıya verdiği örnek Andy Warhol’dur. Warhol deneyim pazarlaması olarak adlandırılmaya başlanan konunun uzmanıydı. Warhol’un kendisi de ürünlerini temsil ettiği markalar, yani Campbell Çorbaları ve Coca-Cola gibi bir marka olmuştu. Aslında bu ürünleri, üretildikleri biçimde, yani mekanik olarak yeniden ürettiyordu. Modern pazarlamanın seri üretim ve dağıtım yöntemlerine öykünen bir seri yeniden üretimdi onun yaptığı. Warhol’un biriktirdiği 1950’li yılların kurabiye kavanozları ve Fiesta ürünlerinin bağımsız birer sanat eseri gibi sergilenmesi, Warhol markasının gücünü gösterir” (Kuspit, 2006: 90). Sanatın ve sanatçının kapitalist sistemin piyasa düzeninde pazarlanabilen bir nesneye dönüştürülmüş olması ve sanatçının da bu sisteme uyumlanması Kuspit’in haklı olduğu çıkarımlarındandır. Bunun nedeni sanat dünyasının onay alanını aşan para merkezli sistemsel bir istilanın varlığı ve sanatın diplomatik gücünü kullanan ve kültürü bir çeşit sosyal sermaye veya kaynak olarak gören politikaların sanata zuhur etmiş olmasıdır.

Postsanata birdizi eleştiri getiren Kuspit (2006: 109-110), “Postsanatın Davut’ları, her ne kadar Tanrı’yı yanlarına almış da olsalar, egemenliğine karşı olabilecek herhangi bir tehdidi, kendi içine katarak geri püskürtecek kadar deneyimli ve gelişmiş olan sanat düşmanı eğlencenin kudretiyle baş edemezler” demektedir. Bu konuda da kısmen haklı olan Kuspit, yine önemli bir noktayı görmezden geliyor o da ‘sanatın ve sanatçının gücü’, sanatın bittiği söylemi üzerinden eleştirdiği sanatçıları görebiliyor ama o sanatçıların kendi eleştirdiği değişimi sağlayanlar olduğunu göz ardı ediyor. Evet, bir kısım sanatçı belki Warhol gibi bile isteye, bir kısmı da zorunlu olarak bu sisteme esir olabilmekte, ama bunun da tıpkı Kuspit’in onayını alan ‘sanatın’ sonu gibi dönüştürülebileceği yadsınamaz.

“Özellikle 1990’lı yıllardan günümüze çok geniş bir üretim alanını kapsayan “kimlik politikaları” sanatı, Amerikalı sanat kuramcısı Hal Foster’ın altını çizdiği gibi, politik sanatın günümüzdeki karşılığını oluşturur. Artık söz konusu olan

‘toplumcu gerçekçi’ bir yaklaşımla sınıf farklılıklarını görünür kılmak değil, toplumda yaygınlık kazanmış ‘temsillerin’ üzerine giderek toplumsal ayrımcılığı gözler önüne sermek ve yapısöküme uğratmaktır” (Antmen, 2016: 298). Çağdaş sanat kapsamında 1990’lardan itibaren temsil politikaları üzerine yapılan çalışmalar sınıf farklılığının yarattığı ayrımcılıktan çok kimlik politikaları bağlamında oluşmuş ayrımcılıklara yönelmiştir. Toplumsal gerçekler değil onların nasıl oluşturulduğu üzerine gidilerek yapısöküme uğratılmıştır.

“Günümüz sanatı, modern ile post-modern, biçim ile içerik, soyut ile somut, estetik ile kitsch gibi zıt kimlik tanılamalarının hepsine eş zamanlı ve eş büyüklükte yaşam alanı sağlayan, çok kimlikli bir bünyedir. Bu bünye içinde yer alan bireylerin yani sanatçıların da kendilerine doğrusal bir işleyiş rotası çizmekte zorlanacakları ve bu nedenle kendileri için çok ayaklı, geniş yüzeyli kavramsal zeminler oluşturmaya gayret göstermeleri çağın gereği olarak gözükmektedir” (Oğuz, 2014: 8). Birçok anlayışı, kimliği bünyesinde barındıran çağdaş sanat, bu özelliğinden dolayı sanatçıları çok zeminli bir bakışaçısına sahip olmaya davet etmektedir. Sanat artık evrensel bir dolaşım içindedir, bu nedenle de sanatçı ve eserinin farklı kültürler tarafından anlaşılabilir olması gerekmektedir. Çağdaş sanat bir taraftan kültürel ve toplumsal duyarlılıkla üretimlerine devam ederken öbür taraftan küreselleşmenin yarattığı sıkıntılarla boğuşmak zorundadır.

“Sanat tarihinde “gösterilen kimlikler”, toplumsal yapıların içerisinden yükselen, ekonomik, sınıfsal, politik olarak gücü elinde tutan sınıfların simgeleridir. Bu kimlikler, sanat eserlerine dönüştürülerek, Batı toplumunun ortak kültür hafızasına yerleşmiştir. Çağdaş sanatta, toplumsal yapıların barındırdığı açık üst kimlikler kadar, gizli alt kimlikler de yüzeye çıkmaktadır. Sanat, gösterilmeye degecek kadar güçlü, önemli, güzelliğe sahip kimlikler kadar, kendi ifade biçimini arayan yeni kimliklerin ya da yok olmak üzere olan kültürlerin de sözcüsü olmaktadır. Bu anlamda, çağdaş sanatın daha önceki dönemlere göre, daha demokratik olduğu savunulabilir. Ancak, çağdaş yaşamın efendisi kapitalizmin her şeyi metaya çeviren bakışı içerisinde sergilenen kimliklerin kalıcılığının kısa süreli olmasından korkulmaktadır” (Papila, 2007: 189). Sanat tarihine getirilen eleştirilerden biri, sanat tarihi yazınında gösterilen kimliklerin, gücü elinde bulunduranları simgeliyor olması ve sanat eserine dönen bu kimliklerin Batı toplumunun ortak kültür hafızasına işlenmiş olmasıdır. Çağdaş sanatta ise zaten

ortada olan üst kimlikler kadar alt kimlikler de gün yüzüne çıkarılmış ve çağdaş sanat, kendini ifade etmek için çarpınan bu yeni kimliklerle beraber, yok olmaya yüz tutmuş kültürlerinde sözcüsü olmuştur. Çağdaş sanat bu demokratik tarafıyla savunulabilmekle beraber, çağdaş yaşamın içinde var olduğu kapitalist sistemin, her şeyi metalaştırdığı ve tüketime sürüklediği düşünüldüğünde, bu yeni kimliklerinde tüketime uğrayacağı eleştirisi getirilebilir.

“Sanat eserini bir meta olarak gören piyasa düzeni, bununla yetinmeyerek, sanatçıyı da bir marka haline getirerek onu da pazarlanabilir bir ürün, bir ticari meta olmaya indirgemıştır. Bu metaların küresel ekonomi sisteminin bir parçası olarak kürenin her yerine ulaştırılması yani pazarlanması, küresel sanat piyasası sisteminin can damarlarından biridir” (Oğuz, 2014: 47). İçinde yaşadığımız kapitalist sistem, varlığını hissettirmek isteyen sanatçıyı da ağları içerisine almıştır. Çağdaş sanatçı, bir taraftan sanatın tanımının değiştiği sanat ürünlerini özgürce ve eleştirel bir tavırla yaratırken, bir taraftan da bu özgürlüğün bedelini yine belli kuralların içerisine hapsedilerek, yani özgürlüğünü yaşarken özgürsüzleşerek ödemek zorunda bırakılmaktadır. Küresel ekonomik sistem sanatı da her şey gibi pazarlanabilir bir meta haline getirdiğinden, sanatçı da bu sistemden soyutlanamayan bir marka haline dönüştürülmektedir.

“Piyasa düzeni argümanlarını öyle güzel gerekçelerle sunmuştur ki gerçekten insanın iyiliği üzerine kurulmuş sanırsın. Ama hepsi bir piyonun da oyuncaklarıdır. Ağlarsan emzik verir gülersen çiçek gibi görünür ama hepsi bir yanılsamadır aslında... Sen bir insansan yoksundur ve sen bir sanatçıysan zaten yoksundur, piyasa seni eline geçirmiştir artık. Yol ya var olma ya da tok olma yoludur. Verirsen eğer ki boynundaki kemendi ağla dur haline ömür boyu. Ya da dur de artık gidilmez yola ve varlığını hissettir ya da kemendin onların ellerinde yaşamaya devam et.

Sanatçı bakma öyle konuş.

Bu devir yeni devrimlerin çağıdır.

İsyanın ve sevginin var olduğu.

Bu devir insanın çağıdır.

Dur demezen ki eğer, bu devir o zaman

İnsanlığın sonsuzlukta yok olduğu

Artık ağlamanın kar gelmediği...

İnsanın değil, insancıklarının devri olur.”

Dememek için bir an önce yola çıkma vakti. 20 yüzyılla beraber yeni bir yol ayırmasına girmişti yaşam ve sanat... Ve bu yol 1960'larla beraber insanı önceleyen temsil ve bilinçlilik düzeyinin değiştiği ve sorgulanabilir, eleştirilebilirliğin de zirve yaptığı zamanlar olmuştur. İnsanlık için olumlu bir anlamlandırma olan bu yol, zamanla küreselleşmenin ve kapitalizmin etkisiyle kendini bu çarkın dişlilerine kaptırmaya başlamış günümüze gelindiğinde ise özne ve kimlik bulma amacını taşıyan insanlığı tam da iktidar güçlerinin istediği gibi piyasa düzeni içerisinde alınıp satılabilen bir meta haline dönüştürmüş ve bu amaçla da yoluna devam etmektedir. İşte tamda bu noktada yeni teorilerin yazılması, yapısöküm çalışmaların daha ciddiye alınarak yapılması ve artık yeter deme zamanıdır. Kısır döngüye girmiş bu durumdan kurtulmak için sanatçılar pek tabii ki aktif rol oynamalıdır. Bu bağlamda, Çağdaş sanat eseri olarak Vito Acconci'nin eseri örnek verilebilir. “Amerikalı sanatçı Vito Acconci kendi kendini ısırarak damgaladığı ‘Tescilli Markalar’ başlıklı performansında, kapitalist ekonominin insanı tüketime yönelten etkenlerini düşündürmüştür. *Vito Acconci, “Tescilli Markalar”, 1970, performans, New York*” (Antmen, 2016: 220). Performans sanatının önde gelen isimlerinden olan Vito Acconci, çıplak bedenini sanatının malzemesi olarak ısırarak damgalamış, sonra da çıplak bedendeki diş izlerini fotoğraflayarak geleneksel sanatçıların eserlerini imzalaması gibi imzalamıştır.

#### **4.2. Sanat-Sanatçı ve Çağdaş Sanat Paradigmalarında Diğer Bakış Olarak Kadının Varlığı**

Sanat yapmanın koşulları toplumsal çevrede gelişir, toplumsal çevreyi de toplumsal kurumlar inşa ettiğinden tamda bu nedenle sanat yapmak toplumsal kurumların onayını gerektirir. Güç odağı bu kurumlar bazı sınıflara ayrıcalıklar tanırken bazılarına yasaklamalar getirmiş ve kadında yasaklamalar getirilen sınıfın içerisinde yer aldığından geleneksel yapının içerisinde terkedilmiştir. Kadın sanatçı doğal olarak bu yapının içerisinde tutsaklanmış; bu tutsaklığı kabul etmeyenler ise ya toplumdan dışlanmış ya da toplumsal açıdan kabul gören eş ve anne rolüne boyun eğmemek için direnmek zorunda kalmışlardır. 20. yüzyılın sonlarına kadar da kadın sanatçının konumu büyük bir değişim göstermemiştir. Bu nedenle -neden büyük kadın sanatçı yok?- sorusunu atıf karmaşıklığı yaratmadan sosyolojik nedenlere

eğilerek cevaplamak gerekir. Nochlin (2008: 135-136), bu konuda sorusunun analizini şu şekilde yapar:

*Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” sorusu, bizi şu sonuca götürdü: Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de “toplumsal koşullar”dan “etkilenecek” ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. Aksine, hem sanat yapanın gelişimi hem sanat yapmanın doğası ve niteliği açısından baktığımızda, sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplumdışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir.*

Sanat eserlerinin değerlendirilme kıstaslarında kadın bakış açısının farklılığı yadsınmış ve kadın sanatçılara hak ettikleri değer verilmemiştir. Kadın sanatçıların içinde buldukları kısıtlayıcı çalışma şartları göz önüne alınmayarak kadın sanatçılar uzun süre erkek sanatçılarla kıyaslanmış ve sanatçı olabilmek için toplumdan dışlanmak zorunda kalmışlardır. Sanatsal üretimin öznesi olmak, yani kadın sanatçı kimliğine kavuşmak için büyük mücadeleler vermek zorunda kalan kadın sanatçılar birçok yaratıcı yöntem geliştirmişlerdir. Dikkat çekmeyi başardıkları ‘sanatı eylemsellikle kaynaştırma’ bu yöntemlerden sadece biridir. Bu yöntem cinsellikle özdeşleştirilen bir nesne olmaktan kurtulmanın yollarını aradıkları bir başlangıç noktası olmuştur. O zamana kadar kadını sanattan dışlayan sistem, ironik bir şekilde sanat yoluyla kadının güçlenmesine istemsiz bir katkı sağlamıştır. Toplumsal sistemin eril taraflı yaklaşımı kadını, toplumsal dönüşümlerin yaşandığı süreçte, kadın bilincinin oluşmasının da etkisiyle sanata yönlendirmiştir. Şahmaran Can’ın (2015: 102) ifade ettiği gibi “Kadınların sanatla buluşmaları toplumsal ve kültürel dönüşüm bağlamında oluşmuş, tıpkı feminist kuramın gelişmesinde olduğu gibi, ataerkil toplum kültürünün sonucu olarak erkek egemenliğine karşı bir duruş çerçevesinde ortaya çıkmış ve sanat da bu bağlamda dönüşmeye ve değişmeye başlamıştır”. Bu dönüşüm ve değişimle birlikte artık kadının sanatın içerisinde nesne konumundan özne konumuna geçmekte olduğunun ayak sesleri yankılanmaya başlamıştır. “Kadınların elde ettikleri sosyo-politik ve kültürel kazanımlarla, alışılmış ve bilinen sanatsal tanımlar yeniden yorumlanmış ve yeniden sorgulanmıştır. Dolayısıyla kadınların sanata getirdikleri en belirgin şey eleştirel bir kapı aralamaları olmuştur. Böylelikle, kurumsal olana tepki göstererek postmodern bir tavır sergilemişlerdir” (Şahmaran Can, 2015: 104). Geleneksel estetiği reddeden bir tavrın gelişmesi yeniden sorgulamaların birçok ürünüden sadece biridir. Feminist



teorilerin ve feminist sanatın başat özelliği olan eleştirelilik sanata, özellikle kadın sanatına yaşamsal değeri olan katkılar sağlamıştır.

Birinci ve ikinci kuşak feministlerin ortak noktada buluştukları konulardan biri kadının seyirlik bir nesne olarak görülmesine karşı çıkmalarıdır. Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman'ın bu konu üzerine yaptıkları etkili çalışmalar dikkat çekmektedir. Gerilla Kızlar'ın 'kadınların Modern Sanatlar Müzesi'ne girebilmesi için çıplak mı olması gerekir' sorusu feminist sanat eleştirisi üzerine yapılan çalışmalarda sorgulanmaya değer bir soru olarak yerini almıştır. Cindy Sherman'ın Hollywood filmlerine gönderme yaptığı çalışmaları da kadının seyirlik durumunu ortaya çıkardığı dikkate değer çalışmalardandır. İlk kuşak feministler kadın olmak ve kadınlık deneyimi üzerinde durmuşlardır. İkinci kuşak feministler ise 70'li yılların sonlarındaki feminist eleştiriden etkilenerek sanat üretime biçimini, sanatın değerlendirildiği ölçütleri ve sanatçının bu noktadaki rolünü sorgulayarak sanat ve kültürün bir araya geldiği yeni bir feminist eleştirel yaklaşım ortaya koymuşlardır. Ancak feminist eleştirinin amacı sadece sanat tarihinin dışladığı kadın sanatçıları yeniden tanıtmak değildir. Verilen mücadelenin esas amacı sanat eserlerinde 'normal' sayılan seçkilere yeni bir bakış açısı getirip kadın sanatını dışlayan bu okuma tarzına karşın yeni görsel okuma önerileri getirebilmektir.

İkinci kuşak feministler arasında yer alan Gerilla Kızlar, feminist sanatın ses getiren isimlerinden olmuşlardır. "Gerilla Kızlar, Nisan 1985'te New York'ta beyaz erkek sanatçıları, sanat galerilerini, sanat eleştirmenlerini eleştiren posterleriyle seslerini duyurmaya başlarlar. Kendilerini 'sanat dünyasının vicdanı' olarak tanımlarlar. Sanat pratikleri aktivizm temellidir. Bunun için çeşitli gerilla taktikleri uygularlar. Bu taktikler anonim üyelik, gizli sayım, sürpriz hareketler ve kamusal alanlara yasadışı olarak posterler iliştiirmektir. Kısa bir süre sonra sanat dünyasında ve basında ciddiye alınırlar. Okullara, sanat konferanslarına, çeşitli etkinliklere katılımcı olarak davet edilirler" (Özüdoğru, 2010: 116). Kendilerini sanat dünyasının vicdanı olarak tanımlayan Gerilla Kızlar, yaptıkları sıra dışı etkinliklerle sanat dünyası içerisinde dikkatleri üzerlerine çekmeyi başarmış ve sergi düzenlemeleri için davet edilmişlerdir. Gerilla Kızlar'ın bu sergide üzerinde durdukları konular biyolojik cinsiyetin kaderle sınırlandırılmayacağı, büyük kadın sanatçı yoktur algısının yanlışlığı, duygusal ve sezgisel olanın erkek temelli olmadığı, büyük sanat galerilerinde sadece erkek sanatçıların eserlerinin sergilenebileceği düşüncesinin

yanlışığı üzerine durmuşlardır. Birinci ve ikinci kuşak feminist sanat hareketleri her ne kadar farklı temelleri çıkış noktası alıp karşılıklı eleştirilerde bulunmuş olsalar da birbirlerine katkı sağlamışlardır. Birinci kuşağın çıkış noktasına sahip olan ama onların özgül (bir türle ilgili, bir türe ilişkin - cinsiyet) kadın yaklaşımına uzak duran Gerilla Kızlar'ın birinci kuşağın üzerinden uzun bir süre geçtikten sonra ortaya çıkıp, onların temellerini alıp, yaptıkları çalışmalarla başarı kazanmaları, iki kuşağın birbirine sağladıkları katkının en iyi göstergelerindendir. Kızlar müze ve galerilerde kadın sanatçıların eserlerinin yer almaması üzerine, tepkilerini belirtmek için ilk posterlerini yaparak New York sokaklarına yapıştırmışlardır. Kadın sanatçıların sorunlarını göstermek adına bu ve benzeri birçok çalışma yapmışlar ve bunun sonucunda sanatı eylem alanına dönüştürmüşlerdir (bk. Özüdoğru, 2010: 117-118).

*Bilindiği üzere 1960'lı yıllara kadar kadın sanatçıların çoğu sanat çalışmalarını sürdürebilmek için büyük sıkıntılara ve sorgulamalara maruz bırakılmışlardı. 'Kadın' kimliğini taşımış olmaları, sürekli yapıtlarının önüne geçmiş, bu yüzden eserlerinden ziyade yaşamları tartışılmıştı. Bu yıllardaki toplumsal dönüşümlerle feminist sanat hareketi de evrilmiş, o güne kadar kadın sanatçılar tarafından ele alınan cinsiyet konusu, erkeklerin de yoğun bir biçimde ele aldığı bir konu haline gelmiştir. Feminist sanat sorgulanması gereken birçok soruyu da beraberinde getirmiştir. Sanatın konuları nelerdir, kadın sanatçı ve erkek sanatçı ayrımı neden vardır, özellikle sanat tarihinde neden kadınların ismi yoktur (Linda Nochlin, 1973), sanatta pornografi ve kadın çıplaklığı, cinsellik, ötekilik, kimlik neyin göstergeleridir vb. gibi sorularla feminist sanat gündeme oturmuştur. Bu tür sorgulamalar, temel sanat uygulamalarında ve akademik dünyada geniş bir yankı uyandırmıştır. Feminist sanatçılar özellikle Antik Yunan Estetiğine dayanan klasik sanat tarihine ve klasik estetiğe eleştirel bir şekilde yaklaşmışlardır. Çünkü, klasik estetik kavramı neyin sanat olup neyin olmadığını tanımlamaya yarayan, tam da bu noktada estetik söylemin bilgisine sahip olanla olmayan halk tabakaları arasında bir ayırım oluşturan, dolayısıyla farklı sınıfların farklı beğenileri ve duyuları olduğunu savunan, toplumsal düzeni tehdit eden, ötekileştiren bir öge konumundadır. Bu tanımlamadan dolayı aşılması gereken çelişkiler olarak ele alınır ve yeni estetik ideolojileri ile kadınlar estetik kavramının Batı düşüncesinde tutuğu yerin eleştirilmesini ve asıl işlevinin ortaya çıkarılmasını hedeflerler (Şahmaran-Can, 2015: 105).*

Kadın sanatçılar cinsiyet ayrımı üzerinden araştırmalar yapıp birçok yapıt üretirken bir taraftan da politik anlamda mücadele vermişlerdir. Çünkü kişisel olan politiktir! Ve bu bağlamda birçok manifesto yayınlamışlardır. Bu manifestolardan biri Valie Export'un Kadınların Sanatı: Bir Manifesto adıyla yayınlanmıştır. Manifestonun bir bölümünü belirtmişim ama özellikle içinde geçen bir söylem tekrara alınmaya değerdir. "Eğer gerçeklik bir toplumsal kurguysa ve erkekler de onun mühendisleriyse, o zaman bir erkek gerçekliğiyle uğraşyoruz demektir. Valie Export 1972 tarihli manifestosunda böyle bir söylem kullanmıştır. Bu söylemi hangi döneme koyarsanız koyun, bir yapbozun parçası gibi nasıl da yerine oturduğunu görürsünüz. Bu ve benzeri girişimler sonucu ortaya çıkan yeni feminist ideolojiler

“feminist sanat” olarak adlandırılacak yeni bir sanat akımının doğuşuna neden olmuştur. Böylece feminist sanatçılar, yapısökümcü feminist bir anlayışla yaşam ve politika, yaşam ve sanat birlikteliğini sanata yeniden kazandırmış, feminist bir söylem olan "Kişisel olan siyasaldır, kişisel ile toplumsal, bireysel ile kolektif arasında hiçbir ayırım yoktur" görüşüyle sanatsal ifadelerini oluşturmaya başlamışlardır. Bu bağlamda, geleneksel sanatın argümanlarıyla değil doğrudan doğruya sanatın ve yaşamın tartışıldığı, sanatın sorgulandığı bakış açısıyla sanatsal ifadeler ortaya çıkmıştır (bk. Şahmaran-Can, 2015: 106-107). Bu durumun sonucunda, kadınların sanat üretiminin sınıflandırılmasına ilişkin birçok kategori öne sürülür. Belirlenen bu kategorilerin her biri özgül bir stratejiye işaret eder. Feminist sanat pratiğindeki ilk ve en önemli strateji, kadınların ürettiği sanatı alt-kültürel bir direniş biçimi olarak görür. Bu strateji doğrultusunda, hakim temsil sistemlerinde genellikle küçümsenen zanaat tarzı eserler, kadınların sanat etkinliğinin 'tanınmamış bölgesi' olarak sunulur. Bu tip işlerin örneklerinden biri, kumaş artıklarından yapılmış yorganlar gibi el sanatı ürünlerinin ve kadınların yaptığı ev işlerinin öne çıkarılmasıdır.

Gerilla Kızlar müzeler ve sanat galerilerine karşı eleştirel çalışmalarla sınırlı kalmamış ve Hollywood sinema kültürünün dayattığı cinsiyet ayrımcılığına da karşı durarak çeşitli çalışmalar yapmışlardır. Hollywood sinemasının kadını erotik nesne haline dönüştürmesini kabullenmeyen grup bu bağlamda çeşitli poster çalışmaları yapmışlardır. “Feminizmin Doğuşu” isimli posterde bunlardan sadece birisidir. Gerilla Kızlar’ın eylemlerinin başlıca çıkış noktası ataerkil kültürün yarattığı toplumsal düzen içerisinde sanatın feminist bir bakış açısıyla yeniden gözden geçirilmesi ve sanat alanındaki ayrımcılığın sanat tarihi geçmişinden günümüze uzanan süreçte görünür kılınmasıdır. Ana karakter olarak sanat dünyası içindeki cinsiyet ayrımcılığını ele alan Gerilla Kızlar, sosyal anlamda yaşanan cinsiyet ayrımcılığına da duyarsız kalmamış ve bu alanda da poster çalışmaları yürütmüşlerdir. Irk ayrımcılığından cinsel yönelim kampanyalarına kadar birçok sosyal konuya sanatlarıyla doğrudan katılmış ve sanat aracılığıyla bir mücadele vermişlerdir. Gerilla Kızlar ideolojik bir bakış açısıyla sanatın ele alınmasını ve sanat tarihinde sunulan cinsiyetçi ayrımcılığın araştırılıp yeniden düzenlenmesini amaçlamışlardır (bk. Özudoğru, 2010: 119-122).

“Sanat tarihi kitaplarında Firavun'a önemsiz bir yardımcı olarak sunulan kraliçenin gerçekte hem mistik hem dünyevi olarak önemli sosyal güçleri vardır. Kral ise kadın soyuna ancak evlilik yoluyla girer. Luomala, bu çalışmasında pek çok Mısır sanatı örneğinde Tanrıça kültürünün varlığının sembollerine işaret etmektedir ve Mısır'da Ana soyu ve Mısır Sultanı ile ilgili sembollerin arasındaki bağları göstererek şimdiye kadar sanat tarihi kitaplarında ikinci pozisyona itilmiş olan kraliçenin esas rolünü ortaya çıkarmaktadır” (Ulusoy, 1999: 52-53). Luomala makalesinde, arkeolojik ve antropolojik kanıtların Mısır medeniyetinin başlamasından en azından 20.000 yıl önce çeşitli formlarda Tanrıça ibadeti olduğunu teyit etmelerine rağmen ve Mısır'da Kral soyunun ana soyu doğrultusunda olduğunu bilmesine rağmen, sanat tarihçilerinin eldeki verileri yanlış yorumlamalarını, onların ataerkil kültürde yaşadıklarından ana soyunu anlayamamalarına bağlamaktadır.

“Bugüne dek sinema tarihinin zirvesini temsil eden egonun tatminine ve güçlendirilmesine hücum etmeliyiz. Bunu, (soyut olarak var olamayacak) yeniden inşa edilmiş yeni bir zevk adına ya da entelektüelleştirilmiş bir zevk karşıtlığı adına değil, kurgusal anlatı filminin rahatlığını ve eksiksizliğini toptan yadsımaya imkân sağlamak adına yapmalıyız. Alternatif, geçmiş salt yadsımaksızın geride bırakmanın ürpertisidir; miadı dolmuş ya da baskıcı formları aşmak, yeni bir arzu dili oluşturmak için normal zevk beklentilerini terk etme cesaretini göstermektir” (Mulvey, 2008: 280-281). ‘Görsel zevki ustalıkla ve tatmin edici biçimde’ manipüle etmeye dayanan Hollywood sinemasında erkek oyuncu ‘röntgenci/fetişist’ kimliğine sahiptir. Sinemada ve fotoğrafta sıklıkla kullanılan “skopofili” kavramı bakmaktan zevk alma ve zevk veren bakış anlamına gelmektedir. Bu durumu aşıp yepyeni bir arzu dilinin oluşturulması gerekmektedir.

“Beden sanatı pratikleri, izleyiciyi yabancılaştırmaktan ziyade kışkırtır, onu öznelararası bir alışverişe çeker. Aynı zamanda zevk de uyandırır-Marksçı eleştirmenlerin, kesin olarak meta kültürünün yozlaştırıcı etkisine bağladığı bu boyutta, ben sanatın üretimi ve alımlanmasında taşıya geldiği anlamla özne üzerinde radikal etkiler yaratma potansiyeli görüyorum. Beden sanatı, performans, fotoğraf, film, video ya da metin olsun bütün türlerinde, (toplumsal cinsiyete, ırka, sınıfa, cinsiyete vs. dayanan) öznelliklerin ve kimliklerin her kültürel pratiğin asli unsurları olduğunu vurgular” (Jones, 2008: 314). Amelia Jones bu makalesinde beden sanatını

kullanan bazı sanatçıların bedeni fetişize etmek değil bedeni arzusunun nesnesi olarak değil simgesel anlamda derinlikli ve değer yüklü olarak sanatında kullanan performans sanatçıları irdeler ve beden sanatına daha fazla değer verilmesi gerektiğini savunur. Bu bağlamda Kübalı performans sanatçısı Ana Mendita toprak ile kendi silüetine dayalı kadın bedeni arasındaki performans çalışmasında bedeni evrenle yeniden birleştirmenin yollarını arayarak etkileyici bir çalışma gerçekleştirmiştir. Mendita toprak/beden aracılığıyla kendisini doğanın bir parçası olarak gördüğünü ifade etmektedir.

### **4.3. Çağdaş Sanat ve Sanatsal Kimlik İlintisinde Cinsel Kapsamlar**

#### **4.3.1. Sanatta Kadın ve Kadın Sanatında Cinsel Kapsamlar**

Sanat alanında günümüzde kadının konumu değişime uğramakta bu da sanat tarihi yazınının gerçekçi bir şekilde ele alınmasını gerektirmektedir. Bu bağlamda yapılan çalışmalar tarihteki kadın sanatçıları hakkında bilgi edinmemizi sağlamış ve kadın sanatçıların erkeklerden farklı bir üslup sergilediklerini ortaya çıkarmıştır. Bu farklılığın nedeni bazı teorisyenlerce, cinsiyetin dayattığı durumların sanatçıda farklı bir algı oluşturduğu ve bu algısında eserlerine yansıdığı şeklinde ifade edilmiştir. Bu yansımaların kadın sanatçının yaratıcı sürecini bütünsel olarak etkilediği gözlemlenmiştir. Bu konuda Kaya Okan (2011: 79), “Yeni bakış açıları sanat tarihinde de geniş bir etki yaratmaktadır. Bu sayede, geçmişte ve günümüzde kadın sanatçıların başarı veya başarısızlıkları yeniden değerlendirmeye tutulmuş, bir başka deyişle keşfedilmiştir. Artık günümüzde sanat tarihinden dışlanmış kadın sanatçıların çalışmaları hakkında bilgi edinebiliyoruz” demektedir.

“Endüstri çağında sanat, toplumun dünyasını ve yaşam şeklini oluşturma görevini üstlenmiştir. Biçim, toplum yaşamında değişen gereksinimlere göre sürekli değişim ve gelişim göstermeye başlamıştır. Sanatın işlevi olası dünyalar ve yeni gerçekler yaratmak ve dünyamızı zenginleştirmek olmuştur. Yeni akımlarla kalıcı iş yapmaktan çok göze hoş gelen, izleyenleri belli bir davranış ve tutuma zorlayan sonuçlar hedeflemişlerdir” (Uz, 2012: 1050). Sanat aslında her dönem toplumun yaşam şeklini oluşturma misyonuna sahip olmuş ancak endüstri çağından günümüze geldiğimiz noktada daha belirleyici bir hal almıştır. Sanatın amacı artık yeni toplumsal gerçeklikler yaratmak ve sanat eseri üzerinden izleyenleri bu gerçeklikler alanına aktif olarak sokmaktır. İzleyicinin aktif konumda bulunarak içerisine çekildiği bu süreçte sanat eseri-izleyen etkileşimi ön plandadır. Kadın sanatı yeni

gerçeklikler yaratmak ve bu gerçekliklerde yer edinmek amacıyla çalışmalar yürütmektedir.

Antmen'in (2016: 242) belirttiği gibi, "Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültürüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen 'ilk kuşak' feminist sanatçıların ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmişlerdir". Birinci kuşak feministler kadının özgül üretimlerine yönelirken, ikinci kuşak feministler erkek egemen bir dünyada kadının nasıl temsil edildiği ve nasıl inşa edildiğiyle ilgilenmişlerdir. Birinci kuşak feminist sanatçılar, sanat dünyasındaki ayrımcılığı açığa çıkarma, bugünün ve dünün kadın sanatçıları sergileme gibi araştırmalarla ilgilenirken; ikinci kuşak feministler temsil olgusunu araştırmalarının temelini yerleştirip, sınırlarını ve kurallarını erkeklerin belirlediği bir sanat dünyasında kadın temsillerinin yarattığı stereotipleri sorgulamışlardır.

"Tuhaf, acayip vb karşılıkları olan ve 1980'lerin sonunda eşcinsel erkekleri aşağılamak için kullanılan queer ibaresi, 1990'ların başında "cinsiyet normları dahilinde" olmayanlarca, yani gey, lezbiyen, travesti, transseksüel, biseksüel, interseksüel vb kişilerce, pejoratif anlamıyla birlikte sahiplenilmiş, heteroseksüel matrisin dayattığı ikili kimlik rejiminde öteki kılınanları ve onların eşit haklar mücadelesini işaret etmeye başlamıştır. Queer hareketle paralel olarak gelişen queer kuram, cinsiyetin tamamen bağlamla şekillendiğine, sabit olmadığına, tanımının tarih boyunca koşullara göre değiştiğine dikkat çekerken, toplumsal yapının bütününe nüfuz etmiş olan heteroseksüel mantığı, yani heteronormatifiği okuma, açık etme ve alt üst etme yollarını araştırır. Heteroseksüel matris karşısında queer olmak ve queer düşünmek, sadece bu sistem tarafından ötekileştirilenler için değil, bizzat heteroseksüeller için de elzem bir sorgulama yoludur çünkü mesele salt (hetero'nun "karşıtı" olan) lezbiyen ve gey kimlikler için eşitlik mücadelesi değil, toplumsal yapının akademisinden hukuk ve ekonomi sistemine ve sanat dallarına kadar nüfuz etmiş olan heteroseksist (dünyada sadece tek tip ilişki olduğunu düşünen alternatifini sorgulamayan, herşeyi toplumdaki kadın rolü ve erkek rolü çerçevesinde değerlendiren kişidir.) ve fallogosantrik rejimin işleyişidir" (Öztürk, 2011: 5). 1980'lerin sonunda eşcinsel erkekleri aşağılamak adına kullanılan, tahaf, acayip anlamlarına gelen queer terimi, 1990'ların başında dönüşüme uğrayarak,

heteronormatif olmayanlarca, pejoratif anlamıyla birlikte sahiplenilmiş ve ikili kimliğin dayatmalarına karşı eşit haklar mücadelesini ifade etmeye başlamıştır. Querr kurama göre cinsiyetin sabit olmadığı ve tanımının tarihsel süreçler içerisinde sürekli dönüşüme uğradığı ifade edilir ve queer kuram heteronormatifliği alt üst etme yollarını bulmak üzere yapılan araştırmaları kapsar. Heteronormatif baskıya karşı queer düşünmek, sadece ötekileştirilmiş bireyler için değil, heteroseksüeller içinde sorgulanması gereken bir yol olmalıdır. Buradaki sorgulama heteroseksist ve fallogosantrik rejimin işleyişinden doğan, birçok alana (hukuk, ekonomi, sanat vb.) yansıyan eşitsizliğin sorgusudur.

“Butler’in çalışması erkek ve dişi ve/veya heteroseksüel ve eşcinsel olmanın ne anlama geldiğine dair fikirlerin her zaman ayrıcalıklı terime (erkek, heteroseksüel) bağlı olduğuna işaret etmekte. Ayrıcalıklı terime ait değerler, örneğin feministlerin eşitlik taleplerinde ve gey ve lezbiyenlerin özgürlük/hak taleplerinde görünür durumda. Butler’a göre bunun nedeni kadın, lezbiyen ve gey gibi kimlik kategorilerinin “ya baskıcı yapıların normalize eden kategorileri olarak ya da bu baskıya dair özgürlükçü başkaldırının birleştirici noktaları olarak düzenleyici rejimlerin (regulatory regimes) araçları olma eğilimleri”dir. İşte bu noktada, “queer” kimliği interseksi düşünmek için kullanmakla ilgili vaat devreye giriyor. Bu vaat her ne kadar mümkün ya da mükemmel görünmese de, queer’in heteroseksüel/homoseksüel çerçevenin hizmetine sunulmayı reddeden kaygan bir kategori olmasıyla, toplumsal cinsiyet ya da cinselliğin derli toplu bir biçimde kategorize edilmesine karşı gelmesiyle ve hatta cinsiyetin biyolojik anlamda objektif olduğuna dair fikre de karşı çıkmasıyla interseksi düşünmek için bir imkan açıyor” (Holmes, 2011: 106). Queer teori kapsamında Judith Butler, heteroseksüel ve eşcinsel olmanın ne anlama geldiği konusundaki fikirlerin, erkek, heteroseksüel terime bağlı olarak sunulduğu görüşünü bizimle paylaşır. Bu baskın terim doğrultusunda feministler eşitlik isteklerini, gey ve lezbiyenler ise, özgürlük ve haklarını talep eder. Bunun nedeni, ötekileştirilmiş kimliklerin, normalleştirme çabası içinde olan düzenleyici rejimlerin araçları olma eğilimleridir. Bu noktada queer kimlik içerisinde, interseks düşüncesi ortaya çıkarılır ise; heteroseksüel/homoseksüel dayatmayı reddeden queer teori sayesinde; toplumsal cinsiyet ve cinselliğin kategorizasyonuna karşı gelinecek ve interseks düşüncesi ile biyolojik cinsiyetin objektif olmadığı fikri savunulabilir hale gelecektir.

“İnterseks bedenlerin hastalıklı olarak işaretlenerek “muğlak cinsel organları”nın kozmetik operasyonlar aracılığıyla düzeltilmesi cinsiyetin ne kadarının “doğal” olduğu sorusunu sormamızı gerektirir. Bir bebeğin rızası dışında cinsel organına yapılan müdahalelerin heteronormatif kültürün bir parçası olan biyotibbin bedenleri neye göre düzenlediğini düşündürmelidir. Bu noktada Judith Butler’in Cinsiyet Belası’nda cinsiyetle ilgili yönelttiği sorulara kulak vermek gerekir. “Zaten "cinsiyet" nedir ki? Doğal mıdır, anatomik midir, kromozomlarla mı alakalıdır, yoksa hormonal midir? Peki, feminist eleştirmen, bu tür "olguları" bizim için saptadıkları iddia edilen bilimsel söylemleri nasıl değerlendirmeli?” Bu soruları sormak kaçınılmaz olarak toplumsal cinsiyeti (gender) verili bir cinsiyetin (sex) üzerine kültürün inşa ettiği anlamlar bütünü olarak gören anlayışı da sorgulamayı beraberinde getirir” (Şeker, 2011, 126). İnterseks bedenleri, cinsiyet olarak ele aldığımızda ortaya üçüncü bir cinsiyet çıkacaktır. Ve daha interseks bedeninin bilincinde olmayan bireyin istemi dışında, (normalleştirme adına), bir dizi operasyona uğratmanın amacı nedir? Buradaki normal belirlenim unsurları nelerdir? Bireyin talebi dışında, heteronormatif kültürün bir parçası olan biyotibbin, (güya) normalleştirdiği bedenler kime katkı sağlayacaktır? İnterseks bedene uygulanan bu dayatmanın sonucunda cinsiyet doğal mı kalmış olacaktır? Bunun gibi birçok soru sorulabilir. Judith Butler’in cinsiyet belası adlı çalışmasında yönelttiği şu sorular da “Zaten "cinsiyet" nedir ki? Doğal mıdır, anatomik midir, kromozomlarla mı alakalıdır, yoksa hormonal midir?” dikkat çekicidir. Tüm bu sorulardan sonra; toplumsal cinsiyeti (gender) verili bir cinsiyetin (sex) üzerine kültürün inşa ettiği anlayışını sorgulamak da kaçınılmazdır.

“Toplumsal cinsiyet, tarihten, siyasete, sosyolojiden antropolojiye kadar, hem akademik hem de güncel pek çok alana nüfuz etmiştir. Farklı kültürlerde, tarihin farklı anlarında ve farklı coğrafyalarda, bireylere cinsiyet üzerinden toplumsal olarak yüklenen roller ve sorumlulukları ifade etmek için kullanılan toplumsal cinsiyet, güncel plastik sanatlar alanında sıklıkla işlenen bir konudur. Kökenlerini Fransız Devrimi’nden alan, gücünü sanayi devrimi ve bunun devamı olarak modernizm ile toparlayan, post yapısalcı teoriler ile tüm dünyada her alana nüfuz eden toplumsal cinsiyet, plastik sanatları da biçim ve içerik olarak etkilemiştir” (Üner-Yılmaz, 2010: 125). Farklı kültür, zaman ve mekanlarda insana ne olduğunu değil ne olması gerektiğini söyleyen toplumsal cinsiyet, yaşamın tüm alanlarında kendini



göstermekte, dolayısıyla güncel plastik sanatlarda da kendini göstermektedir. Tarihsel süreçte gelişerek yaygınlaşan toplumsal cinsiyetin, plastik sanatları hem biçim hem de içerik olarak etkilediği görülmektedir.

“İnsani olan, bir yönüyle toplumsal olandır ve bu bağlamda toplumsal cinsiyet meselesi de sanatın konuları içinde yer alır” (Üner-Yılmaz, 2010: 125). Toplumsal cinsiyet, toplumsal bir olguysa, insanda toplumun etkisinden uzak yaşayamıyor ve sanatta insan elinden çıkıyorsa, toplumsal cinsiyet pek tabii ki sanatı etkileyecektir. “Toplumsal cinsiyetin sanat ile kesiştiği noktalar ve toplumsal cinsiyet üzerine üretilen pek çok iş olmasına rağmen, Türkiye’de toplumsal cinsiyet, genel olarak tarih, politika ve sosyoloji temelinde incelenmiş ya da plastik sanatların toplumsal cinsiyet ile kurduğu bağ, feminist teoriler yeterince irdelenmeden aktarılmıştır” (Üner-Yılmaz, 2010: 126). Türkiye’de toplumsal cinsiyet kavramı feminist teoriler algılanmadan sadece tarih, politika, sosyoloji temelinde irdelenmiş, plastik sanatlarla bağlantısı da bu anlamda kurulmuştur. Bu da doğal olarak büyük bir eksiklik yaratmış çünkü feminist teoriler cinsel kimlik ayrımlarına karşı geliştirilmiş ilk çözümlerdir ve bunların kökeni incelenmeden çıkan çalışmalarda doğru olsa dahi yetersiz kalacaktır.

“Günümüzde Feminizm, sanat alanında da alışılmış ve bilinen tanımları ve durumları yeniden tanımladığı ve geçmişin sanatının etik ve idealist değerler bağlamında insanoğlunun doğal ve evrensel değerlerini mi yoksa erkeklerin değerlerini mi yansıttığını tartışmaktadır. Öyle ki kadın artık ikincil bir varlık olmayacak, eksiksiz bir insan gibi görünmemek için erkekle özdeşleşmeye gereksinim duymadan kadın oluşuyla gurur duyacaktır. Ayrım yalnızca bir yaratılış ayrımından değil, çıkar çatışmalarından ve karşılıklı bağımlılıktan doğmaktadır. Kadınların kendi yer ve konumlarını kendilerinin belirlemesi konusunda pek fazla çaba harcamamış olmaları şaşırtıcı değildir. Kadınlar, iktidar tekeline elinde tutanlarca kurulmuş ailevi, ekonomik, siyasal ve dinsel düzene boyun eğmişlerdir” (Kaya-Okan, 2011: 79). Sanat adına bilinen tanımların artık işlemediği ve değiştirilmeye başladığı günümüz sanatında aktif olan feministler, geçmişin sanatının erkeklerin değerlerini mi yoksa insanlığa ait değerleri mi yansıttığını tartışmaktadırlar. Artık feminist kadınlar/sanatçılar ikincil bir varlık olmadıklarının bilincine varmışlar ve bu bağlamda erkeklerle eşit olmak adına mücadele etmek yerine, kadın olmanın başlı başına ne olduğunun bilincine varmışlardır. İktidar

tarafından kadınlara dayatılan sistem, cinsiyet ayrımının yanında çıkar çatışmalarından ve karşılıklı bağımlılıktan da kaynaklanmaktadır.

“Günümüz sanatında son 20 yılda birçok yaklaşımın ve akımın bir arada yer almasında çeşitlilikleri kadın sanatçılara borçluyuz. Kadınların söylemi 80’lerde eşitlikten farklılığa dönüşüyor, 70’lerde dışlandıkları fikri ile başlayan ortak tepkime 80’lerde yerini batılı kadın-doğulu kadın’a, alt kesim-üst kesim kadın’a bırakıyor. Kavramsal sanatın sınırlarını gevşeten öznellik, global kadın kimliğinin 80’li yıllardan sonra etkisini yitirmesine ve yapıtı üretenin kendine yoğunlaşmasını sağlıyor. Kadınların yüzyıllar boyunca sanatın nesnesi ve konusu olmaları birtakım sınıflandırmalarla kategorize edilmeleri birçok, kadın sanatçıyı bu imgeleri düzeltmeye yöneltmiştir. Bir nesne olmaktan çıkıp ‘sanatçı’ konumuna geçen kadın, artık kendi imgesini de üretebilir hale gelmiştir. Artık yalnızca bu imgenin muhatabı değil, aynı zamanda yaratıcısıdır” (Kaya-Okan, 2011: 79-80). Feminist mücadelenin ilk yıllarında ötekileştirilmiş olmanın yarattığı sorunlar üzerine eğilip eşitlik üzerine mücadele verilirken 80’lerle birlikte durum eşitlik anlayışından farklı oluşa evrilmiştir. Günümüz sanatında kadın sanatçıların büyük katkısıyla birlikte birçok farklı yaklaşım gündeme gelmiş bunun sonucunda da kadın sanatçı global kadın kimliğinden sıyrılarak öznel açıdan ele alınmaya başlanmıştır. Yani sanatın nesnesi olarak görülen kadın, kadın sanatçıların çabalarıyla nesne konumundan çıkıp hak ettiği sanatçı konumuna geçmiştir. Bu konumla beraber artık kendi imgesinin yaratıcısı olma gücünü eline geçirmiştir.

“Günümüz kadın sanatçıları geçmişe dönüp baktıklarında sanat tarihinden hiçbir miras devir alamamalarından dolayı müzelere ve kurumsal olana tepki duyarak post-modern bir tavır sergiliyorlar. Birçok kadın sanatçı da ortak tema, olay örgüsü ve karakterler bakımından ortak özellikler saptanabilir. Virginia Woolf, Ellen Moeis, Elaine Showalter, Gilbert and Gubar gibi sanatçılara göre tarihte bütün kadınlar aynı türden baskılara maruz kalmışlardır. Bu durumda kadın sanatçıların dünyayı erkeklerden farklı bir şekilde algılamaları doğaldır” (Kaya-Okan, 2011: 80). Cinsiyet olarak ötekileştirilen kadın sanatçıların maruz kaldıkları dayatılmış yaşantının verdiği izler, kadın sanatçıların karakterleri ve eserleri açısından ortak özellikler göstermelerine neden olmuştur. Kadınların erkeklerden farklı bir algıya sahip olması da dayatılan sistemin eseridir.

Günümüzde kadın imajının değişmesiyle birlikte kadın sanatçılarda, güzellik ve cinsellik kavramlarının dışında kadının önemszenmesi gereken farklı kimliklerinin olduğuna işaret ederek bu anlamda çalışmalar yapmışlardır. Kaya Okan (2011: 81-82). “Günümüz sanatçılarından Shermann, erkek egemen toplumda, erkeğin görmek istediği bir biçimde şekillendirilen, daima güzel, sevişmeye hazır, kimliğinde seks ve aşk duygularını barındıran ve bu kimlikler dışında hiçbir statüsü olmayan kadını irdeler. Oysa kadının bu kimlikler dışında da yaşantısı, kimlikleri ve çirkin tarafları vardır” demektedir. Shermann’ın eserlerinde kadın her an güzel ve sevişmeye hazır, başka hiçbir özellik barındırmayan bir şekilde sunularak bu duruma dikkat çekmek istenmiştir. Ancak Shermann’ın çalışmalarını aynı anlamları tekrar ürettiği gerekçesiyle yukarıda da belirtildiği gibi eleştirenler vardır.

Kadına biçilen roller, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımını irdelemeyi gerekli kılmaktadır. Bu konuda Ulusoy (1999: 50), “Cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki fizyolojik farklılıkları ifade ederken, toplumsal cinsiyet cinslere atıfta bulunulan aktüel veya normatif kültürel özel davranış örüntülerini ifade etmektedir. 'Cinsiyet farklılıkları'ndan konuşurken, kadın ve erkek arasındaki fizyolojik ve biyolojik farklılıktan, 'toplumsal cinsiyet' ayrımcılığından bahsederken ise kadınlık ve erkeklik rolleri arasındaki ayırmadan söz ediyoruz demektir. Kadın/erkek farklılığı kalıtsal ve büyük oranda evrensel olarak belirlenirken kadınlık/erkeklik ayrımı kültürel olarak belirlenir ve oldukça değişkendir” demektedir. Cinsiyet biyolojik olarak, toplumsal cinsiyet ise sosyo-kültürel olarak dayatılan olgulardır. Kişi doğumundan itibaren bunların temelinde oluşturulan kodların kuşatımı altındadır. Özellikle toplumsal cinsiyet bağlamında oluşturulan kodlar belirli rolleri oynamayı zorunlu kılmakta; bu rollere göre davranmayanlar ise anormal olarak görülüp ötekileştirilmektedir. Örneğin erkek adam ağlamaz ağlarsa alay konusu olur; kadın anne olmak için dünyaya gelmiştir, anne olmak istemiyorsa bencillikle, sorumsuzlukla sevgisizlikle suçlanır. Söylemler ve işaret ettiği anlamlar ise içler acısıdır. Sözüün eri, bilim adamı, erkek sözü, kadın kısmı, kız başına, kız almak, kız vermek, insanoğlu, yuvayı dişi kuş yapar, erkeklik öldü mü?, adamın dibi, kalıbının adamı olmak, karı kılıklı, at gibi kadın, kadın başına, karı gibi ağlamak belirtilebilecek sayısız örneklerden bazılarıdır. Böyle cinsiyetçi bir yapıda, toplumsal olarak oluşturulan ve dayatılan rollere uygun davranmayanlara nefret söylemleri ve

eylemleri gerçekleştirmek isteyenlerin sayısı azımsanmayacak bir kesimi kapsamaktadır.

*Pek çok toplum kadınlar ve erkekler için farklı faaliyetleri ve özellikleri salık verir ve bunlar, insanlar tarafından 'doğal'mış gibi kabul edilirler. Böylelikle, biyolojik farklılıklar kültürel olarak kabul edilmiş cinsiyet farklılıkları ile birleştirilir ve sosyalizasyon sürecinde bu hakim ve başat olan değerler, kadınları kadınsı, erkekleri de erkeksi olmaları doğrultusunda cesaretlendirir (Bilton 1981: 148). Özetle, toplumsal cinsiyet farklılıkları kadın ve erkeklerin oynamasını öğrendikleri veya çeşitli kurumsal yapılar içinde oynamak durumunda kaldıkları farklı rollerden kaynaklanmaktadır. Farklılığın temel determinantı olarak görülen cinsel iş bölümü, erkekleri kamusal alanlara bağlarken kadınları da eş, anne, ev içi işçi ve ailenin özel alanına bağlamış ve böylelikle onların yaşam boyu süren tecrübeleri, karşılaştıkları olaylar serisi oldukça farklılaşmış ve ayrı bir sosyal kategori oluşturmalarını sağlamıştır (Çelebi 1990: 4). Sosyolojik perspektifte kurumsal yapıların toplumsal cinsiyet için önemli bir potansiyel kaynak olduğu kabul edilmektedir (Ritzer 1996: 448) ve toplumsal cinsiyetin inşasında özellikle aile ve eğitim kurumunun etkin bir rol oynadığı düşünülmektedir. Toplumsal cinsiyet ile ilgili esas sorun, farklılıklardan da öte, kadın ve erkeğin toplumsal ilişkiler ağı içinde yalnız farklı değil fakat eşitsiz koşullarda oluşları noktasında toplanmaktadır. Yapılan çalışmalar özellikle, kadınların kendi düzlemlerindeki erkeklere göre daha az maddi kaynaklara, sosyal statüye, güce ve kendini gerçekleştirme fırsatına sahip olduklarını göstermektedir ve bu eşitsizlik kadın ve erkek arasındaki biyolojik veya kişilik farklılıklarından değil, toplumsal organizasyondan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, erkek ve kadın sadece farklı değil fakat tabi olma ve baskın olma ilişkisi içindedirler ki, bu türlü yapılanmaya patriarşi adı verilmektedir. Bu kavram sosyal ilişkiler hiyerarşisini ve erkeklerin kadınları baskı altına alabildikleri kurumları ifade etmektedir (Ulusoy, 1999: 50-51).*

“Kadın sanatçıların sisteme karşı geliştirdikleri direniş olgusuyla meydana gelen kadına özgü sanatsal ifadeler zamanla eğitim sistemine, sanatsal eleştiri ve uygulamalara kadar etki etmiş ve sonrasında bu uygulamalar erkek sanatçıların da benimsedikleri yöntemler ve stratejiler olarak karşımıza çıkmıştır. Kolajla başlayan beden sanatına kadar varan kadın duyarlılığı dünya sanatını etkileyerek günümüze kadar ulaşmış, günümüz sanatçılarına izlek oluşturmuştur” (Şahmaran-Can, 2015: 96). Egemen siyasi otoriteye meydan okuyan kadın sanatçılar yeni ideolojiler geliştirmişler ve bu sayede toplumsal yapıda ve sanatta köklü değişimler sağlamışlardır. Bu bağlamda erkek sanatçılarda sanatta kadınların kullandığı yöntemleri benimsemeye başlamışlar ve bu yöntemler ışığında sanatsal çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Kadın sanatının duyarlılığı, sanat tarihinde kadının konumunun keşfedilmesini, sanat alanındaki geleneksel kadın imgelerinin sorgulanıp yok sayılmasını sağlamış ve kadın sorununu bir dizi kolektif eylemlerle, sanatsal etkinliklerle açığa çıkarmıştır.

“Tüm bireysel gerçeklikler, doğrudan doğruya toplumsal güce bağımlı olan ve onun tarafından biçimlenen toplumsal gerçeklikler haline gelmiştir. Bu durumda, bireysel gerçek, ancak kendisi değilse, ortaya çıkmasına izin verilir” (Debord, 1996:

17). Bu söylem üzerine iktidar güçlerinin toplumsal gerçeklikleri yarattıkları cümlesiyle başlayan uzun bir söylem de yapılabilir ama bu kadar net bir ifadeye kısaca denebilir ki; böyle bir yaratılmış gerçeklikte olduğumuz doğrudur ve artık bunun değiştirilmesi gerekmektedir. Artık vakit, gücü elinde bulunduran iktidarın değil, bizim kendi gerçekliğimizi yaşama vaktidir. Kadının varlığının her alanda öne çıkarılması gerekmektedir.

#### **4.3.2. Sanatsal Teknik ve Anlatım Biçimleri**

Sanatın hiyerarşik bir temele oturtulmasına karşı çıkan kadın sanatçılar, aşağılanan, yani hiyerarşinin en altına itilen hatta görmezden gelinen sanatlarını yüksek sanat diye konumlandırarak, ironiyi ve eleştiriyi bütünleştiren çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalar sayesinde yeni anlatım biçimleri ve farklı malzeme kullanımları gündeme gelmiştir. “Judy Chicago, Miriam Schapiro ve Faith Ringgold gibi kadın sanatçılar kadına özgü malzemeler ve yorganlardan oluşan 'zanaat' ürünlerini 'yüksek' sanat kategorisine yerleştirerek sözü edilen hiyerarşik bu oluşuma meydan okumuşlardır. Bu tür çalışmaların Türkiye'deki öncülleri arasında Fusun Onur ve Gülsün Karamustafa örnek olarak gösterilebilir” (Şahmaran-Can, 2015: 108).

Hareketin farklı türlerdeki kullanımlarıyla oluşturulan kinetik heykel, heykel sanatında yeni bir teknik ve anlatım biçimine geçişin göstergeleridir. Uz (2012: 1051), “Kinetik sanat Modern Sanat’ın ortaya attığı en önemli kavramlardan biridir. Onu bir anlamda heykelin bir türü değil de, yeni bir sanat dalı saymak da olanaklı. Mühendis ve sanatçı işbirliğiyle yapılan bu tür çalışmalarda sürekli değişen görüntüler, sistemli hareketler sergilenir. Teknolojinin en son sağladığı yeni olanakları kullanan sanatçılar, aynı zamanda doğanın da tüm verilerini değerlendirmektedirler” demektedir. Kinetik heykeli disiplinlerarası özelliği ve geleneksel heykel sanatı özelliklerinden çok bağımsız olan yaratım şekli nedeniyle, yeni bir tanımlama çerçevesinde düşünebiliriz. Hareketi teknolojinin üst düzeyde kullanımıyla bütünleştiren kinetik sanat da, çağdaş sanat bünyesindeki birçok anlayışın sanat ürünü-izleyici odaklı yapısını aktif olarak kullanmaktadır.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, farklı teknik ve anlatım biçimleri gündeme gelmeye başlamıştır. Bilgisayar ve internet destekli sanata, Kutup (2011: 14) şu örnekleri vermektedir:

*Multimedia Art:*

*Multimedya sanatçıları, çok geniş bir dizi medya olanaklarını (hem geleneksel hemde yeni medya formları) kullanarak ürettikleri sanata verilen isimdir.*

*Digital Art:*

*Digital Art salt bilgisayar kullanılarak üretilen ve/veya sayısallaştırma teknikleri kullanılarak (örneğin, geleneksel bir tablonun taranarak bilgisayar formatına aktarılması, ya da digital fotoğraf teknikleri ile yapıtların üç boyutlu çoğaltılması ile) yapılan sanata verilen addır.*

*Internet/Net Art:*

*Bu kavram da, Interneti birincil media olarak kabul ederek üretilen her türlü sanat, kültür etkinliği veya olay olarak tanımlanabilir. Zaman zaman da bu işlemi yapmak için kullandığı medya yı, yani interneti, amaç haline getiren bir sanat kavramı diye özetlenebilir.*

*Interactive Art:*

*Bu gruba Etkileşimli Sanat diyebiliriz. Bu kavram altında var olan izleyicinin katılımıyla renklenen ve çeşitlenen, ardından ortaya çıkan ürüne sanat diyebileceğimiz kategorileri koyabiliriz.*

İnternet kullanımının olmazsa olmazı dönüşürdüğü çağımızda –internet çağında- sanatın da bu ortama entegre edilmesi kaçınılmaz olmuş ve bu bağlamda bilgisayar teknolojileri tabanlı birçok sanat türü ortaya çıkmıştır. Günümüz sanatının küresel sistemdeki çok ayaklı yapısı daha birçok yeni ve tartışılabilir sanat türünün ortaya çıkacağı sinyallerini vermektedir.

İnternet ortamında yaratılan sanat için Kutup (2011: 15), “Sanat bundan yirmibeş yıl evvel kendi sınırları içerisinde var olup gelişimini bu duvarlar içinde yaparken bir grup yenilikçi sanatçı, farklı şeylerin olabileceğini gördüler. İnternet gibi bir özgür ve belki de kaotik diye tanımlayabileceğimiz bir ortamda net.art yolcuları, estetik tariflerini altüst eden, biraz Dadacı, biraz teknoloji tutkunu, sınır tanımayan, prosedürleri yok sayan eserler üretmeye başladılar” demektedir. Çağdaş sanatın duvarları delip sokağa çıkan sanat anlayışı, sanatı yaşamın içinde bulmaya çalışırken; küreselleşen sistem sanal bir gerçeklik yaratarak sanatı bilgisayarlar içine hapsetmeye çalışmaktadır. Evet, sanat çağdaş sanat adı altındadır; bu anlayışta çağına ayak uydurmayı gerektirir ancak eleştirmeyi unutmuyarak ve de robotlaşmayarak. Özgür ve belki de kaotik değil; kaotik ve belki de halüsinasyon edilmiş bir özgürlük alanıdır internet. Ama bilgisayar üzerinden sanat yapanların bu ortamı bilinçli kullanımında, halüsinasyon değil de illüstrasyon yaratmak, sanatsal yaratıcılığın elemanları olarak kabul edilebilir. Çağdaş sanatın ne olduğu ve yine onun üzerinden sanatçının kim, sanat eserinin ne olduğu gibi sorgulamalar, bilgisayar destekli ve internet ortamı içerisindeki sanat üretimleri için de gerçekleştirilmelidir.

Çünkü her sanatçı ve eseri, neden-sonuç ilişkisi kurmamıza olanak sağladığından eleştirilip sorgulanmaya değerdir.

“Gelişen bilgisayar teknolojileri resim üzerinde işlemleri, düzenleme ve manipülasyonu alabildiğine kolaylaştırıyorlar (sözelimi Photoshop ve Corel yazılımlarının son derece inanılmaz başarısı bundan kaynaklanıyor). Tarayıcı ise “canlı imge”nin yeniden üretimi konusunda belki en büyük devrimi gerçekleştirmiş görünüyor. Kolajın, yani modern sanatın esas unsurlarından birinin alabildiğine kolaylaşması ise, insanlara artık sanatın yeniden bir tanım değişikliği geçirmesinin gerekip gerekmediğini sordurmaya başladı bile” (Kutup, 2011: 18). Sanatta manipülasyon özellikle temellük sanatında üst düzey, biraz alaycı biraz eleştirel yaratıcılıkların sergilenmesinde çok işe yaramıştır. Günümüz sanatında olduğu gibi onun öncesinde de birçok sanatçı temsil olgularına gönderme yapmak amacıyla böyle bir anlatım biçimine başvurmuş ancak günümüzde teknolojinin gelişmesi bu anlatım biçiminin çok yönlü kullanımlarının önünü açmış ve küresel bir boyuta taşımıştır.

“Kolaj tekniklerinin kullanımının modern sanatın ayrılmaz bir parçası hatta bir akımın yaratıcısı bile olduğu Kübistlerden bu yana apaçık bir durumdur. İlk parlak çıkış dönemlerinde PopArt’ın bu tekniği giderek bir “çılgınlık” derecesine vardığı da doğrudur. Eserlerini neredeyse montaj sanayii teknikleriyle üretilen Andy Warhol etrafında örülen “sanatçı kültürü”, her bakımdan PopArt’ın artık miadını doldurmaya başladığını pek erkenden işaretlemişti. Ancak bir sanat akımının ya da grubunun miadını doldurması, ne kullandıkları tekniklerin sona erdiği anlamına gelir, ne de sanatın kendisinin” (Kutup, 2011: 18). Kolaj tekniği de teknolojinin gelişimine paralel olarak sanat alanında her zaman kullanılan bir teknik olmuştur. Yukarıda da belirtildiği gibi sanat akımlarının dönemi bitip, sanat da anlayışların hakim olduğu bir sürece girilmiş olsa da, bu sanat akımları dahilinde kullanılan tekniklere teknolojinin de olanakları dahilinde yeni teknikler eklenerek sanatsal üretimler yapılmakta ya da o tekniklere ve anlatım biçimlerine sanat üzerinden göndermeler yapılarak yeni biçimler yaratılmaktadır.

“Feminist sanatçıların sisteme karşı almış oldukları protest girişimler sonucu gelişen sanatsal ifadelerle kadın konusuna ve kadına özgü sanatsal uygulamalara eğilim gösteren erkek sanatçılar çoğalmış, kadın duyarlılığı dünya sanatını etkileyerek günümüze kadar ulaşmıştır. Günümüzde kadınlara has bir özellik olarak

kabul edilen üsluplarla yapıtlar üreten erkek sanatçılara sıkça rastlıyoruz. Bu durum, kadına özgü kabul edilen üslubun güncel sanatta ne kadar etkili olduğunun ve günümüz sanatına ne kadar yerleşmiş olduğunun bir göstergesidir” (Şahmaran-Can, 2015: 108). Feminist sanatın ortaya çıkışına değin, belki de çok güzel işler üretebilecek erkek sanatçılar, kadına özgü olarak atfedildikleri için bu teknik ve malzemelerden uzak durmuşlardır. Ancak kadına özgü kabul edilen teknik ve malzemeler günümüzde erkek sanatçılar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Bu başarı feminist sanatçıların eril sisteme karşı giriştikleri protest mücadelenin ürünüdür. Bu bağlamda feminist sanatçılar yaşama karşı yeni bir politik bilinç geliştirmemizi sağlamış ve bu bilinç gün geçtikçe büyüyerek devam etmiştir.

“Küreselleşme sonucu oluşan fark politikaları, 1960’lı yıllarda etkin olan Body-Art’ı gündeme yeniden getirir ve modernist baskılar beden üzerinden anlatılmaya çalışılır. Nedeni, bedenin Batı kültüründe, batılı modernist anlayışta tuttuğu yerdir. Antik Yunan'a dayanan batılı modernite sistemi, egemen iktidarın bedeni kullanabileceğinin, yetkinin sadece merkezi bir otoritenin elinde olduğunun anlayışıyla oluşturulmuş bir sistemdir. Bu yüzden sanatsal ifadelerde, bedene yönelik her türlü yaklaşım, sistemi eleştirmeyi öngörür. Bedenin sanatsal ifade için bir araç konumuna getirilmesi aynı zamanda birey kavramının yeniden öncelikli konuma getirilmesiyle aynı anlamı taşır. Bu nedenle Body-Art’ın feminist sanatta yeri çok önemlidir. 1960-1970’lerde kadın sanatçıların resim ve heykel gibi alanlar dışında performans, Video-Art, Body-Art gibi alanlara yönelmelerinin ardında; o dönem bu mecralarda eril bir tarih üzerine bina edilen, cinsiyetlendirilmiş pratikler olmaması yatar. Bir yandan erkekler tarafından ele geçirilmiş uzun bir tarihinin olmayışı, öte yandan nesneleştirilmiş kadın bedenini özne olarak sahiplenmek dürtüsü yatar” (Antmen’den aktaran Şahmaran-Can, 2015: 111). 1960’lardan sonra feministlerin üzerinde yapısökümcü bir yaklaşımla ele aldığı kimlik, ayrımcılık, toplumsal cinsiyet gibi kavramlar, sanat üzerinde de etkilerini hissettirmiş özellikle feminist sanatta tezahür etmiştir. En etkili anlatım biçimi ise performans sanatı ve beden sanatı üzerinden gerçekleştirilmiştir. Performans Sanatı, yaşam ve sanat arasındaki bağlantıya odaklanan, kültürel normlara ve iktidara karşı olarak yankı uyandıran eylemlilik halleri geliştirebilen sanat yapma biçimidir. Artık sanat, hayattan kopuk değildir. Sanat edimsel hale geldiğinde hayatın içerisine daha fazla inmeye başlamış ve bedenin üzerine vurulan etiketlerin ne kadar yanlış olduğu vurgulanmıştır.



Böylece bedenın üzerinde var olan şeyler daha net ortaya konmuş ve insanların anlaması çok daha kolay hale gelmiştir. Beden malzeme olmaya başladığında ırk, din, kimlik ve cinsel eğilimler gibi toplumsal kodlara yönelik önyargılar sanatçılar tarafından çok daha net sorgulanabilir olmuştur. Bedenin bu şekilde bir sanatsal malzeme olarak kullanılışı tamamen protest bir tavırla, bedenler üzerindeki yüzyıllardır hüküm sürmüş istilaya karşı gelmenin anlatım şeklidir. Bu bağlamda, feminist etkilerle, bedenın sanatsal uygulama alanı olarak kullanıldığı yöntem ve anlatımlar 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde artarak devam etmiş ve birçok sanatçı insan vücudunu konu alarak bedeni bir denetim ve sanatsal temsil aracı olarak kullanmıştır. Feminist sanatçıların beden sanatını etkin bir şekilde kullanmalarının en önemli sebeplerinden biride, beden sanatının eril tarihin temelinde inşa edilmiş bir yapısal özellik göstermemesinden kaynaklanmıştır. 1960'lardan günümüze geliş sürecinde büyük etkiler yaratmış olan beden sanatı, 21. yüzyılı yaşadığımız günümüzde de etkililiğini hiç kaybetmeden devam ettirmektedir.

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### DEĞERLENDİRME - TARTIŞMA

#### 5.1. Değerlendirme - Tartışma

“SANATTA DİĞER BAKIŞLAR: Cinsel Kimlik İlintisinde Çağdaş Sanat Yönsmeleri” konulu bu çalışma, merkezi anlamda “sanatta diğer bakışlar” olarak erkek egemen bir sanat tarihi sorgulamasından çağdaş sanata geçiş süreçlerine diğer cinsiyetleri de temas ettirerek “kadın” varlığı ve kadın imgesini vurgulamaktadır. Bu kapsam dahilinde “cinsel kimlik ya da kimliklerin hem sanatsal imge olarak hem de sanatçı olarak çağdaş sanat içindeki konumları, eğilimleri, reaksiyonları, sanatlarını takdim biçimleri, gördükleri takdir ve sanatsal tasdikleri üzerinde durulmuştur. Sanatta cinsel kimlik ilintisinin geçmişi yaklaşık 50-60 yıl civarındadır. Özellikle “feminizm” temelli bu geçmişten daha yakın bir geçmişe de “sanatta diğer cinsel kimlikler” tartışmaları eklenmiştir. Feminist sanat ve sanat eğitiminin giderek ivme kazanan tesirleri, sanatta diğer bakış olarak kadın vurgusunu çağdaş sanat içinde belirginleştirmekte başarılı olma yolundadır. Diğer cinsel kimlik ilintilerinin ise yoğun olarak “çokkültürcü” yaklaşımlarda ele alınma çabaları dikkat çekmektedir denilebilir.

Sanat tarihi ile cinsel kimlik konumsallığı ve tartışmalarına odaklandığımızda “erkek egemen bir sanat tarihi” saptamasına değinmek söz konusudur. Sanat tarihi bir toplumun tarihini de simgeler. Sanat eserleri de o toplumun kültür değerleridir. Kültürel üretimin başlıca pratiklerinden biri olarak sanat, kültürel mirasın ve intikalin de vasıtasıdır. Bu bakımdan toplumun tüm bireylerinin sanatsal üretimlere sunduğu katkının yadsınamaz olduğunu düşündüğümüzde, erkekler kadar kadınların da bu süreçlere katkı sunduğunu söylemek durumdayız. Ancak erkeğin hakimiyeti ve kadının daha pasif ve etkisiz konumlanması, sanat tarihinin bize sunduğu ana tablodur.

Sanat tarihinde sanatsal üretim için üç başlık ön plandadır. Bunlar; “temsil, tasarım ve uzlaşım”dır. Temsil, sanatsal dönem ve çağlar olarak 19. yüzyıla kadar olan süreci kapsamaktadır. Tasarım, 19. yüzyıldan günümüze kadar sanatın önemli gayesi olarak merkezi konumdadır. Uzlaşım ise, çağdaş sanat üzerine toplumsal tepkilerin doğuracağı sonucun bir göstergesi olarak gündemdedir. Sanat tarihinde diğer bakışın varlığına ilişkin olası saptamalar için temsil olgusuna baktığımızda,

kadın tarafında yapılmayan ama içinde kadının olduğu temsiliyetler dikkat çekmektedir. Dolayısıyla sanat tarihinde kadın, öncelikli olarak imge, figür ya da tema biçiminde sanat eserlerinde yerleşiklik kazandırılmıştır.

Sanat tarihinin günümüze yakın dönemlerinde ise kadının birey olarak sanatın önemli bir parçası olduğunu söyleyebiliyoruz. Çağdaş sanat işe tarihsel sanat kıyaslandığında çağdaş sanatın kadına bir odak oluşturduğunu ve dolayısıyla hem imge olarak hem de sanatsal yaratım süreçlerinde dinamik bir karakter niteliği kazandırdığını söyleyebiliriz.

Sanat tarihinde hakim kimlik için iki farklı bağlam üzerinde durmak gerekmektedir. Bunlardan birisi “sanatçı” olarak bir sanatsal kimlik, ikincisi ise “sanat” olarak hakim kimliktir. Sanatçı kimliği her şeyden önce “sanatsal” bir kimliktir. Sanatsal kimliği diğer kimliklerden ayıran özellikler, sanatsal kimliğin daha dinamik, daha karmaşık ve daha etkili bir yapı sergilemesidir. Bir başka ifade ile sanatsal kimlik, “kim”likten ziyade “ben”lik inşasını öncelemektedir diyebiliriz. Bu bağlamda sanatsal kimlik, hem sanatsal üretimin hem de kültürel üretimin bir parçası olarak olgunlaşmış olacaktır. Toplum belleği olarak sanatçı, toplumsal direnç ya da konsantrasyonlar için önemli bir referansı da anlamlandırmaktadır. Sanatsal kimlik, sanatçının mensubiyet duygusuna, mesuliyet koşullarına, vekalet niteliklerine ve sosyal angajman gücüne sahiptir.

Sanat tarihinde hakim kimlik olan aynı zamanda sanatçı kimliğine de hakimiyet sergileyen erkek egemen bakışı ve icrayı yerleştirmiş görünmektedir. Bu açıdan kadın sanatçıların ya da kadına dönük sanat eğitiminin de çok uzun bir geçmişi olmadığına şahit olmaktadır. Sanat tarihinde kadının sanattan daha çok el becerilerini ve izole dünyalarında performe edebildikleri zanaatsal üretimleri ile gündeme gelen kadın, sanatsal statü kazanmaları da dolayısıyla mümkün olamamış görünmektedir.

Sanatta diğer bakış, önce, erkeğin bakışına göre konum almıştır saptamasını yapabiliriz. Çünkü erkek bakış açısı ile kadına sanatsal bir kimlik ve niyet atfedilmiştir. Kadın bakışı, toplumsal normlar içinde yer almaktadır doğal olarak. Genel toplumsal içselleştirmelerde de kadın bakışının tesirleri söz konusudur. Erkeğin yarattığı imgesel/nesnel izole dünyasından çıkmaya çalışan kadın, geleneksel sanat eğitiminin usta-çırak ilişkisinde gündeme gelmediği gibi, belli sanatsal hamilerin de tasarruflarına mazhar olamamıştır. 20. ve 21. yüzyılda sanatta

cinsiyetçi bakışın kat ettiği merhale, kadın bakışının özellikle “diğer bakış” olmaktan çıkabildiğine delil olabilecek örnek ve icraatları bize sunmaktadır. Bu bağlamda diğer bakışın sosyolojisi, diğer bakışın ideolojisi, diğer bakışın psikolojisi kadar diğer bakışın eğitim, statü ve mesleki eşitliğinin kazandırdığı konumsallığın, sanatsal konumsallığını da biçimlendirdiğini ifade edebiliriz.

Sanatta kimlik ayrımlarının cinsiyet ayrımları ile karakterize olma süreçleri artık geride kalmıştır. Kimlik – benlik tartışmalarında kadın benliği, kimliğe biraz daha baskın gelebilmiştir. Zira özgüven ve sanatsal süreklilik ve buna yönelik pedagojik destek dikkate alındığında kadın benliğinin kazandığı içerik, dikkat çekici boyutlara gelmiştir. Sanatsal kimlik için bazı belirleyicilerden olan etnik unsurlar, kültürel bağlılıklar, kültürel genetik, sanatsal – üslupsal mensubiyet gibi unsurlar konusunda kadınsı sahiplenicilik, eylemlere de yansıyabilmektedir. Çağdaş sanat içinde kültür endüstrisinin özellikle tüketim kültürü motivasyonlarının görselliğinde yerleşiklik kazanan kadın imgesi, kadınsı bakış için yine kadın sanatçıların önünde olumsuz bir durum olarak yer almaktadır. Böyle bir ikilemin yaşattığı tereddüt ya da istikametsizlik, sanatsal kimlik olarak kadın kimliğini tartışmaların odağında konumlandırmaktadır.

Geleneksel sanata ait dönem, anlayış ve üsluplarda hakimiyet kuramamış olan kadın bakışı ve bu bakışa ait sanatsal kimliğin çağdaş sanat içinde hayatiyet kazanması, bunu devam ettirme yetenekleri ve buna mukabil unsurlarla mücadele güçleri dikkate alındığında, istikrarsız ve sınırlı mukavemetleri ve yönsemeleri dinamik kılabilirdikleri söylenebilir. Çağdaş sanatçı olarak kadın sanatının ve kadın sanatçının bir Modernizm geçmişi çok fazla belirgin kılamıyoruz. Ancak Postmodernizm içinde yeni bir ivme ve eylem kazanımı sayesinde yine postmodern sanatın da içinde rol almalarına dönük saptamaları güçlü görebiliriz. Sanatçı-eser-izleyici etkileşiminde kadın sanatı, her üç unsurun sahibi olarak yer almaya başlamıştır. Ürettikleri sanatı topluma takdim etme, toplumdaki bir takdir görme ve sanatlarının sanatsallığı noktasında alacakları tasdik, sanatsal otoritelerin veya mekanizmaların içinde kadına dönük diğer disiplin ve alanların da desteğine ihtiyaç duymaktadır. Dolayısıyla sanat felsefesinde, görsel kültür içinde, iletişim ve etkileşim sistemlerinde ve dolayısıyla çağdaş teknolojiye kadının da potansiyellerini kullanma eğilimi artmış durumdadır.

Sanatçı kendini toplumsal alandan ve dolayısıyla toplumsal olandan kolay kolay soyutlayamaz. Toplumsal dönüşümlerin genel örüntüsünde hakim kılınan kapitalist üretim sistemleri ve buna ilişkin tüketim motivasyonları, politik temsiliyetler ve buna koşut beşeri koşullanmalar, tüm sanatçı kimlikleri kadar kadın sanatçıların da sanatsal üretimlerinde bir potansiyel özellik olarak yansı bulmaktadırlar.

Kadının üzerine odaklanan cinsiyetçi yaklaşımların toplumsal cinsiyet ile ilgisi söz konusudur. Doğal olarak toplumsal cinsiyetten bahsediyor isek, burada kültürel anlamlar ve kavrayışların etkisi yadsınamaz. Toplumsal cinsiyetin hakim iki unsuru “erkek” ve “kadın” cinsiyetidir. Bugün için bunlara ilave edilen cinsiyetçi yeni tercihi yaklaşımların da hem sanatsal, hem pedagojik hem de kültürel kapsamları tartışılmaya açılmış durumdadır. Özellikle sanatsal pedagoji içinde çokkültürlü yaklaşımların detayında cinsel tercihlerin de işlenmeye başlandığına şahit olmaktayız. Batı bu konuya ilişkin sondajları pedagojik küreselliğe taşıma noktasında gayretli durmaktadır. Toplumlarda cinsiyet rolleri, cinsiyetlere göre görev dağılımları, cinsiyet algıları ve tanımlamaları, cinsiyetlere göre doğru ve yanlışlar, adet, gelenek, görenek ve alışkanlıklar bütünü içerisinde kodlanarak nesilden nesile aktarılmasına ilişkin yani motivasyonların eskilerine nazaran daha hareketli görüldüğünü söyleyebiliriz. 1970’lerde feminizmin bu yaklaşımlar bağlamında, bir dizi biyolojik farklılıktan, sosyal, kültürel ve psikolojik olan farklılıkları “toplumsal cinsiyet” kavramı ile ayırt ederek değerlendirdiğini görmüştük.

Tarih ve dolayısıyla sanat tarihinin genel gelişimi incelendiğinde bir sanat malzemesi olarak kullanılan insan vücudunun çağdaş sanatta bireysel kimliklerin ifadesi için yeniden değerlendirildiğine vurgu yapmak doğru olacaktır. Vücudun taşıdığı cinsiyet, yaş, ırk gibi kimlik verilerinin simgesel anlamları üstünde oynayarak, bireysel kişiliklerin değişkenliğinin sınırını çizen sanatçılar yanında, dövme gibi dekoratif teknikler kullanarak, toplumsal kimliklere gönderme yapan sanatçılar, insan vücudunu “kimlik arayışının mekanına” dönüştürmektedirler. Burada kadın bedeninin de sanat nesnesi ve konusu olarak kullanılmasında gündeme gelen anlayışın da düzeltilildiğini, kadının bir nesne olmaktan çıkıp sanatçı konumuna geçerek kendine ait imgenin de sahiplenicisi olduğunu dile getirebiliriz.

1970’lerden itibaren sanatta diğer bakışın kimlik ve karakter kazanmasında etkin katkısı olan feminizmin ortaya koyduğu yaklaşımlar, kadınlığın, kadınsılığın ve

kadına yönelik empatinin sanatsal vargılarını da ortaya çıkarabilmiştir. Birinci kuşak feministler kadının özgül üretimlerine yönelirken, ikinci kuşak feministler erkek egemen bir dünyada kadının nasıl temsil edildiğiyle ilgilenirler. Onlara göre kadınlık, oluşumu tamamlanmış bir olgu değil; sürekli inşa halindeki bir süreç olarak değerlendirilmiştir. Kadın iradesinin kazandığı özgürlük, sanatsal anlamda özgünlüğün ve özerkliğin de temellerini atmalarına destek sunmuştur diyebiliriz. Süreç içinde kadının bir birey olarak ya da bir sanatçı olarak benliğini var etmesini ve kimliğini ortaya koymasını zorlaştıran koşullardan uzaklaşıldığını görebilmekteyiz.

Bazı sanatçıların bedeni fetişize etmek değil ya da bedeni arzusunun nesnesi olarak değil, simgesel anlamda derinlikli ve değer yüklü olarak sanatında merkezci kılma gayretlerine olan bakış ile bazı sanatçıların kadına eş, anne veya biyolojik cinsiyet bağlamında algılamak niyetli bakışın çatışmasına, zaman zaman kadın sanatçıların da katılım gösterdiğine şahit olmaktayız. Kadın cinsiyetinin sanatsal meta olarak değer kazanması ve sanatçı olarak kadının metaya ilişkin esaretini de düşündüğümüzde, çağdaş sanatın toplumsal cinsiyete muhalif kapsamlar ayrıca gündeme gelebilmektedir. Feminist sanatın ve kadın sanatçıların başkaldırısının gerekçeleri zamanla dönüşüm yaşayabilmektedir.

Kadın bedeninin meta haline getirilmesinin sık sık işlendiği yönelimler sanatın birçok kolunda biçim kazanmıştır. Resim, heykel, performans sanatları, film, video ve daha sonra sanatın endüstriyellemesine katkı sağlayan kültür endüstrisinin geliştirdiği medya ve reklam sektörü bunlardan bazılarıdır. Bu eylem çeşitliliklerinin biçimlenişinde yeni cinsiyet söylemlerinin de yer almaya başladığını homoseksüellik, heteroseksüellik, homofobi, gay, lezbiyenler kapsayan eşcinsel, transseksüel ya da biseksüel insanlar açısından söyleyebiliriz. Sanatta diğer bakış olarak sanat tarihsel anlamda kadını konumlandırıdığımızı söylemiştik. Ancak çağdaş sanat içinde sanatta diğer bakışlar çoğul ifadesini de göz ardı etmemeliyiz. Çünkü bugün hem sanatsal, hem pedagojik hem de sosyal içerikler haline gelen bu çoklu yaklaşım içerikleri, sanatsal anlatı ve yönsemelerin dinamik yeni kültürel kapsamalarını da ayrıca ihtiva etmektedir.

Sanatın gelenekselliğine ilişkin konservatif (muhafazakar) yaklaşımların çağdaş sanat için biçim, içerik ve yönsemeler açısından bir engel teşkil edeceği düşünülemez. Ancak çağdaş sanatın yaşadığı alternatifsizlik veya yenilikçilik

sergileyemeyen girişimleri, bir bunalım yaratabilmektedir. Bu tespiti güçlü kılan bir modernizm-postmodernizm ayrımı örnek olarak gösterilebilir. Postmodern sanatçıların eklektik, öykünmeci ve tekrarcı tercih zorunluluklarıyla modern sanatın sanatsal üretimlerini yeniden irdeleme çabaları, zaten çağdaş sanatın yenilikçi tarafını olumsuz etkileyen bir boyutu teşkil etmektedir. Burada kadın sanatçıların ve diğer cinsiyet karakter inşalarının yenilikçi tavır ve tutum içinde olduklarını gözlemlenebilir bir durum olarak dile getiremiyoruz. Genel olarak değerlendirdiğimizde sanat, kültürün ve kültür değişimlerinin en hassas göstergesidir. Bu dönüşümler içinde cinsiyet yaklaşımları ve daha ötesinde cinsel içeriklere ilişkin sanatsal üretimlerin dikkate değer bir potansiyel sergileyebildiğini de vurgulayabiliriz. Sanatsal deneyimin bir toplumsal deneyime dönüşmesi ya da öyle kabul edilmesi öncelikli olarak uzun bir süreci gerektirir. Sanatçı için oldukça meşakkatli bu süreci izleyici için de eşit görebiliriz. Çağdaş sanatın zaman zaman şok edici atılımları söz konusu olabilirken eklektik tekrarları da gündeme getirmektedir. Burada yeni cinsiyetçi bakışların ya da sanat eserindeki cinsel içeriklerin katkısının söz konusu olup olmadığı sorusu tartışılabilir. Cinsiyet farklılıklarının, cinsiyet rollerinin ya da toplumsal cinsiyetin şablonik veya konformik (uygucu) ele alışı destekleyip destekleyemediklerinin durumu da incelenmeye açıktır. Çağdaş sanatın bu türden sorgulamalar yaşama gayesinden daha önemli olan bu sorgulamaları besleyebilecek potansiyelin varlığı ve sürekliliğidir. Günlük yaşam içinde, işyerinde, sokakta, okulda, sosyal diğer mekanlarda gözlemlenen tüm varlıksal tercih, yönelim ve kabullerin sonucu olan mensubiyetlerin kazanmış olacağı saygınlığın derecesi, sanatsal saygınlığı ve onayı da destekleyebilecek durum olarak değerlendirilebilir.

Çağdaş sanat içinde diğer bakış olarak kadının varlığı, bir toplumsal dönüşüm ya da kültürel arka plan ile ilintili düşünülebilir. Özellikle ataerkil bir toplum kültürünün mirasını ortadan kaldıran bir girişimle erkek egemenliğine karşı bir duruş sergileme tutumu, sanatın da kadın bakışı ve kadın eyleminde dönüşümüne tesir etmiştir diyebiliriz. Kadınların elde ettikleri statü ve dolayısıyla sosyal kazanımlar, kadın sanatına ve kadın sanatçılara da değer vermeyi gerektirmiştir. Kadının izleyen ya da izlenen bir pozisyondan bir sanatsal özneye taşınması için 1970'lere kadar beklenilmesi ve bunun için feminist gayretin gündeme gelmesi söz konusu olmuştur. Kadına ve kadın sanatına ilişkin manifestoların yavaş yavaş gündeme gelmesi, bu

manifestoların kitlelere ulaştırılması ve görüş olarak yaygınlık kazanması gerçekleştiğinde, eleştirel bir yaklaşımın da temelleri atılmaya başlanmıştır diyebiliriz. Kadın sanat girişimleri ile diğer cinsiyet temellendirmeleri için de sanatta yer açılması olanakları zorlanmıştır. Cinsiyet farklılıkları ve yeni toplumsal cinsiyet ele alışları kapsamında genel olarak kuşatılmış, sınırlandırılmış ya da izole dünyalara itilip hapsedilmiş kadın sayesinde sanatta diğer bakışların varlığı hissedilmiş ve kabul görmüştür.

Çağdaş sanat, cinsiyet, bedenler, cinsellik konusunda eğilimleri değerlendirirken bu konuda yeni bellek oluşumlarını da biçimlendirme eğilimindedir. Cinsiyetin ve sanatta cinselliğin toplumsal, tarihsel, politik, ideolojik ve pedagojik kapsamlar dahilinde tercih ve statü kazanmasında toplumsal hazır bulunmuşluk yaratımının önemi göz ardı edilmemelidir. Bu bağlamda sanatın görevi, bir bakıma, toplumu özellikle kültürel bir mekanizma olarak bu dönüşümlere hazırlamak olmaktadır. Kadını ve dolayısıyla sanatını diğer cinsiyet temellendirmeleri ile indirgemeci ve kategorik düzenlemelere sıkıştırıp değersiz kılma eğilimleri terk edilemeye başlanmıştır. Bir sanatçı olarak kadının diğerlerinden bireye terfisini mümkün kılan en önemli enstrüman sanat olmuştur. Olmaya da devam edecektir. Sanat cinsiyetçiliği körükleyen olandan çıkartılarak, cinsiyet ayrımlarını da değersizleştirmiş ve bu noktada bir sanatsal homojenite yaratılabilmektedir denilebilir. Sosyolojik perspektifte kurumsal yapıların ve konformik yaklaşımların toplumsal cinsiyet için önemli bir potansiyel kabul edilmekte iken, artık bugün statükoların veya kurumsal mesafelerin cinsiyet ayrımlarını ortadan kaldırdığını gözlemleyebiliyoruz.

Artık sanatın diğer mensupları ya da diğer bakış sahipleri sanatsal eylem karakteri, donanım ve teknik beceriler konusunda önemli mesafeler almışlar, çağdaş sanat yönsemelerinde erkekler kadar etkili olabilmişlerdir. Bunda teknolojik hakimiyetlerinin de rolü büyüktür. Kadın sanatı da kadının bir nesne olarak sanatta yer alması kadar küresel kılınabilme eğilimindedir.



## ALTINCI BÖLÜM

### SONUÇ VE VARGILAR

#### 6.1. Sonuç

Çağdaş sanat - geleneksel sanat ayrımlarında belirginleşmiş birçok başlık, eğilim ya da dönüşüm söz konusudur. Modernizm ve postmodernizmin sanatsal ve kültürel farklılıklarında da bir arakesit oluşturan sanatsal kimlik ile benlik ilişkisi, özellikle cinsiyetçi yaklaşımları önemseyen tartışmaların ve yönelimlerin dinamiklik kazanmasına katkıda bulunma niyetinde olmuştur. Modernizmin ikinci planda tartışma tercihiyle ve postmodernizmin harladığı yeni niyetleriyle sanatta cinsiyet ayrımlarına ilişkin bir incelemenin genellenmiş hali olarak “sanatta diğer bakışlar”, çağdaş sanat yönsemelerinde kimlik ilintisini de ayrıca kapsamlı değerlendirme şansına sahip olabilmektedir.

Sanatta diğer bakış olarak kadın ve diğer bakış olarak diğer cinsiyet farklılıklarının çağdaş sanata tesir edebilecek potansiyel ve yönelim doğrultuları gücü, toplumun, kültürün ve sanatın müşterek mekanizmaları içinde yeni tahayyül ve tasarrufları gündeme getirmekte yeterli görülmektedir. Bu bağlamda “SANATTA DİĞER BAKIŞLAR: Cinsel Kimlik İlintisinde Çağdaş Sanat Yönsemeleri” konulu bu çalışma, merkezi anlamda “sanatta diğer bakışlar” olarak erkek egemen bir sanat tarihi sorgulamasından çağdaş sanata geçiş süreçlerine diğer cinsiyetleri de temas ettirerek “kadın” varlığı ve kadın imgesini vurgulamayı amaç edinerek, sanatın hem kültürel hem sosyal, hem de cinsiyet kapsamlı içeriklerine yeniden temas etmeyi amaçlamıştır.

#### 6.2. Vargılar

“SANATTA DİĞER BAKIŞLAR: Cinsel Kimlik İlintisinde Çağdaş Sanat Yönsemeleri” konulu bu çalışma, aşağıdaki vargıları ele alıp değerlendirilmesi önerisinde bulunmaktadır:

- Sanat tarihinin çağlar, dönemler, akımlar ve anlayışlar içerikli bir süreç içinde değerlendirilişinde dikkat çeken erkek egemen sanatsallık, ancak anlayışların gündeme geldiği postmodern dönem içinde olası kılınmıştır. Bu bağlamda sanatı tarihi erkeğin tarihidir değerlendirmesinin gerçekliğine vurgu, sanatta diğer bakışın varlığını da tamamen dışlamış kabul edilemez.

- Sanatta diğer bakış'ın karşılığı “kadın bakışı” olarak gösterilmekte, diğer bakışların karşılığı ise kadına ilave olarak diğer cinsiyet temellendirmeleri olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla sanatta “diğer bakışlar” ile “erkek” sanatı arasında bir mücadeleden daha çok, ağdaş sanat içinde diğer bakışların sahip olabileceği sanatsal potansiyelleri ve sanatçı kapasiteleri ile doğru orantılı bir yaklaşım merkezi kılınmaktadır.
- Sanatta cinsel kimlik, yine hakim kimlik üzerinden erkek kimliğine odaklanmayı gerektirse bile, hem sanatın nesnesi hem de sanatın öznesi konumundaki kadını da bu kimliğin temsilcisi haline gelmesinde engel teşkil etmemektedir. Sanatın cinsiyeti olmazdan yola çıkışla toplumsal cinsiyet tmellemesini sanatsal anlamda homojen düşünmek gerekmektedir.
- Sanat kültürel bir olgudur. Kültürel retim pratiği olarak sanatta kadının da dinamik bir karakter ve eylem yöneticisi olarak konumlanmasından daha doğal bir sonuç olamaz. Kadın hem kültürün üreticisi hem de kültürün bir parçası olarak sanatın da değer kapsamında konuşlanmış durumdadır.
- Sanatta diğer bakışın sahibi olarak kadının kimlik mücadelesi daha çok kimliğe karşı “ben’lik” kurgusu ve savunusu ile hayatiyet kazanmıştır. Kadında benlik inşası erkeğe göre daha reaktif ve keskin olabilmektedir.
- Sanatta diğer bakışın önemi, toplumsal, sosyolojik, politik, ideolojik ve pedagojik anlamda da vurgulanırken, toplumsal cinsiyetin iki hakim unsurundan biri olarak kadının statkosuna da ayrıca derinlik kazandırmış, sanat da bunu genel olarak beslemiştir.
- Çağdaş sanat konumsallığında kadın sanatsal mukavemet, direnç ve marjinal ynsemelerde belirgin atılımları ve cesareti ile de dikkat çekmiştir.
- Sanatsal tasdik otoritelerinin sanatta diğer bakışa vermesi gereken değer için cinsiyet farklılığının bir hükmü kalmadığı saptamasını, ağdaş sanat yönsemeleri açısından doğru olduğunu kabul edebiliriz.
- Feminizm ve ilgili feminist manifestoların ağdaş sanat için önemli paradigmlar geliştirdiğine vurgu yapmak gerekmektedir. Özellikle diğer bakışın çeşitlenmesi ve “diğer bakışlar” olarak oğulluk kazanmasında kadın sanatçıların ve kadın duruşunun katkısı yadsınamaz.

- Kadının iradi kazanımları idari kazanımlara dönüşmekte sıkıntı yaşamamıştır. Sanatın sevk ve idaresinde gerekli otoriter manzarayı sergiledikleri görülmektedir.
- Kadın bedeninin meta olgusuna ilişkin bir alışığı veya kabulü değiştirmenin güçsüzlüğü ile orantılı kadının kendini meta olarak zaman zaman değerlendirmesine ilişkin sanatsal eğilimler sergilemeleri noktasındaki güçsüzlükleri gözlemlenen bir durumdur. Bunu bir sanatsal bunalım detayı olarak kadın sanatının bir problemiği olarak görmek doğru olacaktır.
- Kadın sanatçıların çağdaş sanat içindeki şok edici çıkışlarında cinsel temaların yoğunluğu ve marjinalliklerini karakterize eden yine marjinal sanatsal içerikler aslında kendi savunuları ve sanatsal manifestolarıyla çelişkili görünmektedir. Bu durumu tolere edici gayretlerin nesnelleşmesi ise zaman zaman mümkün olmayabilmektedir.
- Çağdaş sanat kadın konusunda topluma belli hazır bulunmuşlukları sunmakta yetersiz kalabilmektedir. Bu eksikliği gidermenin ödevi de yine kadın sanatçılara düşmektedir.
- Çağdaş sanat ve dolayısıyla sanatın eğitimsel süreçlerinde giderek kadın ağırlığı söz konusu olmaktadır. Erkeklerle oranla kız öğrencilerinin sayısı daha fazladır, ancak sanatsal-mesleki süreklilik konusunda erkek sayısının fazlalığı hala geçerlidir. Pedagojik kapsam içinde feminist pedagojinin de işlevsek kılındığına, müfredat içeriklerine yansıdığına tıpkı eşcinseller, transseksüeller, biseksüeller vs. gibi şahit olmaktayız.

## KAYNAKÇA

- Akdoğan, Bayram. (2001). "Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlâk." *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 42 Sayı: 1.
- Alp, Kafıye Özlem. (2013). "Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil Sorunu". *Art-e Sanat Dergisi*, 6(12), 40-61.
- Altuner, Huriye. (2007). "Türkiye’de Sanat Tarihi ve Cumhuriyet’ten Günümüze Sanat Tarihi Eğitimi". *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 6(2):156-167.
- Antmen, Ahu. (2008). "Önsöz", *SANAT CİNSİYET Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ed. Ahu ANTMEN, Çev. Esin SOĞANCILAR-Ahu ANTMEN, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Antmen, Ahu. (2016). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla / 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık, 7. Baskı, İstanbul.
- Barry, Judith. Flitterman-Lewis, Sandy. (2008). "Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası".s:253-265. (Editör: Ahu ANTMEN) *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Berghan, Selin. (2011). "Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, Transfeminizm". *Cogito, Yapı Kredi Yayınları, Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Sayı: 65-66, s:140-148.
- Butler, Judith. (2008). *Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, (çev. Başak Ertür), Metis Yayınları, İstanbul.
- Büyükdüvenci, Sabri. (2006). "Sanat ve Değer." *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Flsf 2*.
- C.Collins, Georgia. "Feminist Approaches to Art Education". *Journal of Aesthetic Education*, V:15, No: 2, Special Issue: INSEA 1981 - Art, Ideology, and Aesthetic Education (Apr., 1981), ss : 83-94.
- Cormier-Otaño, Olivier. Davies, Dominic. çev. Gökçe Elif Sarıdoğan. (2012). *Cinsiyet Çeşitliliği ve Cinsel Çeşitlilik Terapisi. "Pink Therapy"*.
- Çabuk Kaya, Duygu (2011). "Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, Kadın Beyni, Erkek Beyni Varsa Eşcinsel Beyni de var mı?" *Cogito, Yapı Kredi Yayınları, Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Sayı: 65-66, ss: 167-174.
- Çağan, Kenan. (2006). "Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair". *Bilgi* (13) / 2: 11-31.
- Davies, Dominic. çev. Gökçe Elif Sarıdoğan. (2012). *Cinsel Yönelim. "Pink Therapy"*.
- Debord, Guy. (1996). *Gösteri Toplumu*. çev. Ayşen Ekmekçi- Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ss:17.
- Dedeal-Subaşılar, Hande. (2010). "Teknik Sanat Tarihi: Sanat Eseri İncelemelerine Disiplinlerarası Yaklaşım". *Sanat Tarihi Yıllığı* Sayı 22, (s. 21-37).

- Demir-Bağatır, Reyhan. (2011). "Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları". *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(7).
- Eliuz, Ülkü. (2011). "Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak." *Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6/3, ss: 221-232.
- Ergün, Mustafa. (2010). "Estetik (Sanat Felsefesi)". *Felsefeye Giriş (Estetik)*.
- Fergan, Simla. *Sanatta Kadın Kimliği Üzerine*. Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2016, <http://www.academia.edu>.
- Freud, Sigmund. (2015). *Cinsiyet Üzerine*. (çev. Avni Öneş), Say Yayınları, İstanbul.
- Giroux, Henry. A. (1997). *Pedagogy And The Politics Of Hope Theory, Culture, And Shooling*. Westview Press, Oxford.
- Gouma-Peterson, Thalia. Mathews, Patricia. (2008). "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi". s:13-117. (Editör:Ahu ANTMEN) *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, İletişim Yayınları*, İstanbul.
- Grzymkowski, Eric. (2015). çev. Orhan Düz, *Sanat 101: Leonardo da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. Say Yayınları, İstanbul.
- Gubar, Susan. (2000). *Critical Condition Feminism At The Turn Of Century*. Columbia University Press, New York.
- Gültekin, Müge. 2009. "Sanat Tarihi Öğretiminde Çağdaş Yaklaşımlara İlişkin Yazın Taraması". *Eğitim Fakültesi Dergisi XXII* (1), ss: 103-121.
- Gürhanel, Muharrem. Arkonaç, Sibel A. (2013). "Geylerin "Öteki" İnşası: Kadınsılık." *Psikoloji Çalışmaları Dergisi* 33.2, ss: 1-14.
- Hein, Hilde. "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V: 48, No: 4, Feminism and Traditional Aesthetics (Autumn, 1990), ss: 281-291.
- Holmes, Morgan. (2011). "Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, *İnterseks: Tehlikeli Bir Farklılık*." *Cogito, Yapı Kredi Yayınları, Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Sayı: 65-66, ss:99-122.
- <https://tr.wikipedia.org>.
- Işıkören, Naciye Derin. (2015). "Kadın İmgesi ve Tarih Boyu Değişimi." *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 16, ss:115-131.
- İlge, Abdurrezzak. (2014). *Kimlik Politikalarının Sanattaki Yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- İpşiroğlu, Nazan – Mazhar. (1993). *Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi*, İstanbul.
- Jones, Amelia. (2008). *Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek*. SANAT CİNSİYET Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, Ed. Ahu ANTMEN, Çev. Esin SOĞANCILAR-Ahu ANTMEN, İletişim Yayınları, İstanbul, ss:299-314.
- Karaca, Ecevit. (2013). "Platon Sanati Neden İdeal Devlet Açısından Yorumlamıştır." *Global Journal of Human-Social Science Research* 13.2.

- Kapan-Ezici, Ayla. (2005). "Sanatçının kişiliği ve yaratma psikolojisi." *Anadolu Psikiyatri Dergisi* 6: 122-127.
- Kaya Okan, Berna. (2011). "Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar." *Sanat ve Tasarım* 1.8, ss: 77-90.
- Kelly, Mary. (2008). *İmgeleri Arzulamak / Arzuyu İmgelemek*. SANAT CİNSİYET Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, Ed. Ahu ANTMEN, Çev. Esin SOĞANCILAR-Ahu ANTMEN, İletişim Yayınları, İstanbul, ss:267-275.
- Koç, Turan. (2009), *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, cilt: 36, ss: 90.
- Kramarae, Cheri-Spender, Dale. (2000). *Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues and Knowledge*. Routledge, NewYork-London.
- Kuspit, Donald. (2006). *Sanatın Sonu*. Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kutup, Nejat. (2011). "İnternet ve Sanat, Yeni Medya ve net.art." *XII. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri-Akademik Bilişim '10*, Muğla Üniversitesi Basımevi, I. basım, ss:9-20.
- Lauter, Estella. "Re- Enfranchising Art: Feminist Interventions in the Theory of Art" *Hypatia*, V: 5, No.: 2, *Feminism and Aesthetics* (Summer, 1990), ss: 91-106.
- Mulvey, Laura. (2008). *Görsel Zevk ve Anlatı Sineması*. SANAT CİNSİYET Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, Ed. Ahu ANTMEN, Çev. Esin SOĞANCILAR-Ahu ANTMEN, İletişim Yayınları, İstanbul, ss:277-297.
- Mülayim, Selçuk. (1994). *Sanata Giriş*. Bilim Teknik yayınevi, İstanbul.
- Nochlin, Linda. (2008). *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*, SANAT CİNSİYET Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, Ed. Ahu ANTMEN, Çev. Esin SOĞANCILAR-Ahu ANTMEN, İletişim Yayınları, İstanbul, ss:119-157.
- Oğuz, Erdem. (2014). "Çoklu 'Sanat Kimliği'. Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara.
- Öztürk, Şeyda. (2011). "Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram". *Cogito, Yapı Kredi Yayınları, Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Sayı: 65-66, ss: 5-6.
- Özüdoğru, Şakir. (2010). "Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman." *Sanat ve Tasarım* 1.6, , ss: 111-131.
- Papila, Aytül. (2007). "Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat". *Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of Social Sciences* 1 (1), ss:176- 190.
- Pehlivan, Hakan. (2014). "Sanatın Anlamı Hakkında Notlar". *Erciyes Sanat / Erciyes Üniversitesi Enstitüsü Dergisi*– sayı 2.
- Phillips, Sam. (2016). *...izimler / Modern Sanatı Anlamak*. Yem Yayınevi.
- Pollock, Griselda. (2008). *Modernlik ve Kadınlığın Mekânları*. SANAT CİNSİYET Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, Ed. Ahu ANTMEN, Çev. Esin SOĞANCILAR-Ahu ANTMEN, İletişim Yayınları, İstanbul, ss:187-247.

- R.Stimpson, Catharine. "Feminism and Feminist Criticism" *The Massachusetts Review*, V: 24, No: 2, *Woman: The Arts 2* (Summer, 1983), ss: 272–288.
- Salomon, Nanette. (2008). *Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları*. SANAT CİNSİYET Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi, Ed. Ahu ANTMEN, Çev. Esin SOĞANCILAR-Ahu ANTMEN, İletişim Yayınları, İstanbul, ss:161-181.
- Sankır, Hasan. (2010). "Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin "Kadın Sanatçı Kimliği" nin Oluşum Sürecine Etkileri." *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar e-dergisi*.
- Sofuoğlu, Nilgün. (2010). "Butler'i Schutz ile Okumak: Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Cinsiyet Ayrımcılığının Bazı Göstergeleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Toplum Bilimleri Dergisi* 4.8.
- Şah, Umut. (2011). "Türkiye'deki Gençlerin Cinsel Yönelimlere İlişkin Sosyal Temsilleri". *Türk Psikoloji Yazıları*, Haziran, 14 (27), 88-99.
- Şahmaran Can, Gökçen. (2015). "Kadının Sosyo-Kültürel Mücadele Sürecinde Sanata Müdahalesi ve Günümüz Sanatına Yansımaları". *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 3, Haziran, ss: 96-114.
- Şeker, Berfu. (2011). "Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, İnterseksüellik ve Cinsiyetin İnşası". *Cogito, Yapı Kredi Yayınları, Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Sayı: 65-66, ss: 124-131.
- Tansuğ, Sezer. (1982). *İnsan ve Sanat "Herkes İçin Sanat"*. Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Tolstoy, Lev Nikolayeviç. (2007). "*Sanat nedir?*". (çev: Mazlum Beyhan), İş bankası kültür yayınları, İstanbul.
- Tuna, Serdar. (2011), *Kültürel Farkındalık Yaratma Açısından Sanat Eleştirisi Öğretimi*, İlköğretim Online, 10(2), 569-575.
- Turani, Adnan. Aralık (2007). *Dünya Sanat Tarihi*. Remzi Kitabevi On Üçüncü Basım.
- Ulusoy, Demet. (1999). "Plastik sanatlarda toplumsal cinsiyet." *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, cilt 16, sayı 2, ss: 47-73.
- Uz, Nurbiye. (2012). "Sanatta Yeni Arayışlar ve Kinetik Heykel". *Batman University Journal of Life Sciences*, Volume 1, Number 1, ss: 1051.
- Üner Yılmaz, Pınar. (2010). "Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması." *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, sayı:4, ss: 125-134.
- Woolf, Virginia. (2012). *Kendine Ait Bir Oda*. çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Yılmaz, Ayşe Nahide. (2009). "Cinsellik ve Ötekilik Kavramları Bağlamında Kutlu Ataman'ın Videoları." *Sanat ve Tasarım* 1.3, ss: 117-140.

## EKLER

### Sanatçı Uygulamaları

'Kadınlara Oy Verme Hakkı' eylemlerinde yapıtlarıyla başı çeken sanatçı Hannah Höch kadınların Almanya'da meclise girmelerini kutladığı 'Dada Panorama' adlı kolaj-fotomontaj çalışmasında, Meclis'e yeni seçilen bir eylemci olan Anna von Giercke'yi Romalılara özgü ehramlar giymiş bir şekilde dans ederken kadınların arasında göstermiştir. Dönemin politikacılarını tuhaf penislere benzeyen çiçeklerle bezeyip, kadınsı süslemelerle travestilere benzetmiş, dönemin sosyo-politik anlayışıyla ve erkek politikacıların pörsümüş iktidarsızlıklarıyla dalga geçmiştir" (Şahmaran-Can, 2015: 103). Artık kadın mücadelesi adına dişe dokunur eylemlerin yapılacağını gösteren ve yeni bir inşa sürecinin başlayacağını ilan eden bu öncüller ciddi yankılar uyandırmıştır. Devamı gelecek çalışmalarla inşa sürecinin varlığına işaret eden Hannah Höch politik ve cinsel devrimi simgeleyen yapıtları üzerinden ironik göndermelerde bulunmuştur.



Resim 1 Hannah Höch, "Dada Panorama", Kolaj, 1919



## Virginia Woolf

1929 tarihli "Kendine Ait Bir Oda" feminist hareketin klasik bir kitabı olarak kabul edilir.

Kadın hareketinin elden düşürmediği önemli kitaplardan biri olan *Kendine Ait Bir Oda*, Virginia Woolf'un belki de en kolay okunan kitabıdır. Çünkü konu çok somuttur: "Kadın ve Edebiyat."



Resim 2 Virginia Woolf

Erkeklerin kadınlara bıkıp usanmadan tekrarladıkları 'ezeli' ve de 'ezici' bir soru vardır: "Bizler kadar düşünme yeteneğiniz olduğunu ileri sürüyorsunuz. Madem öyle, neden Shakespeare gibi bir deha çıkaramadınız?" İşte Virginia Woolf bu 'yakıcı' soruya, tarihsel ilişkilerin kökenine inip kütüphane raflarında şöyle bir gezindikten ve de kısa bir kadın edebiyatı tarihçesi çıkardıktan sonra esaslı bir yanıt getiriyor. Ve şöyle sesleniyor kadınlara: "Para kazanın, kendinize ait ayrı bir oda ve boş zaman yaratın. Ve yazın, erkekler ne der diye düşünmeden yazın!.."

Eşcinsel olan Virginia Woolf'un eserlerinde eşcinsel yakınlıklarına bol bol rastlanır. Yazarın öteki romanlarına benzemeyen, tümüyle özgün bir düşünce ürünü olan *Orlando* isimli romanı bir aşk mektubuyla beraber o dönemdeki sevgilisi Vita Sackville-West'e adanmıştır.



Resim 3 Kendine Ait Bir Oda, Virginia Woolf

## Claude Cahun

**Claude Cahun**, 1894 – 1954 yılları arasında yaşamış bir Fransız sanatçı, yazar ve fotoğrafçıdır. Gerçek ismi Lucie Schwob, cinsiyeti belirsiz bir isim istediğinden (ünlü sanatçılarla dolu ailesinin gölgesinden çıkmak için) kendisine Claude Cahun ismini seçmiştir.

Bedene yabancılaşmanın ironisini yapan, cinsel ve kültürel kimlik transferleri öneren öncü sanatçılardan **Claude Cahun** kendini asker, mahkûm, vampir, melek, Hollywood'un cici kız tiplemesinin gülünç bir kopyası veya sirk akrobatı olarak gösteren otoportreleriyle bilinir. İşleri, lezbiyen oluşunu ve bir dizi klişeleşmiş kadın rolünü reddettiğini vurgulamak amacıyla taklit ile yakından bağıntılıdır. Dönemin Gerçeküstücü sanatçıların yaptığı gibi beden bütünlüğünü bozan Cahun'un işleri, bir kurgu ve performans olarak cinsiyet kavramını, bedeni ve dişiliği sorunsallaştırır.



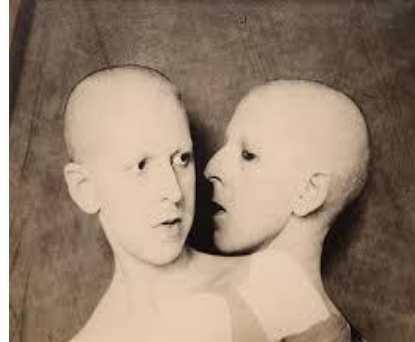
Resim 4 Claude Cahun



Resim 5 Üstündeki yazı: "Eğitimdeyim, Beni Öpmeyin"



Resim 6 Claude cahun, otoportre, 1929.



Resim 7 Que me veux tu? (Ne istiyorsun?), 1928

Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültürüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen ‘ilk kuşak’ feminist sanatçıların ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında Carolee Schneeman’ın “Aybaşı Günlüğü” desenleri (1971) ve “Et Şenliği” (1964) performansı; Monica Sjöo’nun Londra’da sergilendiğinde kovuşturmayla uğrayan resmi “Doğum” (1968); Judy Chicago’nun 22 kadın sanatçıyla birlikte gerçekleştirdiği “Yemek Daveti” (1974) gibi yapıtlar, ilk kuşak feministlerin genel tavrına örnek gösterilebilir. Feminist sanat bağlamında gündeme gelen sonraki kuşak sanatçılar içinde yer alan ve 1980’lerden sonra isimlerini duyuran Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger gibi sanatçılarsa, kadın bedeninin biyolojik özelliklerine odaklanmak yerine, yapısökümcü bir yaklaşım içinde kültürel çözümlerinin sanatsal ifadesine yönelmişlerdir. Bu anlamda erken bir örnek, biyolojik kökenli olduğu düşünülen ve kadına yüklenen geleneksel rollerden biri olan annelik olgusunun kültürel/toplumsal inşa biçimlerini araştıran Mary Kelly’nin 1970’lerde birkaç yıl süren bir araştırma sürecinde hazırladığı “Doğum Sonrası Belgesi”dir. Martha Rosler’in 1975 tarihli videosu “Mutfağın Göstergeleri” de kadının ‘geleneksel rolünün’ ardındaki geleneksel dayatmaların açık edilmesi yönünde gerçekleştirilmiş yapısökümcü bir çalışmadır” (Antmen, 2016: 242). Kadın bedeni her zaman sanatın malzemesi olarak kullanılmış ancak çağdaş sanat öncesi bir nesne olarak kullanılırken, çağdaş sanatla birlikte toplumsal kimlikleri eleştirmek ve kadını özne konumuna getirebilmek adına kullanılmıştır.



Resim 8 Gina Pane, beden sanatı örneği, 1978



Resim 9 Barbara Kruger, “Adsız (Vücutun, Savaş Alanıdır)”



Resim 10 beden sanatı örneği

“Carolee Schneeman’ın kadın bedeninin bir tür meta haline getirilişini gündeme getiren “Et Şenliği” (1964), Yoko Ono’nun izleyiciye üzerindeki giysileri makasla yırtma olanağı tanıdığı “Kesip Biçme İşi” (1964), Valie Export’un sokaklarda karşılaştığı insanlara bedenine dokunma hakkı tanıdığı “Dokunmatik Sinema” (1968), Faith Wilding’in geleneksel rolünü benimsemiş bir kadının hayattan beklentilerini dile getiren “Bekleyiş” (1971), Mierle Laderman Ukeles’in sokakları süpürüp temizlediği “Temizlik” (1973), Eleanor Antin’in ‘ideal’ vücut ölçülerine ulaşabilmek için yaptığı rejimin fotografik günlüğünü tuttuğu “Geleneksel Bir Heykel Yontmak” (1973), Gina Pane’in kendi bedenini kanatarak tarihin kadın bedenine uyguladığı şiddete metaforik bir yanıt verdiği “Ruh Hali” (1974) gibi performanslar, yalnızca Feminist Sanat’ın değil, Performans Sanatı’nın da belli başlı örnekleri arasında sayılabilir” (Antmen, 2016: 243).



*Resim 11 Avusturyalı feminist sanatçı Valie Export (1941-), 1968 yılında gerçekleştirdiği **The Underdog** adlı performansında.  
Fotoğraf: [www.valieexport.at](http://www.valieexport.at)*

## Nil Yalter

1938 yılında Kahire’de doğan sanatçı, Robert College’deki eğitimi sırasında resmin yanı sıra tiyatro, dans ve pandomimle ilgilendi. Klasik anlamda sanat eğitimi almadan çalışmalarını sürdüren sanatçı, 1960’ların başından itibaren İstanbul’daki Türk- Alman Kültür Merkezinde düzenli olarak açtığı kişisel sergilerinde soyut çalışmalarını sergiledi. İlk kez 1956 yılında ziyaret ettiği Paris’te sanat ortamıyla yakın ilişkilere girdikten sonra 1965’te bu kente yerleşti. Yalter’in içsel bir dönüşüm yaşadığı 1968 olaylarıyla birlikte gündeme gelen sorgulama dönemi, sanatçıyı politik ayrımcılık, göçmen işçilerinin kapitalist düzen tarafından sömürülmesi, erkek egemenliğindeki baskı sisteminin kadını yok sayması ve ırkçılık gibi konular üzerine düşünmeye ve üretmeye yöneltti.



*Resim 12 performans*



*Resim 13 Harem Video, 1979 / 45'*



*Resim 14 performans*



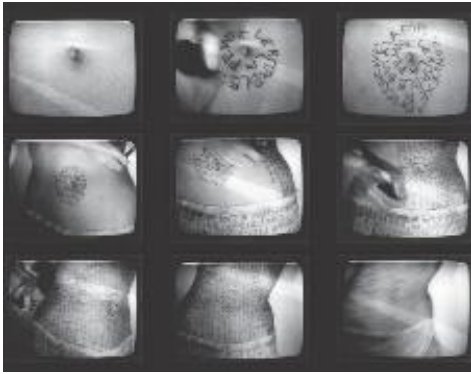
*Resim 15 performans*



Resim 16 Nil Yalter, 1974 dövme sanatı/beden sanatı

Kadının sosyal kimliği ile ilgili problemlere değinilen bu videoda Nil Yalter kendi vücudunu kullanmıştır. Filmde kamera, oryantal dansöz kıyafeti giymiş kadının göbeğine odaklıdır, sanatçı bir keçe kalemle göbeğinin çevresine René Nelly'nin kitabından alıntılar yazar. Bundan sonra ise oryantal müzik eşliğinde göbek dansı başlar. Sanatçının 1974 yılında yaptığı bu ilk video işi aynı zamanda Türkiye'nin de ilk videosudur. Yalter başsız görülen kadının erkekler dünyasının gözünden 'meta' olarak görüldüğü mesajını vermiş hem de videoda konu

edilen 'isimsiz' kadını, Nelly'nin kitabında bahsedilen Afrika'da bazı bölgelerde kadınlara yapılan sünneti protesto etmek için kullanmıştır. Ayrıca Anadolu'da doğurganlığı arttırmak için kadınların göbeklerine tılsımlı yazı yazan imamları da hatırlatan bu eser, kadınların bir seks objesi olarak görüldüğünün ve en tabii hakkı olan doğal zevklerinden mahrum bırakıldığının altını çizer. Nil Yalter'in bu eseri kadınların kendi bedenleri üzerinde hak iddia edememeleri olgusuna başkaldıran, 70'li yılların öncü feminist videosu olarak Fransa'da da ses getirmiştir.



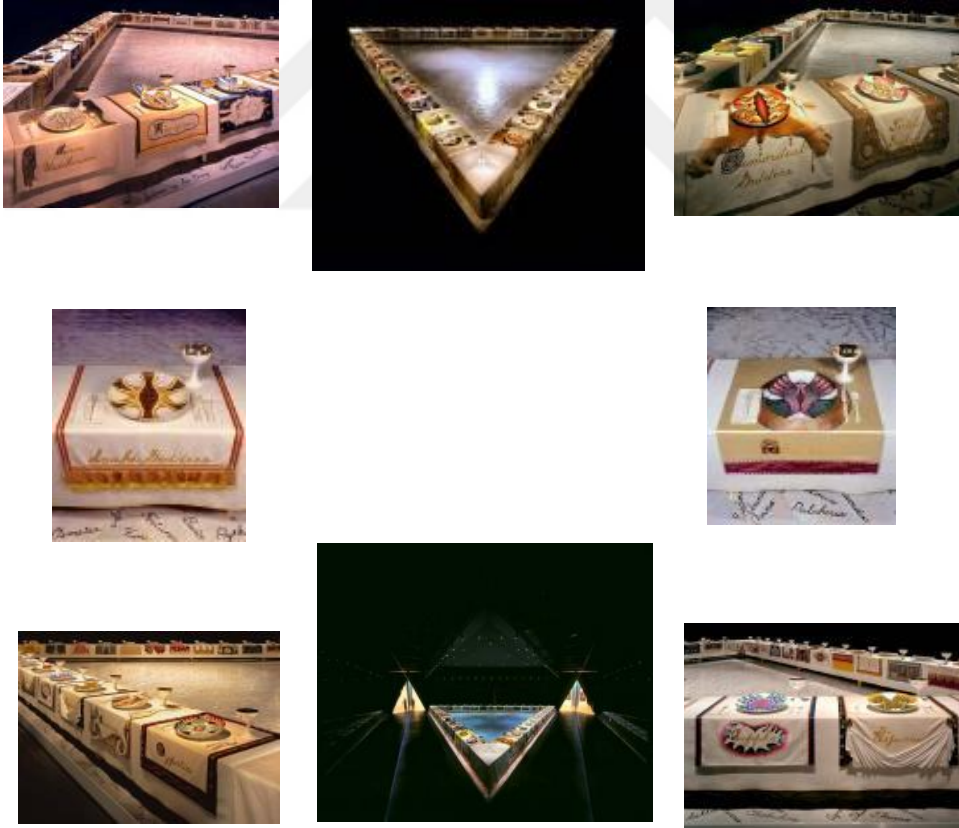
Resim 17 ayrıntılar



Resim 18 ayrıntılar

## Judy Chicago

Feminist sanatın öncü isimlerinden biri olan Judy Chicago'nun 1974 – 1979 yılları arasında yaptığı “Yemek Ziyafeti (the Dinner Party)” isimli enstalasyon çalışması, tarihi ve mitolojik kadın figürlerine adanmıştır. Sanatçı, üçgen formundaki masanın üzerinde otuz üç adet temsili yer hazırlamıştır. Bu oturma yerlerine yerleştirdiği işlenmiş masa örtüsü, tabak, peçete gibi objeler, her bir kadın figürünün ismini veya sembolünü oluşturur. Çiçek veya kelebek görünümlü tabaklar vulva formunda tasarlanmıştır. Sanatçı, üçgen şeklindeki masa ile hem biçimsel olarak kadın cinsel organına hem de Hristiyanlıktaki teslis (kutsal üçlü) inancına gönderme yapar. Enstalasyonda kullanılan işlemeli örtüler ve dantellerle, aslında kadınla özdeşleştirilen el sanatları, erkek egemenliğinde üretilen güzel sanatlar anlayışına karşı gelen, övücü bir tutumla sergilenmiştir.



Resim 19 Judy Chicago, 1979 tarihli Yemek Daveti adlı enstalasyon

## Cindy Sherman

Cindy Sherman 1954 Yılında ABD New Jersey de doğmuştur. Fotoğraf sanatçısı ve aynı zamanda da film yönetmenidir. Sherman 1970 ve 1980 yıllarının kültürel ortamıyla biçimlenen bir uygulayıcıdır. Feministlerle uyumlu çalışmalar sergilemiş ve fotoğraflarını kavramsal sanat postmodernizm, feminizm eksenleri doğrultusunda geliştirmiştir.

1977-80 döneminde ürettiği “İsimsiz Film Kareleri” portfolyosu ilk tanınan çalışmasıdır. Kendini yüzlerce kez kadın hatta erkek model olarak'ta canlandırması vardır. Sherman, sürekli olarak kadınlara verilen klişe rolleri sorgulamaktadır. Cindy Sherman'ın eserlerinde asıl anlatmak istediği kadınların nasıl görüldüğünden ziyade erkeklerin kadınları nasıl gördüğüdür.

Sherman, fotoğrafı saf haliyle değil, bir kavramsal sanat malzemesi olarak kullanır. O bir fotoğrafçı değil, bir kavramsal sanatçı, bir gösteri sanatçısıdır. Malzemesiye bulunduğu dönemin güncel fikir akımlarıdır.



*Resim 20 Cindy Sherman*

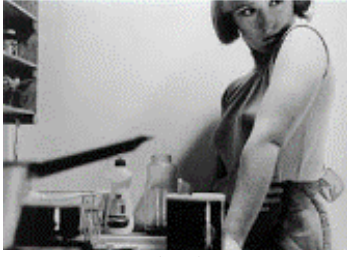


*Resim 21 Cindy Sherman*



*Resim 22 Cindy Sherman*





Resim 23 Cindy Sherman



Resim 24 Cindy Sherman



Resim 25 Cindy Sherman

Cindy Sherman 1970'lerin sonunda New York'ta İsimlessiz Film Kareleri(Untitled Film Stills) isimli bir dizi küçük, fotoğraf sergileyerek feminist sanat eleştirmenleri arasında bir krizin doğmasına neden olmuştur. Bu fotoğraflar Sherman'ın kendisini model olarak kullandığı, 1950'lerin Amerika'sına göndermeler yapan, Hollywood B sınıfı filmlerini, Yeni Dalga'yı, Yeni Gerçekçiliği taklit eden hiçbir zaman çekilmemiş filmlerin karelerinden oluşmaktadır. Sanatçı, ikinci kuşak feminist eleştiri kadının temsil sorunuyla yakından ilgilenmiş, kuram ve pratikle temsili sorunsallaştırmıştır. Kimi eleştirmenlerce Sherman'ın İsimlessiz Film Kareleri serisi de böyle bir temsil sorgulamasını içermektedir, başka bir grup eleştirmen ise Sherman'ın temsili sorgulamadığını yeniden ürettiğini söylemekte, böylece feminist sanat için zararlı olabileceğini savunmaktadır (Meagher, 2002). Böyle bir belirsizliğin ortaya çıkmasının nedeni Sherman'ın fotoğrafları için hiçbir kuram oluşturmaması ve kendini hiçbir zaman feminist olarak tanımlamamasıdır. Kendisi çalışmalarını açıklarken insanların bir kitap bile okumaksızın anlayabileceği şeyler yapmak istediğini söylemektedir. Kuramdan özellikle uzak durduğunu ve izleyiciyle doğrudan ilişki kurabilecek, popüler kültüre göndermeler içeren işler ürettiğini belirtmektedir.



Resim 26 Cindy Sherman



Resim 27 Cindy Sherman



Resim 28 Cindy Sherman

“Sherman tek karelik kurduğu anlatılarda karakterini yalnız bırakır. Bu da bizi kadının incinebilirliğine götürür. Serideki birçok fotoğrafta da dış mekânlardaki kadınlar şaşkın, bir şeylerden korkar gibidirler. İzleyicinin herhangi bir dayanak noktası, Sherman’ın onun için önerdiği devamlı bir anlatı olmadığı için sınırlı sayıdaki öge ile anlatıyı oluşturmak yine izleyiciye kalmıştır. Gece sokakta yalnız başına üşümüş ve ürkmüş bir kadın görüntüsü, izleyicinin ‘benzer’ anlatılar çerçevesinde gördüğünü anlamlandırmasını ister. Böylece görüntü, ona bakanın anlamlandırma dinamiklerini sorgulamaya başlamasına neden olur. Bu fotoğrafları feminist eleştirinin konusu olabilecek sanat ürünleri hâline getiren başka bir öge de ‘aynı kadının’ başka başka kılıklarda ve durumlarda karşımıza çıkmasıdır” (Özüdoğru, 2010: 124-125). İsimsiz Film Kareleri’nde önemli özelliklerden biri de kadının yalnızlığına yapılan vurgudur.



Resim 29 C. Sherman, 1979.



Resim 30 C. Sherman, 1980.

“Sanki fotoğraflarda sürekli başka kılıklarda karşımıza çıkan bedenin kendine ait bir dünyası yoktur, o bütün anların nesnesi, fotoğraf kâğıdının bir uzantısıdır (Resim10). Mulvey’den hareketle söylersek ‘ataerkil toplumun bilinçdışının’ bir fantezisi” (Özüdoğru, 2010: 125).



Resim 31 C. Sherman



Resim 32 C. Sherman  
1985



Resim 33 C. Sherman  
1989



Resim 34 C. Sherman

“İsimsiz Film Kareleri serisinin ardından Cindy Sherman renkli fotoğraflar üretmeye yönelir. 1983 bedenini ve objektifini yönelttiği alan moda olur. Moda fotoğraflarında Sherman alışageldik kusursuz bedenlere karşı ürkütücü, kozmetikten ağırlaşmış ve moda-dışı görüntülere yer verir. Aslında seçilen alan moda olmasına karşılık kadın bedeninin bir yüzey olarak var edilmesi sorunu bu fotoğraflarda daha belirgindir. Bilindiği gibi moda fotoğraflarının amacı bir anlatı çerçevesinde ürünü tanıtmak ve ürünün de içinde yer aldığı bir yaşam tarzını yansıtmaktır. Ancak Sherman’ın fotoğraflarında her biri ayrı bedensel kusurlara sahip karakterler korkutucu bir masal dünyasını, bir kâbusu çağrıştırmaktadır” (Özüdoğru, 2010: 125-126).



*Resim 35 C. Sherman*



*Resim 36 C. Sherman*



*Resim 37 C. Sherman*

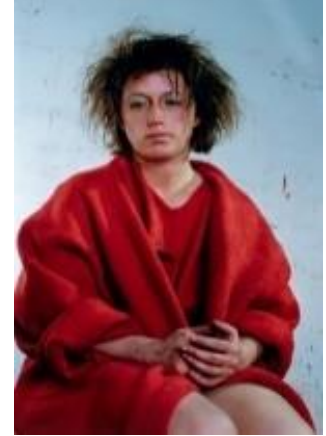
Sherman’ın bu fotoğrafları moda fotoğraflarındaki temsillerin hastalıklı temsiller olduğunu söyler. Onların abartarak söylemeye çalıştığı kıyafet ve kozmetikle yüklenen ve biçimi değiştirilen bedeninin git gide ‘canavarlaştığı’dır.



*Resim 38 C. Sherman*



*Resim 39 C. Sherman*



*Resim 40 C. Sherman*

“Moda fotoğrafları, Sherman için bir geçiş dönemi olarak yorumlanabilir; çünkü bu serinin ardından sanatçı yüzeyle ilişkisini başka bir boyuta taşır ve içinde kendisinin olmadığı fotoğraflar üretmeye karar verir. Bundan sonraki fotoğraflarında iğrençliğe, korku ve şiddet öğelerine yer vermeye başlar. Bazı sanat eleştirmenleri bu çalışmaları ile Sherman’ın kadınlık sorunundan uzaklaştığını ve ‘evrensel bir insan deneyimine’ yöneldiğini iddia ederler (Meagher, 2002: 25). Ancak Sherman’ın artık doğrudan kadın bedenini içine yerleştirmedeği fotoğrafları da feminist bir perspektiften bakılmayı hak etmektedir” (Özüdoğru, 2010: 124-126).



Resim 41 C. Sherman 1985



Resim 42 C. Sherman



Resim 43 C. Sherman  
1987

“Çürümüş yemekler, kusmuklar, aybaşı kanamaları... Bütün bunlar Sherman’ın çalışmalarının yeni konularıdır. Sherman artık yüzeyle ilgisini kesmiş, kadın bedeninin tarih boyunca olagelen anlatılar çerçevesinde inşa edilen ‘içine’ girmiştir. Erkek egemen söylemlerce kurulan tarihsel anlatılar kadın bedenine karşı daha akışkan ve denetlenemez olduğunu vurgulamaktadır. Aybaşı bunun en açık örneklerinden biridir. Kadın bedenini fiziksel bir gerekliliği ve aslında sağlığı imleyen bu durum ‘hastalık’ olarak adlandırılır. Buna göre kadın bedeni hastalıktır. Sherman’ın bu fotoğraflarında böyle bir söylemle yüzleşmenin yolları aranmaktadır” (Özüdoğru, 2010: 127).



Resim 44 C. Sherman



Resim 45 C. Sherman



Resim 46 C. Sherman



Resim 47 C. Sherman



Resim 48 C. Sherman

“Dev boyutlardaki bu çalışmalar izleyiciyi de sergiledikleri ‘iğrenç’liğin içine çağırırlar, oradaki akışkanlığa davet ederler. Göz fotoğrafın her yanını bir seferde tarayamaz, yüzey üzerinde hareket etmesi gerekir. Bu hareket esnasında fotoğraf izleyiciyi içine alır, artık sorunsallaşan ‘bakış’ın kendisi değil, bakışı inşa eden söylemin arka planı, filozofik zeminidir” (Özüdoğru, 2010: 127).



Resim 49 Cindy Sherman 1987



Resim 50 Cindy Sherman 1987-1991

“Kristeva’da bu ayrılmayı anneden ayrılmayla birleştirir. Ona göre bu ‘arkaik ayrılmaya’ sürekli döner ve başa çıkmaya çalışırız (Direk, 2000:136). Sherman, steril dış dünyadan bu çalışmalarını ile ayrılmış, yüzeyin ardındakini ortaya koymuştur. İzleyicinin iğrenç olanın içinde dolaşmasını ve bu ayrışmaya bir kez daha gitmesini talep etmektedir” (Özüdoğru, 2010: 127).

## Marina Abramoviç

“Bir başka önemli sanatçı, **Marina Abramovic**,1960’larda ortaya çıkan ‘Body Art’yani beden sanatının önemli temsilcilerindedir. Performanslarıyla fiziksel potansiyelin sınırlarını zorlamıştır. Bir beden sanatçısı olarak, bedeni parçalara ayırmış, kırbaçlamış, buz kütleleri üzerinde dondurmuştur. Yugoslavya’nın savaş sonrası dönemi baskıcı kültürüne karşı asi tutumunu gördüğümüz sanatçı için çalışmaları kendi özgürlüğünün sınırlarını zorlayan işlerdi. Rasyonel aklın egemen olduğu kısımları canlandırırken kemikleri etlerinden sıyırıp ayırmış ve bu süreç yaklaşık bir hafta sürmüştür” (Kaya-Okan, 2011: 83-84).



Resim 51 Marina Abramoviç

“Bedenini bir sanatsal araç olarak kullanmak Abramoviç’in sanatının belkemiğini oluşturuyordu. Göbeğine jiletle komünizmin simgesi olan yıldızı çizdiği, ağır psikiyatrik bir ilacı deneyerek kendinden geçtiği, bir masaya üzüm, silah ,bıçak gibi bir çok kışkırtıcı malzeme koyarak seyircilere kendini teslim ettiği beden ve ruhun sınırlarını zorlayan ‘Rhythm’sergisi,1969-1975 yıllarına damgasını vururken, otoriter annesi yüzünden performans yaptığı günler dahil eve 22.00 dan sonra adım atamıyordu. Kalıplardan sıyrılmak için bayılana kadar dans etmek, bağırarak gibi çeşitli özgürleşme performansları yapan sanatçı, kariyerinin 10.yılında Amsterdam da tanıştığı bir fahişeye yer değiştirerek kabuklarını tamamen kırmış oldu” (Kaya-Okan, 2011: 84). Beden sanatının (Body Art) önemli temsilcilerinden biri olan Marina Abramovic, bedenini sanatsal bir araç olarak kullanmış ve bu şekilde baskıcı kültüre karşı özgürlüğü savunan, insanın sınırlarını zorladığı işler üretmiştir. Bunun altında da cinsiyetinin yarattığı baskıcı kuralları kabullenememesi yatmaktadır. Baskıyı kabullenmiş başka bir kadının yani annesinin altında kısıtlanan Abramoviç

kalıplardan sıyrılmak adına isyan bayrağı açarak özgürlük adına performanslar sergilemiştir. Hatta sınırları zorlayarak bir fahişeye rol değişimini deneyimlemiştir.



*Resim 52 Marina Abramoviç*



*Resim 53 Marina Abramoviç*

Kimlik politikaları ve sanat denince, özellikle uluslararası platformda akla ilk gelen sanatçılar; daha çok toplumsal cinsiyet, kadın kimliği ve kadının kapitalist, ataerkil düzen içindeki yerini sorgulayamaya yönelik yapıtlarıyla bilinen sanatçılar olmuştur. Bu bağlamda güncel sanat pratikleri ve anlatım biçimlerini değerlendirecek olursak; özellikle beden sanatının (body art) ön plana çıktığını ve sanatçıların, iktidarın kimlikleri beden üzerinden biçimlendirmesini, kendi bedenleriyle gerçekleştirdikleri performanslar yoluyla irdelediklerini görürüz. İnsan zihninin ve bedenin fiziksel sınırlarını zorlayan, sansasyonel performanslarıyla bilinen Sırbistanlı sanatçı Marina Abramovic, bu anlamda çarpıcı sanatsal eylemlilikler ortaya koymuş sanatçılardandır.



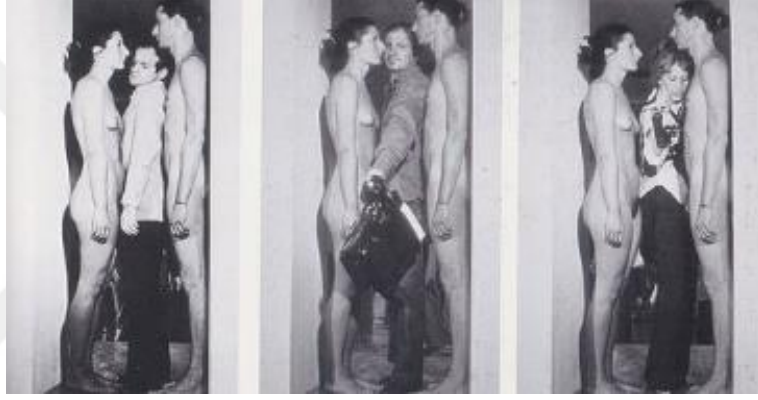
*Resim 54 Marina Abramoviç ve Ulay, Saç Yapıtı, 1978.*



*Resim 55 Marina Abramoviç ve Ulay*



*Resim 56 Marina Abramoviç ve Ulay*



*Resim 57 Marina Abramoviç ve Ulay*

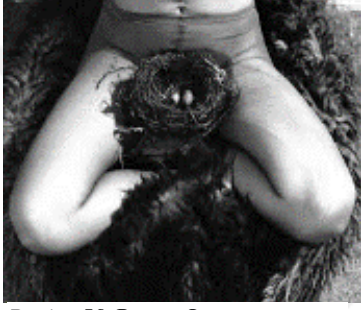


*Resim 58 Marina Abramoviç ve Ulay*



## Birgit Jürgenssen

Birgit Jürgenssen, 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği performans kayıtlarında, kadın kimliğinin toplumsal alandaki yerleşik kültürel şemalarını sorunsallaştırır. Gündelik yaşamda üstlendiği toplumsal rolleri masaya yatırır. Bedenine yazdığı dövmeler ve taktığı farklı aksesuarlar ile küçük ayrıntıların kadın bedeninin nasıl sembolleştirdiğini ve kodladığını gösterir. Saç modellerindeki değişikliğin veya yüksek topuklu bir ayakkabının birdenbire nasıl fetiş bir kimlik yaratabileceğini görünür kılar, bedeni ve temsil alanlarını tartışmaya açar.



*Resim 59 Birgit Jürgenssen*



*Resim 60 Birgit Jürgenssen*



*Resim 61 Birgit Jürgenssen*



*Resim 62 Birgit Jürgenssen*



*Resim 63 Birgit Jürgenssen*



*Resim 64 Birgit Jürgenssen*

Birgit Jürgenssen'in bu dönemde en göze çarpan çalışması fırın adlı fotoğraf çalışmasıydı, oldukça çarpıcı bir o kadar da belleklerimizde dişlilerini harekete geçirmeyi sağlayan bir çalışma gerçekleştirmiştir.



*Resim 65 Birgit Jürgenssen*



*Resim 66 Birgit Jürgenssen*



*Resim 67 Birgit Jürgenssen*



*Resim 68 Birgit Jürgenssen*

## Francesca Woodman

Genç kızlığından itibaren kendini/bedenini kullandığı fotoğraflarında, kız oluş, kadın oluş gibi farklı varoluşların süreçlerini sergileyen **Francesca** Woodman ise tekinsiz, muğlak mekânlarda dolanan bir hayalet gibi sergiler bedenini. Gerçeküstücü sanatçıların fotoğrafta kullandığı tekniklerden, özellikle de gerçeküstücüler için bilinçaltına ve düşlere açılan yabancılaştırma etkisi yaratan bir nesne işlevi gören aynadan yararlanır. Pek çok kadın sanatçının işlerinde kullandığı ayna, kadınların bölünmüşlüklerini, kendilerine yabancılaşmalarını ve seyretmenin mantığındaki ikilemi temsil eder. Haz veren seyrin nesnesi olan kadın, kendini seyredirken bile aslında kendini değil, başkaları tarafından seyredilişini seyretmektedir. Woodman'ın fotoğrafları Batı sanatının fetiş nesnesi olan kadını kendi bedeninde yeniden üretir. Fotomontaj tekniğiyle kendini çoğalttığı, bedeni parçalara ayırdığı fotoğrafları, fetişleştirilen kadın bedenini ve sanatçının kendi bedeniyle ilgili yabancılaşma deneyimlerini yansıtır.



*Resim 69 Francesca Woodman*



*Resim 70 Francesca Woodman*



*Resim 71 Francesca Woodman*

10 yıl gibi kısa bir fotoğraf yaşamı olsa da, yüksek bir binanın penceresinden atlayarak 23 yaşında hayata veda etse de geride çok derin ve çok gerçek fotoğraflar bırakmıştır.



*Resim 72 Francesca Woodman*



*Resim 73 Francesca Woodman*



*Resim 74 Francesca Woodman*



*Resim 75 Francesca Woodman*



*Resim 76 Francesca Woodman*



*Resim 77 Francesca Woodman*

## Ana Mendieta

“Mendiata, Çocukluğunu öksüzler yurdunda geçirmiş bir sanatçıdır. Ölüm ile ilgili işler yapar. Yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiyi belirleyen bu çalışmalar da kadın bedenini sıklıkla kullanır. Sanatçı, performans’ların da çalışmalarını doğa da gerçekleştirip aynı ortamda bırakır. Mendiata, kadın bedeni ile toprağı özdeşleştirir. Mendiata, ana yurdu Küba’ya döndüğünde, uzun süre Küba isyancılarına sığınak görevi gören ve bir zamanlar kutsal kabul edilen, Havana’nın batısındaki dağlık arazide yer alan Jaruco’da kadın tasvirlerini kireç taşı mağaraların duvarlarına kazımıştır. Toprak’tan yaptığı heykelleri, artık yalnızca toprağa dönüşü değil aynı zamanda ana yurda dönüşü de simgelemektedir. Tarih de kadının simgesel güçlerine ithafen gerçekleştirdiği çalışmalarında Mendiata, ne geçmişe ait bir sanatı yeniden yaratmış ne de onun günümüzdeki öncülüğünü yapmıştır; daha çok son derece kişisel ve özgün olan yaratıcı deneyimi sayesinde yeni bir anlayış geliştirmiştir” (Kaya-Okan, 2011: 86).



Resim 78 Ana Mendieta



Resim 79 Ana Mendieta



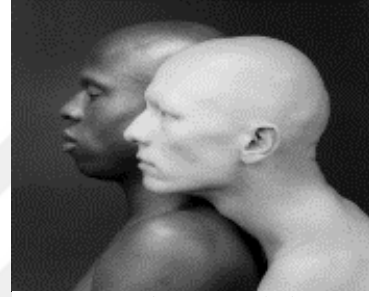
Resim 80 Ana Mendieta

## Robert Mapplethorpe

1980'li yıllar, L.G.B.T. (lezbiyen, gay, biseksüel, transeksüel) bireylerinin toplum içinde yaşadıkları sorunlara değinen sanatçılar için de daha "özgürlükçü" bir dönem olmuştur. Amerikalı fotoğraf sanatçısı Robert bu anlamda öne çıkan önemli sanatçılardandır. Kimlik sorununu irdeleyen birçok sanatçı gibi Robert'ta da iktidarın bireyleri beden üzerinden sınırlandırdığı, kimlikleri beden üzerinden belirlediğinden yola çıkarak, yapıtlarının çoğunda erkek bedeni üzerinden eşcinsellik olgusunu sorunsallaştırmış, cinsellikte sadist, mazoşist eğilimleri cesur anlatım biçimleriyle ortaya koymuştur.



*Resim 81 Robert Mapplethorpe*



*Resim 82 Robert Mapplethorpe*



*Resim 83 Robert Mapplethorpe*



*Resim 84 Robert Mapplethorpe*



*Resim 85 Robert Mapplethorpe*



*Resim 86 Robert Mapplethorpe*



*Resim 87 Robert Mapplethorpe*

## Yasumasa Morimura

Fotoğrafın dışında diğer sanat türlerinde de eserler veren 1951 Osaka doğumlu Yasumasa Morimura, yaptığı otoportrelerle çağdaş fotoğraf sanatı içerisinde kendine önemli bir yer edinmiştir.

Morimura'nın cinselliğe bakışı, geleneksel Japon tiyatrosuna benzer bir yaklaşımla, kendi erkek bedeni ile kadın bedenleri içine girerek travesti bir representasyon yapması ve kadınsı güzelliğini kullanarak homofobik maskulin erkek bakışını tehdit etmesiyle oluşmuştur. Bu bağlamda, Morimura kurmaca setlerinde uzun süren ve günlük hayattan soyutlanmış çalışmalarını, kadın ve erkek geçişlerinde “çoğul kimliklilik” bağlamında bir anlatım tekniği olarak içeriği her seferinde değiştirerek gerçekleştirmiştir.

Morimura son derece sofistike bir travestilik stratejisi geliştirerek, “kitsch” estetiğinin berraklığında, cinselliğin durmadan standart hale getirilmiş/getirilmeye çalışılan anlamlarını bir kimlik araştırmasına dönüştürerek tartışmaktadır. Bu bağlamda, Morimura'nın çalışmalarının pek çoğunda, cinselliğe gönderme bulunmakta, bu Morimura'nın fotoğraflarında çok katmanlı bir anlatıma uğramaktadır.



Resim 88 Yasumasa Morimura  
Morimura Frida Kahlo



Resim 89 Yasumasa Morimura



Resim 90 Yasumasa Morimura



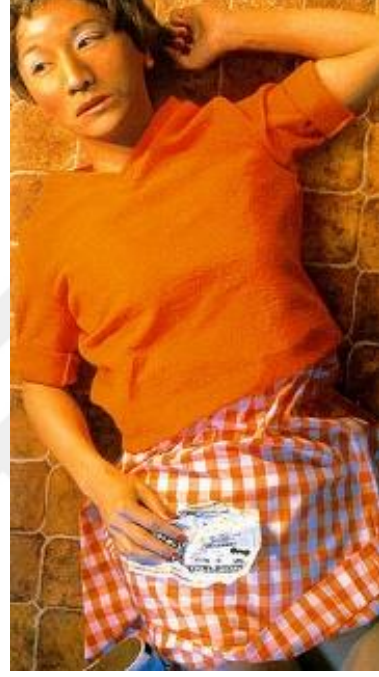
Resim 91 Yasumasa Morimura  
Morimura



Farklı kimliklerde fotoğraf oluşturan Morimura'nın farklı ölçeklerde anlamları bulunan en ilginç işlerinden birisi de, Cindy Sherman'ı yorumladığı çalışmasıdır. Sherman yorumunda Morimura zaten Sherman'ın oluşturmuş olduğu var olmayan kimliği kendi üzerinden bir kere daha kurgulamış ve zaten kurmaca bir denklemin bir de Japonya türevini almıştır.



*Resim 92 Yasumasa Morimura*



*Resim 93 Yasumasa Morimura*



*Resim 94 Yasumasa Morimura*



*Resim 95 Yasumasa Morimura*

## Gerilla Kızlar

Gerilla Kızlar, kendilerini ‘sanat dünyasının vicdanı’ olarak tanımlarlar. Sanat pratikleri aktivizm temellidir. Bunun için çeşitli gerilla taktikleri uygularlar. Bu taktikler anonim üyelik, gizli sayım, sürpriz hareketler ve kamusal alanlara yasadışı olarak posterler iliştiirmektir. Kısa bir süre sonra sanat dünyasında ve basında ciddiye alınırlar. Okullara, sanat konferanslarına, çeşitli etkinliklere katılımcı olarak davet edilirler” (Özüdoğru, 2010: 116). Yaptıkları sıra dışı etkinliklerle sanat dünyası içerisinde dikkatleri üzerlerine çekmeyi başarmış ve sergi düzenlemeleri için davet edilmiş olan Gerilla Kızlar’ın bu sergide üzerinde durdukları konular biyolojik cinsiyetin kaderle sınırlandırılmayacağı, büyük kadın sanatçı yoktur algısının yanlışlığı, duygusal ve sezgisel olanın erkek temelli olmadığı, büyük sanat galerilerinde sadece erkek sanatçıların eserlerinin sergilenebileceği düşüncesinin yanlışlığıdır.



Resim 96 Gerilla Kızlar

Kadınlar Metropolitan Müzesine girmek için soyunmak zorunda mı?

- Çağdaş Sanat bölümündeki sanatçıların %5'i kadın, ancak çıplakların %85'i kadın.



Resim 97 Gerilla Kızlar

“Film endüstrisindeki cinsiyet ayrımcılığına karşı yapılan başka bir afiş de Oscar heykelciği ekseninde Oscar ödülleri sorgulamaktadır. Gerilla Kızlar Oscar heykelciğinin ödül alan yönetmenler gibi beyaz bir erkek olduğunu söylemekte ve onun için doğru bir anatomi önermektedirler” (Özüdoğru, 2010: 120). Oscar ödülleri için yanlı duruşunu eleştiren Gerilla Kızlar, Oscar heykelciğinin ırkçı ve cinsiyetçi tarafını da gözler önüne sermek amacıyla bir afiş çalışması yapmışlardır. En iyi yönetmen ödülünün hiçbir zaman kadına verilmediğini, senaryo ödülleri için % 94’ünün erkeklerin aldığını ve oyunculuk ödülleri için kadınların sadece % 3’lük bir paya sahip olduğunu gözler önüne sermiştir. 2009 yılında en iyi yönetmen ödülünü alan Kathryn Bigelow bu ödülü ilk kazanan kadın yönetmen olarak günümüzde de durumun çok değişmemiş olduğunu göstermektedir.



Resim 98 Gerilla Kızlar / Anatomik olarak doğru Oscar.

- En iyi yönetmen ödülü hiçbir zaman bir kadına verilmedi.
- Senaryo ödülleri için %94’ü erkeklerin oldu.
- Oyunculuk ödülleri için sadece %3’ü renkli insanlara verildi

## Sarah Lucas

“Sarah Lucas, ‘Maçoluk’ üzerine işler yapan sanatçıdır. Provokatör bir tavırla izleyiciyi sarsmak için çabalar. Bu işler son derece sert ve politik işlerdir. Mobilyaları insan vücudu olarak ele alırken, günlük hayatta kullandığımız ve tükettiğimiz her türlü organik ve inorganik objeyi çalışmalarında kullanır. Genellikle seksüel metafor olarak kullandığı bu objelerle, cinsiyet’i, cinsiyet ayrımcılığını irdeler. Kendi porte’sini kullandığı fotoğraflarda, geçmişten miras alınan kadın imajına karşı çıkar. Genellikle saldırgan ve neredeyse erkek görümlü fotoğraflarında unisex bir kıyafet, sıradan bir çevre ve sıradan bir mekân içerisinde konumlandırır kendini” (Kaya-Okan, 2011: 86).



Resim 99 Sarah Lucas



Resim 100 Sarah Lucas



Resim 101 Sarah Lucas



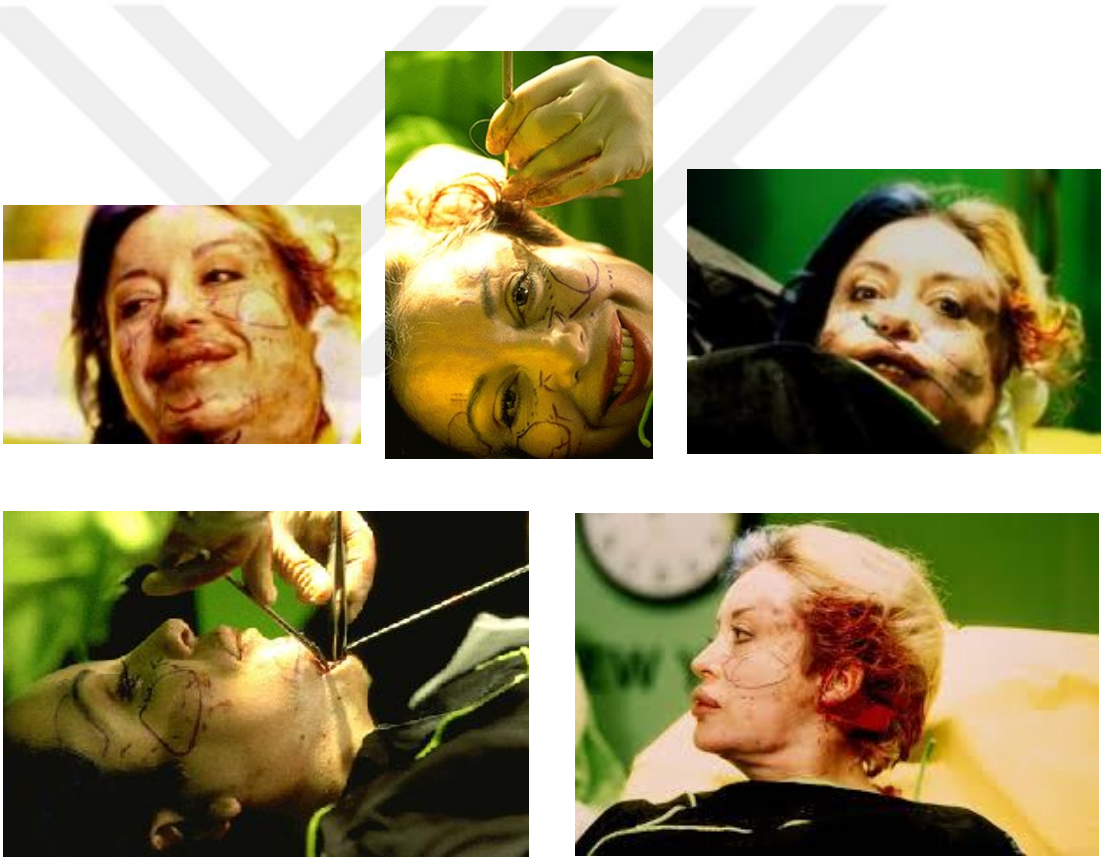
Resim 102 Sarah Lucas



Resim 103 Sarah Lucas

## Orlan

Fransa’da dünyaya gelen performans sanatçısı Orlan, çağdaş sanat dünyasında sıra dışı bir yere sahiptir. Bedenin kendine yabancılaştırılışını ve tektipleştirilişini eleştiren Orlan, Abramoviç ve Pane gibi sanatçıların aksine acıyı bir arınma olarak görmez. Onun için önemli olan, acı duymadan bedeninin kesilip açıldığını gözlemlemektir. 1971’de kendisini Azize Orlan olarak “vaftiz” eden, 1990’da bedenini ve yüzünü dikkatle planlanmış bir dizi ameliyatla tümünden değiştirerek yeniden doğan sanatçı, güzelliğin başat nosyonlarına meydan okumak için cerrah ile işbirliği içinde çalışır ve ameliyat sırasında ayık kalarak kendi dönüşümünün canlı tanığı olur.



*Resim 104 Orlan, operasyonel dönüşümler*

Barbara Rose’un ifadesiyle “toplumun, kadın imajını alıp geleneksel bir yolla ve ikiyüzlüce Madonna ve fahişe şeklinde ikiye ayırması” olan Carnal Art olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında seriler şu temalardan oluşur:

Etsel sanat, kimlik değişimi, üyeliğe kabul töreni, benim bedenim... benim yazılımım, başarılı operasyonlar, beden ve kimlik/değişimi.



*Resim 105 Orlan, operasyonel dönüşümler*



*Resim 106 Orlan, operasyonel dönüşümler*



*Resim 107 Orlan, operasyonel dönüşümler*

## Şükran Moral

Şükran Moral, kadın kimliği, cinsiyet, gelenek ve din üzerine önemli çalışmalara imza atmış sanatçılardandır. Sanatçı, “*Speculum*” adlı performans - video çalışmasında kadın cinsel organını monitörle özdeşleştirerek Gustave Courbet’in “Dünyanın Kökeni” adlı çalışmasına gönderme yapar.

İtalya’nın Milano kentindeki Galleria Studio Oggetto adlı galeriye yerleştirilmiş bir jinekolog masasına uzanan sanatçı, bacaklarının arasına yerleştiği monitörde çeşitli video çalışmaları sergilemiştir. Hamam, genel ev, akıl hastanesi ve morg olmak üzere dört ayrı mekanda çekilmiş bu videolar, kadını ve erkek egemen ideolojiyi, bu mekanların kendine özgü işlevleriyle deşifre eder.



SWD\_1“Speculum Rosso 1/5”,  
Performans fotoğrafı 1/5,79x119,5cm



Resim 108 Şükran Moral Performans

Şükran Moral 'Aşk ve Şiddet' te kızının klitorisini kesen, onu okula göndermeyen, anne figürü, toplumun kendi kurallarını devamlı olarak kadınlar üzerine dayatmaya çalışması ile ilgilidir. Kadınların zevk alması, hayatı olması, beden bütünlüğüne sahip olması, eğitilmesi imkansızdır. Özel hayat ve mahremiyet kadınlar için neredeyse yoktur.

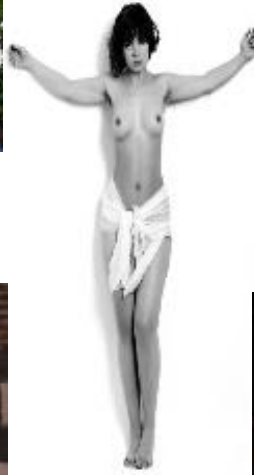


Resim 109 Şükran Moral



Resim 110 Şükran Moral "Genelev"

Şükran Moral *Genelev* Adlı çalışmasında bir hayat kadını kılığında, genelevi kapısına "Çağdaş Sanat Müzesi ve elinde tuttuğu kağıda ise " Satılık" yazmıştır. Sanatın ve sanatçının bir tüketim nesnesine dönüşmesini eleştirmiştir.



Resim 111 Şükran Moral "Performans çalışmalarından örnekler"



## Kutluğ Ataman

Sinema kökenli bir sanatçı olan Kutluğ Ataman, kimlik olgusunu cinsiyet, toplumsal roller, etnik kimlik, ırkçılık ve ötekilik gibi kavramlar bağlamında ele alan yapıtlarıyla güncel sanatta dikkat çeken isimler arasına girmiştir.

Sanatçı, toplumsal anlamda ayrıksı insanların kimliklerini kamerasının önünde yeniden üretmelerini sağlamaya çalışmaktadır. Bu üretim, başka insanların portrelerini yansıtmış gibi görünmekle birlikte, aslında sanatçının kendi yaşamöyküsünden kesitleri sergileme amacını da taşımaktadır. Bu sergilemede belgesel bir anlayış benimseyen, ancak kurmacalığını saklamaktan çekinmeyen bir tavır göze çarpar. Bu sayede, Ataman, gerçeği çelişkileriyle birlikte sunarken, yanıt vermeyi izleyicinin kendisine bırakmış olur. Zaten, belgesel görünümündeki yapıtları yanıtlar sağlamak üzerine değil, sorgulamayı başlatmak amacıyla kurgulanmışlardır.



Resim 112 Kutluğ Ataman "Performans"



Otobiyografisini oluştururken Ataman'ın sergilediği ayrıksı kimlikler, bir transseksüel olabileceği gibi, bir türbanlı genç kız, bir kanser hastası, yaşamını takıntılıyla harcayan bir insan, bir diva, bir toplum düşmanı, bir ajan olabilmektedir. Tüm bu kimliklere bir arada baktığımızda, son derece çeşitlilik içeren, hatta aralarında ilişki kurulamayan bir görüntü oluşturdukları fark edilecektir. Aslında, bu durum, kimlik denen şeyin nasıl da akışkan, değişken biçimler alabileceğini göstermektedir. Kimi zaman tek kişi birden fazla kimlikler taşıyabilmekte, kimi zaman çok sayıda insan tek bir kimliği oluşturmak için hep birlikte çalışabilmektedir.



*Resim 113 Ruhuma Asla Çoklu Kanal Video Enstalasyonu*



*Resim 114 Ruhuma Asla Çoklu Kanal Video Enstalasyonu / Ayrıntı*



*Resim 115 Kutluğ Ataman, semiha b. unplugged, 1997, video projeksiyon, 7'42"*



“WWWW (Women Who Wear Wigs-Peruk Takan Kadınlar), çeşitli sebeplerle peruk kullanmak zorunda olan dört kadınla yapılan röportajlardan oluşmaktadır. Yönetmen, peruk kullanan dört ‘özel’ kadının birbirinden ‘bağımsız’ yaşamlarının gizli bağımlılık alanlarına, ‘peruk’ nesnesi üzerinden Türkiye’deki ‘kadın’ öznesine sosyolojik bir kazı gerçekleştirmiştir. Bu kazı-röportajlar, her biri 45-60 dakika arasında değişen surelere sahip olan dört ayrı projeksiyonda duvara yansıtılarak yan yana gösterilmiştir. Bütün projeksiyonların bir arada verilmesiyle nerede, ne zaman ve neden peruk taktıklarını anlatan kadınların kişisel öyküleri, Türkiye’nin tarihsel ve ideolojik panoramasını sunmuştur. Aslında yapıt, Türkiye’de farklı peruk sahiplerine değil, bedenleri ve ruhlarına sahip çıkmaya çalışan kafalara ‘çekilen aynı muamelenin ‘dört boyutlu’ aynasını, dört kutuplu gerçek bir pusulayı çağrıştırmaktadır. Ataman, yapıtında sesi geriye alarak, seslerin dört ekrandan ayrı ayrı duyulmasını istemiş; işleri, aynı mekanda, yan yana yerleştirerek dört karenin, beşinci ve ortak bir kareyi oluşturmasını sağlamıştır” (Yılmaz, 2009: 125-126).



*Resim 116 Kutluğ Ataman Women Who Wear Wigs-Peruk Takan Kadınlar*

“Röportaj yapılan ilk kadın, 12 Mart döneminde terörist olduğu düşünülen, ‘Hostes Leyla’ adıyla bilinen Melek Ulagay’dır. Polisten kaçarak yaşayan ve örgüttekilerin haberleşmesini sağlayan bu kadın, kimliğini gizlemek için peruk kullanmaktadır. Sarı peruğu kaçmak, saklanmak ve güven içinde olabilmek adına ‘başının üstünde’ tutmuştur. Melek Ulagay, olayın üzerinden yıllar geçmiş ve affa uğramış biri olarak hukuken cezalandırılmayacağını öğrenmiş olsa da, başına hiçbir şey gelmeyeceğine hala inanmamaktadır. O yüzden, aslında, hala gizlenme ihtiyacı içindedir. Filmde yüzünü göstermez. Mahrem bir mekan olan yatak odasından, mahrem kalmayı sürdürerek filme başlamayı tercih etmişlerdir” (Yılmaz, 2009: 126).



*Resim 117 Kutluğ Ataman Women Who Wear Wigs-Peruk Takan Kadınlar*

“İkinci kadın, başörtüsünün üzerine peruk takarak üniversiteye devam eden bir öğrencidir. Bu kadının kimliğinin gizli kalabilmesi için video çalışmasında görüntüsü kullanılmamıştır. Türbanlı öğrenciye ait olan karenin siyah kalması, Ataman’ın da işine gelmiş, diğer renkli ekranlar arasında kompozisyonun görsel bir tempo kazanmasını sağlamıştır. Üniversite öğrencisi olan genç kız, kullandığı peruğun, kendi kimliğini kaybetmesine neden olduğunu düşünmektedir” (Yılmaz, 2009: 126-127).

“Üçüncü kadın, göğüs kanseri olan ve kemoterapi sonucu saçları dökülen gazeteci Nevval Sevindi’dir. Sevindi, peruk takarak, kadınlığı için bir eksik olarak gördüğü ‘saçsızlık’ı nasıl gizlediğini, kadın kimliğinin bu hastalık sonrasında nasıl etkilendiğini, ilişkilerinde bu durumdan dolayı yaşadıklarını ve konunun toplumsal boyutunu anlatmaktadır” (Yılmaz, 2009: 127).



*Resim 118 Kutluğ Ataman Women Who Wear Wigs-Peruk Takan Kadınlar*

“Nevval Sevindi örneği, kadını toplumsal acıdan yeniden tanımlama ve ‘kadın’ kimliğini beyinde hissetme durumuyla, kadın kimliğini korumayla ilişkilendirilmektedir. ‘Gazeteci’, ‘yurttaş’ ve ‘kadın’ Sevindi, kendini toplumsal açıdan yeniden tarif etmek ve kimliğini tümüyle beyniyle hissetmek durumunu deneyimlemekte ve izleyene bunu aktarmaktadır:

Doktor, saçımdan göğüslerimden ayrılmamı çok doğal görüyor. Ben böyle olmadığı konusunda direttim. Doktora göre önemli olan canımın kurtulması. Benim o halimle nasıl varolacağıma doktor karar veriyor. Bu Türkiye’de her alanda yaşanıyor. Benim irademin üstüne giydirilen iradeye itiraz etmek için bu projenin bir parçası oldum. Yerimi bir başkaldırı olarak konumluyorum. Türkiye’de hasta bir kadın bozulmuş bir mal gibi görülüyor” (Yılmaz, 2009: 127).

“Dördüncü kadın, transseksüel, feminist, aktivist Demet Demir’dir. Onun için peruk, cinsiyet tercihinin ve başkaldırısının nesnesi haline gelmiştir. 1980 sonrasında cinsel kimliği uğruna mücadele eden unlu transseksüel Demet Demir, fuhuş sektörü içinde yer almış, ayakta kalabilmek ve kendini var edebilmek için peruğa sığınmıştır. Ama kendi öyküsünü en peruksuz kelimelerle anlatmıştır” (Yılmaz, 2009: 127).



*Resim 119 Kutluğ Ataman Women Who Wear Wigs-  
Peruk Takan Kadınlar*

## Ramazan Bayrakoğlu

“Öğretim görevlilerinden sanatçı Prof. Ramazan Bayrakoğlu, kadına özgü kabul edilen yöntemlerle güncel sanat yapıtları üreten bir erkek sanatçıdır” (Şahmaran-Can, 2015: 108).



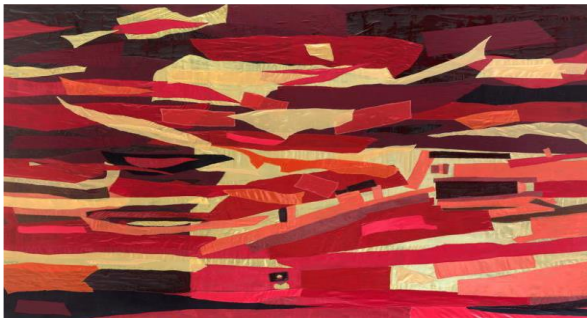
Resim 120 Ramazan Bayrakoğlu, "Portre", Kumaş ve nakış işleme,



Resim 121 Ramazan Bayrakoğlu, "Portre", Kumaş ve nakış işleme, 2011.

## Doğan Doğan

“Berlin’de yaşayan günümüz sanatçılarından Doğan Doğan, yapıtlarını annesinin sandığında bulduğu artık kumaşlardan yararlanarak, kadınlara özgü kabul edilen ‘patchwork’ tekniği ile İstanbul, Berlin, New York, Moskova Bangkok gibi önemli şehirlerin gün doğarken ve batarkenki görüntülerini geleneksel resim tekniğinin dışına çıkararak oluşturuyor. Yabancı erkek sanatçılardan ise Newell Harry ve Leonilson'un kadına özgü malzemelerle oluşturdukları yapıtları dikkat çekicidir” (Şahmaran-Can, 2015: 109-110).



Resim 122 Doğan Doğan, Peyzaj, Patchwork (Kumaş yama işi), 2007



Resim 123 Doğan Doğan, Peyzaj, Patchwork (Kumaş yama işi), 2007

## Canan Şenol

Canan Şenol, kendini, performans, video, minyatür, fotoğraf gibi pek çok medyum aracılığıyla işlerini üreten aktivist feminist bir sanatçı olarak tanımlar. Sanatçı, kültür üretimi yapan bir kültür işçisi olduğunu söyleyerek, üretiminin politik sanat olarak değerlendirmenin mümkün olduğunu vurgular. Şenol, kendi coğrafyasında yani Türkiye’de kadının aile, devlet, din ve toplum gibi iktidar söylemi üreten ve baskı yaratan kurumlarda maruz kaldığı baskı ve şiddeti, konu alan çalışmalar üretmektedir. Canan Şenol, yerleşik kurumların ürettiği söylemler ve uyguladığı politikaların



*Şenol, ‘özel olan politiktir’ söylemini sanatının merkezine yerleştirmiştir.*

öncelikle kadınlar olmak üzere tüm toplum üzerinde kurduğu baskıyı vurgulamak üzere, cinsel istismar, aile içi şiddet, toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği zorunluluklar gibi konuları yapıtlarında ön plana çıkarır. Şenol, özellikle kadın sığınma evleri ve hapishanelerdeki şiddete maruz kalmış kadınlarla diyalog geliştirerek, onların yaşadıkları istismarları işler. Sanatçı toplum içinde işlenen cinsel suçların, yaratılan toplumsal cinsiyet söylemleri ve baskılarından kaynaklandığını ve bu suçların üstü örtüldükçe ve cinsiyet iktidarı tartışılmadıkça bu sorunun çözülemeyeceğini yapıtları aracılığı ile vurgulamaktadır.

Sanatçı yapıtlarında kendi bedenini kullandığı gibi, kişisel hikâyelerden yola çıkarak yine kendi söylemini yaratır. Şenol, toplumsal cinsiyet meselesini ele alan çoğu kadın sanatçı gibi, bedenini tüm deneyim alanlarına açık hale getirir. Kendi kimliğinden yola çıkarak, çeşitli ruh halleri ve oluşları ele alır. Bedeni ile birlikte anı ve belleği de devreye sokan sanatçının yapıtları, toplumsal deneyimlere dayanmaktadır.



Resim 124 Canan Şenol  
Kybele, 2000

Sanatçı bu çalışması üzerine şu ifadeleri kullanır: **“Kybele- Ana Tanrıça”** Ana Tanrıça analığın tam bir temsilcisidir uygarlık tarihinde. Bereketi, bolluğu ve gücü simgeler. Bedenimdeki bu değişiklikler ister istemez bu benzerliği keşfetmemi sağladı. Bende bu görüntüyü çalışmama yansıtmayı bir fırsat olarak düşündüm.



Resim 125 Canan Şenol  
Kybele, 2000

**Nihayet İçimdesin**, 2000 yılında, sanatçının hamilelik döneminde gerçekleştirdiği yapıtlardandır. Yapıt masumiyetle kışkırtıcılığı içinde barındırır. Kamusal alanda (sanatçı ve eşi tarafından işletilen Kadıköy'deki internet kafenin tabelası olarak) sergilenen bu yapıt, içeriğini bilmeyenler için rahatsız eden bir cinsel kışkırtıcılığa sahiptir. Sözün sahibinin beklenen bir bebek için olduğu öğrenildiğinde ise anlam tamamen değişmiştir. Bu yapıt çevreye zararlı olarak görüldüğünden, sergilendiği ilçenin belediyesi tarafından sergiden kaldırılmıştır. Burada, yapıtın kendisinden ziyade, yapıtı müstehcen olarak algılayan iktidarın, onu yerinden kaldırması ilginçtir. Yaşamın her alanında, cinsel olana sansür koyan iktidar, bu yapıtı kaldırarak, özel olanı ne denli tehlikeli ve politik görebildiğini de kanıtlamış gibidir. Diğer yandan **Nihayet İçimdesin** belki de çoğu kadının hamilelik döneminde çocuğuna söylediği cümlelerden biridir. Bu cümlenin toplumsallaşmasının kısıtlanması da sanat aracılığı ile ortak paylaşımına getirilmiş bir çeşit sansür olarak algılanabilir.



Resim 126 Canan Şenol“Nihayet İçimdesin”,  
2000



Resim 127 “Nihayet İçimdesin”, 2000, Işıklı  
Tabela



Canan Şenol ise **Odalık** adlı yapıtında buna gönderme yaparak, şeffaf bir küp içinde çıplak kadın resimlerini gözler önüne koyar. Şimdiye dek odalık, erkeğe has ve tekildir fakat mahrem kadın bedeni, odalığın yalnızca Müslüman erkeklere has oluşuna karşı durur bir biçimde şeffaf duvarlar ardında durduğunda artık kadın görünür kılınmıştır. Burada bir çeşit iktidar yıkma söz konusudur. İktidara ait, özel olanın kamuya açılması, mahremi kırar. Bu kırılma noktası, söylemlerin yeniden tartışılacağı, kadın bedeninin sanat tarihi içinde güdümlü teşhirini yeniden ve yeniden sorgulanabileceği bir zemini de beraberinde getirir. Canan Şenol'un kadını şeffaf bir odaya koyarak yapmaya çalıştığı, erkek egemen bakışın söylemini katlayarak, bunun absürtlüğünü de gözler önüne sürmektir. Berger'in de sözünü ettiği "seyirlik olma durumu" bu yapıtta devam etmektedir, durum tam tersine dönmüş değildir. Canan Şenol burada düz bir biçimde resim yapan kadın karşısına çıplak erkek figürü yerleştirmez, aksine var olan klişeyi devam ettirir. Farklı olan, şeffaf duvarlara yaslanmış, dışarı taşmak isteyen ve her yönden izlenebilen kadın bedenleridir.



*Resim 128 Şenol'un, Odalık (1998) adlı yapıtı, oryantalist ressamların resimlerine yaptığı bir gönderme olarak okunabilir. Sanat tarihinin her döneminde kadınlar, erkek sanatçılar tarafından "her an sevişmeye hazır şehvetli haz nesnelere" olarak resmedilmişlerdir.*

Sanatçının **Ambrossia** (1999) adlı yapıtı, mitolojik bir nesnenin, kadın bedeni üzerinden okunmasıdır. Ambrossia yunan mitolojisinde tanrısal meyva olarak geçer. Bu meyvadan tatmaya yalnızca tanrılar izinlidir. Yapıtında, Şenol, lateks kondom gibi bir malzemeyi yapı bozumuna uğratar. İçi su dolu lateks balon / kondomlar, tavandan sarkıtılmış bir halde asılı dururlar. Erişim mesafesinin çok üzerinde duran

bu dolgun su balonları diğer yandan üremenin simgesi olan kadın memesine de benzer. Kondom, üremeyi engelleyen bir malzemedir fakat burada sanatçının elinde bolluğu, bereketi simgeleyen dolgun memelere dönüşür. Yine de bu bereket ve cinsellik sembollerine dokunulamaz, yalnızca uzaktan seyredilir. Bu yapıtta sanatçı kişisel bir meseleyi, mitolojik bir öykü ile bütünlemektedir. Kadın ve erkek arasında olan cinsel ilişki, üreme ve haz edimi, iktidarlar tarafından sürekli kontrol edilmektedir. Bu kontroller, bazen devlet destekli nüfus planlaması bazense tam tersi dini destekli nüfus çoğaltması olarak gerçekleştirilmektedir.

Her türlü cinsel ilişkinin gözetim altında tutulduğu ve sürekli kısıtlandığı iki mecra olan din ve devlet, gerek evliliği zorunlu kılma yoluyla gerekse “namahrem” söylemleriyle ön plana çıkmaktadır. İki kişi arasındaki cinsel ilişki, ortada toplumsal bir akit olmadığı sürece meşru sayılmamaktadır.



Resim 129 Ambrossia (1999)

**Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum,** sanatçının 2003 yılında Barbie bebeklerle yaptığı bir fotoğraf yerleştirme çalışmasıdır. Fotoğraflarda, küçük bir Barbie'ye (3-4 yaşlarında bir Barbie bebeğe) önce büyük bir erkek Barbie ardından ergenlik çağındaki bir Barbie tecavüz etmektedir.



Resim 130 Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum”, 2003, Fotoğraf Serisi

Sanatçının bu yapıtı gerçekleştirmesinden çok önce Mor çatıya gidişinde tanıştığı bir kadın ve onun trajik hikâyesi ile başlayan bir dizi olayın etkisiyle gerçekleşen bu yapıt, aile sisteminin korunması için, aile içindeki çoğu kötü olayların nasıl bastırıldığının bir göstergesi olarak ortaya çıkar. Burada devlet, toplum, din gibi iktidar odakları tarafından kutsanmış, belli bir sistem içine oturtulmuş aile yapısının nerede durduğu açıkça gösterilmektedir.

2009 yılında, 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen videosu, sanatçının toplumsal cinsiyet meselesine nasıl yaklaştığını gösteren son yapıtıdır. **İbretnüma** (2009) adlı animasyonlu videoda başrolde oynayan animasyon karakter, güneydoğu Anadolu'da yaşayan fakir bir ailenin dillere destan güzellikteki kızıdır. Filmin anlatım tarzı Binbir Gece Masalları'na benzerken, filmde bir tür trajik ve ibretlik halkmasalı anlatılmaktadır. Güneydoğu Anadolu'dan büyük bir kente göç eden oldukça güzel bir genç kızın evlilik, annelik, ihtiyarlık öyküsünü anlatan bu masal, laik değerler, ahlaki muhafazakârlar ve kurumsal dine pek çok yerde gönderme yapar. Türk toplumunda, kadının çağdaş bağlamını konu edinen bu videoda, anlatı, başkarakterin hayatı aracılığıyla evlilik ve aile kurumlarının baskıcılığını, kadın bedeninin siyasal ve dinsel bir meta haline getirilmesini; kadın güzelliği kavramının, oryantalistleştirilmenin ve tüketim sömürsünün mekânı olarak kullanılmasını sorunsallaştırır.



Resim 131 *İbretnüma*", 2009,  
Video Kesiti

Resim 132 Canan Şenol

Resim 133 Canan Şenol

Videoda çoğu orijinallerinden uyarlanmış ve kolajlı parçalarla birleştirilmiş klasik Osmanlı minyatürlerini ve hat sanatını andıran zengin bir görsel dağarcık kullanılmaktadır. **İbretnüma**'da kadın bedeninin neredeyse her bir uzvunun bir temsiliyet nesnesi olabileceği vurgulanmaktadır. Başörtüsüyle, mini etekle, anne ya da koca baskısı fark etmeksizin bedeninin bir mesajlar alanı olarak kodlanmasının, çoğu zaman kadının iradeden yoksun ve sessiz olmasını emrettiğini vurgulayan video, anneliğin iktidarı sürdürmedeki rolünü de vurgulamaktadır.



Resim 134 Canan Şenol



Resim 135 Canan Şenol

Sanatçının **Aca'ibü'l Mahlûkat** (2006) adlı videosu, basit bir cennet tasviri ve farklı bir yaratılış hikâyesi gibi görünse de videodaki başlıca sorun “öteki” olmaktır. Öteki olmak bu yapıtta kadın ve/ veya doğulu olmak üzerine kurgulanır. Şenol'un videosundaki bu basit yaratılış hikâyesinde üç büyük dindeki Adem Havva inancının aksine, yaratılan sadece kadındır. Kadın, bir şeyin parçası olmayıp kendi başına bir bütünlük ifade eder. **Acaibül Mahlûkat**'ta cennette “*yasak meyve*”, “*günaha teşvik*” ya da “*günah*” söz konusu değildir. Beklenti içine giren izleyicinin aksine, bir elma yeme süresi boyunca, ne elmanın sunulacağı bir erkek vardır ne de yılan günaha teşvikte rol oynar. İzleyici sadece bir cennet tasviri ve acayip mahlûkatları izleme fırsatına sahiptir. Burada kadın ve diğer mahlûkatlar, doğal bir ortamda yaşamlarına devam ederler. Kalıplaşmış dini söylemleri, yeniden okumayı öneren bu yapıt, alışılmış Adem ve Havva ikilemini kırarak ezber bozmayı amaçlar. İzleyiciyi, var olan düzeni tersten ele almaya, erkek egemen söylemin yarattığı unsurları irdelemeye teşvik eder. Dini öğretilerdeki cinsiyetçi yaklaşıma farklı bir açıdan bakmayı öneren bu yapıt, sistematik kurumsallaşmış cinsiyetçiği açıklamak üzerine bir videodur. Diğer yandan burada, gözetlenme kavramına da gönderme söz konusudur.



Resim 136 Canan Şenol “Acaib-ül Mahlukat”, 2006, Video Kesiti

## Shirin Neshat

“İranlı, **Shirin Neshat**’ın çalışmaları Ortadoğu ülkelerindeki yasaların özel ve genel sınırlarını konu alır ve Batılılar’ın İslam kadını ve İslam kimliğini nasıl klişeleştirdiğini sorgular. Neshat, geleneksel ve çağdaş siyasal modelleri çakıştırır. Şeriata boyun eğen ve kendini modern bir savaş habercisi olmaya aday bir kadın paradoksu, Batılılar ’ın feminizm tanımı çerçevesinde anlaşılması zor, garip bir feminizm anlayışının habercisidir. Sanatçının imgeleri arasında, alnına tabanca dayanmış peçeli bir kadın ya da iki ayağının arasında bir tabancayla dürtülen poz veren bir kadın vardır” (Kaya-Okan, 2011: 86).



*Resim 137 Shirin Neshat Untitled  
HK Art Advisory + Projects*



*Resim 138 Shirin Neshat Untitled" from "Women of Allah" series, 1995*



*Resim 139 Shirin Neshat*



*Resim 140 Shirin Neshat*



*Resim 141 Shirin Neshat Qajar Series,  
1995*



### Tracey Emin

Kendi yaşamını izleyici ile paylaşan Tracey Emin, Kıbrıslı bir babanın kızıdır. Deneyimlerini paylaşan sanatçının çalışmaları, onun kişisel varoluşu, kimliği ve cinsel varlığı ile doğrudan bağlantılıdır.

Emin'in sanatı estetik kaygıların çok uzağındadır. İşleri temelinde kontrol edilemeyen, her an tersine dönebilecek, ölçsüz, aşırı, abartılı kadın duygusallığını içerir. Utanç duygusunun çok uzağında, yaşadığı hiçbir şeyi gizlemeyen çalışmaları vardır. Emin tecavüzü, intihar girişimlerini, alkol problemini ve rasgele kurduğu cinsel ilişkileri saklamaz. Eserlerine şiirsel isimler verir. 'You Forgot To Kiss My Soul'(Ruhumu Öpmeyi Unuttun), 'I Need Art Like,I Need God'(Sanata Tanrıya İhtiyacım Olduğu Gibi İhtiyacım Var), 'My Cunt is Wet With Fear' (Vajinam Korkuyla Islandı) isimli yapıtları ile kendi tarzını yaratmıştır" (Kaya-Okan, 2011: s.83). Emin'in eserleri estetik kaygıdan uzak ve duygularını uçlarda yaşayan kadının özelliklerini içerir. Emin bu anlamda eserlerinde kendini yansıtırken yaşadığı tecavüzü, alkol bağımlılığını, intihar girişimlerini, dağınık yaşadığı cinsel ilişkilerini tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermekten çekinmez. Sanatçıyı böyle bir duygu yoğunluğunu aktarmaya iten, cinsel kimliğinden ötürü yaşadığı sıkıntıları, eleştirel bir şekilde boşaltıp yenilenme isteğidir diyebiliriz.



Resim 142 Tracey Emin 'Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder'

İstanbul’da açtığı sergi daha çok Türk kültürüne ve köklerine atıfta bulunan işlerdir. ‘Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder’ isimli videosunda Tracey’i üzerinden paralar sarkan pembe bir gelinlikle oradan oraya dolaşırken izliyoruz. Yüzündeki melankolik ve dokunaklı ifadesine rağmen fondaki western müziği ile ironik bir havaya bürünen film.

İstanbul sergisinde ki bir başka video da sanatçının İstanbul’da çektiği ‘Yanmak’ adını taşıyan videosudur. Hareketli bir Elvis parçası eşliğinde vapurda, takside öylece başıboş dolaşırken görüyoruz sanatçıyı. Hep yalnız olmanın sinir bozukluğu ile ilgili olan film, sanatçının İstanbul’da yaşadığı tutkulu bir aşka odaklanmış.



Resim 143 Tracey Emin ‘Yanmak’

Sevgililerinin, arkadaşlarının, ailesinin ve kürtajla aldırıldığı 2 fetusun isimlerini bir çadırın içine yerleştirdiği (1963-1995 Arasında Yattığım Herkes) isimli çalışması, Royal Academy’nin Sensation (Sansasyon) adlı sergisinde yer aldı.



Resim 144 Tracey Emin “Arasında Yattığım Herkes”

En çok ses getiren işlerinin arasında 1999 yılında sergilenen ‘My Bed’ (Benim Yatağım) yer alıyor. ‘Benim Yatağım’ çalışmasıyla olay yaratan Tracey Emin, bu çalışması sırasında genç bir kadının kullanılmış pedler, prezervatifler, kirli çamaşırlar ve benzeri “çok özel” eşyalarıyla dolu, dağınık yatağını tasvir etmiş, galeri bu çalışmayı günlerce sergilemiştir.



Resim 145 Tracey Emin 'Benim Yatağım' adlı çalışması, 1999.

Sanatçının sergide yer alan neonlarından birinde ‘Boşver Boşver Arkadaşım Ağlamak Güzel’ sözünü İngilizce ve Türkçe olarak yazmaktadır. Bu melankolik neonun dışında ‘I Kiss You’ kitch parlaklığı ile gözümüzü alıyor. Sanatçı, yaptığı işlerde malzeme kısıtlamasına gitmeden eline geçen her şeyi kullanır. Multi-medya işlerinde neonlar, el işi dikişler, desenler, aplike battaniyeler, kelimeler... İşlerinin formu da malzemeleri gibi tutarlı değildir.



Resim 146 Tracey Emin



İngiltere’de yaşayan en tanınmış sanatçılar arasında yer alan Emin’in, cinsel deneyimlerden yalnızlık ve kırılmalığa, kişisel bir hayat hikayesini anlatan işleri medyanın ilgisini çekmeye devam etmektedir.



Resim 147 Tracey Emin “Beden Sanatı” örnekleri



Resim 148 Tracey Emin



Resim 149 Tracey Emin “Karakalem Çalışmaları

Özgürlük (cinsiyet ayrımcılığıyla birlikte diğer bütün alanlardaki haksızlığa karşı özgürlük) ve özgünlük mücadelesi veren sanatçılar eserleri ve söylemleriyle varlıklarını hep hissettirecektir. Nede olsa "Kişisel olan siyasaldır, kişisel ile toplumsal, bireysel ile kolektif arasında hiçbir ayırım yoktur”.