

## Kadına Biçilen Role Karşı Bir Direnme Yolu Olarak Feminist Sanat<sup>1</sup>

Hatice Dönmez Aydın\*

### Özet

Feminizm siyasi bir eğilim olarak ortaya çıkmıştır. Ortaya çıktığı andan itibaren geniş alanlara yayılan feminizm sanatın da konusu olmuştur. Sanatın birbirinden farklı birçok mecrasını konu olan feminizm kadınların toplum içerisinde yaşadıkları sorunlara temas etme konusunda çok cüretkâr bir tutum sergilemiştir. Nitekim Feminist sanat olarak ifade edilen feminizmin sanatsal etkileri, ele aldığı her alanda hatırı sayılır eser vermekten kaçınmamış ve birçok örnek vermiştir. Üstelik feminist sanatın irdelediği her bir konuyu icra ederken farklı direnme yöntemleri geliştirerek sanatın sınırlarını geliştirmiş ve sanata özgür ve cesur bir alan kazandırmıştır. Bu çalışmada feminizm ve feminist sanat nedir? Soruları cevaplanırken, Feminist sanatın direnme yöntemleri, bu yöntemleri kullanarak gerçekleştirilmiş eserlerden birer tane örnek seçilerek, direnme yöntemlerinin feminizm üzerinde ne şekilde kullanıldığı açıklanmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Feminizm, Feminist Sanat, Direnme Yöntemleri, Kadın Hareketleri.

---

<sup>1</sup> “Feminist Sanatçıların Kadınlara Biçilen Toplumsal Role Sanatsal Direnme Yöntemleri Açısından Türk ve Yabancı Sanatçıların Karşılaştırması” isimli yüksek lisans tezinin üretilmiştir.

\* [haticedonmez01@hotmail.com](mailto:haticedonmez01@hotmail.com)

Makalenin gönderilme tarihi: 24.05.2017; Kabul tarihi: 17.06.2017

## The Feminist Art as Resistance Against Role of the Woman

### Summary

Feminism has emerged as a political tendency. Feminism, which has been spreading over wide areas since then, has also become a subject of art. Feminism, which is the subject of many different media of art, has shown a very daring attitude towards contacting the problems women experience in society. As a matter of fact, the feminist artistic effects expressed as feminist arts have not avoided to give a considerable amount of work to every field they have studied and gave many examples. Moreover, while practicing each theme discussed by feminist art, he has developed the boundaries of art by developing different methods of resistance and has given sanata a free and bold space. What is feminism and feminist art in this work? In answering their questions, attempts were made to explain how resistance methods were used on feminism by choosing one of the examples of resistance methods of feminist art, works performed using these methods.

**Keywords:** Feminism, Feminist Art, Methods of Resistance, Women's Movements

### Giriş

İlk olarak siyasal alanda kendini hissettiren feminizm, kadın hakları konusundaki büyük sorunlar yüzünde sosyal ve siyasal yaşam içerisinde kısa sürede kabul görmüştür. Bu nedenle feminizmin sanatsal yansımalarının olması gayet doğaldır. Feminist sanat olarak ifade edilen bu hareketler sanatın üretkârlığını kullanarak toplumun yaşamış olduğu ve mahrem kalan sorunlara temas etmiş ve sanatın ve hatta siyasal alanın sınırlarını arttırmıştır. Zira her konunun özgür bir şekilde ele alınabilmesi kadın ve kadınların yaşamış oldukları sorunları daha görünür bir hale getirmiştir. Çalışmanın ilk kısmında feminizm ve feminist sanat kavramları üzerinde durularak özellikle siyasal alandaki hareketlerin sanatsal yansımaları açıklanmıştır. Devamında feminist sanatçıların kadınlara biçilen toplumsal role sanatsal direnme yöntemleri olan feminist resim sanatı, feminist performans (*gösteri*) sanatı, enstalasyon (*yerleştirme*) sanatı, feminist video art, feminist carnal art (*etsel sanat*), feminist fotoğraf sanatı, Türk ve yabancı sanatçıların verdiği bir eserle beraber incelenmiştir.

## Feminizm

Feminizm kavramı ilk olarak sosyal filozof ‘Charles Fourier’ (1772–1837) tarafından ortaya atılmış olup, *Fourier* sosyal gelişmenin kadınlara verilecek daha fazla özgürlükle mümkün olacağını savunmaktadır. Feminizm sözcüğü, Latince kadın anlamına gelen ‘*femina*’ sözcüğünden türetilen bu kavram ilk olarak Fransızcaya 1837’den sonra girmiştir. İngilizceye girerek *womanism* (kadıncılık) teriminin yerini alışı da 1890’lara denk düşmektedir (Silberling, 1911:7). Robert Sözlüğü, bu kelimeyi ‘kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin’ olarak tanımlamaktadır. Feminizm, kadınlara cinsiyet hiyerarşisi baskısının sona erdirilmesi ve toplumsal cinsiyet tutumlarının aynı değerde olması için toplumun değişimini amaçlamıştır. Feminizm, bir teori olduğu bilinse de aynı zamanda da hak eşitliği, insanlık şerefi ve kadınlara karar verme özgürlüğü amaçlarıyla, politik bir harekettir (Kayhan, 1999, 9).

Bell Hooks (2016, 2), ise “*Feminizm Herkes İçindir*” adlı kitabında, “*Feminizm cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir harekettir*” şeklinde tanımlamaktadır. Feminizmi genel olarak kadın erkek ayrımcılığına karşı çıkararak, cinsler arasında siyasal, ekonomik ve toplumsal eşitliği savunan görüş olarak tanımlamak da mümkündür. Tüm dünyada kadınların özgürlüğü ve kurtuluşu adına kadınlar tarafından, kadınlar için üretilmiş olan tek doktrin olarak görmek mümkündür. Çünkü feminizm bir teori olduğu kadar pratiktir de karşılığı olan bir kavramdır (İmançer, 2002, 151).

## Feminist Sanat

İlk doğuşu siyaset ile başlayan feminist hareket, 1970’li yıllarda kadın sorunsalını içselleştiren bir dizi sanatçı tarafından sanatın gündemine taşınması ile sanat tarihindeki yerini almıştır. Sanat tarihçilerinden olan Amerikalı Linda Nochlin’in *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok* konulu makalesi ile 1970’li yıllarda erkek egemen bir akademik disiplin olarak şekillenen sanat tarihi sadece kadınları değil birçok ötekileşmişlerin de dışlanışlarına dur niteliğindedir. Yayınlanan bu makale ile kadın sorunsalının sanatta var oluşu ve yok oluşu üzerinden söylemler ile Feminist sanat çerçevesinde yerini almıştır. Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması Amerikalı sanat tarihçisi 1971’de Linda Nochlin’in “*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok*” başlıklı makalesi o tarihe kadar erkek egemen bir akademik disiplin olarak şekillenen sanat tarihinin yalnızca kadınları değil her ‘öteki’ni dışlama biçimlerini/süreçlerini/yöntemlerini irdeleme önerisiyle çığır açıcı bir öneme sahiptir (Antmen,

2012: 10-11, Nochlin, 2008: 126).

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

1960'lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen Feminist Sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareket ederek kadınların davasının yoğun bir biçimde gündeme gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Tarihsel süreçte meşruiyet kazanmış ayrımcı kültür politikalarıyla mücadele ederek erkek egemen sanatsal modernizmin kırılma sürecine katkıda bulunan Feminist sanat kapsamında izlenen çabalar, tarihin göz ardı ettiği kadın sanatçıların keşfine neden olmuştur. Yeni yazılan sanat tarihlerinde kadın sanatçıların gündeme gelmesinde rol oynamış ve kurumlarda kadın sanatçıların geçmişe oranla daha fazla temsil olanağı bulmasının yolunu açmıştır (Antmen, 2012: 239).

Bu toplumsal dönüşüm, birçok farklı ülkede yankı bularak benzer sıkıntılar ve sorgulamalar yaşanmasına neden olmuştur. O güne kadar kadın sanatçıları tarafından ele alınan cinsiyet konusu, erkeklerin de yoğun bir biçimde ele aldığı bir konu olmuştur. Aslında feminist sanat özünde her iki cinsiyeti ilgilendirmesine rağmen, daha çok kadınların cinselliği ve cinsel kimlikleri üzerinde durmuştur. Kadın sanatçıları eşit haklar için müze ve sanat akademilerinde protesto gösterileri yapmışlar, kendi sergilerini kendileri organize etmişler, kendi galerilerini işletmişler ve kendilerine ait sanat okulları açmışlardır. Geleneksel sanat tarihi incelendiğinde, bugüne kadar aktarılan bilgilere olan güven aniden sarsılmıştır. Özellikle modernist sanat tarihçileri 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 edecek kadar ileri gitmişlerdir (Eyigör ve Korkmaz, 2013).

Tarihsel olarak aydınlanma ile paralel olarak gelişen ve eşitlik, özgürleşme, kültürel ve hukuksal haklar konuları üzerine odaklanmış *Birinci Dalga Feminizm*'den sonra 1960'larda ortaya çıkan ve 1970'lerin aktivist toplumsal yapısıyla güçlenen İkinci Dalga Feminizm, eşitlik yerine farklılık fikrini temel almıştır. Bu teorisyenlere göre eşitlik nosyonu, beraberinde eşit olunacak standartları da gündeme getiriyor ve bu standartların kendileri sorgulandıklarında, erkek-egemen söyleme ait kavramlarla (güç, bağımsızlık, us gibi) inşa edilmiş oldukları anlaşılıyordu. Marksist ve psikanalist doktrinlerle hareket eden İkinci Dalga Feministler, erkek-egemen kültürün yücelttiği ideal standartlarda eşitlenmek yerine, kadına ait özelliklerin ön plana çıkartıldığı yeni standartların altını çiziyorlar ve kadınsılığı temsil ettiklerini düşündükleri duyarlılık, doğallık, anaçlık, sezgisellik gibi kavramların kutsandığı bir söylemi ve sanatsal pratiği tercih ediyorlardı (Ergaz, 2005: 30).

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. Feminist sanat tam anlamıyla ele alındığında; 1960'ların sonlarında başlayarak, 1970'lerde kadın sanatçıların bilinçlenmesiyle güçlendiği, hedefi ataerkil toplum yapısını sorgulamak, kadın deneyimini ve değerlerini ortaya çıkarmıştır. Feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmenleri kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince ve doğru temsil edilmemesine, hatta çoğu zaman tümüyle dışlanmasına karşı mücadelede etmeyi amaçladığı bilinmektedir. ABD'de başlayan, sonra Avrupa'ya (Almanya, Avusturya, İngiltere, Polonya) ulaşarak farklı direnme yöntemleriyle kadınsal sorunları ele alan ve her tür sanatsal biçimi ile karşımıza çıkabilecek olan sanattır. Feminist sanatı şu şekilde ki direnme yöntemleri ile resim, heykel, grafik, fotoğraf, video, performans, gösteri, yerleştirme, beden, diyalog gibi... Plastik sanat unsurları içerisinde ele almışlardır. Feminist sanatı birinci kuşak ve ikinci kuşak feminist sanat olarak iki başlık altında incelemek mümkün (Ergaz, 2005: 33).

Birinci kuşak sanatçılar, kadın sanatı ürünlerinin niteliklerine, değerlendirilmesine ve statüsüne ilişkin konularla ilgilenirler ve feminist sanat eleştirisinin gelişiminde öncü rolü oynarlar. Geleneksel sanat eleştirisi birinci kuşak feminist sanatın sorunlarını ve hayalleri için elverişli olmadığından, feminist eleştirmenler alternatif arayışına girerler. Birinci kuşak feminist sanatçılar birbirinden değişik yöntemler kullanarak 'kadınlığın ayırıcı yönlerini' ortaya çıkarmaya çalışırlar (Antmen, 2008:2).

Feminist sanatın başlangıç evresini oluşturan ‘Birinci kuşak feminist’ sanatçılar, özellikle 1960-1980 sürecinde yoğun bir üretim içinde bulunmuşlar ve bu üretimlerinde belirgin bir biçimde kadınlığın ayırıcı özelliklerini ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu yaklaşım bir yandan kadını erkekten ayıran biyolojik özelliklere odaklanması öte yandan tarihsel süreçte ‘kadın’lık bağlantılarında ‘dekoratif’, ‘küçük’, ‘minör’, ‘duygusal’, ‘amatör’ gibi özelliklerin üzerine gidilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda kadının ve üretiminin toplumsal yapılanmanın temelinde yer alan zıt kavram çiftlerinin (erkek\kadın; kültür\doğa; zekâ\sezgi; akıl\duygu; sanat\zanaat vb.) eksi uçunda görülmesinin koşulları ve nedenleri araştırılmış; bu gibi ayrımların ancak kültürel yapılar içinde, belli güç ilişkileri temelinde belirlendiği düşüncesi sanat yapıtlarına yansımıştır. Feminist sanat kapsamında gündeme gelen geniş üretime bir Doğa-kültür ikilemi açısından bakmak, sanatçıları ve yapıtlarını yalnızca konuları ve tavırları açısından değil, tarihsel süreçte de ayıra bilmemize olanak tanır (Antmen, 2008: 241-242).

Adalet, hakikat, erdem gibi kavramların alegorik sanatta neden arzu nesnesi konumundaki kadın bedeni tarafından temsil edildiği, erkek ve kadının Batı sanat tarihinde neden böylesine farklı ortaya konulduğu, Rönesans sonrası sanatta dişi nü figürün neden bu kadar önemli bir motif olduğu gibi sorular peş peşe gündeme geliyordu (Ergaz, 2005: 31).

Bu anlayışın sonucu olarak ‘ikinci kuşak’ feminist sanat öne çıkmaktadır. Özüdoğlu’nun da belirttiği gibi, “*birinci kuşak sanatçılar, eleştirmenler ve sanat tarihçileri sanat dünyasındaki ayrımcılığı ifşa etme, reformları savunma, bugünün ve dünyanın kadın sanatçıları sergileme gibi işlerde genellikle başarılıdır*” ikinci kuşak ise “*kaidelerin nasıl, ne zaman ve hangi amaçlarla inşa edildiğini*” sorgular. Kaideleri biçimlendiren ‘değerlere’ ve ‘standartlara’ ışık tutarlar (Freeland 2008: 128). Kullandıkları yöntemler psikanalizden Marksizme kadar uzanmakta ve çeşitlilik göstermektedir (Özüdoğlu, 2010: 114). Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültürüne odaklanana, kadın bedenin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen ilk kuşak feminist sanatçılarından ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmişlerdir (Antmen, 2008: 242).

İkinci Dalga Feminizmi benimseyen kadın sanatçılar, kadının erkekten farklı olarak sahip olduğu değerleri yeniden keşfetme arzusu bağlamında (ve aslında geriye dönük bir perspektiften bakıldığında birbirinden çok uzak so-

nuçları ortaya koymuş olduğu anlaşılabilir) kadınsılığı yücelten ve kadınsılıktan türeyen çeşitli yaklaşımlar geliştirmeye çalıştılar. Bu bağlamda, feminist eleştirmen Lucy Lippard, kadınsal bir duyarlılığı açığa çıkardığını düşündüğü, yuvarlatılmış, dairesel, konik biçimler, amorf ya da organik formlar ve vücudu çağrıştıran materyallerin ön planda olduğu bir feminist sanatı teorileştirmektedir. Carolee Schneemann *İçteki Tomar* isimli gösterisinde kadın ile ilgili yasaklanmış alanların sınırlarını rahatsız edici ve bilinçli bir şekilde ihlal ederek saldırgan yaklaşımlar geliştirmiştir (Ergaz, 2005: 31).

Birinci kuşak feministler kadının özgül ürettiklerinin üzerinde dururken, ikinci kuşak feministler erkek egemen bir toplumda kadının temsilini bu rolü sorgulamaktadırlar. Onlara göre kadınlık, oluşumu tamamlanmıştır ve bu olgu sürekli inşa halinde ki bir sürecin devamıdır. Anlaşılacağı gibi ikinci kuşak feministler temsil olgusunu araştırmalarının temelini yerleştirirler; sınırlarını erkeklerin koyduğu ve kaidelerini erkeklerin belirlediği bir sanat dünyasında kadın temsillerinin yarattığı stereotipleri sorgulamaktadırlar (Özüdoğulu, 2010: 114).

Feminizm olarak başlayan ve siyasi bir dalga olarak ilerlerken sanat alanında da kendine yer bulan kadın konusu feminist sanatçılar tarafından çeşitli sanatsal direnme yöntemleri kullanılarak işlenmiştir. Kadınlara biçilen toplumsal rolden yola çıkarak Feminizmin konu olarak ele aldığı her alanda ve konuda eserler bulmak mevcuttur. Bu direnme yöntemlerini aşağıdaki şekilde sınıflandırarak her direnme yönteminde uygulanmış birer örnek vererek feminist sanatta direnme yöntemlerinin ne şekilde kullanılmış olduğu açıklanmaya çalışılmıştır.

### **Feminist Sanatçıların Kadınlara Biçilen Toplumsal Role Sanatsal Direnme Yöntemleri**

Feminist sanatçıların sanatsal direnme yöntemleri feminist resim sanatı, feminist performans (*gösteri*) sanatı, enstalasyon (*yerleştirme*) sanatı, feminist video art, feminist carnal art (*etsel sanat*) ve feminist fotoğraf sanatıdır. Bu bağlamda, bu sanatsal direnme yöntemlerini ve uygulama örneklerini ele alacağız.

#### **Feminist Resim Sanatı**

Birçok kadın sanatçı aile içi şiddet, cinsellik, beden, göç, kimlik, savaş, özel-kamusal alan gibi konuları ele alarak feminist sanatın içerisinde eril sanat yapısını sorgulamışlardır. 1960'lı yıllardan itibaren alışılan konu, teknik ve malzemenin dışına çıkan kadın sanatçılar 70'li yıllardan itibaren klasik pentür ge-

leneğini aşıp farklı direnme yöntemlerini de kullanmışlardır (Öztürk, 2013: 84). Bu gelişim süreci düşünüldüğünde klasik pentürün içerisinde yer almayan belki de sanatın ilk çağlardan bu yana kullanılan yöntem farklı yüzeyler üzerine resmetmekle gün yüzüne çıkmıştır. 1960'dan önce kadın konusunu bilmeden veya bilerek icra etmiş kendi yaşadığı gerçekliğini tuvale yansıttığını söyleyen Frida Kahlo akla gelen ilk sanatçı örneklerinden bir tanesidir. Kadınlık, doğum, kürtaj, cinsiyet rolleri ve bir kadın olarak yaşadığı sorunları cesaretle ve kendine has üslubuyla resmetmiş olduğu bilinmektedir (Komut, 2013). Frida boyayı, fırçayı, tuvali ve renkleri kendi iç dünyasını anlatmak için kendine araç edinmiştir. Resmetmiş olduğu otoportrelerin her biri ressamın iç devinimlerinin ve yaşanmışlıklarının resimlerine yansımalarıdır.

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

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



yaşayan bir canlıyı betimlemek yerine etin direk kendisini ifade etmesi; tıpkı bir böbrek, bir kalp nasıl görünüyorsa bedenini de bu mantık dâhilinde resmedilmiştir. Bedeni cisimleştiren, sadece ruhsuz bir meta haline dönüştüren Saville, müthiş bir rakursi tekniği kullanarak şişman bireyleri resmetmiştir. Kendi bedenini de kullanmış olduğu resimlerinde Saville, kendi bedenini de normalde olduğundan çok daha fazla kilolu resimlemiştir (Korkmaz, 2006: 109). Jenny Saville'nin tarzını Mehmet Yılmaz'ın (2006a; 371) da ifade ettiği gibi devasa büyüklükte tuvallere aşırı şişman, abartılı kadın bedenlerini eziyet izleri ile rahatsızlık içinde resmetmiştir. Saville desenlerinin çıplak olmasına rağmen itici bir dil kullanarak resmetmeyi tercih etmiştir. Bu bağlamda sanat tarihinin geçmişinde geleneksel çıplak figür işleyen ressamlardan ziyade, kadın bedeni konusuna ve ideal güzellik anlayışına eleştireci bir bakış açısı getirmiştir.

Çalışmalarında Jenny Saville, bedenlerin resim içinde yer almasını istemektedir. Resim ve vücut bütünleşerek boyanın vücudunu oluşturur. Bedenin, sahip olduğu yaşamsallığı, acıları ve hikâyeleri her yönüyle yansıtmaktadır. 1992'de yaptığı kilolu vücutların birkaçında ise, dizlerin sanki tuvalden dışarı fırlayacakmış gibi etkileri vardır. Bu vücutlar, çağın getirilerine sahip belirgin şekilde etle ilişkilendirerek yansıtmıştır. Saville göre televizyon, fotoğraf, video ve dijitalleşme gibi teknolojik ürünler ise onun işini beslemekte ama direnme yöntemi olarak kullanmayı tercih etmediği kısımda yer almaktadır; sadece sanatına farklı bir kanal açtığını düşünmekte fakat en çok kullandığı direnme şekli ve yöntemi Resim üzerinden devamlılık teşkil etmektedir (Renkçi, 2014: 143).

### **Feminist Performans (Gösteri) Sanatı**

16. yy. da İngilizce ve Fransızca da kullanılan tanımıyla performance kelimesi, "tamamlama" anlamını taşımaktadır. Bir sanat eserinin "tamamlanması", diğer bir söyleyişle "sanat performansı" şeklinde ifade edildiğinde sanat yapınının, hiçbir özel beceri kullanılmadan, özel bir işlev ile ifade yüklenmeden alıcı tarafından tamamlanması beklenen bir direnme yöntemi olarak tanımlanmaktadır (Germaner, 1997: 59). Birçok kaynakta ise performans sanatı, gösteri sanatı, vücut sanatı, happening (*oluşumlar*) gibi farklı isimlerde kullanılmıştır. Oluşumlar, planlanmadan, daha anlık ve daha çok izleyici katılımı ile gerçekleşen olaylardır. İlk öncülerinden biri olan Jackson Pollock *Eylem Resmi*<sup>2</sup> (*Action Painting*) adı altındaki çalışma tarzı performans sanatı açısından

<sup>2</sup> Eylem Resmi (*Action Painting*): 1940'larda ABD'de ortaya çıkarak, etkisini 50'li yıl-

değerlendirildiğinde erken bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Performans, sahne ve görsel sanatlar alanında, malzemesi yalnızca beden olan, yeni bir ifade biçimi yaratmayı hedefleyen eylemlerin tümüdür. Performans sanatı, sanat aktivitelerini görsel bir iletişim armonisine dönüştürme isteğiyle sanatçıları, sanat nesnesi yaratma zorundalığından kurtararak, bir yandan tiyatro, görsel sanatlar, dans ve müzik gibi multidisipliner bir yaklaşımla sınırları yıkarken, bir diğer taraftan da kullanılabilir ortam, malzeme ya da konu dağarcığını genişletmiştir (Atakan, 1998: 70).

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

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

Erkek egemenliğinin hüküm sürdüğü bir mekânda “*Bordello*” isimli performansını gerçekleştiren Şükran Moral, meslek seçimi ve dişilik/cinsellik gibi kavramlara gönderme yaparken Türk kültürünün tabularına meydan oku-

---

ların sonuna kadar sürdürmüş, kullanılan kağıt, tual, kumaş gibi yüzeylere anında ve dikkatsizce dökülen, sıçratılan, damlatılan veya sürülen boyama yolunun aynı zamanda fiziksel hareketi de içine dahil eden bir resim üslubu olarak tanılandırılmaktadır (Kınacı, 2008: 1).

muştur. Şükran Moral “*kızım kısa giyme yüksek kaldırıma düşersin*” korkuları ile büyütüldüğünü sık sık dile getirir ve yaptığı bütün işlerinin geçmişten gelen korkularına bağlı olduğunu söylemektedir (Sönmez, 2009: 132). Özellikle onun döneminde kadınlar; toplumsal birçok korku ile yaşamış bir Türk kadınının temsili olduğundan bahseder ve bu yüzden kendini erkeğin egemen olduğu ortamlardaki performansları ile göstermekten çekinmemiştir. Genelev çalışanlarının yerine müşteri bekleyerek kendini ortaya koyduğu performansı büyük yankı uyandırmıştır. Bu performansı gerçekleştirirken tercih ettiği mekân İstanbul yüksek kaldırımdır. Genelev kapısında sigara içerek erkeklerin dikkatlerini üzerine çekmeyi amaçlarken mesleğin gerekliliklerini yerine getirmektedir. Fonda Türk kültüründe yer alan arabesk bir müzik yüksek sesle çalarken, sarı saçları ve vücudunu çok açık bırakan bir o kadar ucuz iç çamaşırı ile o yer için bile garip bir görünüme bürünmüştür. Fakat bunu yaparken gerçek bir genelev kadını izleniminden çok film setinden bir kare çekilmiş gibi algılanmıştır. Performansa tanık olan erkekler kameranın varlığından haberdarken, şaşkın ama bir kurgunun içinde yer aldıklarının farkındalığı görülmektedir (Sönmez, 2009: 132).

### **Enstalasyon (Yerleştirme) Sanatı**

Enstalasyon, seçilen nesnenin veya nesnelerin sanatın bir parçası olacak şekilde mekân içerisine konması, yerlerinin belirlenmesi şeklinde tanımlayabiliriz. Ancak, bu direnme yöntemini karmaşık kılan, bu nesnelerin mekâna ne şekilde ve ne sebeple yerleştirildikleri; bu düzenlemenin, yerleştirmenin mekânın durumundaki, anlatımındaki önemi; diğer bir deyişle mekân ve yerleştirilen nesne arasındaki ilişkinin kavramsal boyutudur. Bu direnme yönteminde sanat içinde, mekân, ortak bir temsil olarak yerleştirilmiş; sanatçılar gündelik kullandıkları nesnelere kendi hayali mekânlarını, sanat eserlerini yaratmaya başlamışlardır. Sanatta bu mekânsal arayışlar, resim ve heykel klasiğinden farklı, insanın algısal deneyimini ve bu yolla ortaya konan kavramsal iletilerinin sanat çalışmalarında var olması şeklini almıştır. 20. yüzyılın sonlarında, bu deneyimlenen mekânlar ‘enstalasyon’ (yerleştirme) olarak adlandırılmıştır ve aktif olarak kullanılmaya başlanmıştır (Oliveria, 2005: 13-15).

Enstalasyon sabit sınırları kabullenmemesiyle tanımlanan bir sanat olarak literatürde yerini almıştır. Enstalasyonun deneysel oluşu, sanatçıları başka disiplinlerin sınırlarını irdelemeye yöneltirken aynı zamanda multidisipliner yaklaşımların artışına da katkı sağlamıştır. Dolayısıyla enstalasyon, mekanın fiziksel sınırlarının ötesine geçen, sınırları belirlenmiş bir alan olarak görül-

mektedir. Sanatın birçok dalını kullanması ve bu kullanımda sınır tanımamazlığı, izleyicinin de katılabildiği eylemsel ve deneyimsel bir sanattır. Enstalasyonu, mimarlık, müzik, şiir, resim, heykel, performans, tiyatro dallarından beslenen bir çalışma biçimi olarak ortaya koymuştur. Değişimselliğe açık olan bu sanat alanının feminist sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılan bir direnme yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır (Sarıkartal, 2007: 141).

Canan Şenol, 2003 yılında, enest ilişkisini konu aldığı *Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum* adlı enstalasyon tarzı eserinde, barbie bebekleri kullanarak enest bir ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Küçük kızlarla özdeşleşmiş barbie bebekler masum birer oyuncakken aniden karşımıza cinsel bir suiistimali göstermek için kullanılırken karşımıza çıkmıştır. Araç olarak oyuncak bebek kullanılması, kutsal bir kurum olan ailenin, yeri geldiği zaman ne kadar tehlikeli olabileceği ile özdeşleştirilmiştir (Yılmaz, 2010: 130). Aslında sanatçının tepkisi sadece tacizi gerçekleştiren kişiye değil, o aynı zamanda çocuğun annesi dâhil, diğer tüm akrabalar tarafından bu olay bilindiği halde görmezlikten gelmesine de nefretle yaklaşmaktadır. Bu tür olayların aile içinde nasıl örtbas edildiğinin, aile denilen kurumun ne yaşanırsa yaşansın korunmaya çalışılmasının bir göstergesidir (Korkmaz, 2006: 104)

Şenol'a (2009) göre; *Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum* adlı yapıt planlanmayan, ama yaşadığı sansür süreciyle aslında oluşma sürecini tamamlayan, amacına ulaşmış bir fotoğraftır. Çünkü bu esere verilen olumsuz tepkiler toplumun aile içinde yaşanan cinsel istismarı görmemekte ısrarlarını, kabul lenmek istememelerinin ayaklı kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplum enest ilişki, aile için taciz ve tecavüz olaylarını aile mahremiyeti içinde yaşayarak anne de dâhil gizli bir alanın içinde kalmasını sağlamaktadırlar (Korkmaz, 2006: 104).

### **Feminist Video Art**

1960'lı yıllardan itibaren yerleştirme ve performans yapan sanatçılar, belgeleme amacı ile ya da daha farklı etkiler elde etmek için 60'lı yılların sonunda video kayıtlarından faydalanma çabaları ile video sanatı doğmuştur. Televizyon ve sinemanın bir alt türü ve aracı olan video sanatı hareketli imgelere yer veren sanatsal direnme yöntemlerinden biridir. Video sanatını sinemadan ayıran farklılıkların biri de sinemanın eğlence amacı taşıması iken, video sanatının geleneksel sinemadan beklenmekte olan beklentileri, anlayışı sorgulamasıdır. Ayrıca sinemanın temelini senaryo, oyuncu, diyalog gibi öğeler oluştururken video sanatı için bu gerekli değildir. Video sanatı kesinlikle bir film

değildir. Video sanatının kullanım olanaklarının bağımsızlığı performans, yerleştirme çalışmalarının ayrılmaz bir parçası olarak görülmüş ve sanatçılar tarafından vazgeçilmez bir nesne şeklinde kullanılmıştır. Performanslardaki oluşumlar yakın ya da uzak çekim, yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış olarak, kimi zamanda görsel efektlerden faydalanma yoluna gidilerek kaydedilerek kullanılmıştır. Beden sanatçıları video aracılığı ile teknik olanakların yeniden üretimine katkıları sağlamıştır. İzleyicinin algısına yeni ve farklı sunumlar kazandırmıştır. Video sanatı, sinema ve televizyonun aksine, mesaj yüklü hareketli imgelerin oluşumuna dayalı sanatsal işlerin bir alt türüdür. Görüntü veya ses kayıtlarından oluşup analog veya dijital ortamlarda saklanabilmektedir. Ayrıca video kaydı, yapılan performansın daha çok kişi tarafından takip edilmesi ve ulaşılabilme imkânı sağlar. Video sanatta profesyonel aktörler veya kişiler kullanılmayabilirken, hiç diyalog içermeye de bilir (Özkan, 2011).

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

1960'lı yılların sonlarında video sanatı, yerleştirme ve performans sanatının gelişiminin ardına yaygınlaşması ile yapılan çalışmaların belgelenmesi, saklanması amaçlanarak ortaya çıkmıştır. Daha sonraları daha farklı etkiler yaratmayı da hedefleri arasına alan video sanatı kullanım alanını geliştirerek kendinden sıkça söz etmiştir. Bu kullanım alanlarından ilk sırada yer alan feminist çevrenin en vazgeçilmez direnme yöntemlerinden biri olmuştur. Hemen hemen feminist sanatçıların büyük çoğunluğunun eserlerini icra ederken kullanmaktan çekinmedikleri bir keşfin başlangıcı olmuştur.

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

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

### **Feminist Carnal Art (*Etsel Sanat*)**

Etsel Sanat klasik bir söylem olarak düşünüldüğünde oto portredir, fakat teknoloji aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Figürü yeniden oluşturma ile bozma arasında gidip gelir. Orlan’ın ete attığı imza yüzyılımızın bir fonksiyonudur. Beden “*dönüştürülmüş bir ready-made*” oldu, artık eskisi gibi bir ideali temsil etmemekle birlikte; beden, artık bir zamanlar üzerine imza atmanın tatmin edici olduğu o ideal ready-made değil. Orlan kadının meta haline getirilmesi ve ideal güzellik kavramı içerisine sokulmuş kalıba şiddetle karşı çıkmış olmakla birlikte bu oluşuma başkaldırıcıyı hedeflememiştir. Orlan’ın kendi bedenini kullanması, Marina Abramovic, Yoko Ono gibi diğer beden sanatçılarına bazı farklı noktalar taşısa da birçok yönden benzemektedir. Bu farklılıklardan biri Orlan haricindeki diğer sanatçılar acı çekmemek için herhangi bir madde kullanmamalarıdır. Orlan ise, “*yaşasın morfin*” sloganıyla hiç acı çekmeden gösterilerini gerçekleştirmesi etsel sanatın en önemli farklılığıdır. Orlan mor-

fini kullanarak sorunlarla acı çekmeden de baş edilebilmesinin mümkün olduğunu anlatmak istemiştir (Akman, 2005).

Orlan'ın sanatını diğer direnme yöntemlerinden tamamen ayıran ikinci özellik ise, performanslarının, uygulamadan önce denenmiş, sonuçları en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş ve tahmin edilebilir olmasının kazandırdığı, konuya hâkimiyet ve rahatlık vardır. Orlan sanatını bütün hayatına yaymıştır. Bu, kendiliğinden gerçekleşen bir durum değildir. Aksine detaylı bir planlamanın üzerine, bilinçli ve organize edilmiş bir şekilde gerçekleştirilen eserlerdir. Egemen erkek merkezli düşüncenin ürettiği ideal güzelliğin kalıplarını yok ederek, kadınları, kendi bedenleri üzerindeki hâkimiyetlerini ele almaya davet etmiştir. Neredeyse hiç acı çekmediği düşünüldüğünde ve operasyonlardaki sakin görünüşüne rağmen, Orlan için sanat aynı zamanda bir ölüm kılım meselesi de olabilir. Büyük bir risk taşıyan gösteriler, felç veya ölüm tehlikesiyle beraber uygulanmaktadır. Orlan sanatı uğruna bedenini kullanım alanı olarak uygulama nesnesine dönüştürürken aynı zamanda gözden de çıkarılmış durumdadır. Onu kurban ederken aynı zamanda gündün güne tüketirken bunun sonsuz bir kaynak olmadığını da farkındadır (Akman, 2005).

Bedenini bir sanat objesine dönüştürmek için kendi vücudunu kullanan Orlan, radikal bir performans sanatçısıdır. Ataerkil düzenin güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında arzu edilen kadın biçimini eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirerek "Carnal Art" adını verdiği, anti-formalist ve anti-konformist sanatı gerçekleştiren bir sanatçıdır. Carnal Art manifestosunda Orlan, ironik bir ifadeyle, sergilediği sanatın, klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir oto portre olduğunu bildirir. Orlan aslında Carnal Art'la, bugüne kadar kadınların ya bakire ya fahişe olarak sınıflandırılmasına tepkisini ortaya koymuştur. Bunun yanında bedenini ve yüzünü sürekli deforme ederek ve değiştirerek hem standartlaşmış yüz-kimlik örtüşmesini yıkar, hem de toplumsal ahlaki yargıları sorgular. Orlan kadınların güzellik standartlarına ulaşmak için kullandığı estetik cerrahiyi, güzellik kavramını yeniden yapılandırmak için de kullanmaktadır (Akman, 2005).

Orlan, dünyada plastik cerrahiyi sanat için kullanan en önemli kişi olarak tanınmaktadır. Her fırsatta feminist olduğunu dile getiren Orlan'a göre "*sanatçı risk almalıdır ve normların dışındadır*". Sanatçı stüdyo olarak farklı bir mekân olan ameliyathaneleri ve uygulayıcı olarak da cerrahları kullanmaktadır. Orlan, bedenini yalnızca yapıtlarını gerçekleştirebileceği bir uygulama alanı olarak görmez, aynı zamanda estetik otoritelerin beğeni biçimlerine olan

tepkisini dile getiren bir metafor olarak kullanmaktadır. Orlan daha önce lokal anestezi altında geçirmiş olduğu bir rahim ameliyatından sonra, kendisini hem uygulama alanı hem de gözlemci olarak kullanabileceğini fark eder ve cerrahi operasyonu performans sanatına dönüştürmeye karar verir. Bu operasyonlarını, müzik, dans gösterileri ve şiir eşliğinde sanatını icra edebileceğini kurgulamıştır. Ameliyatlarında lokal anestezi kullandığı için izleyicilerle iletişim kurabilmekte ve yaşadığı her türlü ifade değişikliğini izleyiciye gösterebilmektedir. İzleyiciler bu performanslarda interaktif rollerini oynayarak, herhangi bir tiyatro sahnesini seyretmenin aksine gerçek bir operasyona şahit olmaktadır. Cerrahın yaptığı tüm müdahalelere şahit olan seyirciler, işneler Orlan'ın yüzüne ve vücuduna battıkça, dudakları ve kulakları kesilip yüzünden ayrıldıkça büyük bir rahatsızlık içinde ve kelimenin tam anlamıyla dehşete kapılmış izlerken, gösteri boyunca Orlan sakinliğini korumaktadır. Tabii bu ameliyatların, cerrahların, video çekimlerinin ve telif haklarının ağır masraflarını karşılayacak uygun bir kaynak gerekiyordu. Bu sorunu ise Orlan, ameliyatlarında akan kanı, kesilen et parçalarını satarak aşmıştır (Akman, 2005).

Eleştirmen Kathy Davis'e göre (Kaya Okan, 2011) Orlan'ın gösterileri, *“ırk ve cinsiyetin sınırlarını aşmak için farklı kimlikleri tecrübe etmek adına bedenin cerrahi yollarla değiştirilmesi”* olarak tarif edilmektedir (Galerist,2015). Bu tanımın doğruluğunun yanı sıra kalıcı olarak bir cinsiyet ve ırk kimliğine girmediği için eksik yönleri de ortaya çıkmaktadır. Bu performansları, kimlik üzerine ideal güzellik kavramını post-modern feminist bir yaklaşımla eleştirel bir dile çevrilmiş bir katkı olarak da görebiliriz. Bunun yanında estetik cerrahiye farklı bir kullanım amacına sokarak, kadınlara bedenlerinin kontrolünü geri kazanabilmelerinin yolunu ortaya koyan bir gösteri olduğunu da söylemek mümkündür (Korkmaz, 2006: 88). Ayrıca Orlan yapmış olduğu çalışmalarda tercih ettiği irite edici yöntemlerle aslında kadınları fabrikadan çıkmış bir güzellik anlayışını dayatan ve kadınların metalaştırılmasına çalışılan bu sisteme direnmiştir.

### **Feminist Fotoğraf Sanatı**

Görsel Sanatlarda kadın imgesi, yüzyıllardır patriarkal düzen içerisinde diğer görsel imge üreten sanat dallarında olduğu gibi fotoğrafta da temsil krizi yaşamaktadır. Belgeselden kurgusala, moda fotoğraflarından reklam fotoğraflarına kadar kadın bedeninin seyirlik bir nesne haline gelmesi fotoğraf disiplini içerisinde ve akademide büyük bir yankı bulmaktadır. Feminist fotoğrafçı-



lığı, yaklaşık kırk yıl boyunca en baskın temaları metalaşan beden, erkil söyleme karşı duruş, göç, kimlik, ırksal farklılıklar, aile içi şiddet ve kadın sınıfı gibi kadın deneyimine ait alanları konu olarak ele almıştır. Bu da feminist fotoğrafçılığı “*esnek, çok kültürlü, ‘feminizm’in kültürden kültüre değişebileceğini dikkate alan, farklı ifade biçimleri ve aciliyetler olduğunu kabul eden, bu aciliyetlerin etnik ve ulusal sorunlar kadar ‘feminist’ sorunları da kapsadığını gören bir sanat dalı yapıyor.*” (Moore,2016).

Çağdaş sanatlarla ilgilenenler ve feminist çevreler Shirin Neshat’ın yapıtlarını yakından tanımıştır. Shirin Neshat 1957 yılında İran’da doğmuş, Lisans ve Güzel Sanatlarda Yüksek Lisans öğrenimini Kaliforniya Üniversitesinde tamamlamıştır. Sanatçının karşılaştığı en büyük olay, doğmuş olduğu İran’da 1979 da gerçekleşen İslâm Devrimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Neshat 1979-1990 yıllarındaki dönemi Amerika’da sürgünde geçirdikten sonra ülkesine döndüğünde, yaşanan değişimin boyutları Neshat’ı derinden sarsacak ve şaşırtacaktır. Artık İran, Şah döneminden tamamen farklı, dine dayalı bir yönetim ile idare edilmektedir. Bu teokratik yönetim, toplumun tamamı politize olmak zorunda bırakılarak uygulanmıştır (Akman, 2005).

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

Neshat ne radikal feministlerin içinde yer almaktadır, ne de içinden geldiği toplumu kökten reddeden bir devrimcidir. O sadece çağına tanıklık eden sanatçılardandır. “*Allah’ın Kadınları*”, İranlı hâkim zihniyetin istemeyecekleri türde bir eleştiri sürgünü niteliğindedir (Akman, 2005).

Toplumsal hareketler, siyasal fikirler ve dinler beden üzerinden kendilerine özgü politikalarını sürmektedirler. Kadınlardan bir şeyler için ölmeleri, yaşamaları, acı çekmeleri, vücutlarında belirli işaretler taşımaları, istenildiğinde doğurmaları, öldürmeleri, gerektiği gibi hareket etmeleri, uygun görüldüğü şekilde yine uygun görülen insanla sevişmeleri, karar vermedikleri bir estetik ve güzellik anlayışına göre kendilerini istenilen şekle sokmaları beklenmektedir. Bir siyasal sistem ve din beden politikalarının varlığının hüküm sürmeye devam ettiği alan olabilir. Fakat insan bedeni daima bireyin kendi iradesi dışında, yapısal olarak empoze edilen, otoritelerin nesnesi olarak varlığı-

nı sürdürmektedir. Tabii ki bu yapısal etiketin toplumsal olarak en çok uygulandığı mecra kadın bedenidir(Yılmaz, 2010).

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

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

### **Sonuç ve Değerlendirme**

Altmışlı yıllar ve sonrasındaki dönemde ortaya çıkmış olan sanatsal algılamanın sanat, sanatçı ve sanat üretimi üzerindeki etkisi sanat dünyasında köklü ve farklı değişimleri de beraberinde getirdiği gözlemlenmiştir. Sanat tarihi literatüründe cinsiyet üzerine yapılan eleştirilere son otuz yıllık dönemde yer verilmiş olduğu yapılan araştırmada ortaya çıkmıştır. 1960 sonrası sanatta sık sık gündeme gelmeye başlayan feminist sanat, sanatın gündemine oturduğu yadsınamaz bir gerçeklik taşımaktadır. Cinsiyet ayrımcılığından, ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı gözlemlenirken; birinci kuşak feminist sanatçılar feminist sanatın ilk yıllarında icra edilen konular daha naif daha minör duygular etrafında oluşurken ikinci kuşak feminist sanatçılarının değindikleri konular daha cesur daha rahatsız edici bir üsluba dönüşmüştür. Feminist kadın sanatçılar ve eleştirmenlerin ana çalışma alanları ve

temel sorunsalları, kadın açısından sanat tarihinde göz ardı edilen yönleri sorgulamak olurken feminizmin irdelediği hemen her konu feminist sanatta da karşılığını bulmuştur. Öte yandan farklı ülkelerdeki kadına biçilen toplumsal roller göstermektedir ki, kadın üzerinden yürütülen siyasetlerin ve iktidar söylemlerinin birbirinden pek de farklı olmadığı gözlemlenmektedir. Türk Feminist sanatçıların beklenenin aksine yabancı sanatçılardan daha fazla kadın konulu eserler verdiği ve hatta beklenenin aksine daha cesur çalışmalar ile feminist sanata olan katkılarından söz etmek mümkündür. Bu analizlerin sonucunda direnme yöntemlerini kullanan sanatçıların ortak buldukları noktaların başında kendi kültürlerine, içinde yaşadıkları topluma ait; semboller, yaşanmışlıklar ve materyaller kullanmış olmaları gelmektedir. Zaman zaman aynı direnme yöntemlerini kullandıkları düşünülse de her sanatçı birbirinden farklı direnme yöntemlerini feminist sanat başlığı altında işlemişlerdir.

Sonuç olarak; kadın sanatçılar, uzun yıllar süren gayret ve çalışmaları sonucunda yok sayılmışlıklarını ve cinsiyetçi ayrımcılığı göz ardı ederek sanat tarihinde, galerilerde ve çeşitli sanat mecralarında var olduklarını her fırsatta göstermişlerdir. Bu durum kadının yok sayıldığı veya çok güçsüz olduğu alanlara bir örnek teşkil etmektedir. Fakat günümüzde hala bu çalışmaların yeterli olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira belki kadınların en özgür olduğu alanlardan biri olan sanat alanı bile istenilen seviyelere ulaşamamış ve yapılan birçok eser sansasyonlara yol açarak zaman zaman basında ve benzeri birçok alanda ret yemek, kabul görmemekte ve fazlaca sınırları zorladığı iddia edilmektedir. Bu durumun toplumun birçok kesiminde rahatsızlık uyandırmasının sebebi kadın ve diğer dezavantajlı grupların yaşamış oldukları gerçeklerin bu kadar açık bir şekilde gözler önüne serilmesidir. Vicdanları sızlatan bir biçimde ele alınan konular, birer sanatsal direnme yöntemi olarak gerçekleri görme imkânı sunmaktadırlar. Sanatın gerçek gücü ve varlık sebebi işte burada ortaya çıkmaktadır.

### KAYNAKÇA

Antmen, Ahu (2008). “*Sanat Cinsiyet*”, (Ed.: Antmen, Ahu) *Özel Alanda Erkekler ve Kadınlar* içinde (s.239) İstanbul: İletişim Yayınları.

Antmen, Ahu (2010). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Akman, Kubilay (2005). “Orlan’ ın Suretleri”, *İzinsiz Gösteri Online Dergi*, 71. <http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Ak->

- [man\\_37.html](#). (Erişim Tarihi: 25.06.2014).
- Atakan, Nancy (1998). “*Arayışlar: Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*”. İstanbul: Y.K.Y.
- Ergaz, Erdem (2005). *Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem Ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezii Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Eyigör, Fevziye ve Korkmaz, F. Deniz (2013). “1960’dan Günümüze Plastik Sanatlar Alanında Feminist Yansımalar”. <http://feyigor-art-tick.blogspot.com.tr/2013/01/1960dan-gunumuze-plastik-sanat-lar.html> (Erişim Tarihi:19 Ocak 2013).
- Freeland, Cynthia (2008). “*Sanat Kuramı*”. Ankara: Dost Kitabevi.  
<http://www.galerist.com.tr/tr/artist/nil-yalter/biography/>. (Erişim Tarihi: 18.03.2015).
- Germaner, Semra (1997). “*1960 Sonrası Sanat*”. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gürcan, Göknur (2003). *Çağdaş Türk Sanatında Performans*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hooks, Bell (2016) “*Feminizm Herkes İçindir*” BGSY Yayınevi, İstanbul.
- İmançer, Dilek (2002). “*Feminizm ve Yeni Yönelimler*,” İstanbul: İletişim Yayınları. Doğu Batı, Sayı:19, (Mayıs, Haziran, Temmuz 3 Aylık Düşünce Dergisi), s.151-169,
- Kaya Okan, Berna (2011). “Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8, S. 77- 90.
- Kayhan, Fatma (1999) “*Feminizm*”, BDS Yayınları, İstanbul.
- Korkmaz, Fatma Deniz (2006). “*Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm Ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat*”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üni Komut, Sultan (2013). “Frida Kahlo: Bir Fahişe Olarak Doğdum” <http://bianet.org/biamag/sanat/148437-frida-kahlo-bir-fahise-olarak-dogdum> (Erişim Tarihi: 03.06.2015).
- Moore, Catriona (10.07.2009). “Anneliğin İcadı: Feminist Yaklaşımlar”, (Çev. Suna Kafadar ve Duygu Demir), *Fotoğrafya Dergisi*, 22, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=491,767,1,1,1,0> (Erişim Tarihi: 03.06.2015).
- Nochlin, Linda (2008), Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?, Sanat Cinsiyet, haz. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul,.
- Oliveira, Nicolas de, (2005) “*Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı Duyular İmparatorluğu*”, Akbank Kültür sanat Yayınları Çev: Osman Akinhay, İstanbul.
- Özkan, Esra (2011). 1960-70 “*Arası Performans Sanatı*”.  
<http://www.ozkaneroglu.com/readessay.asp?id=134&catalog=3>. (Erişim Tarihi: 17.11.2011).
- Öztürk, Yıldız (2013). “Sanatta Feminist Eleştiri”. *Rh+Art Magazine Dergi*, Şubat-Mart 97. [http://etkinlik.aydin.edu.tr/dosyalar/Yildiz\\_Oz](http://etkinlik.aydin.edu.tr/dosyalar/Yildiz_Oz)

- [turk\\_Otkunc-RH.pdf](#) (Erişim Tarihi:11.07.2015).
- Özüdoğlu, Şakir (2010), "Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman". *Gazi Üniversitesi G.S.F Sanat ve Tasarım Dergi*, 6.  
[http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6\\_sakir.pdf](http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_sakir.pdf). (Erişim Tarihi:15.09.2008).
- Renkçi, Tuğba (Mart 2014). "Çağdaş Bedenin Sanatçısı: JENNY SAVILLE". *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13, s:143.
- Sarıkartal, Zekiye, (2007). "Sanat Alanının Küresel Kurumsallaşması ve Yerleştirmenin (Enstalasyon) Gelişimi", Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları 16, Ankara.
- Silberling, Edouard, (1911). Dictionnaire de sociologie phalanstérienne: guide des oeuvres complètes de Charles Fourier, Burt Franklin, New York, in their Bibliography and Reference Series, no. 63
- Sönmez, Ayşegül (2009). "Unjust Provocation - Bir Sergi Kitabı Haksız Tahrik". İstanbul: Alef Yayınevi.
- Şenol, Canan (2009). "Canan Şenol Dosyası" Fotoğrafya Sanat Dergi, S.22.  
<http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=534.0.0.1.0.0> (Erişim Tarihi:23.06.2017).
- Tezkan, Melis (2009). "Gerçekçiliğe Alternatif Bir Gerçeklik: Nil Yalter Videosu" <http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html> (Erişim Tarihi:04.09.2014).
- Yılmaz, Hacer (2010). "Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları".  
<http://haceryilmaz.wordpress.com/2010/11/27/shirin-neshat/> (Erişim Tarihi: 09.03.2015).
- Yılmaz, Mehmet. (2006a). "Modernizmden Postmodernizme Sanat". Ankara: Ütopya Yayınevi.