


# POSTMODERN STRATEJİLER IŞIĞINDA ÇAĞDAŞ TÜRK SANATÇILARIN PRATİKLERİNDE FEMİNİST EĞİLİMLER\*

 Sibel PALA<sup>a</sup>

 Aygül AYKUT<sup>b</sup>

## Özet

Kadınların erkeklerle eşit hak, statü ve özgürlükleri için verdikleri mücadele sonucu ortaya çıkan Feminizm, kadın ve cinsiyet sorunu üzerinden günümüzde de en çok tartışılan konulardan biri olmuştur. 1960'lardan sonra cinsiyet ayrımcılığı, kadınların uğradıkları haksızlıklar ve baskının ortadan kalkmasını savunan feminizm, zaman içerisinde epistemolojik dönüşümler geçirmiş, bu dönüşümlerin ardından sadece kadınların değil, LGBT'lerin de haklarının korunması gerekliliğini savunan yeni söylemler ortaya atmışlardır. Feminist söylemler sadece bir düşünce olarak kalmamış sanat ortamında da kendini kabul ettirmiş pek çok sanatçı tarafından destek görmüştür. Ülkemizde çağdaş sanat ortamında feminist yaklaşımlar sergileyen ya da feminist hareket içerisinde gösterebileceğimiz pek çok sanatçıya rastlamak mümkündür. Araştırmanın sınırlılığı kapsamında Şükran Moral, Özlem Şimşek, Füsun Onur, Nilbar Güreş, Mehtap Baydu olarak belirlenmiştir. Araştırmada sanatçıların daha çok kimlik, cinsellik, toplumsal cinsiyet, cinsiyet eşitsizliği, ırkçılık, kadın bedeninin metalaşması gibi temalara odaklandıkları görülmüştür. Bu bağlamda feminizm kavramının çağdaş sanata yansımaları postmodern stratejilerden pastiş, ironi, kendine mal etme, parodi ve metafor üzerinden oluşturulmuş; yapıtlar daha çok enstalasyon, video, performans ve fotoğraf gibi sanat pratikleriyle ele alındığı sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Feminizm, İroni, Kendine Mâl Etme, Pastiş.



## FEMİNİST TRENDS IN THE PRACTICES OF CONTEMPORARY TURKISH ARTISTS IN THE LIGHT OF POSTMODERN STRATEGIES

### Abstract

Feminism, which emerged as a result of women's struggle for equal rights, status and freedoms with men, has been one of the most discussed issues today over the issue of women and gender. After the 1960s, feminism, which advocates the elimination of gender discrimination, injustices suffered by women and the elimination

---

\* Bu çalışma, Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi Tarafından Desteklenen SYL\_2019-8734 kodlu Yüksek Lisans Tez Projesinden üretilmiştir.

<sup>a</sup>Dr. Öğr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, sibell.pala@gmail.com

<sup>b</sup>Prof. Dr., Erciyes Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, aaykut@erciyes.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 24.10.2022, Makale Kabul Tarihi: 10.11.2022

of oppression, has undergone epistemological transformations over time, and after these transformations, new discourses have emerged that defend the need to protect the rights of not only women but also LGBTs. Feminist discourses have not only remained as an idea, but have also been supported by many artists who have established themselves in the art environment. In our country, it is possible to come across many artists who exhibit feminist approaches in the contemporary art environment or that we can show within the feminist movement. Within the scope of the limitation of the research, Şükran Moral, Özlem Şimşek, Füsün Onur, Nilbar Güreş, Mehtap Baydu were determined. In the research, it was observed that the artists mostly focused on themes such as identity, sexuality, gender, gender inequality, racism, and the commodification of the female body. In this context, the reflections of the concept of feminism on contemporary art were created through postmodern strategies such as pastiche, irony, appropriation, parody, and metaphor; It has been concluded that the works are mostly handled with art practices such as installation, video, performance and photography.

**Keywords:** Feminism, İrony, Appropriation, Pastiche.



## Giriş

Farklı tanımlamalara olanak tanıyan feminizm sözcüğü Latince kadın anlamına gelen “femina” sözcüğünden türetilmiş ve bu sözcüğü ilk olarak Charles Fourier (1772-1837) 19. yüzyılın başlarında kullanmıştır. Robert Sözlüğü’ne göre feminizm kelimesi “kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin” olarak tanımlanmaktadır (Michel, 1997, s. 6). Gerçek anlamda ise feminizm terimi ilk kez Fransız yazar Alexander Dumas’ın 1872’de “Kadın Hakları” akımını betimlemek için kullandığıdır (Arat, s. 36). Bell Hooks (1952-2021) ise “Feminizm Herkes İçindir” adlı kitabında feminizmi cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir hareket olarak tanımlamaktadır (Hooks, 2016, s. 9). Bu tanımlamalara paralel olarak uygarlık tarihi boyunca ikincil konumda yaşamak zorunda bırakılmış kadınların bu durumdan kurtulmak için verdikleri mücadele (Arat, 2017, s. 29) şeklinde tanımlandığı da görülmektedir. Feminizm kavramı 1960’lı yıllardan itibaren Batı toplumlarında kendini göstermiş, kadınların ataerkil toplumsal yapının baskısından kurtulma çabaları olarak başlamıştır. Tüm bu anlamlarının yanı sıra hem birbirlerinden güç alan hem de birbirleriyle hesaplaşan yönelimler olduğu ve epistemolojik dönüşümler geçirerek ilerlemesini sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Feminist kuramlar sınıflandırıldığında arka arkaya gelen temel yönelimlerin üç dalga şeklinde olduğu görülür. Bu dalgaları tarihsel süreç içerisinde ayıracak olursak; Birinci dalga 17. yüzyılda başlasa da ancak 20. yüzyılın başlarında yükselişe geçmiş ve 1920’lerde düşüşe geçerek 1960’lara kadar varlığını sürdürmüştür. İkinci dalga, 1960 ile başlayıp 1980’lere kadar devam etmiştir. Üçüncü dalga ise 1980’lerde başlayıp 1990 arası yükselişe geçip günümüze kadar devam etmektedir. (Altun, 2008, s. 43-44)”. Günümüzde (2010-) dördüncü feminist dalganın varlığının olduğu da iddia edilmektedir.

Feminist teorinin gelişmesinde kayda değer katkılar sunan Mary Wollstonecraft’ın 1792’de yayınladığı feminizmin başat eserlerinden olan “Kadın Haklarının Savunusu” (A Vindication of the Rights of Woman) adlı kitabı; birinci dalganın temelini oluşturmasının yanı sıra içinde yer alan savunular eğitimde eşitlik, oy kullanma ve mülkiyet hakları gibi sorunları temel almaktadır. 19. yy da kadınların

sınıfsal farklardan dolayı bu hakları kullanmalarına karşın diğer kadınlar ve siyahi kadınların böyle bir hakkı yoktu. Wollstonecraft, özgür ve eşitlikçi olmayan bütün savunuları eleştirerek, kadınların siyasette ve tüm mesleklerde aktif olabileceklerini vurgulamıştır. Ona göre 18. yy feministleri cinsiyete göre ayrılaştırılan farklı ahlaki reddederek, ancak kadınların özgürleşmesiyle tüm toplumun özgürleşeceğini savunuyorlardı. John Stuart Mill (1806-1873) *The Subjection of Women* (Kadınların Boyun Eğmişliği) adlı kitabında “kadınların oy hakkı kazanmalarını, hukuk sitemine dâhil edilmelerini, siyasal, medeni ve toplumsal haklara sahip olmalarını, toplumdaki erkek egemenliğini eşit bir şekilde paylaşmalarını özgürlükçü talepler dizisi olarak sunmuş, cinsiyet aristokrasisini reddetmiştir (Arat, s. 35-41). Bu talepler doğrultusunda feminizm bir anlık şımarıklık ya da yeni yetme heyecanıyla oluşturulan bir söylem değil aksine kadınların mücadele ettiği, temelde değişim istekleri olan toplumsal bir akım olmuştur. Bu kapsamda feminizm sadece kadın mücadelesi değil bahsedilen mücadelenin bir varlık alanı olarak ele alınması gerektiğini savunmasıyla ilişkilidir. Feministlerin bu mücadelesi kadınları politik ve yaşamsal varlık alanlarında görünmez kılan ya da ikincilleştiren erkek egemenliğini sorgulayarak çözümler üretme çabalarının bütününe kapsadığını söyleyebiliriz (Aykut, 2018, s. 219). Böylece feminist hareketlerin kadın sorununu temel alması ve bunun çözümüne yönelik yaklaşımlar geliştirmesinin yanı sıra geniş bir yelpazeye yayılan düşünce sisteminin olduğunu da açıkça göstermektedir. Ancak feminist düşünce sistemi evrensel bir tavır sergilememiştir. Bu yüzden bölgelere ya da ülkelere göre farklılıklar gösteren feminizmin ortak bir grup olarak faal olduğunu söylemek güçtür. Altyapısında benzer teoriler geliştirenler de farklı yaklaşımlar olduğunu görürüz. Bu farklı feminist yaklaşımlar literatürde feminist eleştirinin köklerine (kültürel, toplumsal, emperyalist, anti-emperyalist, siyah, beyaz, çok ırklı, lezbiyen, modern, post modern gibi) dayandırılabilir ancak Marksist feminizm, radikal feminizm, psikanalitik feminizm, post yapısalcı feminizm, feminist eleştiri gibi bazı genel başlıklar altında bunları toplamak mümkündür (Aykut, 2018, s. 219).

### A. FEMİNİZMDE GÖRÜLEN DALGA HAREKETLERİ

Pek çok dönemin ya da akımın kendi içerisinde kronolojik bir sıralama oluşturduğunu görüyoruz. Bu sıralamanın gereği ise uzun sürmeleri ya da farklı açıklamalar barındırmalarıdır. Feminizm ise hem uzun bir süreyi hem de farklı açılımları barındırdığından kronolojik bir sıralama ihtiyacı doğmuştur. Bu sıralama dalga hareketleri olarak tasniflenmiş ve dört dalga hareketi üzerinden açıklanmıştır. Bunlardan ilki olan birinci dalga feminizmin 17. yüzyılda başlamış olduğu kabul edilse de ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra etkinleşmiştir. Bu dönem kadınların erkeklerle eşit birer yurttaş olarak temel hak ve özgürlüklerine dair mücadelelerini kapsamaktadır (Erkan, 2019, s. 88). Birinci dalga feminizm hareketinin Mary Wolstonecraft’ın 1792 yılında yazdığı “Kadın Hakları Savunusu” (*Vindication of the Rights of Women*) adlı kitapta belirttiği talepler üzerine kurulduğunu söylemiştik. Bu talepler kadınların birer yurttaş olarak erkeklerle eşit haklara ve özgürlüklere sahip olması gerektiğine yöneliktir ve özet olarak, kadınların oy kullanmasını, politik alanlarda temsil edilmesini, eğitimde fırsat eşitliğini ve kadınların mülkiyet haklarını içermektedir. Kadınların bu talepleri derhal karşılık bulmasa da zaman içerisinde kadınların yasal hak talepleri kısmen de olsa birçok önemli kazanım getirmiştir Tüm bu sosyal politik düzlem ikinci dalga feminizm olarak adlandırılan sürecin karakterini de şekillendirmiştir (Çavdar ve Boyacıoğlu, 2019, s. 287-288).

İkinci dalga feminizm aktivist toplumsal yapıyla güçlenmiş, kültürel kodların eleştirisi, kadın bedeninin temsiline yapısökümcü bir yaklaşım ile kendini göstermiştir. İkinci dalga feministler, erkek ile kadının eşitlenmesi ve kadına ait özelliklerin ön plana çıkartılması gerektiğinin altını çizmişlerdir. Kadınsılığı temsil eden duyarlılık, doğallık ve anaçlık gibi kavramları kutsayan bir düşünceyi ve sanat pratiği tercih etmişlerdir (Ergaz, 2005, s. 30). II. Dalganın görüldüğü süreç, sanat pratiklerinin yoğunlaştığı ve önem kazanarak etkili olduğu bir dönemdir. Bu dönemde kadınlar, yeni talepler ve yeni feminist kimliklerle eşitlik ve hak arayışlarına devam etmişler, ayrıca ideolojik temelinde oluşan liberal görüşe karşı Marksist, sosyalist ve radikal feminizm gibi farklı ideolojik görüşler ortaya çıkmış ve kadınların hak arayışlarında politik belirleyiciler oluşmuştur (Çavdar ve Boyacıoğlu, 2019, s. 287; Holmes, 2000).

Bu dönemde öne çıkan Marksist feminizm, sınıfsal eşitsizliklerin kadınların ezilmesinin asıl sebebi olduğunu iddia etmiştir (Çavdar ve Boyacıoğlu, 2019, s. 287; Yörük, 2009). 1960'lı yıllarda etkin olan Radikal feminizm ise kadınların sömürülmesi ve baskı görmesinin temel sebebinin ataerkil sistem olduğunu savunmuştur. Ayrıca kadınların hak mücadelesinde sınıfsal ayrımları reddederek ve tüm kadınları toplumsal eşitlik mücadelesinin bir bileşeni olarak görmüşlerdir. Sosyalist feminizm ise Marksist feminizme getirilen eleştiriler sonucu ortaya çıkmış, kadınlara yapılan baskıların temel sebebinin kapitalizmi ve ataerkil sistemi besleyen tüm kaynaklar olduğu iddia edilmiştir (Çavdar ve Boyacıoğlu, 2019, s. 287; Zucker ve Bay-Cheng, 2010). Kültürel feminizmde ise, dişil değerlerin yaygınlaştırılmasının kültürel dönüşümü sağlayacağı savunulmuştur (Çavdar ve Boyacıoğlu, 2019, s. 286).

Görüleceği gibi ikinci dalga feminizm çeşitli feminist yaklaşımların tanımlandığı ve belirginleştiği ataerkil sistemin yıkılmasına yönelik çabanın arttığı bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca kadınların kürtaj ve doğum kontrolü ile ilgili hak arayışlarının belirginleşmesi de bu dönemde olmuştur (Taş, 2016, s. 169-170). Bunlarla birlikte kadının cinselliğini özgürleştirme çabalarına yönelik yeni arayışların da bu dönemde belirginleştiğini söyleyebiliriz. İkinci feminist dalganın 1970'lerde giderek artan etkisi sosyal bilimlerde de kendini göstermeye başlamıştır (Gürel, 2017). Diğer sosyal bilim alanlarında olduğu gibi psikolojinin toplumsal cinsiyet eşitsizliği sorununa dair üretmiş olduğu bilgiler feminist bakış açısıyla eleştirilmiştir. Bu dönemi diğer önemli gelişmelerinden biri olan Linda Nochlin'in 1971 yılında yayınlanan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesidir. Nochlin bu basit soruyu layıkıyla yanıtladığımızda zincirleme bir tepkime yaratarak kabul edilegelmiş varsayımların ötesine geçebileceğimizi, geleneksel ayrımların hâlâ yeterli olduğu görüşüne meydan okuyabileceğimizi söyler (Antmen, 2013, s. 109).

1990'ların başında postmodern düşüncenin etkisiyle, üçüncü dalga feminizm ortaya çıkmış; bu süreç de ideolojik kimlik siyaseti bir kenara bırakılmış ve feminist değerler, kadına yönelik şiddet, pornografiye karşı mücadele, kadının güçlendirilmesi gibi politikalar savunulmuş (Çavdar ve Boyacıoğlu, s. 288), kadının meta olarak kullanılması ve toplumsal cinsiyet (LGBT) gibi konulara odaklanılmıştır. Ayrıca biseksüel ve trans kimlikleri konusundaki artan anlayışın bu üçüncü dalgayı karakterize ettiğini de söyleyebiliriz.

Üçüncü dalga feminist süreç sanat pratikleri açısından hem zenginlik hem de konular bakımından çok çeşitlilik kazanmıştır. Bu süreçte bir yandan kadının var olma mücadelesi savunulurken diğer yandan LGBT olarak tanımlanmış kimliklerin kabulüne odaklanılmıştır. Bu hareketin içerisinde 1980 sonrasında ortaya çıkan feminist sanatçı grubu Gerilla Kızlar (Guerilla Girls) adında kadının sanatta var olmasına karşı ötekileştirici tutumu protesto eden işler üreten bir grup olduğu da görülmüştür. Bu grup Çağdaş sanatın yükselişe geçtiği 20. yy da müzelerde ve galeride kadın sanatçılara yer verilmemesi, yönetimin erkek tekelinde olması ve erkek sanatçıların temsil edilmesi yaşanan bu eşitsizliğe karşı 1985'te bu grubun doğmasına neden olmuştur.

Dördüncü dalga feminizm ise gelişen teknolojik gelişmeler ve sosyal ağlar aracılığıyla feminist sanatçıların etkileşim içinde olup dünyanın dört bir yanındaki insanlarla bağ kurabilmeleri bu dalganın oluşmasına büyük katkıda bulunmuştur. Artık yapılacak olan tüm aktivist hareketler sosyal medya aracılığıyla yapılmaktadır. Günümüzde birçok düşünür ve akademisyen internetin yaygın kullanımı ile birlikte günümüz feminist hareketini dördüncü dalga feminizm olarak tanımlamaktadır (Erkan 2019, s. 88). Dördüncü dalga şu an yaşadığımız dönem içerisinde şekillenmeye devam etmektedir.

Bazı araştırmacıların "feminizmin geçerliliğini yitirdiği" gibi söylemlerinin aksine feminizmin dönüşüm geçirdiğini ve tüm ihtiyaçlara karmaşık bir yoldan cevap vererek güçlendiğini söyleyebiliriz. Feminist konular "hashtag feminizmi" ile tartışılarak daha da güç kazanmış ve ana akım yeni medya araçlarında kullanılmaya başlanmıştır. Feminizm artık dijital kız kardeşlik üzerinden kadın örgütlenmesine de katkı sağlamaktadır (Alikılıç ve Baş, 2019, s. 91).

Feministlerin kimi olgulara vereceği tepkiler internette planlanarak sokakta uygulanır hale gelmiştir. Bu nedenle, dördüncü dalganın başlangıcı Facebook, Twitter ve YouTube'un kültürel dokuyu sağlam bir şekilde sağlamlaştırdığı ve Jezebel ve Feministing gibi feminist blogların web'de yayıldığı 2008'li yıllara denk gelmektedir. 2013 yılında dördüncü bir dalgaya girilmiş olduğu Guardian'da sıklıkla yazılmıştır. Dördüncü dalga feminizm ile internet kullanımı arasındaki bağlara ilişkin önemli görüşler bildirilmiş ve bu görüşler dördüncü dalganın temel fikirleri olarak kabul edilmiştir (Özdemir ve Aydemir, 2019, s. 1709; Grady, 2018). İnternet üzerinden gerçekleştirilen #MeToo hareketi, #YesAllWomen etiketiyle paylaşılan erkek şiddetini eleştiren söylemler, #TimesUp etiketi ile kadına yönelik cinsel şiddet ve eşitsizlik deneyimlerinin ve desteklerinin paylaşıldığı çevrimiçi eylemler ve Washington'da gerçekleştirilen Woman's March eylemleri dördüncü dalga feminizmin şimdilik en öne çıkan eylemleri arasında gösterilmektedir (Çavdar ve Boyacıoğlu, 2019, s. 288).

Türkiye'de ise feminist dalga hareketlerinin varlığını görmek ve tarihsel süreç içerisinde önemli değişimlerin feminist söylemlerle gerçekleştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Birinci dalga feminizm Birinci Dünya Savaşı'nın (1914-18) olduğu dönemde görüldüğünü bu dönemde kadınların görünür olmak için hem siyasal açıdan hem de sosyal haklar açısından her türlü eşitsizlik için mücadeleye giriştiklerini söyleyebiliriz. Bu dönemin hemen sonrasında dernekler kurulmuş ve mücadele edilen hakların elde edildiği bir döneme geçilmiştir. Bu az da olsa büyük adımların atılması, yeni ideolojilerin kapılarının aralanması demektir.

Türkiye’de 1935’ten 1970’lere kadar feminist aktivitelerde bir duraksama yaşandığı görülmektedir ve bu dönem “çorak yıllar” olarak adlandırılmaktadır. Tekeli’nin Türkiye’de kadın hareketinin gelişimine yönelik makalesinde de bu çorak yıllar arasında kadınların birkaç yeni dernek kurduğuna ve medisteki temsil oranlarına ilişkin bilgiler dışında bir madde yer almamaktadır (Çavdar ve Boyacıoğlu, 2019, s. 291).

1970’li yıllara gelindiğinde ise Türkiye’de kadınlar için yeni gelişmelerin başladığı yıllardır. Özellikle kadın-erkek ayrışmasını politik bir mücadele eksenine oturtmakla işe başlanmıştır. “özel olan politiktir” sloganın özetlediği bu başlangıç tıpkı, ikinci kuşak Batılı kadınların gündemini içerse de dönemler farklıydı. 1960’larda Batılı kadınların kullandığı bu slogan, Türkiye’ye ancak 1980’lerde taşınabildi (Bora ve Günal, 2002, s. 14). 1970’li yıllarda kadınların çeşitli kurumlar ve dernekler kurduğu görülürken, 1980 darbesinin siyasi eylemlere yönelik yoğun engellemeleri ile birlikte kadın hareketleri de zorlu bir döneme girmiştir. Uluslararası arenada ikinci dalga feminist değerler yükselirken, Türkiye’de de bu akımın temsilcisi olan kadınlar bilinçlendirme toplantıları yaparak feminist hareketi devam ettirmeye çalışmıştır (Budak, 2018, s. 45). 1980 yılında yaşanan darbe sonrasında yeniden oluşturulmaya çalışılan feminist hareketin önemli faaliyetlerinden biri, 13 aktivist tarafından bir kadın kooperatifi olarak kurulan ve Türkiye’nin ilk feminist yayınevi olan Kadın Çevresi’ydi. Bu kooperatif Şirin Tekeli, Stella Ovadia, Yaprak Zihnioglu gibi tanınmış isimlerden oluşan bir çeviri grubudur. Bu grup önemli feminist klasikleri Türkçeye çevirmiş bunu yaparken de feminist bir dil ve söylem gelişmesine katkı da bulunmuştur (Abdal, 2022, s. 8).

Feminist düşüncenin kabul görmesiyle kadınların haklarının gözetilmesi adına iyileştirmeler yapılmış ve kadınlar farkındalık oluşturma mücadelesinin karşılığını almış, bu kapsamda 1975-1985 yılları arası Birleşmiş Milletler tarafından “Kadın On Yılı” ilan edilmiştir. Bu süreç ülkemizde ikinci dalga feminizmin hareketlenmeye başladığı döneme denk düşmektedir. Bu süreçte Batılı feminist yazarların kitapları Türkçeye çevrilmiş, bunun sonucunda çeşitli kongreler ve sempozyumlar düzenlenmiştir. Bu kapsamda 1982 yılında YAZKO (Yazarlar ve Çevirmenler Kooperatifi) tarafından Fransız feminist Giselle Halimi’nin de katıldığı “Kadın Sorunları Sempozyumu” düzenlenmiştir (Kolay, 2015, s. 9). Bu sempozyumla ilgili Şirin Tekeli bir röportajında;

*“Simone de Beavoir’i çağıralım” dediklerinde tepki verdiğini söylüyor: “Simone o zaman 90’ında, bizde hareketin H’si yok, ne yüzle çağıracağız diyerek itiraz ettim. İlla birisi gelecekse Gisèle Halimi olsun dedim. Daha mütevazı olmak gerektiğini düşünmüştüm. Hem o dönem feminist olduğumuz için sürekli Batı kopyacılığı yapmakla suçlanıyorduk. Gisèle ise Tunus kökenli, insan hakları uzmanı avukat bir feministti, dolayısıyla bu suçlamayı geçersiz kılacak biriydi. Sonradan, bu taktiğin emekleme aşamasında olan bütün feminist hareketler tarafından kullanıldığını öğrendiğimde çok şaşırılmıştım”* şeklinde ifade eder (Topuklar, 2018).

YAZKO, 1983’te “Somut” adlı bir dergi çıkarmış, bu dergide kadınlara söz hakkı tanıdığı bir bölüm ayırmıştır. Bütün bu çabaların, geçmişinden gelen ideolojik yapının değişmesi üzerine kurulduğunu görüyoruz. Kadınların önemsenmesi yalnızca radikal bir toplumsal proje değil, toplumsal bir dönüşüm içindi ve bu toplumsal dönüşüm ekonomik, politik, kültürel yapısının bütününe kapsamaktaydı (Bora ve Günal, s. 21).

İkinci dalga feminizmin öncüsü olan Şirin Tekeli, ilk feminist eylem olarak CEDAW “Kadınlara Karşı Her Türü Ayrımcılığın Ortadan Kaldırılması Sözleşmesi”nin uygulamaya geçirilmesi için imza kampanyası düzenlemiştir; toplanan 7 bin imza, 8 Mart 1986’da TBMM’ye iletilmiştir (Kolay, 2015, s. 9).

1990’lı yıllar ise kadın haklarına yönelik uluslararası sözleşmelerin imzalandığı ve devletin bünyesinde Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü gibi kurumların ortaya çıktığı bir dönemdir. Özetle, Tekeli’nin yorumuna göre 1980’li yıllar Türkiye’de kadın hareketinin eylem dönemiye, 1990’lar da kurumsallaşma dönemi olarak görülebilir (Çavdar ve Boyacıoğlu, 2019, s. 291).

Türkiye’de üçüncü dalga feminizmin başlaması 1990’lı yıllara denk düşmektedir. Bu dönemde kadınların aynı yok sayılma biçimlerine karşı farklılıklara yoğunlaşılması gerektiği üzerinde durulmuştur. Kadınların buldukları bölge, etnik köken cinsel yönelimleri bakımından farkların olduğu belirtilmiştir. Bu nedenle “kadınların erkeklerle eşit hak ve özgürlüklere sahip olma talebinin ötesinde, tüm dünyanın daha yaşanabilir bir yer olmasını talep eden “ekofeminizm” gibi daha kapsayıcı akımlar doğmuştur. Bağımsızlık Bildirgesi’nden esinlenerek yazılan ekofeminist manifesto olan “Karşılıklı Dayanışma Bildirgesi” şöyle başlamaktadır. “İnsanın gidişatı karşısında, yeryüzündeki insanlar arasında onları birbirine bağlayan, doğa yasaları altında eşit sorumluluklar yükleyen, insan türünün ve yeryüzündeki tüm canlıların refahına yeteri kadar saygılı yeni bir bağ yaratmanın zorunlu hale gelmesi, Karşılıklı Dayanışmamızı Açıklamamızı gerektiriyor.” Bildirge şu sözlerle de son bulur: “İnsan türünün hayatın ipliğiyle dokunmuş olmadığını kabul ediyoruz; biz bu dokumada ipliğiz. Dokuma için yapacağımız her şeyi, kendimiz için yapıyoruz. Yeryüzünün başına gelecek her şey yeryüzü ailesinin başına gelir (Kolay, s. 10).

## B. TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT STRATEJİLERİNDE FEMİNİZM

Feminist düşüncenin ve sanat pratiklerinin yoğunlaşması postmodernizmle eş zamanlı olduğunu; sanatçıların postmodern düşünce ve stratejilerinden beslendiklerini söyleyebiliriz. Bu sebeple postmodernizmin ne olduğu konusuna kısaca değinmek zorunlu hale gelmiştir. Bilindiği gibi postmodernizm, sanat tarihindeki tüm dönem ve akımların içinde en tartışmalı olanı olarak görülse de bugünkü anlamını kazandıran Jean François Lyotard (1924-1998) olmuştur. Lyotard’ın yanı sıra, Jean Baudrillard (1929-2007), Jürgen Habermas (d. 1929-), İhap Hassan (1925-2015), Fredric Jameson (d. 1934), J. Derrida (1930-2004), Michel Foucault (1926-1984) gibi düşünür ve eleştirmenler postmodernizmi çok boyutluluğu ile ele almışlardır. Postmodern olguların Rauschenberg, Cage, Burroughs, Barthele, Fiedler, Hassan ve Sontag gibi genç sanatçılar, yazarlar ve eleştirmenlerce müze ve akademide kurumsallaşmasından ötürü reddedilen “tükenmiş” yüksek modernizmin ötesine geçen bir hareketi anlatmak üzere kullanıldığını görüyoruz (Erkan ve Erdal, 2021, s. 1354). Postmodernizm, 1960’lı yıllarda New York’ta popülerlik kazansa da Avrupa’da 1970’lerin sonunda, modernizme yönelik eleştirilerle eşzamanlı olarak başladığını söyleyebiliriz (Erkan, 2019, s. 191). Modernizmin üslupla ilgili yerleşik fikirlerini parçalayan postmodernizm, genellikle komik, bazen çatışan ve bazen saçma hareketlerle sanat ve tasarıma radikal bir özgürlük getirmiş; dahası yirmi yıl boyunca, (1970-1990) postmodernizmin kendisi hakkında yeni bir öz farkındalık yaratmıştır (Arnason & Daniel, 2013, s. 629). Postmodernizmi 1979 yılında yazdığı “Postmodern Durum” adlı kitabında inceleyen Lyotard, kapsamlı söylemler yerine lokal veya daha bireysel anlatıların postmodern anlatının karakterini oluşturduğunu söyler. Lyotard’a

göre postmodern bir sanatçının ürettiği yapıt, prensip olarak önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmemektedir. Başka bir deyişle postmodern, modern ifade içinde dile getirilemeyi dile getirebilmek için beğeniyi reddederek, anlatı özgürlüğünü ön plana çıkarmaktadır. Modernin temel düşüncesini dayandırdığı bilimsel bilgi ve felsefeye dayalı estetik ölçütler yerine, yerel, anlık ifade ve bireyselliğin merkezde olduğu bir süreç konmaktadır. Bu özelliklerinden dolayı, postmodernizm anlatı, bilindik bir içeriğin temsili ifadesinden çok, tekil bir anlatının görüntüsü olarak kabul edilmektedir (Kuş, 2019, s. 1005).

Modernizmden farklı olarak postmodernizm, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırı kaldırarak yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımı yok saymış; Eklektizmi destekleyen bir üslup melezliği, parodi, pastiş, ironi kavramlarını öne çıkarmıştır. Sanatın özgünlüğüne ve bir deha ürünü olduğuna karşı çıkmış; ancak sanatın tekrarlanmadan var olabileceğini ileri sürmüştür (Featherstone, 2013, s. 30). Bununla beraber postmodernizm önceki sanatlara kasıtlı bir dönüş yapılmasını ve bunların yeniden yorumlanmasını savunmuştur. Postmodernistler tarafından taklit, kopyalama, mülkiyeti kendi lehine değiştirme, diğerlerini özellikle öncekileri övme ve eserin kendisini veya modern çağdaki parçalarını yeni bir fikir ve yararlı bir üslup olarak kullanma arzu edilmiş; "Geçmişten gelen unutulmuş gerçeklik, şimdiki zaman ve gelecek zaman kümesinde hâlâ günceldir" düşüncesi savunulmuştur (Farhangpour & Abdolsalami, 2016, s. 9). Postmodernizmin görsel sanatlar üzerinde birçok belirtisi olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan sadece birkaçını söyleyecek olursak; "belirsizlik", "parçalanma", pastij, parodi, "ironi", "melezleşme", "katılma", "metinsellik" ve "her şey gider"i sayabiliriz. Bu belirtilerden belki de en önemlisi "her şey gider" kuralların yıkılmasıdır ki bu modern otoritelerle alay etmeyi ifade eder. Her şey gider ile anlatılmak istenen ise postmodernizmde olmayacak bir şeyin olmadığıdır ki, her türlü fikre ve uygulamaya açık kapı bırakıldığıdır. Böylece parodi, pastiş ve ironinin postmodernistlerin benimsediği kavramlar olduğunu söyleyebiliriz. Kişisel üslubun ve özgünlüğün zamanla kaybolması sonucu orijinal özellik ve niteliklerin yeniden sergilenmesi demek olan "parodi"nin yerini "pastiş" almış ve "özgünlük" ve "üslup" son bulmuştur. Pastiş yoluyla geçmiş üslupların ve eserlerin taklidi yapılarak geçmiş yeni bir yaklaşımla ele alınmış, böylece kendi kendisinin imgelerine dönüşmüş seyirlik bir dünya yaratılmıştır. Gerçekte bu seyirlik imgeler hiçbir zaman bir aslı bulunmamış özdeş kopyalardır (Yıldız, 2005, s. 5).

Postmodernizm getirdiği yeni söylemlerle birlikte sanatçıların özgürce işler üretebilmelerinin; isteyen soyut, isteyen figüratif, isteyen performans, entalasyon, video art gibi kavramsal işler yapabilmelerinin önü açılmıştır. postmodernizm ile seçkin ve popüler sanat arasındaki sınırlar kaldırılıp, her insanın sanatçı olduğu ve dolayısıyla her nesnenin sanat yapıtı olduğu düşüncesine ulaşılmıştır. Bu açıdan bakıldığında postmodernizm bütün ideallerin terk edilmesi anlamına geliyordu. Jameson, bu durumu üslupsal düşüncenin çökmesi olarak yorumladı. Ona göre bireysel öznenin kaybolmasıyla kişisel üslubun neredeyse ortadan kalkması "pastiş"i doğurmuştur. Pastiş kavramının sınırları genişletilerek postmodernizmin en çok kullandığı yeni bir anlayış olan "sahiplenme"ye dönüşmüştür. Bu bakış açısına göre postmodernizm bir çeşit alıntı ve derleme estetiği denilebilir (Yılmaz, 2006, s. 344). Sahiplenme, yeni bir eserde mevcut unsurları ödünç alma veya yeniden kullanma eylemini ifade etse de "özgünlük" kavramının reddini de barındırır. Sanatçılar mevcut görüntüleri veya görüntü unsurlarını ödünç alırken, orijinal görüntüleri yeniden kendilerine mal ederler ve böylece izleyicinin yeniden



müzakere etmesine imkân verirler. Görüntüleri kendi orijinal bağlamından ayırırken, yeni ve çeşitli anlamlar ortaya koyan sanatçılar, sahiplenme olgusunu ve doğasını, kültürel değişim ve kültürler arası temasın bir parçası olarak değerlendirirler. (Erkan ve Erdal, 2021, s. 1354).

Sahiplenme kavramı genel olarak “orijinal”, “kopyalama”, “pastiş”, “parodi”, “ironi” “tekrar etme”, “miş gibi yapma”, “dönüşüm”, “benzetme” gibi postmodernist teorinin en önemli yaklaşımlarına göndermeler yapmıştır (Özel, 2006, s. 166). Postmodernizmin “sahiplenme” kavramı ile sanatçıların yeni ve yaratıcı eserler üretmekten daha çok önceden var olan eser ve fotoğrafların görüntülerini kendine mal edecek şekilde yeniden düzenlemeleri onlara yeni bir ifade alanı ve özgürlüğün önünü açmıştır (Arnason & Daniel, 2013, s. 658). Sahiplenme anlayışı ayrıca “hazır”larla yetinmedi; sembolik ve fenomenolojik olma eğilimine girerek çağdaş sanatın yenilikçi gelişiminin keşfinin yolunu açan sürekli bir yapıbozum ve yeniden yapılandırma yoluyla yeni sanatsal değerler sundu (Xiaoling, & Kan, 2020, s. 257). Sanat ve yaşam arasındaki sınırların belirsizleşmesi sahiplenme yöntemiyle ortaya konan çalışmalarının daha geniş kabulü, artık onun aranan bir fenomen durumuna geldiğini göstermektedir. Klasik eserlerin sahiplenilmesi, her dönemin farklı üsluplarını temsil eden çağdaş dönemler haline gelmiştir. Bu kadar çok sahiplenme çalışmasının ortaya çıkmasının nedeni anlamların belirsizliğidir, yani ortaya konan formların gerçeğin ifadesini aşmasıdır. Bu sanatsal olgunun, sanatçıları tanınmış klasik eserler üzerine düşünmeye teşvik ettiğine şüphe yoktur. Farklı bir çağdan sahiplenmek, klasik eserleri sürekli olarak reddetme sürecinde, sanat yapıtlarının fark edilmeyen katmanlarına yönelik yeni araştırmaları tetikleyebilir. Feminist sanat pratiklerinde postmodern izler güçlü bir şekilde hayat bulur; hatta merkezini oluşturur. Sanatçılar, sanat tarihinin derinliklerinde var olan eserleri “bahane” yaparak alıp, kendi bağlamından çıkarıp yeniden yorumlayarak yepyeni bir imgeye hatta orijinale dönüştürürler.

### 1. Kendine Mâl Etme (Temellük)

Feminist sanatçıların aynı zaman dilimine denk düşen postmodern sanatın söylemlerinden beslendiğini ve stratejilerini kullanmakta sakınca görmediklerini yukarıda söylemiştik. Postmodernizmin en çok kullandığı kendine mal etme stratejisini feminist sanatçılar da kullanmışlardır. Bu strateji, sanat tarihinde var olan bir görüntüyü içinde bulunduğu koşullardan kopararak başka bir anlam kazanacağı yeni bir çevreye taşımaktadır (Özel, 2006, s. 159). Geçmiş sanat yapıtlarının çağdaş bir yaklaşımla yeniden güncellenmesi olan bu yaklaşım, feminist sanatçıların da kullandığını bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında bu yöntem feminist bir yaklaşım kapsamında var olan herhangi bir anlatım şeklinin, subjektif bir yaratma şekli olarak benimsenmesidir. Feminist sanatçıların vermek istedikleri mesajların doğrudan sunumunun ancak temsile dair bir anlayış sayesinde muhtemel olabileceği düşüncesi kapsamında temellenen sanatsal yaklaşım olduğunu söyleyebiliriz (Şahmaran Can, 2018, s. 272).

#### 1.1. Özlem Şimşek – Batıyı Düşünmek

Türkiye’de feminist sanatçılar içinde değerlendirebileceğimiz Özlem Şimşek, modernleşmeyle değişen kadının farklı temsil ediliş biçimlerini sorguladığı çalışmalar üretmektedir. Bu sorgulamada yeniden ürettiği yapıtlardan ‘Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, Halife Abdülmecid Efendi, Mihri Müşfik, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail gibi sanatçıların yapıtlarını kendi bedenini kullanarak

yeniden kurgulayan sanatçı, postmodern temelli kendine mal etme stratejisiyle Türk resmindeki 'modern kadın' imgesinin inşa süreçlerini feminist bir bakış açısıyla ele almaktadır. Namık İsmail'in "Sedirde Uzanan Kadın" adlı çalışmasında kurduğu kompozisyonun benzerini kurarak içeriğini yeniden düzenlemiştir (Görsel 1). Kurguladığı her görüntüde kılık, makyaj ve tavır değiştiren Şimşek, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte resmedilmiş kadınların dış görünüşü kadar vücut dillerini ve duygu durumlarını da canlandırmaya çalışmıştır (Antmen, 2013, s. 35-36). Yapıtlarını oluşturma sürecini Şimşek;

*"Modern pozları ve o pozun izleyiciye aktarılma şekliyle ilgileniyorum. Ressamın sanat anlayışı, toplumsal görüşü, kadını görüşü var resimlerde. Onun yanı sıra o kadının kimliği de kendini gösteriyor poz verirken. Hepsi karşılıklı bir etkileşim içinde oluyor. Model poz verirken karşısındaki ressamla ilişkisi var, hem kadın-erkek ilişkisi hem toplumsal açıdan ilişkisi, hem de kişisel bağlamda ilişkisi var. Bunların hepsi birbirine geçiyor ve bu resimler ortaya çıkıyor. Ben bu resimlerde tüm bu ilişki biçimlerinden doğan kadın imgesini araştırıyorum. Hepsinde, bu ülkedeki kadınlık durumuna biçilen rollerin yeniden üretildiğini görebiliriz."* (Antmen, s. 36).

Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere Şimşek, çalışmalarında genellikle tanınmış sanat eserlerinden figürleri kullanarak, görüntüyü yeniden biçimlendirir: Sanat eseri ve seyirci arasındaki temas için bir sembol ve araç olarak yorumlar. Bunu yaparken de sanat tarihinin pek çok büyük ustaların eserlerinden ilham alan sanatçı, feminist bakış açısıyla daha önceden var olan bir gerçeklik üzerinden kadının "temsil" olgusunu sorgulayarak gündeme taşıdığını söyleyebiliriz.



**Görsel 1.** Batıyı düşünmek, Özlem Şimşek (2013).

Şimşek, Türk resim sanatından sahiplendiği kadın temsillerini yapısöküme uğratar: Yapısöküme uğrattığı konuların başında ise kimlik ve toplumsal cinsiyet gelir. Bilinçli bu yaratım sürecinde Cindy Sherman'ın fotoğraflarından etkilendiğini belirten sanatçı, çalışmalarında kimlik olgusuna yönelir. Kimlik olgusunu, insanı toplumsal, sosyal, psikolojik ve politik olarak sınıflandırma olarak tanımlamakla birlikte bu kavram, "Ben kimim?" ve "nereye aitim?" sorularıyla ilişkili olarak, 1950'li yıllarda

kullanılmaya başlamış; toplumsal, dinsel, etnik, ulusal, cinsel vb. gibi pek çok olguyu farklı boyutuyla incelemiştir (Çavdar ve Boyacıoğlu, 2019).

Kimlik kavramı 1980'lerde sanata yeni anlamlar kazandıran sanatçıların öncülüğünde gelişmiş, disiplinlerarası bir yaklaşımı da beraberinde getirmiştir. Ancak kimlik temsillerine sanat dünyasının yönelimi, feminist sanat pratikleriyle olmuştur. Bu kapsamda “öteki” kavramına duyarlılık gösteren sanatçılar, cinsel kimlik, cinsiyet politikaları ve ayrımcılık gibi olgulara yönelerek yapıtlar üretmişlerdir (Çavdar ve Boyacıoğlu, s.283).

## 2. İroni

Postmodern dünyanın getirdiği değişim ve yenilik arzusunun etrafında şekillenen sanat, pek çok farklı yöntem ve yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Bunlardan biri olan ironi “etkiyi güçlendirmek için bir şeyin tam tersini söyleyerek alay etme” (Yamaner, 2007, s.34) olarak tanımlanmış ve feminist sanatçıların da sıklıkla kullandığı bir strateji olmuştur. Eleştirel bir tavrı içeren ironi çoğu zaman bu tanımların ötesinde de kullanılmaktadır. ‘Kierkegaard ve Nietzsche ironi üzerine yaptıkları sorgulamalarda mizah, gülme, maske gibi çeşitli ifade yöntemlerinden bahsederler (Gültekin ve Peker, 2016, s.151). Quintilian, ironi kavramını ‘saklayıp gizleme’ ve ‘miş gibi yapma’ kavramları açısından incelerken onu sadece dile ait bir olgu olmaktan kurtarır (Başar, 2018, s. 155; Cebeci, 2008, s. 88). İroni; postmodernizm içinde sıklıkla parodi ve pastişle birlikte kullanılmakta ve daha çok bu birliktelik postmodern tarih anlayışında kendini gösterir. Buna göre postmodernizm, geçmişin hem hoş hem de yıkıcı, kötü ve acı yönlerini almaktan yanadır (Yamaner, 2007, s. 36). Bu bağlamda bir strateji olarak eleştirel tavrı öne çıkaran ironi, geçmişle bugün arasındaki sınırları yok etmek için sıklıkla kullanılan bir yöntem olmuştur.

### 2.1. Şükran Moral – Genelev (Bordello)

1962, Samsun doğumlu Şükran Moral, performans, enstelasyon ve yeni medya araçlarıyla kimlik, cinsellik ve göç temaları üzerinden ataerkiyi sorgulayan çalışmalarına dikkat çekmektedir. Toplum tarafından daha çok eril söylemlerin oluşturduğu normları sorgulamaya yönelik geliştirdiği stratejilerle çarpıcı çalışmalar yapmayı sürdürmektedir. Hayatında yaşadığı ötekileştirici söylem ve tutumları çalışmalarına taşıyarak kimlik üzerinde kurulan baskıyı eleştiren Moral, Roma’da okuduğu sırada oturum izninin bitmesiyle kovuluşunu “Kovulan Sanat ve Kovulan Sanatçı” çalışması ile gündeme taşımıştır. Öteki kimlik durumunu, “Çaresizler” adlı videosunda göçmenlerin yaşadıkları zorlukları geniş bir izlekte sunmuş, “Hamam” adlı performansı ile de cinsiyet ayrımcılığına dikkat çekmiştir. Moral, kimlik konusunda farklı görülen ve ötekileştirilen translarında görünürlüğünü artıran çalışmalar üretmiş, toplumda disipline edilmiş dayatılan normları eleştirmiştir. Bu bağlamda incelenecek çalışması, 1997 yılında yaptığı Genelev (Bordello) adlı performansıdır.



**Görsel 2.** Genelev, Şükran Moral (1997).

Kendi vücudunu teşhir ettiği “Genelev” adlı çalışmasında da fahişe kavramlarını ve toplumun ikiyüzlü oluşunun eleştirisini içeren bir çalışmadır (Görsel 2). 5. İstanbul Bienali için yaptığı projelerden biri olan 1997 yılında “Genelev” adını verdiği performansı İstanbul Karaköy de Yüksek Kaldırımında bir genelevde gerçekleştirmiştir. Bu performansta Moral, bir hayat kadını olarak karşımıza çıkmakta olup, üzerinde vücudunu gösteren trasparan siyah bir elbise giymiş ve sarı bir peruk takarak bedenini genelev girişinde sergilemiştir. Genelev kapısında Çağdaş Sanat Müzesi yazan bir yazı ve fonda arabesk müzik çalarken zaman zaman eline aldığı “satılık” (for sale) yazısı dikkati çekmektedir. Moral’ın bu çalışmayla ilgili verdiği bir röportajında;

*“Genelevini modern bir müzeye çevirdim yani MOMA gibi. Diyelim ki genelev bir MOMA veya İstanbul Modern Müzesi ya da başka bir müze. Neden böyle bir ikilemi düşündüm çünkü bu ironik, kara mizah olsa da ironi var. Gerçekten de sanat eseri eninde sonunda alınıp satılan bir şey meta yani bir objedir bir kadının da alınıp satılması bir cariye gibi bu da bir objedir.”* (Arttv, 2021).

Bu açıklamalar kapsamında Moral, sanatın ve sanat eserinin tüketilmesini kadın bedeni ile özdeşleştirerek ironi yapmış, kadının meta olması arasında bir benzerlikte kurmuştur. Bu performansta eril söylemin dışıl üzerinde kurduğu baskı ile kadının sanat tarihinde yok sayılmasına ince bir gönderme yapıp bu ikiyüzlülüğün sorgulanmasını sağlamıştır.

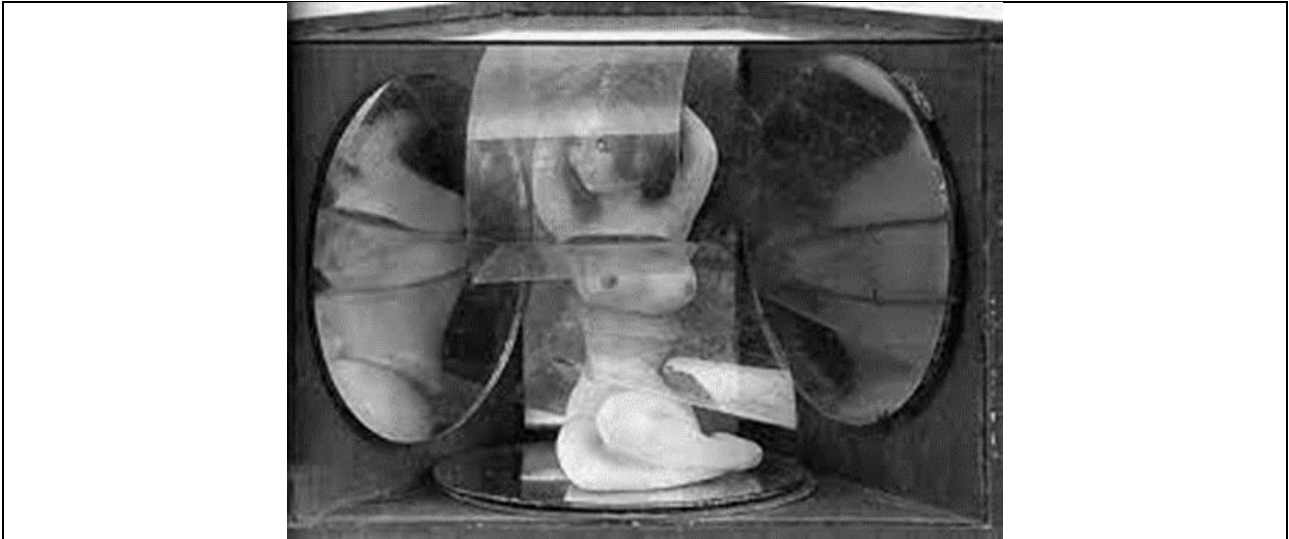
### 3. Pastiş

Sahiplenme sanatının iç dinamiklerinden biri olan günümüz sanatında sıklıkla kullanılan 'pastiş', Jamesona göre, postmodernizmin önemli bir stratejisidir. Bireyselliğin ve özgünlüğün var olmadığı bu çağda yeni bir tarzın olamayacağını ifade ederek bugün yapılabilecek tek şeyin pastiş olduğunu ileri sürmüştür (Şahmaran Can, 2018, s.272). Pastiş kelime olarak “Herhangi bir yazarın farklı orijinal eserlerinin verdiği birtakım güdülerden oluşan ve bu sanatçıdan bağımsız bir şekilde yaratılmış orijinal

eser izlenimi verecek şekilde yeniden bir araya getirilen taklit ya da “sahte şey” anlamına gelmektedir. Bir eserin hem biçim hem de içeriğinin yeniden taklit edilmesini kapsayan bu anlayış, bir eserin içeriğinde yapılan değişikliğin yanı sıra, eserin biçiminin taklit edilmesi olarak tanımlanan parodiden farklı olduğunu söyleyebiliriz (Tatar, 2017, s. 8). Benzer şekilde “ölü bir dilde konuşma” anlamına gelen pastiş’in, parodinin yerine geçtiği ve bu bakış açısıyla postmodernizmin bir çeşit alıntı ve derleme estetiği (Yılmaz, 2006, s. 344) olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 3.1. Füsun Onur – Nü

1938, İstanbul doğumlu yaptığı mekâna yönelik düzenlemeleri ile bilinen ilk kadın sanatçılardan biri olan Füsun Onur, 1974 yılında yaptığı ‘Heykeltraşlar Derneği’nin düzenlediği “Çıplak” sergisinde yer alan “Nü” adlı çalışması Türkiye’nin sanat ortamına feminizmin sessizce yaklaştığının bir göstergesidir (Antmen, 2013, s. 95). Onur hem heykel anlayışını hem de yerleşik kadın imgesini eleştiren bu çalışmasında bir cinsel simge olarak oyuncak bir bebek kullanmıştır (Görsel 3). Minibüs gibi toplu taşıma araçlarında rastlanan bir oyuncak bebeği birkaç yerinden keserek üç yanı aynalı bir kutunun içine yerleştirmiştir. Hiçbir yere ait olmayan bu figür, gerçek parçalanmışlığı ve optik görüntülerdeki çokluğuyla dikkat çekmektedir (Yılmaz, 2008, s. 210). Gerek kullanıldığı malzeme gerekse verdiği mesajın alt metni için çarpıcı olduğu kadar tartışılan bu çalışma Venüsün plastik bir bebek formunda sunulduğu ile pastiş ve kendini hem özne hem nesne konumunda “gaze” olarak izleyişini eril söylemin kadını oluşturma biçimini ikiye bölme bulması bakımından ironik olarak değerlendirilebilir. Aynı şekilde bu çalışma Türkiye’de henüz ifade olanağı bulamayan kadınların varlığını ve feminizmin belirlediğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Plastik bir bebeği Venüsü andıran bir duruşla yerleştirmenin ortasına koyan Onur, etrafındaki aynalarla kadının kendini izlemesi durumunu teşhir edilmesine karşı bilinçli bir yaklaşım sergilemiştir. Sanatçının ayna kullanması ise etrafında gördüğü kültürel göstergelerin cinsiyetçi kurgularını irdelemek anlamına gelmektedir (Antmen, 2013, s. 97).



Görsel 3. Nü, Füsun Onur (1974).

#### 4. Metafor

Postmodern sanat stratejilerinden biri olan metafor, Bir şeyi başka şey ile benzetmeye, kıyaslamaya, anlatmaya yarayan mecazlar olarak açıklanabilir. İroniye yakın olan bu kavramın, anlatılmasında benzer özelliklerinden dolayı başka kavramların kullanılması (genellikle görsel ya da somut ifadelerle anlatımı kuvvetlendirme amacıyla kullanılır. Postmodern sanat geçmişteki sanatçıların üsluplarından, ortaya koydukları ürünlerden yararlanarak yeni bir anlatım tarzını sunmayı amaçlamışlardır. Metaforlar, sözcük ve görüntüden oluşan, somut bir nesneye göndermede buldukları için görsel araç olarak işlev görürler (Gültepe ve Berkli, 2016. s. 45). Bu bağlamda entegrasyon, fikirler ve imgelerle Metafor yapımı için zengin bir konu kaynağı sunar. Gerçekten de bir disiplinden ötekine bir resim veya fikir alarak kavramları tanımlamak çok üretken metaforlar yaratabilir (Aykut, s. 257).

Feminist sanatçılar metafor kavramıyla ele aldıkları temaları daha güçlü bir şekilde aktarmaktadırlar. Başka bir deyişle metafor stratejisini kullanan sanatçılar, kavramsal bağlantılarla oluşturdukları çalışmalarında dolaylı bir anlatım dilini tercih ederler. Bu bağlamda feminist sanatçıların metaforu izleyiciyi şaşırtıp düşüncelerini aktarmada bir araç olarak kullanmaktadırlar.

##### 4.1. Nilbar Güreş – Soyunma

1977, İstanbul doğumlu Nilbar Güreş, kadın kimliğini, kadınların rolünü, kadınların ev ve kamusal alanları arasındaki ilişkileri ve kadınlar arasındaki ilişkiyi araştırdığı çalışmalarını heykel, performans, enstelasyon, video, fotoğraf, kolaj gibi pratiklerle oluşturur. Feminist söylemlere odaklanan sanatçı, cinsiyet rolleri, kimlik, eşitsizlikler, ırkçılık, gibi temalar etrafında şekillenen duyarlılığa sahip çalışmalar üretmektedir.



Görsel 4. Soyunma (undressing), Nilbar Güreş (2006).

Nilbar Güreş'in, "Soyunma" adlı bu video performansında önce yüzünü tamamen kapatmış bir şekilde karşımıza çıkar. Ardından farklı kesimlerden alınan başörtülerini sırasıyla takar (Görsel 4). Tüm başörtülerini taktıktan sonra yavaş yavaş çıkarmaya başlar bunu yaparken tanıdığı ya da aile üyelerine ait bazı kadın isimleri söyler. Performanstaki bu zıt eylemler maskeler ve karakter karmaşası ile bir tekstil malzemesi ve duygusal yükümlülükler etrafında birlikte üretilip sunulmasıyla sonlanır (Mirca, 2014).

Örtünme ediminin toplumumuzdaki şekliyle oldukça farklı olarak yüzünü kaparcasına ironik bir şekilde kapatması kültürel ve kişisel tarihinin bir sorgulamasını içerirken kadınlık durumunun algılanışını-görünür olmayışını metaforlar üzerinden kurgulamıştır. Güreş, kimlik aracılığıyla kadınlık rollerinin gizliliğine dikkat çektiği bir yaklaşım sergiler.

## 5. Parodi

Postmodern stratejilerden parodi, feminist sanatçıların da başvurduğu bir kavramdır. Parodi bir eseri ya da en basitinden bu eserin kelime dağarcığını önce taklit eden sonra da eserin 'biçimini ve içeriğini veya üslup ve ana fikrini ya da söz dizilimini ve anlatımını, bazen ikisinden birini bazense her ikisini de değiştiren olarak tanımlanabilir. Bunun yanı sıra, bir önceki cümlede söylenenlerle birlikte, en başarılı parodilerin asıl metin ile parodi metin arasındaki uyumsuzluk sayesinde komik, eğlendirici ya da gülünç bir etki yarattığı söylenebilir (Tatar, 2017, s. 8; Rose, 2016, s. 69).

### 5.1. Mehtap Baydu – Otoportre: Karaktere Bürünmek

1972, Bingöl doğumlu feminist söylemler üzerinde sanat pratiklerini enstalasyonlar aracılığıyla yapan Mehtap Baydu, fotoğraf, performans ve heykel gibi pratiklerle kimlik, toplumsal cinsiyet, kültürarasılık ve kültürel kodların eleştirisine odaklanan çalışmalar üretmektedir.



Görsel 5. Otoportre: Karaktere Bürünmek, Mehtap Baydu (2017).

2017 yılında yaptığı farklı sosyal sınıf ve meslekte olan kadınlardan aldığı elbiseleri giyerek oluşturduğu "Otoportre: Karaktere Bürünmek" adlı çalışması kimlik sorgulamalarını içeren bir performanstır (Görsel 5). Baydu dolaştığı şehirlerden çok sayıda kadından aldığı elbiseleri üst üste giymiş, sonrasında bunu tek seferde çıkarmıştır. Bu üst üste duran elbise, bir heykel formunu ve iç içe

geçmiş kimliğin üç boyutlu görüntüsünü oluşturur. Elbisesini veren kadınlardan aynı zamanda kendi hayat hikayelerini de isteyen sanatçı bu metinleri de duvarda sergilemiştir.

Sanatçı kimliğin tek bir bedende toplandığı bu performansın sonunda, elbiselerin tümünü tek seferde çıkardığı özgürleşme anını dondurarak bir pleksi içerisinde sunmuştur (Görsel 6). Sanatçının bedeni artık orada değildir ama kadınların tümü o mekânda, izleyicisine dokunan bir uzaklıkta konumlanmıştır.



**Görsel 6.** Otoportre: Karakter Bürünmek, El Yapımı Renkli Şeffaf Kâğıt.

Dolaştığı şehirlerdeki kadınların elbiselerini toplayıp performansını her seferinde farklı kimliklerle gerçekleştiren Baydu, bir kadının hayatına kaç farklı kimlik sığdırabileceğini düşündürür. Bir bütün hâlini alan kimlikler, en nihayetinde tek bir yeri işaret eder: Kadınlığı (Salkaya, 2018). Aynı zamanda sanatçı bu performansta kadının varlığını ve kimliğini sorgularken yaratılan imajları ters yüz eder. Orada olmayan ama elbiseleriyle orada hissi yaratan çalışma bu anlamda parodik bir ifade biçiminin yansımasıdır.

### Sonuç

İlk olarak Batıda yirminci yüzyılın ortalarında toplumsal yapıyla güçlenen feminizm, sanatçıların ilgisini çekecek kadar sesli bir hareket olmayı başarmıştır. Sanat pratikleriyle daha da güçlü hale gelen feminist düşünce, başlangıcından günümüze kadarki süreçte çok çeşitli konularla zenginleşmiş, büyük izleyici kitlesine ulaşmış, siyasi yapılanmaları karşısına alsa da toplumun desteğini kazanmıştır. Bugün feminizm, dar anlamıyla kadın-erkek eşitliği söyleminden çıkmış, küresel sorunlara odaklanmıştır.

Feminist sanatçıların ele aldığı temalar kadın kimliği üzerinden söylenmiş olsa da etnik ya da yerel olmaktan çok öte insanlığın özlemini duyduğu, özgürce yaşanılabilir bir dünya arzusundan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Türkiye’de de feminist söylemler otuz yıl gibi bir gecikmeyle karşılık bulmuş olsa da feminist sanatçılarımız ayrımcı tüm anlayışı reddeden güçlü ifade biçimleri ile Batı’nın söylemlerine paralel cesur işlere imza atmışlardır.



Postmodernizmin ortaya çıkışından itibaren içerisinde feminizmin gelişmesine katkı sağlayan ifade ve söylemde kurulan benzerlikten dolayı birbirlerini besledikleri görülmüştür. Bu benzerlik sanatçıların yapıtlarını oluşturma süreçlerinde sıkça postmodern stratejilerine yer vermelerinden de okunabilir. Bu kapsamda çağdaş feminizmi sanata yansıtan sanatçılarımızın daha çok postmodern stratejiler üzerinden incelendiğinde; Şükran Moral'ın "Genelev" performansında kadın bedeninin teşhir edilmesini sanat tarihi üzerinden ironikleştirerek sunması, Özlem Şimşek'in "Batıyı Düşünmek" adlı çalışmasında Türk resim sanatında yer alan kadın imajını yeniden üreterek kendine mal ettiği, Füsun Onur'un "Nü" adlı çalışmasında cinsiyetçi kurguları ve kadının teşhir edilmesini pastiş, Nilbar Güreş'in "Soyunma" adlı videosunda kadınlık durumunu metafor olarak sunduğu, Mehtap Baydu ise "Otoportre: Karaktere Bürünmek" adlı performansında kimliğin sorgulanmasını parodi stratejisini kullanarak sunduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca sanatçılar çalışmalarını daha çok performans, video, entalasyon ve fotoğraf gibi sanat pratikleri üzerinden göstermişlerdir.

Ülkemizde halen etkisini güçlü hissettiğimiz feminizm, sanatçıların aktivist hareketlerinin yanında toplumun bilinç düzeyini yükseltmek amacıyla çalışmalar üreterek küresel sorunlara dikkat çekmek ve deşifre etmek görevini üstlenen çalışmalar sunmaktadırlar. Yeni dalgaların oluşması gösteriyor ki feminizm olgusunun güncelliğini koruyarak gündemden düşmediği, daha güçlü ifade biçimleri geliştirerek kadın etrafında şekillenen sorunları çözmek için mücadelelerine devam ettikleridir. Bu mücadele günümüzde teknolojik gelişmelerle dördüncü dalganın çatısı altında daha kolay örgütlenmelerine; her tip baskı türüne karşın hızlı şekilde birliktelik kurulmasına da olanak tanımıştır.

#### **Etik Kurul İzni**

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.

#### **Katkı Oranı Beyanı**

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamıştır.

#### **Çıkar Çatışması Beyanı**

Makale yazarları arasında herhangi bir çıkar çatışması yoktur.



## Kaynakça

- Aykut, A. (2018). *Estetik paradigmlar ışığında sanat ve eğitimi*. Pegem Akademi.
- Abdal, G. (2022). *Feminist çeviri paradigması*. Çeviribilim Yayınları.
- Antmen, A. (2013). *Kimlikli bedenler / sanat, kimlik, cinsiyet*. Sel Yayıncılık.
- Altun, H. (2008). *Feminist kuram doğrultusunda bir okuma/ sahneleme ve bir örnek çalışma: denizden gelen kadın* [Yayımlanmış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arat, N. (2017). *Feminizmin ABC'si*. Say Yayınları.
- Arnason, H. H., & Daniel W. (2013). *History of modern art: painting, sculpture, architecture, photography*. Pearson.
- Arttv (2021, 29 Ocak). Aylar sonra ilk defa Şükran Moral. ARTtv. <https://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/aylar-sonra-ilk-defa-sukran-moral>
- Alikılıç, Ö. & Baş, Ş. (2019). Dijital Feminizm: hashtag'ın cinsiyeti. *Fe Dergi*, 11(1), 89-111.
- Bora, A. & Günal, A. (2016). *90'larda Türkiye'de feminizm*. İletişim Yayınları.
- Budak, C. (2018). Türkiye'de feminist hareketin dünü ve yarını. *Journal of Business in the Digital Age* 1(1), 38-50.
- Başar, S. (2018). Çağdaş sanatta eleştirel bir dil olarak ironi ve seramik sanatındaki yansımaları. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (41), 154-165.
- Çavdar, A. & Boyacıoğlu, İ. (2019). Sosyal psikolojik bakış açısından feminist kimlik: Türkiye incelemesi. *Nesne*, 7(15), 282-300
- Dijital Topuklar. (2018, 28 Eylül). Türkiye'de feminizmi canlandıran kadınlardan: Şirin Tekeli. Dijital Topuklar. <https://dijitaltopuklar.com/2018/09/turkiyede-feminizmi-canlandiran-kadinlardan-sirin-tekeli>
- Ergaz, E. (2005). *Postmodern teorinin günümüz estetik söylem ve pratiği üzerine getirdiği açılımlar* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Erkan, A. & Erdal, B. B. (2021). Postmodern bakış açısından Manolo Valdes'in sanat anlayışı. *İdil*, (85), 1352-1362.
- Erkan, A. (2019). *Resim sanatı terminolojisi*. Gece Akademi Yayınları.
- Farhangpour, Y., & Abdolsalami, A. (2016). *The philosophy of postmodernism, its scholars and its impact on art*. International Conference on Research in Art.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve tüketim kültürü* (Çev. Mehmet Küçük). Ayrıntı Yayınevi.

- Gültekin, T., & Peker, B. (2016). Sanatta toplumsal eleştiri sürecinde ironi kavramı, dil ve söylem analizi. *İdil*, 5(19), 149-168.
- Gültepe, G. & Berkli, Y. (2016). Sanat metafor ve dönüşüm. *Sanat Dergisi*, (30), 44-51.
- Gürel, A. (2017, 7 Aralık). Feminist psikolojinin makus talihi. *Psikoloji ve Toplum*, 1, 13-18. <http://psikolojivetoplum.todap.org/2017/12/feminist-psikolojinin-makus-talihi.html>
- Hooks, B.(2016). *Feminizm herkes içindir*. BGST Yayınevi.
- Kolay, H. (2015). Kadın hareketinin süreçleri, talepleri ve kazanımları. *EMO Kadın Bülteni*, 3, 5-11.
- Kuş, M. (2019). Postmodern sanat ve günümüz. *İdil*, 60, 1003-1010.
- Michel, A. (1997). *Feminizm* (Çev. Şirin Tekeli). İletişim Yayınları.
- Mircan, M. (2014). Visiting the viewpoints of others: on the camouflaged portraits of Nilbar Güres. *Afterall: A Journal of Art*, 36, 74-85.
- Özel, Z. (2013). Postmodern dönem fotoğraf sanatında kendine mal etme: Sherman, Morimura, Ungun. *Selçuk İletişim*, 4(2), 158-174.
- Özdemir, H., & Aydemir, D. (2019). Dördüncü dalga feminizm üzerine. *Social Sciences Studies Journal*, 5(32), 1706- 1711.
- Salkaya, D. (2018, 22 Temmuz). Kimlik, coğrafyalar, efsaneler ve bir kadın: Sanatçı Mehtap Baydu. *Arthis* <https://www.art-his.com/kimlik-cografyalar-efsaneler-ve-bir-kadin-sanatci-mehtap-baydu/>
- Şahmaran Can, G. (2018). Postmodern süreçte temellük sanatı. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 65, 267-279.
- Taş, G. (2016). Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: kavramsal analizi, tarihsel süreçleri ve dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5), 163-175.
- Tatar, M. (2017). Resim sanatında parodi, pastiş ve intihal. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8, 7-12.
- Yılmaz, A, N. (2008). Türk heykelinde bir öncü sanatçı: Fusun Onur. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2).
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve sanat mimarlık, sinema, edebiyat, tiyatro, tasarım*. Algıyayın.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi.
- Yıldız, H. (2005). Postmodernizm nedir?. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13.
- Yörük, A. (2009). Feminizm/Ler. *Sosyoloji Notları*, 7, 81-94.
- Zucker, A. N., & Bay-Cheng, L. Y. (2010). Minding the gap between feminist identity and attitudes: the behavioral and ideological divide between feminists and non-labelers. *Journal of Personality*, 78(6), 1895-1924.

Xiaoling, D., & Kan, Q. (2020). The transformation of appropriation in contemporary art. *International Journal of Literature and Arts*, 8(4), 255-258.

