

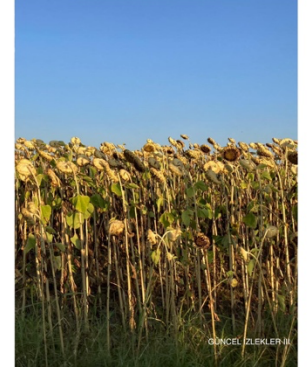
Elif Dastarlı ve F. Melis Cin ile Söyleşi: Türkiye’de Feminist Sanat
ve Direniş

Esra Can-Mollaer ve Haktan Ural

Feminist Tahayyül, 6(2): 416-430.
(Sanat)

ISSN 2774-8711

 **feministtahayyül**
Cilt 6(2) - Ağışustos 2020





Elif Dastarlı ve F. Melis Cin ile Söyleşi: Türkiye’de Feminist Sanat ve Direniş

Esra Can-Mollaer ve Haktan Ural

Feminist sanat, yalnızca estetik bir ifade biçimi değildir; aynı zamanda politik müdahale ve direniş için bir alan sunar. Sanatın toplumsal normları yeniden düşünmeye çağırarak, sessizleştirilmiş deneyimleri görünür kılan ve izleyiciyi edilgen konumdan çıkararak düşünsel bir harekete davet eden yönü, feminist yaklaşımla birleştğinde dönüştürücü bir potansiyele kavuşuyor. Türkiye’de feminist sanatçılar, hem yerel kültürel kodlarla hem de küresel sanat piyasasının dayattığı temsiliyet rejimleriyle müzakere ederek çok katmanlı ve eleştirel işler üretiyorlar. Bu üretimler, yalnızca kadınların sanat dünyasındaki yerini değil, sanatın ne olduğu, nasıl sergilendiği ve kimler için yapıldığı gibi temel soruları da yeniden tartışmaya açıyor.

Feminist Tahayyül’ün bu sayısında, feminist sanatın bu çoğul ve mücadeleci doğasını odağa almak, sanatın direniş biçimleriyle nasıl iç içe geçtiğini düşünmek istedik. Bu çerçevede 2023 yılında *Feminist Art in Resistance: Aesthetics, Methods and Politics of Art in Turkey* [Feminist Sanat Direnişte: Türkiye’de Sanatın Estetiği, Yöntemleri ve Politikası] başlıklı kitabı yayınlanan Elif Dastarlı ve F. Melis Cin ile bir söyleşi gerçekleştirdik.

Kitabın kapağını konuşarak başlamak istiyoruz. Kapakta Neriman Polat’ın *Plastik Eldiven* (2013) adlı çalışması yer alıyor: kaldırım kenarında, zafer işareti yapan, pembe bir bulaşık eldiveni. Mutfak gibi bir özel alana ait, toplumsal cinsiyet rolleri içinde kadına atfedilen bir nesnenin kamusal alanda -sokakta- direnişin simgesine dönüşmesi oldukça güçlü ve çok katmanlı bir ifade biçimi sunuyor. Sanatın dönüştürücü gücünü yansıtan ve çok sayıda çağrışıma açık bu işi kapağa taşımaya nasıl karar verdiniz? Kitabın genel yaklaşımıyla nasıl bir ilişki kurduğunu düşündünüz?



Kapak görselini nasıl seçtiğimiz, biraz da nasıl çalıştığımız hakkında ipucu veriyor. Görüştüğümüz sanatçı kadınlardan biri olan Neriman Polat'ın bu işini, kitabı yazmayı sürdürürken kapak için aklımıza koyduk, hatta basit kapak tasarımları yaptık ve bu işi kapakta görmek bize ilham verdi. Her ne kadar en başta kitabın epey detaylı bir taslağı elimizde olsa da yazma sürecini çok dinamik yürüttük ve plastik eldiven işinin etkisi tüm kitaba sindi diyebiliriz. Eskimiş pembe bir bulaşık eldiveni olan bu imge kendini hem kolayca açıklıyor hem de izleyicisini katmanlı bir okumaya çağırıyor. Sizin de dediğiniz gibi, bir yandan ev içi alanı/işleri, diğer yandan sokakta olmasıyla kamusal alanı, zafer işareti yapmasıyla da direnişi hatırlatıyor. Kitabın sunuş kısmında daha ilk cümlede söylediğimiz gibi, feminist sanatın hikâyesini, nasıl algılandığını, yaşandığını ve aynı zamanda feminist sanatın kendi hayatımızda her birimize direniş için nasıl bir ilham kaynağı olabileceğini anlatmaya çalışıyoruz. Çünkü fark ettik ki hem Türkiye sanatının feminist bir tarih anlatısına ihtiyacı var hem de feminist sanatın hikayesinin yeni bir perspektifle anlatılması gerekiyor. Fakat bir sanat tarihi kitabı yazmadık. Feminist sanat, evde ya da sokakta hayatlarımızın nasıl olduğu veya olması gerektiğine dair farkındalık yaratan, düşündürten hatta harekete geçme olasılıklarını işaret eden, yaşayan bir mücadele dili, bir direniş biçimi ve biz de buna işaret etmek istedik. Çünkü sanat cephesinden bakan anaakım söylemin aksine, feminist sanat tarihsel bir akım, üslup vb. değil. Bizce Polat'ın bu çalışması, tüm bu bakış açımızı kapsayan harika bir iş ve kullanmamıza izin verdiği için kendisine bir kez daha teşekkür ederiz.

“Kadınsı mı, Kadın mı, Feminist mi?” başlıklı bölümde Griselda Pollock ve Linda Nochlin gibi öncü feminist sanat tarihçilerinin, feminist estetik içinde cinsiyet farkının konumuna dair farklı yaklaşımlarını ele alıyorsunuz. Bununla birlikte, sanat akademilerinde kadın öğrencilerin teknik becerilerini övmek için kullanılan “bileği erkek gibi” ifadesi üzerinden, erkekliği norm olarak alan ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini yeniden üreten cinsiyetçi söylemlerin sürekliliğini de tartışıyorsunuz. Bu bağlamda, sanat tarihinde sıkça karşımıza çıkan “kadın estetiği” veya “kadınsı estetik” gibi kavramları nasıl değerlendiriyorsunuz? Feminist estetik kuramı bu tür yaklaşımlara nasıl bir eleştiri yöneltiyor ve nasıl bir alternatif öneriyor?



Feminist estetik konusu, “kadın sanatçı”nın sanat kuramı tarafından nasıl ele alındığını işaret eden bir tartışmayı kapsıyor ve farklı yaklaşımlar mevcut. Örneğin, Griselda Pollock pek çok çalışmasında sanatçı kadınların eserlerinin erkeklerinkinden farklı olarak değerlendirilmesi gerektiği konusunda ısrar ederken, Linda Nochlin ise kadınlara ait ayrı ve tanınabilir bir üslubun varlığını kanıtlama çabasına girmeyi, tam da patriyarkanın arzu ettiği şekilde davranarak ikincil konuma yerleştirilen “kadın sanatı” kategorisini savunmak olarak açıklar. Bu iki karşıt görüşün de daha derin tartışılması gereken yönleri var. Pollock gibi düşünürsek, Nochlin’in bahsettiği hatayı yapabilir, tam tersini savunursak da görünürde eşitlikçi ama derinde erkek sanatçı lehine olan sanat sisteminin bir parçası haline gelebiliriz. 1970’lerde var olan, hem sanatta hem de sanat kuramında kadının biyolojik farklılığını vurgulayarak onu öne çıkarma stratejisi ve dolayısıyla ileri sürülen “kadına özgü” (kadınsı) bir estetik teorisi zaman içinde terk edildi ve hatta ilk kuşak olarak adlandırılan, örneğin Judy Chicago gibi sanatçıların bu yaklaşımları eleştirildi. Elbette onların neden böyle çalıştığını da anlıyor ve o tarihsellik içinde gerekli olduğunu düşünüyoruz. Beauvoir’ın söylediği gibi, kadınlar ne zaman insan olarak davransa, erkeğe öykünmekle itham edildi. Böyle bir tarihsel durumu aşmak için “kadın gibi sanat” yapmaya çalıştılar; fakat bu bir eşikti ve zamanla aşıldı.

Konuya dair Hilde Hein ve Carolyn Korsmeyer’in editörleri olduğu *Aesthetics in Feminist Perspective* [Feminist Perspektifte Estetik] kitabını önerebiliriz. Burada, Ismay Barwell (1993) kategorik bir kadınlık vurgusunu, psikolojik, sosyal ve estetik yapılar arasında basit paralellikler olduğunu varsaydığı ve aslında var olmayan kimi “evrensel” unsurlara dayanmaya çalıştığı saptamasıyla eleştirir. 20. yüzyılda feminizmin “norm” olarak kabul edileni aşmak için kat ettiği yola bakarsak, feminist estetiğe dair de önemli bir aşama kaydedildiğini görürüz. Biz kitapta bu tartışmalara sadece bir giriş yaptık. İlginç olan, 1970’li yıllarda yapılan kimi hataların günümüz Türkiye’sinde hâlâ tekrar edildiğini görmek oluyor. Örneğin, 8 Mart’ta sanatçı kadınlardan oluşan bir sergi düzenlemek hâlâ övünülecek bir şey gibi karşımıza çıkabiliyor veya bir sanatçı kadına dair ne kadar da “duyarlı, hassas, kadınsı” vb. olduğu üzerinden övgü cümleleri kurulabiliyor. Mesele, sanatçı kadını 8 Mart’a sıkıştırmamak; mesele, kadınların biyolojik cinsiyetini önceleyerek bazı stereotipler yaratmayı



sürdürmemek... Feminist estetik, erkekler tarafından yazılmış 18. yüzyıldan itibaren gelişen bir kategori olarak estetik kuramında ve sanat tarihinde güç dengesizliğini yeniden ve yeniden üreten söylemi ifşa ediyor ve günümüzde de yapılan bu hataları tekrar etmemenin yollarını gösteriyor. Aynı zamanda bugün sanat üretirken hiçbir konu, yöntem, teknik, üslup ve/ya kavramın kadına ya da erkeğe daha fazla ya da daha az mal edilemeyeceğini söylüyor. Ancak dünyanın kapitalizm tarafından hızla yok edilişine, toplumsal eşitsizliklere, tüm dünyadaki her tür adaletsizliğe hâlâ daha çok kadınlar ses çıkarıyorsa veya örneğin feminist sanat hâlâ daha çok kadınlar tarafından üretiliyorsa bu meseleleri “kadınsı duyarlılığa” bağlamak doğru değil; bu elbette erkeklerin düşünmesi gereken bir problem.

Kitapta epistemik direnişi iki düzeyde ele alıyorsunuz: İlki, sanatçıların eserleri aracılığıyla inşa ettikleri politik öznellikler; ikincisi ise Türkiye’deki kadın sanatçılara yöneltilen Oryantalist stereotiplerin yer aldığı ulusötesi düzey. Bu ikinci düzey, Avrupa sanat çevrelerinde “Batılı olmayan” kadın sanatçılara yönelen Oryantalist bakışı ve onun parçası olan Avrupamerkezci, ırkçı ve ataerkil anlatıları sorgulama çabası taşıyor. Bu bağlamda Şükran Moral ve Canan gibi sanatçıların çalışmalarını epistemik direnişin çarpıcı örnekleri olarak sunuyorsunuz. Henüz kitabı okumamış olanlar için bu eserlerden bazılarını ve kamuoyunda ya da sanat çevrelerinde nasıl karşılandıklarını anlatabilir misiniz?

Türkiye’deki feminist sanatçıların politik öznellikler kurdukları iddiası, genel perspektifimizin altında yatan önemli bir saptama ve bu konu hakkında çalışmayı sürdürüyoruz. İkinci düzey olarak bahsettiğiniz mesele ise hâlâ tartışmaya çok açık. Yaptığımız görüşmelerde sanatçıların bazıları Avrupa’da çalışmayı sürdürürken ve sergilerde yer alırken Türkiye’nin coğrafi olarak sabitlenmesi ve bu sabitlikten üretilen kimlik stereotipleri üzerinden bir beklentiyle karşılaştıklarını söylemişlerdi. Hatta bu konuyu önemseyerek oryantalizmle hesaplaşan feminist sanatçılar Gülsün Karamustafa, İnci Eviner ve Canan’ın çalışmalarına yer verdiğimiz bir başka kitap bölümü de yazdık ve geçtiğimiz aylarda basıldı (bkz. Dastarlı ve Cin, 2025). Bu bağlamda Şükran Moral’in çalışmaları, kadın bedeninin metalaştırılması ve kadınların



kamusal alandaki varlığı gibi konuları gündeme getirerek toplumsal cinsiyet rolleri üzerine tartışmaları tetikliyor. Canan ise özellikle şiddet, istismar, cinsel özgürlük gibi temaları ele alan çalışmaları ile kadın hakları konusunda farkındalık yaratmaya ve mevcut sorunlara dikkat çekmeye çalışıyor. Sadece bu iki sanatçı değil, kitapta görsel olarak yer verdiğimiz veya kitabın sınırları nedeniyle sadece hakkında açıklamalar yapabildiğimiz pek çok çalışma vesilesiyle Türkiyeli feminist sanatçılar, sanatın toplumsal sorunlara dikkat çekme, eleştirel düşüncüyü teşvik etme ve tartışma yaratma gibi rollerini yeniden gündeme taşıyorlar. Bu durum, sanatın sınırları, neyin "sanat" olarak kabul edilebileceği ve sanatın toplumsal etki potansiyeli gibi konuların da tartışılmasına yol açıyor. Böylece feminist sanat “sadece” sanatsal ifade biçimi olmakla kalmıyor, aynı zamanda Türkiye'deki toplumsal tartışmalara da katkıda bulunuyor. Moral ve Canan gibi diğer sanatçılar da sık sık farklı yorumlanabiliyor; çalışmalarına tepkiler kimi zaman destekleyici kimi zaman eleştirel olabiliyor. Ancak bu farklı yorumlar sayesinde toplumda bu konular hakkında daha fazla konuşuluyor, düşünülüyor ve farkındalık artıyor. Tartışmaların olması, ele alınan konuların ne kadar canlı ve toplum için önemli olduğunu gösteriyor. Bu tartışmalar, sadece çalışmaların içeriğiyle de sınırlı değil, sanatçıların kimlikleri ve toplumdaki konumlarıyla da yakından ilişkili. Ataerkil bir toplumda, özellikle sanatçı kadınların cinsel özgürlük veya şiddet gibi konulardaki yorumları, çoğu zaman daha fazla eleştiriye ve yargıya maruz kalabiliyor. Ancak feminist sanatçıların yarattığı bu tartışmalar, aslında epistemik adaletsizliğe karşı bir direniş biçimi olarak da değerlendirilebilir. Onlar, çalışmaları aracılığıyla toplumsal normlara meydan okuyarak, görmezden gelinen veya bastırılan gerçekleri cesurca gün yüzüne çıkarıyorlar. Bu sayede hem kendi seslerini duyuruyorlar hem de benzer deneyimlere sahip olan başkalarının da bu konular hakkında konuşabilmesine ve deneyimlerini paylaşabilmesine olanak tanıyorlar. Bu, sessizliğin kırılması ve farklı bakış açılarının duyulması için önemli bir adım.

Kitabınızda Türkiye'nin kültürel konumunu “eşikte” (*liminal*) olarak tanımlıyor ve bu konumun, feminist sanat tarihinin kurucu varsayımlarına dair Batı ve Batı dışı sanat sınırları arasında ikili bir anlatı sunmak yerine, daha katmanlı ve nüanslı bir yaklaşım geliştirme potansiyeli taşıdığını belirtiyorsunuz. Bu eşikte olma hali Türkiye'de feminist



sanatın temalarını, biçimsel tercihlerini ve alımlanışını nasıl etkiliyor? Bu yönüyle Türkiye’deki feminist sanat üretimi, Batı Avrupa’daki ya da Küresel Güney’deki feminist sanat hareketlerinden hangi yönleriyle ayrışıyor?

Türkiye'nin kültürel konumunu "eşikte" olarak tanımlamamız, feminist sanat tarihini anlamak için son derece önemli bir çerçeve sunuyor. Bu "eşikte" olma hali aslında coğrafi bir konumdan ziyade, farklı kültürel, sosyal, siyasi ve tarihsel katmanların bir araya geldiği, sürekli bir geçiş ve dönüşüm halinde olan bir durumu ifade ediyor. Bu durum Türkiye'deki feminist sanatın hem temalarını hem biçimsel tercihlerini hem de alımlanışını derinden etkiliyor.

Temalar açısından baktığımızda, Türkiye'deki feminist sanatçılar, kimlik, toplumsal cinsiyet, beden, cinsellik ve siyaset gibi konuları ele alırken, Batı ve Doğu, modern ve geleneksel, seküler ve dini gibi farklı kimliklerin iç içe geçtiği bir coğrafyanın karmaşıklığını yansıtıyorlar. Örneğin, aile içi şiddet, töre cinayetleri, namus kavramı gibi konular bir yandan evrensel feminist kaygıları yansıtıyor bir yandan da Türkiye'ye özgü kültürel ve toplumsal dinamiklerle şekilleniyor. Bu durum Türkiye'deki feminist sanatın, sadece Batı'daki feminist teorilerden beslenmekle kalmayıp, kendi yerel bağlamını da dikkate aldığını gösteriyor.

Biçimsel tercihler açısından baktığımızda ise, Türkiye'deki feminist sanatçıların, Batı'daki feminist sanattan etkilenmekle birlikte, kendi kültürel ve sanatsal miraslarından da beslendiklerini görüyoruz. Performans sanatı, video sanatı, enstalasyon gibi çağdaş sanat pratiklerinin yanı sıra, geleneksel el sanatları, minyatür, hat sanatı gibi türler de feminist sanat çalışmalarında sıklıkla kullanılıyor. Bu yerel kültüre bir gönderme olduğu gibi bugün zanaat şeklinde kodlanarak “büyük sanat”ın dışında bırakılan dillere sahip çıkmak ve böylece modern erkek egemen sanat kanonuna karşı bir eleştiri sergilemek olarak da yorumlanmalı. Böylece bugün bir feminist sanatçı, geleneksel dikiş-nakış tekniğini kullanarak kadınların ev işlerindeki emeğini görünür kılabilir veya minyatür diliyle tarih anlatısının ataerkilliğini sorgulayabiliyor.



Türkiye'deki feminist sanat üretimi, Batı Avrupa'daki ya da Küresel Güney'deki feminist sanat hareketlerinden bazı önemli noktalarda ayrışıyor. Batı Avrupa'daki feminist sanatın genellikle daha seküler ve bireyci bir yaklaşıma sahip olduğu, Türkiye'deki feminist sanatın ise daha çok toplumsal ve kültürel bağlamlara odaklandığı saptamasını yapabiliriz. Batı'da feminizm daha çok bireysel özgürlükler ve eşitlik üzerine yoğunlaşırken, Türkiye'de feminizm daha çok toplumsal adaletsizlikler, kültürel baskılar ve siyasi sorunlarla mücadele ediyor. Küresel Güney'deki feminist sanat ise genellikle sömürgecilik, ırkçılık ve yoksulluk gibi sorunlara odaklanıyor, Batı'nın sömürgeci politikalarının ve kültürel hegemonyasının etkilerini eleştiriyor. Bu açıdan baktığımızda Türkiye'deki feminist sanat daha çok kimlik, kültürel miras ve modernleşme gibi konular üzerine yoğunlaşıyor, sanatçılar kendi toplumlarındaki ataerkil yapılarla ve kültürel çelişkilerle mücadele ediyorlar. Bu farklılıklar, Türkiye'deki feminist sanatın kendine özgü bir ses ve kimlik geliştirmesine olanak tanıyor.

Feminist sanatın yalnızca kadın sanatçıların görünürliğini artırmakla sınırlı olmadığını, aynı zamanda sanatın kültürel üretim biçimlerini ve epistemik hiyerarşilerini sorguladığını vurguluyorsunuz. Peki, çalışmanız bu hiyerarşileri “çeşitlilik” söylemiyle yeniden üreten güncel müze ve galericilik pratiklerine nasıl müdahil oluyor ya da eleştirel bir katkı sunuyor? Devamında şunu da sormak isteriz: Feminist sanat, neoliberal sanat ekonomilerinin içinde var olurken politik keskinliğini nasıl koruyabilir? Bu ekonomiyle iç içe geçmeden ya da onun tarafından soğurulmadan eleştirel konumunu nasıl sürdürebilir?

Müzeler ve galeriler son yıllarda “çeşitlilik” söylemini benimseyerek programlarına daha fazla kadın, LGBTQ+ ve farklı etnik kökenlerden sanatçıları dahil etmeye başladılar. Ancak bu çaba çoğu zaman yüzeysel bir "sembolik katılım" düzeyinde kalabiliyor. Yani, çeşitlilik sadece bir pazarlama stratejisi olarak kullanılabilir ve bu durumda sanat kurumlarının temelindeki epistemik hiyerarşiler ve güç ilişkileri değişmeden kalıyor. Bu farkındalıkla yapılacak bir çalışma söz konusu duruma eleştirel bir müdahale sunabilir ve biz de bunu yapmaya çalışıyoruz. Feminist sanatın, sadece sanatçı kadınların eserlerini sergilemekle sınırlı



olmadığını, aynı zamanda sanatın ne olduğu, nasıl değerlendirildiği ve nasıl sergilendiği gibi temel soruları da sorguladığını vurgulamak istedik. *Feminist Art in Resistance* dışında yaptığımız diğer çalışmalarımızda da müzelerin ve galerilerin “çeşitlilik” söylemini daha derinlemesine ve samimi bir şekilde ele alması gerektiğini söylüyoruz. Mesela, müzelerin sergileri sadece “estetik bir deneyim” olarak sunmak yerine, feminist sanatın politik ve eleştirel boyutlarını da vurgulayarak, izleyicileri düşünmeye ve tartışmaya teşvik etmesi gerekir. Burada sergileme pratiklerinin sorgulanması gerekiyor. Aynı zamanda kurumsal yapıların da dönüştürülmesine ihtiyaç var. Müzelerin ve galerilerin, yönetim kurullarından küratörlerine kadar tüm kadrolarında amaçladıkları çeşitliliği artırmaları, bu öznel karar alma mekanizmalarına dahil etmeleri önemli bir başlangıç noktası olabilir.

Neoliberal sanat ekonomisi ve politik keskinlik meselesine gelirsek... Neoliberal sanat ekonomisi, sanatı bir yatırım aracı olarak görüyor ve sanat eserlerinin değerini piyasa koşullarına göre belirliyor. Bu durum, feminist sanatın politik ve eleştirel boyutlarının göz ardı edilmesine ve sanatın sadece “estetik” veya “dekoratif” nesneler olarak algılanmasına yol açabiliyor. Feminist sanatın bu ekonomiyle iç içe geçmeden ya da onun tarafından söğürülmeden eleştirel konumunu sürdürebilmesi için alternatif sanat alanları yaratması, sanatçı kolektifleri oluşturması ve feminist sanatçıların, sanatın sadece bir “ürün” olmadığını, aynı zamanda bir düşünce biçimi, bir direniş aracı ve bir toplumsal değişim potansiyeli olduğunu hatırlatarak eleştirel sanat pratiklerini geliştirmesi gerekiyor. Üstelik bunu yaparken ana akım sanatın dışında alternatif bir kategori şeklinde kalmayarak mevcut sanat kurumsallığına müdahale etmesi de şart. Elbette sanat eğitimi dönüştürmek de büyük önem taşıyor. Ancak bu mücadelenin sürekli bir çaba gerektirdiğini ve feminist sanatçıların, akademisyenlerin, küratörlerin ve aktivistlerin iş birliği yapmasının kaçınılmaz olduğunu unutmamak gerekir.

Kitabınızda feminist sanatın direniş pratiklerini birbiriyle kesişen iki hatta okuyorsunuz: Birincisi, eril tahakküm ile birlikte kurumsallaşan sanat alanına bir meydan okuyuş. İkincisi, hetero-patriyarkal toplumsal yapılara karşı bir mücadele alanı olarak feminist



sanat pratiği. Türkiye’deki feminist sanat pratikleri bu eksenlerdeki mücadele hattında nasıl bir yol kat etti? Sizin feminist sanatın Türkiye’deki serüveninin dünyanın farklı yerlerindeki kültürel ve politik bağlamlardaki muadillerine nazaran ilham verici bulduğunuz tarafları var mı?

Türkiye'deki sanat alanı uzun yıllar erkek egemen bir yapıya sahip olsa da günümüzde bu durumun önemli ölçüde değiştini düşünöyoruz. Geçmişte müzeler, galeriler, sanat eleştirmenleri ve sanat piyasası erkek sanatçıların çalışmalarına daha fazla yer vererek kadınların görünürlüğünü sınırlıyordu. Ancak feminist sanatçılar bu duruma karşı çeşitli stratejiler geliştirdiler: Yeni sergi alanları yarattılar, kolektifler kurdular, feminist sanat eleştirisi yaptılar ve sanat eğitiminde kadınların temsilini artırmaya çalıştılar. Bu mücadeleler sonucunda, sanatçı kadınların görünürlüğü önemli ölçüde arttı, feminist sanat daha fazla sergilenmeye başlandı ve feminist sanat eleştirisi daha çok dikkate alınır hale geldi. Ancak hâlâ aşılması gereken engellerin olduğu da bir gerçek.

Tüm bu süreçte Türkiye'deki feminist sanatçılar yalnızca sanat alanındaki eşitsizliklere değil, aynı zamanda hetero-patriyarkal toplumsal yapılara karşı da mücadele verdiler ve vermeyi sürdürüyorlar. Aile içi şiddet, kadın cinayetleri, cinsel taciz, ayrımcılık, homofobi, transfobi gibi konuları ele alarak toplumsal normlara, kültürel değerlere ve siyasi politikalara eleştirel bir bakış açısı getiriyorlar. Sanatın da önemli bir parçası olduğu bu mücadeleler sonucunda Türkiye'de kadın hakları konusunda farkındalık arttı ve toplumsal cinsiyet eşitliği daha fazla gündeme gelmeye başladı. Ne yazık ki, hetero-patriyarkal toplumsal yapılar hâlâ güçlü ve bu nedenle feminist sanatçıların mücadelesi devam ediyor. Yani Türkiye'deki feminist sanatçılar, toplumsal ve siyasi sorunlara duyarlı ve aktivist bir yaklaşıma sahipler. Sanatlarını sadece estetik bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda bir direniş aracı, bir toplumsal değişim potansiyeli ve bir politik müdahale olarak görüyorlar. Bu da Türkiye'deki feminist sanatın sadece sanat dünyasına değil, topluma ve siyasete de etki etmesine olanak tanıyor ki bu her tür entelektüel üretim için başlı başına ilham verici.



Kitapta ele aldığınız haliyle feminist sanatın alamet-i farikası -bununla sınırlı olmasa da- performans sanatıyla ön plana çıkıyor. Bu kapsamda bedenin, özellikle de sanatçının kendi bedeninin sanat pratiğinin başlıca materyali haline geldiğini okuyoruz. Dişilleştirilmiş bir mekân olarak bedenin (çoğu durumda kadın bedeninin) feminist sanatın hayal gücünde estetik bir direniş mekânı haline geldiğini söylemek herhalde yanlış olmayacaktır. Ancak bu kapsamda incelediğiniz bazı sanatçılar ve işleri bir dizi kültürel ve politik kodun sınırlarıyla da karşılaşılıyorlar. İlk aklımıza gelen örnekler Jujin’in çıplaklığı işleyen çalışmalarında olası reaksiyonlardan kaçınmak için anonimliğe sığınması ya da Şükran Moral’in yine çıplaklığı ancak dolayımlyarak temsil etmesi. Öyleyse, feminist performans sanatında “müzakere estetiği”nden mi söz etmeliyiz? Feminist sanatın hem sınırları zorlayıp hem de belli ölçüde anlaşılabilir, dolaşıma girebilir kalma çabasıyla kurduğu estetik denge nedir?

Performans sanatının tanımlanabilir bir kategorik dil olması, feminist sanatın da güçlü bir şekilde ortaya çıktığı 1970’li yıllara dayanıyor. Dolayısıyla birinin yükselişini diğerinden ayrı düşünemiyoruz. Dediğiniz çok doğru, beden estetik bir direniş mekânı haline geliyor feminist performans ile. Evet, 1998’de İstanbul’daki Genç Etkinlik sergisinde adet kanıyla bir kabin içinde performans yapan Jujin kimdi hâlâ bilmiyoruz, performansına dair bilgilerimiz bazı kayıtlarla sınırlı. Şükran Moral’in ise jinekolog masasındaki performansına dayalı fotoğraf çalışması “Storia dell’occhio”yu (1996), bir genelev kapısında üstsüz şekilde gerçekleştirdiği performansı “Bordello”yu (1997) ve “Üç Erkek Evlenme” (2010) performansını ele aldık kitapta. Ancak Moral’in bizim yer veremediğimiz ve tamamen tabulara savaş amacıyla ürettiği çalışmaları da var. Örneğin, kendisini İsa peygamber olarak çarmıha gerdiği 1994 tarihli çalışması İtalya’da sergilenince sanatçı büyük sıkıntılar yaşadı. Keza 2010’da izleyici karşısında lezbiyen sevişme performansına dayanan “Amemus” çalışmasını yaptı ve bunun ardından nasıl bir lince uğradığını görüşmemizde dile getirmişti. Dolayısıyla sorunuzu şöyle cevaplayabiliriz: Kitapta da belirttiğimiz gibi, Türkiye’de performans sanatı 1990’ların ikinci yarısında ve ağırlıklı olarak da 2000’li yıllardan itibaren uygulanmaya başlanıyor. Ancak, bizce, ne bu görece gecikmişlik ne de sanatçıların çıplaklıkla ilgili bazı çalışmalarına bakarak



çekindiklerine dair tespitler yapılabilecek olması, bize bir “müzakere estetiği” sonucunu veriyor. Elbette her sanatçı anlaşılmayı, bir izleyiciye hitap etmeyi ve kalıcı olmayı önemser. Ama bunların hiçbirinin bir formülü yok. Kültürel ve politik kodun sınırları hakkında düşünürken üzerinde çalıştığımız konunun sanat olduğunu unutmamamız gerekiyor. Sanatçının özneliği, zaman içinde değişkenliği, uluslararası bir sanat dünyasının parçası olan sanatçının coğrafyaya ve kültüre bağlı olarak, örneğin bir başka ülkede başka bir sergi için çalışırkenki dinamizmi... Dolayısıyla her genelleme içinde ciddi miktarda hata potansiyeli barındırıyor ve en doğru yorum için sanatçı ve eser özelinde bir tartışma yürütmek gerekiyor. Biz de kitapta bunu, yani tek tek eserlere dair okumalar yapmayı çok önemsedik. Elbette kitabın sınırları bize çok ciddi bir seçki yapma zorunluluğu verdi, ama ele aldığımız çalışmalara bakıldığında kiminin daha büyük bir kesim tarafından anlaşılmak kiminin ise anlaşılmayı o kadar da önemsemeden daha çok sınırları zorlamak amacıyla olduğu görülebiliyor. Yine içindeki hata payını hatırlatarak bir genelleme yaparsak, Türkiye’deki feminist performans sanatının mümkün olabilmesinin bile çoğunlukla toplumsal tabularla mücadele etmek anlamına geldiğini söyleyebiliriz.

Bir önceki soruyla bağlantılı olarak, feminist sanatın karşı-kamusal alanlar üretme kapasitesine dair şu sorular giderek daha kritik hale geliyor: Sanatın müdahaleleri gerçekten alternatif ve dönüştürücü bir kamusal alan yaratma potansiyeline sahip mi? Yoksa bu girişimler, mevcut hegemonik kamusal alanın sınırları içinde yalnızca kırılma ve geçici imkânlar mı sunuyor?

Feminist sanat, bir mücadele ekseninde ortaya çıktı ve zamanla eylemci özelliğini kaybetmedi. Hatta aksine, dünya değiştikçe feminizme ve feminist sanata ihtiyaç belki de arttı ve feminist sanat eylemci olmayı sürdürdü. 20. yüzyılda -daha çok- sanat piyasasının tüm kurumlarıyla ısrar ettiği sanatı hayattan ayrı bir kategori olarak toplumsal hiyerarşide yukarıda konumlandırma amacının hep kıyısında durdu feminist sanat. Hatta bu nedenle “daha az sanat/daha çok aktivizm” olarak bile görüldü. Dolayısıyla feminist sanat, sanatın “beyaz küp” olarak isimlendirilen steril mekânlarının dışında olmayı önemsendi. Baktığımızda pek çok



feminist sanat çalışmasının, sergisinin, kolektifinin kamusalılığı amaç edindiğini, ilişkisel yöntemler deneyerek alternatif ve hegemonya karşıtı alanlar oluşturabildiğini görüyoruz. Böylece genel anlamda sanatın da kamusal alanda nasıl algılanıp tüketildiğine ve insanları nasıl mobilize edip dönüştürdüğüne dair tartışmaları besledi. Biz kitapta da feminist sanat üzerine yazdığımız başka çalışmalarımızda da feminist sanatın kamusal alanı politikleştirip yeniden tasavvur ederek bir eleştirel kamusalılık yarattığını işaret etmeye çalışıyoruz. Buna dair çok çarpıcı örneklerden biri, Neriman Polat ile Arzu Yayıntaş'ın 2013'te Tophane'deki bir kahvehanede, öldürülmüş kadınların isimlerini cama yerleştirerek yaptıkları “Acı Kahve”dir. Sanatçılar, cephesi sokağa bakan geleneksel bir erkek kahvehanesinin camlarına bir önceki yıl erkekler tarafından öldürülen kadınların adlarını yazıp süreci gözlemlemeye başlarlar. Amaçları, kadın cinayetlerinin, kadına yönelik ev içi şiddetin bu kadar yüksek olduğu bir ülkede eril fail özneyi dolaylı da olsa bir yüzleşme içinde bırakmaktır. Hatta çalışma süresince sanatçılar kendilerini geri plana çeker, bu mekân enstalasyonuna sanat ortamının talep ettiği şekliyle bir sanat işi olarak davranmazlar. Örneğin, sanatçılar kendileri röportaj vermez, çalışma ilgi çektiğinde basın gelip oradaki erkeklerle röportaj yapar. Sonra kadınlara bir günlüğüne buluşma çağrısı yaparlar ve o erkek kahvehanesine gelen pek çok kadın, öldürülen kadınların adlarına bakarak onların hatırına birer acı kahve içer. Şehrin muhafazakâr yaşam alanı olarak kodlanabilecek ve erkek hegemonyasındaki bir mekân, böylece feminist bir dönüşüm geçirerek gerçeklikle yüzleşme ilişkisinin yeri haline gelir. Elbette mekân yalnızca belirli bir süreliğine dönüşmüştür ama çalışma aracılığıyla bireysel yüzleşmeler kadar mekândaki kişiler arasında üretilen diyalogların da zamana yayılan dönüştürücü gücünü unutmamak gerekir.

Kitapta kamusal alanı sadece Habermas'ın “burjuva kamusal alanı” olarak ele almıyoruz. Feminist filozof Nancy Fraser'ın toplumda ikincil konumda kalmış, madun kesimleri içeren alternatif ve karşı bir kamusalılık önerisini de takip ederek özellikle kolektivite vurgusunu önemsiyoruz. Çünkü Fraser'ın kamusalılık önerisi, kolektif olarak talep edilir. Kamusal alanın tikelliğine karşı, daha geniş ve çeşitli kamular yaratma çabası kolektif üretimden ve mekânın ontolojik kolektivizminden beslenir. Feminist sanat başından itibaren



kolektif bir direniş biçimi olarak örgütlendi ve daima hegemonik kamusalallığı dönüştürmeye çalıştı. Dolayısıyla hegemonik kamusalallığa baştan itibaren topyekûn savaş açan feminist sanatın yaptığını kırılğan ve geçici müdahaleler olarak göremeyiz bizce.

Son olarak, özellikle Türkiye'de yükselişe geçen toplumsal cinsiyet karşıtı hareketler ve iktidar politikaları karşısında bu karşı-kamusalallıklar ne tür bir direnç ve tahayyül alanı vadediyor? Feminist sanat, bu politik şiddet ve gerilim ortamında kendi mekânını kurabilir mi, yoksa bizzat bu şiddetin hedefi haline gelerek varlığını sürekli tehdit altında mı sürdürmek zorunda kalıyor?

Toplumsal cinsiyet karşıtı iktidar politikalarının yükselişe geçtiği bir ortamda, feminist sanatın yarattığı karşı-kamusalallıklar, hegemonik kamusal alanın dışında kalan, dışlanmış grupların kendi aralarında iletişim kurduğu, dayanışma ilişkileri geliştirdiği ve alternatif söylemler ürettiği alanlar haline geliyor. Feminist sanat, bu karşı-kamusalallıkların oluşmasına ve güçlenmesine katkıda bulunarak, toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın hakları savunucularına bir araya gelme, deneyimlerini paylaşma ve ortak bir mücadele hattı oluşturma imkânı sunuyor. Böylece dediğimiz gibi, hegemonik kamusalallığı da dönüştürme potansiyeli taşıyor. Bu karşı-kamusalallıklar, aynı zamanda yeni bir tahayyül alanı yaratıyor. Feminist sanat çalışmaları, toplumsal cinsiyet rollerini, kadın bedenini, cinselliği ve aile kavramını yeniden düşünmeye ve sorgulamaya teşvik ederek, mevcut toplumsal düzenin dışına çıkmanın ve daha eşitlikçi bir geleceği hayal etmenin yollarını işaret ediyor. Feminist sanatın bu politik şiddet ve gerilim ortamında kendi mekânını kurması ise son derece zorlu bir süreç. Çünkü feminist sanatçılar bir yandan iktidar baskısı altında kalan müzelerde veya piyasa kaygısını önceleyen galerilerde çalışmalarını sergileme imkânı bulmakta zorlanıyorlar, diğer yandan çalışmaları nedeniyle hedef gösterilebiliyor, linçlenebiliyorlar. Feminist sanatın bu politik şiddet ve gerilim ortamında varlığını sürdürmesi, sürekli bir tehdit altında olmayı da beraberinde getiriyor. Ancak şunu söyleyebiliriz ki bu tehditler, feminist sanatçıların mücadele azmini kırmıyor aksine daha da güçlendiriyor. Çünkü Türkiye'de kendisini feminist olarak tanımlayan sanatçılar -ki sayıları her geçen gün artıyor-, sanatın sadece bir estetik ifade biçimi olmadığını,



aynı zamanda bir direniş aracı, bir toplumsal değişim potansiyeli ve bir politik müdahale olduğunu biliyorlar. Bu nedenle, ne pahasına olursa olsun, seslerini duyurmaya ve mücadele etmeye devam ediyorlar. İyi ki varlar!

Son bir söz...

Son olarak, *Feminist Art in Resistance*'ı Türkiye dışı bir okuyucuya seslenmek için yazdığımızı hatırlatmak isteriz. Kitabın hem sayfa sınırlılığı hem de İngilizce okura hitap etmesi, pek çok meseleye sadece bir giriş yapmamıza olanak tanıdı. Şimdi kitabı Türkçe yeniden yazıyoruz ve umarız tüm bu meseleleri daha detaylıca tartışmaya açacağız.

Teşekkürler...



KAYNAKÇA

Barwell, I. (1993) *Feminine Perspectives and Narrative Points of View*. Hein, H. ve Korsmeyer, C. haz. *Aesthetics in Feminist Perspective* içinde. Bloomington: Indiana University Press: 93-104.

Dastarlı, E. ve Cin, F. M. (2025) *Resisting Orientalism through Feminist Art in Turkey*. Ashton, J. C. haz. *The Routledge Handbook of Heritage and Gender* içinde. Londra–New York: Routledge: 320-331.

Dastarlı, E. ve Cin, F. M. (2023) *Feminist Art in Resistance: Aesthetics, Methods and Politics of Art in Turkey*. Cham: Palgrave Macmillan.

Elif Dastarlı

Sanat Tarihi alanında lisans ve doktora derecesini İstanbul Üniversitesi'nden, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat yüksek lisans derecesini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden aldı. *Yan Kapıdan Girenler: Modern Türk Resminin Analizi* kitabı 2021'de Hayalperest Yayınevi tarafından yayımlandı. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışan Dastarlı, farklı mecralarda sanat hakkında yazmayı ve konuşmayı sürdürmektedir. Dastarlı, AICA (Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği) Türkiye üyesidir.

F. Melis Cin

Yüksek lisans derecesini University of Dublin, Trinity College'da eğitim sosyolojisi alanında ve doktora derecesini University of Nottingham'da toplumsal cinsiyet, uluslararası kalkınma ve eğitim üzerine tamamlamıştır. İngiltere'de Lancaster Üniversitesi'nde Eğitim ve Sosyal Adalet bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapan Cin'in çalışmaları eğitim, toplumsal cinsiyet ve uluslararası kalkınma kesişiminde, özellikle sanat ve katılımcı sanatların kullanımı üzerinde yoğunlaşmaktadır.