



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Sanatta Postfeminist Yaklaşımlarla

Akıl, Duygu ve Beden Bütünlüğü

Hatice ÇÖKLÜ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara,2015



Sanatta Postfeminist Yaklaşımlarla
Akıl, Duygu ve Beden Bütünlüğü

Hatice öklü

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

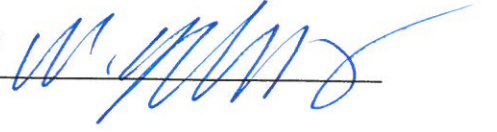
Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2015

KABUL VE ONAY

Hatice öklü tarafından hazırlanan "Sanatta Postfeminist Yaklaşımlarla Akıl, Duygu ve Beden Bütünlüğü" başlıklı bu çalışma, 3 Haziran 2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

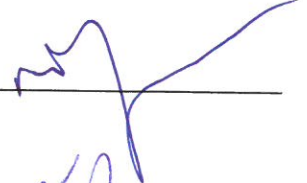
Prof. Mehmet YILMAZ (Başkan)



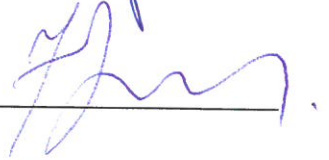
Prof. Hüsnu DOKAK (Danışman)



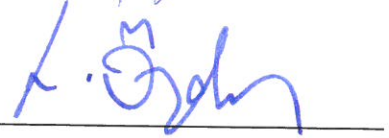
Prof. Necla Rüzgar KAYIRAN (Üye)



Doç. Zuhâl Baysar BOERESCU (Üye)



Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN (Üye)



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

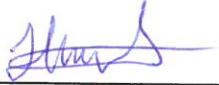
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

03/06/2015



Hatice ÇÖKLÜ

ÖZET

ÇÖKLÜ Hatice. Sanatta Postfeminist Yaklaşımlarla Akıl, Duygu ve Beden Bütünlüğü, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2015.

Toplumsal hareketler ve sanat akımları, ortak bir akıl ya da fikir tabanında oluşmuş insan topluluklarının ortaklaşa hareketleri olarak ifade edilebilir. Birbirinden ayrı hareket eden ortak akıl grupları ve sanat akımları da toplumsal hareketler içerisinde varlığını gösterir. 1789 Fransız Devriminin ardından Oluympede Gouges tarafından 1791 yılında “Les Droits La Femme” (Kadın ve Kadın Yurttaşların Hakları Bildirgesi) ile başlayan, 1960’larda Avrupa ve ABD’de, 1980’lerde ülkemizde, etkilerini gösteren ve hız kazanan feminist toplumsal hareketler sosyolojik, kültürel ve sanatsal boyutta cinsiyetçi bakış açısının tartışılıp yaygınlaşmasında yeni mücadele alanları geliştirmiştir.

Postmodern sanat, popülist kültürün sunduğu tüketici anlayışla, alternatif teknik ve malzemelerin kullanılması sonucunda modern dönem sanat disiplinlerine; Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Yoksul Sanat (Art Povera), Süreç Sanatı (Process Art), Beden Sanatı (Body Art), Gösteri Sanatı (Performans Art), Happenings, Eylemler (Actions), Fluxus, Yeryüzü Sanatı (Earth Art), Queer Art gibi yeni sanat disiplinlerinin tanımlanmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda sanat nesnesinin statüsünü, izleyicinin rolünü yeniden biçimlendirmiştir.

Türkiye feminist sanatçılarını incelediğimizde uzun yıllar yurt dışında yaşamış ya da yaşayan, doğuya batının alışık olduğu perspektiften; oryantalist bakış açısıyla bakan ve kadın konusunu yapıtlarında cesurca dile getiren: Nil Yalter (1938), Füsün Onur (d.1938), İpek Düben (d.1941), Gülsün Karamustafa (d.1946), Hale Tenger (d.1960), Şükran Moral (d.1963), Canan Şenol (d.1970) ve Nezahat Ekici (d.1970) yi görürüz.

1980'li yıllarda oluşan "kimlik" ve "farklılık" politikası, "postmodern politika" çatısı altında birleştirilmiş kültür, mekân ve zaman parçalanmalarına, öznelliğe ve yeni sanat biçimlerine sebebiyet vererek, feminist sanat algısını değiştirmiş, postfeminist sanat algısını oluşturmuştur.

Feminist sanatçıların (Nancy Spero, May Stevens, Judy Chicago, Martha Roslar vb.) "başkaları için varlık" ya da "kendi başına varlık" olan kadına yönelik eleştirel yapıtları, postfeminist sanatçıların (Sarah Lucas, Cindy Sherman, Canan Şenol, Tracey Emin) "kendi için varlık" olduklarını yansıtan yapıtlara evrilmiştir.

Hayata bakış ve kavrayışımı, postfeminist bir yaklaşımla ele aldığım bu tez çalışmasında, iktidar ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerine göndermeler bulunmaktadır. Eril ve iktidar nitelikleri görünür kılan, toplum içinde yerleşmiş cinsiyet ve kültür kodlarına, eleştirel bir bakış açısıyla gerçekleştirilen çalışmalarımda, özgün bir plastik dilin oluşturulması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler:

Postmodernizm, feminizm, postfeminizm, sanat, kadın.

ABSTRACT

ÇÖKLÜ Hatice. Unity of mind, emotion and body in art with post feminist approaches. Proficiency in Art Thesis, Ankara, 2015.

Social activities and art movements may be stated as collective activities of human groups which formed on the ground of a common mind or idea. Collective opinion groups and art movements which move separately are also existed in social movements. Feminist social movements which started with "Les Droits La Femme" (Declaration of the Rights of Woman and the Female Citizen) by Oluympe de Gouges in 1791 after 1789 French Revolution, effected Europe and the USA in 1960's and Turkey in 1980's, opened new grounds on which sexist viewpoint in culture and art is discussed.

Postmodern art, with the consumer mentality offered by populist culture, as a result of using alternative techniques and materials, caused defining new art disciplines like Conceptual Art, Art Povera, Process Art, Body Art, Performance Art, Happening, Actions, Fluxus, Earth Art, Queer Art in modern art. As a result, it reshaped the status of the art object and the role of the viewer.

When we study Turkish feminist artist we see Nil Yalter (b. 1938), Füsün Onur (b. 1938), İpek Düben (b. 1941), Gülsün Karamustafa (b. 1946), Hale Tenger (b. 1960), Şükran Moral (b. 1963), Canan Şenol (b. 1970) and Nezahat Ekici (b. 1970) who lived or has been living abroad for many years, can look at the east through a perspective which the west is used to: the orientalist view; and express the subject of woman in their works bravely.

"Identity" and "difference" policy, emerged in 1980's, causing subjectivity, new forms of art and fragmentations in culture, place and time, which unified in "postmodern policy", has changed the feminist art perception and formed the post feminist art perception.

Critical works of feminist artists (Nancy Spero, May Stevens, Judy Chicago, Martha Roslar etc.) against woman “being for others” or “being in itself” have evolved to post feminist artists’ (Sarah Lucas, Cindy Sherman, Canan Şenol, Tracey Emin) works which reflect woman “being for itself”

In this thesis study, in which I discuss how I view and comprehend life with a post feminist approach, there are some references to power and social gender roles. With my works, which are formed with a critical approach to the common gender and culture codes of society that make masculine and power characters visible, it is intended to form an original plastic language.

Key Words:

Postmodernism, feminism, post feminism, art, woman

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

MODERN VE POSTMODERN HAREKETLERİNİN SANATA YANSIMALAR...4

2. BÖLÜM

FEMİNİZMDEN POSTFEMİNİZME GEÇİŞ.....	13
2.1. POSTMODERN FEMİNİZMLER (1960-)	14
2.2. VAROLUŞÇU FEMİNİZM	14
2.3. LİNGUİSTİK FEMİNİZM VEYA FRANSIZ FEMİNİZ	15
2.4. POSTFEMİNİZM	18

3. BÖLÜM

FEMİNİST, POSTFEMİNİST HAREKETLERİN SANATA YANSIMALARI	21
3.1.GÜNÜMÜZDEN AN İTİBARIYLA POSTMODERNİZME VE POSTFEMİNİZME ELEŞTİREL BİR BAKIŞ	63
SONUÇ	65
KAYNAKÇA.....	67
ÖZGEÇMİŞ	71

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No:

Resim 1: Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959, tuval üzerine karışık teknik, 207,6 x 177,8 x 61 cm.....	10
Resim 2: Hans Haacke, Buharlaştırma Küpü, 1963-65, plexiglas ve su, 76 x 76 x 76 cm	11
Resim 3: May Stevens, Big Daddy Doll, 1968, tuval üzerine akrilik, 60 x 108 cm.....	24
Resim 4: Hanna Wilke, Yıldızlanmış Nesne Serisi'nden, 1974-1979, siyah beyaz fotoğraf ve sakız.....	24
Resim 5: Joyce Kozloff, A Maze, 1977, tuval üzerine akrilik, 72 x 180 cm.....	25
Resim 6: Monica Sjoo, Sheela Na Gig, 1978, duralit üzerine yağlı boya.....	26
Resim 7: Barbara Kruger, İsimlessiz, 1981, jelatin gümüş baskı, 72 x 48 cm.....	26
Resim 8: Gerilla Kızlar, Kadınların Metropolitan Müzesi'ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?, 1989, afiş.....	28
Resim 9: Hatice Çöklü, 36, 2007, eski ve yeni madeni paralar, kilit, anahtar.....	31
Resim 10: Hatice Çöklü, 36'nın anahtarı, 2007, eski madeni para.....	31
Resim 11: Shirin Neshat, Turbulent, 1998, video, 9 m 38 s Loop	34
Resim 12: Cindy Sherman, İsimlessiz, 1982, renkli fotoğraf, 115 x 76 cm.....	35
Resim 13: Cindy Sherman, İsimlessiz, 1983, renkli fotoğraf, 89,4 x 62 cm.....	35
Resim 14: Cindy Sherman, İsimlessiz, 1999, siyah beyaz fotoğraf, 74,9 x 102,9 cm.....	36

Resim 15: Hatice öklü, 36, 2012, kumaş üzerine ipek baskı, metal, 49 parçalı düzenleme	37
Resim 16: Hatice öklü, İsimsiz, 2015, renkli fotoğraf, 35 x 195 cm	38
Resim 17: Hatice öklü, 36-75B, 2009, renkli fotoğraf, 50 x 80 cm	39
Resim 18: Hatice öklü, Sarah Lucas'a Övgü, 2013, karışık malzeme	40
Resim 19: Hatice öklü, Sarah Lucasa Övgü, Ayrıntı, 2013, karışık malzeme	40
Resim 20: Sarah Lucas, Muz Yiyen Sanatçı, 1990, kâğıt üzerine dijital baskı, 539 x 596 mm	42
Resim 21: Sarah Lucas, Yumurtalı Otoportre, 1996, kâğıt üzerine dijital baskı, 745 x 514 mm	42
Resim 22: Sarah Lucas, Pauline Bunny, 1997, Ahşap Sandalye, vinil koltuk, kilotlu ve jartiyer ince çorabı, yastık pamuğu, metal mengene, 95 x 64 x 90 cm	43
Resim 23: Sarah Lucas, Pepsi ve Kendini Beğenmiş (ukala), 2008, karışık malzeme	43
Resim 24: Hatice öklü, Kardeş Kuşağı, 2014, 4-5 cm. kalınlığında kırmızı, siyah, mor, gri, pembe kurdeleler üzerine İpek baskı Boyut: her biri 5 x 1000 cm	44
Resim 25: Nilbar Güreş, Kendi Kendini Bozan (Self-Defloration), 2009, kumaş üzerine karışık teknik, 193 x 270 cm	46

Resim 26: Canan Şenol, Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum, 2003, Fotoğraf Serisi	47
Resim 27: Canan Şenol, İbretnüma, 2009, Video Kesiti	48
Resim 28: İpek Duben, Namus, 2013, keçe, tuval bezi, iplik, tel, mürekkep damga, foto transfer, el dikişli kolaj / her sayfa 33 x 21 cm	48
Resim 29: Şükran Moral, Küçük Bir Kıza Hikayeler, 2014, Video Enstalasyonu	49
Resim 30: Şükran Moral, Çocuk Gelin, 2014, heykel enstalasyonu	49
Resim 31: Hatice Çöklü, El Peşveri (Hand Job), 2015, video, 2.46'	50
Resim 32: Zoulikha Bouabdellah, Dansöz, 2003, video, 5'	51
Resim 33: Servet Koçyiğit, shake-it'till it drops, 2007, video, 4'	52
Resim 34: Hatice Çöklü, Yaşam Aralığı, 2015, Strafor, Kalekim, Çamaşır, 265 x 60 x 60 cm	53
Resim 35: Hatice Çöklü, Yaşam Aralığı, 2015, Ayrıntı	54
Resim 36: Hatice Çöklü, Ovulasyon, 2015, karışık malzeme	55
Resim 37: Canan Şenol, "...nihayet İçimdesin.", 2000, Işıklı Tabela	56
Resim 38: Hatice Çöklü, "Tanındığın kadar...", 2015, karışık malzeme	58
Resim 39: Tracey Emin, Yatağım (My Bed), 1998, yerleştirme	60
Resim 40: Hatice Çöklü, İki Arada Bi Derede Kalmak, 2015, renkli fotoğraf, 100 x 195 cm	61
Resim 41, 42, 43, 44: Nezaket Ekici, Türk Adası, 5.4.2003, performans, düzenleme, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi	62

GİRİŞ

Yaşam durmadan devinmekte ve gelişmekte iken, düşüncenin temel taşları olan kavramlar da yaşam serüveni boyunca, aklın belirleyiciliğinde oluşup gelişirler. Yaşamın akışına koşut olarak aklın, zihnin ve bedenin dış dünyaya uyarlanma çabası içerisinde yeni kavramlar şekillenir ve çözümlenir.

Sanatını akıl yetisi, duyguları ve dönem dönem bedeni ile bütünleştiren sanatçı; yapıtlarıyla geçmişten evrilerek gelen her dönemi, dönemler içindeki kırılmaları, "izimler"i ve "post-izimler"i güncelleştirmiş, sürekliliğini sağlamış, yeni önermeler ve yargılar oluşturmuştur. Bu kırılmalardan çıkan ya da çıkabilecek kaos ve sorunlar karşısında, yeni bakış açıları bularak, bilime ve sanata katkılar sunmuştur.

Her dönem kendi çatışmalarıyla kendi içinden ortaya çıkardığı sanatın akıl, duyu ve beden bütünlüğünü kapsayan bir açılımla, estetik bir olguyu da bünyesinde oluşturur.

Yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren dünyamızda gelişen sanatsal, ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel değişimler, ikinci yarısında yerini, yine bu alanlarda yeni değişimlere, gelişimlere ve paradigmalara bırakmıştır.

Birçok filozofun olumlu ya da olumsuz, üzerine görüş bildirdiği "post" paradigması, sanat, bilim ve ekonomi dünyasında neredeyse dokunmadığı hiçbir kavram ve sözcük bırakmamıştır. Modernizmi Postmodernizme, Feminizmi Postfeminizme dönüştürmüştür ve bu kavramları (akımları, hareketleri) "post" ön ekinden kaynaklanarak, modern ve feminist dönemde yerleşik olan paradigmaları, bir sonralık boyutuna taşımıştır.

Best ve Kellner'e göre; "Kentleşme, bürokratikleşme, endüstrileşme, rasyonelleşme, kültür farklılaşması, metalaşma ve sanatın özerkliğini (akıl ve bilimin öncülüğünde) heterojen bir çerçevede oluşturan modernleşme geliştirmeleri, yirminci yüzyılın sonlarından itibaren yerini, artan bilgi ve teknolojiyle; aklın, bilimin, ahlakın ve sanatın farklılaşmasına, kültürlerin, zaman ve mekânın parçalanmasına, yeni yaşantı biçimlerine, öznelliğe,

homojenliğe bırakarak postmodern hale gelmiştir” (Best ve Kellner: 2011, s. 15-16).

Postmodern estetikte, estetik bilgi ve çok kültürlülüğün büyük etkisini Best ve Kellner, şöyle dile getirmişlerdir;

“Modernizm modern çağın sanat hareketlerini (izlenimcilik, l’art pour l’art (sanat sanat içindir), dışavurumculuk, gerçekstücülük ve öbür avangard hareketler) betimlemek için kullanılabilirken, ‘postmodernizm’ modernizmden sonra gelen ve ondan kopan çeşitli estetik biçimlendirme biçimleri ve pratikleri betimleyebilir. Bu biçimler Robert Venturi ve Philip Johnson’ın mimarisi, John Cage’in müzikal deneylerini, Warhol ve Rauschenberg’in sanatını, Pynchon ve Ballard’ın romanlarını ve Blade Runner ya da Blue Velvet gibi filmleri içerir” (Best ve Kellner: 2011, s. 17).

Charles Fourier’in “féminisme” olarak adlandırdığı, Olympe de Gouges’in ve Mary Wollstonecraft’ın görüşleri, bildirgeleri ve savunuları üzerine oturtulmuş, mevcut eril ortak akılların dünyasında her alanda (sanatsal, toplumsal, ekonomik, kültürel) “kadınlara eşitlik” mücadelesi üzerine kurulmuş politik bir eylem olan feminizm, modern dönemde ortaya çıkmıştır. Fakat sonrasında Derrida, Foucault ve Lacan gibi postmodern filozof, psikanalist ve sosyologların görüşlerinden etkilenerek önüne “post” ekini almış, Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, Helene Cixous, Mary Joe Frug gibi feminist postfeminist teorisyenlerce hizipleştirilmiştir.

Dualizm üzerine kurulu olan, (kadın/erkek, öznel/nesnel, akıl/beden, batı/doğu, zayıf/güçlü, duygusal/rasyonel, kavramsal/mahrem) modern politikaya karşı, 1960’lı yıllarda başlayan politik ayaklanmalar, yeni toplumsal hareketleri gündeme getirmiştir. (feministler, çevreci hareketler, LGBTTİAQ (eşcinsel hareketi) hareketi, barış hareketi, siyahi hareketler). Irk, sınıf, etnik bağlam ve cinsiyet farklılıklarının görünür hale gelmesini sağlamıştır. 1980’li yıllarda oluşan “kimlik” ve “farklılık” politikası, “postmodern politika” çatısı altında birleştirilmiş kültür, mekân ve zaman parçalanmalarına, öznelliğe ve yeni sanat biçimlerine sebebiyet vererek, feminist sanat algılanışını değiştirerek, postfeminist sanat algısını oluşturmuştur.

Eril sistemi “yapıçözüm”e uğratmaya çalışan feminist sanatçılar,(Nancy Spero, May Stevens, Judy Chicago, Hanna Wilke, Joan Semmel, Martha Roslar v.b.) “başları için varlık” ya da “kendi başına varlık” olan kadına yönelik eleştirel yapıtlar ortaya çıkarmışlardır. Post feminist sanatçılar da(Zoulika Bouabdellah, Sarah Lucas, Cindy Sherman, Shirin Neshat, Canan Şenol, Nilbar Güreş, Tracey Emin v.b.) daha çok, erkekler gibi kadınların da “kendi için varlık” olduklarını yansıtan yapıtlar ortaya çıkartmışlar ve çıkarmaktadırlar. Yapıtlarını Parodik, İronik, Absürd, Grotesk, İn Yer Face ve Pastiş gibi sanatın yeni biçimlendirme yöntemleriyle çözümlenmeye çalışmışlardır. Yapıtlarında, konu olarak farklı ülkelerde yaşayan siyahi, beyaz, lezbiyen, heteroseksüel kadınların her alanda farklı baskılara maruz kaldıklarını dile getirirken, kendi sanatsal dillerini, farklılıklarını ve söylemlerini ortaya koymuşlardır ve koymaktadırlar.

Yukarıda açıklanan bütün bu oluşum süreçlerine dayanarak, “Sanatta Postfeminist Yaklaşımlarla Akıl, Duygu Ve Beden Bütünlüğü” adı altında ele alınan çalışmalarda, farklı teknikler denenerek, özgün görsel bir plastik dil oluşturulmaya çalışılmıştır.

Araştırmamın ana başlığını oluşturan, “Sanatta Postfeminist Yaklaşımlarla Akıl, Duygu Ve Beden Bütünlüğü” sunumuna geçmeden önce; Modernizmden Post-modernizme ve Feminizmden Post-feminizme tarihsel bir yolculukla ilerleyişimize ışık tutacağı kanısından hareketle, kısa bir hatırlatmaya gereksinim duymaktayım.

1. BÖLÜM

MODERN VE POSTMODERN HAREKETLERİN

SANATA YANSIMALARI

Gelenekselden moderne, modernden postmoderne geçiş; mimari, edebiyat, müzik, görsel ve plastik sanatlar gibi pek çok disiplinlerde kendine yer bulmuştur. Gelenekselden moderne geçiş, insan ve akıl merkezli bir bütünleştirmeyi beraberinde getirirken, modernden postmoderne geçiş, insan ve aklın parçalanmasını olumlamıştır.

Batı'da Postmodernizm tartışmaları Jacques Lacan (1901-1981), Jean François Lyotard (1924-1998), Gilles Deleuze (1925-1995), Michel Foucault (1926-1984), Jean Baudrillard (1929-2007), Jacques Derrida (1930-2004) Steven Best (d.1955) ve Douglas Kellner (d.1943), David Harvey (d.1935) gibi pek çok düşünür tarafından, 1970'lerle birlikte gündeme getirilmiştir. Bu tartışmalar, 1980'lerle birlikte yoğunlaşmış ve bütün Batı düşününü, oradan hareketle Doğu düşününü sosyolojik, psikolojik, psikanalistik, tarihsel ve sanatsal kuramlarını etkilemiştir.

"Postmodernizm, Baudelaire'in modernite anlayışının yarısını oluşturan gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimser" (Harvey, 2012, s. 60).

Bunun üzerine Foucault'nun bize verdiği talimatlar şudur;

"Eylemi, düşünceyi ve arzuları, çoğaltma, yanyana getirme ve dağılma yoluyla geliştirmek ve pozitif çok yönlü olanı seçmek, farklılığı birörneklige, akımları birimlere, hareketli düzenlemeleri sistemlere tercih etmek. Üretken olanın yerleşik değil göçebe olduğuna inanmak" (Akt. Harvey, 2012, s. 60).

"Modernist ve postmodernist düşünce arasında parçalanma, gelip geçicilik, süreksizlik, kaotik değişim durumunun sürekliliği önem taşır" (Harvey, 2012, s. 60)

“Foucault ve Lyotard gibi yazarların, her şeyin birbirine bağlanmasını ya da temsil edilmesini sağlayacak bir üst-dil, üst-anlatı ya da üst-teori olabileceği fikrini bütünüyle reddettiklerini görüyoruz. Zaten Lyotard postmodernliği yalın biçimde ‘üst-anlatılara inanmamak’ olarak tanımlar”(Harvey, 2012, s. 60).

Yukarıda bahsedilen düşünürlerin Boudelaire, Foucault, Lyotard ve Harvey’in görüşlerinden yola çıkarak postmodernite, modernite’nin özcü-tekçi, üst-anlatı, üst-dil, üst teorive homojen yapısının yapıbozuma uğratır. Bu bağlamda Tuna Erdem şunları dile getirmiştir;

“Postmodernizm, modernizmin ya da başka bir deyişle Aydınlanma Projesi’nin iflas ettiğini ileri sürer ve yapıbozum (deconstruction) yöntemiyle modernist yapıyı bozar. Yapıbozum, söz konusu yapı ataerki sistem olmak üzere feminizmin de kullandığı yöntemdir. Yapıbozum, postmodernizme özgü bir yöntem olmakla birlikte, içeriği ile uyumlu bir metodolojidir. Çünkü postmodernizm, bütüncül yapıların varolamayacağını, ancak parçaların bütünün içinde zorla eritilmesiyle böylesi yapıların oluşturulabileceğini öne sürer” (Erdem, 1994, s. 68).

1970’lerden bugüne Batı düşününü bir şekilde etkisi altına alarak gündeme gelen Postmodernizm, ülkemizde 1990’ların başlarına kadar gündeme gelmemiştir. Bunu birkaç nedene bağlamak mümkün görünmektedir.

“Öncelikle 12 Eylül 1980’de gerçekleşen darbe bütün düşünce dünyasını felce uğratmış, bu kargaşa, şiddet ve baskı ortamında, Türkiye’nin dünyadaki düşünsel yaşamla bağlantısı kesintiye uğramıştır. Ayrıca 24 Ocak kararları ve 12 Eylül sonrası Özal dönemi politikalarının kültürel sonuçlarının ancak 1990’larla birlikte kendini göstermeye başlaması, toplumun durumunu yorumlamaya yönelik bu tarz kuramların yine bu dönemde güncelleşmesine sebep olmuştur. Bu bahsedilenler, postmodernizm tartışmalarının Türkiye’de gündeme gelişinin 1990’lı yılları bekleyişinin daha dışsal sebepleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bunların yanında daha içerden, Türkiye’deki düşünsel yapı ve postmodernizm düşüncesine yönelik tutumlar da bu gecikmedeki diğer faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır” (Çetin, 2008, s. 85-86).

Avrupa'da 1970'lerden ülkemizde 1990'lardan bugüne yayılmaya başlayan postmodernizm, pek çok yandaş ve karşıt filozoflar tarafından tanımlanmaya çalışılırken bile ne olduğundan çok, ne olmadığı vurgulanmaktadır. Çöklü'ye göre ise postmodernizm; Cadının bohçası kavramı ile özdeşleştirebileceğimiz rengârenk parçalardan oluşan kumaşın Anadolu tabiri ile "Çıfıt Çarşısı"ndaki sunumudur. Bu sunum, bizde entelektüel bir donanım gereksinimi duyulmadan ondan da olsun bundan da olsun gerçekçiliği ile toplumun her kesimine serpiştirilmiş, günlük hayatımızda ve sanatımızda yerini almıştır.

Onsekizinci yüzyılda aydınlanma projesi, aklın belirleyiciliğinde bilimle birlikte ilerlemeyi temel alarak; özgürlüğü, eşitliği, insan haklarını, demokrasiyi, sanatın özerkliğini (düşünce ve dayanışma birliğini) geliştirmeyi hedeflemiştir.

Yirminci yüzyıl ise bütün bu geliştirme çabalarını darmadağın etmiştir. Bilimin özgürlüğün, ahlakın ve sanatın kişilerce ele alınan özerkliği, bunun sonucunda oluşan kişiden kişiye değişen yorumsamaların (hermeneutik) farklılaşması, ayrışması da bir çatlamayı-kırılmayı gündeme getirmiştir.

Bu kırılmalar kültürel, yapısal ve zihinsel açıdan toplumun ve bireylerin sınıfsal yapısını değiştirirken; kimlik, kavram ve sanatı da etkilemiş, bunlar içindeki sorunları farklılaştırmış, yeni arayışları gündeme getirmiştir.

Kimlik açısından bakıldığında; çok çeşitli ve durmadan değişen kimlikleri olumlayan postmodernizm de çokluluk, hareketlilik, yer değiştirme en gözde değer haline gelmiştir.

Kavramlar açısından bakıldığında; ekonomimizi (ekonomiyi) post endüstriyel, üretimimizi (üretimi) post fordist, modern sanatı postmodern sanat, feminizmi postfeminist hale getirmiştir.

Sanat açısından bakıldığında; Parodi, İroni, Metafor, Absürd, Grotesk, In Yer Face, Pastiş, kopyalama gibi yeni biçimlendirme yöntemleriyle tüm sanat dallarını etkilemiştir. Mehmet Yılmaz'a göre yenilik kavramı;

“ öteden beri modernlik düşüncesinin özünde yer almıştır...Bunu, piyasaya sürdükleri akım ve eğilimlerden önlerine getirdikleri yeni ekinden anlıyoruz: Yeni dadacılık, yeni geçekcilik, yeni dışavurumculuk, yeni geometricilik, yeni kavramsalcılık vb... Ya bu yeni –cilik/culuklar gerçek anlamda yeni değil; ya da gerçekten yeni ama biz önlerine ‘yeni’ eki getirmeksizin, onlara yeni isim bulamıyoruz. Jameson, bu durumu ‘biçemler ideolojisinin çökmesi’ olarak yorumlamaktadır. Ona göre modern biçemler, artık postmodern kodlar haline gelmiş; pastiş, parodinin yerine geçmiştir... Ve hiç şüphesiz, bugünün dünyasını yansıtmaktadır bu yeni –cilik/culuklar. Ayrıca geçmişten ne kadar bahsedilirse beslensin, hangi kodları alırsa alsın, yeni ön ekine gereksinim duymaksızın yeni olabilen pop, azcı, kavramsal, gösteri, yeryüzü, süreç, dijital, video, reklam klip ve canlandırma sanatı gibi postmodern akım, eğilim ve türler var ortalıkta” (Yılmaz, 2013, s. 211-212).

Yaşamın her alanında, bütünlük yerine bölünmüşlüğü, birlik yerine çoksesliliği ve bu hengâmenin getirdiği tüm yanlışları, yargıları olumlayan bir dönemdir postmodernizm.

Karşıt bir olgu mu, tamamlayıcı bir olgu mu olduğu halen tartışmalı olmakla birlikte, günlük hayatımıza “modern sanatın, yeni teknolojilerin, tüketim toplumunun ürünlerinin ve yeni ulaşım ve iletişim tarzlarının” (Best ve Kellner, 2011, s. 15) yayılması ile giren Postmodernite ve Postmodern sanat, İhab Hassan’a göre;

“romantizmi/Simgeciliği-parafiziğe/Dadacılığa, formu (biçimleştirici, kapalı) -antiforma (ayırıcılığa, açıklığa), amacı-oyuna, tasarımı-rastlantıya, sanat nesnesini (bitmiş yapıtı)-sürece/performansa/happeninge, bütünleştirmeyi-yapıbozuma, derinliği-yüzeyle, yaratmayı-yaratmayı imhaya, bütünleştirmeyi-yapıbozuma, sentezi-antiteze, aşkınlığı-içkinliğe, falliği-androjene, gösterileni-gösterene, mevcudiyeti-yokluğa, yorumu-yoruma karşıya, okumayı-yanlış okumaya dönüştürmüştür” (Akt. Harvey, 2012, s. 59).

Bütün bu dönüşümleri, değişimleri bir anlama yetisi olan akıl, deneyimlerle birleştirerek, geçmişten günümüze evirilerek gelen sanat tarihini ve sanat

akımlarını, kültür ve zamana göre kendi içinde çözümlenmeye ve ayrıştırmaya çalışmıştır.

Peki, Modern Sanattan Postmodern Sanata geçiş nasıl olmuştur?

Baudrillard'a göre postmodern sanat Fütürizm ve Dadaizm ile başlar. Aslında modern sanat içinde incelediğimiz Fütürizm ve Dadaizm sanat akımları ile başlayarak iki boyutlu "yüzeyciliğe" ve "biçimciliğe" tepki olarak doğmuştur.

"20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişmeye başlayan postmodernizm, ilk oluşumunu Fütürizm ve Dadaizm gibi düşünce ve sanat akımlarından alan ve modernist sanatın temelini oluşturan, iki boyutlu yüzey ve biçimciliğin ön plana çıkartılması anlayışını eleştiren bir hareket olma yolunda gitmektedir" (Baudrillard, 2005, s. 72).

Yılmaz' a göre modern denenen sanat zamanla postmodern hale gelmiştir.

"Soyut dışavurumculuk, pop sanat, azcılık, kavramsal sanat ve diğerleri çok geniş çerçevede modern sanat kapsamında ele alınmaya devam etti-ta ki 1980'lere, hatta 1990'lara kadar. Oysa isim yaygın bir şekilde kullanılmaya devam etse de cisim çoktan başkalaşmıştı. Ve bu başkalaşım belli bir tarihte, ani bir kırılma ya da kopma şeklinde değil, 20. Yüzyılın başlarından itibaren adım adım gerçekleşmişti" (M. Yılmaz, 2013, s. 203).

Postmodern sanat, popülist kültürün sunduğu tüketici anlayışla, alternatif teknik ve malzemelerin kullanılması sonucunda modern dönem sanat disiplinlerine; Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Yoksul Sanat (Art Povera), Süreç Sanatı (Process Art), Beden Sanatı (Body Art), Gösteri Sanatı (Performans Art), Happinings, Eylemler (Actions), Fluxus, Yeryüzü Sanatı (Earth Art), Queer Art gibi yeni sanat disiplinlerinin tanımlanmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda sanat nesnesinin statüsünü, izleyicinin rolünü yeniden biçimlendirmiştir.

Modern dönem sanat izleyicisinin görmeye alışık olduğu ve hayranlıkla izlediği özgün, biricik, üslüplü sanat eserlerinin yerini küçük, karışık ve kaos içeren yapıtların alması, post modern sanat izleyicisinin aklına olan güvenini sarsmaktadır.

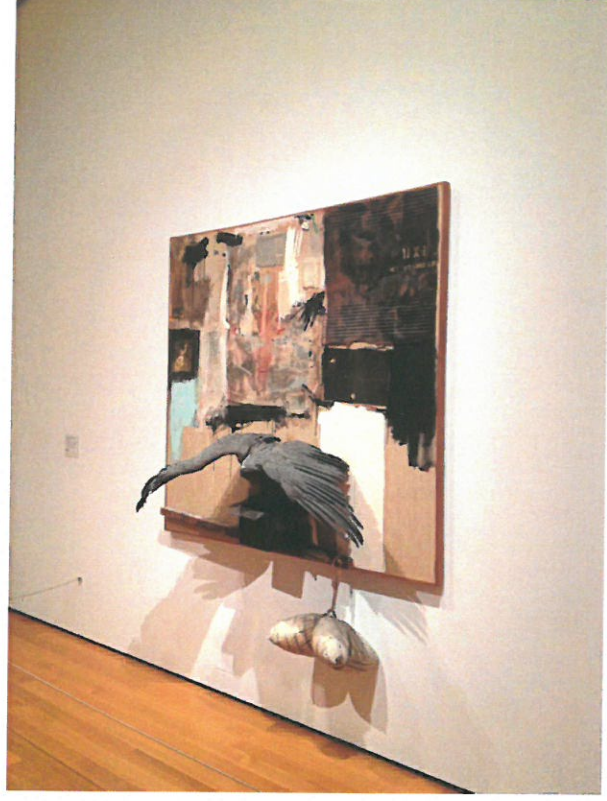
Nancy Faser ve Linda Nicholson'a göre;

"Modernist sanat, evrensel ölçütlerle değerlendirilir. Öyle ki, Kant, zevklerin evrensel ölçütleri olması gerektiğini savunmuştur. Modernizme göre sanat, zaman ve mekân farklılıklarının ötesine uzanan kalıcı bir toplumsal işleve sahiptir. Modernizm kitle kültürüyle sanat arasında kesin bir ayırım getirir.

Postmodern sanat anlayışı ise, evrenselin yerine yereli koyar. Kültürel bir otoriteyi kabul etmez. Batı etnosentrizmi, kültürel merkezîyetçilik yıkılır ve yerine farklı kültürlerin eşzamanlı varlığına bırakır. Postmodern sanat, yeni bir sanat ve sanatçı anlayışı getirir" (Akt. Erdem, 1994, s. 70).

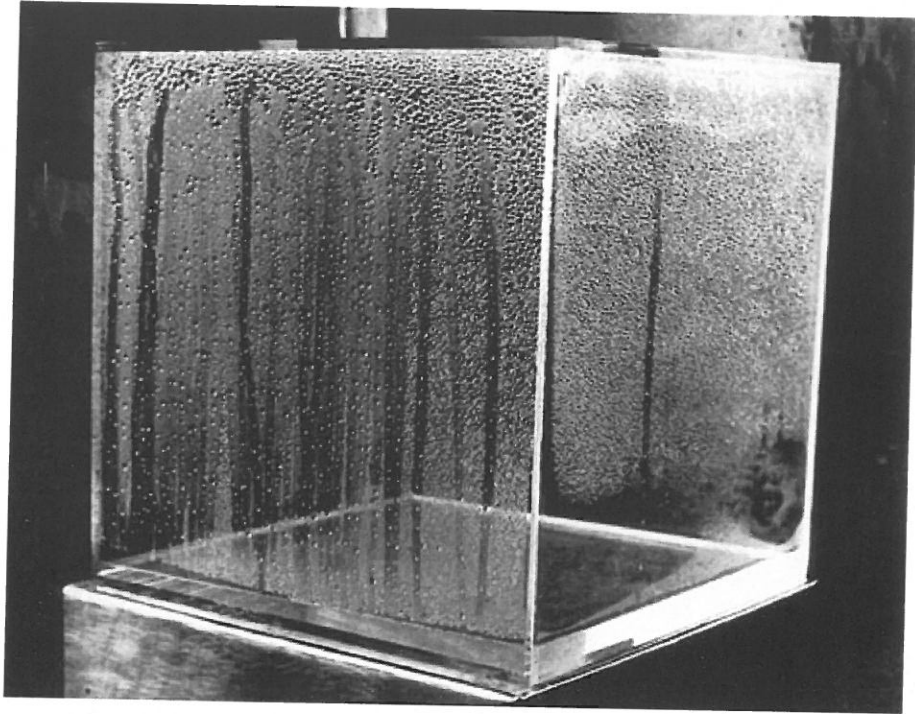
Postmodernizmin her alanda alışlagelmiş sorgulayıcı, alt ve üst kültür ayırımını yadsıyan, toplumda yerleşmiş değerleri ve gelenekleri yıkıcı görüşleri ile edebi, görsel, plastik sanatlardaki estetik ifadeleri ile oluşan Postmodern sanat: tıpkı Avangartlar ve Dadaistler gibi bir başkaldırı sanatının ardından; tüketim, antiform, oyun, rastlantı ve süreç sanatını yaratmıştır. Örneğin; 1950 ve 60'larda Marcel Duchamp (1887-1968), Kurt Schwitters (1887-1948), Joseph Cornell (1903-1972) gibi Dadaistlerin ardından Amerikan pop sanatının öncülerinden Andy Warhol (1928-1987)'un, Jasper Johns (d.1930)'un, Robert Rauschenberg (1925-2008)'in resim, heykel, performans, baskı, fotoğraf gibi çalışmaları içinde kolaj ve assemblajları da barındıran; geleneksel sanat formlarının dışına çıkan yapıtları, biçimcilik ilkelerinin tam karşıtını benimseyerek; kavramsal sanat, süreç sanatı, happening'lerin ortaya çıkmasına ilham kaynağı olmuş, sanat ve günlük yaşamı yakınlaştırmış; tüketim, antiform, oyun, süreç ve rastlantı sanatının oluşmasının temellerini atmışlardır.

Rauschenberg, Johns ve Duchamp, yapıtlarında hazır ve buluntu nesnelere kullanarak, sanatçıların el yapımı nesnelere yaratımına karşı çıkmışlardır.



Resim 1: Robert Rauschenberg, Canyon, 1959, tuval üzerine karışık teknik,
207,6 x 177,8 x 61 cm.

Rauschenberg'in 1959'da yaptığı "Canyon" (Canyon) ne bir resim ne de bir heykeldir. Tuval üzerine boya ile ironik nesnelerin birleştiği hibrit bir eserdir. Rauschenberg, Johns ve Duchamp gibi sanatçılar, yapıtlarıyla modern sanatın form anlayışını antiforma dönüştürmüşlerdir.



Resim 2: Hans Haacke, Buharlaşma Küpü, 1963-65, plexiglas ve su, 76 x 76 x 76 cm.

Hans Haacke (d.1936) 1963-65 yılları arasında yaptığı Yoğunlaşma/BuharKp (Condensation Cube)(**Resim: 2**) isimli yapıtın da ise "malzemeleri belli bir nesneye dönüştürmek yada bir nesne oluşturacak gibi bir araya getirmek yerine, zaman, yerçekimi, ısı ya da hava gibi doğal glerin etkisine bırakmıştır"(Atakan, 2008, s. 75).Sanat nesnesinin (bitmiş yapıtı) oluşumunu sürece yayarak oluşmasını gündeme getirmiştir.

Sherrie Levine (d.1947), Yasumasa Morimura (d.1951) gibi sanatçılar, sanatsal anlamda yeni bir şey retememenin sonucunda, "biricik" sanat yapıtının tükenişine; orijinal, kopyalama, alımlama yöntemiyle "kendilerine mal ederek", postmodernitenin temel meselelerinden biri olan tüketime, çeşitliliğe, değişkenliğe göndermeler yaparlar.

"Baudrillard, Lyotard, Harvey gibi postmodern teorisyenler postmoderniteyi; bilgisayarlar ve medya gibi teknolojilerin, yeni bilgi biçimlerinin ve toplumsal-ekonomik sistemdeki değişmelerin bir postmodern toplumsal oluşum ürettiğini iddia eder. Jansen ve Harvey gibi neo-Marksist teorisyenler ise postmoderni, sermayenin dünya çapında daha yüksek bir derecede nüfuz sağlaması ve homojenleşmesinin damgasını taşıyan

kapitalizmin daha yüksek bir aşamasının gelişimi çerçevesinde yorumlamaktadır” (Best ve Kellner, 2011, s. 18).

Postmodernitenin temel meselelerinden biri olan tüketim, sanatsal anlamda da yeni bir şey yaratmanın tükenişini, “biricik” yapıtları kopyalamaya, dönüştürmeye, benzetmeye ve maskeleye sürüklemiştir.

2. BÖLÜM

FEMİNİZMDEN POSTFEMİNİZME GEÇİŞ

Feminizmin dünden bugüne diyalektik evirilişi bizi eleştirel ve düşünsel bir kavram hareketliliği olan Post feminizmin içine çekmiştir. Bu sürece ve kat edilen evrelere kısaca göz atacak olursak;

İsim babası Fransız filozoflarından Charles Fourier (1772-1837) olan "féminisme" hareketi, sosyal ilerlemenin temel ilkesinin "ikincil" konumda olan kadının ve haklarının toplumdaki konumunu anlamaya, değiştirmeye, genişletmeye bağlı olduğunu savunur. Hareketin başlangıç noktası olarak Olympe de Gouges'in "Kadın Hakları Bildirgesi" (Rullmann, 1996, s. 260) ve sonrasında daha da belirleyici olan Mary Wollstonecraft'ın 1792 yılında yayımlanan "A Vindication of the Rights of Woman" (Kadın Haklarının Savunusu) adlı kitabı gösterilir (Michel, 1993, s. 6). Geçmişten günümüze gelen bu süreçle kendi içinde de pek çok yaklaşımlarla değişen ve dönüşen feminizm; eşit haklar, ırk, cinsel kimlik, kimlik politikaları ve toplumun cinsiyet sorunları üzerinde durmuştur.

Tarihsel olarak tek bir feminizmden değil feminizmlerden söz etmek daha doğru olacaktır. Bünyesinde liberal, radikal, marksist, sosyalist, varoluşçu gibi başka düşün akımlarına eklemlenen, toplumsal yapının ve iç içe geçmiş toplumsal mekanizmaların tüm hücrelerine yayılmış olan ataerkil düşünme biçimini, fallus merkezli anlam sistemini ve cinsiyet düzenini eleştiren, onunla mücadele eden, kimi zaman düşmanı olarak gören ve suçlayan Feminizm;

"...temelde Modern ve Postmodern Feminizmler olmak üzere iki ana kola ayrılmıştır. Modern feminizmler de kendi içinde Liberal, Marksist ve Sosyalist, Kültürel ve Radikal Feminizmler olmak üzere dört alt başlığa ayrılır. Postmodern Feminizmleri ise Varoluşçu, Freudcu, Postyapısalcı (Linguistik Feminizm ya da Fransız Feminizmi) ve Post-feminizm olmak üzere üç kola ayrılır" (Öztürk, 2010, s. 246).

2. 1. POSTMODERN FEMİNİZMLER: (1960-)

1970'li yıllardan evrilerek gelen postmodernizm modern dönemin benimsediği tüm değer ve kuramlara karşı bir savaş başlatmış ve batı entelektüellerinin yeni araştırma odağı haline gelmeyi başarmıştır. Edebiyattan mimariye, bilimden müziğe, felsefeden sanata yeni bir ifade biçimi oluşturmaya başlayan bir hareketin adı oluvermiştir. Postmodernizmin entelektüel çevrelerce oluşturduğu varoluşçu, yapısalcı, postyapısalcı düşün akımlarının modern dönemin feminizmine uyarlanması sonucunda günümüz postfeminist hareketi ve düşünüyü gündeme getirilmiştir.

Postmodern bir feminist yaklaşım mümkün müdür? Sorusuna yanıt arayan felsefeci ve teorisyenler içlerinde bölünmüşlerdir.

“Bazılarına göre postmodernizm, feminizmin içeriğini koruyarak yeniden formüle edilmesini mümkün kılacak bir eleştiri ortamı meydana getirmiştir. Yani postmodern bir feminizm mümkündür. Bazılarına göre ise postmodern eleştiriler, doğrudan feminizmin içeriğinin sorgulanmasını hedeflemektedir. Bu bağlamda postmodernizm ile feminizm arasında döngüsel bir nedensellik ilişkisi olduğu söylenebilir”(Demir, 2014, s. 83).

2.2. VAROLUŞÇU FEMİNİZM:

Düşün akımını Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Edmund Husserl (1859-1938), Martin Heidegger (1889-1976) ve Jean Paul Sartre'dan (1905-1980) alan varoluşçu feminizm; Simone de Beauvoir'in "The Second Sex" (İkinci Cins) ve Mary Daly'nin "Beyond God the Father"ı (Tanrı Babadan Öte) adlı kitaplarıyla Yirminci yüzyılın felsefe akımlarından biri olan varoluşçuluktan türetilen önermeleri ile gerçeklik bulmuştur.

“Simone de Beauvoir'in 'The Second Sex'inde ayrıntılarıyla açıkladığı kavramlar Heidegger'in 'Being and Time' (Varlık ve Zaman) ve Sartre'in 'Being and Nothingness' (Varlık ve Hiçlik) eserlerinden feminist düşünceye uyarlanması olarak görülür.

Sartre'in çalışmaları 'pour-soi' 'kendisi için varlık', kendi için olan, aşkın ve gözlemci egoyu, bağımsız bilinçliliği temsil ederken 'en-soi' 'kendi başına varlık', kendi içinde olan, sabit ve gözlemlenen egoyu, bağımlı bilinçliliği temsil etmektedir. Marger L. Collins ve Christine Pierce 'pour_so'i'nin eril, 'en-soi'nin ise önemli miktarlarda dişil tavırları temsil ettiğini işaret ederler. Varlığın bu iki temel biçimine Sartre bir de 'başkaları için varlık'ı ekler. Yani insanlar bilinliliklerini, özgürlüklerini diğer insanlarla olan tahakkümünden sakındırabildikleri ölçüde kurabilirler. İnsanlar, tercihler yaparak ve kararlar vererek bilinç yoluyla kendi bağımsız kimliğini oluşturana kadar sadece yaşayan bir organizmadan ibarettir. Yapılan bu tercihler sonucunda insan dünyaya geldiğinde taşımak zorunda olduğu bir zden arınarak kendi özünü ortaya çıkarır"(Demir, 2014, s.92-94. Donovan, 2014, s.223-233).

Bunlardan yola çıkarak varoluşçu feminizmin temel savunusu; kadının içinde bulunduğu toplumsal baskıyla yüzleşip, genelleyici ve homojenleştirici tüm rolleri reddederek ve bunları yeniden tanımlayarak, kendi olabilmesidir. Bu kendilik kadınlar arası farklılaşmayı da beraberinde getirmektedir ki postmodernizm de çok kimlikliği savunduğundan varoluşçuluk postfeminist yaklaşımlara öncülük etmiştir.

2. 3. LINGUISTİK FEMİNİZM VEYA FANSIZ FEMİNİZMİ:

Roberta G. Sands ve Kathleen Nuccio, linguistik feminizmi, yapısalcı yöntem ve postyapısalcı felsefenin dil olgusu üzerinden modern dönem feminizme uyarlanmasıyla ortaya çıkan, Fransız kökenli yapısalcı J. Lacan'ın, postyapısalcı M. Foucault'nun ve yapısökümcü J. Derrida'ın düşüncelerinden etkilenmiş, postmodern feminist akımlardan biri olarak tanımlar (Akt. Demir, 2014, s. 104).

Di leonado'ya göre; Yapısalcılık postmodernizmle içi ie geçmiş bir yöntemdir. Dil olgusuna modern dönemin geleneksel yaklaşımlarıyla değil, postmodern yaklaşımla eğilinilmesi gerektiği gündeme getirmiştir.

"Postyapısalcılık, hem yapısalcılık ile birleşir hem de yapısalcılığı dönüştürür. Postmodernizm ile postyapısalcılık, çoğu zaman birbiri yerine kullanılmaktadır" (Akt. Demir, 2014, s. 99-100). Joan W. Scott'a göre,

postyapısalcı literatürde yer alan ve postmodern feminist düşünceye katkısı olan dört kavram bulunmaktadır. Bunlar dil, söylem, farklılık ve yapıçözümdür. (Akt. Demir, 2014, s.100)

Yapısalcılık, dil olgusu üzerindeki ilişkileri eşzamanlı olarak incelemiştir. İnsanın dili değil, dilin insanı ürettiğini söyleyen ve onu oluşturan öğelerin daha farklı bir nitelikte kabul edilebileceğini savunan bir yöntem olduğu söylenebilir.

“Fransız feministler Foucault’nun bilgi, iktidar ve dil arasındaki ilişki ve tarihin yeniden çözümlenmesine yönelik fikirlerinden etkilenmişlerdir. Lacan’dan ise; Freud’u psikoanalitik teori ve pratiği yeniden yorumlamasından yararlanmışlardır. Fransız feministleri özellikle bedeninin toplumsal cinsiyet haline dönüşmesi; (gendering of body) ve psikoanalitik teorinin ilişkisi ile ilgilenmişlerdir” (Sands ve Nuccio’dan akt. Demir, 2014, s. 104).

“Freud’un psikanalizini, Lacan’ın özneliğin toplumsal üretimi ile postmodernist düşünürlerin cinselliğin ve söylemin yapı analizi ile buluşturan Fransız feministler, patriarkal ideolojinin temelini dilde olduğunu düşünmektedirler. Bu yüzden özellikle de dil alanında çalışmakta, kadının ikincilleştirilmesinde dilin işlevi üzerinde durmaktadırlar. Bu nedenle burada dil çözümlemesinin yapısalcı, postyapısalcı bir aşamadan geçerek kadın sorununun ele alınmasında feministler tarafından nasıl kullanıldığının gelişimi” (Demir, 2014, s. 104) oldukça önemlidir.

Julia Kristeva, Helene Cixous ve Luce Irigaray, Freud’un varsayımlarını sembolik olarak yorumlayan Lacan’dan etkilenerek yeni görüşler geliştirmişlerdir. Lacan’ın teorisi temelde “bireyin sembolik alana düşmesi” üzerine kurulur (Donovan, 2014, s. 214). Bu sembolik alan bilinç ve dil ortaklığıyla geçilen eril bir alandır. Bu alanda birey artık “pre-oedipal” bir varlık olarak anneden ayrılmıştır. Kendilerini ifade edebilmek için kullandıkları dille birlikte çocuklar, Freud’un varsayımlarından, “kastasyon”, “oedipal” gibi sembolik bilgiler de edinirler. Bilince geçişle birlikte çocuklar, cinsler arasındaki farklılığı ve cinsler için belirlenen farklı yaşam biçimlerinin de farkına varırlar (Donovan, 2014, s. 214-216).

“Kristeva toplum içindeki öznelerin “sembolik sözleşmesi”ni yani iktidar, dil ve anlama olan farklılık ilişkilerini yine aynı yolla aktarıldığını dile getirmiştir. Cixous, dili eril baskının merkezi olarak gören Lacan’ın görüşüne vurgu yaparak; doğar doğmaz bize zorla dayatılan bir dilin içindeyizdir ve dil bizimle konuşur, kendi yasasını bize zorla kabul ettirir” (Aktaş, 2013, s. 67).

“Kadınlar kendi farklılıklarını, kendi bedenlerinin otantik duyumuyla yazmalı, konuşmalıdır. (Kendinizi yazın. Bedeniniz duyulmalı. Ancak o zaman bilinçaltının sonsuz kaynakları ortaya çıkacaktır.)” (Donovan, 2014, s. 220) yorumunu getirmiştir.

Postyapısalcı literatürde yer alan “dil/söylem çözümlemesinin postmodern feninizmde kullanılması konusunda Mary Joe Frug’un görüşleri önemlidir.

“Feminist yaklaşım dil çözümlemesini üç biçimde kullanmaktadır:

1) Kadın ve erkeğin nitelik ve özelliklerinin metinlerde nasıl dile getirildiğinin çözümlenmesi üzerine odaklanmak; 2) Kadın ve erkeklere ilişkin kültürel tiplere ve söylemlerin nasıl ikilemler biçiminde ele alındığını incelemek; 3) Bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde yerleşmiş bulunan toplumsal cinsiyet ilişkilerinin retorik yoluyla nasıl kullanıldığını ortaya koymak” (Akt. Demir, 2014, s. 101).

Helene Cixous, Madelein Gagnon, Luce İrigaray, Juli Kristeva gibi post-feminist yapısalcı felsefecilerin yer aldığı “écriture feminine” (dişil yazın) projesinin temel savunusu, Cixous’a göre;

“Kadınların ezilmesine ve susturulmasına hizmet eden bir kültür sistemini yıkacak kadınca bir dile gereksinim olduğu inancındadır ve bu kadınca dil, ataerkilce dili yıkmayı hedefleyen, ikili karşıtlıklar mantığına yer vermeyen, bir başkaldırı dili olacaktır” (Akt. Moran, 1999, s. 261).

Bu bağlamdan yola çıkarak Cixous, Gagnon, İrigaray ve Kristeva, kadının özgürleşememesinin temelinde erillerin erkliğini sağlayan eril dilin olduğunu ve bu dilin “dişil yazına” dönüştürülmesiyle ortadan kalkabileceğini savunmuşlardır.

Erillerin erkliğini sağlayan dile karşı savaşmak, onun erkini kırmak ve yerine dişiliğe dayanan bir dil “dişil yazın” ifşa etmek gerekir.

2.4.POSTFEMİNİZM

1970'lerin başında Dünyaya Avrupa'dan yayılan feminizm argümanlarıyla birlikte içsel ve dışsal çatışmalar yaşamış (reformist ve devrimci feministler, radikal ve sosyalist feministler arasındaki ayrılıklar), birçok zorlukla yüzleşmiş, kadınların bağımsızlığını sağlayamamış fakat hedeflerine büyük ölçüde ulaşmıştır. 1990'ların başında bu hareket halen önemini muhafaza ederek farklı ideolojiler karşısında, farklı tartışma platformlarında kendini yeniden ve yeniden inşa etmiş bir düşünce akımı ve hareketi olarak, "feminizm ötesi"ne kaymış ve postfeminizmi gündeme getirmiştir.

1970'lerle ve 1990'ların ilk yarısı ile karşılaştırıldığında bugünün 'feminizm'i varoluşçuluğun, yapısalcılığın, postyapısalcılığın ya da postmodernizmin ve çokkültürcülüğün de etkisiyle çok farklı bir "fenomen" haline gelmiş, "marjinalleştirilmiş" ve yeniden tanımlanmaya çalışılmıştır.

Doksanların feminizmi yetmişlerin feminizminden farklı olarak, Lynne Segal'ın tanımladığı gibi;

"Kadınlara uygulanan baskının toplumsal nedenlerinin naif bir biçimde araştırılmasının yerine, söylemsel olarak üretilen, hiyerarşik bir yapıyla oluşturulan temel kavramlar dizisinin soyut incelemelerini koyar: Bunlar, özellikle cinsel farklılık, genel olarak ikili karşıtlıklar ve bir bütün olarak da beden hetero/seksüelleştirilen haritasını çıkarmaktır." (Akt. Schroeder, 2007, s. 63).

Simone de Beauvoir'ın varoluşçu çerçeveden ileri sürdüğü "kadınların niçin ikinci cins oldukları" sorusu, postfeminizmin oluşmasında büyük bir önem taşımaktadır (Tong'dan akt. Demir, 2014, s. 91).

"Postfeministlere göre kadınların "başkalık"ı onlara mevcut değerleri, kuralları ve uygulamaları ile mevcut patriarkal sistemi kökten sorgulamak için önemli avantajlar sunmaktadır. Her ne kadar baskı ve ikincilikle ilişkili olarak gündeme geliyor ise de başkalık; çoğulluğa, farklılığa, açıklığa ve bölünmüşlüğe imkân tanımaktadır" (Demir, 2014, s. 91).

Buradan da anlaşılacağı üzere feminizmde olduğu gibi postfeminizm de özellikle ırk, sınıf, etnik bağlam ve cinsel farklılıklar üzerinde daha sofistike (yanıltıcı, karmaşık, bilmiş) biçimde durmuş, biyolojik cinsiyeti ve gruplandırma özelliklerinin tümünü reddetmiş, Post Yapısalcı felsefenin “yapısöküm” fikrini benimseyerek şekillenmeye başlamış ve Mary Joe Frug’un “A Postmodern Feminist Legal Manifesto”suyla gerçeklik bulmuştur.

Postmodernizm ve Postfeminizmin kesişim noktası post yapısalcı felsefenin “yapısöküm” fikrini benimseyerek şekillenmeye başlamalarıdır.

Postmodernizmin bütünlük yerine bölünmüşlüğü, birlik yerine çok sesliği savunması, feminizmin parçalanmasına neden olmuş, postfeminizm de bu parçalanmanın bir başarısızlık değil; getirdiği yanlışları, yargıları olumlayan politikalar temelli bir kavram haline gelmiştir. Zekiye Demir’in de dile getirdiği gibi;

“Postmodern feministler, toplumsal cinsiyetin her kültürde yapısal olarak var olmasına karşın içeriğini kültürden kültüre ve toplumdan topluma farklılık göstermesi nedeniyle, toplumsal cinsiyet adı altında ortak bir kategori tanımlı yaparak, bu çerçevede bütün kadınları kapsayan bir genelleme yapmanın mümkün olmadığını söylemektedirler” (Demir, 2014, s.116-117).

Feminizm ataerkil sistemi “yapıbozuma” uğrattırken ideolojik bir bütünlük oluşturmakta, kadınlara toplum içindeki duruşlarında çözümler önermektedir.

“Postfeminizm ise kadın olgusunu günün koşulları içinde yeniden yorumlamakta ve ideolojik bir bütünlükten çok bir evreyi tanımlamaktadır. Postfeminizm kadınların toplum içindeki duruşlarında çözümler önermenin aksine onlara var olan/hazır modeller sunmaktadır. Ancak genel olarak post-feministlere göre her insan farklı bir kimliktir, mevcut varlığı/cinsiyeti içinde değerlendirilmelidir” (Dolmacı, 2011, s. 1-2).

Buradan yola çıkarak; lezbiyen, heteroseksüel, biseksüel, siyahi, beyaz kadınlar, yaşadıkları coğrafyalara göre içinde buldukları sistemde, sosyal, kültürel ve siyasal boyutta tamamen farklı ezme/ezilme ilişkileri yaşamaktadırlar.

Aynı türden baskılara maruz kalmamışlardır. Bu farklılıkların dile getirilmesi ile var olmak isteyen bir dönemdir postfeminizm.

Bütün toplumsal cinsiyet kodları reddeder. Eşcinsel, heteroseksüel, Biseksüel gibi kavramların geçersizliğini ortaya koyarak, bireyselliği savunur. Bu noktada da yaklaşım farklılaşır ve çok cinsiyetlilik kavramı ile yer değiştirir.

3.BÖLÜM

FEMİNİST, POSTFEMİNİSTHAREKETLERİN

SANATA YANSIMALARI

Kadın imgelerinin fetişleştirilmesini, kadının bir arzu nesnesine indirgenmesini, geleneksel kadın kavramını, kadının eril toplumdaki aidiyetini ve algılanış biçimini, ekonomik eşitsizliği, cinsiyetçi tarihi reddetmekle başlayan sanata feminist eleştiri, günümüzde evrilerek post feminist sanat eleştirisini gündeme getirmiştir.

Postfeminist yaklaşımlarla ortaya çıkan sanatın (insanın iç dünyasında uyandırdığı duygu, beden bütünlüğü ve bu bütünlüğün oluşturduğu çizgi, akıl ilişkisi ve iletişimi); siyaset, bilim ve eğitimle kronolojik evrilmesini akıl süzgecimden yoğurarak ortaya çıkardığım yapıtlarımı, bu serüvenin bir parçası olarak da yorumluyor, izleyicide post feminist bir etki uyandırdığımı-uyandıracığımı düşünüyorum.

Fotoğraf, heykel, video, düzenleme gibi farklı disiplinlerle oluşturduğum yapıtlarımda; Dünya'da ve Türkiye'de devlet, toplum, din ve ailenin kadınlar üzerinde kurduğu ya da maruz bıraktığı baskıyı, şiddeti ve seksist bakış açısını, yaratılan toplumsal cinsiyet söylemlerini bazen ironik, parodik bazen de in yer face biçimlendirme yöntemiyle yansıtmaktayım. Bunları dile getirirken de bireyselliği, kolektifliği, eril ortak akılların kadın bedenini ne denli kontrol altına alabildiğini, alabileceğini sormak ve sorgulamak isterim.

Bir sanatçı olarak kimlik, toplumsal cinsiyet, şiddet,baskı,seksist bakış açısı, gelenek görenek, göçmen işçilerin sorunları, mahrem ve masumiyet, meseleleri üzerine eğilirken, öncelikle kadın bedenini bazen feminist bazen de postfeminist bakış açısıyla birincil konumda tutarak, duygumu ve sanat politikamı, sanatın her türlü üretim yöntemiyle bütünleştirerek irdelemeye çalışmaktayım.

Feminizmde olduğu gibi postfeminizmde de kadın hep birincil öneme sahip olmuştur fakat 1970'lerin feminizmi, kadına 'baskı' kavramının altını çizerek postfeminizm, 'kadın' kavramını sorun olarak ele almıştır. Bireyselliği ve özgürlüğü savunmaktadır.

Feminizmin kadın tiplmesi son derece anti-dişi (maskülenimsi), mutsuz, çocuksuz, eşsiz, bol tüylü, Marksist-Sosyalist bir kadın iken, postfeminizmin kadın tiplmesi liberal, burjuvadır. Kendini "feminist" olarak adlandırmaz çünkü o görünelere sahip değildir. Kendi bireysel kadınlığından hareketle kadın haklarının yanında olur. Nil Karaibrahimgil'in şarkılarında yansıttığı gibi; hem çocuk yapar hem de kariyer, tek taşını bile kendi alır. Süreyya Evren (d.1972)'in "Postmodern Bir Kız Sevdim" isimli kitabında yansıttığı, doksan sonrası kişilik tiplmelerinin karmaşık ruh hallerini, parodik açıdan ele aldığı aşkı, efsanevi bir duyguyla dillendirdiği öykülerindeki kadındır postfeminist kadın.

Post feminist kadın, eril toplum tarafından nasıl görüldüğünden ya da eşit haklara sahip olmaktan çok kendi bireyselliği doğrultusunda varlığını ve cinsiyetini (özel kadınlığını ister lezbiyen ister biseksüel olsun) ortaya koymak istemektedir. Kısacası özgürleşerek akıl ve duygularıyla oluşturduğu kendi dilini her alanda görünür kılmayı amaçlar.

Modern sanatlara geçiş sürecinde Modernite ile gündeme gelen feminist kadın olguları etkileri görülürken, Postmodern sanatlara geçiş sürecinde Postmodernite ile gündeme gelen postfeminist kadın olguları etkilerini almıştır.

Postmodern bir feminist yaklaşım mümkün müdür? Sorusuna yanıt arayan felsefeci ve teorisyenler içlerinde bölünmüşlerdir.

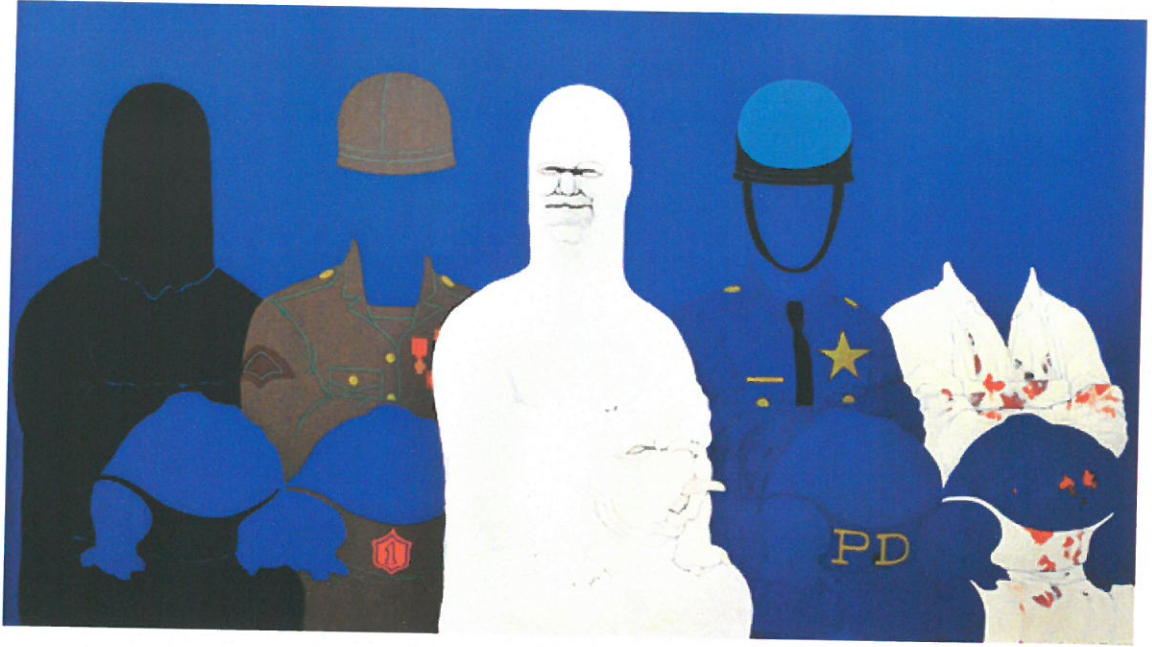
"Bazılarına göre postmodernizm, feminizmin içeriğini koruyarak yeniden formüle edilmesini mümkün kılacak bir eleştiri ortamı meydana getirmiştir. Yani postmodern bir feminizm mümkündür. Bazılarına göre ise postmodern eleştiriler, doğrudan feminizmin içeriğinin sorgulanmasını hedeflemektedir. Bu bağlamda postmodernizm ile feminizm arasında döngüsel bir nedensellik ilişkisi olduğu söylenebilir"(Demir, 2014, s. 83).

Feminist sanatla Postfeminist sanat arasında da konu bağlamında döngüsel bir nedensellik ilişkisi olduğu söylenebilir.

Toplumsal hareketler ve sanat akımları, ortak bir akıl ya da fikir tabanında oluşmuş insan topluluklarının ortaklaşa hareketleri olarak ifade edilebilir. Birbirinden ayrı hareket eden ortak akıl grupları ve sanat akımları da toplumsal hareketler içerisinde varlığını gösterir. 1789 Fransız Devriminin ardından Oluympede Gouges tarafından 1791 yılında “Les Droits La Femme” (Kadın ve Kadın Yurttaşların Hakları Bildirgesi) ile başlayan, 1960’larda Avrupa ve ABD’de, 1980’lerde ülkemizde, etkilerini gösteren ve hız kazanan feminist toplumsal hareketler sosyolojik, kültürel ve sanatsal boyutta cinsiyetçi bakış açısının tartışılıp yaygınlaşmasında yeni mücadele alanları geliştirmiştir.

Sanatta feminist eleştiri; üretilen kadın imgelerinin fetişleştirilmesini, kadının bir arzu nesnesine indirgenmesini, geleneksel kadın kavramını, kadının eril toplumdaki aidiyetini ve algılanış biçimini, ekonomik eşitsizliği, cinsiyetçi tarihi reddetmekle başlar. Bu nedenle birinci feminist kuşak diye adlandırılan sanatçılar, 1960-80 yılları arasında yoğun bir üretim sürecinde bulunmuşlardır. Yapıtlarında:

“Nancy Spero (1926-2009), May Stevens (d.1924)(Resim: 3) ve Judy Chicago (d.1939) ataerkil baskıyı teşhir ederler; Sylvia Sleigh (1916-2010), Joan Semmel (d.1932) ve Hannah Wilke (1940-1993)(Resim: 4), kadın bedeninin manipülasyonunu ve değersizleştirilmesini ifşa eder ve daha olumlu bir beden duygusunun yaratılmasını hedeflerler; Miriam Schapiro (d.1923), Joyce Kozloff (d.1942)(Resim: 5) ve Harmony Hammond (d.1944) ‘güzel sanatlar’dan ‘zanaat’a doğru inen yanlış hiyerarşiyi bozmaya girişirler; Mary Beth Edelson (d.1933), Büyük Tanrıça gibi kadın arketiplerini derinlemesine inceler” (Antmen, 2012, s. 27).



Resim 3: May Stevens, Big Daddy Doll, 1968, tuval üzerine akrilik, 60x108 cm.



Resim 4: Hanna Wilke, Yıldızlanmış Nesne Serisi'nden, 1974-1979,

siyah beyaz fotoğraf ve sakız.

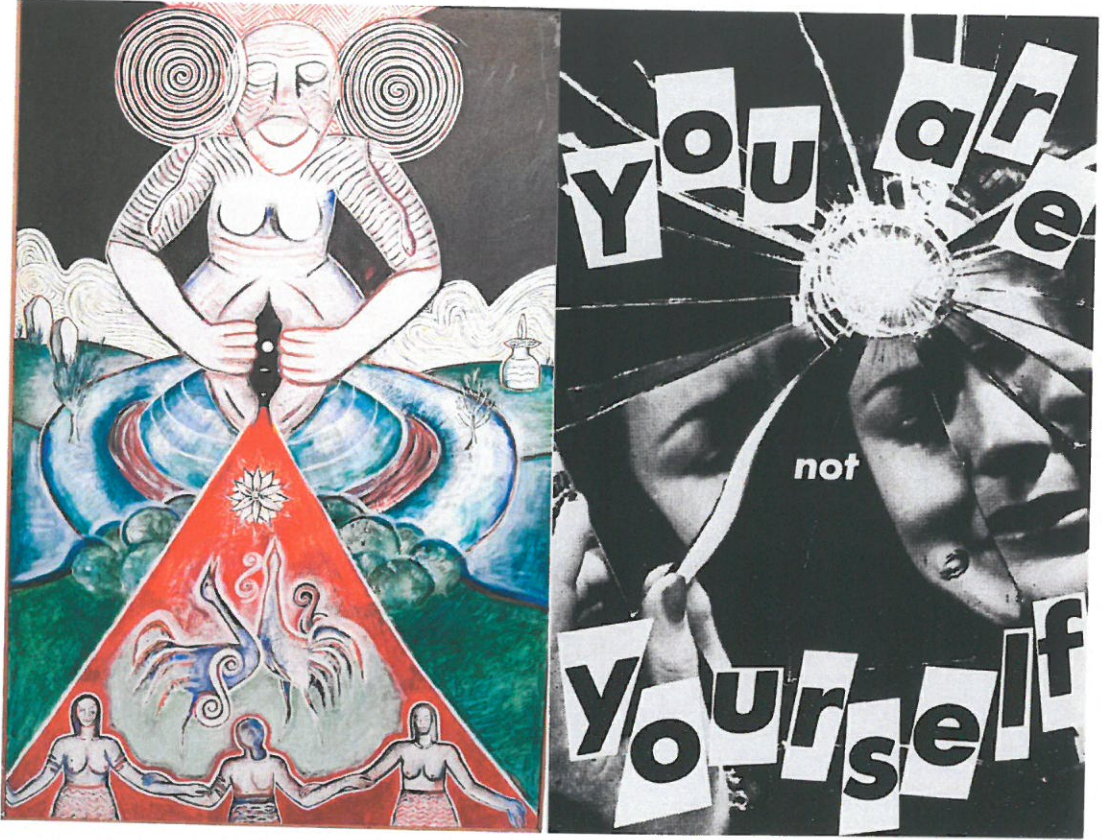


Resim 5: Joyce Kozloff, A Maze, 1977, tuval üzerine akrilik, 72 x 180 cm.

Birinci feminist kuşak sanatçıları daha çok kadın olmak, kadınlık deneyimi, kadınlığın ayırıcı yönleri, kadının özgül üretimleri gibi konuları irdelemişlerdir.

Birinci feminist kuşak eleştirmenlerden: Olympe de Guoges (1748-1793), Mary Wollstonecraft (1759-1797), Frances Wright (1795-1852), Sarah Grimke (1792-1873), Elizabeth Cady Stanton (1815-1902) ve Susan B. Anthony (1820-1906); Oy, eğitim, mülkiyet hakları gibi sosyal ve yasal haklar üzerinde durmuşlardır.

İkinci kuşak feminist sanatçılar yapıtlarında: Mary Kelly (d.1941), Martha Rosler (d.1943), Carolee Schneeman (d.1939), Monica Sjoo (1938-2005)(**Resim: 6**); kadın bedenini kuşatan kültürel normları ve kodları eleştirmişler; 1980'lerden sonra, Cindy Sherman (d.1954), Sherrie Levine (d.1947), Barbara Kruger (d.1945)(**Resim: 7**) yapısökümcü bir tavırla bedenin "biyolojik özellikleri"nden çok bedenin "kültürel çözümlenmeleri"ni, kadının nasıl temsil edildiğini incelemişlerdir.



Resim 6: Monica Sjo, Sheela Na Gig, 1978, duralit üzerine yağlı boya.

Resim 7: Barbara Kruger, İsimli, 1981, jelatin gümüş baskı, 72 x 48 cm.

İkinci feminist kuşak eleştirmenlerden Simone de Beauvoir (1908-1986), Karen Horney (1885-1952), Nancy Chodorow (d.1944), Julia Kristeva (d.1941), Helen Cixous (d.1937), Luce Irigaray (d.1930) ise ırk, din, dil ve ekonomik sınıf boyutunda, erkek egemen bir dünyada kadının nasıl temsil edildiği üzerine yoğunlaşmışlardır.

Thalia Gouma Peterson ve Patricia Mathews'in söylediği gibi:

“...temsil, kültürdeki hakim ideolojiyi meşrulaştırır, dolayısıyla mutlaka politik saiklerle oluşturulur. Temsil, önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet kavramlarını yeniden sunarak farklılığı inşa eder; bu kavramlar, tüm kurumlarımızı şekillendirir ve ideolojimizin ve inanç sistemimizin temelinde yer alır. Aynı durum erkek ve kadın kimliği hakkındaki kültürel tanımlarımız için de geçerlidir” (Akt. Antmen, 2012, s. 37).

1960'larda Avrupa, İngiltere ve ABD'de hız kazanan feminist toplumsal hareketler 70'lerin sonlarında da diğer ülkelere yayılmıştır. 1968 sonrasında Türkiye'de sosyalist çerçevede olan feminist toplumsal hareketler, 12 Eylül 1980'de gerçekleşen darbe ile Avrupa ve Amerika da ki gibi hızla ilerlememiş, fakat 1990'larda tekrar gündeme gelmiştir ve sanat ortamlarında da yansımalarını göstermiştir. Feminist sanat, feminist teorinin ve hareketinin gelişim çizgisinden bağımsız değildir.

Farklı ülkelere farklı disiplinlerde çalışan pek çok kadın sanatçı birinci ve ikinci kuşak feminist sanatçıların ele aldıkları konuları yalnızca resim ve heykele değil, enstalasyon, kolaj, fotoğraf, video, performans, vücut sanatı ve alternatif malzemeleri de kullanarak feminist sanatın yayılmasına katkıda bulunmuşlardır. Örneğin; Louise Bourgeois (1911-2010), Hanna Wilke (1940-1993), Ana Medieta (d.1948), Marina Abramoviç (d.1946), Cindy Sherman (d.1954), Shirin Neshat (d.1957), Sarah Lucas (d.1962), Elke Krystufek (d.1970) ve daha birçok isim sayılabilir.

Türkiye feminist sanatçılarını incelediğimizde uzun yıllar yurt dışında yaşayan, doğuya batının alışık olduğu perspektiften; oryantalist bakış açısıyla bakan ve kadın konusunu yapıtlarında cesurca dile getiren: Nil Yalter (1938), Füsün Onur (d.1938), İpek Düben (d.1941), Gülsün Karamustafa (d.1946), Hale Tenger (d.1960), Şükran Moral (d.1963), Canan Şenol (d.1970) ve Nezahat Ekici (d.1970) yi görürüz.

Feminist sanatçılar, eril ortak akılların sınırlarını belirlediği genel tarihin ve sanat tarihinin yazımında kadınların yok sayıldığı ancak müzelerdeki yapıtlarda Beral Madra'nın deyimiyle;

"tarih öncesi çağlarda 'tanrıçalaştırılan' (tapılan kadın), Modernizm ile 'erkek sanatçının ilham perisi' (anılan kadın), Postmodernizm ile 'tüketim kültürünün baş ögesi' (satılan kadın) olarak yaratılan kadın temsillerinin stereotiplerini sorgulamışlardır" (Madra, 2006, s. 19).

Linda Nochlin'in yayınladığı "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" adlı makalesinden ve Rozsika Parker ve Griselda Pollock'un, Old Mistresses:

“Women Art and Ideology” adlı eserinden, 1985’te bir araya gelen Amerikalı feminist sanatçı grubu Gerilla Kızlar’ın (Geurilla Girls)(Resim:8)başlattığı eylemlerden günümüze sanata konu olan kadının, sanatının ve sanat yapıtlarının serüveni; kabul görme veya sanat tarihinin içine girmek değil, Fatmagül Berktaş’ın ifadesi ile; “kadınları (eşcinsel, biseksüel ve trans kadınları da) görünür kılmayı hedefleyen ‘düzeltmeci’ ya da ‘telafi edici tarihçilik’ anlayışı ile sanat tarihini eleştirmek, yeniden yazmaktır” (Berktaş, 2006: s. 8). Aynı zamanda yeni görsel okuma önerileri getirebilmektir.



Resim 8: Gerilla Kızlar,1989,Kadınların Metropolitan Müzesi’ne Girebilmeleri İçinÇıplak mı Olmaları Gerekir?, afiş.

Kaynağını 18.yy’dan bu yana kadınların günlük yaşamının içinden alan feminizm ve 1970’lerden bugüne uzanan feminist sanat, güncel olarak da varlığını sürdürmektedir. Guerilla Girls’ün, Judy Chicago’nun, Miriam Schapiro’nun, Nancy Azara’nın, Lucy Lippard’ın özellikle üzerinde durdukları kadınların sanat kuramlarında eksik temsilini konu alarak yaptıkları eylemler, açtıkları sergiler, kurdukları kadın sanat komiteleri ve artan yayınları ile Gabriele Schor’un da belirttiği gibi; “gerçekten de postmodern sanat olarak adlandırdığımız şeyin çoğunun kaynağında feminist sanat vardır”(Akt. Üstündağ, 2008).

1960’larda Feminist 1990’larda Post feminist sanat hareketinin sanatçıları, eril sanat tavrını ve tarihini kırmak, aynı zamanda yeni görsel okuma önerileri

getirebilmek için; gelenek-görenek, özel alan, toplumsal cinsiyet, kimlik, pornografik imge, kimlik politikaları gibi konuları ele alarak yapıtlarıyla katkıda bulunmuşlar, bir sanat nesnesi olarak kendi bedenlerini de keşfetmişlerdir.

Yüzyıllardır "suistimale" ve "sömürüye" açık olan kadın bedeni, eril sanatçılar tarafından dönem dönem tabulaştırılmış, dönem dönem fetiş ve fantezi nesnesi haline getirilmiştir.

Feminist sanatla kendi bedenlerini sanat nesnesi olarak keşfeden kadın sanatçılar, eril toplumun ve eril sanatçıların bugüne kadar dillendirdikleri kadının görsel temsilini, bazen tersine çevirip revize ederek, bazen de "In yer face" (suratına ya da yüze vurumcu) yöntemiyle gözüne gözüne sokarak, karşı çıkılan şeyin yeniden üretimine katkıda bulunmuşlar, erilliğin yöneten, denetleyen bir iktidar gücü olmadığını; akıl, duygu ve bedenleriyle yapıtlarında dile getirmişlerdir. Mary Kelly'e göre;

"Arzunun hem nesnesi hem de öznesi olmanın imkansızlığı açmazına yönelik tepkilerle ortaya çıkan post-feminizm, bu açmaza yönelik tepkileri inkar stratejisi yöntemiyle, görsel metafor kılığında ortaya çıkarır. O bir cinsel kimlik belirsizliği (androjin) dir. Bu belirsizliği gururla teşhir eder. Ataerkil bakışı etkili bir biçimde ehlileştirir ve "ataerkil yalanı" bilinçli olarak kabullenerek, rahatsız edici bu bakışı kinik bir biçimde onaylar" (Akt. Antmen, 2012, s. 269-270).

Kadın sanatçılar bedenlerini fotoğraf, video, yerleştirme ve performanslarında dile getirmek istedikleri şekilde kullanmışlardır. Yapıtlarında kendilerine yüklenen kültürel normları abartılı bir biçimde dillendirerek ya da metaforlaştırarak, narsist yapıyı paramparça etmişlerdir. Akıl ve duygularıyla bedenini abartılı bir biçimde kullanan ya da metaforlaştıran sanatçı, "bir yanlış tanımın yabancılaştırıcı etkisini tetikleyebilir; ama sorun hala yanıtlamayı bekler: Kadın kendisini arzunun öznesi olarak nasıl temsil edebilir?" (Mary Kelly'den akt. Antmen, 2012, s. 270). Ya da birey kendisini arzunun öznesi olarak nasıl temsil edebilir?

İşte bu soruyu yanıtlamaya çalışan, çağı gereği çok çeşitli kimliği ve sanatı ile postfeminist sanatçılar olmuştur.

2007'den 2015'e kadar irdelediğim ve irdeleyeceğim bekâret kemeri konusu, hem feminist hem de post feminist sanat bakış açısıyla okunabilir. **(Resim: 9, 10, 15, 16, 17, 18, 19)**. Çünkü feminist sanatın içeriğini oluşturan pek çok konu postfeminist sanatın da konusu olmuştur, fakat bu konular; postmodern sanatın yeni biçimlendirme yöntemleriyle (parodi, ironi, metafor, absürd, grotesk, in yer face, pastiş, kopyalama) yeniden ele alınmış, eril diline ve göstergelerine karşıt, bazen de yandaş bir dil oluşturmaktadırlar. H. Lee Gershuy'undile getirdiği gibi;

“Postmodern feminist sanat, yeni dil arayışlarıyla, kuramsal önermelerin uygulama alanıdır. Dualizmi yıkmaya çalışan post modern feminizm, biraraya gelmez denilen her şeyibirarada kullanmaya yönelir” (Akt. Erdem, 1994, s. 78).

Bu yapıtlar, kadınların kültürden kültüre, toplumdan topluma değişen, sosyal/siyasal ve aile içi yaşadıkları ilişkilerde bedenlerinin maruz kaldığı, eril hegemonyayla verdikleri mücadeleyi yansıtmaktadırlar, yansıtırken kullanılan değişik malzemeler de sanat yapıtının içeriğini değiştirmektedir.



Resim 9:Hatice öklü, 36,2007, eski ve yeni madeni paralar, kilit, anahtar.



Resim 10:Hatice öklü, 36'nın Anahtarı, 2007, eski madeni para.

Ortaçağ Avrupa'sının kadına bakış açısının ironik ve parodik bir dille ele aldığı çalışmalardan "36" ve "36'nın anahtarı"(Resim: 9, 10), günümüzdeki kadın bedeninin kapitalizmdeki fetişleştirme bunalımına tepki olarak çıkmıştır.

O dönemlerde Müslüman Doğu ile Hıristiyan Batı'nın kadına bakış açısı birbirinden çok farklı değildir. Baba, oğul, kutsal ruh üzerine kurulu İncil'de İsa'yı doğuran Meryem'in saygınlık kazanması bile, onun bakire olmasından kaynaklanmaktadır. Kadın ve erkeğin bir bütün olarak yaratıldıklarını dile getiren İncil evliliği de kutsamaktadır. Zina tüm dinlerde büyük günahlardan sayılmaktadır. Zina dışındaki boşanmalar, Tanrı'ya karşı gelmek olarak tanımlanmaktadır.

Yaratılış teorisine göre; Havva Âdem'in kaburga kemiğinden yaratılmıştır, yasak meyveyi erkeğe sunan ve yemesi için baştan çıkaran kadın olmuştur. Bundan dolayı kadın; ortaçağda baştan çıkaran, şeytanın ta kendisi olarak tanımlanırken, erkek; zayıf bulunan, zaafı olan, şeytana uyan olarak tanımlanmaktadır.

Kuran'da ise kadın, erkeğin üstünlüğü karşısında hep ezilendir. Erkeğini istediği takdirde diğer üç kadınla paylaşmak zorunda kalabilir. Regl dönemlerinde kirli olarak nitelendirilir. Ancak İki kadının şahitliği bir erkeğe denktir. Kocasının erkeklik görevini yerine getiremediği takdirde boşanma talebinde bulunabilirken bile, nafaka talep edemez. Erkek ise boşanmak için zina dışında birçok sebep gösterebilir.

Fransız devrimi ve Aydınlanma hareketiyle insan haklarının merkezi olarak görülen Batı Hıristiyanlığı modernleşmeyle yoğurulmayı başarsa bile, kadına bakışı Müslümanlığa göre hiç de farklı değildir.

Kadın bedenini yalnızca cinsiyete, cinselliğe, doğurganlığa hapseden bu zihniyetler kadını, erkeğin zimmetli bir eşyası gibi konumlandırırlar.

Egemen erkek anlayışının kadını aşağıladığı bu bakış açısı, kadınların günlük yaşamlarını da çekilmez hale getirmiştir. Hijyenden uzak bu demir külotları

giymeye zorlanan kadınlar, çeşitli hastalıklarla mücadele etmek zorunda bırakılmışlar, hatta yaşamlarını bile kaybetmişlerdir.

Ortaçağ'da erkekler uzaklara ya da savaşa giderken, kadınlarına bekâret kemeri giydirmişlerdir. Onlar için önemli olan karısının sağlıklı olması, yaşaması ya da ölmesi değildir, sadece ve sadece başka hiçbir erkek o uzaktayken karısına dokunamayacaktır.

“36” Objesi serüveni ile başlayan, sonrasında fotoğraf, baskı teknikleri ve farklı malzemelerle devam ettiğim, Ortaçağ'dan günümüze kadar değişik versiyonlar da izlerine rastladığımız, Bekâret Kemer'inin tarafımdan yapılmış sanatsal yorumlarıdır ve Bekâret Kemer'inin alt okuması şöyle yorumlanabilir:

“Sen benimsin!”, “Ben seni ve senin hayatını satın aldım.”

Eril ortak akılların oluşturduğu siyasal fikirler, toplumsal hareketler, savaşlar ve dinlerin oluşturdukları politikalar sonucunda kadın, hiç bir zaman bedenine ait olmamıştır. Doğuran kadın, ölen kadın, öldürülen kadın, zorla evlendirilerek seçilenle sevişen kadın, sünnet edilen kadın olarak yapısal otoritelerin nesnesi konumuna getirilmiştir. Kadın özel alanın da bile kendine ait değildir.

Dini rejimlerin veya eril ortak akılların oluşturduğu siyasal hareketlerin yarattığı ortamda kadın bedeninin maruz kaldığı hegemonya mücadelesini, İran asıllı Shirin Neshat'ın (d.1957) fotoğraf, video ve enstalasyonlarında da okumak mümkündür. Yapıtlarında; Ortadoğu'da, özellikle İran'da kadın kimliğinin İslam rejimi altındaki olgusunun, nasıl belirdiğini politize ederek sorar ve sorgular.

Eserlerinde çokça karşılaştığımız Farsça el yazısı, silah, siyah çarşaf gibi malzemelerle sanatçı izleyiciyi, kadının maruz kaldığı gizli şiddet ve baskıyı politize ettiği coğrafya penceresinden karşı karşıya getirmektedir.



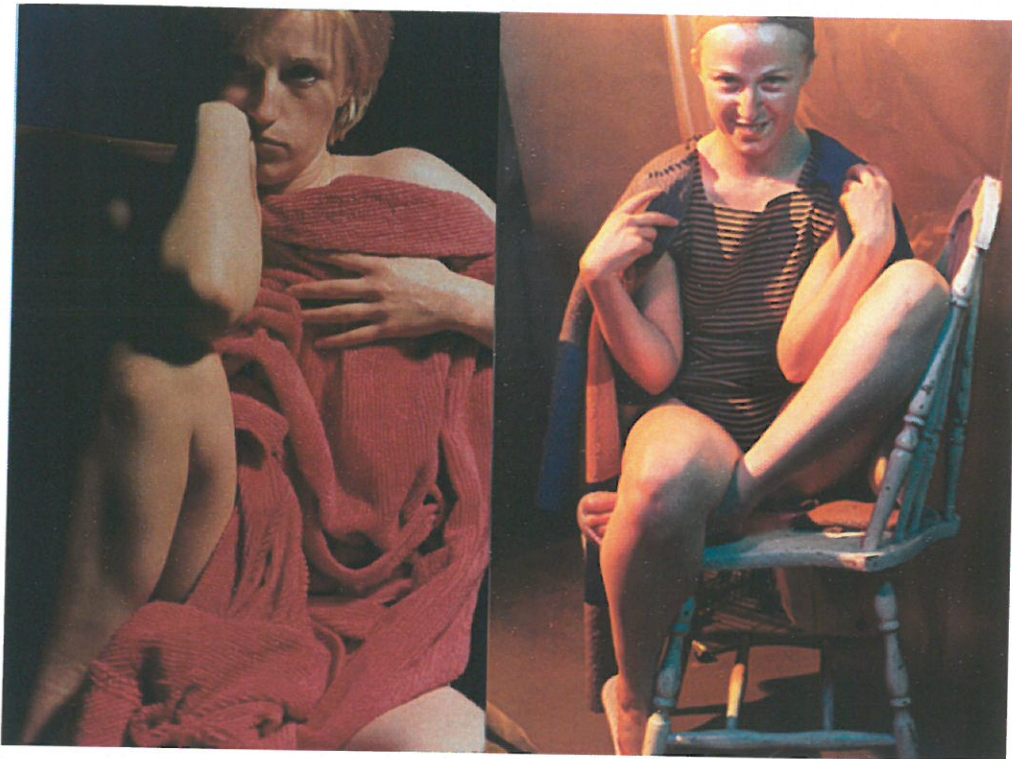
Resim 11: Shirin Neshat, Turbulent, 1998, 9 m 38 s Loop.

İki ekranlı bu video enstalasyonunda (**Resim: 11**) Shirin Neshat, müzikal bir metaforla toplumsal cinsiyet rolleri üzerine göndermeler yapmaktadır.

İlk ekranda seyirciyle dolu bir anfide alkışlarla karşılanan ve geleneksel bir pers şarkısını seslendiren ve sistem içinde özgür kılınan adamı, kadını kafes içine hapseden, güç ve iktidar sahibi sistem olarak yansıtmaktadır. Diğer ekranda ise sosyal, siyasal ve ailevi her türlü baskı altında kalan kadının, seyircisi olmayan bir anfide, yapıtın isminden de anlaşılacağı gibi kavgacı, karışık, sert, haşin, fırtınalı doğaçlama çıkarttığı seslerle adeta içinde bulunduğu düzene başkaldırısı yer almaktadır.

İslami rejimin yasaklarını, renkler ve ritimlerle metaforlaştıran sanatçı, kamusal alanın erkeğe, özel alanına kadına ait olduğuna vurgu yapmaktadır.

Feminist söylemleri ve modern Dünya'da kadın kimliğinin metalaşması üzerine çalışan, Amerikalı kavramsal fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman, kadın kimliğinin günümüz eril toplumunda nasıl tasvir edildiğini sorgular. Kamerayı kendine çevirerek, hemşire, fahişe, travesti gibi toplum içinde görülen pek çok kadın tiplerini pastişleme yöntemiyle kendi bedenine uyarlar (**Resim 12, 13**). Bu kadın temsillerini erkeklerin istek ve arzularıyla nesnelleştirir. Kavramsal stereotipik fotoğraflarında postmodernitenin olumladığı, durmadan değişen kimlik çeşitliliğine de göndermeler yaparak, kadının klişeleştirilmesine yönelik bir eleştiri sunmaktadır. Fotoğraflarında feminist, kavramsal ve postmodern bir sentez oluşturan Sherman, kadınların da erkekler kadar 'kendi için varlık' (pour-soi) olduklarını ortaya koymaya çalışmıştır. Bu kendilik kadınlar arası farklılaşmayı da beraberinde getirirken postmodernitenin bizlere sunduğu çok çeşitli ve durmadan değişen kimlikleri de gündeme getirmektedir.



Resim 12: Cindy Sherman, İsimsiz, 1982, Renkli Fotoğraf, 115 x 76 cm.

Resim 13: Cindy Sherman, İsimsiz, 1983, Renkli Fotoğraf, 89,4 x 62 cm.

Son dönem grotesk fotoğraflarında ise erkeklerin fantezi ve istek nesnesi olan tiplerden vazgeçen Sherman, 1992'de başladığı "sex fotoğrafları" (**Resim**

14) serisinde artık kendi bedeni yerine vitrin mankenlerine, protez vücut parçalarına, oyuncak bebeklere, cinsel oyuncaklara, verdirdiği aşırı seksüel pozları grotesk bir tavırla dile getirmektedir.



Resim 14:Cindy Sherman, İsimli,1999, siyah beyaz fotoğraf, 74,9 x 102,9 cm.

Sherman son dönem fotoğraflarında modern dünya'da kadının ve sanatçının rolünü farklı, yabancı, alışılmadık hazır malzemelerle dile getirirken, izleyicide "garip olan karşısında duyulan büyülenme, itilme ve iğrenme" (Öğüt, 2012).duygularını oluşturur.

Postmodern açıdan kurmaca kadrajlar içinde yüzeysel bir anlatım niteliği taşıyan Sherman'ın fotoğrafları, eklettik ve heterojendir. Sanatında sürekli başvurduğu feminist yaklaşımları ve konuları günümüze evirilen postfeminist anlayışa uyarlayabilmiştir.



Resim 15:Hatice öklü, 36, 2012, kumaş üzerine İpek baskı, metal,
49 parçalı düzenleme.

Resim 15'de "36" adlı çalışma, anahtar deliği objesinin,serigraf baskı yöntemiyle yedi ayrı kumaş rengi üzerine, yedi ayrı renkte tangaların üzerine basılması ile oluşturulmuştur ve Bekaret Kemerini temasının yeni bir yorumudur.

Postmodernizmin getirdiği özgürlükçü politikalar, değişen kültürel değerler, biyolojik yaratılışın içgüdüsel bir itkisi olan cinselliğin, sanatçılar tarafından ironik, metaforik imgesel simülasyonları üretilmiştir.

"36" adlı alışma (**Resim: 15**), Bekâret Kemerini, gerçek anlamı dışında ironik bir söylemle; giyilip, çıkarılıp, yıkanıp, atılabilen, iç çamaşırı imgesiyle tüketilen bir nesneye dönüştürmüştür.



Resim 16: Hatice Çöklü, İsimsiz, 2015, renkli fotoğraf, 35x 195 cm.

İsimsiz adlı bu çalışmada (**Resim: 16**); “36” nesnesi (**Resim: 9**) ile “36”enstalasyonu” (**Resim: 15**) yorumlarının biraradalığı görülmektedir.

“36” nesnesi(**Resim: 9**) ve 36 enstalasyonundan(**Resim: 15**)seçilmiş iç çamaşırlarıyla oluşturulmuş bu fotoğraf, kadının biyolojik yaratılışının getirdiği içgüdüsel cinselliğin, kadının varoluşunu tehdit eder bir hale getirilmesini simgelemektedir. Kadınların erkeklerle kendi bakış açılarından bakabilmelerinin olabilirliğini inceleyen John Berger, şu tespitleri yapmıştır;

“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederekler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederekler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle olan ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye-özellikle görsel bir nesneye-seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur” (Berger: 2003, s. 47).

Postfeminist sanatçıların çoğu, toplumdaki kadın temsillerini, içinde bulunduğu dönemselsorunlar ve politikalar çerçevesinde akıl ve duygularıyla oluşturdukları sanatsal gerçekliklerinde kendi (öznenin) bedeninin ezoterik (içrek) yorumunu gizli bir içerikle ortaya koyarak, sanatçı-yaratıcı kavramını da ele alarak, bedeni merkezileştirmiş ya da yeniden konumlandırmışlardır.

Resim:17'de yer alan “36,75B” adlı çalışmam, bir iç çamaşırı reklamı imgesi olarak yorumlanmıştır. Toplumdaki kadın kimliğinin metalaşması üzerine bir gönderme yapılan bu fotoğraf çalışması da (**Resim: 16**) ile aynı okumaya sahiptir.



Resim 17: Hatice öklü, 36-75B, 2009, renkli fotoğraf, 50 x 80 cm.



Resim 18:Hatice öklü,, Sarah Lucas'a Övgü, 2013, karışık malzeme.



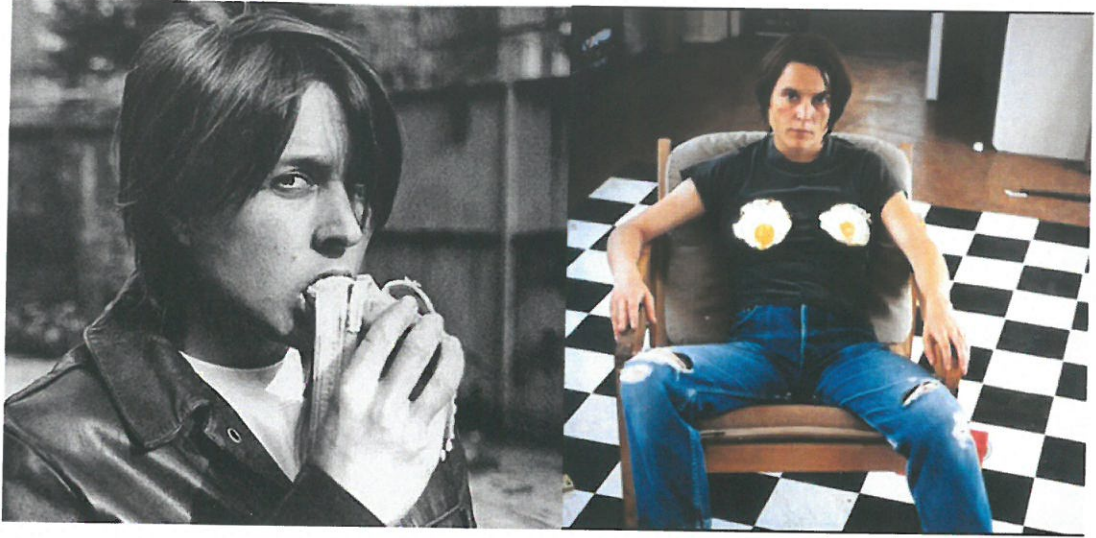
Resim 19:Hatice öklü, Sarah Lucas'a Övgü,Ayrıntı, 2013, karışık malzeme.

Kültürden kültüre değişen seksist bakış açısına bir gönderme bulunan bu çalışmada; sandalyeler üzerine rahat ama şüphe uyandıran bir şekilde oturtulmuş beyaz, sarı ve siyahi ırkı temsil eden figürler yer almaktadır. Beyaz, siyah, ten rengi kilotlu çoraplara dikilen fermuar bekâret kemerini temsil etmektedir (**Resim: 18**).

Lezbiyen, heteroseksüel, biseksüel, siyahi, beyaz kadınlar, yaşadıkları coğrafyalara göre içinde buldukları sistemde, sosyal, kültürel ve siyasal boyutta tamamen farklı ezme/ezilme ilişkileri yaşamaktadırlar. Aynı türden baskılara maruz kalmamışlardır. Bu farklılıkların dile getirilmesi ile var olmaya çalışan postfeminizm düşüncesine ve farklı kültürler içerisinde değişen seksist bakış açısına parmak basan bu yapıt, bu bakışı tersine çevirmeyi amaçlar.

Postfeminist söylemleri ve kadın kimliğinin metalaşmasını farklı disiplinlerdeki yapıtlarında kullandığı malzemeleri metaforlaştırarak mizahi, parodik ve ironik yaklaşımlarla dile getiren Sarah Lucas, "Genç Biritanyalı Sanatçılar" (YBA) arasında yer alır. Kendi bedenini parodik bir şekilde kullandığı stereotipik fotoğraflarıyla üne kavuşmuştur. "Britart"ın "kötü kızı" olarak bilinen Lucas'ın otoportrelerinde, enstalasyonlarında ve fotoğraflarında kullandığı, gündelik yaşamın içinde yer alan malzeme seçimi ve işlediği temalarla mizahı, parodiyi, ironiyi ve genellikle in yer face biçimlendirme yöntemleriyle aynı zamanda kışkırtıcı bir tavırla yeniden sunan sanatçı, kadın üzerine tabulaştırılan baskıcı söylemleri ve ön yargıları yıkmaya çalışmaktadır.

Sigara, kilotlu çorap, mobilya, tuvalet, floresan lamba, kova, meyve ve sebze gibi kullandığı organik, inorganik malzemelere dişil ve eril anlamlar yüklerken, seks, cinsellik ve cinsiyet konularını irdeler.



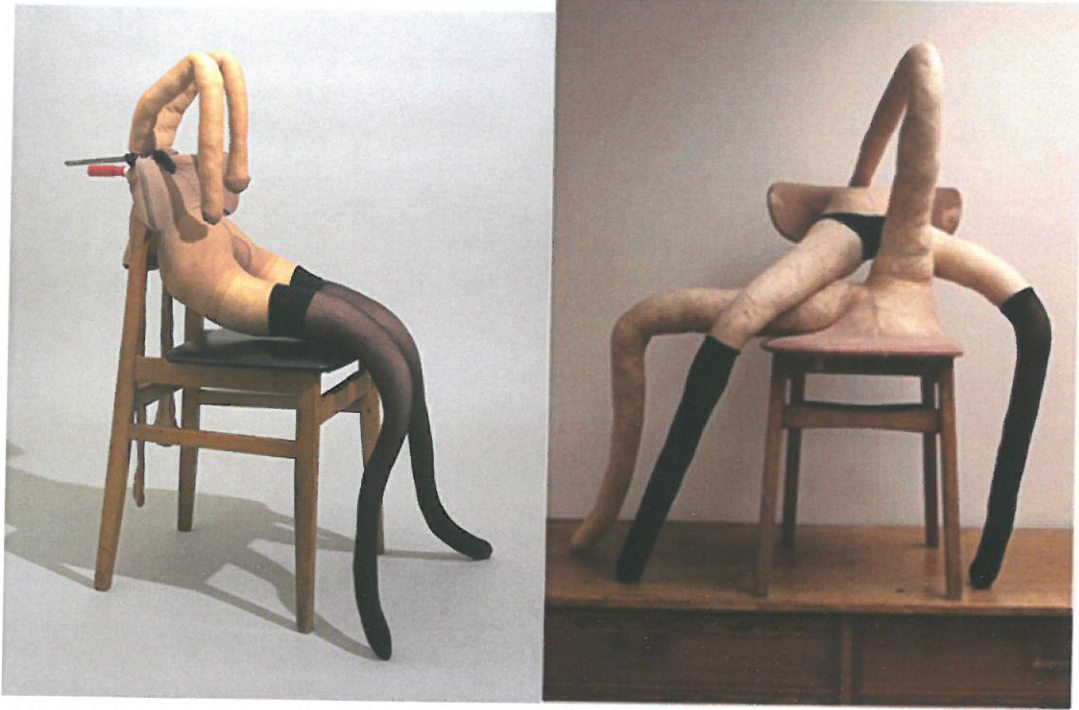
Resim 20:Sarah Lucas, Muz Yiyen Sanatçı, 1990,

kâğıt üzerine dijital baskı, 539 x 596 mm.

Resim 21:Sarah Lucas, Yumurtalı Otoportre, 1996,

kâğıt üzerine dijital baskı,745 x 514 mm.

Lucas otoportre fotoğraflarında(**Resim: 20, 21**), seçtiği malzemeler gibi seçtiği mekânlar da kurgulanmamış, oldukça sıradan mekânlardır. Deri ceket, sade bir tişört, kot pantolonu ve unisex saç kesimi ile “maço erkek” stereotipini kendine özgü bir dille sahiplenerek ve yorumlayarak geçmişten gelen kadın imgelerine karşı çıkmaktadır.



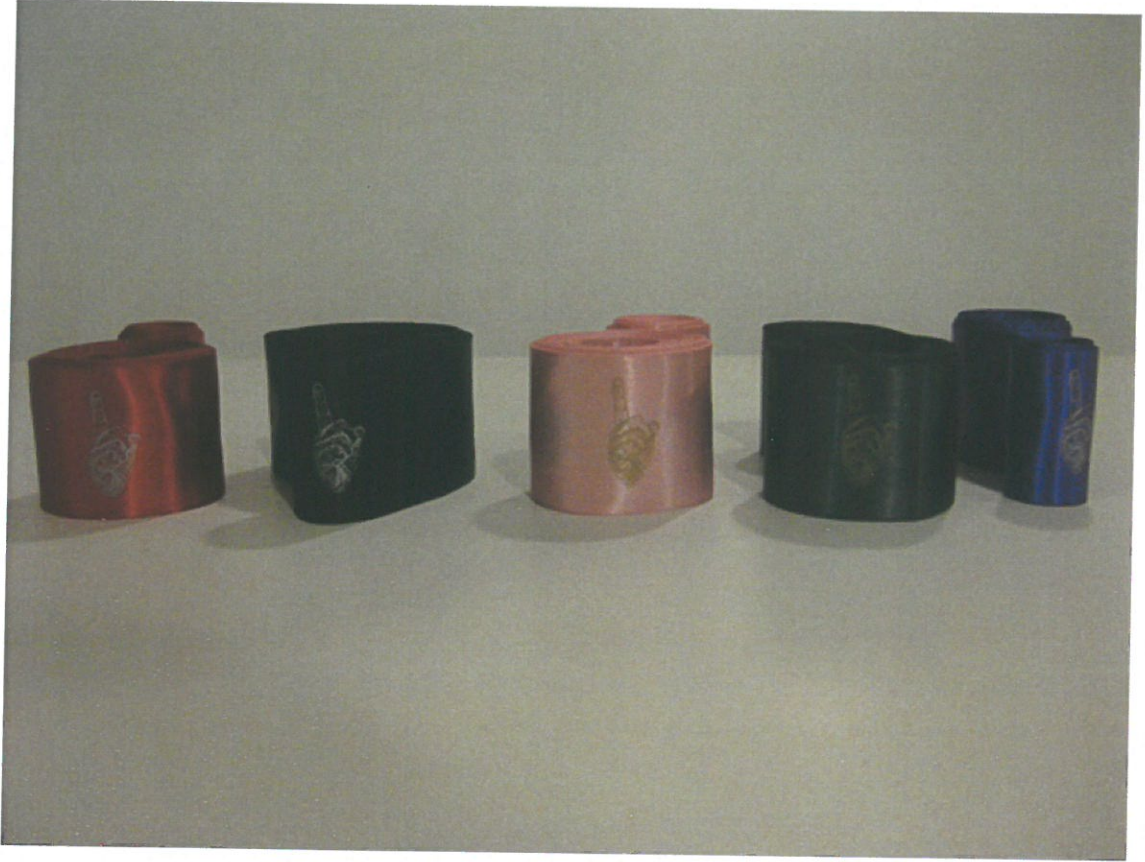
Resim 22:Sarah Lucas,Pauline Bunny, 1997, AhşapSandalye, vinil koltuk, kilotlu ve jartiyer ince çorabı, yastık pamuğu, metal mengene,95 x 64 x 90 cm.

Resim 23:Sarah Lucas, Pepsi ve Kendini Beğenmiş (ukala),2008, karışık malzeme.

İçi doldurulmuş kilotlu çorapları sandalyelerle kombine ederek oluşturduğu, heykellerinde seksist bir yaklaşım görülmektedir. Bacaklarını açarak rahat bir şekilde çeşitli sandalyeler üzerine oturtulmuş figürlere, çeşitli parlak renkte jartiyer çorapları da giydirerek seksistleştiren Lucas, kadının cinsiyeti üzerinden objeleştirilmesini irdelerken, kültürler içinde yerleşen cinselliği kastrasyona uğratmaktadır.Yapıtları üzerine Lucas;

“Onlardan güç alıyorum... Yalnızca küçük değişikliklerle, provokatif bir imaj meydan okuyan bir imaja dönüşebilir -seks hizmeti öneren bir imajdan, hadım etme imajına dönüşür. ... Ben parmağımı uzatıp kültürün içine dalıyorum; orada ne olduğuna dikkat çekiyorum” (Akt.Manchester, 2000).

yorumunu getirirken seksist bakış açısını değiştirmeyi, dönüştürmeyi ve/ve ya seyirciyle yüzleştirmeyi seçmiştir.



Resim 24:Hatice öklü, Kardeş Kuşığı, 2014, 4-5 cm. kalınlığında kırmızı, siyah, mor, gri, pembe kurdeleler üzerine İpek baskı. Boyut: her biri 5x 1000cm.

Kırmızı Kürdele, toplumun temeli olarak görülen aile yapısının içinde, din, ahlak, töre, gelenek ve görenek gibi kavramlarla legalleştirilen, kadın cinselliği üzerindeki toplumsal kontrolün bir simgesidir.

Birçok geleneğe göre, geline ana evinden uğurlanırken, herkesin önünde törenle, babası, ağabeyi ya da erkek kardeşi ya da tarafından bağlanan, 4-5 cm. kalınlığında ki kırmızı kürdele, “kardeş kuşığı”, “bekâret ve gayret kemeri” olarak da adlandırılır. “Orta Anadolu’ da gelin ata binmeden önce baba, kızının beline kırmızı kuşak bağlar. Bu kuşağa, “gayret kuşığı” denir. Gayret kuşığının amacı kızın gelin gittiği evde tembellik yapmamasına, gayretli olmasına, işten kaçmamasına yöneliktir” (Altunel: 1995. s. 9-11). Temizliği, saflığı, genç kızıktan kadınlığa geçişi ve bekâreti simgeler. Bazı bölgelerde, ana evinden uğurlanırken gelinin beline iki kere çözülüp üçüncüsünde bağlanan bu kemerin, yeni gelinle beraber, damadın evine uğur ve bereket getireceğine inanılır.

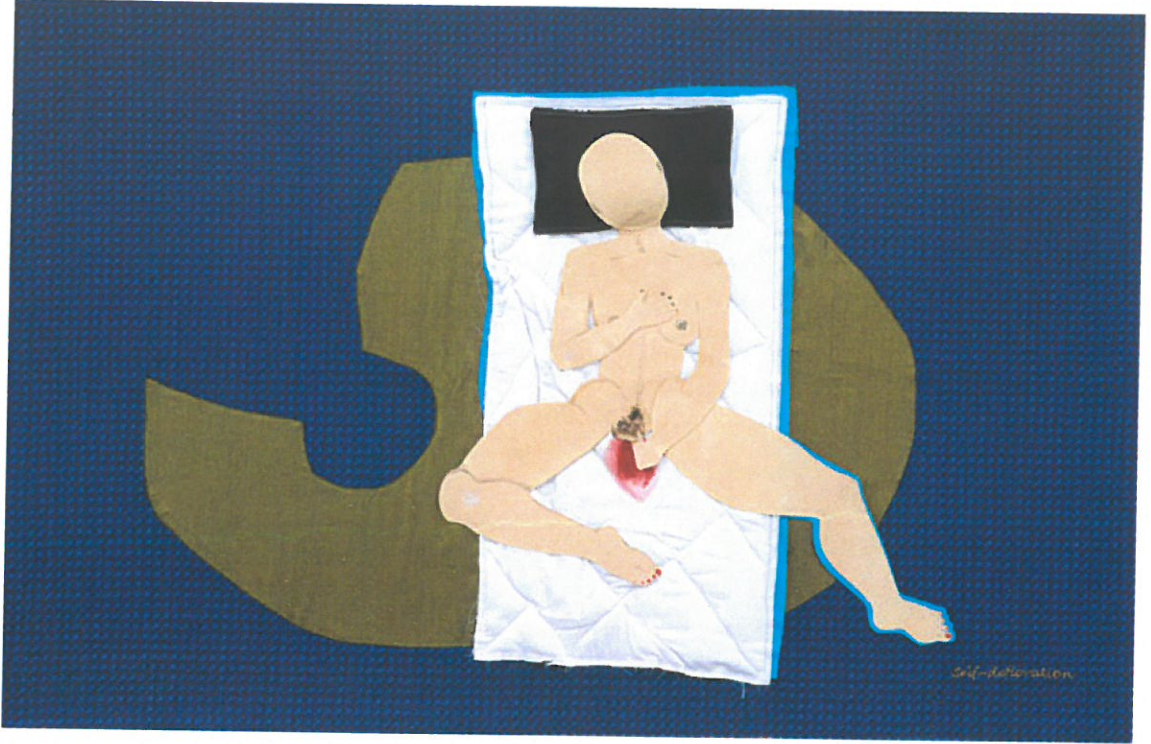
Kuşağın ucunda ise, çıkın edilmiş bir miktar para veya altın “beşibirlik” vardır. Bu babanın kızına verdiği son harçlıktır.

Harf, sözcük, kelime ve cümlelerden yoksun, konuşmadan, bedenini, ellerin ve parmakların aldığı biçim ve hareketlerin de bir dili vardır. Kırmızı, siyah, mor ve pembe kurdele üzerine Serigraf baskı yöntemiyle basılmış olan “ Ben hep iktidarım”(Resim: 24) düşüncesinin imgeye dönüştürülmesi ile plastik dile aktarımıdır.

Kırmızı kurdele hegemonyası Postmodern tüketimin de etkisiyle, günümüzde moda uymak adına, yerini siyah, mor, gri, pembe gibi başka anlamlar yüklenen renkli kurdelelere bıraksa da kadının bedeni kendisinin, kimseye ait ve emanet değildir.

(Kırmızı kuşak, geleneklerine sahip çıkmaktır. Siyah kuşak, daha önce evlilik geçirmiş olmak anlamına gelir. Mor kuşak, saraylarda olan düğünlerde tercih edilir ve resmiyeti simgeler, Gri kuşak, kendi kararı ile evlendiğini, kendine güvendiğini gösterir ve özgüveni simgeler. Pembe kuşak, aşkla bağlı olduğu kişiye sadakatini göstermek için seçilen bir renktir ve romantizmi simgeler.)

Günlük hayattan aldığı konuları kollektif bir bilinçaltıyla yansıtan Nilbar Çüreş'in yapıtlarında, islamafobi, tecavüz, taciz, gelenek görenek gibi konuları sanatınfotoğraf, kolaj, desen ve video gibi biçimlendirme yöntemleriyle dile getiren sanatçı “kadının kendi gücünü kendi eline alarak ayakta kalmasının ne kadar önemli olduğunu vurgular vedüzenin kendini korumak için farklı olana yönelttiği taciz, tecavüz ve şiddetin asla haklılaştırılmayacağını bize bir kere daha hatırlatır. ” (Rampa İstanbul, Nilbar Güreş Basın Bülteni, 2011).



Resim 25: Nilbar Güreş, Kendi Kendini Bozan (Self-Defloration),2009, kumaş üzerine karışık teknik, 193 x 270 cm.

Güreş'in "Self-Defloration" adlı kolajı kendini bu dünyada nasıl konumladığına dair en temel işlerinden biri. Toplumun kadına yüklediği cinsel role meydan okuyan bu kumaş-kolajda 'kendi kendini bozan' kadın kendi cinselliğini kendi kurma gücünü eline alıyor, kendini kendi bedeninin sahibi yapıyor. "Self Defloration" kenar mahallesinden üniversite eğitimlisine kadınlara sınıfsız şekilde öğretilen edilgen bekleme hallerine, kimileri için hayal edilmesi bile imkânsız olan o alternatifi ekleyerek gücünü bedenden alan bir isyana işaret etmektedir" (Rampa İstanbul, Nilbar Güreş Basın Bülteni, 2011).

Postmodern Feminizmler içerisinde yer alan varoluşçu feminizmin kurucusu Simon de Beauvoir varoluşçuluk kuramından hareketle;

"Kadınların kurtuluşunun, onları birer 'kendi başına varlık' (en-soi) ile 'başkaları için varlık' arasında bir yerlerde tutmaya çalışan her türlü uygulamaya karşı çıkararak, kadınların da aynen erkekler gibi ve onlar kadar, 'kendi için varlık' (pour-soi) olduklarını ortaya koymalarından geçtiğini söyler" (Demir, 2014, s. 97).

Postfeministlerin politik, sosyolojik, psikolojik, psikanalistik, tarihsel açıdan, üzerinde ısrarla durdukları, toplumsal cinsiyet, aile içi şiddet, evlilik içi cinsel taciz gibi her kültürde yapısal olarak var olan ve toplumdan topluma, kültürden kültüre, farklılık gösteren konuların plastik sanatlarla kurduğu bağ (oluşturduğu köprü), farklı sanatçıların bilinç ve duygularıyla kendi kültürlerinden biçimlendirdikleri sanat yapıtlarında dile getirilmiştir.

Bu yapıtlar genel olarak sanatçıların yaşadıkları coğrafyalara göre, içinde buldukları sistemde, sosyal/siyasal ilişkilerde yaşadıkları deneyimleri ya da kadın temsillerine muhalif olarak, kadınların ya da bedenlerinin maruz kaldığı hegemonyayla mücadelesini yansıtır.

Canan Şenol'un "Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum" (2003) fotoğraf serisi ve "İbretnüma" (2009) isimli video çalışmaları(**Resim: 26, 27**), İpek Duben'in "Namus" (Honor) (2013) isimli el yapımı sanatçı kitabı(**Resim: 28**), Şükran Moral'in "Küçük Bir Kıza Hikâyeler" (tales to a Young Girl) (2014) video enstalasyonu, "Çocuk Gelin" (Child Bride), heykel enstalasyonu (2014) (**Resim: 29, 30**) çalışmaları ile sanatçılar aile içi ve kadına yönelik şiddeti, cinsel istismarı, küçük kız çocuklarına dayatılan evlilikleri sert bir şekilde dile getirmişler, iktidar yapılarının en küçüğü olan aile kurumunun değerlerinin korunması uğruna mağdur olan çocuk ve kadınlara yapıtlarında değinmişlerdir.



Resim 26:Canan Şenol, Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum, fotoğraf serisi 2003.



Resim 27:Canan Şenol, İbretnüma, 2009, video kesiti.



Resim 28:İpek Duben, Namus, 2013, keçe, tuval bezi, iplik, tel, mürekkep damga, foto transfer, el dikişli kolaj / her sayfa 33x21 cm.



Resim 29:Şükran Moral,Küçük Bir Kıza Hikayeler, 2014, Video Enstalasyonu.



Resim 30:Şükran Moral, Çocuk Gelin, 2014, heykel enstalasyonu.

Toplumsal cinsiyeti, aile içi şiddeti, evlilik içi cinsel tacizi, genel olarak tarih, politika ve sosyoloji temelinde oryantalist bakış açısıyla incelemiş olan bu sanatçılar, doğu kültürünü ve geleneklerini yeni medya ve alternatif malzemelerle işlemişlerdir. Bu sanatçıların,kadınların Doğu sentezi içindeki baskılanışına eleştirel bir bakış getirmeleri, Avrupalı ve Amerikalı

entelektüellerce görünürlüklerini sağlamıştır. Ülkelerinde ise ancak 1980 sonrasında görünür hale gelmişlerdir.



Resim 31: Hatice Çöklü, El Peşveri (Hand Job), 2015, video, 2.46'.

Gazetelerdeki üçüncü sayfa haberlerinde kadın, Lgbti ve Queerlere yönelik toplumsal, aile içi şiddetin ve ölüm haberlerinin artması, ortak eril akılların oluşturduğu hükümetin kadına ve homofobiye yüklediği anlamlar ve bunlar üzerine yürüttüğü siyasetle ilişkilendirilmektedir.(siyaset üzerinden)

Hayata bakış ve kavrayışın postfeminist bir yaklaşımla absürde edildiği bu videoda, iktidar ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerine göndermeler bulunmaktadır. Eril ve iktidar nitelikleri görünür kılan, ritim tutan bir elin müzikal bir metaforudur. Fondaki darbuka sesi iktidar, cinsiyet ve kültür kodlarının kendini korumak için farklı olana yönelttiği bir oyunu simgelemektedir (**Resim: 31**).



Resim 32: Zoulikha Bouabdellah, Dansöz,2003, video, 5'

Cezayir kökenli bir sanatçı olan Zoulikha Bouabdellah, 1977 yılında Moskova'da doğmuştur. Çocukluğu Cezayirde geçen sanatçı, ülkede çıkan iç savaş nedeniyle ailesi ile Fransa'ya yerleşmek zorunda kalmıştır. Enstalasyon, video ve fotoğraf gibi sanatın çeşitli alanlarında oluşturduğu kavramsal yapıtlarında; güncel siyaset, din ve sosyal açıdan "ötekilik" kavramını ele almıştır.

Bouabdellah'ın 2003'te yaptığı Dansöz videosu (**Resim: 32**); göbek deliği ile kalçası arasında kadrajlanan kadın bedeninin, yavaş yavaş beyaz, mavi, kırmızı eşarpları bağlayarak, kendini dans etmeye hazırlamasıyla başlamaktadır. "La Marseillaise" nin (Fransız Ulusal Marşı) çalmaya başlaması ile kadın kalçasını oryantalist bir yaklaşımla ritme göre oynatmaya çalışmaktadır. Kadının kalçasının her bir hareketi, Fransız devlet politikasına yapılan bir eleştiriyi temsil etmektedir.

Fransanın kolonyalist politikasını protesto etmek için yapılan bu video, Fransız ve Cezayir kültür prototiplerindeki kavramlar arasındaki dualizmi sorgulamaktadır.



Resim 33: Servet Koçyiğit, shake-it'till it drops, 2007,video, 4'

Gündelik yaşamdan seçtiği nesnelere ve durumları, enstalasyon, fotoğraf, video ve performanslarına dahil ederek metaforik, ironik ve absürd anlamlar yükleyen Servet Koçyiğit (d.1971), yapıtlarında çok kültürlülüğe, gündelik yaşama, kadın kavramına, direkt ya da indirekt olarak getirdiği eleştiriler yer almaktadır.

2007'de yaptığı "shake-it'till it drops" video enstalasyonunda; beş ülkenin askeri prototiplerinden oluşan, bu ülkelerin eril niteliklerini görünür kılan, sıkıcı ve mekanik askeri üniformalarını giymiş erkekler, kollarına uzanan dansözün oryantal müziğin ritmine uydurmaya çalışmaktadırlar. Kadının o durumdayken bile gülüşü, müziğin coğrafyası, boşaymış gibi görünen bu çabaya daha da anlam katmaktadır.

Resim: 34, 35, 36 da görülen yapıtlarda, farklı ülkelerdeki eril iktidar yapı, göbekdansı ve müziği ile absürdleştirilmiştir.



Resim 34: Hatice öklü, Yaşam Aralığı, 2015, Strafor, Kalekim, amaşır,

265x 60x 60 cm.



Resim 35: Hatice Çöklü, Yaşam Aralığı, 2015, Ayrıntı.

Strafor, kalekim, çocuk ve kadın çamaşırlarıyla oluşturulmuş bu çalışma (**Resim: 34, 35**), güç ve iktidar sahibi sistem içerisindeki kadınların ve çocukların varoluşundan bu yana soğuk, sıcak, sosyolojik, psikolojik, kişilik savaşları içerisindeki yaşam alanını ifade etmektedir.

Dünyada olmuş ya da olan savaşların oluşturduğu doğrudan ve/ve ya dolaylı yıkımlar sonucunda kişilerin, yeniden varolma çabası içerisindeki yenilmişlik, hiçlik, önemsizlik ve “ötekilik” duygusunu yıkmak için onlara sunulan yaşam aralığının bir temsilidir.

Postmodernizmin ve postfeminizmin savunduğu çok kimliklik kavramının çıkış noktası olan varoluşçu felsefe de bireyin varlığının özünden üstün olduğunu savunmaktadır. Fakat bu varlığı, güç ve iktidar sahipleri eril ortak akılların oluşturduğu sistem tarafından getirilen, yaşama darlığı/ yaşam alanı darlığı, kendini var edebilmek için farklı olmak isteyenleri engellemekte, hiçe saymaktadır.



Resim 36:Hatice öklü, Ovulasyon, 2015,karışık malzeme.

Ovulasyon adlı çalışma (**Resim: 36**); kadının bedenini, cinselliğini, doğurganlığını, anneliğini, hassasiyetini, kırılğanlığını, biyolojik yapısını simgelemektedir. Sosyolojik açıdan kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinin bir yansımasıdır. Anne olduktan sonra kadına toplum tarafından yüklenen sorumluluklar, kadını bir fanusun içine almıştır.

“Kişisel olan politiktir” söylemini yapıtlarıyla sanatının merkezine oturtanCanan Şenol, toplumsal cinsiyetçiliğin ve iktidar mekanizmalarının insan yaşamını her alanda etkilediği gerçeği ile kendi ideolojik ve sanatsal pencerelerinden ortak akıl mantığıyla mahkûm etmiştir.

“Kendini, performans, video, minyatür, fotoğraf gibi pek çok medyum aracılığıyla işlerini üreten aktivist feminist bir sanatçı olarak tanımlar. Sanatçı, kültür üretimi yapan bir kültür işçisi olduğunu söyleyerek, üretiminin politik sanat olarak değerlendirmenin mümkün olduğunu vurgular. Şenol, kendi coğrafyasında yani Türkiye’de kadının aile, devlet, din ve toplum gibi iktidar söylemi üreten ve baskı yaratan kurumlarda maruz

kaldığı baskı ve şiddeti, konu alan çalışmalar üretmektedir” (Yılmaz P.,2013).



Resim 37:Canan Şenol, “...nihayet içimdesin.”, 2000, ışıklı tabela.

2000 yılında İstanbul Güncel Sanat Projesi kapsamında gerçekleştirilen Tabela sergisinin ilk ayağında, Kadıköy Mühürdar Caddesi’nde bir internet kafenin üzerinde sergilenen Şenol’un “...nihayet içimdesin” isimli yapıtında, sanatçı; uzun süredir beklediği anne olma durumunu, bu iki kelime ile kamusal alana taşımıştır. “Günlüğünden bir cümleyi, yani kendi özelini, kamusal alanda, üstelik “kışkırtıcı” cinsel çağrışımlara açık şekilde var etmeyi seçmiştir” (Çetin, 2014, s. 9).

Canan Şenol’un vurgulamak istediği kavramın, tüketim toplumu misyonunca cinsiyetçi bir yaklaşım içerdiği ve “İnternet Kafe’nin üstündeki dairede yaşayan” muhafazakâr mahalle sakinleri tarafından “yapıta bakan kişilerin evlerini de dikizledikleri gerekçesiyle Çevre Müdürlüğü’ne başvurmaları sonucunda Kadıköy Belediyesi’nin de devreye girmesiyle çevreye zararlı bulunup kaldırılmıştır” (Çetin, 2014, s. 9-10).

Sözün beklenen bir bebeğe söylendiği öğrenildiğinde bu yapıt “hem ilk anlamı ‘ters yüz’ etmeyi, hem de taşıdığı her iki anlamı da birbirine bağlamayı’ başarmıştır” (Çetin, 2014, s.9). Sanatçı bu yönüyle mahallenin ve yoldan geçen izleyicinin muhafazakâr duygularıyla hesaplaşmaya girmekte tereddüt etmemiştir.

Feminizme karşı muhafazakâr bir bakışla İslam ülkelerinde fundamentalizmin ilerlemesi, kadınların siyasetten, kamusal hayattan çıkarılması, sanat yapıtlarının çevreye zararlı bulunup kaldırılması, Sağlık Bakanı Mehmet Müzeyyinoğlu’nun İstanbul’da 2015’in ilk bebeğini dünyaya getiren Akbalık çiftinin ziyaretinde dile getirdiği “Anneler, annelik kariyerinin dışında bir başka kariyeri merkeze almamaları gerekir” (Kaçmaz, 2015) demesi; ev hanımı ve anne olarak kadının geleneksel rolünü uygulamaktadır ve anti-feminist bir duruş sergilemektedir. Bunun karşısında diyebiliriz ki “...nihayet içimdesin” yapıtıyla Canan Şenol; izleyicinin ve politikacıların muhafazakâr duygularıyla hesaplaşmaya girmekte tereddüt etmemiş, feminizmin siyasi bir hareketten siyasi bir ideolojiye dönüştüğünü “kişisel olan politiktir” söyleminden yola çıkarak yaptığı yapıtlarıyla, vurgulamaya yardımcı olur.

Birçok postfeminist sanatçı bugüne kadar kadın bedeni üzerinden ortaya çıkan fetiş nesne düşüncesini irdeleyerek, kadın bedenini ve kadın cinselliğini annelik üzerinden yeniden canlandırmışlardır. Bu bağlamda Elaine Marks ve Isabelle de Courtivronşunu dile getirmişlerdir;

“Eğer kadının farklılığı onun bedeninde ortaya çıkıyorsa, o zaman, otantik, yıkıcı ‘kadınsı imgelemin’ kaynağı, kadın bedeni ve kadın cinselliğidir. Özellikle ezilen ve yeniden canlandırılması gereken, ‘la mere qui jouit’ yani, cinsel annedir” (Akt. Donovan, 2014, s. 219).



Resim 38: Hatice öklü, "Tanındığın kadar...", 2015, karışık malzeme.

Tanındığın Kadar... adlı çalışmam şeffaf küre formlarla oluşturulmuştur (**Resim: 38**) İçlerinde evlilik yüzükleri, göbek bağı, sünnet derisi, kesilmiş ilk saç, misket, gibi daha insanın ilk seslerini çıkarmasından buyana başlayan, kontrollü bir oyun ve dans serüveninin içine atılmasını simgeleyen küreler, mengene ile sıkıştırılarak, giydiği kıyafetlerle, milletini, yaşını, mesleğini ve kültürel olarak varlıklarından ne beklediğini ve talep edildiğini ortaya koymaya çalışan bireylerin toplumdaki baskılanışlarını simgelemektedir.

Bireylerin, hem yalnız kalma hem de başkalarıyla olma çabası içerisinde, yaşamsal deneyimlerini ve özel bilgilerini başkalarıyla paylaşırken, sosyal çevreyle ve kendisiyle oynadığı kontrollü bir oyun alanı olarıktan tanımlanabilen mahremiyetin anlam ve sınırları oldukça görecelidir.

Her gün, her saat, her dakika, gerek yazılı basında, gerek görsel ve işitsel medyada, gerekse internet ortamında, kişilerin birey ve özgürlüklerine, kişisel

yaşamlarına en mahrem en gizli anlarına yönelik müdahalelerle karşı karşıya kalıyoruz.

Toplumun bizlere yüklediği ahlak, mahrem, namahrem ve masumiyet gibi kontrollü değerler sisteminin görsellikteki (algıdaki) dönüşümünü irdelerken ortaya çıkan bu çalışma (Tanındığın Kadar...), toplumda bize yüklenen gerçekliklerimizin, kişisel varoluşun, kimliğin ve cinsel varlığın, nasıl toplum tarafından kurgulandığının, hapsedildiğinin bir ifadesidir.

Kadın toplumdaki (sosyal, sembolik, özel alanında) “ikincil” konumunu anlamaya ve dönüştürmeye çalışırken, kadın erkek ilişkilerinden başlayarak, gündelik hayatımızın mahrem sayılan alanlarını ele alır. Bir kadın için mahremiyet, hayatındaki tabulara maruz bırakılma yoludur.

Yapıtlarında tecavüz, namus, cinsellik, intihar, tüketilme, kapitalist sistem içinde yalnızlık gibi konuları ele alan, “British Young Artists’ (BYA) yapıbozum sanatçılarından biri” (Akkol-Türk, 2010, s.106) olan Tracey Emin (d.1963), kendi sanatsal retoriğini oluştururken, namus, namahrem, mahremide içine alan özel yaşamını bir sanat nesnesi gibi kullanırken, yaşamını izleyici ile paylaşmaktadır.

Özel ilişkilerinin ardından yaşadığı zor dönemlerinin kendisinde bıraktığı aşırı uçtaki duygularından hareketle özelini nesnelleştirerek, yatağını bir sanat nesnesi olarak sergileyerek mahremini kamusallaştırmıştır. **(Resim: 39)**



Resim 39: Tracey Emin, Yatağım (My Bed), 1998, yerleştirme.

Emin yatağının etrafına, kişisel varoluğu, kimliği ve cinsel varlığı ile doğrudan ilişkili olan yaşamsal nesnelere; kilotlu çorap, peluş oyuncak, prezervatif, iki şişeleri, gazeteler, sigara izmariti gibi mahrem ve masum sayılabilecek ne varsa bir araya getirerek toplumsal tabuları yıkmıştır. “In Yer Face” biçimlendirme yontemiyle ozel olan her şeyi nesnelleştirmiş, izleyici ile yuzleştirmiştir. Dualizmin oznel/nesnel ilişkisinde birinin diğerinden uştun olduğunu hiçe sayarak her ikisini de bir arada kullanmıştır.

Yaşamsal deneyimlerini izleyici ile buluşturan sanatçının çalışmaları, onun kişisel varoluğu, kimliği ve cinsel varlığı ile doğrudan bağlantılıdır.



Resim 40: Hatice öklü, İki Arada Bi Derede Kalmak, 2015,

renkli fotoğraf, 100 x 195 cm.

Almanca bir deyim olan “zwischen zwei Stühle geliebende Leute”den(iki sandalye arasında kalan insanlar) yola çıkarak yapılan bu çalışma; 1970’lerde Türkiye’den Almanya’ya giden ilk Türk işçisi kadınına yansıtılmaktadır. Türkçe deyim karşılığı “iki arada bi derede kalmak” (ne şuralı ne buralı olabilmek) anlamına gelmektedir.

İnsanların diğer kültürler içinde entegre olmadan, ülkelerin nitelik ve özelliklerini yansıtan, kültürel merkezîliğe eleştirel bir yaklaşımla, kendiliğini, yerelliğini koruyabilmesi sonucunda, Postmodernizmin getirilerinden biri olan çok kültürlüğe, çok kimlikliğe gönderme bulunan bu çalışma, “farklı kültürlerin eşzamanlı varlığı”nın (Fraser-Nicholson akt. Erdem, s. 70) sanatsal retorliğini oluşturmaya çalışmaktadır.

Bir ülkeden diğerine geçebilme özgürlükleri sonucunda, kendi kültürlerinin dilini ve farklı kültürlerin dillerini bir arada kullanan, yurt dışında yaşamış ya da yaşayan Nil Yalter, Füsün Onur, İpek Duben, Nezaket Ekici gibi Türkiyeli

sanatçılar, yapıtlarında oluşturdukları Doğu-Batı senteziyle Postmodernizmin çok kültürlü bakış açısına ve yaşam biçimine katkıda bulunmuşlardır.

Göçebe kültürünü, göçmen işçilerinin sorunlarını, kadının toplum içindeki konumunu yansıtan; gündelik hayattan aldıkları konuları,ironik, absürd, parodik, kavramsal, performatik bir estetikle yapıtlarına taşımışlardır.

Postfeminist çerçevede yeniden oluşturulmaya çalışılan kadın kimliğini, çok kültürlüğü oryantalist bakış açısıyla, etnolojik ve antropolojik açıdan dile getirmişlerdir.



Resim 41, 42:Nezaket Ekici, Türk Adası,5.4.2003, performans,düzenleme,

Berlin Güzel Sanatlar Akademisi.



Resim 43, 44: Nezaket Ekici, Türk Adası,5.4.2003, performans,düzenleme,

Berlin Güzel Sanatlar Akademisi.

Almanya'ya giden Türkler kültür çatışması sonucunda gettolaşarak, içlerine kapalı, gelenek göreneklerini koruyarak iki ülke arasında kendilerine özgü bir yapı oluşturmuşlardır.

Nezaket Ekici, "Türk Adası" isimli performans ve düzenlemesinde; Türk ailelerinin genellikle Pazar günleri yaptığı piknik ritüelini bir galeri mekânına taşımıştır. Performansta Türklerin gettolaştığı alanları simgeleyen üç farklı Türk halısı üzerine konulmuş siniler içindeki farklı yiyecekler etrafına oturmuş, Almanya'daki üç kuşağı yansıtan iki Türk ailesini simgeleyen (büyük anne, büyük baba, anne, baba ve çocuk) kişiler bulunmakta ve piknik esnasında birbirleriyle sohbet etmektedirler. "Sohbette Almanya ve Avrupa'daki güncel konular hem Türkçe hem de Almanca olarak tartışılmaktadır" (Erkayhan, 2011, s. 189). Berlin güzelsanatlar akademisinde "for the exhibition 'Rituale in der zeitgenössischen Kunst'" (Çağdaş Sanatta Ritüeller) sergisinde gerçekleştirilen bu performansa isteyen sergi izleyicileri de katılmaktadırlar.

Ekici'nin deyişiyle bu çalışmanın amacı; "bir kültüre has ritüel bir durumu (piknik) canlandırmak, kültürel farklılıklar üzerine bir iletişim yolu açmak ve karşılıklı anlayış başlatmaktır" (Ekici, 2003).

3.1. GÜNÜMÜZDEN AN İTİBARIYLA POSTMODERNİZME VE POSTFEMİNİZME ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Kapitalist modernitenin çılgın bir hız ve ivmeyle hayatın, sanatın tüm dokularını altüst etmesi; toplumlar arası teknolojik yarış, dünyanın her tarafında yeni barbarlıkları, çatışmaları ve yeni büyük bir bunalımı da beraberinde getirmiştir. Nasıl mı?

Hemen yanı başımızda, tüm Orta Doğu'yu kasıp kavuran, yoz bir yaşam tarzı kendisini dünyaya dayatmış, kapitalist modernitenin empoze etmeye çalıştığı turuncu devrim düşünülenlerin aksine yeni bir belayı, acımasızca günlük hayatımıza zorla sokmayı başarmıştır. İşte bu noktada Postmodernizmin iç karartıcı 21. yüzyıl hikâyesi, günlük hayatımızın rutininde de kendini hissettirmeye başlamıştır. "İşid" adıyla ortaya çıkan bir terör olgusu, milyonlarca

insanı etkisi altına almıştır. 21. yüzyılda kadınlar köle gibi pazarlarda satılmakta, kırbaçlanmakta, kız çocukları altı yaşından itibaren egemen erkeğin cinsel tatminine din olgusuyla meşrulaştırılarak sunulmakta, öteki dünyada vaat edilen atmışaltı bakire promosyonu ile binlerce erkek ölüme koşmakta, binlerce yılın mirası olan sanat eserleri parçalanmakta ve yağmalanmaktadır. 21. yüzyılda daha çok özgürlük ve hakları konusunda kadınlar hayatın yeni alanlarında yeniden bir yaşam oluşturma çabasındayken (Kobane, Şengal, Rojova) söz konusu "İşid" terör ve barbarlık çağrısına, dünyanın çeşitli bölgelerinden yüzlerce kadın hemcinslerini köleleştiren bu sisteme entegre olmakta, kafa kesen, kafeslerde diri diri insan yakan bu vahşete, histeri çılgınlıkları ile katılmakta ve içinde yer almaktadırlar.

Kapitalist modernite ve bu "post-izim"i nereye oturtacağımız bir kavram kargaşasıyla karşı karşıya kaldığımızda, akıl duygu ve beden bütünlüğü kimliğimizde yarattığı boşluk, bir girdaba ve kimliksizliğe dönüşmüştür/dönüşmektedir.

SONUÇ

4 Temmuz 1776'da kabul edilen ve İnsan haklarının ilk manifestosu olan "Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi"nin üstünden 338 yıl geçmiştir. 1789'da "Bütün insanlar eşit doğar"ı savunan "Fransız Devrimi"nin üstünden 225 yıl, 6 Eylül 1791'de Olympe de Gouges tarafından düzenlenen "Kadınların ve Kadın Yurttaşların Hakları Bildirgesi"nin üstünden 223 yıl, 19-20 Temmuz 1848'de Elizabeth Cady Stanton tarafından yayınlanan "Declaration of Sentiments"ın üstünden 256 yıl, 1972'de Mary Wollstonecraft tarafından yazılan "Kadın Haklarının Savunucusu"nun üstünden 42 yıl, 10 Aralık 1948'de Birleşmiş Milletler Genel Kurulu kararıyla ilan edilen, "İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi"nin üstünden 67 yıl, "Toplumsal Cinsiyet" kavramının bugünkü anlamıyla 1970'lerdeki feminist hareket tarafından kullanılmaya başlamasının üstünden 45 yıl, 1960'larda Amerika ile Avrupa'da "eşcinsel hareketi" ile görünür olan, 1970'lerin ikinci yarısında LGBT (L:lezbiyen, G:gey, B:biseksüel, T:trans) olarak bilinen ve günümüze kadar eklenerek büyüyen LGBTTIAQ (lezbiyen, gay, biseksüel, trans, interseksüel, aseksüel (ally), queer) "eşcinsel hakları hareketi"inin üzerinden 45 yıl geçmiştir.

Dünyada yaşamsal ve düşünsel alanda bu gelişmeler olurken, plastik sanatlar alanında da 1971 yılında Linda Nochlin'in yayınladığı "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" adlı makalesinin üstünden 44 yıl geçmiştir, 1976'da Linda Nochlin ve Anne Sutherland Harris'in Los Angeles'ta düzenledikleri çığır açıcı sergi kataloğu olan "Women Artists 1550-1950"nin üstünden 38 yıl, 1989'da Geurilla Girls'ün "Kadınların Metropolitan Müzesine Girebilmeleri için Çıplak mı Olması Gerekir?" dedikleri afişin üstünden 36 yıl geçmiştir.

1970'ten bu yana feminist sanatçılar ister otobiyografik ister sosyolojik, psikanalitik açıdan olsun bedenleri ve duygularıyla temas kurup, yapıtlarıyla baskın eril kültürel yapıyı ve sanat tarihini eleştirerek yıkmaya çalışmışlardır.

Postmodern retorik çerçevesinde yeniden üretilen feminist yaklaşımlar ve feminist sanatın konusu evirilerek, postfeminist yaklaşımları ve postfeminist sanatı gündeme getirmiştir.

Postfeminist sanatçılar, eril sanat tarihini kırarak içinde yer almışlardır. Kendi özgürlükleri, özgünlükleri ve ortaya koydukları sanatsal dilleri ve içrek yorumlarıyla, entelektüel çevrelerde kabul görmüşler ve dünya literatürüne girmişlerdir.

Postfeminist yaklaşımlarla akıl, duygu ve beden bütünlüğü adı altında gerçekleştirdiğim çalışmalarımda, kendimi herhangi bir tekniğe hapsetmekten sakındım. İzleyici ile buluşturmak istediğim konuhangi üretim biçimiyle benim açımdan daha anlaşılır kılınıyorsa onu seçmeyi tercih ettim. Bu durumu, kendi özgün sanatsal dilimi oluşturmakta yeni bir aşama olarak görüyorum.

KAYNAKÇA

- AKKOL, Nuray., TÜRK, Ayşegül.(2010). Tracy Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri Ve İşlerinin Değerlendirilmesi. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2, Sayfa 105-120.
- AKTAŞ, Gül. (Haziran, 2013). "Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak". Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:30, Sayı: 1. Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- ALTUNEL, İbrahim. (1996). "Gevrekli Seydişehir/ Konya kasabası düğünlerinde, gelin güvey motifi üzerine bazı tespitler". 3. Milletler Arası Türk Halk Edebiyatı ve Folkloru Kongresi Bildirileri. 9-11 Ekim 1995, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ANTMEN, Ahu. (2012). Sanatta Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ATAKAN, Nancy. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- BERGER, John.(2003). Görme Biçimleri (Yurdanur. Salman, Çev.). İstanbul:Metis Yayınları.
- BERKTAY, Fatmagül. (2006).Tarihin Cinsiyeti.İstanbul:Metis Yayınları.
- BAUDRİLLAD, Jean. (2005).Simulakrlar ve Simulasyon(Oğuz. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BEST, Steven.,KELLNER, Douglas. (2011).Postmodern Teori (Mehmet. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ÇETİN, Çağlar. (2014). Neden Hiç Erkek Sanatçı Yok?. İstanbul: Sosyal Kalkınma ve Cinsiyet Eşitliği Politikaları Merkezi Derneği (SOGEP).
- ÇETİN, Uğur.(2008).Defter Dergisi ve Türkiye Düşünce Yaşamındaki Yeri: Modernizm-Postmodernizm Tartışması Örneği. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara

- Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı,
Ankara.
- DEMİR, Zekiye.(2014). Modern ve Postmodern Feminizm. İstanbul:Sentez
Yayıncılık.
- DONOVAN, Josephine.(2014).Feminist Teori. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ERDEM, Tuna. (1994). Postmodern Feminizm. Kadın Araştırmaları Dergisi, 2,
s. 67-82.
- ERKAYHAN, Şafak.(2011). 1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçıları Göç ve
Kültürel Kimlik. Lulu Publishing.
- EVREN, Süreyya. (1993). Postmodern Bir Kız Sevdim. İstanbul: İthaki
Yayınları.
- HARVEY, David.(2012).Postmodernliğin Durumu. İstanbul: Metis Yayınları.
- HASSAN, İhab. (1985).The Culture of Postmodernism. Theory, Culture and
Society, 2 (3), s. 119-32.
- MADRA, Beral. (Mart 2006). Tapılan Kadından Satılan kadına Beral Madra İle
Sanatta Kadın/Kadın Sanatçılar Üzerine. Türkiye Plastik Sanatlar Dergisi rh+
Sanat. Sayı: 27, s. 18-23.
- MİCHEL, Andree. (1993). Feminizm (Şirin. Tekeli, Çev.). İstanbul: İletişim
Yayınları.
- MORAN, Berna. (1999). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. İstanbul: İletişim
Yayınları.
- ÖZTÜRK, Emine. (2010). Tarihte ve Günümüzde Kadın Hakları. Çanakkale
Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları. Yayın No. 105.
- RULLMANN, Marit. (1996). Kadın Filozoflar (Tomris. Mengüşoğlu, Çev.).
İstanbul: Kabcacı Yayınevi.

SCHROEDER, Kırcı Süheyla. (2007). Popüler Feminizm, Türkiye ve Britanya'da Kadın Dergileri. İstanbul: Bağlam Yayınları.

YILMAZ, Mehmet.(2013).Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınları.

İnternet Kaynakları

DOLMACI, Sevil. (21.3.2011). "Postfeminizm, 'Kadın'lık, Querr Teori ve Çok Cinsiyetlilik", Lebriz Sanal Dergi. Erişim: 16.1.2014.

<http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=ENG§ionID=12&articleID=886>

EKİCİ, Nezaket. (04.05.2003). "Turkish Island/Türk Adası", Nezaket Ekici Web Sitesi. Erişim: 03.05.2015.

http://www.ekici-art.de/_d/art/frame_top.html

KAÇMAZ, Yaşar. (03.01.2015). "Bakan Sözlerini Yineledi 'Annelik Kariyerdir'", Hürriyet Gazetesi. Erişim: 4.1.2015.

<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/27884416.asp>

MANCHESTER, Elizabeth. (Ağustos 2000). "Summary", Tate. Erişim: 7.10.2014.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-shine-on-p78208/text-summary>

ÖĞÜT, Hande. (23 Mart 2012). "Yabancılaştırmayan Sanat feminist Olamaz", Kritisyen Blogspot. Erişim: 21.2.2015.

<http://kritisyen.blogspot.com.tr/2012/03/yabanclastrmayan-sanat-feminist-olamaz.html>

RAMPA İSTANBUL. (9 Nisan-28 Mayıs 2011). Nilbar Güreş Basın Bülteni. Erişim: 14. 2. 2015.

<http://www.rampaistanbul.com/tr/exhibition/nilbar-gures-2/>

ÜSTÜNDAĞ, Erhan. (4 Ekim 2008). "Erkek Sanata Başkaldırının İzleri İstanbul'da", İstanbul-BİA Haber merkezi. Erişim: 14.1.015.

<http://www.bianet.org/biamag/kultur/110023-erkek-sanata-baskaldirinin-izleri-istanbul-da>

TUNCER, Hicran. (16. Nisan 2009). "Postmodernizm" , Milliyet Blog. Erişim: 9.11.2014.

<http://blog.milliyet.com.tr/postmodernizm/Blog/?BlogNo=174336>

YILMAZ, Pınar, Üner. (1 Şubat 2013). "Canan'ın Yapıtları Aracılığıyla Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Meselesini Anlamak", Fotoritim Dergi. Erişim:16.3.2014.

<http://www.fotoritimdergi.com/pinar-uner-yilmaz-cananin-yapitlari-araciligıyla-turkiyede-toplumsal-cinsiyet-meselesini-anlamak>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Hatice ÇÖKLÜ
Doğum Yeri ve Tarihi : Kaman, 24.09.1976

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi
Resim-İş Eğitimi Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi : Universitaet Kassel Kunsthochschule,
Kassel, Almanya. Prof. Dorothee von Windheim
Atölyesi' nden "Meisterschulerin" olarak mezun
oldu.

Bildiği Yabancı Diller : Almanca

İş Deneyimi : 2014 "D'Atelier" atölyesinde desen dersleri vermiştir.

2012-2013 Eğitim yılı, Pi Koleji, Plastik Sanatlar
Kulüp dersi eğitimci.

2003-2005 Internationaler Bund, Köln, Almanya
(Eğitmen)

Almanya da yaşayan yabancı uyruklu bayanlara ve
çocuklarına yönelik: Almanca Dil'inin geliştirilmesi,
Almanya'daki okul sistemleri hakkında bilgilendirme,
kursa katılan bayanların çocuklarının eğitimini takip
etmek ve onların dil gelişimine yardımcı olmak, ayrıca
genel kültürlerini geliştirmek amaçla etkinlikler
düzenlemek (sergiler, müzeler, fuarlar) ve ebeveynleriyle
beraber etkinliklere katılımlarını sağlayarak, gelişimlerini
takip etmek.

İletişim

e-posta adresi : cokluhatice@gmail.com

Tarih: 3 Haziran 2015

KİŞİSEL SERGİLER

2009 "Ekmek Aslan'ın Ağzında", Kunsttempel, Kassel, Almanya.

KATILDIĞI SERGİLER

2015 "Nefes al" Kırmızı İnisiyatif, Foyart Galeri, Ankara, Türkiye.

2015 Hayyam Art, İstanbul, Türkiye.

2015 "Bir Savaş Nasıl Hatırlanmalıdır?" CerModern, Hub, Ankara, Türkiye.

2014 "Yerçekimi-Gravity" Kırmızı İnisiyatif, CerModern, Hub, Ankara, Türkiye.

2013 "...Öyleyse Varım" Kırmızı İnisiyatif, Çağdaş Sanatlar, Ankara, Türkiye.

2013 "Hacettepe Üniversitesi Avrupa'da III" Yunus Emre Kültür Merkezi, Priştine, Kosova.

2013 "Acı Biber" Kırmızı İnisiyatif, Galeri Kara, Ankara, Türkiye.

2012 "Horizontal", Kulturbahnhof-Südflügel, Kassel, Almanya.

2012 "Ekim Geçidi", Çağdaş Sanatlar, Ankara, Türkiye.

2012 "Kir-Dirt" Deneysel Baskı Sergisi, Galeri Artist LAB, Ankara, Türkiye.

2012 "Kadına Şiddet", Türk-İngiliz Kültür Derneği Sanat Galerisi, Ankara, Türkiye.

2012 "Farkındalık", Çağdaş Sanatlar, Ankara, Türkiye.

2009 " Schnitt/Menge", Kunstverein, Weiden, Almanya.

2009 “ Spaziergang 09“, Fridericianum Müzesi, Kassel, Almanya.

2009 “ Examen 09 “, Documenta – Halle, Kassel, Almanya.

2009 “Interventionen 09 “, KasslerRegierungspraesidium, Kassel, Almanya.

2006 “von mir aus” Altefeuerwache, Köln, Almanya.

ÖDÜLLER

2000 Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim – İş Eğitimi Ana Bilim Dalı'nın düzenlediği “Yılsonu Resim Yarışması” ödülü.

