

Ezgi TOKDİL

Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, ezgi.tokdil@gmail.com, Burdur-Türkiye

ORCID: 0000-0003-2701-0842

ÇAĞDAŞ SANATTA DEĞİŞEN GERÇEKLIK ALGISI VE KİMLİK SORGULAMALARI

Özet

Araştırmada sanatta değişen gerçeklik algısı ve değişen paradigmlar etkisinde kimlik olgusu ile bununla ilişkili durum ve kavramlar olan cinsiyet rolleri, benlik, kişilik, toplumsal ve bireysel kimlik gibi öznenin durumu ve konumuna yönelik süreçler örnekleme alınan sanatçılar ve çağdaş sanat ürünleri üzerinden incelenmektedir. Çalışmada kültürel boyutta kimlik sorgulamaları kadın ve erkek sanatçıların gene kadın imgesini yorumlama ve yansıtma biçimleri ile modernizm ve postmodernizmin kadın bedenine yönelik aktarım biçimleri karşılaştırmalı olarak analiz edilmektedir. Bu kapsamda kadın sanatçıların çağdaş sanat ve postmodern kültürel şema içerisinde kendi bedenlerine, kimliklerine, çıplaklık olgusuna ve toplumsal rollerine bakış açıları ile erkek sanatçıların kadın imgesine yaklaşım biçimlerinin giderek farklılaştığı görülmektedir. Toplumsal boyutta kadının yaşamın içerisine dahil edilmesi sanayi topluluklarıyla birlikte gerçekleşirken, kültürel boyutta seyredilen beden olmaktan çıkışı postmodern toplum ve çoğunlukla feminist anlayışların etkisiyle olmuştur. Bu doğrultuda figür başlangıçta cinsiyeti belirli bir güzellik ideasının yansımasıyla giderek mekanize bir gerçekliğin temsili haline gelmiş, ancak çağdaş sanatın giderek genişleyen sınırları içerisinde bedenin ötesinde bir kimlik ve kişilik olarak kadına bakış açıları sorgulanmıştır. Araştırmanın amacı bu sürekliliğin kesişim noktalarını saptamak, değişen tarihsel süreç ve toplumsal koşullar etkisinde kadın bedeninin temsil süreçlerini analiz etmek ve kadın figürü üzerine farklı cinsiyetlere sahip sanatçıların eserlerindeki ortak göstergeleri karşılaştırmalı çözümlenektir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Feminizm, Toplumsal Cinsiyet, Kültürel Kimlik, Kadın Bedeni.

CHANGING PERCEPTION OF REALITY AND IDENTITY QUERIES IN CONTEMPORARY ART

Abstract

The research examines the process for the status and location of the subject, such as gender roles, personality, social and individual identity, which are associated with the identity phenomenon in changing perception of reality and changing paradigms in art, through artists and contemporary art products that are sampled. In the study, cultural identity interrogations are analyzed in comparison with the methods of male and female artists interpreting and reflecting the image of women again and the transfer formats of modernism and postmodernism toward the female body. In this context, it is seen that the way male artists approach the female image is increasingly different in contemporary art and postmodern cultural schemes, from their perspective on their bodies, identities, nudity and social roles. The inclusion of women in the social dimension of life in the industrial community, and the result of being a culturally-monitored body was the influence of postmodern society and mostly feminist understanding. In this respect, the figure initially became a representation of a mechanized reality, while its gender was a reflection of a particular beauty ideal, but within the expanding boundaries of contemporary art, an identity beyond the body and the perspective of the woman as a person were questioned. The aim of the research is to identify the intersections of this continuity, analyze the representation processes of the female body under the changing historical process and social conditions, and to compare the common indicators in the works of artists with different sexuality on the female figure.

Keywords: Contemporary Art, Feminism, Gender, Cultural Identity, Female Body.

1. Giriş

Çağdaş sanat gerçekliğinin tarih-toplumsal değişimine paralel yeni bir duyum ve algılam boyutundan yaşamı yorumlarken, süregiden bu yaşantı içerisinde sanatın kapsamına dahil edilen imge, duygu ve düşünceler de sanatçılar tarafından farklı anlam katmanlarını vurgulamıştır. Araştırma kapsamında kadın temsili erken dönem ve modernizm süresince idealizmin yansıması olarak düşünülmüş ve seyredilen bir beden olarak temsil edilmişken, Postmodernizmin eklektisizmi bireyin kimliksizleşmesini, dolayısıyla kadın temsillerinin -ve hatta kadına yönelik ideolojik anlamların-eleştirisini sunmuştur. Bu kapsamda toplumsal cinsiyet kavramı, cinsiyet rolleri, kadının bireysel gerçekliği, kimlik ve benlik gibi konular çağdaş sanatın kapsamına dahil edilen önemli anlatı biçimleri haline gelmiştir.

Bu doğrultuda kimi sanatçıların doğrudan kadın bedeni üzerinden kimlik sorununa vurgu yaptığı görülürken, diğerlerinin farklı nesnelere ve göstergelere üzerinden anlam ve çağrışımları kadın figürüyle ilişkilendirdiği anlaşılmaktadır. Benlik, kimlik, cinsiyet kavramlarına her iki şekilde de gönderme yapan bu sanatçılarla ilgili asıl üzerinde durulması gereken nokta ise çağdaş sanat kapsamında neredeyse tümünün kadın sanatçı olarak kültürel şema içerisinde var olmasıdır. Kadının yaşamsal gerçeklik içerisinde kültürel, politik, sosyolojik ve psikolojik bir figür olarak yer almasının yanında sanatsal üretim kapsamına dahil edilmesi çoğunlukla kendi cinsi tarafından gerçekleştirilmiştir. Karşı cinsin kadın figürünü ele alması ve kadın bedenine yönelik araştırmalar gerçekleştirilmesi çoğunlukla modernist paradigma kapsamında olmuş, çağdaş sanat ve son yüzyıl içerisinde kadının yeri, kimliği ve rolleri büyük oranda kadın sanatçılar tarafından sorgulanmıştır. Söz konusu gerçeklik üzerinde durulması ve genişletilmesi gereken önemli bir sosyolojik durumdur.

Çalışma kapsamında söz konusu olgunun farklı bakış açılarından ve farklı sembolik anlatılar kullanılarak temsil edildiği görülmektedir. Örnekleme alınan sanatçılar arasında Mary Miss mekanın cinsiyetini sorgularken, Ayşe Erkmen toplumsal kimlik/ cinsiyet rollerine doğrudan izleyiciyi yönlendiren yerleştirmeler gerçekleştirir. Sylvia Fleury kimi zaman bedenin dekonstrüksiyonunu yeniden düzenleyerek -Duchamp'ın psiuarında olduğu gibi- kimi zaman kadının toplumsal rolleri ve ona atfedilen simge ve sembollerini vurgulayarak çalışmalarını yaratır. Sarah Lucas kadın bedeninin doğurganlığını antik kültürlerin ikonik idollarıyla -ana tanrıça Kybele heykeli gibi- ilişkilendirerek aktarırken farklı materyallerle toplumsal rolleri ve kadın-erkek cinselliğini eleştirdiği mekan düzenlemeleri yapar. Fiona Roberts'ın kadın imgesini psikolojik çerçeveden ele aldığı görülürken, Alina Szapocznikow fetişleştirilen fiziksel gerçekliği sorgular. Teresa Burga heykellerinde kırmızı oje gibi sembolik göstergelere yer verirken, Füsun Onur kimlik sorgulamalarını toplumsal roller üzerinden gerçekleştirir. Çalışma boyunca üçlü seri olarak sunulan görsellerin her birinin ilki kadın figürünün erkek sanatçı tarafından yapılmış temsiliyi ortaya koyarken, devamındaki eserler kadın imajının kadın sanatçı tarafından yeniden yaratılmış kurgusunu yansıtmaktadır.

2. Kimlik, Benlik, Cinsiyet Kavramları Ekseninde Kadın

Çağdaş sanat kapsamında kadın olgusunun ele alınışı, kadın sanatçıların cinsiyet rollerine yönelimi, kimlik ve benlik sorgulamalarına geçilmeden önce bu kavramların sosyolojik ve psikolojik anlamlarının analiz edilmesi önemlidir. Ancak kavramların farklı disiplinler tarafından farklı anlamları vurguladığı ve kimlik özelinde bakıldığında sosyolojik bağlamda kişisel, sosyal ve kültürel tanımların olduğu görülür. Aydoğdu (2004: 117); "kimlik tanımlamasındaki çok boyutluluk ve çeşitliliğe rağmen tanımların tümünün merkezinde 'özne' olma vurgusunun olmasının; kavramın tanımı, çözümlenmesi ve sorgulanmasını kolaylaştırdığını belirtmektedir" (Dalbay, 2018: 162). 'Ben'in etrafında şekillenen tanımlara bakıldığında kişinin kendisini nasıl gördüğü ve kim olduğu kişisel kimliği oluştururken, birey olarak toplum içerisinde kim olduğu ya da topluluk içerisinde aidiyeti toplumsal/psikososyal kimliği açıklar. Kültürel kimlik ise çok daha geniş bir anlama sahiptir; tarihsel ilerleme ve yaşamsal değişime paralel sürekli olarak kendini günceller, dinamiktir ve oluş/değişim halindedir. Larrain'in de ifade ettiği gibi (1995: 217); "kültürel

kimlik, üretilen, sürekli bu üretim sürecinin içinde olan, hiçbir zaman tümüyle tamamlanmamış, gelişmeye ve değişmeye açık bir olgu"dur (Mora, 2008: 4). Mora'ya göre ise; "ortak bir coğrafyada, ortak idealler etrafında toplanmış, ortak tarihe ve ortak geleceğe yönelik birliktelikle oluşan ortak kültür, o ulusun kültürel kimliğini oluşturur" (2008: 5). Genel bir değerlendirme ile sosyolojik tüm anlamlarında kimlik, benlik kavramının nasıl belirlendiği, topluluk içinde nasıl değerlendirildiği ve süreklilik içerisinde ulusal değerlerle nasıl şekillendiği gibi konularla ilgilidir. Akdemir'in de vurguladığı gibi; "ister felsefi, ister kültürel temelli olsun insanın kendisini tanımlaması onun en önemli sorunlarından biridir. Ben kimim? ve neyim? sorusu kimlik arayışının özünü oluşturur" (2010: 44). Bununla birlikte kimliğin bir "aidiyet sorunu" olması "ben" ve "öteki" kavramlarının önemini ortaya çıkarır (Takiş, 2003: 7).

Benlik genel bir tanımlama ile bireysel kimlikle ilişkili olarak "ötekinin" (nesne olarak ben'in) gözünden "ben" in (özne olarak ben'in) nasıl görüldüğüdür. Akdemir'e göre; "ötekini" göz ardı ederek kimliğimizi oluşturmamız mümkün değildir" (2010: 44). Bu da kimlik olgusunun kişisel benlik bilincinden ayrılamayacağını gösterir. Bireyin kendi ben'ine/ benliğine yönelimi onun kişisel kimliğini ortaya çıkardığı gibi, topluluk içindeki sosyal kimliğini de şekillendirir. Bu anlamda karşılıklı yatay bir ilişkinin söz konusu olduğu görülmektedir. Felsefe alanından bakıldığında benliği inceleyen ve ben'e yönelimi ilk sorgulayan "düşünüyorum, öyleyse varım" söylemiyle Rene Descartes olmuştur. Descartes, "ben bilgisinin tüm bilgilerimiz arasındaki en kesin bilgi olduğunu iddia etmiştir" (Yalçın, 2003: 108). Sartre'de ise ben'in edilgin bir yapıda olduğu görülür; "başkası görünümündeki ben ile özne olan ben arasında uyumlu bir ilişki yoktur. Her iki ben'den birinin özne durumundan nesne durumuna geçmesi söz konusudur ve bu ilişki arasında bir uyumsuzluk, çatışma vardır" (Aytekin ve Tokdil, 2016: 65). Bu da temelde ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak inceleneceği üzere çağdaş sanatın kimlik sorgulamalarının kökenini oluşturur. Ancak Foucault üzerinden modern felsefe okunduğunda ise ben'lerin ayrılığı değil tamamlayıcılığında söz edilir. Foucault, modern düşünceyi; "insanı, kendi özü ile uyuşturarak, yabancılaşmasından kurtarma ve bilinç dışının üzerindeki örtüyü kaldırma yasasının işletilmesi" olarak yorumlar (Foucault, 1994: 425; Sofuoğlu, 1996: 184). İnsanın kendi özü ile uyuması, kendi ben'inin yanında onun varoluşsal karşılığı olan ben'ine de uyumlu yaklaşması anlamını taşır (Aytekin ve Tokdil, 2016: 65). Ben ve öteki arasındaki ilişki felsefi açıdan varoluşsal bir yasaya gönderme yaparken, sosyolojik açıdan cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını ortaya çıkarır. Kimliği oluşturan benlik bilinci bireyin toplumsal yapı içerisindeki konumu, doğuştan gelen nitelikleri, cinsiyet özellikleri, çevre ve diğer dış etmenlerle ilişkili olarak ilerler. Ann Oakley'e göre cinsiyet; "cinsiyet (seks) biyolojik açıdan erkek/kadın ayrımını anlatırken, toplumsal cinsiyet (gender) erkeklik ile kadınlık arasındaki toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır" (Vatandaş, 2011: 31). Toplumsal roller ise cinsiyet ayrımı ekseninde şekillenen ve bireye benlik bilinci yerine öteki tarafından atfedilen çeşitli davranış kalıplarıdır. Bu kalıplar toplumsal yapı içerisinde özellikle kadınların karşı cinsten ayrışmasını, yalnızlaşmasını, ötekileşmesini doğurmaktadır. Sosyo-ekonomik değişimlere ve sanayi sonrası toplumların tarihsel evrimine karşın kadının toplumsal rolleri ev içi ve ev dışı olarak bölünmüş, bu da belirli bir birikimle kimi sosyolojik akımların, sanat pratiklerinin, eleştirel bakış açılarının, politik söylemlerin, dolayısıyla modern sonrası benlik bilincinin gelişimine/ doğmasına neden olmuştur. Ancak Vatandaş'ın da tanımladığı gibi; "toplumların yaşamını etkileyen radikal değişmelere; sanayi ve bilgi toplumunun etkilerine rağmen, kadını erkekten ayıran uygulamalarla, toplumsal cinsiyete ilişkin önyargılar varlıklarını sürdürmeye devam etmektedir" (2011: 39). Bu da modern felsefenin benlik yaklaşımında olduğu gibi kadın kimliğinin ayrışmasına ve cinsiyet ile cinsel kimlik arasında seçim yapmaya zorlanmasına yol açmıştır. Dolayısıyla belirli bir tarihsel süreklilik içerisinde var olan kadının kültürel kimliği, onun kendisini nasıl gördüğü ile ilişkili olarak benlik bilincini oluşturur. Buna paralel sosyal kimliğin oluşumu da geleneksel değerler bağlamında toplumsal yapı içerisinde cinsiyet ilişkileri ve toplumsal rollerle belirlenir. Ve tüm bu süreçlerin etkisi ve toplumsallık baskısı altındaki birey de belirli kişilik özelliklerini gerek dış etkenler yoluyla gerek kendi kendisine yönelik yargılarından oluşan benlik bilinci ile oluşturur. Geçmişin çocuk-doğuran anne imgesinden sıyrılan kadının sanayi toplumlarıyla birlikte üretim ilişkilerinde aktif rol alması, modern toplumların işgücünü yönetmesi, kısaca

toplumsal rollerin tarihsel süreklilik içinde giderek değişmesine karşın belirli imaj ve cinsiyet kalıplarından sıyrılamayan toplumlar ya da topluluklar içerisinde kadına yönelik belirli düşünsel önyargıların kırılmadığı görülür.

Ancak geleneksel kalıplar ve özel/kamusal alan ayırımından doğan toplumsal roller varlığını kısmen sürdürüyor olsa da modern sonrası toplumlarda cinsiyet ayrımı, toplumsal roller, kimlik ve benlik gibi olgulara ilişkin algı, tutum ve roller belirgin olarak değişime uğramıştır. Vatandaş'ın da tanımladığı gibi; “insanlık özellikle son yüzyıl içinde, kadını edilgen, erkeği etken kılan ve çoğu zaman her iki cins tarafından da içselleştirilmiş bir ayrımcılık olarak varlığını sürdüren süreçte bazı önemli sayılabilecek değişikliklere tanık olmuştur” (2011: 49). Bu süreçlerden belki de en önemlisi kadın haklarının tanınması ile kadının bireysel kimliğinin önemine vurgu yapan, bunun yanında toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ortadan kaldırmak adına eylemler gerçekleştiren feminizm hareketidir. Feminizm çok geniş alanlara yayılan ve farklı anlam katmanlarına sahip olan bir kavram olsa da genel olarak 19. yüzyılın ortalarından itibaren kadınların erkekler karşısındaki eşit sosyoekonomik, politik, kültürel haklar için verdikleri mücadeleyi ifade eder. Başlangıçta toplumsal bir hareket olarak ortaya çıkmış olsa da giderek politik ve kültürel belirli eylemlere dönüşmüştür. Sosyolojide feminist hareketin birinci, ikinci ve üçüncü dalga olarak ayrıştırılmış olması üzerinde durulması gereken önemli bir noktadır. Bu anlamda 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başlarında oluşan birinci dalga “kadınların oy kullanması, eğitimde fırsat eşitliği ve kadınların mülkiyet hakları” gibi temel haklar üzerinde gelişmiştir. İkinci dalga kadınların bireysel benliklerine ve cinsel kimliklerine yönelik farkındalığı ve toplum tarafından dayatılan normlara başkaldırıcı kapsıyordu. Taş'a göre (2016: 170); “bu dönemde feminizm, belli bir grup kadın için değil tüm kadınlar için yapılmakta ve bu mücadele kadınlarla yürütülmekteydi. Bu durum kadınların (farklı yaşam tarzları, farklı siyasi ve sosyal kültürleri, farklı dünya algıları olan) birbirlerini tanıma anlamına da gelmekteydi”. Üçüncü dalga ise 20. yüzyılın sonlarında diğer feminist hareketler karşısında öz-eleştirel bir kimliğe bürünerek, kadın-erkek eşitsizliği yerine kadınlar arasındaki ayırım, toplumsal yapı içerisindeki konumları, bireysel farklılıkları ve kimlik politikaları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bütün bu süreç ve kadınlığa yönelik eleştirel söylemler sanat alanında da etkisini göstermiş ve 1960'lardan itibaren kadına yönelik toplumsal roller, cinsiyet tanımlamaları, eşitsizlik, bireysel ve sosyal kimliğe saldırı, şiddet (duygusal ve fiziksel/ bireysel ve toplumsal) gibi konulara dikkat çeken sanatçı ve sanatçı grupları ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte Antmen'in de vurguladığı gibi (2013: 85); “sanat pratiği kapsamında toplumsal cinsiyet kavramına yönelik araştırmalar, daha çok kadınlarla özdeşleştirilir ve kadın sanatçıların üretimine odaklanır. Bunun böyle olmasında, cinsiyetle ilgili kavrayışlarımızın üzerine genel kabullerle değil soru işaretleriyle giden cinsin temelde kadınlar olmasının rolü vardır”. Bu da feminizmin başlangıçta bir kadın hareketi olarak doğmasını doğrular niteliktedir. Bu nedenle araştırma kapsamında sanat pratiği bağlamında feminist hareketin uzantısı olarak kabul edilebilecek çağdaş kadın sanatçıların eserleri üzerine yoğunlaşmış ve benzer eleştirel söylemin farklı cinsler tarafından nasıl algılandığı sorgulanmıştır.

3. Modernizm-Postmodernizm Ekseninde Feminist Eğilimin Genel Karakteri

Çağdaş sanat kapsamında kadına ve onunla ilişkili kavramlara yönelik eleştirel bilincin incelenmesine geçilmeden önce feminist söyleme paralel gelişen tarihsel koşulların etkisinde değişen modernist biçimlendirme anlayışları ile postmodern sanatsal söylemin temel karakterinin incelenmesi önemlidir. Modernizm “on dokuzuncu yüzyıl boyunca bütün belirli tarihsel bağlılıklardan soyutlanmış ve gelenek-şimdi karşıtlığında şekillenmiş radikal bir bilinci” temsil etmektedir (Akça, 2005: 2). Söz konusu bilinç diğer tüm yaşamsal dinamiklerle birlikte feminizmin de içinde doğduğu sürecin bir ürünüdür. Modernist paradigma kapsamında ilerlemenin akıl yoluyla gerçekleştirileceğine inanılırken bilimsel gelişmeye koşut modern düşünce de belirli genellemeler ve şemalar üzerinde yükselmiştir. Dalbay'ın da ifade ettiği gibi; “modernizmin kimlik anlayışı daha çok idealize edilmiş, monist bir kimlik anlayışıdır ve kimlik, modern toplumun bir sorunu olarak ortaya çıkmıştır” (2018: 165). Bu da genelin bilgisini öne çıkarırken toplumsal yaşam kapsamında bireyselliklerin göz ardı edilmesine neden olmuştur. Bu kapsamda gelişen modern sanat düşüncesi de bir yanıyla belirli eğilimler etrafında bir araya gelen sanatçıların oluşturduğu gruplar yoluyla bu genellenenin içerisinde yer alırken, diğer yanıyla modernitenin bu yanını reddetmiş ve benliği sorgulamıştır. Böylelikle

gerçekliğe bireysel bakış açıları belirli dönemler kapsamında tarih sahnesine birbiri ardında çıkmaya başlamıştır. Buna karşın postmodernite “düşünce ve toplumda çoğulculuk” temelinde gelişmiş, “bütünleştirici teoriler” reddedilmiş, “yorum öncelenecek mutlak gerçeklik anlayışına” karşı çıkmıştır (Akça, 2005: 2). Bu yaklaşım farklı alanlarda olumlu olumsuz farklı sonuçlarıyla birlikte gelişmiştir. Toplumsal yaşam bağlamında postmodernite kültürel çoğulluğu ve farklı kimliklerin bir aradalığını vurgulamış olsa da yine de “farklılık politikaları temelinde inşa edilen post-modern teori, kimlikleri dayanaksızlaştırmış ve merkezsizleştirmiş”tir (Selçuk, 2012: 93). Dalbay’ın da ifade ettiği gibi; “insanın kolektif eylemle kendilik ilişkisi kuramaması Moles’in deyimiyle post-modern dünyanın oluşumunu ve öznenin ölümünü de açıklamaktadır” (2018: 170). Öte yandan kültürel alanda modernizmin sınırlarından kurtulan düşünce, toplumsal değişim ve teknolojik gelişmeyi de arkasına alarak çoğulcu, eleştirel ve demokratik yeni ifade biçimleri ile gerçeklik arayışlarını ortaya çıkarmıştır. Bu kapsamda feminizmin yukarıda tanımlanan üçüncü dalgasında olduğu gibi kadın kimliğinin postmodern toplum içerisindeki konumu da modernizmin aksine daha özgür, alanı daha geniş, ona yönelik yaklaşım biçimleri ve bakış açıları daha açık hale gelmiştir.

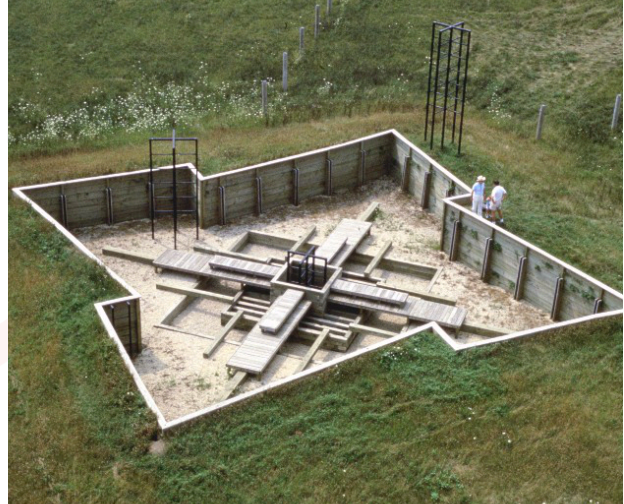
Modernizm kapsamında kadın figürü ve/ya bedeni estetik bir nesne olarak resmedilirken, tarihsel sürekliliğe paralel toplumsal değişim ve kültürel başkalaşım ile birlikte postmodern durum kapsamında erkek egemen kültüre başkaldıran bir kimliğe ve sembolik anlatıma dönüşmüştür. “Bu dönemde modernist paradigmadaki giderek soyutlaşan, parçalara ayrılan ve tuvalden silinen figür bedenleşerek, tuvalden dışarı taşmış, kendisini tüm gerçekliğiyle ve çıplaklığıyla duyuma sunmuştur” (Tokdil, 2017: 131). Kimlik politikaları, toplumsal roller, cinsiyet eşitliği/eşitsizliği, kadın hakları, şiddet, kişisel benlik, sosyal gruplar, haklar ve özgürlükler, sosyal ve ekonomik güvenlik gibi konularla ilgilenen sanatçılar Antmen’e göre; “postmodern düşüncenin sorgulayıcı bakış açısıyla geçmişin yapıtlarından bugüne taşınan stereotipik temsilleri ve bu temsillerin ardındaki ideolojik anlamları çözümlemek gibi bir misyon taşırlar” (2013: 12). Bunun da ötesinde postmodernizmle birlikte gerçekte yaşanan; insan olarak, bir birey olarak kadın imgesinin -ya da dış gerçekliğe ilişkin nesne formunun- soyutlaşması, modernizmin büyük anlatıları ve yüceliğinden uzaklaşması, estetik bir anlam değil çoğul ve sorgulayıcı bir kimliğe bürünmesidir. Böylece anlatım biçimleri, ifade yöntemleri, bakış açıları, içsel duyum mekanizmaları artarken, bireysellik söylemi ön plana çıkmıştır. Fox’a göre; “post-modern nesne, tek ve tam bir deneyimin peşine düşmek şöyle dursun, sayısız yaklaşım açısına ve çeşitli tepkilere izin veren ansiklopedik bir durumu hedefler” (1987: 29-30). Bu kapsamda postmodernizm ve devamında son yüzyılın sanatı gerçekliği farklı bakış açılarından yorumlayarak, yönelinen düşünce ya da durumu çoğul perspektiflerden eleştirmiştir. Kadının toplumsal rollerine ve kimliğine yönelik bu tepkilerin bir kısmı doğrudan kadın bedeni üzerinden gerçekleşirken, bir kısmı onun fiziksel gerçekliği ve cinsiyet özellikleri üzerinden getirilen soyut bakış açıları yoluyla sağlanır. Antmen’in de tanımladığı gibi bu eserlerin büyük bir çoğunluğu; “bilinçli ve belirgin bir politik duruş şeklinde değilse de kadın sanatçıların erkek-egemen pentür geleneğinin dışındaki ifade arayışlarına bir kimlik sorunu olarak yönelmeye başladıklarını ve cinsel kimlik olgusunu toplumsal bir kurgu olarak konu edindiklerini gösterir” (Antmen, 2013: 86).

Araştırma kapsamında sorgulanan doğrudan feminist sanatın temelinde ilerlemek değil, sanatın kimlik politikalarının bir aracı haline gelişini, kadın sanatçıların bu yolla kendi kişisel kimliklerini toplumsallığın içerisine dahil etmelerini ve postmodernizmin meta-nesne haline getirdiği insan bedenini çağdaş sanatın göstergeler yoluyla yeniden düzenleyişini sorgulamaktır. 1970’lerde feminist sanatla başlayan cinsiyete ilişkin toplumsal, kültürel, politik kodların sanatsal üretim dahilinde sorgulanma süreci, günümüzde çağdaş sanat kapsamında da sürmekle birlikte kadın sanatçıların kendi bedenlerine yönelişi ile erkek sanatçıların kadın imajını sorgulayışı arasında önemli farklılıklar olduğu görülmektedir.

4. Kadın Sanatçıların Gözünden Kadının Toplumsal Rolü, Cinsel Kimliği, Benlik Bilinci

1960’lardan itibaren doğa ve sanatı özdeşleştiren, düşünceyi mekanın dışına çıkararak yeryüzü sanatının öncü isimlerinden Marry Miss’in çalışmalarını (Görsel 2-3) “heykelin dışı” olarak tanımlayan Yılmaz’a göre; “(...) heykel,

ister soyut ister figüratif olsun (erotik bir kadını temsil etse bile) erkektir; ileri doğru uzanan, mekana dikilen sert bir çıkıntıdır çünkü. Miss'in sunduğuysa, çevresinde dolaşılmasını değil içine girilmesini talep eden bir çukurdur” (2013: 319). Bu yaklaşım kadın ve erkeği sembolize eden göstergelerin de bir uzantısı olarak dişliliği -ve hatta doğanın dişliliğini- temsil eden bir heykel olarak sanatçının eserlerine yaklaşımı geçerli kılar. Çoğunlukla zeminin içerisine gizlenmiş şekilde girinti ve çıkıntılar barındıran bu işler kadının toplumsal rolleri ile de ilişkilendirilebilir. Erkek egemen toplumların ve Michalengelo'nun *Davut* heykelinin gölgesinde çağdaş toplum yapısında bir kadının hem kendi gerçekliğini temsili hem de ona atfedilen rollere yaptığı bir eleştiri -başkaldırı- olarak yorumlanabilir -nesnenin ortadan kaldırılması. Miss'in çalışması toplumsal değişimin yanında kadın cinselliğine ve bedenin kimliksizleşmesine de doğrudan gönderme yapar. *Knidos Afroditi*'nde (Görsel 1) olan sergilenen beden ve temsil edilen cinsiyet kalıplarının Miss'in heykellerinde kimliksizleşmesi toplumsal değişimi, tarihsel sürekliliği, estetik değerleri ve sanatın temsil biçimlerindeki çeşitlenme ile özgürleşmeyi de ortaya çıkarır. Kahraman'a göre (2005: 11); “modernizmin nesne tutkusu vardır. Bu tutku onu (nesneyi) aşkınlıktır, ancak onu fetişleştirir. Bu yüzden, modernizmin ekseninde gelişmiş sanatsal ifadelerin önemli bir bölümü nesnenin tartışmasına yöneliktir”. Oysa postmodern toplum ve çağdaş sanat kapsamında değerlendirilebilecek olan bu çalışmalar nesneyi yıkar, mekan deneyimi sunar ve öznenin çeşitlenmesini, öznenin bireyselliğini vurgular -mekanın içerisinde hareket eden her özne kendi bireyselliğine ve dolayısıyla kendi benliğine sahiptir. Bu nedenle sanatçının çalışmaları kimliksizleşme üzerinden toplumsal kimliği sorgular denilebilir.



Görsel 1. Praksiteles, Knidos Afroditi, M.Ö. 4. yüzyıl / **Görsel 2.** Mary Miss, *Double Site*, 1989-1996, Des Moines Art Center/ **Görsel 3.** Mary Miss, *Field Rotation*, 1981

Kitle kültürünün her şeyi alınıp satılabilen bir metaya dönüştürmesi gibi, toplumsal cinsiyet rolleri de kişisel kimliği elimine ederek sosyal olanı öne çıkarmıştır. Buna paralel kültürel kimliğimiz erkek-egemen bir toplumsallığın etkisinde gelişmiştir. Antmen'in de aktardığı gibi (2013: 88); “günümüzde toplumsal cinsiyet teriminin ‘kadın’ sözcüğü yerine yaygın kullanımı da kadınlar hakkındaki bilginin özünde erkeklerle ilgili bilgi olduğunu, kadınların dünyasının erkeklerin dünyası tarafından yaratıldığını ima etmenin bir biçimi olarak kavranmasının da payı vardır” (Scott, 2007: 10). Bu kapsamda ortaya konulan sanat eserlerine bakıldığında da kadın ve erkek sanatçıların kadın bedenine yaklaşımlarının farklılığı kendi kendisini haklı çıkarmaktadır. Simone de Beauvoir'ın 1949'da tanımladığı gibi; “kadınlara yönelik cinsiyet ayrımcılığı sona ermeden kadınların özgürlüğü söz konusu olmadığına göre gerçek anlamda yaratıcılık ve özgünlük mümkün müdür?” (Beauvoir, 1988: 689; Antmen, 2013: 90). İşte kadın sanatçılar bu özgür olma halini, bütün bu toplumsal rolleri, beliklerini, kimliklerini sorgulayarak düşünceyi vurgulayan, modern anlatının ötesinde kavramsal işler yaratarak gerçekleştirmişlerdir. Böylelikle kimliksizleşmiş bir beden halini alan figür seyredilen beden olmaktan çıkmış, düşünülen bir gerçeklik olarak çağdaş toplumların kültür alanında yerini almıştır.

Sarah Lucas'ın çalışmaları da bu kapsamda ele alınabilecek önemli yerleştirmelerdir (Görsel 5-6). Bu eserlerde kadına yönelik toplumsal kabullerin kadın dişiliğini, doğurganlığını ve kutsallığını sembolize eden göstergelerle belirlenmiştir ve sorgulandığı görülmektedir. Sanatçının *Nice Tits* isimli çalışması (Görsel 5) beton döküm bir ayakkabı üzerine yerleştirilen tel panoya sabitlenmiş kadın kilotolu çoraplarından yapılmış göğüs sembollerinden oluşur. Burada figürün göğüs kısmında yer alan çıkıntılarla hem kadının cinsel kimliğine gönderme hem de doğurganlığına yapılan vurgu söz konusudur -benzer biçimsel düzenleme antik uygarlıkların hemen hepsinde görülen doğurganlığı ve bereketi sembolize eden ana tanrıça heykellerinde de vardır. Aynı zamanda başsız betimlenen bir figür olması da toplumsal yapı içerisinde zihnin, düşüncenin ya da kişiliğin önemsizliğini, kişisel kimliğin ortadan kalkarak yerini toplumsal kabullere bırakışını betimlemektedir. Bununla birlikte antik dönemin kadın idolleri ile olan benzerliği (Görsel 4) farklı dönemlerde kadına yönelik değişmeyen ideolojik tavrın da göstergesidir, ancak bir kadın sanatçı olarak Lucas'ın çalışmasında bu tavrın bedene ilişkin sembolik anlatılarla belirlenştirilerek eleştirildiği görülmektedir. Sanatçının bir diğer çalışması *Titti Doris* ise (Görsel 6) gene göstergeler üzerinden ilerler; kadın ve erkeğe ilişkin toplumsal/biyolojik roller, cinsel kimlik ve fiziksel nitelikleri basit bir düzenleme ile izleyiciye sunarken feminist sanatın toplumsal roller üzerine eleştirel bakış açısının bir yansıması olarak görülebilir ve bu kapsamda değerlendirilebilir.

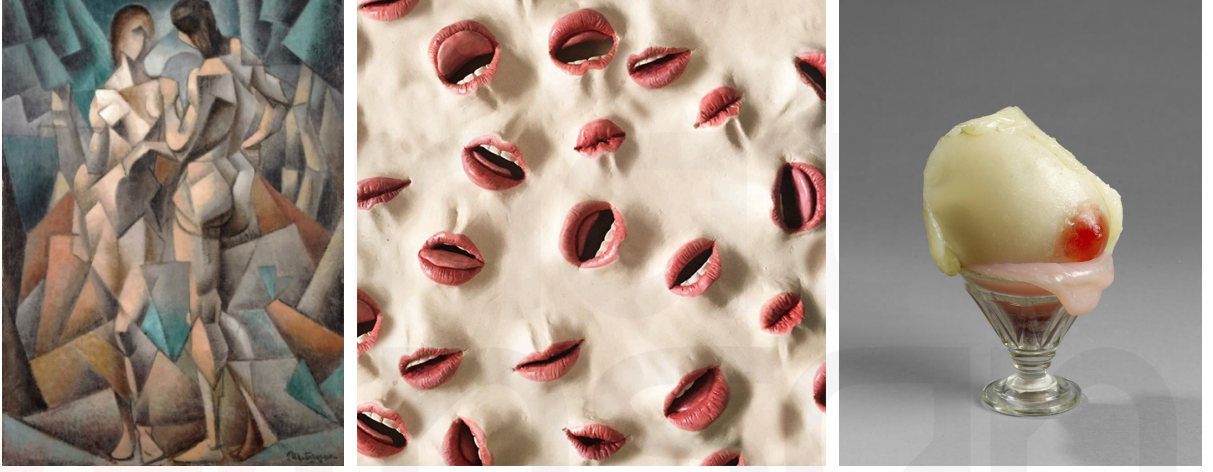


Görsel 4. Efes Artemis Heykeli (Ana Tanrıça Kybele) / **Görsel 5.** Sarah Lucas, *Nice Tits*, 2011 / **Görsel 6.** Sarah Lucas, *Titti Doris*, 2015

Modernizm kapsamında kadın bedeninin temsili estetik bir anlam ve amaca ulaşırken, resmin konusunu oluşturan çıplaklık toplumsal değişim ve düşünsel süreklilik ile önce parçalanmış, sonra soyutlanarak geometrik formlara indirgenmiş, ardından devam eden tarihsel süreçte -postmodern paradigma kapsamında- bu formların her biri tüm gerçeklikleriyle izleyiciye sunulmuştur. Jean Metzinger'in *Two Nudes* isimli çalışması (Görsel 7), modernizmin kübist biçimlendirme anlayışının etkisinde nesneleşen kadın bedeninin önemli bir temsilidir. Zaman ve mekan belirsizleşse de figür -kadın figürü- tüm gerçekliğiyle seyredilen bir beden olarak resmin konusunu oluşturmaktadır. Modernizm kapsamında görüntünün parçalanmasına karşılık postmodernizm kapsamında üretilen çalışmalarda bedenin parçalandığı, yapı-bozuma uğratıldığı, kadın imajına gönderme yapan belirli beden ayrıntılarının tekrarları ve üç boyutlu temsillerinin toplumsal rolleri vurgulayarak eleştirel bakış açısını sanatın merkezine yerleştirdiği görülür. Fiona Roberts ve Alina Szapocznikow'un eserleri bu kapsamda değerlendirilebilecek feminist çalışmalardır.

Fiona Roberts 'seramik serisi' olarak bilinen kompozisyon ve düzenlemelerinde (Görsel 8) mutfak eşyaları, yemek tabakları, saç fırçası, banyo lavabosu gibi kadına atfedilen simge ve nesnelere kullanır, bunların üzerinde ve çevresinde tekrar eden motifler olarak gözler, parmaklar ve dudaklar gibi beden parçaları yer alır. Bu yaklaşım da bir ölçüde kadının toplumsal rolü ve cinsel kimliğine bir başkaldırı olarak yorumlanabilir ve feminist sanat söyleminin de önemli bir örneğidir. Çağdaş toplumda kadın bedeninin statüsünü ve fiziksel kırılganlığı inceleyen Szapocznikow'un

eserleri de (Görsel 9) benzer bir bakış açısıyla gerçekliği -sergilenen bedeni- kübizmin geometrik formları gibi parçalara ayırır, bu parçaları toplumun kadın imajına bakış açısına gönderme yapacak şekilde -kimi zaman rahatsız edici bir gerçeklikle- sunar. Erkek egemen bir toplum içerisinde bir kadın sanatçının özgür ve yaratıcı olmak için seçtiği çıkış yolunun benliği baştan yaratımında olduğu gibi kadın bedenine ait bu parçalar da kendi özgürlüklerini, kendi mevcudiyetlerini başka bir yaşamsal forma dönüştürerek sergilerler. Bu parçalar -göğüsler, dudaklar, karınlar ve diğer beden formları- sanatçının yerleştirmelerinde cam tatlı kaselerinde ve aydınlatma armatürlerinde sunulurken Pop Art'ın parlaklığından geç dönem Sürrealizme kadar geniş bir kültürel sürece eleştirel bir bakış getirir (Smith, 2016).



Görsel 7. Jean Metzinger, Two Nudes (İki Çıplak), 1910-11 / **Görsel 8.** Fiona Roberts, Façade, 2018 / **Görsel 9.** Alina Szapocznikow, Dessert III, 1971

Sylvie Fleury'nin çalışmaları da (Görsel 11-12) modernizm-postmodernizm ekseninde gidip gelen ve portmodernizmin metalaştırılmış insan bedenini, tüketim kültürünün alınıp satılabilen nesnelere ile sorgulayan ve bu yolla düşünce ile gerçeklik arasında eleştirel bir köprü kuran eserlerdir. Yılmaz'ın da tanımladığı gibi (2013: 27); "modern, postmodern, çağdaş ya da güncel -kendine hangi sıfatı yakıştırırsa yakıştırсын, hangi yöne gitmek isterse istesin, bugün her sanatçı bu kavramlarla, bunların üstüne inşa edilen akımlarla şu ya da bu derecede hesaplaşmak zorunda kalmaktadır". Bu hesaplaşmanın bir ürünü olan Fleury'nin çalışmaları, kadın bedeninin dekonstrüksiyonundan reklam objesine, günlük kullanım nesnelere popüler kültürün kadına atfettiği imaj ve rollere kadar farklı cephelerden toplumsal cinsiyet kavramını sorgular. Örnekleme alınan serinin içerisine Andy Warhol'un dahil edilmesinin nedeni ise hem bir erkeğin ikonik bir kadın portresine yaklaşımını sorgulamak -bu yolla kadın ve erkek sanatçının kadına yönelik bakış açısını karşılaştırmak- hem de Marilyn Monroe gibi popülarizmin sürekli tükettiği bir figürün ve sembolize ettiği gerçekliğin çağdaş sanat kapsamında nasıl ele alındığını sorgulamaktır. Torrente'nin ifade ettiği (2017: 20); "Ben'in, bir yüz ve beden, bir ifade, varlık ve o kişinin arkasında ne olduğunun ötesindeki temsili" doğrudan Warhol'un çalışmasından (Görsel 10) yansıyan gerçekliği hatırlatırken, Fleury'nin yarattığı yerleştirmenin de benzer bir bakış açısına sahip olduğu, ancak gerçekliği portre üzerinden değil bedene ilişkin göstergeler yoluyla sunduğu görülmektedir. Warhol'un Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor gibi dönemin önemli televizyon yüzlerini ipek baskı tekniğiyle çoğalttığı bu çalışmalar hem konu aldığı figürün giderek kimliksizleşmesini sağlıyor hem de tekrar eden portreler yoluyla öznenin nesneleşmesine yol açıyordu. Burada kimlik toplumsallaşıyor, cinsiyet önemsizleşiyor ancak feminist sanatçıların aksine kadın figürüne bu yaklaşım belirli bir nedensellikle değil pop kültürün etkisinde geliyordu. Fleury'nin çalışmaları da benzer şekilde popüler kültür imgelerinden besleniyor, lüks giysiler, aksesuarlar, alışveriş poşetleri, modern ve çağdaş sanat ikonları (Mondrian'dan Warhol'a ya da John McCracken'e kadar), dergi kapakları, günlük yaşam nesnelere, kozmetik ürünler (Görsel 12) yoluyla kolektif bilincin keşfedilmesine aracılık ediyordu (Anonim, 2021). Torrente'nin de ifade ettiği gibi; "(...) kimlik, insanın ve kurduğu uygarlıkların evrimine paralel olarak ikonografi ve modaların süregelen oluşumu içinde dalgalanır" (2017: 17). Bu doğrultuda sanatçının kadına

yönelik toplumsal kabullerle kurduğu ilişkinin -kullandığı kadın imajının- onun bireysel kimliği ve benlik bilinci ile yaratıldığı, bununla birlikte eserlerinin kendi kendilerini feminist ilan ettikleri görülmektedir.



Görsel 10. Andy Warhol, Marilyn, 1963 / **Görsel 11.** Sylvie Fleury, Untitled, 1995 / **Görsel 12.** Sylvie Fleury, Palettes of Shadows

Andy Warhol'da olduğu gibi kadın imgesini seyredilen bir obje olarak ele alıp popüler kültürün tüketilen tüketim olgusuna paralel nesneleştiren Lichtenstein da ikonik kadın portreleri ile postmodern sanatın önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Fineberg'e göre Lichtenstein; "objeyi ve -objenin cepheselliği aracılığıyla- aynı zamanda uzamı da neredeyse soyut bir biçimsel kompozisyon olacak şekilde basitleştirmiştir" (Fineberg, 2014: 249). Objeye olarak figür de reklam afişlerinin, çizgi romanların ve toplumsal gerçekliğin kadına yönelik bakış açısının sembolü haline gelmiştir. Torrente'ye göre; "çağdaş portrenin sıradanlığı, geçerli güzelliğin sadece sıradanlık olduğu fikrinden hareketle, dayatmacı güzellik kanonunu hem kabul ediyor, hem de sorguluyor. Propaganda malzemesine dönüşen kadın portreleri, lüksün tanımladığı alana sıkışarak, lüks reklamların hizmetine giriyor" (2017: 20).



Görsel 13. Roy Lichtenstein, Maybe, 1965 / **Görsel 14.** Sylvie Fleury, Skin Crime 3 (Givenchy 318), 1997

Sylvie Fleury'nin *Skin Crime 3* ile (Görsel 14) yarattığı gerçeklik de bunun aynısıdır, ancak aradaki fark seyredilen kadın imajının Lichtenstein çalışmasında figürün kendisi ile verilmesine karşılık, kadın sanatçının eserinde bir Fiat 500 otomobilin kadını sembolize eden toplumsal kalıplardan biri olan rengin psikolojik yansıması ile eleştirilmiş olmasıdır. Burada kullanılan rengin belirli bir markanın ruj rengi olması da -Givenchy 318- aktarılmak istenen düşüncüyü somutlaştıran ve cinsiyete vurgu yapan bir etkidir, ancak rengin bir otomobil üzerinde kullanılması ile toplumsal kabullere bir başkaldırı olarak yorumlanabilir. Fineberg'in de ifade ettiği gibi; "medya her şeyi gazetelerde ya da televizyonda yeniden üretilebilir bir biçime sokarak deneyimi homojenleştirir. Olayların bu düz ekranında bir

görüntü kolaylıkla bir başkasının yerini tutabilir” (2014: 250). Böylece kadın ve erkek imgesine atfedilen toplumsal rollerin birbiri içerisine geçirilerek silindiği ve nesnenin fetişleştirilerek kimliksizleştirildiği, cinsiyetsizleştirildiği okunmaktadır.

Bununla birlikte Fleury'nin çalışmaları (Görsel 11-12-14) bütün olarak incelendiğinde, kadınlık durumunun nesne yoluyla vurgulandığı, kendi kişisel kimliğinin toplumsal kabullerin etkisinde geliştiği ancak kadına atfedilen biyolojik özelliklerin ve ondan beklenen toplumsal kabullerin ötesinde cinsiyete ve cinsel kimliğe ilişkin eleştirel bir bakış açısının sergilendiği görülür. Sanatçının çalışmalarına konu olan nesne Kahraman'a göre; “bireyin kendi uslamlamasının ‘sonucu’ olarak bir boyut kazanır. Bu algılayış içinde nesne dokunulmazdır. Mutlaktır. Çözümlemez. Onun çözümlenmesi bireyselliğin çözümlenmesiyle özdeşdir” (2005: 9). Bu anlamda kullanılan nesnelerin bireysel kimliği ile ilişkili olduğu ve kişisel öz yaşam öyküsü ile kişisel benliğinden ipuçları barındırdığı analiz edilebilir. Bununla birlikte kimliğin toplumsal yaşantının bir parçası olduğu hatırlandığında ve evrensel değerlerden tamamen kopuk olmadığı kabul edildiğinde de sanat yoluyla aktarılan eleştirinin haklı nedenleri olduğu anlaşılır. Cinsiyet rollerine ilişkin belirli stereotipler kullanan sanatçı, kadına yönelik bu kalıpları kullanan karşı cinsin eserlerinin aksine maskülariteyi de yüceltme gibi bir anlatım biçimi benimsemiştir. Feminizmin ikinci kuşak sanatçılarının da peşinde olduğu bu yaklaşım kadın erkek eşitliği yerine kadının birey olarak karşı cins karşısındaki bireysel özgürlüklerini vurgulamayı amaçlamıştır.



Görsel 15. Keith Edmier, Beverly Edmier 1967, 1998, Tate Modern / **Görsel 16.** Ana Laura Alaez, Women on Platform Shoes (Apartman Topuk Ayakkabılı Kadınlar), 1992

Ana Laura Alaez'in 1992 tarihli eseri *Women on Platform Shoes* isimli çalışması da (Görsel 16) Sarah Lucas'ın çalışmasında olduğu gibi (Görsel 5) “kadını tümünden kılık kıyafet üzerinden temsil eden bere ve ayakkabı koleksiyonu aracılığıyla kadına ve dişiliğine dair bir soyutlama yapar” (Torrente, 2017: 23). Zeminde yer alan obje -ayakkabı- doğrudan dişiliğe gönderme yaparken üzerinde yer alan peruklar toplumsal rolleri, cinsiyeti, sosyal yaşamdaki kimlikleri kimliksizleşme ve bedensizleşme yoluyla temsil etmektedir. Modernizm kapsamında kültür alanında ve sosyal yaşamda kadının seyredilen bir obje olması ya da yaşamın içinde farklı sosyal statülerde farklı görevleri yerine getirmek zorunda kalması da perukların kişiliğe yaptığı gönderme ile sunulmuştur. Diğer taraftan aynı tarihsel süreç ve kültürel ortam içerisinde kadın bedenine ilişkin karşı cinsin ortaya koyduğu bir çalışma olan Keith Edmier'in *Beverly Edmier 1967* isimli yerleştirmesinde (Görsel 15) kadın figürü (sanatçının kendi annesi) pembe bir balmumu heykele dönüşür ancak renk ve dişiliği sembolize eden topuklu ayakkabı ile eldivenli eller modernizmin resim dilinden farklı değildir. Bu sanatçı da eserlerinde -dönemin diğer kadın sanatçılarının yaptığı gibi- toplumsal rollere ve kadınlığa

eleştirisini yine kadın bedeni üzerinden sorgulasa ve “figürlerin mevcut gerçeklikleri her ne kadar sanatçının kendi gerçekliğine dönüştürülmüş olsa da geçmişin seyredilen figür algısından kurtulamamıştır” (Tokdil, 2021: 403). Burada her iki eser de çağdaş sanat kapsamında yaklaşık aynı kültürel şema içerisinde üretilmiş olsa da Edmier’in çalışmasında nesne olarak sunulan bedenin, benliği oluşturan bireysel kimliğin -geçmiş yaşantısı ve anların- etkisinde yaratıldığı görülür ki Lorena Amaros’a göre (2017: 27); “kimliğimiz kırılığandır, yol boyunca ardımızda kimliğimize dair izler, gölgeler ve yansımalar biçiminde kanıtlar bırakarak ilerleriz, onlar da bizi, görünürde tıpa tıp örtüştüğümüz bir kopyanın varlığını teyit etmeye mecbur kılar”. Anne imgesi üzerinden yaratılan yerleştirmenin de benzer bir etkinin peşinde ilerlediği, sanatçının “kendi uslamasının sonucu olarak bir boyut kazandığı” görülür (Kahraman, 2005: 9).



Görsel 17. Jeff Koons, Balloon Venus Lespugue (Red), 2013–19 / **Görsel 18.** Teresa Burga, Mano Mal Dibujada, 2015 / **Görsel 19.** Claudia Casarino, No titled, 2011

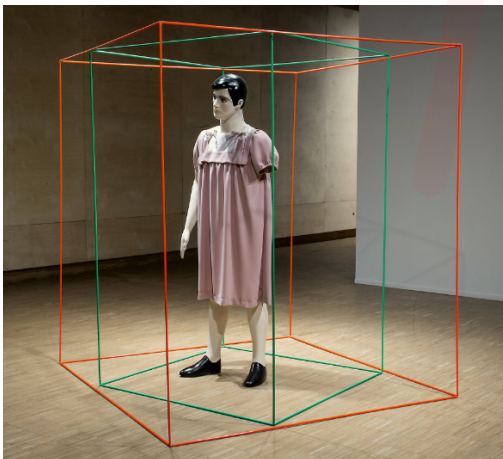
Edmier’in pembe balmumu heykelinde olduğu gibi -genellikle büyük ölçekli çalışan ve popüler kültür, seri üretim, medya, sanat, insan gibi konuları sorgulayan- Jeff Koons’un *Ballon Venüs* isimli kavramsal yerleştirmesinde de (Görsel 17) cinsiyete ilişkin gönderme rengin stereotipik anlamıyla yapılmasına ve doğurganlığı sembolize eden ana tanrıça heykelinin tipik özelliklerini -gerek yerleştirmenin fiziksel nitelikleri gerek çalışmanın isminden anlaşıldığı üzere- vurgulamasına karşın kadın bedeni, kadına yönelik çalışan diğer karşı cinsten sanatçıların eserlerinde olduğu gibi sergilenen bir obje olarak sunulmuştur. Dolayısıyla öznenin nesneleştirildiği, metalaştırıldığı, kimliksizleşmenin seri üretim ya da tüketim kültürüne yapılan gönderme yoluyla sağlandığı çözümlenmektedir. Bunun yanında sanatçının kadına yönelik toplumsal roller, cinsiyet kalıpları ya da kimlik sorunlarına ilişkin herhangi bir eleştirel yaklaşıma sahip olmadığı yalnızca kadın bedenini geçmişin bereketi, doğurganlığı sembolize eden kadın heykelini çağdaş sanatın estetik parlaklığına dahil ettiği, bunu yaparken de balonların şişirilmiş etkisinden yararlandığı görülür. Sanat ve yaşam arasındaki sınırları belirsizleştirmesine karşın sanatçının eserlerinde kadın figürü Metzinger’in incelenen çalışmasında olduğu gibi (Görsel 7) dönemin temsil biçimlerine göre yeniden biçimlendirmenin ötesine geçmez. Oysa Teresa Burga’nın çalışmasında (Görsel 18) kadın imajı -çağdaş sanatın diğer örneklerinde olduğu gibi- doğrudan figürü yansıtmak yerine kadın bedenine ilişkin belirli vücut formlarını odağına alır ve cinsiyetsiz bir konstrüksiyon olarak verilen bir el formuna -Fleury’nin çalışmalarında olduğu gibi- dişiliği sembolize eden kırmızı oje sürülmüş tırnaklar eklenerek toplumsal kabullere ve kültürel kimliğe gönderme yapılır. Burga’nın çalışmasında kimliğin yeniden inşa edildiği görülürken, Claudia Casarino’nun çalışmasında bireysel kimliğin anonimleştirildiği anlaşılmaktadır. Bu eserlerde Foucaultcu anlamda öznenin yeniden doğduğu ancak kültürel, toplumsal, küresel boyutta atfedilen roller ve kalıplardan sıyrıldığı tanımlanabilir. Özellikle Casarino’nun -kadın geceliği ve erkek üniformalarından oluşan- kavramsal yerleştirmelerinde bedenin silindiği, öznenin ortadan kalktığı ve kadına ilişkin göndermenin -Alaez’in topuklu ayakkabı imajında olduğu gibi- cinsiyete ilişkin kıyafet tanımlamaları yoluyla yapıldığı görülür. Kadın bedenine ilişkin herhangi bir göstergesel nitelik kullanılmamıştır ancak yalnızca bir giyim eşyası yoluyla -Burga’da aynı şekilde yalnızca kırmızı oje ile- çağlar boyunca dişiliği çağrıştıran maskülariteye, cinsiyet kalıplarına ve toplumsal rollere vurgu yapılmıştır. Bu sanatçıların sanat yoluyla asıl dikkati çekmek istedikleri ise kadınlar hakkındaki düşünsel

temeli sorgulayarak, geleneksel biçimlendirme anlayışlarının dışında yeni ifade yöntemleri geliştirmek -ki postmodernizm ve çağdaş sanat bu anlamda bu sanatçılara sayısız ifade yöntemi sunmuştur- bu yolla toplumsal kabulleri ve kadına yönelik düşünce biçimlerini değiştirmek, aynı zamanda “insanların kadın ve erkek konusundaki zihinsel matrislerini hedef alarak geleneksel norm ve düşünceleri sarsmak” olmuştur (Aktaş, 2013: 69). Bunun yanında varoluşsal geçicilik ve benliğin kırılganlığı da yerleştirme yoluyla izleyiciye sunulan gerçekliklerdir.

5. Türk Sanatının Çağdaşlaşma Sürecinde Kimlik Sorgulamaları

Batı’da feminist sanat hareketi içinde olsun ya da olmasın incelenen çalışmalarda ve diğer kadın sanatçıların eserlerinde temalar genel olarak “Kadın olmak nedir? Kadın ve erkek olmanın kültürel süreçlerle ilişkisi nedir? Kadınların kendi yaşamları üzerindeki özgürlük sınırları nereye kadardır? Özgürlüğün sınırlarını belirleyen faktörler nelerdir?” soruları etrafında şekillenmiştir (Aktaş, 2013: 69). Araştırma özelinde ise bu temaların alt başlıklarını oluşturan cinsiyet/cinsellik, kimlik/kimiksizleşme, benlik, toplumsal roller/kabuller odağında geliştirilen eleştirel söylemler kültürel paradigmanın kadın sanatçı ayağını oluşturmuştur. Bu sanatçılardan bazıları bilinçli bir yönelimle kadınlık durumlarını vurgulamayı seçmiş, bazıları ise içinde yaşadıkları toplumsal gerçekliğe kadın bakış açısıyla yaklaşımlarının sonucunda bu noktaya ulaşmışlardır. Batı sanatında bilinçli bir yönelim şeklinde gerçekleşen kimlik sorununu odağına alan kültür paradigması, Türk sanatında ancak 1980’lerden itibaren kavramsal sanatla yakından ilgilenmeye başlayan bir grup kadın sanatçının temkinli yaklaşımlarıyla gerçekleşmiştir. Antmen’e göre bu sanatçılar; “toplumsal inşa süreçlerinin kültürel ve psikolojik etmenleriyle ilgilenmeye, bu dinamiklerin arka planını sorgulamaya, cinsiyetle ilgili kodların sınıfsal, kültürel, etnik farklılıklar bağlamında şekillendirici etkisini güncel bir sanatsal trend olarak değil, bir tür merak duygusuyla irdelemeye başladılar” (Antmen, 2013: 86). Bunun yanında bu sanatçıların yaratımları feminist hareketin birinci dalgasında olduğu gibi belirli bir öfkenin dışavurumu şeklinde olmamakla birlikte ikinci dalganın kadın-erkek eşitliği savunusunu yapmak gibi bir işlev de üstlenmezler. Onların eserlerinde yer alan kadına ve kadının cinsel kimliğine ilişkin göstergeler; toplumsal cinsiyet rolleri, sanatın tarihsel gelişiminde kadına yüklenen seyredilen obje/nesne konumunun değişen dili, kendi bireysel kimliklerine ilişkin merak, sosyal ve kültürel kimliğin arayışı, sorgulanması ve yeniden keşfedilmesine yönelik gelişmiştir.

Bu kapsamda 1970’lerden itibaren Gülsün Karamustafa, Nur Koçak, Füsün Onur, İpek Aksüğüdür Duben, Hale Tenger, Kezban Arca, Ayşe Erkmen, Nil Yalter, Canan Beykal gibi sanatçılar kadın imgesini odağına aldıkları ve feminizme farklı mesafelerden yaklaştıkları gerek politik gerek estetik dille toplumsal kimliği sorguladıkları kavramsal eserler üretmişlerdir. Antmen’e göre; “bireysel ifadeye ve biçimci görsel estetiğe dayanan erkek-egemen sanatsal modernizme eklenme çabasına girmemeleri ve sanat pratiğini esas olarak düşünsel bir uğraş olarak içselleştirmeleri, bu sanatçıların güncelliğinin de temel ölçütü” olmuştur (2013: 94).



Görsel 20. Gülsün Karamustafa, Çifte Hakikat, Vadedilmiş Bir Sergi, 1987 / **Görsel 21.** Füsün Onur, Herhangi Bir İskemle, 1991, On Sanatçı On İş: C Sergisi

Bu kapsamda 1970'lerden itibaren kavramsal işler üreten önemli sanatçılardan olan Gülsün Karamustafa'nın *Çifte Hakikat* isimli yerleştirmesi (Görsel 20) toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rolleri üzerine kurguladığı heykellerindendir. Bir erkek mankenin üzerine pembe kadın elbisesi giydirilip tırnakları boyanan yerleştirme kadınlık ile erkeklik durumlarını betimleyen iç içe geçmiş demir konstrüksiyonlarla çevrelenmiştir. Bu yolla gerçekliğin farklı yüzlerinin, kişisel kimliğin olduğu kadar toplumsal ve kültürel kimliklerin, kalıplaşmış önyargıların, atfedilen rollerin ve benliğe dış etkenlerin müdahalesinin eleştirisini sanatın yansıtma gücünden yararlanarak ortaya koymuş, cinsiyet kalıpları belirsizleştirilerek beden sorgulaması izleyiciye bırakılmıştır. Füsün Onur'un *Herhangi Bir İskemle* isimli yerleştirmesinde ise (Görsel 21) renklendirilmiş bir mekân içerisinde dört adet sandalyenin beyaz tüllerle kaplandığı ve tepe noktalarından bu tüllerin sabitlendiği görülür. Yıldırım'a göre (2020); "bir hazır nesne olan sandalye, taht ya da koltuk metaforu dolayısıyla gücü temsil eder". Sergi küratörü Beral Madra'ya göre ise; "sandalye aynı zamanda hazır nesne olmasıyla herhangidir, sıradandır, geçicidir. Tülle kaplanarak bohçalanmış hali ise duvaklı bir gelin edasındadır; erkek evine gideceği için göçebeliği, tercih edileceği için mütevazılığı ve duvakla örtüldüğü için de erotizmi gösterir" (Madra, 1992; Yıldırım, 2020). İncelenen diğer sanatçıların eserlerinden farklı olarak Onur'un çalışması, kadınlığa olan göndermeyi kadın bedeni ya da kadının tüketim ürünlerinden yararlanarak değil, herhangi sıradan bir objeye kadının geleneksel tanımlamaları atfedilerek kurgulamış ve bu anlamda Türk sanatının kavramsal mirasının önemli bir örneklerinden biri olmuştur.

Sanatçının bir diğer çalışması gene kadın bedeni yerine toplumsal yaşamın ona attığı rollerden birini kullanarak cinsiyet ve kimlik sorgulamaları yaptığı *Opus II* isimli yerleştirmedir (Görsel 22). Çalışmasında galeri mekanını örgü şişleri, altın ip yumakları ve porselen kadın figürleri ile kaplayarak kadın kimliğinin bir başka yönüne vurgu yapmıştır; müzikte olduğu gibi her gün ritmik olarak tekrar etmek zorunda kaldığı roller. Yılmaz'a göre (2003: 216); "yerleştirme, tek bir müzik aletinin kullanıldığı bir beste gibi düşünülmüştür. Her bir nesne, sırası geldiğinde, yalnız başına ya da diğerleriyle belirli ilişkiler kurarak kendi payına düşen görevi yerine getirir. Zaman zaman (düzenli bir) karmaşa, zaman zaman sessizlikler (boşluklar) vardır parçada". Bu yaklaşım somut anlamda bakıldığında yaşamın varoluşsal gerçekliği içinde kadın olmanın getirdiği tüm nitelikleri de kendinde taşır. Her ne kadar cinsiyet tanımlamaları ve biyolojik özellikleri farklı olsa da her iki cinsin de düşünen varlıklar oluşu, ancak kadın kimliğinin henüz hala iç ve dış olarak ayrışması, bu ayrışmanın bütünleştirici gücü olarak ise gene kadının ön planda oluşu çalışmanın alt metninden okunabilen gerçekliklerdir. Yılmaz'ın da tanımladığı gibi Onur feminist sanatçı kategorisinde yer almamaktadır ancak; "kuşkusuz ki yapıtlarını tasarlarken de, malzemelerini seçerken de bir kadın oluşunun etkileri görülmektedir" (2003: 219).



Görsel 22. Füsün Onur, *Opus II-Fantasia Precaution*, 2001 / **Görsel 23.** Ayşe Erkmen, *J, K & H*, 2010

Ayşe Erkmen'in Beyoğlu'nda gerçekleştirilen *J, K & H* isimli yerleştirmesi de (Görsel 23) Alaez'in çalışmasında olduğu gibi (Görsel 16) cinsel kimliğe ilişkin tek bir imgenin (şapka formunun) tekrarından oluşur ve benzer bir düzenek yardımıyla bedenın geçiciliği ve kimliksizliği öne çıkarılır. Bunun yanında beden ve kimliğin ayrışması sanatçının kişisel yaşam öyküsünün ve bireysel kimliğinin bir parçası olan öznel yaşantısının izlerini taşır. Sergide yer alan şapkalar sanatçının kendi anneannesine ait bir şapkanın yeniden üretilmesi/çoğaltılması ile bir araya gelmiş ve bu birliktelik "bir nesne olarak şapkanın çok boyutlu yeni bir ilişkide özne olarak konumlanmasını" sağlamıştır (Arter, 2010: 20). Her ne kadar sanatçının yansıtmak istediği tema ve mekan deneyimi geçmişe dönük izler sunsa ve kimliğin kırılmalığı -bedenin olmayışı, değişim ve dönüşümün toplumsal yaşam ve kültür içinde zorunluluğu -yerleştirmenin geçmişin anıları üzerinde şekillenmesi-, tarihsel bağlamda kadının etkin rolü -şapkanın ilk sahibinin ve onun üretimini yapanın cinsiyeti- gibi unsurlar bakımından doğrudan feminist kültür kapsamında değerlendirilmese de kadın kimliğini ve kadın rollerini ön plana çıkardığı söylenebilir.

6. Sonuç

Araştırma kapsamında incelenen tüm sanatçılarını feminist sanatın ana ekseninden farklı kılan unsur, her ne kadar konu aldıkları gerçeklik kadınlık durumlarına ve kadının toplumsal yaşamdaki konumuna ya da cinsel kimliğe ilişkin olsa da temsil biçimlerinin doğrudan kadın bedeni üzerinden yapılmamasıdır. Gerek kendi bedenlerini gerek anonim kadın bedenlerini kullanarak eserler üreten feminist sanatçılarla araştırma kapsamında örnekleme alınan sanatçılar arasında bu nedenle en önemli fark, konu alınan kavramlar ve toplumsal sorunlara karşı sergilenen duruşun politik ve eylemsel olmayışıdır. Bu sanatçılar temelde yalnızca bu olgu ve olaylara vurgu yapmayı, görülmeyeni görünür kılmayı hedeflemişlerdir; feminist sanatta olduğu gibi toptan bir değişimin etkin aktörlerinden olmayı değil. Oysa feminist sanatçıların eserlerine bakıldığında "kadın ve kadına ait her türlü nesnenin cinsellik, erotizm ve tüketim kültürünün bir parçası olma durumunu eleştirirken" çoğunlukla kullandıkları araç kendi bedenleri olmuştur (Özdemir, 2016: 55). Çağdaş sanat kapsamında her iki cinsin kadın bedenine yaklaşımına bakıldığında da önemli ayırım noktaları dikkati çekmektedir; kadın sanatçılar bireysel kimliğini oluşturan kendi benliğine yönelirken bedeni sembolik göstergelerle anlatma yolunu seçmiş, ancak erkek sanatçılar postmodernizm ve çağdaş sanatın materyal ve anlatı yollarını kullanmış olsalar da kadın bedenini bir bütün olarak, seyredilen bir obje olarak ele alıp metalaştırmışlardır. Bunun yanında feminist kültür dışında gelişen sanatsal üretim incelendiğinde ortak kriterler bağlamında belirli sınıflandırmalar yapılabilir ki bunlar; kadını mitolojik bir objeye dönüştüren temsil biçimleri -bedenin dekonstrüksiyonu, dişiliğe ilişkin toplumsal kabulleri sanatsal üretim kapsamında sorgulayan anlatılar, toplumsal/sosyal kimliğin kadına atfettiği kültürel kodların kullanıldığı çalışmalar, kimliği kimliksizleşme yoluyla yücelten biçimlendirme anlayışları, kadınlığın ve erkekleğin (karşı cinslerin) bir arada yer aldığı feminizme gönderme yapan ancak onu yine de reddeden -politik olmayan- yerleştirmeler ile gelenek ve geçmişin kültür/alt kültürüne gönderme yapan işler olarak sınıflandırılabilir. Bununla birlikte belirtildiği gibi kültürel kimliğin oluş halinde bir kimlik olması ve sürekli değişiyor olması kültür ürünlerinin ve sanatsal ifade biçimlerinin de sürekli olarak değişmesine, yeni anlatı türlerinin ve tekniklerinin ortaya çıkmasına, zihinsel açılıma paralel düşüncenin de çeşitlenmesine neden olmaktadır ve tam da bu nedenle yaşamın sürekliliği içinde kadının varoluğu da sürekli olarak sorgulanmaya devam edecektir.

Kaynakça

- Akça, G. (2005). "Modernden Postmoderne Kültür ve Kimlik". Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 15, s. 1-24.
- Akdemir, A. M. (2010). "Küreselleşme ve Kültürel Kimlik Sorunu". Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3(1): 43-50.
- Aktaş, G. (2013). "Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak". Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 30, Sayı 1, s. 53-72.

Amaros, L. (2017). "Ben'in İsyanı". Bana Bak! "La Caixa" Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan Portreler ve Diğer Kurmacalar içinde. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

Antmen, A. (2013). Kimlikli Bedenler-Sanat, Kimlik, Cinsiyet. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Anonim (2021). "Sylvie Fleury". <https://www.alminerech.com/artists/145-sylvie-fleury> (erişim: 28.01.2021).

Arter (2010). İkinci Sergi, Sergi Kataloğu. <http://www.fatosustek.com/wp-content/uploads/2012/06/arterAErkmen.pdf> (erişim: 28.01.2022).

Aydoğdu, H. (2004). "Modern Kimlikte Öznenin Ölümü". Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, s.10, s.116-117.

Aytekin, C. A. ve Tokdil, E. (2016). "Düşünce Sistemlerinde Ben ve Başkası Problemi, Arthur Rimbaud ve Sanatta Ötekilik Üzerine". İdil Sanat ve Dil Dergisi. 6 (28): 17-30.

Beauvoir, S. (1988). The Second Sex (Çev. H. M. Parshley. Londra: Picador Press.

Dalbay, R. S. (2018). "Kimlik" ve "Toplumsal Kimlik" Kavramı. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2018/2(31): 161-176.

Foucault, M. (1994). Kelimeler ve Şeyler (Çev. Kılıçbay, A. M.). İstanbul: İmge Kitabevi.

Fox, H. (1987). "Avant-Garde in the Eighties". The Post-Avant-Garde içinde. Los Angeles: County Museum of Art.

Kahraman, H. B. (2005). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Larrain, J. (1995). İdeoloji ve Kültürel Kimlik. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Madra, B. (1992). "On Sanatçı On İş: C Sergisi". Cumhuriyet, 22 Ocak 1992, s. 7

Mora, N. (2008). "Medya ve Kültürel Kimlik". Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, 5(1): 2-14.

Özdemir, D. (2016). "Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde "Beden İmgesi". Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi, Sayı 29, s. 45-56.

Scott, J. W. (2007). Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Analiz Kategorisi (Çev. A. T. Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Selçuk, S. S. (2012). "Postmodern Dönemde Farklılığın Kutsanması ve Toplumun Parçacıklaştırılması: "Öteki" ve "Ötekileştirme". Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, 15(2): 93.

Smith, Isabella (2016). "Sensuality and Strangenes in the Work of Alina Szapocznikow". <https://www.anothermag.com/art-photography/8172/sensuality-and-strangeness-in-the-work-of-alina-szapocznikow> (erişim: 25.01.2022).

Sofuoğlu, H. (1996). "Ötekilik Melodramı". Anadolu Üniversitesi Anadolu Sanat Dergisi, Sayı 5, s. 182-189.

Takiş, T. (2003). "Kimliklerle Buluşma". Doğu ve Batı Dergisi, 6(23).

Taş, G. (2016). "Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri". Akademik Hassaiyetler, 3(5): 163-175.

Tokdil, E. (2017). "Felsefi Düşünce Sistemlerinde Paradigma Kaymaları, Sanat Alanında Göstergeleri ve Kuratörlüğün Değişen Anlamı Üzerine Bir Okuma". Hacettepe Sanat Yazıları. Sayı 36, s. 121-138.

Tokdil, E. (2021). "Kadın Bedenine İlişkin Farklı Dönemlerde Güzellik Algısı". World Women Conference III, September 3-5, 2021, Proceedings Book, p. 394-407.

Torrente, V. (2017). "Genişletilmiş Kimlik: Portre". Bana Bak! "La Caixa" Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan Portreler ve Diğer Kurmacalar içinde. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

Vatandaş, D. D. C. (2011). "Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı". Istanbul Journal of Sociological Studies, 0 (35): 29-56.

Yalçın, ř. (2011). "Ben Neyim?". Beytulhikme An International Journal of Philosophy, 1(2): 27-38.

Yıldırım, H. (2020). "Nesnenin Erotikleşmesi". <https://manifold.press/nesnenin-erotiklesmesi> (erişim: 28.01.2022).

Yılmaz, M. (2013). Moderninden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi

Yılmaz, A. N. (2003). "Türk Heykelinde Bir nc Sanatçı: Füsun Onur". Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(2): 203-221.

sanat
ve insan

