

## Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman

Arş. Gör. Şakir Özüdoğru

### Özet

Genel sanat tarihi yazımına göre kadınlar bir azınlık grubu oluşturmaktadır. En çok referans gösterilen sanat tarihi kitaplarının yazarları E.H. Gombrich ve H.W. Janson kitaplarında kadın sanatçılardan bahsedilmemektedir. 1960'larda sonra gelişen feminist hareket sanat alanındaki bu ayrımcılığa karşı feminist bir bakış açısı geliştirmiş ve sanat dünyasının içine kadınları da katmak için çeşitli stratejiler ortaya koymuştur. Bu stratejilerden biri sanat tarihini kadın bakış açısıyla yeniden gözden geçirerek bu tarihteki kadın sanatçıların önemini öne çıkartmak; bir diğeri ise bütün toplumsal cinsiyet kodlarını reddederek kadınlık durumunun aslında kurulmuş bir durum olduğunu dolayısıyla kadın ya da erkek sanatçı gibi kavramların geçersizliğini ortaya koymaktır. Bu çalışmada toplumsal cinsiyet bağlamında kadın sanatçıların durumu değerlendirilecek ve iki farklı strateji, bu stratejileri sanat çalışmalarında kullanan sanatçılar(Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman) örneklenerek açıklanacaktır.

### Anahtar Kelimeler

feminizm  
feminist sanat  
sanat tarihi  
gerilla kızlar  
Cindy Sherman

### TWO DIFFERENT APPROACHES TO FEMINIST ART: GUERRILLA GIRLS AND CINDY SHERMAN

### Abstract

According to the general art history women are a minority group. In the art history books of E.H. Gombrich and H.W. Janson, who are the most referenced art historians, women artists were not subjected. The feminist movement which was developed in 1960s improved a feminist viewpoint to this discrimination which is in art world and produced various strategies for adding women to the world of art. One of these strategies is putting forward the importance of women artists who were involved by this history by revising the history of art in the point of view of women; and the other one is that rejection of the whole social codes and detection of the fact that the character of womanhood is actually constructed character, accordingly it is irrelevant to state that there is two different gender constructed as male artist or woman artist. In this study, it will be investigated the conditions of woman artists in terms of gender and two different strategies will be noted by exemplifying of Guerilla Girls and Cindy Sherman who have used these strategies in their artistic works.

### Keywords

feminism  
feminist art  
art history  
guerilla girls  
Cindy Sherman

## Giriş

1971 yılında feminist sanat tarihçisi Linda Nochlin “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı bir makale yayınladı. O dönemde sanat eleştirmenleri arasında büyük tartışmaların çıkmasına neden olan bu makalede Nochlin, ‘sanat üretiminin zaman içinde tanımlanmış belirli uzlaşımara, şemalara ya da kod sistemlerine az çok dayanan ya da bunlardan bağımsız olan kendi içinde tutarlı bir biçim dilini gerektirdiğini’ söyler ve bunların uzun süreli çıraklık, eğitim ya da bireysel çabalarla öğrenilebileceğini ekler. Hiç büyük kadın sanatçı olmamasının nedeni olarak tarih boyunca oluşturulmuş kurumları ve bunların başında da eğitim kurumunu gösterir (Nochlin, 2008:125-126). Nochlin’in çağırısı sanatçıları değerlendirirken deha kavramı etrafında şekillenen büyük sanatçıların başarı öykülerini bir kenara bırakmak ve bu sanatçıların içinde yaşadıkları toplumsal ve kurumsal yapılara bakmaktır. Böyle bir bakış açısıyla ‘büyük kadın sanatçıların’ olmamasının yanında hangi sınıflardan ve toplumun hangi katmanlarından daha çok sanatçı çıktığı, büyük sanatçıların kaçının ailesinde sanatçı bir kökenin olduğu sorunsallaştırılabilecek; kadınların içinde yaşadığı koşullar göz önüne alınarak sanat üretimine kadınların hangi şartlardan dolayı katılamadığı ortaya serilebilecektir.

Nochlin’in makalesinin ardından feministler tarihteki kadın sanatçıları araştırmaya yönelirler ve onların ortaya koyduğu eserlerin niteliklerini, değerlerini incelerler. Bu dönemde kadınların sanat dünyasındaki varlığı görünmeye başlar; kadın sanatçıları tarafından haklarını savunmak için birçok dernek, örgüt gibi sivil oluşumlarda bir araya gelirler; kadınlar tarafından modern sanatlar müzesini basmak gibi çeşitli radikal eylemler gerçekleştirilir ve kadın sanatçıların çalışmalarını sergilemek için galeriler açılır. Ortaya çıktığı ilk on yıl içinde feminist sanat bir kız kardeşlik duygusu yaratır, sanatın feminist bir bakış açısıyla ele alınabileceğini gösterir (Gouma-Peterson ve Mathews, 2008). Bu dönem feminist kadın sanatçıları ve eleştirmenleri ‘birinci kuşak’ olarak adlandırılmaktadır. En yalın anlatımıyla birinci kuşak feminist eleştirmenler daha çok kadın sanatçı keşfetmeye çalışmış, yaşadıkları dönemlerdeki toplumsal koşullar ile kadınların sanat üretimi arasındaki doğrudan bağlantıları ifşa etmiş ve feminist eleştiri için kurucu bir rol oynamıştır. Cynthia Freeland’in de belirttiği gibi bu tip eleştiri ‘büyük ve önemli sanat geleneğine daha çok kadını dâhil etmeyi amaçlar’, aynı zamanda belirli dönemlerde unutulmuş ‘ana-atalarımızın’ keşfine çıkar ve lezbiyen sanatçıları gibi azınlık olguları ile ilgilenir (Freeland, 2008:128).

Birinci kuşak feminist sanatçılar birbirinden değişik yöntemler kullanarak 'kadınlığın ayırıcı yönlerini' ortaya çıkarmaya çalışırlar (Antmen, 2008:2). Bu sanatçılardan biri olan Miriam Schapiro kendi keşfi olan 'famaj'larıyla sanat-zanaat ayrımının kökenlerini sorgulamıştır. Yakın döneme kadar Batı sanatında kadınların ürettiği dekoratif sanat ürünleri işlevsellik değerini aşmadığı gerekçesiyle zanaat olarak değerlendirilmiş, yüksek sanat kategorisine kabul edilmemiştir. Schapiro dantel, kumaş parçaları, düğme gibi dekoratif sanatlarda kullanılan malzemeleri birleştirerek yaptığı çalışmalarında doğrudan bu görüşe saldırmış, gündelik kullanım eşyaları olarak üretilen eserleri sanat yapmanın aracına dönüştürmüştür.

Birinci kuşak feminist sanatçılarından Judy Chicago'nun yardımcılarıyla birlikte yaptığı devasa Yemek Ziyafeti/The Dinner Party isimli çalışması bu dönemin en tartışmalı yapıtıdır. Yapıt, masaların üçgen şeklinde bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Her bir masa uzun araştırmalar sonucunda ince el işçiliği gerektiren nakış, Çin resimleri gibi bezemelerle Chicago tarafından tasarlanmıştır. Masalar tarih ve sanatta önemli roller oynamış kadınları simgelemektedir ve masaların üzerinde kadının cinsel kimliğini yansıtan vajina biçiminde tabaklar bulunmaktadır. Freeland'e göre, Chicago bu çalışmasıyla 'kadının edilgenliğini ve elde edilebilirliğini değil, gücünü ve başarılarını ortaya koyan metinlerle kadının görsel temsillerini birleştirerek bedensel deneyimini yüceltme yoluna gitmiştir' (Freeland, 2008:136). Ancak yapıt sergilendikten sonra aşırı özcü bulunmuş ve kadının ırksal, toplumsal, cinsel yönelimlerini göz ardı ettiği için birçok eleştirmen tarafından eleştirilmiştir. Ferdinand Saint-Martin, Chicago'nun 'kadın tarihinden çok vajinalarla ilgilendiğini' söyler (Aktaran: Gouma-Peterson ve Mathews, 2008:54). Tickner ise yapıtı 'değişken kadınlığa' karşı 'sabit kadınlık göstergelerine' vurgu yaptığı için sorunlu bulduğunu belirtir (Aktaran: Gouma-Peterson ve Mathews, s.55).

Bu noktada 'ikinci kuşak' feminist sanat öne çıkmaktadır. Gouma-Peterson ve Mathews'in belirttiği gibi 'birinci kuşak sanatçılar, eleştirmenler ve sanat tarihçileri sanat dünyasındaki ayrımcılığı ifşa etme, reformları savunma, bugünün ve dünün kadın sanatçılarını sergileme gibi işlerde genellikle başarılıdırlar' (2008:64); ikinci kuşak ise 'kaidelerin nasıl, ne zaman ve hangi amaçlarla inşa edildiğini' sorgular; kaideleri biçimlendiren 'değerlere' ve 'standartlara' ışık tutarlar (Freeland,

2008:128). Kullandıkları yöntemler psikanalizden Marksizme kadar uzanmakta ve çeşitlilik göstermektedir (Gouma-Peterson ve Mathews, 2008:64).

Birinci kuşak feministler kadının özgül üretimlerine yönelirken, ikinci kuşak feministler erkek egemen bir dünyada kadının nasıl temsil edildiğiyle ilgilienirler. Onlara göre kadınlık, oluşumu tamamlanmış bir olgu değil; sürekli inşa halindeki bir süreçtir. Tickner'ın yazdığı gibi bu tip 'feminizmin en önemli katkısı temsil ile süreç halindeki cinsiyetli öznellik arasındaki ilişkilerin fark edilmesi ve bu ilişkilere yaratıcı biçimde müdahale etme gereğinin anlaşılmasıdır' (Aktaran: Gouma-Peterson ve Mathews, 2008:66). Anlaşılacağı gibi ikinci kuşak feministler temsil olgusunu araştırmalarının temeline yerleştirirler; sınırlarını erkeklerin koyduğu ve kaidelerini erkeklerin belirlediği bir sanat dünyasında kadın temsillerinin yarattığı stereotipleri sorgularlar. Gouma-Peterson ve 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 (2008:37).

İkinci kuşak feminist sanatçılardan Merry Kelly'nin Doğum Sonrası Belgesi isimli çalışması bu yaklaşımın en önemli örneklerindedir. Sanatçı çalışmasını 1973-1979 yılları arasında üretmiştir. 135 parçadan oluşan bu çalışma, sanatçının oğluyla ilişkisini diyagramlar, yazılar, beden izleri kullanarak açığa vurur. David Hopkins'e göre Kelly çalışmasını üretirken Fransız psikoanalist Jacques Lacan'ın Freud yorumundan etkilenmiş ve bu teori yoluyla cinsiyetin dil tarafından oluşumunu sorgulamıştır. Lacan, 'Oedipus kompleksini erkek egemen dile kız ve erkek çocukların eşitsiz ulaşımının' alegorisi olarak kullanır. Kelly'nin oğlu Oedipus öncesi bir dönemden sonra erkek olması nedeniyle 'fallus'la olumlu bir ilişki kurar; Kelly ise cinsiyeti tarafından belirlenen 'yoksunluk' durumuna geri döner. Hopkins, çalışmasıyla Kelly'nin 'toplumsal cinsiyetin dilsel kökenini zekice araştırdığını' söyler (Hopkins, 2000:185). Aynı zamanda bu çalışmasıyla Kelly kadın fetişini de sorunlaştırır. Türlerine göre sınıflandırarak oğlunun baskılarını, kıyafetlerini, hediyeleri sergiler. Yine

Hopkins'e göre 'bu fetişler imgesel tanımlamalara razı olmaktan ziyade, kadınları üretimden doğal üreticiler olduğu kadar kültürel olarak da sembolik bir uzaklığa yerleştirirler" (Hopkins, 2000: 185). Böylece biyolojik özelliklerine dayanan bir kadınlığı önelemek yerine Kelly 'biyolojik kökenli olduğu düşünülen ve kadına yüklenen geleneksel rollerden biri olan annelik olgusunu kültürel-toplumsal bir biçimde' sorgulamıştır (Antmen, 2008:242). Kelly bu duruma kendisi de değinir ve cevabını çalışmalarında aradığı ikinci kuşak feminist sanatçılar için önemli bir soru sorar:

... ilk ayakkabılar, fotoğraflar, bukleler, karneler. Bir iz, bir armağan, bir anlatı fragmanı; bütün bunlar geçişe ait nesnelere olarak algılanabilir – Winnicott'un kastettiği anlamda ikame nesnelere olarak değil, Lacan'ın verdiği anlamda, arzusunun simgeleri olarak. Feminist metin bu alandan ilerlemeye başlar; kadının potansiyel fetişizmine değer biçmek için değil, onunla arasında eleştirel bir uzaklık yaratmak için; bunu yapmak şimdiye değin mümkün olmadı çünkü kadın fetişizmi genel kabul görmüş bir olgu değildi. Bu noktada kadın imgeleri problemi farklı bir soru olarak yeniden ortaya konabilir: radikal, eleştirel ve zevk alınabilen bir kadın izleyici konumu nasıl yaratılabilir? (Kelly, 2008:273) (Vurgu bana ait.)

Kadının izleyici-izlenen konumundan çıkarılarak etkin bir özneye dönüştürülmesi sorunu ikinci kuşak feministler için öncelikli sorunlardan biridir. Laura Mulvey'in erkek egemen bakış üstüne geliştirdiği 'bakış kuramı'ndan Cindy Sherman'ın kendini hem fotoğrafçı hem model olarak kullandığı fotoğraflarına seyir kadınlığının temsil alanı olarak öne çıkar. Hem birinci kuşak hem de ikinci kuşak feministler kadının seyirlik bir nesne olarak kullanılmasına karşı çıkmıştır. Gerilla Kızlar bir posterlerinde kadınların Modern Sanatlar Müzesi'ne girebilmesi için çıplak mı olması gerektiğini sormuş; Cindy Sherman, İsimli Film Kareleri isimli fotoğraf serisinde B sınıfı Hollywood film karelerini yeniden yaratıp içine kendini koyarak bakışın öznesi ve nesnesi sorununa değinmiştir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde birinci kuşak feministlerle ortak özellikler taşıyan Gerilla Kızlar anonimlik, kimliğini gizleme, kamusal alana posterler yapıştırarak sanat mekânlarından uzaklaşma özellikleriyle yakından incelenecek; bir sonraki bölümde ise ikinci kuşak feminist sanatçılar arasına yerleştirilebilecek olan Cindy Sherman'ın çalışmaları, Laura Mulvey'in 'bakış kuramı' çerçevesinde sorunsallaştırılacak ve psikodinamik süreçler de göz önünde bulundurularak mercek altına alınacaktır.

## Feminist Aktivizm Geri Dönüyor: Gerilla Kızlar

1990'dan sonra yayınlanan birçok sanat kitabının feminist sanata ayrılan bölümü Gerilla Kızlar'ın posterlerinde sordukları sorularla açılır (Antmen, 2008; Freeland, 2008). Gerilla Kızlar, Nisan 1985'te New York'ta beyaz erkek sanatçıları, sanat galerilerini, sanat eleştirmenlerini eleştiren posterleriyle seslerini duyurmaya başlarlar. Kendilerini 'sanat dünyasının vicdanı' olarak tanımlarlar. Sanat pratikleri aktivizm temellidir. Bunun için çeşitli gerilla taktikleri uygularlar. Bu taktikler anonim üyelik, gizli sayım, sürpriz hareketler ve kamusal alanlara yasadışı olarak posterler ilişktirmektedir. Kısa bir süre sonra sanat dünyasında ve basında ciddiye alınırlar. Okullara, sanat konferanslarına, çeşitli etkinliklere katılımcı olarak davet edilirler (Withers, 1988).

Etkinliklerine başladıklarından altı ay sonra Palladium'da bir sergi düzenlemek için feminist sanat eleştirmeni Lucy Lippard tarafından davet edilirler. Bu serginin karşısında durduğu önyargılar Gerilla Kızların sanat dünyasında değiştirmek istedikleri kabuller olarak özetlenebilir:

- 1- Biyoloji kaderdir,
  - 2- Hiç büyük kadın sanatçı yoktur,
  - 3- Duygusal ve sezgisel olan erkektir,
  - 4- Palladium'da sadece erkek sanatçıların işleri sergilenebilir.
- (Withers, 1988:286)

Gerilla Kızların sergisi bu dört maddeyle hem dalga geçecek, hem de onların doğru olmadığını gösterecektir. Açıkça görülebileceği gibi Gerilla Kızlar'ın amaçları birinci kuşak feministlerin yaklaşımlarıyla benzeşmektedir. Kendileri de amaçlarını açıklarken 'feminist bağlamı rehabilite etmek' istediklerini söylemektedirler (Raizada, 2007:48). Gerçekten de birinci ve ikinci kuşak feminist sanat ortaya çıktıklarını zamanlardan beri çekişmeli olarak devam etseler de bir arada var olmuşlar ve birbirini beslemişlerdir. Birinci kuşak feminist eleştiri ve sanatın üstünden on yıl kadar bir süre geçmesinin ardından Gerilla Kızlar'ın ortaya çıkıp sesini geniş kitlelere duyurmaya başarması ve aktivist eylemlerinde başarılı olmaları bunu göstermektedir. Takma adı Kathe Kollwitz olan Gerilla Kızlar grubundan bir sanatçı, ortaya çıkmasını şu şekilde açıklamaktadır:

1985'te New York'taki Modern Sanatlar Müzesi Resim ve Heykel'in Uluslar arası Yolculuğu adında bir sergi açtı. Dünyadaki

en önemli çağdaş sanatın güncel bir yorumu olduğu varsayıldı. 169 sanatçıdan sadece 13'ü kadındı. Bütün sanatçılar beyazdı ve Avrupa ya da Amerika'dandılar. Bu yeterince kötüydü ancak küratör Kynaston McShine, sergide yer almayan sanatçıların kariyerlerini bir daha düşünmeleri gerektiğini söyledi. Bu birçok sanatçıyı sinirlendirdi çünkü adam kesinlikle önyargılıydı (Gerilla Kızlar, www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml).

Bu durum karşısında Gerilla Kızlar kısa bir araştırma yaparlar; büyük galeri ve müzelerin birçoğunda hâlâ kadın sanatçıların çalışmalarının olmadığını öğrenirler. Nedenini sorduklarında müzeciler küratörleri, küratörler sanat hamilerini suçlar. Sonunda ilk posterlerini yapmaya karar verirler ve New York sokaklarına yapıştırırlar (Resim 1-2).



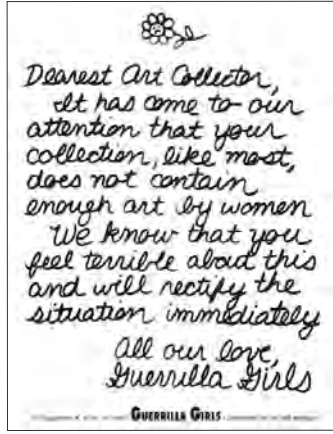
Resim 1: \*Bu sanatçıların ortak yönü nedir? -%10'unun ya da o kadarının bile kadın sanatçıdan oluşmadığı galerilerde çalışmalarının sergilenmesine izin verirler.



Resim 2: Bu galeriler %10'dan fazla kadın sanatçının işini sergilememektedir, ya da o kadar bile değil

Gerilla Kızlar sadece sokaklara posterler ve çıkartmalar yapıştırmakla kalmazlar; koleksiyonculara, küratörlere ve galeri sahiplerine doğrudan mektuplar yazarak da seslerini duyurmaya çalışırlar. Böylece sanat pratiğini doğrudan bir eylem alanına dönüştürürler. Kadın sanatçıların sorunlarını anlatabilmek için birçok iletişim yolunu denerler (Resim 3).

Grubun diğer bir yöntemi birinci kuşak feminist sanatçıların eleştirildiği özcü konuma düşmemek için tarafsız istatistikler yayınlamaktır. Provakasyona başladıkları tarihten itibaren müze ve galerilerdeki durumu istatistikler olarak yine afiş ve posterlerle yayınladılar (Resim 4).



Resim 3: Sayın Sanat Koleksiyoncusu, Koleksiyonunuzun yeterli sayıda kadınlar tarafından üretilmiş sanat eseri içermemesi dikkatimizi çekti. Bu yüzden çok üzgün olduğunuzu biliyoruz ve durumu bir an önce düzeltteceğinizi biliyoruz. Sevgiler, Gerilla Kızlar

GUERRILLA GIRLS' 1986 REPORT CARD			
GALLERY	NO. OF WOMEN		REMARKS
	1984	1985	
Blum Helman	1	2	No improvement
Mary Boone	0	0	Big crap
Grace Bergericht	0	0	Really initiative
Diane Brown	0	2	Could do even better
Leo Castelli	4	3	Not paying attention
Charles Cowles	2	2	Needs work
Marisa del Rey	0	0	No progress
Allan Frumkin	1	1	Don't know direction
Marion Goodman	0	1	Keep going
Pat Hearn	0	0	Delinquent
Marlborough	2	1	Falling
Oil & Steel	0	1	Underachievement
Pace	2	2	Working better capacity still unacceptable
Tony Shafrazi	0	1	Underivable
Sperone Westwater	0	0	Underivable
Edward Thorp	1	4	Making excellent progress
Washington	1	1	Unacceptable

Resim 4

Gerilla Kızlar'ın en çok ses getiren çıkartmalarından biri de Metropolitan Müzesi'ndeki çıplak kadınları sorguladıkları çalışmasıdır. Bu çıkartmada Ingres'in çıplaklarından birinin kafasına Gerilla Kızlar'ın sembolü olan goril maskelerinden biri takılmıştır ve yine istatistiklerle konuşmaktadır (Resim 5).



Resim 5: Kadınlar Metropolitan Müzesine girmek için soyunmak zorunda mı? - Çağdaş Sanat bölümündeki sanatçıların %5'i kadın, ancak çıplakların %85'i kadın.

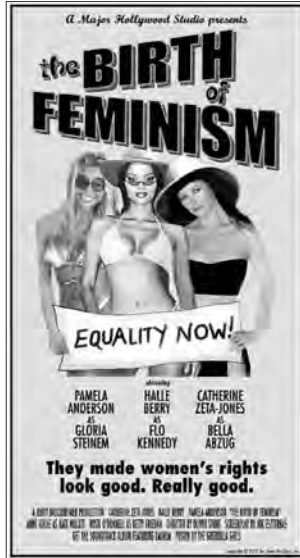
Grup; sadece müzelerle, sanat galerileriyle ve koleksiyoncularla ilgilenmez aynı zamanda etkin bir şekilde Hollywood'un cinsiyet ayrımcılığına karşı da afiş, poster ve çıkartmalar hazırlamaktadır. Kristen



Raizada'nın Dyke Action Machine (DAM!) ve Toxic Titties gruplarıyla birlikte Gerilla Kızlar'la da yaptığı söyleşide sanat dünyasından sinemaya geçişlerini şu şekilde anlatmaktadırlar:

Sanat dünyası hakkında işler yaparak başladık çünkü en iyi bildiğimiz dünya buydu ancak diğer sosyal ve politik konulara da genişledik. Hollywood'un sanat dünyasından daha yanlış işlediğini anladığımızda bunun kaçırmamız gereken bir fırsat olduğunu anladık –özellikle sahnelerin arkasında kadınlar ve çeşitli renklerdeki insanlar marjinal roller alırken film endüstrisinin kendini liberal politikaların kalesi olarak sunduğundan beri (Raizada, 2007:53).

Feminizmin Doğuşu isimli posterlerinde Pamela Anderson, Halle Berry ve Catherine Zeta-Jones bikinilerle üstünde 'Eşitlik şimdi' yazan bir poster tutmaktadır. Film endüstrisinin kadın bedenini erotik bir nesne olarak kullanmasına tepki olarak hazırlanan bu poster, Gerilla Kızlar'ın sanat dışındaki diğer alanlarda çalışan kadınlara da duyarlı olduğunu ironik bir biçimde göstermektedir. Poster hazırlanmadan önce bir film yapımcısı gruptan Amerika'da feminizmin doğuşu hakkında bir film yapmak için yardım istemiş, grubun cevabı da bu posterle olmuştur (Resim 6).



Resim 6

Film endüstrisindeki cinsiyet ayrımcılığına karşı yapılan başka bir afiş de Oscar heykelciği ekseninde Oscar ödüllerini sorgulamaktadır. Gerilla Kızlar Oscar heykelciğinin ödül alan yönetmenler gibi beyaz bir erkek olduğunu söylemekte ve onun için doğru bir anatomi önermektedirler (Resim 7).



Resim 7: Anatomik olarak doğru Oscar.

- En iyi yönetmen ödülü hiçbir zaman bir kadına verilmedi.
- Senaryo ödüllerinin %94'ü erkeklerin oldu.
- Oyunculuk ödüllerinin sadece %3'ü renkli insanlara verildi

2005'te Venedik Bienali'ne, 2007'de İstanbul Bienali'ne katılan Gerilla Kızlar çalışmalarını Amerika merkezli olarak devam ettirmektedir. Aynı zamanda kadın sanatçıları konu ettikleri "Batı Sanatı Tarihi" isimli antolojik bir kitapları ve medya tarafından yaratılan kadın stereotiplerini anlattıkları "Bitches, Bimbos and Ballbreakers" isimli bir rehberleri bulunmaktadır.

## Gerilla Taktikleri

Amy Mullin, feminist sanatı tanımlarken feminist sanat eserinin cinsellik ve toplumsal cinsiyete odaklandığını ve ilerici politik değişimler önerdiğini söyler. Yine Mullin, feminist sanat eleştirmeni Lucy Lippard'tan kalarak 'politik sanatın sosyal konularla ilgilenmeye karşı istekli olduğunu' ancak 'aktivist sanatın sosyal konuları içerdiğini' belirtir. Ona göre aktivist sanat üretiminde ve sunumunda politikanın içinde yer alır (Mullin, 2003:191). Mullin'den hareketle Gerilla Kızlar'ı doğrudan aktivist bir feminist sanatın içine yerleştirebiliriz. Aktivist sanata nihai amaç ürünü tamamlamak değildir, süreç yaratının bir parçasıdır. Gerilla Kızlar'ı sosyal kampanyalardan ayıran ve yaptıkları işleri sanat kategorine sokan bu özelliğidir.

Gerilla Kızlar'ın kalkış noktası sanat dünyasındaki cinsiyet ayrımcılığı olsa da İnsan Hakları, Eşcinsel Hakları gibi sosyal kampanyalarla da ilgilenmiş, onlar için de posterler hazırlamışlardır. Anonimlikleri onları gizli örgütlerin yapısına yaklaştırmaktadır. Kendilerinin de belirttiği gibi bu hem merak uyandırmakta hem de onları Robin Hood, Batman gibi maskeli kahramanlar geleneğine dâhil etmektedir. Böylece kişisel başarıdan uzaklaşarak savundukları konularda bütün kadınları temsil etmektedirler, aynı zamanda grubun kaç kişi olduğu hiçbir zaman bilinmemektedir (Gerilla Kızlar, [www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml](http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml)). Anonimliklerini sağlamak için grup üyeleri kendi isimleri yerine Anais Nin, Gertrude Stein, Georgia O'Keeffe gibi önemli kadın sanatçıların isimlerini kullanmaktadırlar. Bu hareket hem ismini kullandıkları sanatçılara saygılarını göstermekte, hem onların hatırdaki kalmasını sağlamakta hem de bir kadın kardeşliği duygusunu canlı tutmaktadır.

Gerilla Kızlar hakkındaki en tartışmalı konu ise kullandıkları goril maskeleridir. Maskelerin hikâyesi küçük bir yanlışlığa dayanmaktadır. Basın karşısında anonimliklerini korumak için yöntemler düşünürlerken grubun bir üyesi 'Gerilla' yerine 'Gorilla' yazar ve çözüm bulmuş olurlar. Maskeler bir taraftan da insan-merkezli dünya algısını sorgulamaktadır (Gerilla Kızlar, [www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml](http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml)).

Grubun bir sonraki hamlesinin ne olacağı kestirilememektedir. Öncelenmiş planları olduğunu internet sitesinden duyursalar da konsensüsle alınan kararlar sonucu ani ve beklenmedik hamleler gerçekleştirebilmektedirler. Bu da bir başka gerilla yöntemidir.

Grubun başka bir önemli özelliği ise çıkartmalarını ve afişlerini internet aracılığıyla dağıtmalarıdır. Katkı sağlamak isteyenler böylece çıkartmaları ve posterleri kendi şehirlerine yapıştırarak bir aktivist sanat ediminin içinde yer alabilmektedirler. Gerilla Kızlar'ın bir önerisi de 'kendi isminizi, çirkin dış görünüşünüzü tasarlayıp sizin için önemli olan bir konu hakkında iki poster hazırlamanız'dır (Gerilla Kızlar, [www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml](http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml)).

Bu bağlamda Gerilla Kızlar sanattaki temsil sorunundan, galeri ve müze sistemine; sanat tarihinden Hollywood stereotiplerine; ırk ayrımcılığından cinsel yönelim kampanyalarına sanatlarıyla doğrudan katılmakta ve sanat aracılığıyla bir mücadele yürütmektedirler. 1970'lerin feminist sanatını örnek alarak, onların yaptığı hataları yapmadan kişisel

ya da güncel politik hedefler dışında kalarak ve maddi verilerle doğrudan gördüklere soruna odaklanarak feminist-aktivist bir sanat örneği sunmaktadırlar. Antmen'in söylediği gibi onların amacı 'erkek egemen kültürün yarattığı toplumsal düzen içinde sanatın ideolojik bir temsil alanı olarak ele alınması ve sanat tarihindeki ayrımcılığın tarihin ta derinliklerinden günümüze uzanan süreçte görünür kılınmasıdır' (Antmen, 2008:7-8).

### **Temsil Krizi: Cindy Sherman**

Cindy Sherman 1970'lerin sonunda New York, Artists Space'te, İsimli Film Kareleri(Untitled Film Stills) isimli bir dizi küçük, 8"x10"cm boyutlarında, fotoğraf sergileyerek feminist sanat eleştirmenleri arasında bir krizin doğmasına neden olmuştur. Bu fotoğraflar Sherman'ın kendisini model olarak kullandığı, 1950'lerin Amerika'sına göndermeler yapan, Hollywood B sınıfı filmlerini, Yeni Dalga'yı, Yeni Gerçekçiliği taklit eden hiçbir zaman çekilmemiş filmlerin karelerinden oluşmaktadır. Sanatçı, ikinci kuşak feminist eleştiri kadının temsil sorunuyla yakından ilgilenmiş, kuram ve pratikle temsili sorunsallaştırmıştır. Kimi eleştirmenlerce Sherman'ın İsimli Film Kareleri serisi de böyle bir temsil sorgulamasını içermektedir, başka bir grup eleştirmen ise Sherman'ın temsili sorgulamadığını yeniden ürettiğini söylemekte, böylece feminist sanat için zararlı olabileceğini savunmaktadır (Meagher, 2002). Böyle bir belirsizliğin ortaya çıkmasının nedeni Sherman'ın fotoğrafları için hiçbir kuram oluşturmaması ve kendini hiçbir zaman feminist olarak tanımlamasıdır. Kendisi çalışmalarını açıklarken insanların bir kitap bile okumaksızın anlayabileceği şeyler yapmak istediğini söylemektedir. Kuramdan özellikle uzak durduğunu ve izleyiciyle doğrudan ilişki kurabilecek, popüler kültüre göndermeler içeren işler ürettiğini belirtmektedir (Akt: Mulvey, 1991: 137).

Feminist sanat pratiği ve eleştirisi sanat/zanaat ve yüksek kültür/alçak kültür karşıtlıkları üzerinde çok durmuştur. Kadının zanaatlar ustası olarak tanımlandığı 1800'lerin sonundan günümüze değin kadının el işçiliği ile üretimi Batı Sanatı içinde sorunsallaştırılmıştır. Miriam Schapiro'nun çalışmaları doğrudan el işçiliği ile üretilen malzemelerin sanat eserleri olabildiğini göstermektedir. Yine birinci kuşak feminist pratikler yüksek kültür alanının erkekler tarafından işgal edildiğini ortaya koymuş ve yüksek kültür üretimindeki erkek egemen söylemin sanat tarihi ve sanat kuramı ile nasıl meşrulaştırıldığını göstermiştir. Sherman'ın çalışmaları popüler kültür ürünlerinin reproduksiyonları olarak

okunmaya açıktır ve popüler kültür kadın temsiline en sorunlu olduğu alanlardan biridir. Kanımca Sherman'ın çalışmalarını incelerken göz önünde bulundurulması gereken popüler kültürün erkek egemen bakışı ile girdiği mücadele ve bunun politik olanla ilişkilendirilmesidir.

Laura Mulvey, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması" isimli makalesinde Hollywood stiline 'görsel zevki ustalıklı ve tatmin edici bir biçimde manipüle' etmesine dayandığı söyler. Aynı zamanda Mulvey'e göre sinema insana skopofili imkânı sunar. Sinemanın tanıdığı bu imkân karanlık bir salonda başkalarından kopuk olarak, ekrandakini bir nesne konumunda gözetlemenin ve bundan zevk almanın imkânıdır. Mulvey açıkça 'sinemada izleyiciler çok belirgin bir şekilde teşhirciliklerini baskılama ve baskılanan arzularını oyuncuya yansıtma konumundadırlar' der. Mulvey'e göre ana akım sinemada etkin bakış erkeğe aittir; kadın ise her zaman bakılan konumdadır. Erkek fantezisi kadına yansıtılır ve kadın imgesi bu şekilde inşa edilir. Mulvey'in şu sözleri bunu ortaya koymakta ve Sherman'ın çalışmalarına kuramsal bir çerçeve çizebilmemizi sağlamaktadır:

Bir kadının bakılması olmağının vurgulamanın çok ötesine giden sinema, kadına gösterinin içerisinde nasıl bakılacağını inşa eder. Zaman boyutunu denetleyen film (anlatı, kurgu) ile mekân boyutunu denetleyen film (mesafede ve kurguda değişiklikler) arasındaki gerilimle oynayan sinema kodları, bir bakış, bir dünya ve bir nesne yaratırlar; böylece arzunun ölçüsüne göre biçilmiş bir yanılısına üretirler. Ana akım sinemaya ve onun sunduğu zevke meydan okuyabilmek için yıkılması gereken unsurlar, bu kodlar ve onların şekillendirici dış yapılarla olan ilişkisidir (Mulvey, 2008: 280-296).

Mulvey'in kuramı kadın temsiline erkek bakışı ile oluşturulduğunu öne sürer. İkinci kuşak feministlerin de temsil sorunu üzerinde bu kadar durmalarının nedeni budur. Kadın olmak, otantik olarak bir kimlik kategorisi içinde bulunmak değil, sürekli inşa ediliyor olmak demektir. Sherman'ın İsimli Film Kareleri'nde durmadan bize gösterdiği de bu inşa sürecidir. Her fotoğrafta kendini başka bir kılığa sokarak başka bir durumun içinde resmetmektedir. İzleyici herhangi bir fotoğrafa bakar gibi bu temsile yaklaştığında oradakinin sanatçının kendisi olduğunu fark etmekte, sanatçının bir kadın olarak kendisi için inşa ettiği bir imgeyi izlediğini anlamaktadır ve bütün fotoğraflar bir ayna yardımı ile yine Sherman'ın kendi tarafından çekilmiştir. Yani bu durumda etken bakışı ve

edilgen bakılanı kuran yine sanatçıdır. İzleyen için burada bir temsil krizi ortaya çıkmaktadır. Çünkü ortada bir öykü yoktur, sadece Sherman'ın bir biriyle bağımsız kadın temsilleri tanıdık kodlarla arka arkaya dizilmiştir. Bu bakan için bir tuzağa dönüşür (Mulvey, 1991). Bakan aslında kendi bakışına bakmaktadır. Sadece bir fotoğraf olmanın dışında, Sherman'ın İsimli Film Kareleri'nde Mulvey'in açığa çıkardığı 'bakış' mekanizmasını vurgulamaktadır.

İsimli Film Kareleri'nde öne çıkan başka bir öge kadının kompozisyonlarda yalnız kalmasıdır. Sherman tek karelik kurduğu anlatılarda karakterini yalnız bırakır. Bu da bizi kadının incinebilirliğine götürür. Serideki birçok fotoğrafta da dış mekânlardaki kadınlar şaşkın, bir şeylerden korkar gibidirler. İzleyicinin herhangi bir dayanak noktası, Sherman'ın onun için önerdiği devamlı bir anlatı olmadığı için sınırlı sayıdaki öge ile anlatıyı oluşturmak yine izleyiciye kalmıştır. Önceki paragrafta sözü edilen 'tuzak' böylece daha etkin bir biçimde işlemeye başlar. Gece sokakta yalnız başına üşümüş ve ürkmüş bir kadın görüntüsü, izleyicinin 'benzer' anlatılar çerçevesinde gördüğünü anlamlandırmasını ister. Böylece görüntü, ona bakanın anlamlandırma dinamiklerini sorgulamaya başlamasına neden olur (Resim 8-9)<sup>1</sup>.



Resim 8: C.Sherman,1979.



Resim 9: C. Sherman, 1980.

1. Türkiye'nin internet tabanlı bilgi paylaşım sitesi Ekşi Sözlük'e "junkiee" isimli kullanıcı tarafından 26.09.2002 tarihinde eklenen şu madde bu durumu ortaya koymaktadır (yazarın yazımı aynen kullanılmıştır): 'fotoğraflarında hayattaki güzelliklerden çok bazı irençlikleri ve bunnarında güzellikler kadar doğal olduğuna inanan fotoğraf sanatçısı(çöplükler,kusmuk vs) bunun yanında fotoğraflarındaki yarım kalmışlık hissi, hikayenin gerisini sizin tamamlamanızı sağlatıyor. örnek olarak tecavuz edilmiş bi kız yerine otostop ceken bi kız fotorafi gibi.'

<http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=cindy+sherman>, (erişim) 30.12.2009.

Bu fotoğrafları feminist eleştirinin konusu olabilecek sanat ürünleri hâline getiren başka bir öge de 'aynı kadının' başka başka kılıklarda ve durumlarda karşımıza çıkmasıdır. Zeynep Direk, Cindy Sherman'ın ilk dönem fotoğrafları üstüne yazarken 'imaj yaratma dünyasının hepimizi en azından bu tür bir travestiliğe davet ettiği, hatta bunu insanın kendine duyduğu saygının bir göstergesiymiş gibi sunduğu da düşünülebilir' der (2000: 133). Direk'in saptaması haklıdır; hatta Sherman'ın fotoğraflarında kadın kimliğinin tamamen örtüldüğünü söylemek mümkündür. Öyle ki, kadın bakış tarafından sürekli kurulmaktadır. Kadın bedeni sadece bir yüzeyden ibaret kılınmıştır. Sherman, daha önce değindiğimiz Merry Kelly'nin aksine kendine ait hiçbir şeyi fotoğraflarına katmayarak kadının sadece bir yüzey olarak görüldüğünü sert bir biçimde vurgulamaktadır. Sanki fotoğraflarda sürekli başka kılıklarda karşımıza çıkan bedenin kendine ait bir dünyası yoktur, o bütün anların nesnesi, fotoğraf kâğıdının bir uzantısıdır (Resim 10). Mulvey'den hareketle söylersek 'ataerkil toplumun bilinçdışının' bir fantezisi (2008:277).



Resim 10: C. Sherman, 1979.

İsimsiz Film Kareleri serisinin ardından Cindy Sherman renkli fotoğraflar üretmeye yönelir. 1983 bedenini ve objektifini yönelttiği alan moda olur. Moda fotoğraflarında Sherman alışageldik kusursuz bedenlere karşı ürkütücü, kozmetikten ağırlaşmış ve moda-dışı görüntülere yer verir. Aslında seçilen alan moda olmasına karşılık kadın bedenin bir yüzey olarak var edilmesi sorunu bu fotoğraflarda daha belirgindir. Bilindiği gibi moda fotoğraflarının amacı bir anlatı çerçevesinde ürünü tanıtmak ve ürünün de içinde yer aldığı bir yaşam tarzını yansıtmaktır. Ancak Sherman'ın fotoğraflarında her biri ayrı bedensel kusurlara sahip karakterler korkutucu bir masal dünyasını, bir

kâbusu çağrıştırmaktadır. İsimli Film Kareleri'nde rastlanan fotoğraf yüzeyindeki yumuşak geçişler moda fotoğraflarında ortadan kalkar. Karşıtlık artar, moda fotoğrafında aşıldığı gibi doğrudan doğruya karakter ön plandadır; ancak teknik olarak bu fotoğraflarda bir sorun vardır: Renkli dergilerde uçuşan, havadaymış gibi bütün yüklerden arınmış görünen modeller yerine Sherman'ın canlandırdığı modeller ışıkla ağırlaştırılmıştır. Sanki yüzlerinde ve bedenlerindeki kozmetik onları yere bastırmakta, ağırlaştırmaktadır. Hâlâ sadece yüzey kullanılmaktadır, ancak bu kez yüzey içeride saklanana dışa vurur. Ağır kozmetikler altında yer alan beden deformasyonları abartılı bir şekilde ortaya koyulur. Sherman'ın bu fotoğrafları moda fotoğraflarındaki temsillerin hastalıklı temsiller olduğunu söyler. Onların abartarak söylemeye çalıştığı kıyafet ve kozmetikle yüklenen ve biçimi değiştirilen bedenin git gide 'canavarlaştığı'dır (Resim 11-12).



Resim 11: C. Sherman



Resim 12: C. Sherman

Moda fotoğrafları, Sherman için bir geçiş dönemi olarak yorumlanabilir; çünkü bu serinin ardından sanatçı yüzeyle ilişkisini başka bir boyuta taşır ve içinde kendisinin olmadığı fotoğraflar üretmeye karar verir. Bundan sonraki fotoğraflarında iğrençliğe, korku ve şiddet öğelerine yer vermeye başlar. Bazı sanat eleştirmenleri bu çalışmalarını ile Sherman'ın kadınlık sorunundan uzaklaştığını ve 'evrensel bir insan deneyimine' yöneldiğini iddia ederler (Meagher, 2002: 25). Ancak Sherman'ın artık doğrudan kadın bedenini içine yerleştirmedeği fotoğrafları da feminist bir perspektiften bakılmayı hak etmektedir.



Çürümüş yemekler, kusmuklar, aybaşı kanamaları... Bütün bunlar Sherman'ın çalışmalarının yeni konularıdır. Sherman artık yüzeyle ilgisini kesmiş, kadın bedeninin tarih boyunca olagelen anlatılar çerçevesinde inşa edilen 'içine' girmiştir. Erkek egemen söylemlerce kurulan tarihsel anlatılar kadın bedenine erkek bedenine karşın daha akışkan ve denetlenemez olduğunu vurgulamaktadır. Aybaşı bunun en açık örneklerinden biridir. Kadın bedenini fiziksel bir gerekliliği ve aslında sağlığı imleyen bu durum 'hastalık' olarak adlandırılır. Buna göre kadın bedeni hastalıktır. Sherman'ın bu fotoğraflarında böyle bir söylemle yüzleşmenin yolları aranmaktadır. İsimli Film Kareleri, 8"x10" cm gibi küçük boyutlara sahipken bu fotoğraflar 72"x49" cm gibi dev boyutlara sahiptir. İsimli Film Kareleri yaklaşıp bakılmak, 'bakışı' sorunsallaştırmak içindir; oysa bu fotoğraflar izleyiciyi içine almak ister. Dev boyutlardaki bu çalışmalar izleyiciyi de sergiledikleri 'iğrenç'liğin içine çağırırlar, oradaki akışkanlığa davet ederler. Göz fotoğrafın her yanını bir seferde tarayamaz, yüzey üzerinde hareket etmesi gerekir. Bu hareket esnasında fotoğraf izleyiciyi içine alır, artık sorunsallaşan 'bakış'ın kendisi değil, bakışı inşa eden söylemin arka planı, filozofik zemindir.

Julia Kristeva, 'dışının kültürle ve tarihle olan ilişkisini abject kavramı ile belirler'. 'Abject', bir zillet durumunu, kültürel olanın ortaya çıkmasında özne-nesne arasında bir sıkışmayı işaret eder. Direk, 'abject' için psikanalitik olarak öne çıkan örneğin anal dışkı olduğunu belirtir ve ekler:

Psikanalize göre insan bedensel ayrılıkla ilk olarak anal atıklarla ilişkisinde yüzleşir ve başa çıkar. Çocuk tuvaletten kalktığı anda kendisinden atılmış olan karşısında büyülenir; dışkı çocuğun verdiği ilk 'eser' olduğu için değildir bu; 'çocuk karşısına fırlatılmış olanla' (ob-ject), yani nesnenin somut anlamıyla karşılaşmış ve böylece ilk öznelleşme süreci başlamış olduğu içindir. Halbuki bok hiçbir zaman bir nesne olamaz aslında, iğrençlik nesnellik arasında gidip gelir (Direk, 2000:136).

Kristeva'da bu ayrılmayı anneden ayrılmayla birleştirir. Ona göre bu 'arkaik ayrılmaya' sürekli döner ve başa çıkmaya çalışırız (Direk, 2000:136). Sherman, steril dış dünyadan bu çalışmaları ile ayrılmış, yüzeyin ardındaki ortaya koymuştur. İzleyicinin iğrenç olanın içinde dolaşmasını ve bu ayrışmaya bir kez daha gitmesini talep etmektedir.

Belki de kozmetiklerle, kıyafetlerle örttüğü yüzeyin altına bakmasını, çeşitli söylemlerle inşa edilen yüzeyin dilin işlevsizleştiği bir yerde sorgulanmasını istemektedir (Resim 13-14).



Resim 13: C. Sherman, 1985.



Resim 14: C. Sherman, 1987.

Günümüzde de Sherman model ve fotoğrafçı olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Bu çalışmada ikinci kuşak feminizmin sanatsal pratiklerini örneklemek ve kuramsal bir çerçeve çizilmesini sağlamak için çalışmalarına yöneldiğimizden güncel çalışmaları bu konunun dışında tutulmuştur. 1970'lerin sonlarından 1980'lerin sonlarına kadar uzanan bu on yıllık süreçte sanatçı önce kadın bedeninin bir yüzey olarak kurgulanarak bu yüzeyin inşa edilen bir nesne olduğu gerçeğini vurgulamıştır. Bu fotoğrafları Mulvey'in ortaya koyduğu biçimde etken bakışın izleyicinin kendisine döndüren ve bakış'ı kuran dinamikleri sorgulamasını sağlayan birer tuzak olarak okumak mümkündür. İkinci bir adım olarak Sherman, bedenin sistemin kendisince bir yüzey olarak ele alındığı moda yönelmiş; çalışmalarında deforme olmuş, grotesk bedenleri tercih etmiştir. Kanımca, böylece moda söylemleri çerçevesinde inşa edilen beden-yüzeyin git gide 'canavar'laştığını göstermiştir. Bu çalışmada ele alınan son serisinde ise modern dünya içinde hareket etmek için sürekli görmezden geldiğimiz bedenimizin iç yüzünü konu edinmiştir. Bu son seri diğer çalışmaların da filozofik temelleri olarak değerlendirilebilir. Şunu belirtmek gerekir ki, Sherman çalışmalarını her ne kadar feminist bir kategori içine koymasa da feminist bir perspektifle bakıldıklarında feminist kuram için oldukça elverişli okuma alanları ortaya çıkarmaktadırlar. Bunu da postmodern sanatın bir özelliği olarak vurgulamak gerekir.

## Sonuç

Feminist sanatın temeli yeni bir dünya görüşüne ve algısına dayanmasında yatmaktadır. Feminist pratik her şeyden önce alışla geldiğimiz bütün söylemleri sorgulamaktadır. Gerilla Kızlar örneğinde görüldüğü gibi gerek sanat kurumlarına doğrudan bir tehdit oluşturarak ve sanat pratiğinin kendisini erkek egemen sanat dünyasına yöneltmiş bir tehdide dönüştürerek ya da Cindy Sherman örneğinde açığa çıktığı üzere sanatın konusunu, sanatın kadını temsil etme biçimlerini parodileştirip yeniden üreterek alternatifler sunmaktadır.

Günümüzde özellikle vurgulanan bu iki yönelim; birinci ve kuşak feminist sanat ve feminist eleştirisi varlığını sürdürmektedir. Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman örnekleri sanatçıların hâlâ ürün vermeye ya da pratiklerini gerçekleştirmeye devam ettikleri için önemlidir. Sanat tarihinin feminist bir bakış açısıyla okunması da güncel pratikleri sanat ürünleri aracılığıyla sorunsallaştırmak kadar gereklidir ve bu iki yaklaşım kimi zaman birbiriyle zıtlaşsalar da birbirini beslemektedirler. Bu nedenle birine taraf olarak ötekini reddetmek mümkün görünmemektedir.

Bütün bunların yanında örneklenen yaklaşımlara yaslanarak Türkiye’de sanat dünyası bunlardan ne kadar payını almıştır sorusunu sormamız gerekmektedir. Türkiye’deki sanat pratiğinin Batı etkisinde olup hatta çoğu örnekte doğrudan Batı’dan ithal edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak coğrafyalar arasındaki bu alışveriş ürünlerin içeriğinde kimi kaymalara neden olmakta, Batı’da büyük yankılar uyandıran kimi hareketler bu coğrafyada aynı etkiyi gösterememekte ya da içleri boşalmaktadır. Türkiye’deki güncel sanat pratiklerinde kadın konusunun çoğu zaman sanat alanını değiştirmeye yönelik girişler olarak ele alınmama/alınamamasının nedenlerinden biri de belki budur. Genel olarak namus cinayetleri, töre olayları ya da kadına yönelik şiddet gibi gündelik basında da sık sık görmeye alışkın olduğumuz konular sanatçılar tarafından ele alındığında, hâkim sanat kodları içinde kalarak işlendiğinden feminist bir perspektif sunmaktan uzak olmaktadır. Bu tip çalışmalar daha çok güncel politikanın rehabilite etme stratejilerine yaklaşabilmektedir. Oysa feminist sanat, sanat kurumunun kendisinden başlayarak başka bir dünyanın mümkün olduğunu alımlayıcıya sezdirebilmeli, o dünyanın hissiyatını yaşatabilmelidir.

Bu amaçla popöler kültür ürünleri sadece iletişim çalışmalarının konusu olmaktan çıkarak sanat kuramının/eleştirisinin de ürünleri haline gelmelidir. Bu güne değin Türkiye'de ortaya konan görsel sanat ürünleri hâlâ feminist bir bakışla incelenmeyi beklemektedir. Bu incelemenin ardından kadın emeğine yönelik yapılan kadın çalışmaları belki sanat üretimine de yansıtılabilecek ve kermeslerde genelde kadınların zanaat ürünleri olarak satılan ürünler sanat alanı içinde de sorunlaştırılabilecektir. Aynı zamanda ev kadınlarına yönelik zanaat/meslek edindirme kurslarının kadın çalışmaları ile ortaklaşmaları sonucu kadınların zanaatsal metalar üretmek yanında düşünce dünyasına da katılmalarının imkânları oluşturulacaktır.

Bütün bunların yanında üniversitelerde yürütölen kadın çalışmaları alanlarına sanat alanı da eleştiri ve pratikle birlikte dâhil edilmeli; şu anki durum eleştirel feminist bir şekilde ortaya koyulmalıdır. Böylece ileriye yönelik ayakları yere basan çalışmalar için bir adım atılmış olacaktır. Sanatın bize her anlamda daha özgür ve eşit bir dünyanın hissiyatını taşıyabileceğı unutulmamalıdır.

## Kaynakça

Antmen, Ahu, Önsöz, Sanat Cinsiyet, haz. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Anetmen, Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2002.

Direk, Zeynep, Cindy Sherman, Defter, sayı 39, Metis Yayınları, İstanbul, 2000:133-158.

Freeland, Cynthia, Sanat Kuramı, çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi, Ankara, 2008.

Gerilla Kızlar, An Interview,  
<http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml>, 20 Kasım 2009.

Hopkins, David, After Modern Art, Oxford University Press, USA, 2000.

Kelly, Merry, İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek, Sanat Cinsiyet, haz. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Meagher, Michelle, Would the Real Cindy Sherman Please Stand Up? Encounters between Cindy Sherman and Feminist Art Theory, Women: A Culturel Review, sayı 13, cilt 1, Routledge, Londra, 2002:18-36.

Mullin Amy, Feminist Art and the Political Imagination, Hypatia, sayı 18, cilt 4, University of Washinton, Seattle, 2003:189-213.

Mulvey, Laura, A Phantasmagoria of the Female Body: The Works of Cindy Sherman, New Left Review, Temmuz-Ağustos 1991,(erişim) <http://www.newleftreview.org/?view=1645>, 19 Kasım 2009.

Mulvey, Laura, Görsel Zevk ve Anlatı Sineması, Sanat Cinsiyet, haz. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Nochlin, Linda, Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?, Sanat Cinsiyet, haz. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Gouma-Peterson, Thalia, Patricia Mathews, Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi, Sanat Cinsiyet, haz. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Raizada, Kristen, An Interview with the Guerrilla Girls, Dyke Action Machine (DAM!), and the Toxic Titties, NWSA Journal, sayı 19, cilt 1, NWSA Publications, Minneapolis, 2007:39-58.

Withers, Josephine, The Guerrilla Girls, Feiminist Studies, sayı 14, cilt 2, Feminist Studies, Inc, College Park, USA, 1988:285-300.