

T.C. AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN SANATÇILAR VE
KADIN KİMLİKLERİNİN GÜNCEL SANATTA YANSIMALARI**

Behice Başak ÖZ

Yüksek Lisans Tezi

Danışman:

Yrd. Doç. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU

Antalya, 2014

T.C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Bu tezin (Eser Raporunun), proje safhasından sonuçlandırılmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlaka ve akademik kurallara özenle uyulduğunu, tez içindeki bütün bilgilerin ahlaki davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Behice Başak ÖZ

Akdeniz Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Behice Başak ÖZ'ün bu çalışması, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd.Doç. Nevin Yavuz AZERİ

Üye (Danışmanı) : Yrd. Doç. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU

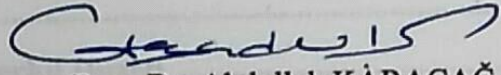
Üye : Doç. Dr. Gönül DEMEZ

Tez Konusu : **“Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Sanatçılar ve Kadın Kimliklerinin Güncel Sanatta Yansımaları ”**

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 17/06/2014

Mezuniyet Tarihi : .../.../2014


Doç. Dr. Abdullah KARAÇAĞ
Müdür

TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN SANATÇILAR VE KADIN KİMLİKLERİNİN GÜNCEL SANATTA YANSIMALARI

İçindekiler

ÖZET.....	1
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1 - BİR TOPLUMSAL ÖRGÜTLENME BİÇİMİ OLARAK ATAERKİL DÜZEN	2
1.1.Ataerkil Kavramı.....	2
1.2. Cumhuriyet Sonrası Türkiye’de Ataerkil Düzeni Oluşturan Unsurlar	2
1.2.1.Akrabalık.....	2
1.2.2.Din	3
1.2.3.Cinsellik	5
1.3. Tüketim Toplumunun Dönüştürdüğü Ataerkil Düzen	7
1.3.1.Ekonomik etkenler	8
1.3.2.Sosyolojik etkenler	12
1.3.3.Popüler kültür ve 1950 sonrası ataerkil düzen	14
BÖLÜM 2- “TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ” KAVRAMI VE TÜRK KADININ TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ	17
2.1.Toplumsal Cinsiyet Kavramının Kökeni ve Gelişimsel Süreci	17
2.2.Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Türk Kadınının Toplumsal Cinsiyet Rollerı	19
2.3.1960 Sonrası Tüketim Toplumu Türk Kadını ve Kadın Sanatçının Cinsiyet Rollerı	21

2.4.Kimlik Politikaları Çerçevesinden Türk Kadını ve Kadın Sanatçı Kimliği	25
--	----

BÖLÜM 3- TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANAT ORTAMI VE ANLATIM BİÇİMLERİ

.....	28
-------	----

3.1.1960 Sonrası Sanatının Temelleri ve Anlatım Biçimleri	28
---	----

3.1.1. Tüketim Toplumu ve Sanatın Dönüşümü.....	32
---	----

3.1.2. Kitsch, Camp ve Pop Art	34
--------------------------------------	----

3.2. 1960 sonrası Türkiye’de Sanat Ortamı	40
---	----

3.2.1. 1960 sonrası Türkiye’de Sanat Ortamını Etkileyen Sosyo-Ekonomik Dinamikler	44
--	----

3.2.2 Türkiye’de 1960 sonrası Sanat Ortamını Etkileyen Sanat Eğilimleri	47
--	----

3.3. 1960 sonrası Türk Kadın Sanatçı ve Feminist Sanat	50
--	----

BÖLÜM 4 - 1960 SONRASI GÜNCEL SANAT ANLATIM BİÇİMLERİNİ KULLANAN KADIN SANATÇILAR VE ÇALIŞMALARI	54
---	----

4.1 “İktidar”	54
---------------------	----

4.1.1 Aslı Çavuşoğlu	55
----------------------------	----

4.1.2 Duygu Sabancılar	56
------------------------------	----

4.1.3 Nalân Yırtmaç	58
---------------------------	----

4.1.4 Neriman Polat	59
---------------------------	----

4.1.5 Şükran Moral	60
--------------------------	----

4.2 “Kimlik”	62
--------------------	----

4.2.1 Ayşegül Sağbaş	62
----------------------------	----

4.2.2 Azade Köker	63
-------------------------	----

4.2.3 Deniz Pireci	64
--------------------------	----

4.2.4 Elif Uras	66
-----------------------	----

4.2.5 Funda Alkan	67
4.2.6 Güneş Terkol	68
4.2.7 İnci Eviner	69
4.2.8 Kezban Arca Batıbeki	70
4.2.9 Özlem Şimşek	71
4.2.10 Zeren Göktan	73
 4.2 “Kimlik- İktidar”	 75
 4.3.1 Aslı Çelikel	 75
4.3.2 Merve Üstüenalp	77
4.3.3 Zeyno Pekünlü	78
 BÖLÜM - 5 TEZ KAPSAMINDA YAPILAN UYGULAMALAR	
ATAERKİL DÜZENİN “İKTİDAR”, “NAMUS” VE “KİMLİK” KAVRAMLARI	
BAĞLAMINDA PLASTİK ALANA YANSIMALARI.....	80
 5.1 “Bazen soruyorum... Ben Kimim?”	 81
5.2 “Herkese bir parça düştü”	83
5.3“Kadın olmak uzun bir süreçtir”	84
5.4“Pek de farklı değiliz 1”	86
5.5 “Pek de farklı değiliz 2”	88
5.6 “Sana söylüyorum... Kadın olan...”	89
5.7“Gerçeğimiz farklı”	91
 SONUÇ	 93
KAYNAKÇA	97
 EK-1 Susan SONTAG (Notes on CAMP), İngilizce ve Türkçe Metin	 101
EK-2 Müjde Yazıcı (Sanat çağdaş mı, güncel mi?)	130
 ÖZGEÇMİŞ	 1

GÖRSEL DİZİN

Görsel 1: Campbell Konserve Çorbalari, 1962, Tuval üstüne sentetik polimer boya, 50,8x40,6 cm'lik 32 tuval, MoMA, New York, ABD	29
Görsel 2: Montajlar Serisi, Montaj 4, 1967, Tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel, 123 x140 x 9 cm, İstanbul	48
Görsel 3: Devrimden Birkaç Saat Sonra, 2011, Neon Enstelasyon, 1.40 x 40 cm	55
Görsel 4: 191/205, 2010, 7 dakika 16 saniye + kelimelerin listesi	56
Görsel 5: Yıldız Savaşları, 2012, yerleştirme	57
Görsel 6: "Yıldız Savaşları 6", 29x21 ve 21x29 cm, 2012 Kağıt üzerine kırmızı, siyah, beyaz ve gri bant	57
Görsel 7: Aileye Mahsustur, 2003, vinil masa örtüsü üzerine linol baskı	58
Görsel 8: Ev Nöbeti Sergisinden, 2014	59
Görsel 9: Ev nöbeti sergisinden, Özel güvenlikçi kadın, 2014	60
Görsel 10: "Üç Erkek Evlilik", 1994, video-performans	61
Görsel 11: "Üç Erkek Evlilik", 1994, video-performans	61
Görsel 12: Sütü Bozuk 9 ve 8, 2011, Tuval üzerine karışık teknik, 150x 200	62
Görsel 13: "Göster ama verme" ve "Kızını dövmeyen dizini döver", 2011, Tuval üzerine karışık teknik	63
Görsel 14: Kolektif Bedenler, 2000, Berlin, yerleştirme, figür I-VIII, PVC	64
Görsel 15: Çeyiz, 2014, Porselen yerleştirme, Merhart Galeri	65
Görsel 16: Belly, İznik seramik vazoları üzerine çini boyama	66
Görsel 17: Belly, İznik seramik vazoları üzerine çini boyama	67
Görsel 18: Uygun Beden Yok Sergisinden, 2010, Daire Sanat Galeri	67
Görsel 19: "Kadınların Şarkısı", 2010, 190x300, Kumaş üzerine dikiş	68
Görsel 20: "Kadınların Şarkısı"ndan detaylar, 2010, 190x300, Kumaş üzerine dikiş	69
Görsel 21: Yeni Vatandaş, 2010, Mekâna göre duvar işi (Birinci edisyon), LCD ekranda 3 HD video, 3 dakika döngü / MAC/VAL Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, Paris	70
Görsel 22: Doll House serisi, "Ti eme up...tie me down", 2008, tuval üzerine karışık teknik, 100x 150 cm	70
Görsel 23: Doll House serisinden, 2008	71
Görsel 24: "Epik Ayartma" serisi, sol: Keriman Halis (İbrahim Çallı'dan sonra), sağ: Mediha Hanım (Nami İsmail) 2011, C Print	72
Görsel 25: Sigaralı Kadın (İbrahim Çallı'nın ardında), 2011	72
Görsel 26: Savaş serisi, sol: Sen bir ömre bedelsin, sağ: Şimdi uzaklardasın, 2013, boncuk işi	73
Görsel 27: Savaş serisinden ayrıntılar, 2013, boncuk işi	74
Görsel 28: Savaş Sergisinden, 2013	74
Görsel 29: "Diktatörlük İstemiyoruz", 2013, fotoğraf, İstanbul	75
Görsel 30: "Diktatörlük İstemiyoruz", 2013, fotoğraf, İstanbul	76
Görsel 31: "Kimlik", fotoğraf, İstanbul	76

Görsel 32: "Güllerin içinden", 2011, kumaş üzerine dikiş ve ilaç ambalajları, 170x 170, İstanbul.....	77
Görsel 33: "Güllerin içinden" ayrıntı, 2011, 170x 170, İstanbul.....	78
Görsel 34: "Matriyoşka", 2013, kumaş üzerine dikiş, 104x185, İstanbul.....	78
Görsel 35:"Erkek Erkeğe" videosundan kesitler, Siyah-Beyaz Video, 5'32", 2012.....	79
Görsel 36: "Bazen soruyorum... Ben Kimim?", 2014, dijital kolaj, 40x40 cm.....	82
Görsel 37: "Herkes bir parça düştü", 2014, dijital kolaj, 100x100 cm.....	83
Görsel 38: "Kadın olmak uzun bir süreçtir", 2014, dijital kolaj, 100x30 cm.....	85
Görsel 39: "Pek de farklı değiliz 1", 2014, dijital kolaj, 75x30 cm.....	87
Görsel 40: "Pek de farklı değiliz 2", 2014, dijital kolaj, 75x30 cm.....	88
Görsel 41: "Sana söylüyorum... Kadın olan...", 2014, dijital kolaj, 50x50 cm.....	90
Görsel 42: "Gerçekimiz farklı", 2014, dijital kolaj, 75x30 cm.....	91

ÖZET

Bu çalışmada, toplumsal cinsiyet kavramı ataerkil kavramı ile birlikte incelenmiştir. Birinci bölümde çalışma konusunun temelini oluşturan toplumsal cinsiyet kavramının genel bir tanımı yapılmakta ve ardından Cumhuriyet sonrası Türkiye ataerkil düzeni, bu düzeni oluşturan “akrabalık”, “din”, “cinsellik” alt başlıklarıyla ele alınmaktadır. Ayrıca bu çalışmada, çalışma konusunun 1960 sonrası sanat alanını içermesi nedeniyle de 1950’den itibaren Türkiye’deki toplumsal değişimlerin Cumhuriyet sonrası Türkiye ataerkil düzenine etkileri incelenmektedir.

İkinci bölümde Türk kadınının toplumsal cinsiyet rolleri ve kadın sanatçıların söz konusu rollerden nasıl etkilendikleri irdelenmektedir.

Üçüncü bölümde, çalışma konusu sosyolojik yönden ile bağlantılı bölümleri anlatıldıktan sonra, ayrıca güncel sanat ortamını oluşturan akımlar ve toplumsal değişimlere yer verilmiştir. Bu bağlamda, 1960 tarihini başlangıç olarak oluşturulan bu bölümde günümüze yakın zamana kadarki süreç ele alınmıştır.

Konu bağlamında çalışmalar yapan kadın sanatçılarla ilgili kısa bir bilgi ve kısa birer eser analizi içeren dördüncü bölüm, iktidar ve kimlik alt başlıklarında oluşturulmuştur. Konu ile ilgili özet niteliğinde bir sanatçı katalogu gibi olan bölümde yer verilen sanatçılar, konu bağlamındaki alt başlıklarla ilgili işler üreten kişilerden seçilmiştir.

Tezin son bölümü, tez çalışması kapsamında yapılan uygulamaları içermektedir. Türk toplumundaki kadının geçirdiği ruhsal ve zihinsel süreçleri, toplumsal yaşamda karşılaştığı sorumluları ele alan 7 grup çalışmanın yer aldığı bu bölümde, uygulamalar alt metinleriyle birlikte açıklanmaya çalışılmıştır.

Kadın sanatçıların ortak bir plastik dilinin varlığını sorunsallaştıran bu çalışma sonucunda, kadın sanatçıların çalışmaları arasındaki benzerlikler kavramsal ve biçimsel olarak ele alınmaktadır. Geleneksel sanat tarihindeki, biçimsel öğeler üzerine kurulu ortak plastik dil birlikteliklerinin yerine, kadın sanatçıların çalışmalarındaki ortak dilin, kavramlar çevresinde olduğu sonucuna varılmakta ve örneklerle ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ataerkil, Toplumsal Cinsiyet, Güncel Sanat, Kadın, Kadın Sanatçı.

SUMMARY

In this thesis, the terms of gender mainstreaming was analyzed with the term of patriarchy. In first chapter, the terms of gender mainstreaming that is basis of this thesis, has been defined as generally and after has been discussed with the Republic of Turkey patriarchy and the terms of “relationships” , “religion”, “sexuality” that is basis of patriarchy, as subtitle. In addition, the effects of social changes in Turkey since 1950 to the Republic of Turkey’s patriarchy have been analyzed because of thesis subject have included art after 1960’s.

In second chapter, the effects of gender roles in Turkey to women artists have been analyzed.

In third chapter, art movements and social changes that has built base of art actual have been discussed. Within this context, the processes of art movements and social changes from 1960 to recent have been examined.

The fourth chapter including short information about the women artists that work about the thesis subject and a short analysis of artwork has been built on the subtitles “identity” and “power”. The artists that have been included with short information have been chosen because of their works relation with the thesis subject.

The last chapter of thesis has been included the artworks that has been made about thesis subject. 7 groups of artworks that analyzes issues of women’ in social living and the development of mental, have been explained with short texts.

As a result of thesis, similarities of women artists’ artworks have been examined as conceptual and as formal. Instead of analysis techniques of art history, the women artists’ sense of art and artworks should be analyzed as conceptual.

ÖNSÖZ

Sanat tarihinde genel olarak erkek sanatçılara yer verilmiştir. Bunun temel sebebi, sonradan sanat tarihçiler tarafından ayrı akım başlıkları altında toplanan ortak plastik dillerin, ortaya çıktığı dönemdeki koşulların, kadınları geri plana iten toplumsal özelliklerden oluşmasıdır. Kadınları geri plana iten toplumsal özellikler, ataerkil toplumlarda görülmektedir. Sanat alanına da yansıyan bu toplumsal özellikler, plastik anlatım biçimlerini de şekillendirmiştir.

Cinsiyet ayrımcı bir anlayışla şekillenen sanat tarihinde yer alması gereken ama sanat tarihçiler tarafından, hakim plastik anlayışlara benzer, uygun ve uyumlu bulunmaması sebebiyle dışlanan birçok kadın sanatçı ve eser bulunmaktadır. Özellikle 2. Dünya Savaşı ve 1960 sonrası, “sanat akımları” yerini “ sanat eğilimleri”ne bıraktığı ve kadın hareketlerinin de etkisiyle toplumsal değişimlerin yoğun bir şekilde yaşandığı bir dönem sonrasında, kadın sanatçılar sanat ortamında görünürlük kazanmıştır.

Türkiye’de de 1960 sonrası Avrupa sanatının ve kadın hareketlerinin etkisiyle değişen sanat ortamında, kadın sanatçıların etkisiyle 1990 sonrası sanat eğilimleri oluşmuştur. Ancak dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sanat tarihinde, kadın sanatçılara gereken önem verilmemekte veya sanat yaşamlarının ortalarına geldiklerinde, literatürde yer alabilmektelerdir. Bu sorunsal bağlamında ele alınan çalışma, soruna sebep olan temel problemler irdelenerek, duruma yönelik farkındalık geliştirmesi, kadın sanatçıları bir literatürde altında toplanması amaçlanmıştır. Bu çalışmanın konu ile bağlantılı diğer araştırmalarda yardım sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışma süresince bilgi ve deneyimlerini, kişisel sınırlara ve tercihlere saygı gösteren özgürlükçü tavrı ile bana yardımcı olan danışmanım Yrd.Doç.Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU’na, çalışmanın temel çizgisinin oluşmasını sağlayan ve çalışmanın disiplinlerarası araştırma gerektiren özelliği sebebiyle sınırlarının belirlenmesinde deneyim ve bilgileri ile yardımcı olan Doç.Dr. Gönül DEMEZ’e, çalışma süresince, bir araştırmanın nasıl olması gerektiği yönünde zihnimi açan ve kendimi geliştirmem için sınırlarımı bilgi ile zorlayan Gürhan YÜCEL’e, çalışma süresince maddi ve manevi desteğini hiç eksik etmeyen eşim, hayat arkadaşım Erdem ÖZ’e ve hayatım boyunca her konuda sonsuz sevgileri ile beni destekleyen aileme teşekkür ederim.

Behice Başak Öz

Haziran,2014

GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten farklı olarak toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ve dolayısıyla içeriği yere ve zamana göre değişebilen “cinsiyet konumu” ya da “cins kimliği”dir.

Söz konusu cins kimliği de, Türkiye’de toplumun kültürel değerleri çerçevesinde oluşmuştur. Ataerkil bir yapıya sahip Türk toplumunda, toplumsal cinsiyet rolleri erkek için heteroseksüellik, kadın için namus kavramı temelinde oluşturulmuştur.

Türkiye’deki toplumsal cinsiyet rolleri, kadın cinsini daha fazla sınırlandırmaktadır. Cumhuriyet öncesinde korku temelli namus anlayışı, kadının namusunu koru(ya)madığı durumlarda, din kurallarınca, kadını cezalandırmaktaydı. Cumhuriyet sonrası devletin, kadını toplumsal yaşama dahil etme politikalarının sevgi temelli namus anlayışı ile bu durum değişmiş ve din bir yargı organı olarak kullanılmamıştır. Ancak iki namus anlayışı da kadını “anne” olma durumu ile değerlendirmiş ve kadın rolünü bu kavram üzerinden kurgulamıştır. Görüldüğü gibi, kadının rolleri önce “anne” rolü ile ele alınarak oldukça sınırlandırılmıştır.

Önceliğin “anne” rolüne verildiği Cumhuriyet sonrası Türk ataerkil düzeni, sanat alanında da kadın sanatçıyı önce anne rolü üzerinden değerlendirmiştir. Toplumdan ayrı bir olgu olmayan sanat alanında da kadın sanatçılar, ataerkil düzenin ataerkil sanat anlayışında kendilerini var etmeye çalışmışlardır.

Tarihi daha eskiye dayanmasına rağmen, dünya ile eş kadın hareketleri Türkiye’de 1980’lerde kendini göstermiş ve bu durum sanat alanında kadın sanatçıların da yer alabilmesi için önemli bir gelişme olmuştur.

Feminist sanat ve kadın hareketlerinin etkisiyle, kadın sanatçılar bir bütün olarak düzeni eleştirmiş ve söz konusu ataerkil düzenin kadını kimliğini sınırlandıran unsurları ortaya koyarak, düzeni değişime zorlamıştır.

1980’lerle birlikte daha görünür hale gelen kadın sanatçılar, gittikçe artan sayıları ve Güncel Sanat’ın anlatım biçimlerini kullanmaları ile günümüzde öncü isimler arasında yer almaktadırlar.

BÖLÜM 1 - BİR TOPLUMSAL ÖRGÜTLENME BİÇİMİ OLARAK ATAERKİL DÜZEN

1.1. Ataerkil Kavramı

Türkçe'ye Fransızca'dan geçen ataerkillik (patriarka); soyda, temel olarak, babayı alan ve ailede çocukları, baba soyuna mal eden toplumsal örgütlenme biçimidir.(www.tdk.gov.tr) Erkeğin ailenin üyeleri olan kızlarını, karısını ve hatta ailedeki genç erkekleri yönetebildiği bu düzen, toplumsal dayanakları olan sosyal bir sistemdir.

Soyun baba tarafından devam ettirildiğini savunan ataerkil sistemde, ekonomik güce sahip olma, kadın ve çocukları yönetme gibi temel görevler erkeğin görevleridir. Ataerkil düzen anlayışına göre, bu görevlerin erkeklere ait olmasının sebebi; erkeklerin yönetmek ve egemen olmak için yaratılmış olmalarıdır.

Erkeklerin egemen olmak için yaratıldığına dair bu görüş, kadını; basit bir çekirdek aileden toplumsal sistemlere kadar, her alanda geri plana itmektedir. Toplumsal düzenin sosyolojik evreleri içinde, kadın ve erkeğin konumları, ihtiyaçlar ve ekonomik gelişmelere göre yeniden ele alınmaktadır. Farklı yorum ve algılar içinden, Julia Kristeva; 1970'lerden itibaren ataerkil sistem içindeki kadın kimliğini sorunsallaştırması ile erkeğin kadını toplumsal ve aile yaşamı içerisinde dışlamasına vurgu yapmaktadır. Kristeva'ya göre bu dışlama, annelik rolünün atfedildiği kadın bedeni üzerinden yapılmaktadır. Çünkü ataerkil düzen anlayışı, kadın bedeninin ve cinselliğinin, erkeğin bulunduğu grubu ve erkeğin kendi hâkimiyet sınırlarını tehdit ettiğini düşünmektedir. (KRİSTEVA, 2008, s.15)

1.2.Cumhuriyet Sonrası Türkiye'de Ataerkil Düzeni Oluşturan Unsurlar

1.2.1. Akrabalık

Türkiye'de 1923 sonrası, yeni kurulan Cumhuriyet yönetimi, kadın haklarına yönelik önemli atılımlar gerçekleştirmiştir. Bu toplumsal dönüşüm içinde süre giden ataerkil düzenin yoğunlaştığı nokta, akrabalık ilişkileri olmuştur. Kadını geri planda tutan anlayıştaki ataerkil düzende, kadını yönetme yetkisi, evlenme yolu ile akraba olduğu kocasına aittir. Kırsal kesimlerde ve geniş aile toplumsal yaşam biçiminin hâkim olduğu yerlerde ise kadının

toplumsal yaşamdaki yönetim yetkisi, kocasının babasına (kayınpederi) ve ardından kocasına aittir. Ayrıca aile içinde de kocasının annesinin (kayınvalide) kadını yönetme yetkisi vardır. Bu, bir kadın olarak kayınvalidenin başka bir kadını, yani gelinini yönetme durumu, erkeğin egemenliğini savunan ataerkil sistemin içindeki, erkek çocuk sahibi olmak yoluyla kadını bir üst kademeye çıkaran anlayışın sonucudur. Bu bağlamda ata, baba soyuna ve erkek otoritesine dayanan toplumsal örgütlenme kalıbının bir ürünü olan, Gelin - Kaynana çekişmesi Türkiye’de çok sık rastlanan bir olgudur.

Ataerkil düzen; kadını, bir toplumsal cinsiyet rolü olan “anne” olma durumu ile değerlendirmektedir. Bu bağlamda kayınvalide, zamanında aynı şeyleri yaşamış ve bir oğlan çocuk annesi olduğu için artık söz söyleme hakkı olan, ataerkil sistemin yarattığı kadın rollerinden biridir.

“Anne” rolü, yani kadının doğurgan olma durumu, ataerkil düzenin vazgeçilmez unsurlarındandır. Çünkü kadının doğurganlığı, erkeğin soyunu devam ettirebilmesi demektir. Soyunu devam ettirememek, akrabalık temelli Cumhuriyet sonrası Türkiye ataerkil düzeninde, bir erkek için; egemen olma gücünün yok olması anlamına gelmektedir.

Kadının doğurganlığı, erkeğe egemen olma gücü verirken, kadına da toplumda var olma yetisini vermektedir. Eğer kadın bir erkek çocuk dünyaya getirirse, toplumda bir üst kademeye çıkarak, erkeğin söz söyleme hakkından fazla olamamasına rağmen, söz söyleme hakkına sahip olmaktadır.

1.2.2. Din

Türkiye Cumhuriyeti’nin resmi inancı olan Müslümanlık, Cumhuriyet öncesinde olduğu gibi sonrasında da ataerkil düzeni etkileyen önemli unsurlardan biridir. Din, Cumhuriyet ilanından sonra yapılan, din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması (laiklik), kadın ve erkeklerin kıyafet reformları gibi yeniliklere rağmen, Türkiye toplumunun ataerkil sistemini şekillendiren ve günümüzde de etkisini sürdüren en önemli unsur olmaya devam etmektedir.

Fatih Üniversitesi Eski Öğretim Üyesi ve yazar Dr. Nil Mutluer de, günümüzün Türk toplumundaki ataerkil düzenini oluşturan önemli unsurlar arasında, din olgusunu da saymaktadır. “Türkiye’de bugünkü kültürel ve politik iklimini oluşturan önemli öğeler

arasında, modernist Kemalist anlayışla biçimlenen milliyetçilik, Müslümanlık, militarizm¹ ve heteronormativite² sıralanabilir.” (MUTLUER, 2008, s. 17)

Cumhuriyet sonrası Türkiye’de ataerkil düzeni etkileyen Müslümanlıkta, toplumun düzenlenmesi “namus” kavramı üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu toplumsal düzenlemede, “namus” kavramı genellikle kadının namusunu koruması gerekliliği olarak anlaşılmıştır. Bu bağlamda, kadının namusunu koruyabilmek için, ataerkil düzen anlayışı ile paralel olarak din olgusu da kadını geri planda tutmuştur ve kadını da, aynı tavrı göstermesi için yönlendirmiştir.

Müslümanlık ve ataerkil düzenin bu paralel ilişkisi ve namus kavramı çerçevesinde gerçekleştirilen toplumsal düzenlemeler, kişiler ve cinsiyetler üzerinden ilerlemiştir. Boğaziçi Üniversitesi Öğretim Üyesi Prof. Nükhet Sirman da, namusun kişiler üzerinden ilerleyen bir toplumsal düzenleme biçimi olmasının, politik bir olgu olmasından kaynaklandığı dile getirmiştir. (SİRMAN, 2008, s.22)

Cumhuriyetin ilanı ve ardından yapılan din ile ilgili reformlarla birlikte, Cumhuriyetten önce “korku” temeline dayanan namus kavramı, Cumhuriyetten sonra “sevgi” temeline dayanan namus kavramına dönüşmüştür. Cumhuriyetten önce, Osmanlı döneminde, kadın, namusunu korumadığı zaman ölüme varan cezalarla yargılanmaktaydı. Cumhuriyet ile birlikte, din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması ile dinin, bir yargı organı olma durumu ortadan kalkmıştır. Bu anlamda kadını ölüm korkusu ile yönetme anlayışı da geride kalmıştır. (SİRMAN, 2008, s.21)

Osmanlı dönemi namus kavramı çerçevesinde uygulanan kurallardan biri de, kadının kamusal-özel alanlarda yer alması ile ilgili sınırları içermektedir. Kadın, özel alan olan eve aitti ve ancak kocasının belirttiği kurallar dâhilinde, kamusal alanda yer alabiliyordu. Kamusal alanda yer alabilme durumu, yine din çerçevesinden değerlendirilmekteydi. Din bakış açısına göre; kadın bedeni erkeği ve içinde bulunduğu toplumu günaha sürükleyebilecek bir varlıktı. Bu tehdit unsuru içeren varlığın kontrol altında tutulması gerekmekteydi. Cumhuriyetin ilanı ve yapılan reformlar ile özel alana sıkışan kadınlar, devletin modernleşme politikaları

1 Militarizm: Her tür sorunu askerî yöntemlere başvurarak çözme, bundan dolayı silahlı kuvvetlere öncelik tanıma eğilimi.

2 Heteronormativite: Heteroseksüelliğin normal ve tek cinsel yönelim olarak görülmesi, toplumsal değerlerin, kuralların ve yaşam biçimlerinin herkes heteroseksüelmiş gibi kabul edilmesidir.

çerçevesinde, modern ve eğitimli kadın kimliğinin yaratılması ile toplumsal yaşama dâhil edilmiştir.

1.2.3. Cinsellik

Namus kavramı çevresinde şekillenen ataerkil düzen, Cumhuriyet döneminde de, Osmanlı dönemindeki gibi; namusu, kadının cinselliğini denetim altında tutmakla alakalı bir kavram olarak kullanmıştır.

Ataerkil düzen, bu namus anlayışı ile toplumsal yönetimini, kadın cinsiyeti ve kadın cinselliği üzerinden yapmaktadır. Marmara Üniversitesi Öğretim Elemanı Doç. Ahu Antmen de kadının, sistemin can damarı gibi olmasını; kadının erkek cinsel organına sahip olmamasından kaynaklı yapıya dayandığını şu şekilde ifade etmektedir : “fallusu³ simgesel bir varlığa dönüştüren olgu, kadındaki eksikliktir; kadın, fallusun simgelediği eksikliği gidermeyi arzular.”(ANTMEN, 2010, s.278)

Ataerkil düzenin, kadının cinselliğini denetleme hali, temel parçası olan “erkeklik, erkek olma” durumu ile doğrudan ilgilidir. Çünkü erkeklik kazanılan ve kaybedilme riski olan, ayrıca asla nihai olarak elde edilemeyecek bir statü ve iktidardır. Buna göre söz konusu risk sebebiyle erkek ‘erkekliği’ni, kadının cinselliğini denetleyerek, sürekli olarak teşhir etmelidir. Bu bağlamda “Belirleyici olan erkek bakışı, fantezisini kadın figürüne yansıtır; kadın figürü de buna göre inşa edilir.” (ANTMEN, 2010, s.286)

Ataerkil düzenin bu namus anlayışı ile oluşan cinsiyet ayrımcılığının yarattığı sosyal konumlanma, kadın-erkek arasında üretilecek, yapılacak işin etkisini ve sınırlarını belirlemektedir. Cinsiyet ayrımcılığı temelli bu düzen, Türkiye’deki etnik ve sınıfsal kökenlere göre çeşitlilik göstermesine rağmen, söz konusu iş dağılımı hemen hemen tüm Türkiye coğrafyasında aynıdır. Cinsiyetlerin etki alanını ve sınırlarını belirleyen sistem, kadınların hayatlarında bir takım somut zorunluluklar ortaya çıkarmıştır. Bu zorunluluklar sosyoloji uzmanı Prof. Deniz Kandiyoti’nin ‘ataerkil pazarlık’ terimi olarak ifade ettiği bir bütündür. Kandiyoti’ye göre ‘ataerkil pazarlık’lar, kadınların hem toplumsal yaşam hem de öznellikleri bağlamında toplumsal cinsiyet sınırlarını, yani toplumun dayattığı rollerin sınırlarını ve biçimleri oluşturulmaktadır.(KANDİYOTİ, 1996, s.15)

3 Fallus: *Erkeklik organı.*

Cinsiyete dayalı bu ataerkil düzen, Cumhuriyet sonrasındaki reformlara rağmen kadının sınırlarını kadın cinselliği üzerinden belirlemektedir. Cinsellikle sınır belirleme durumu, cinselliğin ideolojik olarak biçimlendirilmesidir. Bu bağlamda Ahu Antmen'e göre "kadın cinselliği, kesin şekliyle yasalarla örgütlenen ailevi, heteroseksüel ev yaşamı çerçevesinde düzenlenmektedir. "Kadınlığın mekânları- ister ideolojik, ister resimsel olsun- kadın cinselliklerini neredeyse hiç dile getirmez." (ANTMEN, 2010, s.230) Buradan yola çıkarak tüm reformlara rağmen Cumhuriyet sonrası Türkiye ataerkil düzenindeki kadın algısı da, kadınlık durumu üzerinden değil, kadının cinselliği ile ilgili ideolojik düzenlemelerce oluşturulmuştur.

İdeolojik düzenlemelerle sınırlarını belirlediği cinselliğin, özellikle kadın cinselliği olması; ataerkil düzenin bunu bir tehlike unsuru olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Din bakış açısıyla toplumu karmaşaya ve günaha sürükleyecek namus kirliliğinin yaşanmaması için, ataerkil düzen, cinsellik olgusu çevresinde kadının cinselliğini yönlendirmekte, denetlemekte ve evcilleştirmektedir.

"Cinselliğin tehlike olarak algılanması, cinsel davranışın İslam'da neden en küçük ayrıntısına kadar, belki başka hiçbir dinde benzeri olmayan biçimde düzenlenmiş olduğunun açıklamalarından biridir. Ancak bu denetimin anlamı, tenin arzularının olumlu bir itirafı ve baskıcı olmayan bir kabulü olarak ya da tersine, gemenemeyen arzusun olumsuzluğunun yüklendiği kadın öznenin imhasını amaçlayan baskıcı bir proje olarak, çeşitli biçimlerde yorumlanabilir."(KANDİYOTİ, 1996, s.148)

Deniz Kandiyoti'nin bu analizinde de görüldüğü gibi, kadının cinselliği, din bakış açısıyla desteklenen ataerkil düzen için bir tehlike olarak görülmektedir.

Ataerkil sistemin, kadın cinselliğini bir tehdit unsuru olarak görmesi; bir kadının, kendi cinselliğini denetleyemediği durumlarda, söz konusu kadın hakkındaki nihai kararı, hukuki hiçbir dayanağı olmaksızın, verilebilmesine neden olmaktadır. Bu elbette Cumhuriyet sonrası Türk toplumunun ataerkil düzeninin tamamında geçerli olan bir durum değildir. Ancak günümüzde de azımsanamayacak kadar namus adına işlenen cinayet örneği mevcuttur. Bunun temel sebebi, Cumhuriyet sonrası reformlarla kadını toplumsal yaşama dâhil etme politikalarının, kadın-erkek eşitsizliğinin temelindeki sorunları ortadan kaldırmadan, uygulanmaya başlanmasıdır. Dolayısıyla, sevgi temelli yeni namus kavramı yeterince başarılı olamamıştır. (MUTLUER, 2008, s.21) Nil Mutluer'in, başarısız olan sevgi temelli namus kavramı ile ilgili tespiti şu yöndedir: "Namus gelenekselin alanına itilerek, namus adına işlenen cinayetler "geri" toplumların işi olarak nitelendirilmiş olsa da, modern ulus-devletin

erkek egemen hukuk sistemi 2002'ye kadar namus cinayetlerinde katillere ceza indirimi uygulamaya devam etti." (MUTLUER, 2008, s.22) Bu durum, kültürel koşullar sebebiyle başarılı olamayan bir politikanın sonuçlarıdır.

Kadın-erkek eşitliği ile ilgili başarısız olan politikalar sonucu, günümüz Türkiye'sinde sevgi ve korku temelli namus anlayışının olduğu iki ataerkil düzen de, varlığını sürdürmektedir.

1.3. Tüketim Toplumunun Dönüştürdüğü Ataerkil Düzen

Cumhuriyet sonrası, hem sevgi temelli hem de korku temelli namus anlayışının hâkim olduğu ataerkil düzenler, kırsaldan kente göçün arttığı 1950'lerin başında, kaçınılmaz toplumsal dönüşümün etkilerine maruz kalmışlardır.

Küresel ekonomik krizin Türkiye'yi etkileyen en önemli sonuçlarından biri, 1950'lerde başlayan kırsaldan kente göçtür. Kırsaldaki geniş aile, genç kuşağın şehre göç etmesi sebebiyle artık şehirde yaşayan genç çekirdek ailedir ve ailenin lideri kayınbaba yerine babadır. Kırsalda yaşanan bu çözülme ve genç erkeğin evin reisi olmasını sağlayan bu yeni durumla ilgili, Deniz Kandiyoti şu tespitte bulunmuştur: "Geleneksel varoluşun ekonomik temelini çözen kırsal değişim, büyüklere saygıyı azaltarak ve genç evli erkeklerin liderlik rolünü üstlenmelerine yol açarak, erkekler dünyasındaki otorite ilişkilerinde de büyük bir çözülmeye neden oldu."(KANDİYOTİ, 1996, s.31)

Genç kuşağın göç etmesiyle, kayınpeder ve kayınvalide kırsalda yaşamaya devam etmektedir. Bu bağlamda, kaynana ile aynı evde yaşama ve kaynana tarafından da yönetilme durumu da ortadan kalkarak, kadının özel alanda da özgürleşmesini sağlamıştır.

Göçle şehre yerleşen çekirdek aile reisi baba, kendi babasından gördüğü baskıyı çocuklarında azaltmıştır. Sevgisini daha fazla gösteren bu baba modeli, 1950'lerde şehre göç eden genç kuşağın değişime uğrattığı ataerkil düzenin bir sonucudur. Ailenin reisi olan baba, ailesini yönetirken korku yerine sevgi unsurunu yerleştirmiştir. Deniz Kandiyoti'ye göre; babanın tavrının bu değişimi, yine kadın üzerinden ifade edilen bir durumdur. Çünkü erkeğin kendi istediği eşle evlenmesi ve sonucunda sevgi dolu bir evlilik olması, kadının özgürleşme taleplerini de içeren bir dönüşüm sağlamıştır. (KANDİYOTİ, 2008, s.21)

Ekonomik krizin bir sonucu olarak şehre göç eden ailenin, ekonomik sıkıntıları da devam etmektedir. Ekonomik sıkıntılar ve aile reisinin baskıcı rolünün değişmesi, kadının aile gelirine katkıda bulunmak için çalışmasını, dolayısıyla Cumhuriyet sonrası reformlarla toplumsal yaşama dâhil edilen kadının, iş yaşamına da dâhil olmasını sağlamıştır. Ancak bu iş hayatına dâhil olma durumu, kadının namusunu koruması gerekliliğini değiştirmemiştir. Göç eden kesimin namus anlayışı, hala kadının pantolon giymesi veya kaşlarını alması gibi şehirli kadınlara özgü tavırları kapsamamaktadır.

Kadının pantolon giyebilmesi gibi şehre özgü toplumsal yaşam özellikleri, kırsaldan kente göç eden kesimin kullanmaktan kaçındığı unsurlardandır. Kente göç eden bu kırsal topluluk, kendi kırsal kültürünü de beraberinde getirmiştir. Ancak bir topluluğun başka bir yere zorunlu sebeplerle taşındığı durumlarda, kültürel anlamda olumsuz sonuçlarla karşılaşmaktadır. Göç eden kesimin, beraberinde taşıdığı kültürün, yeni mekânlarına uymaması sonucu, bu kültürü oluşturan unsurlar, alt anlamlarını kaybederek sadece birer şekil olarak varlıklarını sürdürmektedir. Bu durum, Türkiye’de özellikle 1980’lerde patlama yapan ve 1980 sonrası sanat anlayışındaki “kitsch” kavramlarının kaynağı olan “arabesk” kültüründe kendini göstermiştir.

Kente kendi kültürleriyle gelerek, “arabesk” olan yeni bir kültür edinen bu kesimde de, kadının iş yaşamına dâhil olmasının ardından, 1980’lerdeki kadın hareketleri ile kadın-erkek eşitliği için daha geniş alanları da içeren bir mücadele gerçekleştirilmiştir. Bu hareketlerin temel amacı, Cumhuriyet sonrası reformlarla kadını toplumsal yaşama dâhil etme politikalarının başarısızlığı olan, kadın-erkek eşitsizliğinin temel problemlerini ortadan kaldırmaktır. Böylece sadece teoride kalan kadın-erkek eşitliği gerçekleşecek ve kadının “kadın bakış açısıyla” değerlendirilebileceği bir ortam oluşacaktır.

1.3.1. Ekonomik ve Siyasal Etkenler

Türkiye’de kırsal dönüşüm, kente göç ve akabinde ekonomik sıkıntılar sonucu kadın ve erkeğin aynı anda çalışma zorunluluğu, ataerkil düzenin namus kavramı sınırlarının değişmesine sebep olmuştur.

1950’lerin başlarında, endüstrinin zenginleştirdiği kentlere göç eden birinci kuşak göçmenler, ataerkil kültürlerine sadık kalarak, kentli olmadan bir kenarda yaşamayı tercih etmişlerdir. Ancak ekonomik bunalımlar ile kente göç hala devam etmektedir. Gelen ikinci

göçmenler ve birinci kuşak göçmenlerin çocuklarının oluşturduğu yeni kuşakta kültürel kırılmalar başlamıştır. Bu yeni kuşak göçmen kesim, muhafazakâr (ataerkil kültüre sadık anlamında) birinci kuşak gibi kenarda kalmamış, kent kültürüne ve yaşamına dâhil olmaya çalışmıştır.

Birinci kuşak göçmenlerin çocuklarının ve ikinci kuşak göçmenlerin oluşturduğu yeni göçmen kesim; 1960'ların sonlarında yaşanan ekonomik ve siyasi bunalımların yarattığı çatışmalardan sonra, devletin ekonomiye müdahalesi sonucunda, bir takım politikalarla toplumsal yaşamla bütünleştirilmeye çalışılmıştır. (ÖTKÜNÇ, 2007, s.61) Devletin, ekonomik bunalımın yarattığı çatışmaları, bu toplumsal bütünleştirme ile çözmeye çalışması ile ilgili Yıldız Öztürk Ötkünç, 1980'li Yıllarda (1980–1990) Türkiye Sanat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen İşlere Yansımaları adlı yüksek lisans tezinde şu şekilde değinmiştir:

“Bu yıllarda ‘ulusal kalkınmacılık’ modeli içinde, ‘ulus-devlet’in sektörel öncelikleri belirlemek, istihdamı artırmak, bölgeler ve toplumsal kesimler arasında gelir dağılımını dengelemek amacıyla, ekonomiye müdahale etmesini öngörüyordu. Bu dönemde uygulanan siyasaları, ekonomik açıdan, ‘ithal ikamesine dayalı sanayileşme’, toplumsal açıdan ‘popülist’ olarak tanımlamak mümkündür. Bu model içinde, toplumun değişik kesimlerinin (kente göç edenler, marjinal sektörde çalışanlar, gecekonducular vb.) bütünleşmesi konusunda adımlar atılıyor ve bu kesimlerin beklenti düzeyleri yüksek tutulabiliyordu.” (ÖTKÜNÇ, 2007, s.61)

Görüldüğü gibi devletin göçmenler vb. sosyal grupları toplumla bütünleştirme çabaları da, ataerkil düzenin namus anlayışının sınırları değiştiren etkenlerden biridir. Ancak, bu müdahaleler ile kastedilen, devletin diktatörce bir yaptırım tarzı ile gerçekleştirdiği bir durum değildir. Buna ek olarak 1960 dönemi Türkiye için oldukça özgürlükçü, eşitlikçi politikaların yürütüldüğü bir dönem olması açısından, devletin diktatörce yaklaşımlarına da rastlanmamaktadır.

Ancak, toplumsal kesimler arasındaki gelir dağılımının eşit olmasını savunan ve bu amaçla yürütülen politikalar, 70'lerin ortalarında dünyadaki ekonomik kriz sebebiyle geçersiz hale gelmiştir.

Sanayileşmenin arttığı, ekonominin içyapısının çeşitlendiği, kentleşmenin arttığı 1970'li yıllar, toplumsal kesimler arasındaki gelir dağılımının dengesizleştiği yıllardır. Özellikle işçi

sınıflarının giderek yoksullaştığı bu dönemde devletin sosyal politikaları dünya ile eş zamanlı olarak yoksulluk politikalarına dönüşmüştür. (ÇOŞKUN, 2005, s.13)

Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de yoksulluk politikasına dönen sosyal politikalar, yoksulluğun nedenlerini tartışmaktan kaçınarak sonuçlara odaklanmıştır. Tam anlamıyla yoksulların yönetimi politikasına dönüşen bu durumu Amerikalı felsefeci John Rawls şöyle ifade etmektedir:

“Sivil toplum alanında özgür ve eşit yurttaşlar, anayasal esaslar, siyasal idealler ve değerler hakkında tartışabilirler ve makul bir siyasal adalet anlayışına ulaşabilirler, ancak bu tartışma siyasal olanın sınırlarını aşmamalı, Habermas’ın söylem etiğinde olduğu gibi, akılcılık ilkesine dayandırılan ahlaki doğrularla temellendirilmelidir.” (RAWLS, 2005, s.172)

Siyasal sınırların aşılmamasını öngören bu yaklaşımda da, sonuç üzerinden bir yorum yapılmıştır.

Yoksulluk politikasına dönen sosyal politikaların, yoksulluğun nedenlerini sorgulamadan, sonuç üzerinden ilerleme durumunun temel sebebi, kapitalist düzenin rahatlıkla gelişebilmesi ve varlığını sürdürebilmesi için yoksullardan oluşan yedek bir sanayi ordusuna ihtiyacı olmasıdır. (ÇOŞKUN, 2005, s.19)

Toplumun kesimleri arasındaki gelir dağılımının dengesizliği ve akabinde oluşan yoksulluk, 1970’lerin ortasında, dünya çapındaki ekonomik krizlerin Türkiye’ye etkilemesine neden olmuş; 1980 yılı ile birlikte, var olan parlamenter⁴ devlet yapısının ve politikalarının yetersiz olduğu düşüncesini ortaya çıkarmıştır.

Devlet yapısının ve politikalarının yetersizliği düşüncesinin bir sonucu olarak, 1980’ler, Türkiye’nin devlet yapısının yeniden yapılandırılarak, parlamenter yapıdan despotizme⁵ geçiş yaptığı yıllardır. Bundan sonraki devlet modeli ve toplumsal yaşam düzeni, 24 Ocak kararları ile 12 Eylül askeri darbesiyle şekillendirilmiştir. 24 Ocak kararları ile uygulanmaya başlanan yeni liberal programın iktisat politikalarına etkisi, 12 Eylül darbesi ve 82 Anayasası ile toplumsal yaşama ve emek aleyhine olan kararlar, dönemin despotizme geçişine sebep olan temel faktörlerdir. 24 Ocak kararları, 1980 öncesi parlamenter düzenin politikaları sonucu

4 Parlamenter: Parlamenteoya dayanan, parlamento ile ilgili, milletvekili.

5 Despotizm: Bir ülkenin zora ve baskıya dayanarak yönetilmesi.

ekonomik tıkanmalara karşı, yeni bir yapılanma gereksinimini öngören iktisat politikalarında değişim önerilerini içeren bir bildirgedir. Bu kararlar sonucunda önemli iki nokta vurgulanmıştır:

- 1- Türkiye ekonomisi yeni liberal program ile kapitalizmin yeni dinamiklerine uyumlu hale getirilmelidir.
- 2- Türkiye'deki siyasal düzen askeri rejim ve yeni liberal program çerçevesinde yeniden şekillendirilmelidir.(ÇOŞKUN, 2005, s.204)

Bu kararların yayınlanmasından 9 ay sonra gerçekleştirilen darbe ile daraltılmış bir siyaset ortamı oluşmuştur. Bu daraltmanın temel nedeni 'monolitik'⁶ (ÇOŞKUN, 2005, s.206) bir siyasal yapısının tercih edilmesidir. Darbe sonrasında uygulanan ekonomi politikaları ile gerçekleştirilen yeni yapılanma, söz konusu daraltılmış siyaset alanında yer alacak partilerin kimliklerini ve uygulayacakları politikaları şekillendirmiştir.

Daraltılmış siyaset alanında yer alacak partilerin önemli bir kısmı da, 1950'lerde oluşup, 1970'lerde meşruiyet kazandığı var sayılan 'siyasal İslam'ı (ÇOŞKUN, 2005, s.255), politika olarak edinen partilerdir. 1980'lerden itibaren de istikrarlı yükselişe geçen siyasal İslam, 24 Ocak kararları ile ekonomik istikrar önerilerinin baskıcı bir üslupla uygulanması sonucu, gelişmesi hız kazanmıştır.

Siyasal İslam'ın geliştiği bu yıllarda, İslami yayıncılık da gelişip desteklenmiştir. Bunların yanı sıra İslami kesimin bu güçlenme durumu, kadının cinselliğini kontrol etmeye yönelik bir unsur olan başörtüsünü de gündeme getirerek, başörtüsü sorununu Türkiye'nin tek sorunu gibi ortaya koymaya çalışmıştır. (ÇOŞKUN, 2005, s.257)

1980 askeri darbesinin sonuçlarından biri de 82 Anayasası'nın, içeriği sebebiyle, toplumu 'depolitizasyon'⁷ (ÇOŞKUN, 2005, s.257) eden bir amaç çevresinde oluşturulmasıdır. Bu depolitizasyondan en zararlı çıkan da sol kesim olmuştur. Bu anayasa, 61 Anayasası'nın eşitlikçi, özgürlükçü ve topluma yönelik oluşunun aksine, sivil toplumun, kesinlikle aleyhine yönelik bir içeriğe sahiptir.

⁶ Monolitik: tek parça, tek tip.

⁷ Depolitizasyon: Grup, kurum veya eylemin siyasal niteliğini yitirmesi.

1980 askeri darbesi ve 82 Anayasası ile yeniden yapılanan devlet, topluma ve ekonomiye müdahalelerini arttıran bir çizgide ilerlemiştir. Bu müdahaleler özellikle darbenin ardından, Turgut Özal'ın başbakanlık dönemindeki yeni liberal politikalar çerçevesinde uygulanan, ihracata dayalı büyüme ve özelleştirmedir. Bu bağlamda, Türkiye ekonomi politikaları bu dönemde, ülke dışına açılma amaçlı hale gelmiştir.

1990'larda Türkiye, 1980'lerin baskısından kurtulmaya çalıştığı bir dönem geçirmiştir. Ekonomik çalkantıların çok olduğu bu dönemde, 5 yıllık kalkınma planları yerine 1 yıllık uygulamalara geçilmiştir. (BALSEVEN-ÖNDER, 2009, s.91) Türkiye'nin bu yıllardaki ekonomik çalkantılarının sebebi, dünyadaki Soğuk Savaş sonrasındaki krizler ve bu krizlerin Türkiye'yi etkilemesidir.

1990'lardaki bu ekonomik çalkantıları lehine kullanan, siyasal İslami kesim olmuştur. Ancak siyasal İslami kesimin de istikrar ile yükselme durumu 28 Şubat 1997 MGK kararı ile 'iltica' olarak değerlendirilerek, din ve devlet işlerinin birbirinden ayrı tutulması ilkesi bağlamında devlet tarafından engellenmiştir. Ancak uygulanan bu MGK kararının, siyasal İslami kesimin, söylemlerini keskinleştirerek ve örgütlenme gücünü arttırarak, 2002 genel seçimlerinde iktidara gelmesine sebep olduğu söylenebilir.

1990'lar ekonomik çalkantıların yanı sıra Türkiye'de etnik kökenli siyasal hareketlerin ortaya çıktığı, devletin, ülkenin jeopolitik konumunun sağladığı güvenceler açısından iç ve dış politikaları iyi yürütemediği bir dönemdir.

1.3.2. Sosyolojik Etkenler

1950'lerden itibaren dünyada ve Türkiye'de ortaya çıkan toplumsal hareketler, uzmanlar tarafından, ekonomik bir temel yerine bireysel bir temele dayandığı iddia edilmektedir. Buna göre; söz konusu bireysel temel, kişinin kendi kimliğini rahatça ifade edebilme ve sivil haklar elde edebilme gibi kültürel olgular ekseninde oluşmuştur. Özellikle kimlik/farklılık politikalarına yönelik ortaya çıkan sosyolojik hareketlere, kadın hareketleri, eşcinsel hareketleri örnek olarak gösterilmektedir.(ÇOŞKUN, 2005, s.163)

1950'lerde Türkiye'de ekonomik sebeplerle başlayan, kırsaldan kente göçün ardından, Cumhuriyet sonrası ataerkil düzende, kimlik/farklılık politikalarına yönelik ortaya çıkan

toplumsal hareket, 1980'lerdeki Kadın Hareketleridir. Feminist bakış açısına sahip bu hareketler, Cumhuriyet sonrası ataerkil namus anlayışını değişime uğratan unsurlardan biridir.

Dünyadaki bu ikinci kuşak Feminist hareketlerin etkisiyle 1980'lerde Türkiye'de kadın hareketlerinin ortaya çıkmasının en önemli sebebi, modern dönemin biterek post modern dönemin başlamasıdır. Çünkü post modern söylemlerin yönlendirmesi ile bireysel kimlikler yeniden sorgulanmaya başlanmıştır.

“Bu tutum, modernizmin akıl / akıldışı, doğu / batı, kadın / erkek gibi ikili zıtlıklarına karşı farklı yaklaşımların gelişmesine kaynaklık etmiş, kimlik tartışmaları çerçevesinde; cinsiyet, cinsellik, toplumsal kimlik, kültür, dini cemaat gibi kavramlar irdelenmiştir.” (ÖTKÜNÇ, 2007, s.67)

Ötkünç'ün bireysel kimliklerin ve kavramların sorgulanması ile ilgili bu yorumu, bir iktidar meselesi olan ataerkil düzenin, kimliğin sorgulanması ve yeniden oluşturulması sürecinde, namus anlayışının ve egemenlik sınırlarının değiştiğini kanıtlar niteliktedir.

Bireysel kimliklerin sorgulandığı ve sorgulanan kimliklerin ifade edilebilmesi yönünde gerçekleştirilen kadın hareketleri, uzmanlara göre, hem kadının sivil toplumda demokratik bir ortama kavuşması, hem de siyasal topluma kabul edilebilmesi çizgisinde ilerlemiştir. (ÖTKÜNÇ, 2007, s.85)

Kadın ve erkeğin eşit olması gerekliliğini savunan Feminist Hareketler yansımaları Türkiye'deki kadın hareketleri, kadın kimliğini yeniden sorgulayıp inşa ederek, erkek iktidar temelli ataerkil kültürün kırılma noktalarından birini oluşturmuştur. Dönemin bu önemli toplumsal hareketi, Cumhuriyet sonrası namus anlayışı çerçevesinde oluşan ataerkil kültür tarafından inşa edilen kadın kimliklerini, 'toplumsal cinsiyet' (ÖTKÜNÇ, 2007, s.70) olgusuna vurgu yaparak sorgulanmıştır. Söz konusu toplumsal cinsiyet kavramı, yine bu ataerkil kültürün bakış açısıyla oluşturulan cinsiyet rolleri demektir. Bu bağlamda sorgulanan bir bakıma, ataerkil kültürün kemik yapılarından biridir. Bu sorgulama durumu da, Cumhuriyet sonrası ataerkil iktidarın egemenlik sınırlarını değiştirerek, hâkim düzenin ataerkil kimliğini değişime uğratmıştır.

Bunların yanı sıra 1980'lerle birlikte devletin siyasal alandaki monolitik tercihi paralel olarak, toplumsal yaşam alanlarında da tek tipçi bir tavır sergilendiği görülmektedir. Ayrıca 1980 darbesi ardından gelen Özal hükümetinin özelleştirme politikası, toplumsal hayatı, bir meta olarak değerlendirmiştir. Bu bağlamda, uzmanlara göre; dönemin toplumsal hareketleri,

toplumun metalaştırılması, homojenleştirilmesine karşı bir direniş olarak ortaya çıkmıştır. Buna ek olarak, bu toplumsal hareketlerin iktidar olmak gibi bir amaç edinmedikleri, tamamen kendi kimliklerini rahatça ifade edebilmek, toplumda eşitlik sağlanması gibi amaçlar çevresinde gerçekleştirildiği öne sürülmektedir. (ÇOŞKUN, 2005, s.175)

1.3.3. Popüler Kültür ve 1950 sonrası Ataerkil Düzen

1950'lerin başından itibaren, sanayileşme ile birlikte reklam sektörü, toplumu etki altına alan bir mecra haline gelmiştir. Televizyon ile birlikte, reklamın kitleleri hızlı bir şekilde etkilemesi sonucu, popüler kültür olgusu ortaya çıkmıştır.

Dünyada popüler kültür olgusunun oluştuğu bu dönemde, Türkiye'de de çok partili döneme geçiş ve kültür politikalarında önemli değişimler yaşanmıştır. Değişen kültür politikalarının çağdaş olmayı savunmaları ile modern döneme geçilmiştir.

Popüler kültür olgusu ile birlikte popüler kültür unsurlarının kullanıldığı Pop-Art'ın ortaya çıktığı bu dönemde, uzmanlarca, toplumun gereksiniminin kültür yerine eğlence olduğu saptanmıştır. Eğlence unsuru, bir tüketim metası olarak düşünülmüş ve kullanılmıştır. Pop-Art'ın temelindeki bu eğlence anlayışı, üçüncü bölümde ele alınan Camp estetiğinin temelinde de yer almaktadır. Eğlencenin bir tüketim metası olarak kullanıldığı bu dönem, Pop Art'ın ve Camp estetiğinin temel üretim kaynaklarındandır. Bu dönemin popüler kültür olgusunun eğlence tüketimi, kapitalizmin etkisiyle üst noktalara ulaşmıştır.

Popüler kültür, kadın ve erkeği farklı şekillerde tüketime yönlendirmektedir. Kadını, erkeğin kendisini seçmesi için görünümünü güzelleştirmesi ve hep güzel tutması yönünde tüketime yönlendirir. Erkeği de kendini beğenmesi için görünümüyle ilgili olarak birtakım girişimlerde bulunmaya iten tüketim yollarına yönlendirir. Temeline bakıldığında tüketime yönlendiren popüler kültür, kişilerin kimliklerini, popüler olma üzerinden değerlendirmektedir.

Kadın ve erkeği popüler olmaya ve popüler olanı tüketmeye yönlendiren bu kültür olgusu, kişileri birer tüketim nesnesine dönüştürmektedir. Ancak söz konusu bu durumda da, kadın erkeğe hizmet eder bir konumda yer alarak, yine erkeğin gölgesinde kalmaktadır.

Türkiye’de de, 1950’lerle birlikte, kırsaldan göç eden kesim, popüler kültürün tüketimi arttırdığı kentlere dâhil olmuştur. Ekonomik sebeplerle göç eden kesimin kadınları, yine ekonomik sebeplerle çalışma hayatına dâhil olmuşlardır. 1980’lere kadar ataerkil düzende kadın, popüler kültürün tüketime yönlendirmesine paralel olarak, tüketimini ve varlığını erkeğin gölgesinde gerçekleştirmiştir.

1980’ler Türkiye’si siyasi durumu ve 80 darbesi sonrasındaki hükümetin yeni liberalleşme politikaları ile medya, paparazzi, televole gibi magazin programlarıyla, ünlülerin özel hayatları kamusal alana açık hale gelmiştir. Basılı görsellerden beyaz cama kadar tüm mecralarda, özel hayatların izlendiği bu yıllar, yeni bir pazar alanı olarak kadın ve kadınlık söylemlerinin, medya tarafından çok yaygın biçimde kullanıldığı bir dönemdir. (ÖTKÜNÇ, 2007, s.78) Bu, bir anlamda toplumsal yaşama dâhil edilmiş kadının, 80’ler politikaları ile bir tüketim nesnesine dönüşmesi demektir. Ayrıca bu, hem Osmanlı dönemi hem de Cumhuriyet sonrası namus anlayışı çevresinde gelişen ataerkil kültürün, kadına bakış açısına oldukça terstir. Cumhuriyet sonrası dönemde, her ne kadar modern, eğitilmiş, erkeğin yoldaşı olarak görülen bir kadın kimliği oluşturulmuşsa da, bu kimlik eğitilmiş bir “anne” rolü bakış açısından daha fazlasını içermemektedir. Bu bağlamda, kadının özel hayatının medyada gösterilmesi, özel-kamusal alan ayrımını ortadan kaldırmakta ve kadının yerleştirildiği özel alanın, kamusala açık hale getirilmesine sebep olmaktadır. Bu durum hiçbir ataerkil sistem tarafından kabul edilebilir bir durum değildir. Ancak, medyada yer alan özel hayatların sahibi olan kadınların, ünlü kişiler olması, toplumdaki kadın namusu algısında bir ikilem yaratmıştır. Bu ikilem, özel hayatın herkese açık hale gelmesi durumunun, erkeğin kendi ailesinde kabul edilebilir bir şey değilken, aynı erkeğin vitrinleşen bu kadını hevesle izlemesidir. Medyada görülen ve izlenen ünlü kadın figürü, artık bir vitrindir ve denetlenmesi ancak “devlet baba” tarafından yapılabilmektedir.

‘Vitrinleşen’ (ÖTKÜNÇ, 2007, s.85) kadın imgesi, değişen toplum ve kimlik sorgulamaları; kadın cinselliğinin teşhir edilmemesi gerektiğini savunan Cumhuriyet sonrası namus anlayışı ile şekillenen ataerkil düzen için, cinselliği bir tüketim aracı olarak gören yeni bir düzene dönüşmesine sebep olan etkenlerdir. Sabancı Üniversitesi Kültürel Etütler Programı Öğretim Üyesi ve Sosyolog Ayşe Öncü “kamusal gösteri” olarak tanımladığı bu yeni düzeni, küresel tüketiciliğin etkisiyle, cinselliğin, geleneksel anlamda evlilik ve aile hayatıyla olan bağlarından kopmasıyla oluştuğunu ileri sürmektedir. (ARIKAN, 2011, s.22)

Kadının özel alanının teşhir edilmesiyle bir tüketim nesnesi haline dönüştürülmesi; 80'lerle birlikte daha önce “mahrem” sayılanın, tüketime yönelik olarak, kamusal alanda teşhir edilir hale gelmesinin kanıtıdır. Diğer yandan, mahrem olanın kamusal alana açılması, gündelik hayatın estetik bir görüntü içine yerleştirilmesi üzerinden gerçekleşmekteydi. Metaların vitrinleri doldurduğu ve medya aracılığıyla tüketimin teşvik edildiği bir ortamda, kadın cinselliği de bir ürün haline gelmekteydi.

1950'lerdeki kente göç ve 1980'lerdeki kadın hareketleri, Türkiye'nin bugünkü profilinin hem kadın-erkek eşitliğinin kabul gördüğü, hem de geleneksel modelin hâkim olduğu toplulukların yaşadığı kozmopolit⁸ bir ataerkil düzenden oluşmasını sağlamıştır. Bu kozmopolit yapının ilk inşası Cumhuriyetin ilanı sonrasındaki reformlarla yapılmışsa da, Türkiye'de 1980'lerdeki kadın hareketlerine kadar, kadın-erkek eşitsizliği ile ilgili kadının gerçek anlamda varlığını kabul eden ciddi bir hareket olmamıştır. Ancak Cumhuriyet sonrası, kadını toplumsal yaşama dâhil etme politikaları çerçevesinde modernleştirilen kadın rolleri, her ne kadar kadını cinselliğini, toplumsal yaşama girdiğinde 'cinsiyetsiz' (MUTLUER, 2008, s.19) bir tavır sergilemesi yönünden, geleneksel namus anlayışı ile paralel biçimde değerlendirse de, 1980'lerdeki kadın hareketlerinin ortaya çıkmasında da etkili olmuştur.

Kadının ezilmesine ve geri planda bırakılmasına sebep olan temel unsurları değiştirmeden, kadını toplumsal yaşama dâhil eden politikaları uygulayan Cumhuriyet sonrası ataerkil düzen, 1950'lerdeki göç ile önce kadının iş yaşamına dâhil olmasıyla, sonra 1980'lerdeki kadın hareketlerinin yarattığı kimlik sorgulamaları ile sürekli sınırlarını değiştiren etkenlere maruz kalmıştır. Ancak özellikle 80'lerdeki kadın hareketlerinin yarattığı kimlik politikaları ile sınırları ciddi anlamda tehdide uğrayan ataerkil düzen, kendini modern bir görüntü altında yeniden tanımlamıştır.

8 Kozmopolit: Çeşitli uluslardan kimseleri barındıran, içinde bulunduran.

BÖLÜM 2 - “TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ” KAVRAMI VE TÜRK KADINININ CİNSİYET ROLLERİ

2.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramının Kökeni ve Gelişimsel Süreci

“Bir erkeğin görevi nedir? İyi bir yurttaş olmak. Peki ya kadınınki? İyi bir eş ve iyi bir anne olmak. Erkek bir şekilde dış dünyaya çağrılır, kadınsa iç dünya için alıkonur.” (ANTMEN, 2010, s.213) Ahu Antmen’in de belirttiği gibi erkeğin cinsiyet “rolü” varken, kadının cinsiyet “rolleri” vardır. Beklenen tüm bu “roller” arasında kadın; kendi kimlikleri arasında çatışma yaşamaktadır.

Toplumsal cinsiyet, (gender), biyolojik cinsiyetten farklı olarak toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ve dolayısıyla, içeriği yere ve zamana göre değişebilen “cinsiyet konumu” ya da “cins kimliği”dir. (KUNDAKCI, 2007, s.17) Cinsiyet farklılıklar dışında, cinsiyetler arasındaki eşitsiz güç ilişkisini belirten toplumsal cinsiyet; ırk, etnik köken gibi gerçek toplumsal farklılıkları temel almadan oluşturulmuştur.

Toplumsal cinsiyete dayalı teoriler, bilindiği kadarıyla modern Batı tarafından oluşturulmuştur. O zamanın düşünür ve teologları⁹ konuyla ilgili teorilerde, “insanların niçin başka bir şey yaptıklarını ele almaktan çok, ne yapmaları gerektiğini şart koşmayı amaçlamıştı.” (CONNELL, 1988, s.48) Avusturyalı sosyolog Connell’in bu analizinden, o zamanın düşünür ve teologlarının, toplumsal cinsiyet kavramı ile ilgili yaptıkları çalışmalarda, cinsiyet kategorilerini olduğu gibi kabul edip, rollerin içeriğiyle daha fazla ilgilendikleri anlaşılmaktadır. Connell, yine dönem düşünürlerinden Engels’in, diğer dönem düşünürleri gibi, “kadın” ve “erkek” kategorilerini sorgulamadan, rollerin içeriğiyle ilgilendiğini belirtmiştir. Buna ek olarak Engels’in, bu kategorilerin doğallığını, uzlaşımsal kadın ve erkek sıfatlarının bir sonucu olarak ileri sürdüğünü belirtmiştir. (CONNELL, 1988, s.51)

Toplumsal cinsiyet kavramının, toplumsal süreçler tarafından oluşturulan psikolojik biçimler olduğu da Freud tarafından kanıtlanmıştır. Freud’un psikanaliz yöntemi ile hayat öykülerinde; aile biçimleri, ilişki detayları gibi duygusal gelişimin toplumsal bağlamının önemi vurgulanmıştır.

⁹ Teolog: Tanrı bilimci

Bu da kadın ve erkek olma durumunun, toplumsal bir sürecin sonuçları olduğunu göstermiştir. (KUNDAKCI, 2007, s.20-21)

Freud ve Engels gibi düşünürlerin, sorgulamaksızın kabul ettiği kadın ve erkek kategorileri, birinci kuşak feministlerini harekete geçiren en önemli etken olmuştur. Çünkü cinsiyetler arası eşitsizlik; toplumsal cinsiyet kavramındaki kadın ve erkek kategorilerinin olduğu gibi kabul edilmesi sonucu ortaya çıkmıştır.

Söz konusu cinsiyetler arası eşitsizlikten etkilenecek hareket eden Birinci Kuşak Feministler'in hareketleri ile kadının toplumsal cinsiyet rollerinin tartışılmasına yönelik önemli gelişmeler olmuştur. Connell'in Toplumsal Cinsiyet ve İktidar kitabında, dönemin hareketleri ile ilgili analizi de bu yöndedir:

“Clara Zetkin gibi, sosyalist harekette yer alan kadınlar, işçi sınıfından kadınların ezilmesi konusunun ele almak üzere sosyalist düşünce ve pratiklerin yeniden düşünülmesi gerektiğini öne sürdüler. Sosyalist kadınlar, cinsiyete dayalı işbölümünün değiştirilebileceğini varsayıyorlardı, böylece bunu örgütleme çalışmalarına başladılar.” (CONNELL, 1988, s.55)

Ancak, 1920'lerdeki Batı sosyalizminin durdurulması sebebiyle, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı çıkan Birinci Kuşak Feministler'in yarattığı bu gelişmeler, tam olarak amaçladıkları hedefe ulaşamamış ve marjinal bir grup olarak değerlendirilmişlerdir. (CONNELL, 1988, s.55)

1920'lerde Birinci kuşak Feministler için yapılan marjinal değerlendirmesi, sosyolog Jessie Taft için marjinal olma fikrinden yola çıkarak, toplumsal cinsiyet ile ilgili analizlerinde iktidar ve dışlanmayı ana fikir olarak görmesinin ve toplumsal cinsiyet kavramının bu tarihten itibaren bu çerçevede değerlendirilmesinin temelini oluşturmuştur. (CONNELL, 1988, s.56)

Ancak toplumsal cinsiyet rolleri kavramı yaygın olarak kullanılmaya ancak 1940'larda “erkek rolü”, “kadın rolü”, “cinsiyet rolü” terimleri ile başlamıştır. 1950'lerde de “rol” başlığı altında toplanan bu kavram, akademik düşüncenin merkezinde, cinsiyet farklılığına dikkat çeken bir unsur haline gelmiştir. Connell'in rol kavramı ile ilgili formülleri, rol kavramından türeyen beş maddedir:

“Rol” kavramı etrafında örgütlenen belirli bir toplum teorisi kalabalığı da göze çarpmaktadır. Kavramın formülleştirimleri (1930’lara dek uzanmaktadır) ayrıntıda farklılaşır, ama birçoğu, rol teorisinin mantıksal özünü biçimlendiren beş ortak noktayı da içerir.

- 1) Kişi ile işgal ettiği toplumsal konum arasındaki analitik ayrım;
 - 2) Söz konusu konuma özgü eylemler veya rol davranışları kümesi.
- Diğer üçü ise oyunun sahneleme ve yazıya dökülme araçlarını belirtir:
- 3) Belirli bir konuma hangi eylemlerin uygun olduğunu rol beklentileri ve normlar tanımlar;
 - 4) Bunlar, karşıt konumları işgal eden insanların (rol göndericiler, gönderme grupları) kontrolündedir,
 - 5) Öyle ki bu insanlar bunları yaptırımlar aracılığıyla (ödülleri, cezalar, olumlu ve olumsuz pekiştirmeler) uygularlar.” (CONNELL, 1988, s.77)

Toplumsal cinsiyet kavramından ortaya çıkan rol teorisi, kişilerarası beklentileri birtakım kalıplar içinde sunan bir yaklaşım biçimidir. Kişilerarası beklentilerin oluşturduğu bu roller birden çok olabilmektedir. Buna; bir grup Amerikan sosyologunun yazdığı “Rol Yapısı ve Ailenin Analizi” kitabındaki ailenin “çocuk bakımı rolü”, “akrabalık rolü”, “cinsel rol”, “eğlendiricilik rolü” gibi çeşitli rollere sahip olması örnek olarak gösterilebilir. (CONNELL, 1988, s.78)

Cinsiyet rolleri teorisi, rollerin kişilik yapısıyla birleşerek güçlü bir hale geldiğini öne sürmektedir. Rol teorisine göre; kişi doğduğundan itibaren gelişim sürecinde rollerini öğrenmektedir. Bu roller ile toplumun içinde yaşamaya başlamakta; yaşamı sırasında öğrendiği rolleri içselleştirerek karakteri haline getirmektedir. (CONNELL, 1988, s.79)

Kişilerarası beklentilerden oluşan bu rol teorisi, insanların ne yapmaları gerektiği konusunda şartlar koyarak cinsiyet rollerini oluşturmaktadır. Yani teorisinin altında yatan imaj, Connell’in de belirttiği üzere, cinsiyet gibi; bir biyolojik temel ve toplumsal cinsiyet gibi; bir işlenebilir toplumsal üstyapıdır. (CONNELL, 1988, s.81)

2.2. Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Türk Kadının Toplumsal Cinsiyet Roller

Erkek cinsiyet egemenliğinin olduğu toplumsal düzene sahip Türkiye’de, toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsiyetler arası eşitsizlik oldukça yaygındır. Söz konusu eşitsizlik durumu ile ilgili Deniz Kandiyoti şu yorumu yapmaktadır: “ Türk toplumunda cinsler arası asimetri, hane, sınıf ve işgücü piyasalarının sınırlarını aşan pek çok kültürel pratikle üretilmekte, temsil edilmekte ve yeniden üretilmektedir.” (KANDİYOTİ, 1996, s.187) Deniz Kandiyoti’nin belirttiği ‘cinsler arası asimetri’nin tekrar tekrar üretilme durumu, Türkiye’deki kadın-erkek

eşitsizliğinin varlığını - tüm bu eşitsizliği ortadan kaldırma amacı ile gerçekleştirilen toplumsal hareket ve devlet politikalarına rağmen - sürdürdüğünü anlatmaktadır.

Tek bir cinsiyetin egemen olduğu Türkiye gibi ataerkil toplumlarda oluşturulan kadın rolleri, genellikle cinsellik üzerinden kurgulanmaktadır. Kadının cinselliğini, denetlenmesi gereken bir unsur olarak nitelendiren bir anlayış ile oluşturulan kadın rolleri, Türkiye’de genel olarak “anne” olma durumu çevresinde oluşmuştur. Anne olma durumunu kutsal sayarak, anne olan kadına saygı gösteren bir anlayışın olduğu Türkiye’de, bu anlayışın yanında kadının cinselliğini kocasına saklaması gerekliliği de yer almaktadır. Bu bağlamda “bakire” olma durumu ile nitelendirilen kadının cinselliğini kocasına saklaması gerekliliği, Türkiye’de kadın rollerini önemli derecede etkileyen bir olgudur.

Tüm bu kadın rollerini oluşturan olgular, diğer tüm ataerkil toplumlarda olduğu gibi Türkiye’de de erkek egemen kültürün birer göstergeleridir. Ahu Antmen de bu göstergelerin ataerkil düzen tarafından oluşturulduğunu ileri sürmektedir:

“Bakire, anne ve esin perisinden fahişe, ucube ve cadıya kadar geniş bir yelpazeye yayılan çeşitli kadın stereotipleri, erkek egemen kültür için birer gösteren olarak sunulur- arzulanır olanı(bakireler ve anneler) , baskılanması ve ehlileştirilmesi gerekenleri (fahişeler, ucube ve cadı) temsil ederler.” (ANTMEN, 2010, s.44)

Erkek egemen iktidarın yarattığı bu rollerin bir sonucu olarak, Türkiye’de cinsiyetler arası eşitsizlik oldukça yaygındır. Türkiye’de 1980’lerde Feminist hareketler ile kadın-erkek eşitsizliğine dikkat çekilmiştir. Dünyadaki Feminist hareketler gibi Türkiye’de de bu toplumsal kadın hareketi, siyasi faaliyetinin temelini; cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım, kadınların keşfedilmesi ve değiştirilmesi gereken fiili ezilişleri olarak görmüştür. (YUVAL-DAVIS, 2007, s.218)

Yine aynı dönemde dünya ile eş zamanlı olarak Türkiye’de de kimlik kavramı sorgulanmış ve kavramın sabit bir olgu olmadığı fark edilmiştir. Bu bağlamda, kimlik sorgulamasının bir sonucu olarak, kadın kimlikleri yeniden inşa edilmiştir. Felsefeci Denise Riley’nin sorgulanan kadın kimlikleri ilgili analizi bu yöndedir. Riley’e göre, “kadınlar”ın sabitlenemeyen kimlikleri vardır. Kimliklerin kendileri, değişen kategorilerle birlikte, sürekli ilişki içinde olarak yeniden kurulmaktadır. (YUVAL-DAVIS, 2007, s.34)

Sonuç olarak; Batı kökenli “toplumsal cinsiyet” kavramı ve kadının cinsiyet rolleri, Türkiye’de heteroseksüel erkek egemen iktidar çerçevesinde oluşmuştur. Tek bir cinsiyet hâkimiyetinin olduğu Türk toplumunda kadın cinsiyeti, oluşturulan rol bağlamında edilgen ve geri planda kalan bir yapıya sahiptir. Bu geride kalmanın altında yatan nedenleri ve kadının ezilmesi durumunu da içeren toplumsal cinsiyet rolleri, Batı’nın toplumsal cinsiyet rolleri kavramından oldukça farklıdır. Çünkü Türkiye’de toplumsal cinsiyet kavramı, coğrafyanın kültürü ile de karışarak, daha çok heteroseksüel erkek dışındaki cinsiyetleri reddeden, yok sayan ve denetleyen bir kavram haline gelmiştir.

Ayrıca dünyadaki kadın hareketlerinin etkisiyle eş zamanlı olmasa da, 1980’lerde Türkiye’ye de yansıyan Feminist hareketler ile ataerkil düzenin keskinliği kırılmış görünse de, ataerkil düzen sadece tüketim kültürüne uyum sağlayarak, kimliğini ve varlık alanlarını devamlı olarak yeniden kurmakta ve kurgulamaktadır.

2.3. 1960 Sonrası Tüketim Toplumu Türk Kadını ve Kadın Sanatçının Cinsiyet Roller

1960’lı yıllar, Türkiye’de toplumsal olarak önemli gelişmelerin olduğu bir dönemdir. Bu gelişmelerden en önemlisi de 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesidir. 1950’lerde yaşanan ekonomik kriz ve devlete destek veren belirli kesimlerin desteğini çekmesi, müdahalenin en önemli etkenlerindendir.

Askeri müdahalenin önemli gelişmelerden olmasının bir sebebi de, ardından çıkarılan 61 Anayasası’dır. Türkiye’de çıkarılan tüm anayasalar içerisinde en özgürlükçü, en sosyalist, en hümanist¹⁰ anayasadır. 61 Anayasası ile sosyalist yayınlar artmış; sanatçılar kendilerini daha özgür ifade edebilecekleri bir ortama kavuşmuşlardır.

Cumhuriyet ilanı ardından gerçekleşen reformlarla toplumsal yaşama dâhil edilen kadınlar, 1950’lerde başlayan kente göç ve ekonomik krizin etkisiyle, aile ekonomisine katkıda bulunmak amacıyla çalışmaya başlayarak iş yaşamına da dâhil olmuşlardır. Kadının çalışma hayatına girmesiyle toplumda oluşan bu yeni kadın kimlik algısı, kadının kamusal alanda daha fazla yer alıyor olmasını da kapsamaktadır.

¹⁰ Hümanist: İnsancıl.

Ancak kadın toplumsal yaşama daha fazla dâhil olmasına ve bunun ataerkil iktidar tarafından kabul görmesine rağmen, sanat dâhil tüm alanlarda, kadını hala erkek ile eşit konumda değerlendirmeyen bir ataerkil anlayış devam etmiştir. Kadının ezilmesine sebep olan temel problemler çözümlenmeden toplumsal yaşama dahil olan kadın, sanat alanında da ya tümüyle dışlanmış ya da yalnızlaştırılmıştır. Kadının sanatta dışlanma durumu, erkek egemen sanat anlayışının; kadın sanatçıyı, sanat kültürünün bir parçası olamadığını ileri süren düşünce sebebiyle oluşmuştur.

Kadın sanatçıların çalışmaları hiçbir zaman övülmemiş; sanat tarihçiler ve eleştirmenler tarafından, birbirinden farklı yönleri dikkate alınmaksızın ideolojik okumalara kurban gitmişlerdir.

Kadın sanatçıların kabul görmeme durumu 1980'lere kadar devam etmiştir. 1980 'den sonra da kadın sanatçılar kendilerini ifade edebilecek yeni yöntemler ile erkek egemen sanat anlayışı içinde yer alabilmiştir. Bunun temel sebebi; geleneksel erkek egemen anlayışın erkek sanatçıların, yeniliklere kadın sanatçılardan daha geç cevap vermiş olmasıdır. Bu dönemde gerçekleşen kimlik sorgulamasının etkisi ile dönemin öncü sanatçılarından birçoğu da kadındır.

Kadın sanatçıların sayısının ve varlığının 1980'lerde artmasının sebebi olan iki önemli gelişmesinden biri Feminist Sanat ve Feminist Hareketlerdir. Türkiye'de kökeni 19.yüzyıl sonlarına uzanan kadın hareketleri, bu dönemde ilk kez dünya ile eş zamanlı gerçekleşmiştir. (ÖTKÜNÇ, 2007, s.83) Eş zamanlı gerçekleşen bu toplumsal hareket, özellikle "toplumsal cinsiyet" olgusunu vurgulamıştır.

"Toplumsal cinsiyet" vurgulu bu 2. Kuşak Feminist hareketten doğan Feminist Sanat, her türlü ötekileştiriciliği sorgulama özelliğiyle, erkek egemenliğindeki sanat modernizminin kırılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu kadın hareketini gerçekleştiren kadınlar, kendi içlerinde farklı anlayışlara sahip olsalar da, ortak bir söylemle hareket etmiş ve bizzat kendi yaşamları için hukuktan sanata kadar çok geniş bir alanda talepte bulunmuşlardır. (ÖTKÜNÇ, 2007, s.85)

Kadın sanatçıların kendi bakış açılarıyla eser üretmesini destekleyen Feminist Sanat, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de, erkek egemen sanat anlayışı ve sanat tarihinde, gölgede kalmış kadın sanatçıları tanıtmayı amaçlamaktaydı. Bunlara ek olarak "Hızla çoğalan,

şasıllacak kadar çok miktardaki kadın sanatı ürünlerinin formlarına ve anlamlarına dair bir tarih ve kuram oluşturmak.” (ANTMEN, 2010, s.58) Feminist sanatın görevleri arasındaydı.

Erkek egemen sanat anlayışının oluşturduğu sanat tarihinde, sanat eserleri her zaman bir ‘büyüklük’ (ANTMEN, 2010, s.123) ile ifade edilmektedir. Feminist Sanat bu “büyüklük” olgusunun kadın ve erkek sanatçılar için farklı anlamlar ifade ettiğini öne sürmektedir. Buna göre; kadın deneyimleri ve koşulları, hem biçim hem içerik olarak erkek sanatçılarınkinden farklı niteliklere sahip eser üretmelerini sağlamaktadır. Bu durum, bir kadın üslubunun varlığını ortaya koymaktadır. Ortak bir kadın üslubunun varlığını kanıtlamak ve kadın sanatı tarihini yazmak Feminist sanatın da amaçlarındandır.

Kadın sanatçıların kendilerini, erkek bakış açısından farklı ifade ettikleri çalışmaları, erkek egemen sanat anlayışı tarafından ya dışlanmış ya da sanat dışı sayılmıştır. Ancak kadın sanatçıların, kendilerini kadın bakış açısı ile ifade etmek için yeni ifade yolları aramasının sebebi; erkek egemen sanat anlayışında kadınların kendileri ifade edebilecekleri hazır bir imgelemenin bulunmaması ve modernizmin dilinin kadın sanatçıların eserlerini üretmesi için gereken koşulları desteklememesidir. Kadın sanatçıların bu yeni ifade yolları araması, kadın sanatçıların dönemin öncülerinden olmasını sağlamıştır.

Kadın sanatçıların görünürlülüğünün arttığı 1980’lerin önemli gelişmelerinden ikincisi, kapitalizme yenik düşen 61 Anayasası’nın 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi ile yürürlükten kalkmasıdır. 80 Askeri müdahalesi ile göreve gelen Özal hükümeti ve yeni liberalizm politikaları; özelleştirme ile medya kuruluşlarının artmasını sağlamıştır. Artan medyanın kadın ve kadınlıkla ilgili her şeyi bir meta olarak kullandığı bu dönemde, kadın; tüketim toplumunun ve kültürün yeni pazar alanı haline gelmiştir. Ötkünç, reklamlarda kullanılan kadın imgesi ile ilgili “modern toplumun ana boşalım kanalı olarak görülen cinselliğin”, reklâmlardaki ürünlerin kullanım amaçlarını “aşan” ve bağlamından uzak bir biçimde tüketiciye sunumunu” sağlayan bir olgu olduğunu ileri sürmektedir. (ÖTKÜNÇ, 2007, s.79)

Medyanın her mecrada kullandığı, eskiden mahrem olan kadın kimliğinin, tüketim nesnesi gibi teşhir edilmesi, kamu-özel alan sınırlarını belirsizleştirmiştir. Artık, her özel şey, kamusal olabilmekte ve kamu tarafından rahatlıkla izlenebilmektedir. Bu, kadının tarih boyunca izlenen olma durumunun devam etmekte olduğunu göstergesidir.

1980’ler bir yandan darbenin getirdiği hükümetin yeni liberalizm politikaları ve özelleştirme ile ticari galerilerin arttığı; Türkiye’de sanatın uluslar arası platformda yer alma çabalarının başladığı, bir yandan da kimlik sorgulaması ve cinsiyet politikalarının irdelenmesi ile değişen kimliklerin, mekânların; cinsellik, beden olgularının yeni bir aidiyet algılaması yarattığı bir dönemdir.

Cinsiyet politikalarının irdelenmesini sağlayan şey, dönemin kadın hareketleri ve sanat alanında da kadınların çalışmalarına yeni bir bakış açısı yaratan Feminist Sanat’tır. Buna göre; kadınların amaç edindikleri anaçlık duygusu ile yaptıkları düşünülen ve kadınlık görevi olarak görülen el sanatları, birer zanaat olarak değil, kadınların yaşantının ve deneyimlerinin sentezlenmiş birer sanat eseri olarak değerlendirilmelidir.

Feminist Sanat, kadın sanatçının eser üretim şeklinin, bir erkeğinkinden farklı olmasının sebebini; kadının erkeğinkinden farklı deneyimler ve farklı duygular içeren yaşam şeklinden kaynaklandığını ileri sürmektedir. Buna göre; erkek, bir duygudan yola çıkarken, kadın, bir deneyimini anlatmaktadır. Var olan değerler sistemine dâhil edilmiş kadın sanatçı, eserlerini hem kendi deneyimleri ve hem de erkek egemen sanat anlayışının bakış açısı ile eleştirmektedir. Bu, ataerkil düzenin içinde kadınlığı ezen unsurları değiştirmeden, kadını toplumsal yaşama dâhil etme çabalarının yarattığı ikircikli bir durumun sanattaki yansımasıdır. Kadının, sanattaki ikili değerlendirme halini Ötkünç şöyle ifade etmiştir:

“Kadın sanatçı, bir kadın olarak kendi deneyimini özellikle “kadınlık durumu” nun koşullarında, yani bakışın nesnesi olarak görür. Ama “erkek konumu” denebilecek bir konumda bulunarak, bakışın öznesi olarak, bir sanatçı olarak yaşadığı “duygu”yu da açıklamak zorundadır. Kadın sanatçı, birinci konumu, kadının toplumsal olarak belirlenmiş konumu olarak tanımlar: sorgulanması, kurtulması ya da ortadan kaldırılması gereken bir konumdur bu. Oysa ikinci konumun işaret ettiği şey (yani, etkin bakış söz konusu olduğunda tek bir konum olabilir o da erkeğin konumudur) kabul edilmez ve bir tür ruhsal hakikat olarak yorumlanır: doğal içgüdüsel ve önceden var olan ve muhtemelen temsil edilemeyen kadınlık olarak.” (ÖTKÜNÇ, 2007, s.67)

Ötkünç’ün bu ifadesine göre; kadın sanatçı, bir kadın olarak var olduğu durumda, bir erkeğin gözünden çalışmasını ancak, erkeğin bakış açısıyla değerlendirebilmektedir. Bu da, kadının, kadın bakış açısıyla bir üretim yapmasını engellemektedir. Bu bağlamda, kadın sanatçı çalışmalarında, kendini ne bakış nesnesi, ne de bir erkek sanatçı gibi bakış öznesi olarak; erkek egemen anlatım biçimiyle ifade etmelidir. Çünkü bunların hiçbirisi kadın

sanatçıya ait olgular değildir. Kadın sanatçıların kendilerini, kadın bakış açısı ifade edebilecekleri yeni yollar bulmaları gerekmektedir.

Kadınların kendileri kadın bakış açısıyla ifade edebilecekleri ve ihtiyaçlarının olduğu yeni imgelem, araç ve ifade şekilleri; 80 askeri müdahalesinin ardından yaşanan politik suskunluk, kırsaldan kente göç ile oluşan “arabesk” kültür patlaması, tüketim toplumu ve getirdiği söz, imge bolluğunun beslediği Çağdaş Sanat ve Güncel Sanatla ortaya çıkmıştır.

2.4. Kimlik Politikaları Çerçevesinden Türk Kadını ve Kadın Sanatçı Kimliği

Cumhuriyet ilanından itibaren devletin tek tipçi indirgemeci kimlik anlayışı, Türkiye’de kimlik politikalarının temelini oluşturmuştur. Cumhuriyet döneminde topluma aşıl原因an milliyetçilik anlayışı Türk kimliğinin temel taşlarından biridir. Nil Mutluer’in ‘ideal’/ ‘normal’ cumhuriyet evladı ” olarak ifade ettiği Türk kimliği; Sünni Müslüman, eğitilmiş orta sınıfa mensup olan, vatani ve namusu içim hayatını feda edebilecek özellikte olan anlamını içermektedir. (MUTLUER, 2008, s.18) Güce dayalı bu kimlik politikası, güce yakın olan erkek cinsiyetinin hâkimiyetini ön görmektedir. Bu durum, kadın cinsiyetinin geri planda kalması ve dışlanmasına sebep olabilmektedir. Çünkü “soy kütüğü ve kökene odaklanan milliyetçi projeler, öteki milliyetçi projeler arasında dışlamacılığa en eğilimli olandır.” (YUVAL-DAVIS, 2007, s.55)

Türkiye’de kadın kimliği, modernleşme anlamında iki dönem geçirmiştir. Birincisi Cumhuriyet ile devlet tarafından oluşturulan “cinsiyetsiz” ; toplum içinde erkekle birlikte yer alan eğitilmiş modern kadın, ikincisi 1980’lerden sonra kadın hareketlerinin ve kimlik kavramını sorgulanması ile birlikte kadınların kimlikleri bizzat kendilerin oluşturduğu; kadın-erkek eşitsizliğine karşı çıkan ve bu konuda eylemlerde bulunan modern kadın dönemidir.

İlk dönem modern kadın kimliğini oluşturan Cumhuriyet sonrası erkek egemen iktidar, kadının bireysel kimliği ile kadının toplumsal kimliğini eşdeğerde görmekteydi. Bu, dönemin kimlik politikasının homojenleştirmeye eğiliminden kaynaklanmaktaydı. Aynı zamanda da bu anlayış, yaşanabilecek iç iktidar çatışmalarını, oluşabilecek kimlik sınırlarının değişmesini ve çıkar çatışmalarını inkâr etme eğilimiydi.

Cumhuriyet dönemine geçişle birlikte oluşturan ilk dönem modern kadın kimliği ve bu kimliği oluşturan cinsellik unsurunun, yeni ulus-devlet anlayışı ile birlikte sevgi duygusuyla

kontrol altında tutulması amaçlanmıştır. Kadını, namusunu korumadığı takdirde ölümlerle yargılayan korku temelli namus anlayışı geride bırakılmak istenmiştir.

Ancak sevgi temelli bir namus anlayışı da olsa, kadının cinselliği hala denetlenmesi gereken bir unsur olarak görülmektedir. Bu durum, kadının toplumsal cinsiyet rolü ve toplumu “temsil eden” konumu ile bağlantılıdır. Kadının cinselliğin denetlenmesinin temel sebebi, Türkiye’de kadın kimliğinin; toplumun şerefine taşıyıcısı olarak sunulan, bir kimlik politikasının ürünü olmasıdır.

Kadın kimliğinin değişim geçirdiği 1980’lerdeki ikinci dönemi ise Feminist hareketler ve 1980 askeri müdahalesinin ardından olmuştur. Feminist hareketler ile kadının ataeril düzen tarafından oluşturulan kimliği sorgulanmış ve yeniden inşa edilmiştir. Var olan kimliklerin sorgulanması ve yeniden inşası, erkek egemen sanat alanında da, kadın sanatçıları, kendilerini kadın bakış açısıyla ifade edebilecekleri yolları bulma yönünde harekete geçirmiştir.

Kimlik arayışının ardından inşa edilen yeni kadın kimliği ile edilgen kadın stereotipi¹¹ geçmişte kalmıştır. Bunun yerine erkek düzenin içinde “kadınlık” durumunu açıkça ortaya koyan, erkek egemen sistemin sınırlarını çizdiği “kadın”dan farklı olduğunu kanıtlayan kadın stereotipi vardır. Sınırlarını, hiçbir egemen erkek sınıfça çizilemeyeceğini savunan bu yeni toplumsal algı, sanat alanında da kendini göstermiştir.

Toplumsal yaşamda hiçbir erkek egemen sınıfça sınırlarının belirlenemeyeceğini savunan kadınlar, sanat alanında da; kendi üretimlerini erkek egemen sanat anlayışı tarafından değerlendirilemeyeceğini savunarak yeni ifade yolları aramışlardır. 1980’lerden sonra Çağdaş Sanat ve Güncel Sanat ile kendilerini kadın bakış açısıyla ifade edebilecekleri yeni ifade yolları bulan kadın sanatçılar, kadın ve cinsellik gibi kendileri ile ilgili konuları cesurca ele almışlardır. Bunun en önemli etkenleri; “kadın”lık durumlarının oluşturduğu deneyimler, feminist hareketler ve modern kimlik anlayışı ile sorgulanan cinsiyet, beden, cinsel politikalar gibi olgulardır. Semra Yetik’in “20. ve 21. Yüzyıllarda Türk Resim Sanatında Tekstil Etkisi” adlı yüksek lisans tezinde, dönemin kadın sanatçılarının, kadın ve cinsellik üzerine çalışmaları ile ilgili analizi şu şekildedir:

11 Stereotip: Sosyal bir grubun içinde olan ve içinde bulunduğu grubu en iyi temsil eden özellikleri taşıyan, örnek gösterilebilecek kişi, basmakalıp.

“1968’de Amerika’da büyük yankı uyandıran feminist hareketle birlikte sorgulanan kadın kimliği Türkiye’de Nur Koçak, Nil Yalter gibi sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Kadının kendi yerini ve konumunu sorguladığı bu dönemde Nur Koçak “fetiş nesneler/nesne kadınlar” adlı çalışmasıyla kadını nesne konumuna indirgeyen bir anlayışa karşı tepki göstermiş; jartiyer, ruj, kirpik gibi kadının cinsel kimliğini öne çıkaran nesnelere vurgu yapmıştır.” (YETİK, 2009, s.250)

Kadın sanatçıların, konu olarak kadın ve cinselliğini işlediği bu dönemde, 80 askeri müdahalesi ve ardından gelen hükümetin liberal ve özelleştirmeci politikaları; medyanın kadın ve kadınlık ile ilgili her şeyi bir pazar alanı olarak gördüğü bir anlayışa temel hazırlamıştır. Kadının, izlenen ve tüketilen olma durumu, kadın sanatçıların da feminist bir anlayışla, bunu eleştirmesini ve bu yönde çalışmalar yapmalarını sağlamıştır. Deniz Kandiyoti, kadının izlenen olma durumunu, vitrinleştirilmesini, kadın bedeninin bir tüketim nesnesi haline getirilmesi olarak görmektedir.

“Kadınlık, K*A*D*I*N göstergesi için, tarihsel süreçte değişen ideolojik anlamların inşasıdır; bu gösterge, kimliğini ve hayali üstünlüğünü yarattığı bu Öteki hayaletinden devşiren başka bir sosyal grup tarafından ve bu sosyal grup için üretilir. Kadın hem bir ilahtır, hem bir sözcükten ibarettir.” (ANTMEN, 2010, s.219)

Antmen’in kadınlık durumu ile ilgili görüşüne göre; 80 sonrası hükümetin politikaları sonucu medyanın kullandığı yeni kadın kimliği de bir pazar alanı olarak, başkaları için yapılmıştır. Kadının kendisine bir yararı yoktur. Kadının ve kadın sanatçının kendi kimliğine sahip çıkması ve kadın hareketlerinin bu dönemde oldukça etkili ve dünya ile eş zamanlı olmasında bu dönemin bu tip kimlik politikalarının oldukça etkisi vardır.

BÖLÜM 3 - 1960 SONRASI TÜRKİYE’DE SANAT ORTAMI VE ANLATIM BİÇİMLERİ

3.1. 1960 Sonrası Sanatının Temelleri ve Anlatım Biçimleri

1950 sonrasını kapsayan 20. yüzyılın ikinci yarısı, dünyadaki iki büyük savaşın ardından hızlı toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Söz konusu yoğun değişimlerin insanlarda yarattığı güvensizlik psikolojisi, sanat alanında da geleneksel sanat türleri dışında, sanat ortamını kökten değiştiren anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

20. yüzyılın ikinci yarısını etkileyen 2. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa ve Amerika’da sanat alanında “soyut” ve “popüler kültür” odaklı iki anlayış ortaya çıkmıştır. (YETİK, 2009, s.167) Soyut odaklı “soyut dışavurumculuk”, eserin konusunun esere başlamadan önce karar verilmesine karşı olan bir sanat anlayışıdır. Ona göre; bir eserin eser olabilmesi kurgulanmadan yapılmasını gerektirmektedir.

Soyut Dışavurumculuk sanat anlayışının hemen ardından, İngiltere’de gerçekleşen ve soyut dışavurumculuğun, eserin üretim süreci sırasında konusunun oluşturulması gerektiği düşüncesini yapmacık bulan Pop Art, adeta bir patlama ile ortaya çıkmıştır. Popüler kültür imgelerinin kullanıldığı Pop Art, İngiltere’den farklı ortam ve zamanda, Amerika’da birbirinden bağımsız olarak, kendini göstermiştir. Pop Art’ın, Amerika’da kendini göstermesi ile birlikte günümüzde kullanılan Pop Art olgusu oluşmuştur. Çıkış noktası İngiltere ve sebebi bir karşı hareket olmasına rağmen, bu anlam günümüzün Pop Art olgusunun sadece bir tarihine ait bir olay olarak kalmıştır.

Bir sanat eleştirmeni Lawrence Alloway ‘in bu anlayışının eserlerinde kullanılan imgelerin sıradanlığına gönderme yapmak için kullandığı Pop Art terimi, bu anlayışı sonrasında bir akım haline getirmiştir. (Solak Kedi, 2014) 1960’larda bir akım haline gelen Amerikan Pop Art’ı, popüler kültür imge ve unsurlarını oldukları gibi sunmuştur. Tüketicinin toplumun bir ihtiyacı olduğu düşüncesi İngiltere’den farklı olarak Amerika’daki bu sanat anlayışının temelini oluşturmuştur. Özellikle hızlı sanayileşme ile birlikte önem kazanan reklam sektörü, televizyon kullanımı ile birlikte, toplumu etki altına alan popüler kültür olgusunun da etkisiyle Amerika’daki Pop Art’ın doğması hızlanmıştır.

Popüler kültür imgelerini tematikleştirerek mizah katan Pop Art sanatçılarından ilk bu anlayışın temelini atan Jasper Johns ve Robert Rauschenberg olmasına rağmen, Pop Art sanat anlayışının temsilcisi popüler kültür imgelerini kullanmaktaki ustalığıyla Andy Warhol olarak görülmektedir.

Pop Art, uzmanlar tarafından toplumda güvensizlik psikolojisine sebep olan savaşlardan ilki, Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan Dada hareketinin bir uzantısı olarak görülmektedir. Dönemin geleneksel sanat anlayışı, bir grup sanatçı tarafından, toplumu bu derinden etkileyen savaşlara sebep olan etkenleri oluşturan aynı düşünce yapısından kaynaklandığı ileri sürülmüş ve reddedilmiştir. Buna göre; sanat ile yaşam, 11.-19. yüzyıl arasında hâkim olan geleneksel sanat anlayışının ileri sürdüğü kadar birbirinden farklı ve mesafeli olgular değildir. Pop Art'ın da tüketim imgeleri olan yaşam nesnesini bir sanat nesnesine dönüştürerek, yaşam ile sanat arasındaki mesafeyi ortadan kaldırması durumu, Dada'nın bir uzantısı olarak görülmesini saplamıştır. Buna en iyi örnek Andy Warhol'un 1962 yılında ürettiği Campbell'in Çorba Konserveleri adlı çalışmasıdır. Günlük bir nesne olan çorba konserveleri, Warhol'un bakış açısıyla bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Bunun yanı sıra sanatın da bir tüketim şekli haline gelmesine gönderme yapan bu çalışma, sanatla ile yaşam arasındaki çizgiyi ortadan kaldırmaktadır.



Campbell Konserve Çorbaları, 1962, Tuval üstüne sentetik polimer boya, 50,8x40,6 cm'lik 32 tuval, MoMA, New York, ABD

Sanat ve yaşam arasındaki ilişki bağlamında, Birinci Dünya Savaşı sonrasında sanat alanındaki reddediş; ikinci savaşın da etkisiyle tüm sanat ortamına yayılarak, 1950’lerde sanat ve gündelik yaşam arasında düşünülen daha bağımlı bir ilişki var olduğunu ortaya koymuştur. Sanat ve gündelik arasındaki bu ilişki, yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

“Güzellik” temelli geleneksel estetik anlayışına alternatif olan, söz konusu yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasının yanı sıra aynı dönemde sanat tarihinin de bir anlayışın bitip diğer anlayışın başladığı düzgün bir çizgisellikte olmayabileceği fark edilmiştir. Pop Art’ın İngiltere ve Amerika’da farklı koşullarda ve birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkması bunu kanıtlar niteliktedir. Dönemin estetik anlayışının değişimine paralel olarak, geleneksel estetik anlayışa karşı düşüncelerle, 1960’ların sonunda gerçekleştirilen öğrenci hareketlerinin başlattığı uyanışlar, 1960 sonrası sanat ortamını değiştiren en önemli olaylardan biri olmuştur.(YETİK, 2009, s.244)

1950’lerdeki Pop Art’ın ortaya çıkması ve akabinde değişime uğrayan estetik anlayışının geçirdiği süreci Fulya Erdemci şu şekilde dile getirmiştir:

“Modern sanatın kendine yönelik eleştirel mekanizmasını oluşturan ve dolayısıyla modern sanatın vazgeçilmez panzehiri karşı-sanat hareketleri 1950’lerde, soyut sanat ve formalizm eleştirileriyle yeniden canlanmıştır. 1950’lerin ikinci yarısı, Amerika’da Jasper Jons, Robert Rauschenberg ve John Cage, Paris’te Yves Klein ve Arman gibi sanatçıların Neo-Dada olarak adlandırdıkları ikinci dalga karşı sanat denemelerine sahne olmuştur. Bu hareket 1950’lerin sonu ve başlarında İngiltere ve Amerika’da Pop Sanat ve Fransa’da Yeni Gerçekçilik olarak adlandırılan sanat hareketlerine yol açmıştır. Bu dönemde, modernizmin hem düşünce, hem de estetik bir öneri olarak kendi sınırına dayandığı öne sürülür ve bu anlamda da, radikal bir eleştiriden geçerken, 1960 sonları, 1970’ler yeni form ve dil arayışlarının denendiği bir laboratuvar ortamına sahne olmuştur. Sanat’ın “düşüncesi”nin yanı sıra, nesnesinin, konumunun ve geleneğinin sorgulandığı Kavramsal Sanat, Minimalizm, Çevresel Sanat ve diğer “kavramsallaştırma” eğilimleri de yine bu dönemde formüle edilmiştir.”(ERDEMCI, 2007, s.40)

Erdemci’nin de, söz konusu değişim sürecinin sonunda bahsettiği gibi, sanat alanında yeni form ve dil arayışı, düşünce üzerinden yani kavramlar üzerinden ifade edilebilecek yeni bir estetik anlayışla sonuçlanmıştır. Nesne yerine düşüncenin ön planda olduğu 1960 sonrası sanat anlayışı ile sanat yapıtının maddi değeri büyük oranda azalmıştır. Geleneksel sanat anlayışı ve ifade biçimlerinin dışlandığı bu dönemde performans, yerleştirme, video gibi yeni ifade biçimleri kullanılmaya başlanmıştır.

Sahne ve görsel sanat alanında, bedeni kullanarak yeni ifade biçimleri yaratmayı amaçlayan Performans, ilham kaynağını 1910'lardaki Marinetti'nin Akşamları ve sonrasındaki Dadacıların gösterilerinden almışsa da, şimdiki biçimine 1950'li yıllardan sonra ulaşmıştır. Temel malzemesi beden olan performans, 1950'lerin sonundan 1970'lere kadarki dönemde disiplinler arası bir ortamda gelişerek varlığını sokaklara taşımıştır. (BOZKURT, 2012, s.231)

Bedenin kullanıldığı ifade biçimi Performans'ta eser; geleneksel sanat anlayışındaki eser fikrinin bir "sonuç" olmasının aksine, sürecin kendisidir. (BOZKURT, 2012, s.232) Sürecin eser olma durumu, gündelik yaşamla sanatın arasındaki ilişkiden yola çıkan "şimdi ve burada olma" fikri ile bağlantılıdır.

İkinci bir ifade biçimi "yerleştirme", resim ve heykelin anlatım biçimlerinin ötesinde, aynı zamanda hem mekâna özgü hem de taşınabilir bir durumdur. Mekâna giren seyirciyi, sanatçı adına karşılayan yerleştirme eser, seyircideki mekân kavramını, geleneksel sanat anlayışındaki mekân kavramından oldukça farklı bir noktaya çekmektedir. Geleneksel sanat anlayışında, eseri sadece sergilemek amaçlı kullanılan mekân, yerleştirme sanatında eserin bir parçası haline gelmiştir.

Mekânın eserin bir parçası olduğu yerleştirme eserinde kullanılan nesneler, sanatçı tarafından biçimsel olarak değil, içeriksel olarak tercih edilmiştir. Sanatçı bu anlatım biçiminde mekânı da esere dâhil ederek, seyirciye izleme-izlenme sürecinde yeni bir deneyim sağlamaktadır.

Üçüncü bir temel anlatım biçimi olan video 1950'lerin sonundan itibaren dijital teknolojinin, bilgisayarın ve ardından internetin gelişmesinin ortaya çıkardığı medya olgusu ile kullanılmaya başlanmıştır. Yani 1960 sonrası sanat ifade biçimlerinden videonun ortaya çıkışı da medya ile olmuştur. Videonun bir sanat üretim biçimi haline gelmesi ile sanat ürününü biçimlendiren yeni bir dil, yeni kavramlar ve yeni bir terminoloji oluşmuştur.

Medyanın en önemli unsurlarından biri olan televizyon da, canlı yayın kurgu tekniği sebebiyle sanatçılar tarafından 1950'li yıllardan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. (BOZKURT, 2012, s.231)

Medyanın ortaya çıktığı 1950’li yıllarda, dijital teknolojinin gelişmesi 1960 sonrası sanat anlayışının temelini oluşturan, sanatın gündelik yaşamdan farklı ve ayrı bir şey olmadığı düşüncesini desteklemiştir. Dijital teknolojinin gelişimi ile birlikte 1950 öncesi dönemdeki “bilgi güçtür” düşüncesini, herkese eşit bir şekilde bilgiye ulaşma ortamı sağlayarak ortadan kaldırmıştır.

Toplumun bir tüketim toplumuna dönüştüğü 1950’lerle birlikte değişen estetik anlayış, geleneksel sanat algısını kırarak, sanatı gündelik yaşama taşımıştır. Bundan sonra sanat anlayışı, popüler kültür, tüketim gibi olgular çevresinde gelişmiştir.

3.1.1. Tüketim Toplumu ve Sanatın Dönüşümü

“Kral Midas, dokunduğu her şeyi altına çevirmişti. Kapitalizm de her şeyi ‘meta’ya çevirdi.” Ersnt Fischer’ın Sanatın Gerekliliği kitabında belirttiği gibi kapitalizm her şeyi bir tüketim nesnesine dönüştüren tüketim temelli bir olgudur. Kapitalizmin bu etkisi, 1950’lerden sonra kültürel değişimlerle birlikte sanat alanında da kendini göstermiştir.

1950’lerden sonra dijital teknoloji gelişimi ile bilgiye ulaşım kolaylığı, popüler kültür olgusu ile tüketimin hızlanması gibi unsurlar dönemin kapitalizm temelli tüketim kültürünü oluşturmuştur. Her şeyin birer tüketim nesnesi haline geldiği bu dönemde, sanat da bu durumdan etkilenmiştir.

Bir tüketim kültürü olan Popüler Kültür olgusu sanatta Pop Art’da ortaya çıkarak, toplumun ihtiyacı olarak görülen tüketimin oluşturduğu imgelerin, birer sanat nesnesi olarak kullanılmasını sağlamıştır. Tüketim imgelerini kullanarak eser üreten Pop Art sanatçısı, bir yandan da sanat eserini çok yüksek değerde gören zihniyeti de tüketmiştir. Hem tüketen hem tüketilen bir olgu olan Pop Art, kapitalizmin her şeyi metaya çeviren zihniyetini kanıtlar niteliktedir.

Her şeyin bir tüketim nesnesi haline gelmesi durumu sanatta, sadece Pop Art’da değil, 1960 sonrası sanat anlatım biçimlerinde de kendini göstermiştir. Tüketim nesnelerinin bu kadar çok ve bu kadar hızlı tüketildiği bu yeni düzende, eser de tüketilme ve yok olma tehlikesi ile karşı karşıya gelmiştir. Bu tehlike algısı, eser üretme ile ilgili yeni bir felsefe ortaya çıkarmıştır: bir eserin sonucu değil, süreci önemlidir. Bu bağlamda izleyicinin, eserin son hali yerine üretme sürecine dahil olduğu yeni anlatım biçimlerinin kullanımı önem kazanmıştır. Sürecin önemli

olduğu bu anlayışla birlikte, her izleyici ile birlikte eser aynı anda farklı anlamlar içererek yeniden üretilmiş olacaktır.

Üretim sürecine izleyicinin katılması ile birlikte, kamusal alanlarda da gerçekleştirilen sanat çalışmaları, sanatın daha fazla insana ulaşmasını sağlamıştır. Tüketerek mutlu olunacağı fikrinin halka dayatıldığı bu dönemde, sanat ve gündelik yaşam arasındaki farkın ortadan kalkması da yine bir tüketim sorunu olan sanatın, daha geniş kitlelerce ulaşılabilir hale gelmesini sağlayan “üretim süreci” temelli anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Dönemin düşünürlerinden Adorno, sanatın daha geniş kitlelerce ulaşılabilir olma amacını; kapitalist kültürün ürettiği her ürünü, sanatı da dâhil ederek, bir amaç doğrultusunda gerçekleştirmesine bağlamaktadır. Bu durumu bir ‘Kültür Endüstrisi’ olarak nitelendirmektedir. (ASLIŞEN, 2006, s.24)

Ancak Adorno, sanatın bu yeniden ve daha geniş kitlelerin tüketimi için üretilme durumunda bir takım aksaklıklar olacağını iddia etmektedir. Ona göre; bu dönemdeki aşırı sanatsal tekniklerin kullanıldığı eserler, sanatın bütününe karşı sorumluluğunu ihmal etmektedir. Çünkü bu aşırı tekniklerin, eserleri klişeleştirebileceğini ve yozlaştırabileceğini düşünmektedir. Eserin klişeleşmesi ile ilgili bu tedirginlik, 11.-19. yüzyıl arasındaki güzellik temelli geleneksel estetik anlayışının sıradanlıktan korkan tavrına oldukça benzemektedir. Ancak, değişen estetik algı ve anlayış, artık sıradan olmayı, her kesime ulaşılabilir olmak adına kendi içinde kullanmaktadır. (ASLIŞEN, 2006, s.25)

Sanat eserinin sıradanlaşarak bir tüketim nesnesine dönüşmesini eleştiren Adorno’nun bakış açısının tersine, 1960 sonrası anlatım biçimlerini kullanan sanatçılar, kitle kültürünü kullanarak eserlerini birer tüketim nesnesine dönüştürmelerini bir karşı-duruş olarak değerlendirmektedirler.

Karşı-duruş bağlamında özellikle 1990 sonrasında Türkiye’de Güncel Sanat adı altında bir anlayış ortaya çıkmıştır. Bu anlayış, batıdaki “contemporary art” olgusunu kapsamakla birlikte, sanat tarihçiler tarafından, kelime karşılığı olan Çağdaş Sanat olgusundan farklı bir şekilde değerlendirilerek Güncel Sanat ismini almıştır. Adından da anlaşılacağı gibi, genel olarak güncel olayları eleştiren, kavramlar üzerinden yeniden üreten ve hızlı tüketilmesinde hiçbir sakınca görülmeyen bir sanat anlayışıdır.

Bir karşı-duruş sergileyen Güncel Sanat çalışmaları yapan sanatçıların, kitle kültürünü birer tüketim nesnesi anlamında kullanmasına; 1980'lerdeki kente göçler ile birlikte “arabesk” olgusu çerçevesinde oluşan yeni kitle kültürünün “kitsch” tüketim unsurlarını çalışmalarında tercih etmeleri gösterilebilmektedir.

3.1.2. Kitsch, Camp ve Pop Art

1960'lardan sonraki sanat anlayışını kavrayabilmek için ilk defa 1870'li yıllarda kullanılan Kitsch kavramını; tarihi daha eskiye dayanmasına rağmen 1960'tan sonra yayılan Camp estetiğini ve 1950'lerden sonra oluşan popüler kültür olgusu ile Pop Art'ı incelemek gerekmektedir.

Bu üç kavramdan ilki olan Kitsch, 1870'li yıllarda Münih'te Schwabing bölgesindeki ressamların turistler için yaptıkları resimleri ifade etmek için kullanılmıştır. Bu bağlamda, ucuz eşya anlamına gelen Kitsch kavramı, sanatta kötü ve ucuz olan çalışmaları ifade etmektedir. Burada kullanılan ucuz kavramı, sanatsal bir değeri görülmeyen anlamında kullanılmaktadır. (AYDIN, 2009, s.5)

Kitsch, yaşamsal zevki estetik bakış açısıyla artırmayı amaçlamaktadır. Yüksel değerli sanat eserlerini taklit ederek herkesin yaşamına estetik zevki sokmaya çalışan Kitsch, bu bağlamda hem üretimi hem tüketimi içeren bir kavramdır. Bu yönüyle kapitalizm olgularına benzemektedir. Kitsch eserleri taklit etmesiyle, galerilerde sergilenen eserlerden daha ucuz ve herkes tarafından satın alınabilir olanı üretmesi açısından sanatın gündelik yaşama girmesinin başlangıcı sayılabilmektedir.

Kitsch kavramı, modern öncesi dönemde ortaya çıkmışsa da varlığını her dönemde göstermiştir. Özellikle tüketim kültürünün yoğun olduğu ve popüler kültürün hâkim olduğu post modern dönemde yaygın biçimde tekrardan kullanılmaya başlanmıştır. Kitsch'i sanatı kirdettiği yönünde eleştiren ve sanatın saflaştırma teorisinin kuramcısı Greenberg'e göre Kitsch, post modern dönemde, popüler kültür ürünlerini ve figüratif eğilimleri kapsamaktadır. Kitsch'i, sanatın içine sızan toplumsal kültürün yozlaşmış formları olarak nitelendiren Greenberg, tanımlamasından da anlaşılacağı gibi Kitsch olgusunu, sanatçının birlikte anılmaması gereken bir kavram olarak düşünmektedir. (ASLIŞEN, 2006, s.26)

Modern öncesi dönemde kullanılmaya başlanan bu kavram, Fransız Sosyolog Jean Baudrillard tarafından modern nesnenin kategorileri arasında, kültürel bir kategori olarak değerlendirilmektedir. Baudrillard’a göre Kitsch; taklit, klişe ve piyasa kavramları ekseninde oluşan ve sanayi devrimi ile ortaya çıkan tüketim toplumuyla ilgili bir kavramdır. Ayrıca Kitsch kavramının benzersiz nesnelere bir “piyasa” değeri kazandırarak bunları birer tüketim nesnesine dönüştürdüğünü ifade etmektedir. (ASLIŞEN, 2006, s.31)

Baudrillard, Kitsch kavramını, yüksek gerçek kavramı üzerinden tanımlamaktadır. Ona göre Kitsch; gerçekten daha fazla gerçek olmak anlamında kullandığı yüksek gerçek kavramının maddesel karşılığıdır. (ASLIŞEN, 2006, s.31) Bu bağlamda Kitsch kavramı, daha önce üretilmiş bir şeyden yeni bir şeyin üreten bir kavramdır.

Türk sanat eleştirmeni Hasan Bülent Kahraman da Kitsch gerçekliğini abartılmış ve hiçbir değişikliğe uğramamış olmak ile ifade etmiştir. Söz konusu taklit edilen imgenin olduğu gibi kullanılması, Kitsch’in herkes tarafından tüketilebilen ve anlaşılabilen yönünü oluşturmaktadır.(ÖZİŞİK, 2008, s. 51)

Kitsch’in herkes tarafından ulaşılabilir olması, özellikle 1960 sonrası sanat anlayışının geniş kitlelere hitap etme ve ulaşılabilir olma fikrine yakın görünse de, herkes tarafından tüketilebilir olan durumdaki Kitsch, hala sadece “piyasa” değeri ile ölçülebilecek değersiz bir tüketimdir. (ASLIŞEN, 2006, s.31) Benzersiz olan ürünler sürekli olarak farklı boyutlarda yeniden üreten Kitsch, benzersiz olandaki bilindik öğeleri kullanarak, benzersizi yeniden üretmesiyle değersiz hale getirmesinden dolayı değersizleşmektedir.

Taklit unsurunu kullanan Kitsch kavramı, güzel ve popüler olanı taklit etmektedir. Kendine ait, özgün bir ürün ortaya koymamaktadır. Kitsch and Art kitabının yazarı Tomas Kulka da, Kitsch’in bu taklit etme durumunu, Kitsch’in asalak doğasından kaynaklandığını ileri sürmektedir. (ASLIŞEN, 2006, s.32) Ona göre Kitsch; çekiciliğini, taklit ettiği nesnenin duygusal çekiciliğinde almaktadır.

Kitsch’in asalak bir yapısı olduğunu ileri süren Kulka, Kitsch’i kötü bir estetik kategori olarak nitelendirmektedir. Kitsch ‘i formüle eden Kulka bunu üç maddede açıklamıştır:

“1- Kiç yüksek düzeyde kitle duyularıyla yüklü nesne ve temaları kullanır.

2- Kiç tarafından kullanılan nesne ve temalar hemen ve emek harcamadan algılanır.

3- Kiç, tasvir edilen nesne ve temalarla ilgili algı ve düşüncelerimizi değiştirmez. Birinci koşul kiç tarafından bol bol ele alınan tema alanını sınırlandırır. İkinci ve üçüncü koşullar ise stilistik niteliklerin sunum tarzını ilgilendirir. Eğer sanatkârimız herhangi birine aykırı davranırsa kiç konusunda başarısız olacaktır. Birlikte uygulamak koşuluyla bunlar yeterlidir.” (ASLIŞEN, 2006, s.32)

Kitsch kavramının her dönemde kullanılabilmesi, Kulka’nın deyişiyle asalak doğası sayesinde kendini her döneme uyarlayabilmesinden kaynaklanmaktadır. İkinci Dünya Savaşı’nda sonra, kendini ironiye teslim ederek yeniden ortaya çıkmasında bu durumun etkisi büyüktür. Bu dönemde Kitsch kavramı, sanatçılar tarafından çalışmalarının popüler boyutunun altını çizmek için kullanılmıştır. Ayrıca toplumun günümüzde içinde bulunduğu Güncel Sanat’ta da Kitsch, popüler kültür ve metalaşmanın eleştirisi olarak ve herkes tarafından anlaşılabilir olması nedeniyle kullanılmaktadır.

Kitsch’in İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra post modernizm ile yeniden ortaya çıkışı, en entelektüel çevrelerde bile olumsuz da olsa kabul gördüğü bir ortamda olmuştur. İroniyi içeren bu kötü estetik zevk, kötü zevki desteklemesi ağıısından “Camp estetiği” ile oldukça benzerlik göstermektedir. Kötü beğeniye yüksek sanatın bir formu olarak gören Camp, kelime anlamıyla “Bayağı” demektir. Kötü beğeniye bilinçli bir şekilde tasdik eden Camp’ın söylemi iki zıtlığı içeren bir şekilde “güzel çünkü berbat”tır.

Camp kavramı her ne kadar 1960’larda bir estetik algı olarak yaygınlaşmışsa da doğuşu 1909 yılında gösteriş budalası, abartılı anlamlarında kullanılmasıyla olmuştur. (CAMP, 2014) Estetik bir algı halinde gelmesi ile birlikte anlamı yapay, sıradan olarak değişen Camp kavramı, kaynağını 18.yüzyılın sanat çizgisinden almıştır.(Çin etkisindeki sanatsal tarz, karikatürler vb.) (SONTAG, 1964)

Bu noktada Camp ile Kitsch arasında ayrıma dikkat çekmek gerekmektedir. Çünkü bu iki kavrama dışarıdan bakıldığında, birbirinden ayırt edilmesi oldukça zordur. Ancak Susan Sontag’ın 1964 ‘de yayınladığı “Camp üzerine Notlar” yazısında verdiği örneklere bakıldığında, Camp’ı, Kitsch ‘den ayıran en önemli özelliğin yüksek sanata dair bir form algısına sahip olmasından kaynaklandığı görölmektedir. (SONTAG, 1964) Susan Sontag’a göre; Camp betimlenmesi zor bir kavram olması sebebiyle, hakkında konuşulabilecek belirgin bir yapıya sahip değildir. Buna ek olarak temeli, yaratının ve abartının yapmacılığına dayanmaktadır.

Susan Sontag'ın 58 maddede anlattığı Camp estetiği, yapay olanın bir ifadesi, dünyayı estetik bir fenomen olarak görmeye yarayan bir algılama biçimidir. (SONTAG, 1964) Ancak böyle tanımlama çabasının yanı sıra, kuramcı, Camp'ın tek bir tanımı olan bir kavram olmadığını da maddelerden birinde belirtmektedir. Camp bu yönüyle akademik sanat anlayışının tersine, sınırları oldukça geniş bir popüler kültür kavramı olarak değerlendirilebilmektedir. Sınırlarının bu genişliğine en önemli örnek, ataerkil düzenin reddettiği üçüncü cinsiyeti de kapsamasıdır. Camp estetiği, homoseksüel bir zevk olmamasına rağmen, bu anlayışın en önemli öncüleri de üçüncü cinsiyetten gelmektedir. (SONTAG, 1964)

Yapaylık unsuru içeren ve içeriğin görmezden gelindiği Camp'ı, bir anlamda abartılı üslubun dünya görüşü gibi gören Susan Sontag, buna örnek olarak objelerin başka bir şeye dönüştüğü ve içeriğin görmezden gelindiği Art Nouveau akımı etkisiyle, Hector Guimard'ın, 1890 sonunda tasarladığı Paris Metro girişini göstermektedir. (SONTAG, 1964)

Kitsch'e benzer şekilde taklit unsuru kullanan Camp, bu unsuru daha çok rol yapmak gibi yapay bir formda sunmaktadır. Teatral olarak sanat üretmek, bu rollerden en önemlisidir. Susan Sontag'a göre de Camp'ın amaçladığı, bir amaç olarak sanat üretmektir. (SONTAG, 1964)

Susan Sontag'ın altını çizdiği önemli noktalardan biri de, Camp'ın iyi ve kötü üzerine kurulu genel estetik yargıya dayanmaması ve onu reddetmesidir. (SONTAG, 1964) Bu bağlamda Camp, alternatif bir estetik anlayış olarak düşünülebilir. Bu noktada Camp, yine Kitsch ile karıştırılabilmektedir. İkisinin de, geleneksel estetik anlayışta, kötü zevk ile karşılık bulması, bu anlamda kafa karıştırıcıdır. Ancak Kitsch, kötü bir zevk olarak geleneksel estetik anlayış tarafından dışlanırken, Camp, her iyi zevkin de kötü bir yanı olabileceğini ve bunun iyi bir şey olduğunu savunarak geleneksel estetik anlayış tarafından kabul görmektedir.

Camp'ın; kötü zevki, yüksek sanatın bir formu olarak görmesi durumunu, Susan Sontag yazısında şu şekilde ifade etmiştir:

“Camp, iyi zevkin sadece iyi zevk olmadığını, iyi zevkin de kötü zevki içerdiğini iddia eder. İyi zevkin kötü zevkinin keşfi, oldukça özgürleştirici olabilir. Yüksek ve ciddi zevklerde ısrar eden adam, kendini zevkten mahrum eder; eğlendiği şeyleri sürekli sınırlar; iyi zevkinin durağan egzersizinde, kendine, önünde sonunda, çok fazla değer biçer.” (SONTAG, 1964)

Bunların yanı sıra 1950 sonrasında temel fikrinin, eğlence unsuru olmasına paralel olarak Camp, eğlence dolu bir anlayıştır. Taşlama, hiciv gibi unsurlar Camp'ın eğlence dilidir. Camp eğlenceyi takdir etmekte ve desteklemektedir.

Sürekli olarak oyunculığa teşvik eden, eğlence dolu Camp estetiğinin geleneksel estetik algıda kabul görmesinin en önemli sebebi, yapısı itibariyle Camp'ın, sadece zengin topluluklarda varlığını sürdürebilmesidir. Çünkü Camp, sıkılma korkusu ile teşvik edilmektedir. Zengin kesimin her şeye istediği anda ulaşabilmesi, bu tür topluluklarda sıkılganlığa ve hızlı tüketime sebep olmaktadır. Camp'ın sıkılganlık tehdidi ile teşvik edilmesi, bu topluluklarda ortaya çıkmasında ve varlığını sürdürmesindeki temel nedenlerdendir. Ayrıca popüler kültür imgelerini de içermesi açısından hızlı tüketim ortamı sağlayan bir yaşam biçimi haline gelmiştir.

Eğlenceli bir bakış açısına sahip Camp estetiği, zengin topluluklarda görülmesi sebebiyle züppe bir tavra sahiptir. (SONTAG, 1964) Bu züppe tavır ile Kitsch'in içerdiği anlamı da kapsayarak seri-üretim nesne ile yüksek değerdeki biricik nesne arasında ayırım yapmamaktadır.

Eğlence unsurunu seven Camp'ın estetik algı olarak yaygınlaştığı yıllar, popüler kültür olgusunun oluştuğu yıllardır. Tüketimin yaygın olduğu popüler kültür olgusu, sanatta Pop Art olarak 1950'lerde ortaya çıkmıştır. Pop Art, tüketim imgelerini birer tüketim ihtiyacı olarak ele almıştır. Söz konusu nesneler yeniden ve değişiklik yapmadan üretilip izleyiciye sunulmuştur. Kimliksizleştirilen tüketim imgeleri, sanat alanında yeniden tüketim döngüsüne dahil edilmiştir. Bu anlamda, var olan bir şeyi taklit etmesi açısından Pop Art, Kitsch kavramıyla benzerlik göstermektedir.

Pop Art'ın temsilcisi olarak görülen Andy Warhol, Kapitalizm'in yarattığı popüler kültürün konserve gibi günlük yaşamda tükettiği nesneleri, bulundukları alan dışında sergileyerek, tüketim mantığının izleyici tarafından düşünülmesini sağlamıştır. Warhol'a göre bu nesnelerin hepsi artık bir gösterge olarak varlığını sürdürmektedir. Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki, Warhol eserlerini üretirken, tüketim toplumunu veya tüketim ile ilgili hiçbir şeyi eleştirmek adına yapmamıştır. Eserlerin yarattığı söz konusu sonuçlar, tamamen kendi keyfi ve kendi sevdiği imgeleri kullanmak için üretim yapan Warhol'un amacının dışında sonuçlardır.

Warhol'un gündelik yaşamdan aldığı bir nesneyi bir esere dönüştürdüğü bu dönemde, sanat nesnesi ile gündelik yaşam nesnesi arasındaki ayrım tartışmaya açılmıştır. Bunun yanı sıra bu çalışmaları ile sanatçı, sanat alanındaki bir şeyi başka bir şey ile temsil etme durumuna gerek olmadığını gözler önüne sermiştir. Dönemin de anlayışı ile paralel, sanatçı, bu temsil etme durumunun basite indirgenerek herkes tarafından kolayca anlaşılabilir hale gelmesini sağlamıştır. Herkes tarafından kolayca anlaşılabilir olması Pop Art'ın, Kitsch'e benzeyen başka bir yönüdür.

Kitle toplumunun ihtiyacı olan şeyin eğlence olduğunun bu dönemde saptanması, Pop-Art'ın gelişimini daha iyi açıklayabilmektedir. Bu dönemde eğlence hızla tüketilen bir unsurdur. Eğlence endüstrisinin gelişkin olduğu bu dönemde bu kültüre gönderme yapan ve sanatçının kendini ifade edebileceği yaşamsal alan Pop Art'tır. Kuramcılara göre de Pop Art'ın içerisindeki bu eğlence unsuru Camp estetiğinin eğlence unsurundan gelmektedir. Hatta kuramcılar daha ileri giderek, Pop Art eğer içerisinde biraz Camp estetiği taşımasaydı, eğlenceli olmak yerine, düz bir anlatıma sahip olurdu. (SONTAG, 1964)

Tüketim imgelerini eğlence ile birlikte kullanan Pop Art sanatçıları, eserlerinde, afiş, çizgi film, moda gibi tüketim toplumunun sevdiği popüler unsurlarından yararlanmışlardır. Genellikle yararlandıkları bu materyallerin üstünde akrilik boya ile oynamalar yaparak, dönemin tüketim heyecanını yansıtmaya çalışmışlardır. Mümkün olduğunca sade oluşu ile herkes tarafından anlaşılabilir olması, herkes tarafından tüketilebilir çekici bir duruş sağlamıştır.

Dönemin tüketim kültürüne paralel şekilde, herkes tarafından ulaşılabilir olmasını, eserin seri üretim şeklinde gerçekleştirilmesi de etkilemiştir. Örneğin Campbell Çorbaları. Herkesin bir tane alıp evine götürülebileceği türden bu eserler, seri üretimin yüzeyselliğini gözler önüne sermektedir. Kitle kültürü ile zengin kültür arasındaki ayrımı ortadan kaldıran bu durum, Ali Artun'a göre; Pop Art'ın alay ederek eğlenen tarzından kaynaklanmaktadır. (ARTUN, 2010) Artun'a göre; sadece galerilerde sergilenebilecek kadar yüksek değerdeki yüksek sanatı eleştiren Pop-Art, ticariliğe yenik düşerek, eleştirdiği galeri ve müzelerin yüksek değerdeki eserlerinden olmuştur.

3.2. 1960 sonrası Türkiye’de Sanat Ortamı

Türkiye’de 1960-1980 yılları arasında sanat ortamı, dönemin ekonomik ve siyasal olumsuzluklarına rağmen yenilikçi bir çizgide ilerlemiştir. Özellikle 1980-1990 arası döneme, Bedri Baykam’a göre 30 senelik bir değişim sığmıştır. (ÖTKÜNÇ, 2007, s.89) 60’lardan sonra açılan yeni sanat kurumları, geleneksel sanat anlayışının hâkim olduğu Türkiye’de yeni ifade yollarının akademik ortamda kullanmaya başlayarak, bu yenilikçi çizgiyi belirlemede önemli bir rol oynamıştır.

1960’lara kadar, Türkiye’de geleneksel erkek egemen sanat anlayışının eğilimleri tek bir akademik kurum tarafından belirlenmekteydi. Bu, 1883’ten beri akademik anlamda sanat eğitimi veren, günümüzde “Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi” olarak bilinen kurumdur. 60’lara kadar Türkiye’de sanat alanında öncü ve yönlendiren konumdaki bu kurum, 60’lardan sonra sanatçı yetiştiren başka kurum ve kuruluşların açılmasıyla birlikte sanat konusundaki hâkimiyetini paylaşmak zorunda kalmıştır. Sanat alanındaki ağırlığı diğerlerinden fazla olmasına rağmen, yeni ifade yollarını uygulayan ve öğreten kurumlar ile birlikte 1960’lardan itibaren Türkiye’nin yeni sanat ortamını belirlemeye de devam etmiştir.(GÜRDAŞ, 2008, s.25)

Yeni ifade yolları uygulayan kurumların etkin hale gelmesiyle, Türkiye’de geleneksel resim/heykel algısına alternatif anlatım biçimleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yeni kurumlar ile birlikte, o zamanlar ismi Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde de yeni ifade yolları, yeni anlatım biçimleri kullanılmaya başlanmıştır. Örnek vermek gerekirse; Altan Gürman’ın 1967’de Akademi’de asistanlık yaptığı dönemdeki, gerçek nesneler kullandığı “Montajlar” dizisi ve Akademi’nin heykel bölümü mezunlarından Füsun Onur’un heykelin genelde kullanılan malzemeleri dışında farklı malzemeler kullanarak ürettiği işleri, Akademi’nin içindeki yeni eğilimlerin etkisidir. (GÜRDAŞ, 2008, s.26)

Akademnin ağırlığının diğerlerinden fazla olmasının sebebi, geleneksel eğitim verirken değişen sanat ortamına uyarak, yeni anlatım biçimlerini kullanması ile öncü konumuna geçmesidir. Dönemin yeni anlatım biçimlerinden performansın Türkiye’deki ilk örneği olan 1960’larda Adnan Çoker’in çeşitli disiplinlerde çalışan öğrencilerle, müzik eşliğinde yaptığı resim gösterileri buna örnek olarak gösterilmektedir. (GÜRDAŞ, 2008, s.26) 1961-1966

yılları arasında gerçekleştirilen gösterilere, 1961’de 12, 1962’de 12, 1963’te 13, 1966’da 14 resim öğrencisi, bir heykeltıraş ve bir pantomimci de katılmıştır.

Performans, yerleştirme gibi, sanatçıların müze ve galerilere bağlı kalmasını engelleyecek deneysel ifade biçimleri, genel olarak bir kavram çevresinde üretilen ve 1960 sonrasında Kavramsal Sanat adı altında gelişen yeni bir türün temeli oluşturmuştur. Kavramsal Sanat tartışmaları ile yeni ifade biçimleri ve yeni malzemelerin kullanımının önü açılmıştır.

Batıdaki kavramsal sanatı Türkiye’ye taşıyan Füsun Onur, Altan Gürman ve Sarkis’tir. (GÜRDAŞ, 2008, s.63) Bu sanatçılar, Batı ile eşdeğer bir biçimde “sanatçı-eser-izleyici” ilişkisini sorgulamışlar. Ayrıca figüratif eğilimlere karşı, hazır nesne kullanmış, mekân düzenlemesi yapmış ve performans gibi yeni anlatım biçimlerini uygulamışlardır. Yani alışılmışın dışına çıkarak yeni sanat anlayışının adımlarını atmışlardır. Bu yeni ifade biçimlerini kullanmaktaki temel algıyı, Gönül Gültekin şu şekilde yorumlamıştır: “Algılama çevresi yaratmak, alışılmış mekân kavramının ve sınır kavramının boyutlarını, duvarı görsel olarak çizerek, genişletmek ve malzemeyi sanatsal olgu durumuna getirecek uygulamalar ortaya çıkmıştır.” (GÜLTEKİN, 1994, s.61)

1960’lar bir yandan yeni anlatım biçimlerinin kullanıldığı yeni sanat akımlarının ortaya çıktığı, bir yandan da geleneksel erkek egemen sanat anlayışın çağa ayak uydurma amaçlı, kendi sınırları içerisinde yenilikçi bir tavır sergilediği bir dönemdir. Her iki bakış açısının da ortak yönü, Türk Sanatı’nı uluslar arası düzeyde icra etmektir.

Sanatını uluslar arası düzeyde icra etmek isteyen, dönemin genç ve orta kuşak sanatçıları, özellikle ABD ve Batı’da gelişen teknolojiye ayak uydurma çabaları göstermişlerdir. Video gibi ifade biçimlerinin ortaya çıkışında bu anlayışın etkisi olduğu söylenebilir.

1960’lar aynı zamanda Batı’da Yeni Figürasyon, Kavramsal Sanat ve Pop sanatının etkin olduğu yıllardır. Her ne kadar eş zamanlı olarak Türkiye’ye yansımada, bu eğilimleri tercih eden Türk sanatçılar da mevcuttur.

Batı’da ortaya çıkan ve 1960’larda Türkiye’de etkili olan akımlardan Yeni Figürasyon, Soyut Dışavurumculuğa karşı tepki olarak doğmuştur. Türkiye’deki örneklerinden;

“Mehmet Gülerüz figürü groteskleştirmiş ve mekan – zaman algısının silikleştiği kompozisyonlara yerleştirmiştir. Cihat Burak toplumsal/kentsel dönüşümü ironik bir anlayışla, Yüksel Arslan cinsel ve psikolojik temaları minyatürlerin görsel evrenine yakın bir üslupla ele almıştır.” (GÜRDAŞ, 2008, s.58)

Türkiye’de sanat alanında ve anlatım biçimlerindeki bu yenilikçi değişimleri, Beral Madra 1968-1978 yılları arasında olan 3 sanat eğilimine dayandırmaktadır:

- “- Gücünü akademik ve geleneksel sanattan alan, toplumsal gerçekçi ya da gerçeküstü, düşsel, simgesel kurgulara oturan anlatım,
- Gücünü, biçim bozmasına dayanan, kendiliğindenliği olan desenden ya da boyadan alan, görünenin ötesindeki gerçekleri arayan eğilim,
- Gücünü soyutlama itkisinden alan, organik, geometrik, matematik, müziksel soyut ya da parçalanmış biçimler içinde görünmeyen bir evreni görünür kılmaya çalışan anlatım.” (Yetik, 2009, s. 244)

Dünyada düşünsel farklılıklarının ortaya çıkarak yeni oluşumlar yarattığı ve sanatı etkilediği 1970’ler ve 1980’lerin başı, Türkiye ‘de de, modern sanat ile çağdaş sanat ayrımının yapıldığı bir süreçtir. Bununla birlikte, modernin sorgulanmasıyla yeni arayışların başladığı bu dönemde, hala modern dönem üsluplarının kullanılması gerekliliğini savunan bir karşıt görüş de vardır. Hatta bu karşıt görüş, modern ana akım olarak kabul eden hâkim sanat anlayışıdır. Bu sebeple, yeni anlatım biçimleri ciddiye alınmamıştır. Bu dönem, modern ve çağdaş tanımlarını belirlemesi sebebiyle, önemli bir geçiş evresidir.

Modern ve Çağdaş tanımları arasındaki geçiş dönemi olan 1970’lerde, sanat ortamındaki önemli olaylardan biri de, kısa sürede bir fenomen haline gelen ve Türkiye’nin ilk özel galerisi olan Maya Sanat Galerisi’nin, 1950’de açılmasına rağmen, özel galerilerin ve müzelerin sayısındaki artıştır. (ÖTKÜNÇ, 2007, s.90) Özellikle, bankaların açtığı galerilerde sanatçılardan komisyon almadan, sergileme imkânı sunmaları, yeni özel galerilerin tercih edilmesindeki en önemli nedenlerdendir.

1970’lerin önemli başka bir gelişmesi de, 1977 yılında Sanat Tanımı Topluluğu adı altında kurulan, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner’in oluşturduğu gruptur. (ÇELEBİ,2008, s.76) Bu grup, 1990’larda oluşan sanatçı inisiyatiflerinin temeli olarak görülebilir. İlkel bir sanatçı inisiyatifi olarak nitelendirilebilecek Sanat Tanımı Topluluğu’nun sanat anlayışlarının temelini, grubun kurulmasından çok önce Altan Gürman ve Füsün Onur’un Batı’daki sanat anlayışının Türkiye’deki yansımaları olan ve geleneksel sanat anlatım biçimleri dışındaki üretimleri oluşturmuştur.

1980'lere gelindiğinde, değişen hükümet ve politikaları ile birlikte modern sanatın sınırları zorlanmış ve yeni ifade biçimleri daha yoğun bir şekilde tercih edilmeye başlanmıştır. Kavramsallaştırma eğilimleri ve disiplinler arası yaklaşımların etkin olduğu bu dönemde, 61 Anayasası ile oluşturulan özgürlükçü ortamın yerine 80 askeri müdahalesi ve yeni hükümet ile tüketici bir ortam oluşmuş, bu da sanatın ifade biçimlerini tüketim toplumu üzerinden kullanmaya yönlendirmiştir.

Ayrıca 1980'ler Popüler Kültür'ün sanata etkisi, Kitsch gibi olguların sanat alanında kullanımı ve malzeme-mekân ilişkisinin sorgulanmasıyla, sanatta disiplinler arası etkileşimin başladığı bir dönemdir. Özellikle, medyanın yarattığı popüler kültür algısıyla Kitsch gibi kavramların sanatta kullanılması, sanatın sosyoloji ile bir ilişki içerisine girmesine sağlamıştır.

Disiplinler arası yaklaşımın hâkim olması, sanatın bütünlüklü bir bakış açısıyla değerlendirilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda disiplinler arası etkileşim, 1980'ler ile birlikte tüketim metası haline getirilen sanatın ve sanat tüketiminin sorgulanmasında etkili olmuştur.

Sanatın bir tüketim metası olmasına karşı çıkan sanatçılar, aynı zamanda sanatın kurumsallaşmasını ve ticarileşmesini eleştirerek; sanatı, gündelik hayattan ayıran, müzelerde sergilenmesi gerekliliğine karşı çıkmışlardır. Bu bağlamda, ürettikleri işlerin konularını; sanatın gündelik hayatla ilişkisi bağlamında, cinsel kimlik, sanatın ticarileşmesi bağlamında, kapitalizm eleştirisi gibi konulardan seçmişlerdir. (ÖTKÜNÇ, 2007, s.67) Bu dönemde sanat ile yaşam arasındaki mesafenin ortadan kalması ile sanatçı 11. ve 19. yüzyıllar arası sanat anlayışını ifade eden "yüksek kültür" arayışından vazgeçmiştir.

1970'lerde galericiliğin arttığı, 1980'lerde disiplinler arası etkileşimin yoğun olduğu ve sanatın metalaşmasının eleştirildiği Türkiye sanat ortamı, 1990'lara gelindiğinde küreselleşme, çok kültürlülük, küreselleşen toplumun dönüşen kent ve mekânları çevresinde belirlenmiştir.

İpek Duben, küreselleşen kültürün bir sonucu olarak, genç sanatçıların Batı kültürünü sorgulamadan, yaşamlarının bir parçası haline getirdiğini ileri sürmektedir. Bunun en önemli sebebinin de, iletişimin ülkenin her yerine ulaşabilmesi, medya ile dış dünya ve günlük hayat arasındaki uçurumun ortadan kalkması, teknoloji ile bilgiye ulaşımın eşit ve hızlı hale gelmesi olarak öne sürmektedir. (YETİK, 2009, s. 284)

Hızlı hale gelen bilgi ağı, aynı zamanda hızlı bir tüketim ağına işaret etmektedir. Söz konusu hızlı tüketim, toplumun bütününde olduğu gibi sanat alanında da etkin bir olgu haline gelmiştir. 1960’lardan sonra Türkiye’de de Füsün Onur tarafından işlerinde kullanılan, bir tüketim ürünü olan hazır nesne ile yaratıcılığın orijinal ve özgün olması gerekliliği ortadan kalkmıştır. Bununla birlikte 1990’lardan itibaren toplumun hızlı tüketim hali, sanatın bir üretimin “sonucu” olması fikrine karşı çıkarak, bunun bir deneysel süreç olduğunu vurgulanmasında temel olmuştur. Sanatın bir süreç olma düşüncesi “sanat eserini”, “sanat işine” çevirmiştir.

80 darbesinin ve kurulan hükümetin baskıcı yapısı sebebiyle, politik suskunluğun hakim olduğu 1980’lerin ardından, 1990’larda sanat alanında, siyasal duruş içeren bir anlayış oluşmuştur. Yeni bir dil olan bu duruş, Güncel Sanat adıyla anılmaktadır. 1990’dan itibaren günümüzü de içeren bu sanat anlayışı, üretiminde güncel olanı, güncel olayları kullanmaktadır. Bu kavram üzerinde fazlaca tartışma yapılmasına rağmen Küratör Ali Akay Güncel Sanat’ın “contemporary” olan çağdaş sanattan ayrılarak, “art actuel” kavramının karşılığı olduğunu ve şimdiki zamanın imgelerini kullanan yeni bir estetik anlayış olduğunu ileri sürmektedir. (GÜR, 2010, s.27)

Beral Madra ise Güncel Sanat Kavramı’nın “contemporary art” ın Türkçe’ye çevirisindeki bir anlam kaymasından kaynaklı olarak kullanıldığını ileri sürmektedir. Madra’ya göre; geçişlik çağrışımı yapan güncel yerine “hem zaman” kavramı kullanılmalıdır. Böylece yaşadığımız, içinde olduğumuz zamanın sanatını ifade eder, daha genel ve kalıcı bir kavram kullanılmış olacaktır.(YAZICI, 2007)

Görüldüğü üzere, Güncel Sanat kavramı aslında “contemporary art” kavramından türeyen, ancak Türk sanat tarihçiler tarafından kargaşada bırakılan bir kavramdır. Ancak kargaşada kalmasına rağmen, güncel sanat kavramı ile ilgili yeni bir dil ve anlayış olduğu yönünde bir tespitte bulunulabilir.

3.2.1. Türkiye’de 1960 sonrası Sanat Ortamını Etkileyen Sosyo-Ekonomik Dinamikler

1960 yılı, askeri müdahale ve ardından başlayan, sanat alanını da içine alan, demokratik çalışmalarla, Türkiye için önemli bir dönem olmuştur. Sanat alanında soyut ve figüratif

akımın etkin olduğu bu dönemde, askeri müdahalenin ardından sanatın işlevi sorgulanmaya başlamıştır.

Sanatın işlevinin sorgulanması ile Türkiye’de 1950’lerde devletin yürüttüğü, milli değerlerin korunması ve geleneksel el sanatlarının devam ettirilmesi gerekliliğini savunan; çağdaş uygarlık düzeyinde bir sanat anlayışına ulaşmayı amaçlayan kültür politikasının etkisindeki erkek egemen sanat ortamı, bir dönüşüm süreci geçirmiştir. (YETİK, 2009, s.168) Bu süreç sonucunda, Cumhuriyet ilanı sonrası kimlik politikalarının, tek tipe indirgemeci anlayışına paralel bir şekilde, tek tipçi kültür politikaları geçerliliğini yitirmiştir. Bu değişim, daha bireysel ifadelerin oluşmasına zemin oluşturmuştur.

60 askeri müdahalesinin ardından oluşturan 61 Anayasası ile özgürlükçü bir ortama kavuşan sanat ortamında, sol görüşün kendi rahatlıkla ifade edebildiği eserler yapılmıştır. Özellikle sinemada, toplumsal gerçekçiliğin hâkim olduğu ve sansüre uğramayan filmlerle, toplumun kültürel anlamda daha iyi bir noktaya taşınması amaçlanmıştır.

1960’ların önemli gelişmelerinden biri diğeri de ’68 Kuşağı’ olarak bilinen grubun kitlesel eylem ve öğrenci hareketlerini gerçekleştirmesidir. Bu hareketler, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de ekonomik sıkıntılarla çalkalanan gerilimli bir dönemin sonucunda ortaya çıkan sosyalist bir toplumsal olaydır.

’68 Kuşağı’ ve öğrenci hareketlerinin özellikle, sanat alanında etkisi oldukça fazladır. Bu kuşağa mensup sanatçı ve sanat öğrencilerinin sahip olduğu sosyalist duruşu, Türkiye’de Akademi’nin belirlediği sanat anlayışı kalıpları dışındaki ifade biçimlerinin arayışını sağlamıştır.

1970’lerde özel galericiliğin geliştiği sanat ortamı, 1980’lerde, 80 darbesi ve ardından yönetime geçen hükümet ile 61 Anayasası’nın sağladığı özgürlükçü ortamı kaybetmiştir. Milliyetçi duyguların dayatıldığı bu dönemde devlet, politik bir baskı ile sanat alanını da baskı altına almıştır. Politik bir baskı ile siyasal alanda, kendi dışındaki hiçbir oluşuma ve söyleme izin vermeyen bu hükümet sanata da önem vermeyen bir hükümettir. Söz konusu hükümetin uyguladığı yeni liberal politikalar çerçevesindeki özelleştirmeler ile medya organları yaygınlaşarak, Türkiye’nin temel düzeni ataerkil sistemdeki kadını, bir meta haline getirmiştir. Bir tüketim nesnesine dönüştürülen ve mahrem alanın dışına çıkarılan kadın ve kadın bedeni imgeleri, dönemin sanatçıları tarafından oldukça sert eleştirilmiştir. Bu

bağlamda, gerçekleşen kadın hareketleri ve Feminist Sanat bu duruma bir karşı duruş niteliği taşımaktadır.

80 darbesi hükümetinin özelleştirme politikaları ile sanat üretimleri birer meta haline gelerek, sanat alanı da bir tüketim olgusuna dönüştürülmüştür. Sanat eserin bir yatırım aracı olarak görüldüğü bu dönemde, sanatçılar galeri, müze gibi mekânlarda eserlerini sergilemeyerek bir karşı duruş sergilemişlerdir.

1980’lerin sanat ortamını etkileyen bir başka sosyo-ekonomik dinamik de, 1950’lerde başlayan ve 1960’larda hız kazanan kırsaldan kente göçün etkisiyle 1980’lerde anlamı değişen “arabesk” kültürüdür. Bir topluluğun sahip olduğu kültür ile başka bir mekana taşınması sonucu, iki mekan arasındaki uyumsuzluk ile kültürün alt anlamını yitirmesi ile ortaya çıkan “arabesk” kavramı, 1980 sonrası sanat alanında kullanılacak birçok “Kitsch” yapı meydana getirmiştir. Özellikle, arabesk olgusunun ortaya çıkması ile sanatçı, 11. ve 19. yüzyıl arasında kalan “yüksek kültür” arayışından vazgeçmiştir. Çünkü bu anlayışa alternatif ve daha fazla çağdaş olan seçenekler ortaya çıkmıştır. Arabesk kültürünü ve yarattığı kavramları çalışmalarında en çok kullananlardan biri Gülsün Karamustafa’dır. Özellikle göç ve zorunlu yer değiştirmeleri konu edinen Karamustafa, 40 yılı aşkın bir süredir kültürel bir yozlaşma olan arabesk kültürünün yarattığı kitsch öğeleri eserlerinde popülist, nükteli ancak sevecen bir anlayışla kullanmıştır. Farklı zaman dilimlerinin kesiştiği İstanbul, kullandığı en önemli mekandır. Farklı kültürlerin, aynı anda, aynı mekânda yaşanmadığı zaman ortaya çıkan kitsch kavramını, en çok İstanbul üzerinden kullanan sanatçı, bu kavramı biraz da herkes tarafından anlaşılabilir olması açısından tercih etmektedir.

Arabesk kültürün yarattığı kitsch öğelerle şekillenen 1980’lerden sonra, 1990’larda dünyada hâkim olan küreselleşme olgusu, Türkiye’de de eş zamanlı olarak varlığını göstermiştir. Küreselleşme, tüketimi arttırması ile her şeyin bir tüketim nesnesine dönüşmesine sebep olan olumsuz yönüne rağmen, Türkiye için sanat alanında, Batı ile olan kültürel alışverişi de hızlandırmıştır. Bunun temel sebebi; küreselleşmenin, bir tüketim aracı olan iletişim ağı ile bilginin herkes tarafından eşit düzeyde ve gelişen teknoloji sayesinde eşit hızda ulaşmasını sağlayan bir ortam yaratmasıdır.

Herkesin bilgiye ulaşabildiği bu dönem, ardından sanatın da hızlı tüketildiği bir dönemi getirmiştir. Hızlı tüketilme durumu ile ortaya çıkan Güncel Sanat, güncel olayları konu edinerek söz konusu tüketim şekline ve hızına uyum sağlamıştır. Günümüzde de devam eden

Güncel Sanat özellikle, 1980 döneminin politik suskunluğuna karşı siyasal bir duruş sergileyen eleştirel bir anlayıştır.

3.2.2. Türkiye’de 1960 Sonrası Sanat Ortamını Etkileyen Sanat Eğilimleri

Türkiye’de 1960 sonrası sanat ortamını ve gelişim sürecini anlayabilmek için, 1950’lerdeki, devletin kültür politikaları ve ülkenin sanat anlayışını; 1960 ortalarına kadar tek başına sanat ortamını yönlendiren Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki eğilimleri incelemek gerekmektedir.

1950’lerde, devletin sanat alanındaki kültür politikaları, geleneksel el sanatlarını destekleyerek milli değerlerinden korunması fikri ile eser üretilmesi gerekliliğini savunmaktaydı. Bir yandan da çağdaş uygarlık düzeyinde sanat anlayışını amaçlayan kültür politikaları, milli değerleri koruyan bir sanat anlayışı ile el sanatlarındaki motiflerin modernleşerek stilize edilmesini öngören bir tavır sergilemekteydi.

1960 ortalarına kadar Türkiye’de sanat ortamını yönlendiren Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1950’lerde geometrik lirik soyutlamaların hâkim olduğu akademik kübizmi temel almaktaydı. (YETİK, 2009, s.193)

Akademik kübizmin etkili olduğu 1950’lerde, sanat alanında bu eğilim dışında 2 farklı eğilim göze çarpmaktaydı. Bunlardan biri 1940’larda başlayan “modern” tartışmasının, 1950’lerde yerini “nonfigüratif’e bırakmasıyla birlikte, Batı’dan biraz daha geç bir dönemde Türkiye’ye yansıyan Soyut Dışavurumculuktur. Bu anlayış özellikle, akademik eğitime karşıt bir görüşe sahip öğrencilerin ifade dili olarak kullandığı bir akımdır. Bunun yanı sıra, 1950’lerde başlayan kırsaldan kente göçün ve göç edenlerin kentte oluşturduğu yeni çarpık düzen olan “gecekondu” kavramının oluşmasıyla birlikte, ortaya çıkan köylü gerçekliğini yansıtan anlayıştır.

1960’lara gelindiğinde, milli değerlerle resim yapmanın yanı sıra, yurtdışına açılmak temel amaçlardan biri haline gelmiştir. 61 Anayasası ile gelen yeni yasalar çerçevesinde, Türk Sanatı’nı yurtdışına tanıtmak için gezici sergiler düzenlenmiştir.

1950’lerdeki soyut dışavurumculuğun hakim olduğu bir dönemin ardından, 1960’lara gelindiğinde karşıt bir görüş olarak yeni figürasyon kendini göstermiştir. Bunu yanı sıra

yurtdışına gidip geri dönen sanatçıların, Batı'dan getirdikleri “Kavramsal Sanat” anlayışı da kendini göstermeye başlamıştır.

1960 ve 1970’li yıllar bir yandan resim alanında Rus Konstrüktivistlerin etkisinin olduğu, bir yandan da kavramsal sanat temelli, geleneksel anlatım biçimlerinden farklı arayışların ve anlayışların ortaya çıktığı bir dönemdir. (YETİK, 2009, s.193) Disiplinler arası çalışmaların yapıldığı bu dönemde, Altan Gürman, Füsun Onur ve Sarkis’in Batı’dan getirdikleri kavramsal sanat temelli anlayış oldukça etkili olmuştur.

Altan Gürman’ın 1967 ‘de Akademi’de asistanlık yaptığı dönemde gerçekleştirdiği “Montajlar” çalışmasında kullandığı gerçek nesneler, 1970’lerin Türkiye’inde, Duchamp’a benzer bir biçimde, hazır nesne kullanımının temelini oluşturmuştur. Plastik değer biçilen objenin, resmin kendisi olduğu bu anlayış, 1977’deki Yeni Eğilimler Sergisi’nde toplu bir biçimde kendini göstermiştir. (ÖTKÜNÇ, 2007, s.55)



Montajlar Serisi, Montaj 4, 1967, Tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel, 123 x140 x 9 cm, İstanbul

1980 askeri müdahalesi ile yoğun bir baskı altına giren Türkiye’de, sanat ortamı da olaydan nasibini almıştır. 80 öncesindeki özgürlük ortamı yerini, siyasal basıların ve sansürlerin olduğu bir döneme bırakmıştır. Ancak bu dönem, baskıların yarattığı sonuçlar açısından oldukça önemlidir. 30 yıla denk bir sanat gelişiminin olduğu bu dönemde, kadın hareketleri ve Feminist Sanat’ın etkisiyle kadın sanatçılar daha görünür hale gelmişlerdir. Öznenin yeniden sorgulanmasıyla birlikte, kimlik kavramı ve ardından kadın kimliğinin

sorgulanması ve kadınlar tarafından yeniden inşa edilmesi, dönemin kadın hareketlerinin temel sebeplerindendir.

Kadın hareketlerinin dünya ile eş zamanlı olarak ortaya çıktığı 1980'lerin sanat alanında, devletin sanatı önemsememesinin bir sonucu olarak, sanatta sponsorluk kavramı ortaya çıkmıştır. (ÖTKÜNÇ, 2007, s.57) Bu durum, sanatı bir yatırım aracı olarak gören yeni hükümetin, sanatı metalaştırmasının bir sonucu olarak düşünülebilir.

Tüm bunların yanı sıra dönemin sanat alanındaki en önemli gelişmelerden biri, 1950'lerde başlayan kırsaldan kente göçün etkisiyle oluşan "arabesk" kültürün, 1980'lerde anlam değiştirerek "Kitsch" imgeler üretmesi ve bunların sanatçılar tarafından yoğun bir biçimde çalışmalarında kullanılmasıdır. Batı'da, 1800'lü yılların sonunda kullanılmaya başlayan, modern dönemle üstünün örtüldüğü ve post modern dönem ile canlandırılan Kitsch kavramı, arabesk kültürün yaygınlaşması ile Türkiye'deki yansımaya kavuşmuştur. Bu durum, 11. ve 19. yüzyıl arasında kalan "yüksek kültür" olgusuna benzer biçimde, sanatta seçkinlik arayışına alternatif olarak ortaya çıkması ile bu arayıştan vazgeçilmesini sağlamıştır.

1890'ların siyasal baskılarının ardından, 1990'larda sanat alanında siyasal bir karşı duruş anlayışı hakim olmuştur. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, video gibi unsurları da kapsayan yeni bir dil ortaya çıkmıştır. "Contemporary Art" kavramından gelen bu kavram, Türk sanat tarihçiler tarafından, Çağdaş Sanat olgusuyla, bu yeni dilin tam olarak ifade edilemeyeceğine karar verilerek, "Güncel Sanat" ismini almıştır. Güncel olayları konu edinen Güncel Sanat'ın olduğu bu yıllarda; 70'lerdeki özel galericiliğin, 80'lerde devletin eliyle sanatın metalaştırılmasına olan katkısı sonucunda, eserlerin galeri veya müze gibi mekanlarda sergilenmesine karşı çıkan bir grup ile sanatçı inisiyatifleri oluşmaya başlamıştır. (BOZKURT, 2011, s.36)

Mekân azlığı ve galeri/müzelere karşı duruş sergilenen 90'ların ardından, 2000'lerde de artışı devam eden inisiyatiflerle mekan problemi çözülmüştür.

1950'lerden itibaren günümüze gelene dek yoğun bir şekilde devlet politikalarına, sosyo-ekonomik dinamiklerin etkilerine maruz kalan Türkiye sanat ortamı için, günümüzün sanat ortamını oluşturan en yoğun dönemin, 80'ler olduğu söylenebilir. Bedri Baykam'ın da 30 yıllık döneme eş gördüğü 80'ler, kadın sanatçıların ortaya çıkmasında ve görünür hale gelmesinde en önemli rolü oynamıştır.

3.3. 1960 sonrası Türk Kadın Sanatçı ve Feminist Sanat

Feminist Sanat hareketi, daha önce toplumda ve sanat alanında geri planda kalan kadın cinsiyetinin, deneyimlerinin sanatta ifade bulması fikrinden yola çıkmıştır.

11.yy.dan 1960'lara kadar sanat tarihinde kadın sanatçılar, erkek sanatçılar kadar yer almamıştır. Bunun sebebi aslında İsa döneminde kadın kavramı ile ilgili değişimde yatmaktadır. İsa'dan önce kadın, Havva'ya dayanan soyu sebebiyle bir baştan çıkarıcı olarak görülmekte ve tamamen yok sayılmaktadır. İsa'nın doğumu ile birlikte "Meryem" in "anne" olgusu çevresinde oluşan kimliği, kadını saygı duyulması gereken kutsallıkta saymış ancak oğuldan daha fazla söz sahibi olamayacak bir pozisyona yerleştirmiştir. Kadını, namusu ile değerlendiren ve anne olgusu ile kutsallaştıran bu olay, günümüze kadar kadının, ataerkil toplumlarda geri planda kalmasının sebebi olarak görülebilir. Bu bağlamda, kadının erkek tarafından geri planda bırakılması, bir kültürel ve iktidar meselesidir.

İsa'dan itibaren sanatın ataerkil bir düzenle eril döneme geçtiği söylenebilir. Bu dönemden itibaren Feminist hareketlere gelene dek sanat tarihi içinde adı geçen kadınlar, ataerkil düzenin, kadını geri planda bırakmasına paralel olarak, genellikle birlikte çalıştıkları veya atölyelerinde çalıştıkları erkek sanatçılarla birlikte anılmıştır. Camille Claudel'in Rodin ile bilinmesi gibi bu durumun örneklerinden sadece biridir.

Kadınların, toplumda ve sanatta erkeklerden farklı koşullar içinde olması, kendini ifade etmek adına, bilinçli bir hareketin temelini oluşturmuştur. Feminist sanat eleştirmeni Linda Nochlin'in, 1971 yılında yayınladığı "Neden hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" adlı makalesi, sanat eleştirmenleri tarafından oldukça tartışılmıştır. Makalesinde, sanat tarihindeki büyük kadın sanatçı yokluğu sorununa; dönemlerin kurumları ve eğitim sistemlerini neden olarak göstermektedir. Nochlin'e göre; kadın sanatçılar aslında var olmuşlardır, ancak onlar, sanat tarihçiler tarafında değerlendirilirken, deha olarak görülen sanatçıların başarılı öykülerine göre kıyaslanmış ve yaşadıkları toplumsal, kurumsal yapıların yeterince incelenmemesi sebebiyle, tarihin gölgesinde kalmışlardır. (ANTMEN, 2010, s.46)

Nochlin'in makalesi, feministleri, sanat tarihindeki kadın sanatçıları araştırmaya ve eserlerini incelemeye yönlendirmiştir. Kadın sanatçılar tarafından oluşturulan dernek, örgüt vb. oluşumlar ile kadınlar sanat dünyasında daha görünür hale gelmişlerdir. Bu dönemin feminist kadın sanatçıları ve eleştirmenleri "birinci kuşak" feministlerdir.

Birinci kuşak feministler, kadının varlığının mücadelesini vermişlerdir. Sanat ve Cinsiyet kitabında da konuyla ilgili şu söylenmiştir:

“Birinci kuşak Amerikan feministlerinin katkısı, eksiklerine ve sınırlarına karşın, temel oluşturması açısından önemlidir. Feminist sanat tarihçileri başlangıçta kadın sanatçıların yitik tarihinin gün ışığına çıkarılmasıyla ve imgelerin kadın bakış açısından yeniden yorumlanmasıyla ilgilenirler; çünkü tarihte kadınlara uygun görülen rolleri açığa çıkarmak ve eleştirel olarak analiz etmek isterler.” (ANTMEN,2010, s.77)

Birinci kuşak feministlere göre; sanat tarihi erkek sanatçıların çizgisel biçimde sıralanışdır, belirgin bir hiyerarşiye dayanır: “İtalyan Rönesansı kuzeyden, 19.yy Fransız sanatı 19.yy Amerikan sanatından, “yüksek sanat” zanaattan ve erkek kadından üstündür.” (ANTMEN,2010, s. 77)

Bu kuşağın feminist sanatçıları, “kadın bakış açısıyla” ve “kadınsal” yöntemleriyle birbirlerinden ve erkek sanatçılardan farklı çalışmalar yapmışlardır. Miriam Schapiro’nun “famaclar”ı bunun en iyi örnekleridir.

Yakın zamana kadar işlevsellik değerini aşmayan dekoratif ürünler, 11. ve 19. yüzyıl arasında hakim olan yüksek sanat bakış açısıyla, Schapiro’nun üretimleri gibi; birer zanaat ürünü olarak görülürdü. Çünkü modernizmin dili, kadınların bu üretimlerini ve içerdikleri anlamları yayabilmek için gerekli koşulları dışlamaktaydı. (ANTMEN, 2010, s.54) Bu üretimleri, alt-kültür direniş olarak görüp, hâkim sanat anlayışının ve sistemin “tanınmamış bölgesi” kabul etmekteydi. Feminist Sanat hareketi ve “yüksek sanat”ın reddiyle birlikte bunlar “kadın bakış açısıyla” oluşturulan üretimler olarak tanımlandılar. Bu bağlamda Roth’un, bu kuşak feministlerin önceliğinin “ kadınlar hakkında kadın bakış açısıyla resim yapmak” ve “kadınların, koşullarını başkalarına anlatırken, sonunda bu koşulların değişmesini sağlayacak bir yol izlemek” olduğu analizleri oldukça yerindedir. (ANTMEN,2010, s. 59)

Birinci kuşak feministler, ayrımcılığı ifşa ederek var olma mücadelesi verirken; ikinci kuşak feministler ise kadın olma hallerini sorgulamaktadır. Kadın rollerinin “nasıl, ne zaman ve hangi amaçla” oluşturulduğuyla ilgilenmektedirler. (ANTMEN, 2010, s.68, 77) Onlara göre; bu sabitler, erkek otoritesi tarafından belirlenmiştir. Bu bağlamda, kadınlığı, kadınlık yapan değerleri, belirleyici öğeleri sorgulamış, hatta bozmaya çalışmışlardır.

Kadının temsil edilme şekliyle ilgilenen ikinci kuşak feministler, kadınlığı; Arş. Gör. Şakir Özüdoğru'nun, "Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman" adlı makalesinde belirttiği gibi, oluşumu tamamlanmış yerine sürekli inşa halinde bir süreç olarak görmüşlerdir. (ÖZÜDOĞRU, 2010) Onlara göre kadınlık; erkeklerin tanımladığı stereo tiplerin içine sıkışıp kalacak bir kavram değildir. Aynı durum erkeklerin kurallarının hâkim olduğu sanat dünyasındaki kadın sanatçılar için de geçerlidir. Buna göre; erkek kurallarının hâkimiyetinde olan sanatsal ifade biçimleri de, kadınları temsil etmemekte ve kadınların kendini ifade etmelerine olanak sağlamamaktadır.

Birinci ve İkinci kuşak feminist sanatçılar, kadının, sanat tarihi boyunca izlenen-izleyici olma durumuna karşı çıkmışlardır. Ancak, ikinci kuşak sanatçılar, özne olma durumunu ele alarak, öncelikli sorunlarından biri haline getirmiştir. Çünkü bu seyirlik olma durumu, onlara göre; erkek hâkimiyetinin kadınlığa biçtiği rollerden biridir ve karşı çıkılmalıdır.

İki kuşağa da genel olarak bakıldığında, amaçları, kadınların üretimlerini-geçmişte ve günümüzde- ortaya çıkararak tanıtmak, bu üretimlerin anlatılması için yeni bir dil oluşturmak ve çoğalan kadın üretimlerinin, formlarına-anlamlarına vs. göre inceleyerek tarihlerini ve kuramlarını yazmaktır.

Feminist hareketlerin ve Feminist Sanat'ın Türkiye'deki yansımalarına bakıldığında, Batı'dan farklı olarak, 1980'lerde kimliklerin yeniden ele alınışıyla birlikte, ortaya çıkan kadın hareketlerinin, ilk defa dünya ile eş zamanlı olarak İkinci Kuşak Feminist Hareketlerin etkisiyle oluştuğu görülmektedir. (ÖTKÜNÇ, 2007, s.83)

Türkiye'deki kadın hareketlerinin 19. yüzyıla kadar dayanmasına rağmen, dünyadaki İkinci Kuşak Feminist Hareketler'in etkisiyle gerçekleşen kadın hareketleri, o zaman dek görülmemiş bir tartışmaya yol açarak, kadın kimliğinin sorgulanmasını ve kadını, ataerkil düzende geri planda bırakan unsurların irdelenmesini sağlamıştır. Yeniden ifade edilen kimlikler ile birlikte kadın sanatçılar, Türkiye'de sanat ortamında daha görünür hale gelmişlerdir. Hatta biraz daha ileri giderek, 80'lerdeki bu hareketlerin etkisiyle, 90'larda oluşan Güncel Sanat'ın öncülerinin ve bu anlayışı tercih edenlerin, çoğunlukla kadınlar olduğu söylenebilir.

1960 sonrasında dünyada ve Türkiye'deki tüm bu gelişmeler ile Türk sanat ortamının da estetik anlayışı değişime uğramıştır. Özellikle, 60'lardan itibaren yurtdışına gidip dönen

sanatçıların etkisiyle ve 80'lerdeki sosyo-ekonomik değişimlerle, kadın sanatçıların, kendini ifade edebildiği yeni bir dilin oluşumu gerçekleşmiştir. Bu yeni oluşum, 11. ve 19. yüzyıl arasındaki “yüksek sanat” algısı yerine, Batıdan etkilenmiş, ancak göç gibi olgularla “arabesk”, “kitsch”, “güncel” kavramlarını içeren ve bir karşı duruş sergileyen, kendine özgü değerler taşıyan, yeni bir anlayış olduğu söylenebilir.



BÖLÜM 4 - 1960 SONRASI GÜNCEL SANAT ANLATIM BİÇİMLERİNİ KULLANAN KADIN SANATÇILAR VE ÇALIŞMALARI

Türkiye’de 1960 sonrası anlatım biçimlerini kullanan birçok sanatçı bulunmaktadır. Ancak tezin çalışma temelinin, ataerkil düzen ve toplumsal cinsiyet kavramı üzerine kurulu olmasından dolayı bu bölümde yer alan sanatçılar, konuyla alakalı olarak ataerkil düzendeki kadınları veya olguları konu edinen sanatçılardan tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra tercih edilen sanatçıların, çoğunlukla genç sanatçılardan tercih edilmesinin sebebi; geleneksel ataerkil sanat anlayışının, sanat tarihinde, sanatçılara ancak belirli bir yaştan sonra yer vermelesine, kişisel olarak bir karşı duruş sergilemektir. Konuyla bağlantılı tek bir çalışması da olsa teze dahil edilmesinin altında yatan da bu sebeptir.

Konu ile ilgili çalışmalar yapan sanatçılar; ataerkil düzen olgusunun çok geniş bir alan kapsamı ve sanatçıların daha iyi anlaşılabilmesi adına, konu “iktidar” ve “kimlik” kavramları bağlamında incelenmektedir.

1980’lerdeki kadın hareketlerinden sonra sanat alanında da, daha görünür hale gelen kadın sanatçıların işleriyle birlikte, bir literatür altında toplanması adına yapılan bu bölümde sanatçılarla ilgili kısa bilgiler ve kısa eser analizleri bulunmaktadır.

4.1. “İktidar”

Bir önceki bölümde değinildiği gibi ataerkil düzenin, kadını geri planda tutması, doğrudan kadın cinsiyetine yönelik bir mesele değildir. Bu durum özellikle, Türkiye’de, Cumhuriyet sonrası ataerkil düzenin heteroseksüel yapısından kaynaklanmaktadır. Çünkü söz konusu düzen, kendi cinsi ve heterojenlik dışında hiçbir cinsiyet tercihinin kabul etmemektedir. Bunun yanı sıra, kendi cinsi ile de bir güç ilişkisi içindedir. Buna göre; güçlü olan iktidara sahip olmaktadır. Yani, kadını geri plana iten ve yöneten ataerkil düzen, erkeğin egemen olmak için yaratılmış olması düşüncesiyle temellenen bir iktidar meselesidir.

Bu bağlamda, bu bölümde incelenen sanatçılar “iktidar” kavramı ve “iktidar” kavramının içerdiği alt kavramlar çerçevesinde değerlendirilmiştir.

4.1.1 Aslı Çavuşoğlu

1982 yılında doğan Aslı Çavuşoğlu, deneysel çalışmalar yapan genç bir sanatçıdır. Türkiye'nin, hiçbir konuda yorum yapmayan ve yapmaktan çekinen bir halktan oluştuğunu düşünen sanatçı, yorum yapmayı bir şeyler oluşturmak, icra etmek gibi görmektedir.

Türkiye'deki ataerkil iktidarın, kendi sınırlarını tehdit eden her şeyi sansürlemesi üzerine çalışan sanatçı, çalışmalarını “silme”, “tekrar” gibi anlatım unsurları çevresinde üretmektedir. Çalışmalarında, metin ve hikâyelemeleri kullanan sanatçı, sinema-tv mezunu olması dolayısıyla çalışmalarındaki metinleri, gerçek hayattan birer kopya gibi, film sahnesi edasıyla yazdığı düşünülebilir.



Devrimden Birkaç Saat Sonra, 2011, Neon Enstelasyon, 1.40 x 40 cm

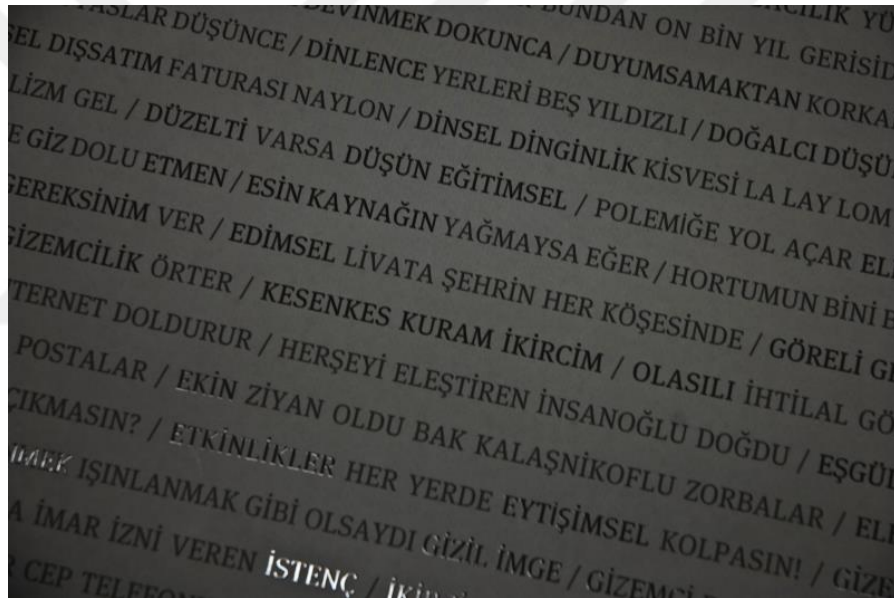
Aslı Çavuşoğlu'nun, iktidar olgusunun alt kavramlarından biri olan sansür bağlamında yaptığı çalışmalara örnek olarak “Devrimden Birkaç Saat Sonra” adlı çalışması gösterilebilir. Neon lambalarla gerçekleştirdiği bu çalışma, Türkiye'de genellikle sokaklarda bir duvar yazısı olarak görülebilecek “devrim” kelimesinin, yerel iktidarlar tarafından uğradığı sansürlemeye gönderme yapmaktadır.

Sanatçının, sansürleme ile ilgili bir diğer çalışması, yine 2010'da yaptığı “191/205” adlı çalışmadır. 100 adet plağa kopyalanan bu çalışma, 1980 darbesi ardından gelen hükümetin

siyasal baskısının bir örneği olarak; 1985'te devletin yayın organı olan TRT'nin yayınlarında kullanılmasını yasakladığı 205 kelimeden, ulaşılan 191 tanesinin kullanılmasıyla oluşturulan bir şarkıdır. Rap tarzında yapılan bu çalışma 7 dakika 16 saniyedir.

Sanatçının uzun uğraşlar sonucunda ulaşabildiği 191 adet kelimeye karşılık, o dönemde iktidar, kendi sağ görüşüne paralel olarak, Arapça kökenli kelimeler önermiş ve söz konusu kelimelerin kullanımını yasaklamıştır.

191 kelimenin kullanıldığı bu çalışmanın, 100 adet plağa basılması da 1980'lerde müzik dinlemek için kullanılan materyalin plak olması ile ilgilidir. Sanatçı o döneme ait bir sansürü yine o döneme ait bir materyalle vererek bir anlamda dönemi kopyalamıştır.



191/205, 2010, 7 dakika 16 saniye + kelimelerin listesi

4.1.2 Duygu Sabancılar

1982 doğumlu sanatçı, Güncel Sanat'ın anlatım biçimlerini en iyi kullanan sanatçılardandır. Sanatçı, çalışmalarında ataerkil düzenin iktidar ve cinsiyet ayrımcı söylemlerini kullanmaktadır. Sanatçı kitabından videoya kadar Güncel Sanat'ın tüm anlatım biçimlerini kullanan sanatçı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Resim programında sanatta yeterliğine devam etmektedir.

2010 yılından itibaren "Artist" sanatçı inisiyatifi temelli serbest oluşumda yer almaktadır. Sanatçının, ortak bir dil ve benzer konular üzerine çalışmalar üreten sanatçıların

bir araya geldiği bir platform olan Artivist'teki çalışmaları, ortak bir fikirden türeyen işleri de beraberinde getirmiştir. Sanatçının, Kent ve Sanat gibi uluslar arası sanat projelerindeki kolektif çalışma gruplarında yer alması, ortak bir fikirden türeyen bir çalışma olması sebebiyle Artivist'teki çalışmalarına benzemektedir. Bu bağlamda sanatçı, bireysel olduğu kadar kolektif sanatsal deneyimleri de tercih etmektedir.



Yıldız Savaşları, 2012, yerleştirme

“Yıldız Savaşları” sanatçının iktidar kavramı çerçevesinde gerçekleştirdiği çalışmalardan biridir. İktidarın simgesi olan gri, siyah ve kırmızı renkli bantlar ile oluşturduğu çalışmalar, makam fotoğraflarının birer kopyasıdır.

Hem kadın hem erkek kişilerin makam fotoğraflarının birer kopyası olması dolayısıyla, genel olarak “iktidar” kavramının samimiyetsiz ve yapmacık tavırlarına gönderme yapmaktadır. Bunu yanı sıra, arka planda kullandığı esnaf lokantalarında veya pidecilerde rastlanabilecek türden, üzerinde “afiyet olsun” yazan kâğıtlar, iktidarın yapmacıklığını, sözde halka yarayan politikalar ile oluşan sonuçlarda, halkın kandırılmasına kaba bir gönderme yapan “afiyet olsun” sözü ile ortaya koymaktadır.



“Yıldız Savaşları 6”, 29x21 ve 21x29 cm, 2012 Kağıt üzerine kırmızı, siyah, beyaz ve gri bant

4.1.3 Nalân Yırtmaç

1994 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden mezun olan sanatçı için, aslında tamamen ataerkil düzeni eleştiren çalışmalar gerçekleştirdiği söylenemez. Ancak, güncel iktidarın para eksenli kentsel dönüşüm politikaları sonucu, insanları zorla göç ettiren zorbaca tavrını eleştirmesi açısından doğrudan olmasa da, dolaylı olarak iktidar kavramını eleştiren bir anlatımla çalışmalar yaptığı söylenebilir.

Genellikle stensil baskı yöntemi ile işler üreten sanatçı, bireysel ve kolektif çalışmalar yapmıştır. 10 yıl süreyle bir inisiyatif grubu Hafriyat'ın üyesi olan sanatçının, bu bölümde ele alınmasının temel sebebi, Karşı Sanat Çalışmaları'nda, 2003 yılında açılan “Aileye Mahsustur” adlı karma bir sergide yer alan ve tezin konusu bağlamında bilinmesi gereken çalışmalarıdır.



Aileye Mahsustur, 2003, vinil masa örtüsü üzerine linol baskı

“Aileye mahsustur” çalışması ile sanatçı; aile içi şiddetin, devlet, yani ataerkil iktidar tarafından karışılmaması gereken bir durum olarak değerlendirilmesini eleştirmiştir.

Sanatçının vinil masa örtüleri gibi gerçek nesneler kullanımı, anlatımlarındaki gücü artırmak için, yerel motifleri tercih etmesiyle bağlantılıdır. Ayrıca bu yerel motifler sokak anlatım biçimi olan stensilin, izleyici ile ortak anlatım ögesi olarak kullanımını desteklemektedir.

4.1.4 Neriman Polat

Kimi zaman ironi içeren kimi zaman belgeselci bir anlatım kullanan Neriman Polat, son dönemlerde kentsel dönüşüm projelerine karşıt bir duruş ile şehir; göç ile melezleşen şehir gibi olgular üzerinde çalışsa da, kadına şiddet, kadın kimliği, ataerkil sistem gibi kavramlar sanat anlayışının temelindeki kavramlardır.

1968 doğumlu sanatçı, 1990 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi resim bölümünden mezun olmuş, 1996’dan beri yurt iç ve yurtdışında çeşitli sergilere katılmıştır. 1995’ten bu yana çalışmaları video, fotoğraf ve yerleştirme içeren sanatçı, 2000-2009 yılları arasında Hafriyat inisiyatifinde yer almıştır.

Kadınlara karşı şiddete dikkat çekilen günümüzde, Neriman Polat bir sanatçı olarak “Ev nöbeti” adlı sergisinde, ironik bir anlatım diliyle bu durumu eleştirmiştir. 26 Aralık 2013 - 16 Şubat 2014 tarihleri arasında Depo sanat merkezinde gerçekleştirilen sergide, kadınların ev içinde uğradığı şiddet ve kadınları korumayan bir devlet sebebiyle, ev içinde kendi koruma nöbetlerini tuttukları bir durum anlatılmaktadır.



Ev Nöbeti Sergisinden, 2014



Ev nöbeti sergisinden, Özel güvenlikçi kadın, 2014

Sergi, kadının kendini korumak adına güvenlikçi olduğu fotoğraflar, koruyamadığı zamanı anlatan mezar taşları; ölüm, cinayet, cinnet ve aidiyetsizlik, güvensizlik gibi kavramlar çerçevesinde birden çok anlatım biçiminin kullanıldığı çalışmalar içermektedir. Söz konusu kavramlar keskin bir dille, izleyiciye en yalın ve ilk anlamıyla aktarılmıştır.

4.1.5 Şükran Moral

Kadınların toplumdaki yerini sorgulayan sanatçı, bu sorgulamayı biraz da kendi yaşamındaki deneyimlerden elde etmiştir. Samsunlu, 3 çocuklu, tutucu bir ailenin kızı olan Şükran Moral, ailesinin istememesine rağmen eğitim almış ve 18 yaşında onları terk ederek sanat yaşamına adım atmıştır.

Kadın şiddetinin ataerkil iktidar tarafından marjinalleştirilen alt kültürün bir olgusu sayılmasını şiddetle eleştiren sanatçı, Türkiye'nin önemli performans sanatçılarından.

Performanslarında; genel ev, hamam gibi olağandışı mekânlar kullanarak kadının toplumdaki yeri ile ilgili tabuları keskin bir dille izleyicinin önüne koymaktadır. Eğitim gördüğü İtalya ve Türkiye arasında gidip gelen sanatçı, kadının yaşamına dair ataerkil iktidar tarafından oluşturulan yasaklara ve bu yasaklara uyması için yönlendirilen kadınların da yaptıkları ataerkil propaganda ile bu düzeni devam ettirmelerine keskin bir dille karşı çıkmaktadır. Ona göre; kadınların kendi vücutları üzerinden siyaset yapılmasına izin

verdikleri sürece, ataerkil düzenin, kadınların ezilmesine sebep olan unsurları değişmeyecek ve kadın-erkek eşitliği söz konusu olamayacaktır.



“Üç Erkek Evlilik”,1994, video-performans

İtalya’da, kalma iznini uzatmayı unuttuğu bir dönemde, temelli kalabilmek için İtalyan biriyle evlenmek fikrinden yola çıkan sanatçı, cinsiyet rollerini tepetaklak ederek 3 kişi ile evlendiği bir performans sergilemiştir. Gazetelerde gerçek bir olay olarak algılanarak haber yapılan bu performans, Cumhuriyet öncesi Türk toplumunun ataerkil düzeninin Müslümanlık olgusundaki 4 kadınla evlenme özgürlüğüne gönderme yapmaktadır.



“Üç Erkek Evlilik”,1994, video-performans

4.2 “Kimlik”

Ataerkil iktidarın kadını, cinsellik kavramı üzerinden yönetmesi ile ortaya bir “kimlik” sorunu çıkmaktadır. Heteroseksüel ataerkilliğin cinsellik temelli namus anlayışı ile oluşturduğu kadın tipi, “anne” olmak” üzerinden değerlendirilmiştir. Anne rolü dışında diğer rollerin, yan rol olarak kalacağını ve öncelikli anne olma rolünün öne geçemeyeceğini savunan ataerkil iktidar, kadını; erkeğin hayatını kolaylaştırmak amaçlı bir varlık olarak görmüştür.

Cumhuriyet sonrası Türkiye ataerkil düzeninde de, kadının toplumsal yaşama ve iş yaşamına dahil olması, 1980’lerdeki kadın hareketlerine kadar bu çizgide devam etmiştir. Ancak 1980’lerdeki kadın hareketlerinden sonra da etkisi devam eden bu anlayışın yanı sıra kadının bedeni üzerinden siyaset yapılmasını eleştiren kadınların varlığı kabul edilmişse de baskın ataerkil görüş tarafından marjinal olarak değerlendirilmişlerdir.

Bu bölümde ataerkil düzenin içindeki kimlik kavramı; “kadın kimliği”, “kadın cinselliği” kavramları çerçevesinde incelenmiş; bu kavramların yanı sıra “toplumsal cinsiyet rolleri”ni eleştiren sanatçılara yer verilmiştir.

4.2.1 Ayşegül Sağbaş

Ataerkil düzene sahip toplumun, kadının cinselliğini yasaklayan, erkeğinkini özgürleştiren ikiyüzlü ahlakını eleştiren Ayşegül Sağbaş, konuyu kendi yaşamından değil, çevrede gözlemlediklerinden dolayı irdelemektedir.

Kendini, sıradan bir kadın olması yönünden özdeşleştirdiği Fadu karakteri, sanatçının bir sergisinin ana teması olmuştur. Fatma, Fadime gibi isimlerden türettiği bu kadın karakter ile Gümüş adını verdiği Cemil İpekçi’den esinlenerek yarattığı diğer karakterler, çalışmalarının temelini oluşturmaktadır.



Sütü Bozuk 9 ve 8, 2011, Tuval üzerine karışık teknik, 150x 200

Çok renkli tuval resimlerinde, poşet dokusu tekniği kullanan sanatçının “Sütü Bozuk” adlı kişisel sergisi, tez bağlamında incelenmesi gereken bir sergidir. Kadının, mahrem sayılan cinselliği bağlamında, görünen ve gösterilen arasında ikilem yaratarak, toplumun ikilemli ahlak anlayışına gönderme yapmaktadır.



“Göster ama verme” ve “Kızını dövmeyen dizini döver”, 2011, Tuval üzerine karışık teknik

Sergideki “Göster ama verme” ve “Kızını dövmeyen dizini döver” adlı çalışmalar, cennetten kovulma sebebi olarak gösterilen kadının, baştan çıkarıcılığına gönderme yapmaktadır. Buna göre kadın; ataerkil düzenin doğruları ile yetiştirilmezse, “kötü” kadın olacaktır.

4.2.2 Azade Köker

1971 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) seramik bölümünden mezun olan sanatçı, çalışmalarında geçicilik-kalıcılık kavramlarını sorgulamaktadır.

Daha çok heykel ve yerleştirmeler ile kendini ifade eden sanatçının, son dönemde yaptığı doğa ile ilgili çalışmalarında, tuvali de anlatım aracı olarak kullanmıştır. Kolaj tekniği ile gerçekleştirdiği son dönem çalışmaları, insanların tahrip ettiği doğa üzerinedir.

Mezun olduktan sonra Berlin’e giderek orada seramik ve endüstri tasarımı eğitimleri alan sanatçının, bu bölümde yer almasının sebebi, özellikle, eski dönem çalışmalarında sorguladığı kimlik ve aidiyet kavramlarıdır. Sanatçının sorguladığı kimlik genellikle kadın kimliğidir.



Kolektif Bedenler, 2000, Berlin, yerleştirme, figür I-VIII, PVC

Sanatçının 2001’de Galeri Apel’de gerçekleştirdiği “Transparency” sergisi, tüketimin yoğun biçimde gerçekleştirildiği günümüzde, her şeyin birer tüketim nesnesi haline dönmesini eleştirmektedir. Bu tüketim düzeninde, artık mekân ve bedenlerin tüketilmek üzere üretilen birer imaj olduğunu ileri süre sanatçının, ifade etmek adına kullandığı bedenlerin kadın olması ayrıca dikkat çekicidir. Çünkü 1980 darbesi ardından iktidara gelen hükümetin özelleştirme politikaları ile medya organlarının artması ve bu medya organlarının kadın bedeninin bir tüketim metası haline getirerek, halka açık kullanması, sanatçının “kolektif bedenler” çalışmasında eleştirdiği konunun Türkiye’deki çıkış noktasıdır. Çünkü o tarihe kadar mahrem sayılan kadın, yani bir anlamda saklanan kadın, gösterilene dönüşmüştür.

Sanatçının PVC gibi bir plastik madde kullanarak ürettiği çalışmalarındaki şeffaflık ise sanatçı için geçiciliği simgelemektedir. Üretilen bu beden imajlarının herkes için birer geçici kolektif imge olduğunu anlatmaktadır. Tüketim kültürü tarafından üretilen bu beden imajlarının, kişilere ait olmadığına da vurgu yaparak aidiyet kavramını sorgulamaktadır.

4.2.3 Deniz Pireci

“Göçebe Bağımsız Sanatçı İnisiyatifi”nin kurucusu ve üyesi olan Deniz Pireci bir seramik sanatçısıdır. Marmara Üniversitesi’nden mezun olan sanatçı, çalışmalarında parçadan bütüne giden bir ilişki kurmaktadır.

Sanatçının “Çeyiz” adlı sergisindeki çalışmaları, Türk toplumunda kadının, kendini kocasına saklaması, kendini koruması ile ilgili kültürel gerçekler çevresinde üretilen işlerden oluşmaktadır. Sanatçı, çeyizin içeriği olan örtü vs. gibi şeylerin bir çeyiz sandığı içerisinde, kız evlenene kadar korunması ile kız çocuğunun büyüme sürecinde dayatılan; kendini ve cinselliğini koruması üzerine kurulu yasakları birbirine benzetmektedir. Bu bağlamda, çeyiz bekâret ile eşit bir konumda hatta bekâret simgesi durumundadır.

Sanatçının kendi ifadesiyle paralel olarak söylenebilecek önemli şeylerden biri de kullandığı malzemenin porselen olmasıdır. Çünkü porselenin kırılganlığı; Türk toplumunda hâkim olan kadın ile ilgili bu gerçekliğin, sanatçının konu ile ilgili kırılgan yapısına gönderme yapmaktadır.



Çeyiz, 2014, Porselen yerleştirme, Merhart Galeri

Sanatçının çalışmalarının genelinde kullandığı, parçadan bütüne giden yapısı, Çeyiz sergisi işlerinde de görülmektedir. Küçük parçalarla oluşturduğu gelinlik benzeri elbise, bir anlamda kadının, kendini ve cinselliğini korumasına gönderme yapacak biçimde bir zırhı hatırlatmaktadır.

Beyaz ile masumiyete gönderme yapan sanatçı, kırmızı ile ataerkil düzenin iktidar anlayışındaki kadını baskı altında tutan duruma dikkat çekmektedir.

4.2.4 Elif Uras

Sanat ve hukuk fakültesini bitiren sanatçı, Newyork ve İstanbul arasında bir yaşama sahiptir. Çalışmalarında, Doğu-Batı çatışmasındaki kadının toplumdaki yerini sorgulayan sanatçı, bunu yanı sıra dünyada değişen cinsiyet ve sınıfsal yapılar gibi konuları ele almaktadır.

Sanatçının 2007 ‘den beri İznik Vakfı’nın desteğiyle üzerinde bir tuval edasıyla çalıştığı seramik işleri, modernlik ile geleneksellik arasındaki çatışmaya değinmektedir. Özellikle Belly serisindeki çalışmaları ile kadın bedenini ortaya koymaktadır. Bir anlamda Osmanlı’ya dayanan çini ve seramikleri kullanmasıyla, geçmişten günümüze, kadın bedeni ve kimliğinin toplumdaki izlenen olma durumuna gönderme yaptığı düşünülebilir.



Belly, İznik seramik vazoları üzerine çini boyama

4.2.5 Funda Alkan

Buca Eğitim Fakültesi Resim Bölümü mezunu sanatçı, çalışmalarında boya yerine kumaş ve ipleri kullanmaktadır. İşlemeleri elle yapması ile uzun süren üretim sürecini, kadınlık durumunun güzelleşmek adına geçirdiği süreçlerin uzunluğuna benzetmektedir.

Toplumun dayattığı “güzellik” ve kadın” kavramlarını ele alarak, kadınların ataerkil sistem tarafından ötekileştirilen kimliklerini incelemektedir. Toplumun, kadını bir yandan güzellik ile değerlendirdiğine, bir yandan da kendini güzelleştirmeye çalışan kadını, “kötü” kadın olmak ile yaftaladığına dikkat çeken sanatçı, çalışmalarında yüz ya da göz kullanmamaktadır. Bunu tercih etmesinin temel sebebi, toplumun baskısı ile göz göze gelmekten kaçınan kadının kimliğine yapılan gönderme olduğu söylenebilir.



Uygun Beden Yok Sergisinden, 2010, Daire Sanat Galerisi

“Uygun Beden Yok” sergisindeki çalışmaları toplumun dayattığı “güzellik” algısına gönderme yapmaktadır. Güzel olmak için kadınların verdiği çabalara dikkat çeken çalışmalar, toplumun “güzellik” algısının imajlarını oluşturan film yıldızlarının fotoğraflarından yola çıkarak gerçekleştirildiği söylenebilir.

Çalışmalarında “mükemmel” e ulaşmak için sürekli olarak değişim geçiren bedenleri anlatan sanatçı, kadını sadece güzel olması açısından değerlendiren, heteroseksüel ataerkil düzeni eleştirmektedir. “Uygun beden yok” cümlesi ile ifade ettiği bu sergi, kadının ataerkil düzen tarafından içine sıkıştırıldığı cinsiyet rolünün güzellik unsuruna dikkat çekmektedir.

4.2.6 Güneş Terkol

Ha Za Vu Zu sanatçı grubunun bir üyesi olan sanatçı, çalışmalarında tekstil ürünleri ve tekniklerini kullanmaktadır. Tekstil tekniği ve ürünlerini bir anlatım aracı olarak kullanmasını sanatçı, yaşadığı yerin İstanbul'un Osmanbey semti olmasından kaynaklandığını dile getirmektedir. Çünkü Osmanbey'de birçok tekstil atölyesi vardır ve bunların önlerinde birçok tekstil artığı bulunabilmektedir. Tekstilin çalışmalarına girmesinin bu tesadüfî durumu, malzemenin sanatçının çalışmalarındaki buluntu nesne olduğunun işaretidir.

Ataerkil düzen tarafından yaratılan cinsel kimliklerin arasındaki iletişimi konu edinen sanatçı, kadının ataerkil düzende oluşturan kimliklerini irdelemektedir.

“Kadınların Şarkısı” çalışması 2010 senesinde 2. Uluslararası Antakya Bienali'nde üretilen ve sergilenen bir çalışmadır. Anlaşıldığı kadarıyla, her bir şarkının farklı bir kadın tarafından oluşturulduğu kolektif bir iştir. Şarkıyı oluşturan kadınların sanatçı olmaması da çalışmaya kurgudan uzak bir anlam yüklemiştir.



“Kadınların Şarkısı”, 2010, 190x300, Kumaş üzerine dikiş



“Kadınların Şarkısı”ndan detaylar, 2010, 190x300, Kumaş üzerine dikiş

4.2.7 İnci Eviner

Resim bölümü mezunu sanatçı, çalışmalarında desen fotoğraf, video gibi çeşitli teknikler kullanmaktadır. 1998 yılında bu yana Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi’nde dersler veren sanatçı, özellikle video işlerinde, başta kadın kimliği olmak üzere “kimlik” sorununu ele almaktadır.

Sanatçı, heteroseksüel ataerkil düzen tarafından bastırılmış duyguları performanslarındaki bedenlerle iletmeye çalışmaktadır.



Yeni Vatandaş, 2010, Mekâna göre duvar işi (Birinci edisyon), LCD ekranda 3 HD video, 3 dakika döngü / MAC/VAL Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, Paris

Sanatçının mekâna göre uyarladığı “Yeni Vatandaş” adlı çalışması, İstanbul ve Paris’ten aldığı kartpostallar ile ortaya çıkmıştır. Sanatçıya göre geleneksel motiflerin içinde sıkıştığını düşündüğü kadın-kızlara, kartpostallara müdahalelerde bulunarak yeni bir var olma alanı yaratmıştır.

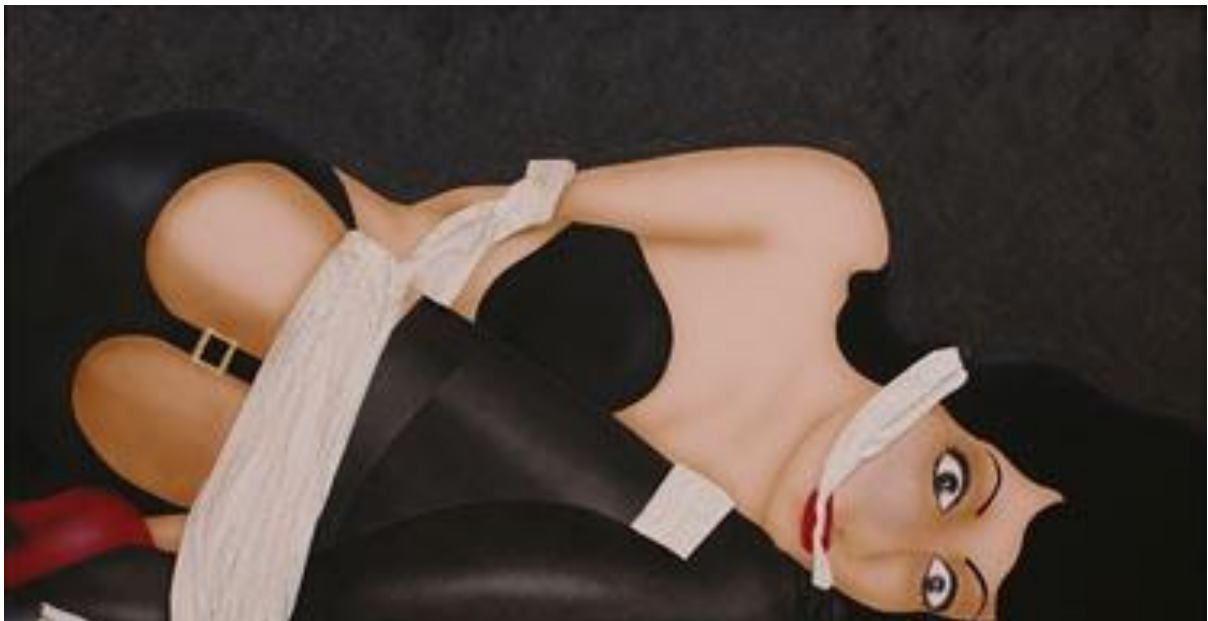
Sanatçı, imgelere ve motiflere sıkıştırılmış kimliğin, bir popüler kültür ve tüketim unsuru olması açısından dikkat çekmektedir. Bu bağlamda “Yeni Vatandaş” her türlü ideolojik yapıdan kurtarılmış özgürleştirilmiş yeni bir kimliği temsil etmektedir.

4.2.8 Kezban Arca Batıbeki

80’lerden beri kadınları konu edinen sanatçı, popüler kültür imgelerini kullanmasıyla tanınmaktadır. Sanatçı, toplumda bitmek bilmeyen şiddetin devam sebebinin, kadının kadına uyguladığı şiddetle alakalı olduğunu düşünmektedir.

Grafik mezunu olan sanatçının yerleştirme, tuval resmi, fotoğraf gibi pek çok anlatım biçimini kullandığı çalışmaları vardır.

Kadının toplumdaki yerini ve kadının, ataerkil düzen tarafından oluşturulan biçimsel kimliğini eleştirdiği “Doll House” serisi, toplumsal cinsiyet rolleri ve güzellik kavramı çevresinde oluşan eserleri kapsamaktadır.



Doll House serisi, “Ti eme up...tie me down”, 2008, tuval üzerine karışık teknik, 100x 150 cm

Doll House, heteroseksüel ataerkil düzenin zihnindeki kadın kimliği ile ilgili fantezilerin eleştirisi gibidir. Sanatçı, tüketim, namus, cinsellik gibi kavramlar üzerinden kadının sınırları çizen ataerkil düzene göndermeler yapmaktadır.



Doll House serisinden, 2008

4.2.9 Özlem Şimşek

1982 doğumlu genç sanatçı, çalışmalarını kadın kimlikleri ve rolleri çerçevesinde üretmektedir. Genellikle fotoğraf ve videonun anlatım dilini tercih eden sanatçı, model olarak çoğunlukla kendini kullanmaktadır. İşlerinde anlatmak istediklerini, kendi bedeni kullanarak gerçekleştirmesi, bir anlamda kendisinin de içinde bulunduğu Türkiye heteroseksüel ataerkil düzene yaptığı eleştiride güçlü bir etki yapmaktadır.

Sanatçının “Epik Ayartma” serisi, Türk Sanat Tarihinin başlangıcı sayılan Osman Hamdi’ye kadar uzanan, o dönemden beri resmedilmiş kadınların yeniden ele alınmasıyla oluşturulmuştur. Farklı kadın tiplerini canlandıran sanatçı, her kadın için farklı kıyafet ve görünümü kendi bedeninde gerçekleştirmiştir.

Modern Türk Resmi için “Self portre” açıklaması ile sunulan seride, sanatçının fotoğraf ve video işleri yer almaktadır. Sanatçının her bir kadın karakteri yeniden canlandığı bu seri, devletin, kadını modernleştirme politikaları da dâhil tüm kimlik politikalarında; kadın kimliğinin, heteroseksüel ataerkil düzen tarafından ve düzenin istediği biçimde şekillendirildiğine gönderme yapmaktadır.



'Selfportrait as Keriman Halis' (After İbrahim Çallı), C print, 2011, 106x80 cm, 3+1 Edition



'Selfportrait as Mediha Hanım' (After Namık İsmail), 2010, 106x70cm, C print, 3+1 Edition

“Epik Ayartma” serisi, sol: Keriman Halis (İbrahim Çallı’dan sonra), sağ: Mediha Hanım (Namık İsmail) 2011, C Print



"Selfportrait as Woman with Cigarette" (After İbrahim Çallı), 2011, archival inkjet print, 3+1 Edition, 120x70cm

Sigaralı Kadın (İbrahim Çallı’nın ardında), 2011

4.2.10 Zeren Göktan

Genel olarak güncel ve toplumsal olayları anlatırken melankolik bir dil kullanan sanatçı, grafik alanında Bilkent Üniversitesi'nde başladığı sanat eğitimini doktora ile Yıldız Teknik Üniversitesi'nde tamamlamıştır.

Sanatçının işlerinde hâkim olan melankolik hava, toplum gerçeklerini birer belge olarak izleyiciye sunmasını sağlamaktadır. İşlerindeki bu gerçekçi yön ile başarılı olan sanatçı, 2005'ten bu yana sanatçı konuşmaları etkinliklerinde yer almaktadır.



Sayaç serisi, sol: Sen bir ömre bedelsin, sağ: Şimdi uzaklardasın, 2013, boncuk işi

Sanatçının 2013'de sergilediği “Sayaç” serisi, Türkiye’de aile içi şiddetten ölen kadınlara ithafen yapılmıştır. Sanatçının Antik Mısır’da ölümlere, diğer dünyaya geçişleri sırasında rehberlik etmek adına resimsel anlatımların olduğu kefen örtüsünden esinlediği çalışma, konuyla ironik biçimde erkek hükümlülere işletilmiştir. Bir anlamda, erkeklerin kendi elleriyle işledikleri, kefen örtüsünden esinlenilen bu çalışmalar, erkeklerin kadınlara gösterdikleri şiddet ile kadınların kefenini kendi elleri ile biçtiklerine dair mecazi bir gönderme olarak görülebilir.

Türkiye’de 2003 yılına kadar kadına şiddet gösteren kişilere ceza indirimi uygulanması, günümüzde de azımsanamayacak kadar kadın ve namus cinayetinin işlendiği gibi gerçekler, sanatçının, bu çalışmalarının temelini oluşturmuştur. “Sen bir ömre bedelsin”, “şimdi uzaklardasın”, “elbet bir gün”, “biz ayrılamayız”, “sen yanımda ol yeter” gibi cümlelerle adlandırdığı çalışmalar, günümüzde de devam eden kadın cinayetlerini, oldukça keskin ve ironik bir dille eleştirmektedir.



Sayaç serisinden ayrıntılar, 2013, boncuk işi



Sayaç Sergisinden, 2013

4.3 “Kimlik – İktidar”

Bu bölümde ataerkil düzeni eleştirme açısından çalışmalarında hem iktidar hem de kimlik kavramlarına rastlanan sanatçılar yer almaktadır.

4.3.1 Ash Çelikel

1988 doğumlu sanatçı, Marmara Üniversitesi Fotoğraf bölümünden derece ile mezun olmuştur. Öğrenciliğinden itibaren, çalışmalarında göstermiş olduğu içsellik ve samimiyet dikkat çekicidir.

Yoğun zıtlıkları başarılı ile kullanan sanatçı; sahne arkası, moda gibi popüler kültürün ve tüketimin mutfağı olan alanlarda da yer almaktadır. Hem renkli hem de siyah-beyaz işleri olan sanatçı, fotoğraf makinesini vücuduna ait bir parça olarak görmektedir. Çalışmalarındaki yoğun melankolik ancak umutsuz olmayan atmosferi de, bu durumun sağladığı söylenebilir.

Kişisel işlerinde toplumsal gerçekçi bir tarzı olan sanatçının “ Diktatörlük İstemiyoruz” adlı serisi, Türkiye’deki heteroseksüel ataerkil iktidarın uyguladığı baskıcı politikalar sonucu Haziran 2013’te, önce İstanbul’da başlayan ardından yankılarının diğer illere yayıldığı “Gezi” Halk Ayaklanmasıdır. Bir ağacı korumak asına başlayan ayaklanmanın, ataerkil iktidar tarafından halk ve devlet arasında şiddetli bir savaş haline getirildiği, ölümlere sebep olduğu bu olayı, sanatçı kendi deneyimleriyle izleyiciye aktarmaktadır.



“Diktatörlük İstemiyoruz”, 2013, fotoğraf, İstanbul

Gezi halk ayaklanmasının umut veren içeriğini izleyiciye renkler ve zıtlıklarla aktaran sanatçı, ataerkil iktidarın baskıcı tavrını gözler önüne sermektedir.



“Diktatörlük İstemiyoruz”, 2013, fotoğraf, İstanbul

20 ‘den fazla fotoğrafın olduğu “Diktatörlük İstemiyoruz” serisi ile ataerkil düzenin iktidar kavramını eleştirilirken, eski dönem işlerinden “ Kimlik” ile adından da anlaşılabilceği gibi kimlik kavramını sorgulamıştır.



“Kimlik”, fotoğraf, İstanbul

Kimlik serisinin metninde de sanatçının belirttiği gibi, çalışma, sanatçının içinde yaşadığı Türk toplumunun heteroseksüel ataerkil düzeni tarafından oluşturulan kimlikleri irdelemek ve sorgulamak amacıyla yapılmıştır.

Renkli yerine siyah-beyazı tercih etmesi, çalışmayı kavramsal anlamda derinleştirmiştir. Sanatçı, Platon'un ideasındaki gerçekliğin, karanlık tarafta yani gölgelerde olduğu ve kişilerin gerçek kimliğinin de bu gerçeklik algısı ile gölgelerine yansıdığı düşüncesinden yola çıkarak bu tercihi yapmıştır.

4.3.2 Merve Üstüenalp

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü mezunu sanatçı, çalışmalarında genellikle tekstil ürünü tercih etmektedir. Çalışmalarında, yaşamsal gerçeklikleri kendi bakışıyla ve farklı malzeme kullanımının verdiği özgürlükle yeni bir gerçeklik yaratmaktadır. Kimi zaman kitsch öğeler kullanan sanatçı, geçmiş ve günümüzden imgeleri çalışmalarına yansıtmaktadır.

“Müü” adı altında tasarım ürünler yapan sanatçı, çalışmalarındaki ataerkil düzene nükteli bakışlar atan mizahi tarzını tasarımlarına da yansıtmaktadır.

Kitsch öğeler kullanarak oluşturduğu “Güllerin İçinden” çalışması kadın bedeninin ataerkil düzen tarafından bir tüketim nesnesi haline gelmesini, kadını tüm çıplaklığıyla ama kadını cinselliği üzerinden yöneten anlayışı ortaya koyarak eleştirmiştir.



“Güllerin içinden”, 2011, kumaş üzerine dikiş ve ilaç ambalajları, 170x 170, İstanbul.



“Güllerin içinden” ayrıntı, 2011, 170x 170, İstanbul.

Sanatçının “Matriyoşka” adlı çalışması, ataerkil düzen içerisindeki erkeklerin güç ilişkisine gönderme yapar niteliktedir. Heteroseksüel ataerkil düzenin iktidar algısına göre; en güçlü iktidar olmaktadır. Büyükten küçüğe giden erkek karakterler ile sanatçı, ataerkil düzendeki bu güç ilişkisinin değişmeyen erkek stereotipini de ortaya koymaktadır.



“Matriyoşka”, 2013, kumaş üzerine dikiş, 104x185, İstanbul

4.3.3 Zeyno Pekünlü

Vücut dilini iyi çözümlemesiyle bilinen sanatçı, resim bölümü mezunudur. Aldığı temel bilgiyi video ve fotoğraf gibi anlatım biçimleriyle sunan sanatçı, “DoubleThink/ Çift Düşün” adlı çalışmasıyla 9. Valls Bienali’nde ödüle layık görülmüştür. İstiklal marşındaki kelimeleri alfabetik sırayla tekrar oluşturarak gerçekleştirdiği çalışma ile “ulus olma” kavramı üzerinde düşünülmesini sağlamaktadır. Heteroseksüel ataerkil düzen tarafından kendisi gibi olmayan

veya kurallarına uymayanın dışlandığı bir düzendeki tep tipleştirici uluslaştırma politikalarına “ulus” kavramını kutsallıktan ayırarak sadeleştirilmesiyle gönderme yapmaktadır.

Ataerkilliği milliyetçi kavramıyla bir düşünen sanatçı, ataerkil iktidarın varlığını koruyabilmek için milliyetçilik olgusunu beslediğini ileti sürmektedir. Sanatçının ödül aldığı “DoubleThink/ Çift Düşün” adlı çalışması da bu düşünce temeline dayanmaktadır.

Sanatçının kimlik kavramı bağlamında incelenen çalışması “Erkek Erkeğe”, Türk Sineması’ndaki filmlerden kesitleri içeren bir videodur.



“Erkek Erkeğe” videosundan kesitler, Siyah-Beyaz Video, 5’32”, 2012

1950-1980 arasında çekilen melodram filmlerden derlenen 5 dakika 32 saniyelik video çalışmasında, erkeklerin kadınlar yüzünden başına gelenler kötülüklerden kurtulmaya çalıştıkları sırada yakınındaki bir hemcinsi ile olan dert ortaklığı sahnelerini içermektedir. Ancak sanatçı, kadınların olduğu sahneleri kaldırarak erkeklerin en çok bir araya geldikleri sahnelerden yeni bir kurgu oluşturmuştur. Ortaya çıkan sahneler heteroseksüel ataerkil düzen erkeğinin şiddetle reddedeceği yeni bir erkek kimliğidir. Bu bağlamda sanatçı mizahi bir dille var olan düzenin dar görüşlü heteroseksüel tavrını eleştirmektedir.

BÖLÜM 5 - TEZ KAPSAMINDA YAPILAN UYGULAMALAR

ATAERKİL DÜZENİN “İKTİDAR”, “NAMUS” VE “KİMLİK” KAVRAMLARI BAĞLAMINDA PLASTİK ALANA YANSIMALARI

1960 sonrası toplumsal cinsiyet kavramı bağlamında ele alınan araştırma konusu ile ilgili yapılan uygulamalar, heteroseksüel ataerkil düzenin kadını geri planda bırakan unsurlarına gönderme yapacak şekilde, “iktidar” , “namus”, “kimlik” kavramları çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

Kişisel deneyimlerden yola çıkarak tez kapsamında yapılan uygulamalar ve yapılan araştırma ile taranan kaynaklar sonucunda, Cumhuriyet sonrası ataerkil düzende kadını toplumsal yaşama dahil etme çabalarını içeren reformlara ve 1960 sonrasındaki toplumsal değişim ve kadın hareketlerinin yarattığı etkiye rağmen, Türkiye’de hala birçok kesimde, kadının, erkeğin gölgesinde bırakıldığı unsurlar izleyiciye sunulmaya çalışılmıştır.

Tez konusu tercihinde çıkış noktasının kişisel deneyimler olması sebebiyle, tez kapsamında yapılan uygulamalarda kullanılan tüm görsel öğeler, tezin konusu bağlamında ve araştırmalar sonucunda ulaşılan fikirler göz önünde bulundurularak oluşturulmuştur. Ayrıca araştırma konusu tercihinde kişisel deneyimlerden etkilenildiği düşüncesi, araştırmacı ve çevresindeki kadınların model olarak kullanılmasıyla desteklenmek istenmiştir.

Kadının toplumsal yaşamda karşılaştığı zorlukları anlatırken yüzünde ortaya çıkan ruhsal değişim izleri, tez bağlamında gözlemlenmiş ve izleyiciye sunulmaya çalışılmıştır.

Uygulamalarda kimi zaman renk, kimi zaman monokrom lekeler tercih edilmiştir. Bu tercihlere, her bir uygulama için en doğru ifade biçimine ulaşmak amacıyla, uygulama sırasında yapılan deneysel araştırmalarla ulaşılmıştır. Uygulama sırasında, deneysel araştırmanın sonuçlara hızlı bir şekilde ulaşabilmek ve kadınların değişen ruh halini kişisel olarak izleyiciye aktarabilmek adına, tezin güncel sanat anlatım biçimlerini de anlatan yapısı ile paralel olarak dijital ortamda manipülasyon tekniği ile oluşturulmuştur. Uygulamalarda kullanılan öğelerin “kolaj” tekniği ile dijital ortamda bir araya getirilmesi, kişisel bir düşünceden kaynaklanmaktadır. Söz konusu kişisel düşünce şudur: Yaşamın her anı, bir film karesi gibi karelerden oluşmakta ve yaşamın bütünü, sürekli değişim içerisinde olmaktan dolayı birbirine tam olarak uymayan, bu kareler bir araya gelerek oluşturmaktadır.

Konunun kişisel ve toplumsal gerilimli yapısına dikkat çekmek amacıyla zıtlıkların yoğun kullanıldığı uygulamalar, çeşitli boyutlarda toplam 7 grup çalışmadan oluşmaktadır. Söz konusu 7 grup çalışmanın, heteroseksüel ataerkil düzende yetişen kadının geçirdiği ruhsal süreci ve kadın-erkek eşitsizliğin yarattığı olumsuz sonuçları içeren ve kişisel deneyimler ile araştırmanın sonuçlarından yararlanılarak oluşturulan bir düzeni vardır.

Söz konusu düzende ilk uygulama; kadının toplumsal yaşama yasal olarak da dahil olduğu yaşlarda kendini tanıma sürecini içeren “Bazen soruyorum... Ben Kimim?” çalışmasıdır. İkinci sırada, ataerkil düzenin namus anlayışını kadın üzerinden ortaya koyması nedeniyle, günümüzde hala gerçek bir çözüm üretilmemiş “namus cinayetleri” ne gönderme yapan “Herkes bir parça düştü” adlı çalışmadır. Üçüncü sırada kendini tanıma sürecinin ve sürecin sonunda oluşan kimlik algısının anlatıldığı “Kadın olmak uzun bir süreçtir” adlı çalışma yer almaktadır. Dördüncü ve beşinci sırada “Pek de farklı değiliz 1-2” adlı 3 ‘er adet çalışmadan oluşan ve heteroseksüel ataerkil düzenin tek tipçi kimlik anlayışını eleştiren uygulamalar bulunmaktadır. Altıncı çalışma, “ Sana söylüyorum... Kadın olan...” adlı, ataerkil düzenin erkek karakterini eleştiren diğer uygulamaların tersine, bu düzenin devam etmesine sebep olan kadın karakterinin varlığını dile getirmektedir. Yedinci ve son çalışma, tez araştırmasının sonucunda duruma objektif bir yaklaşımla, önerme içeren “ Gerçeğimiz farklı” adlı çalışmadır.

5.1 “Bazen soruyorum... Ben Kimim?”

“Bazen soruyorum... Ben Kimim?” adlı çalışma, Cumhuriyet sonrası ataerkil düzende var olma mücadelesi veren her kadının sorguladığı, kendi kimliği/kimlikleri arasındaki kayboluşunu anlatmaktadır.

Çalışmadaki kadın, heteroseksüel ataerkil düzenin kendisi için oluşturduğu kimliğini kafasından geçirirken, her bir kimliğe bir duygu ifadesi yerleştirmiştir. Günümüzde Türk toplumunda yaşayan her kadının, kamusal ve özel alanlarda karşılaştığı zorluklarda, kendine sorduğu basit bir öz benlik sorgulama sorusunun etrafında şekillenen çalışmada, söz konusu kadın imgenin, ruhsal geçişleri ve kimlikleri arasındaki kayboluşunun belki biraz çaresizlik içeren vücut dili çalışmada ilk göze çarpan unsurdur. Çalışmada ilk anda görülmesi amaçlanan da, kadının bu karmaşık ve kısır döngüdeki ruh halidir.



“Bazen soruyorum... Ben Kimim?”, 2014, dijital kolaj, 40x40 cm

Çalışmanın gri renk ile monokrom bir yapıda ilerlemesi; biçimsel olarak gri rengin, kendine özgü zıtlıkları ortaya çıkarması ve kişisel olarak da grinin kişisiz bir renk olarak görülmesi sebebiyle tercih edilmektedir. Bu noktada kişisiz değerlendirmesinin, gri rengin yanına her gelen renge uyum sağlaması gibi biçimsel bir özelliğin kişisel olarak mecazileştirildiğinin altına çizmek gerekmektedir. Bu, renkle bağdaştırılan kişisiz değerlendirmesi, “Bazen soruyorum... Ben Kimim?” çalışmasında, kadının kimlikleri arasında kaybolarak bir anlamda kimliksiz kalışına gönderme yapmaktadır.

5.2 “Herkese bir parça düştü”

Ataerkil düzenin “namus” kavramı bağlamında oluşturulan “Herkese bir parça düştü”, Türkiye’deki heteroseksüel ataerkil düzenin “namus cinayeti” gibi bir konuya toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla gönderme yapmaktadır. Bu çalışma, her yıl yüzlerce kadının namus cinayetine kurban gittiğı Türkiye’deki heteroseksüel ataerkil düzenin namus anlayışının, kadının cinselliğı üzerinden oluşturduğu düşünce ve eylemlerini eleştirmek amacıyla yapılmıştır.



“Herkese bir parça düştü”, 2014, dijital kolaj, 100x100 cm

Kadın-erkek eşitsizliğı sorunun hâkim olduğı Türkiye’de 1980’deki kadın hareketleri her ne kadar kadınların yaşamında daha öncekine göre özgürlükler kazandırmış olsa da, kırsal kesimde ve 1950’lerden itibaren kırsaldan kente göç ile gelen ve “arabesk” kültürünü

oluşturan kesimin kadınları için bir özgürleşme sağlamamıştır. Bu durumun bir benzeri Cumhuriyet'in ilanından sonra, kadının toplumda yer alabilmesi adına yapılan reformlardaki başarısızlıkta da görülmektedir. Her iki durumdaki başarısızlığın ortak nedeni; ataerkil düzen içerisindeki, kadının ezilmesine ve geri planda kalmasına sebep olan unsurların ortadan kalkmamış olmasıdır.

“Herkes bir parça düştü” adının verildiği bu çalışmada gri üzerine her biri farklı bir renkte ve birbirine uymayan surat parçaları kullanılmıştır. Bu çalışmada renklerin tercih edilmesinin temel sebebi; tek bir kadının portresi olan bu görüntünün aslında birbirine uymayan parçaları ile her yıl yüzlerce cinayet kurban giden kadının, hepsinin birbirinden farklı ancak ortak tek özelliklerinin kadın cinsiyetine sahip olmalarından kaynaklı ölümle sonuçlanan durumuna gönderme yapmaktır. Renkler bir anlamda hepsinin farklılığına işaret ederken, bir anlamda da 1950’lerdeki Pop Art sanat anlayışı tarzındaki etkisi ile her bir kadının ve ölümlerinin birer tüketim nesnesine dönüştüğünü ifade etmektedir. Her yıl yüzlerce kadının öldürülmesine rağmen, konunun ataerkil iktidar tarafından, kadının toplumsal yaşamda özgürleşmesi adına yaptığı reformlarda olduğu gibi, gerçek anlamda konuya çözüm üretmemesi kişisel olarak toplum tarafından tüketilen bir olgu ve olay olarak görülmektedir.

Çalışmada kullanılan surat parçalarının birbirine uymaması bir anlamda farklı kadınları ifade ederken, bir anlamda da kadınların şiddet gördükten sonra, biçimi bozulmuş fiziksel görüntülerine gönderme yapmaktadır.

5.3 “Kadın olmak uzun bir süreçtir”

“Kimlik” kavramında yola çıkarak oluşturulan bu çalışmada, monokrom zıtlıklar kullanılmıştır. Türk toplumunun heteroseksüel ataerkil düzeninde büyüyen bir kadının, reşit olduğu yaştan kişiliğinin, kişisel olarak “kendini tanıma” olarak tanımlanan 18-26 yaş arası olan evresi konu olarak ele alınmıştır.

Yasalara göre bir birey olarak reşit olduğu yaştan itibaren toplumsal yaşamda var olmaya başlayan bir kadının, her bir yıl ve her bir deneyimle geçirdiği ruhsal süreç anlatılmak istenmiştir. Kişisel deneyimlerden yola çıkılarak yapılan bu çalışmada, her bir yıl ve deneyimle kadının yüzüne yerleşen ifadenin değişimi, izleyiciye sunulmaya çalışılmıştır.

İki parçadan oluşan bu çalışmada birinde siyah-beyaz hakim iken diğerinde grenli griler yani ara tonların hakim olduğu monokrom biçimler yer almaktadır. Açıktan koyuya doğru giden bu lekeler ile Türk toplumu ataerkil düzeninde, kadının reşit olmasıyla birlikte bir birey

olarak varlığını ortaya koymaya başladığı yıllardaki zihinsel ve ruhsal değişimine gönderme yapılmaktadır. Reşit olduğu yaş ile birlikte birey olarak varlığı koyduğu ilk yıllarda açık tonlar hâkim iken, “kendini tanıma” evresinin sonuna doğru yaklaştığı yıllarda koyu tonlar hâkimdir. Bunun temel sebebi; bu sürecin başının kişisel olarak daha umut dolu, daha heyecanlı, daha idealist tavırlar içermesidir. Kadın, kendini tanıma süreci içerisinde edindiği deneyimleri, toplumsal yaşam içerisindeki ilişkileri ile kişilik yapısına bağlı olarak umudunu kaybetmese de idealist tavrını değiştirecektir ve değiştirmiştir. Acı, keder, aşk, mutluluk içeren deneyimleri ile geçirdiği süreç sonunda bir birey olarak varlığı ortaya koyacak çizgilerini oluşturmuştur. Bu noktada birey olarak varlığını ortaya koymak derken bu durum 1980’lerdeki kadın hareketleri ile toplumsal yaşamda özgürleşmeye kavuşan kadın kesimi için geçerlidir. Anne olana kadar bir birey olarak görülmeyen, hatta anne olduktan sonrada erkeğin gölgesinde bireysel varlığını sürdüren, kırsal ve göç eden kesimdeki kadın kastedilmemektedir. Özgürleşen kesimin kadınlar, birey olarak varlıklarını ortaya koyduğu çizgilerin yanında bir de kendini ruhsal ve bedensel olarak korumak için duvarlar ve korunma mekanizmaları da yaratmıştır. Söz konusu bu değişimi, gözlerindeki yıllar içerisinde değişen ifadelerde görmek mümkündür.



“Kadın olmak uzun bir süreçtir”, 2014, dijital kolaj, 100x30 cm

Kişisel olarak kırılma noktası olarak ifade edilen tam ortaya yerleştirilen bütün halindeki yüz, kadının “kendini tanıma” sürecinde kendi doğruları ile yaşadığı ataerkil toplumun

doğruları arasındaki farkı gördüğü ilk an ve duygularını ifade etmektedir. Bu bütün halindeki yüz ve ruh hali, kişisel olarak, çalışmanın ve yaşamsal deneyimin en önemli noktası olarak görülmektedir. Çünkü iki farklı doğruluğun sorgulandığı bu an, kadının kendi kimliği ile heteroseksüel ataerkil toplumun “namus”, “dın”, “akrabalık ilişkileri” çerçevesinde oluşturduğu kadın kimliği ile çatışma yaşadığı ve kadının bireysel kimliğini sorgulamaya başladığı ilk andır.

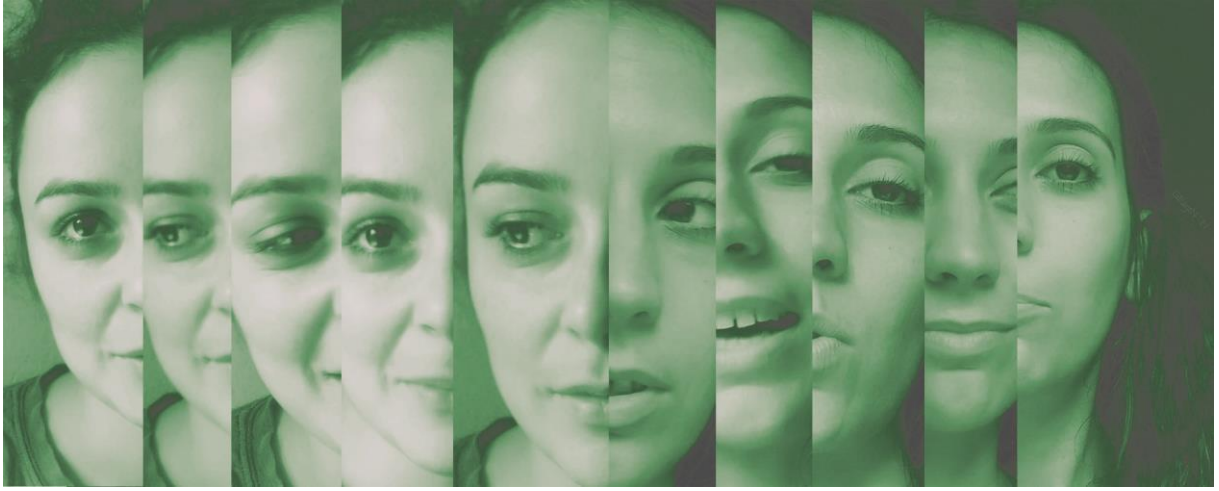
Bütün halindeki bu yüzde, lekesele olarak zıtlıklar ile birlikte orta tonların da yer alması; kimliğin sorgulanmaya başlandığı anın ruhsal dalgalanmalarını ve dengeye kavuşma çabalarını ifade etmektedir.

5.4 “Pek de farklı değiliz 1”

İroni yaparak konuyu ele alan bu çalışma, heteroseksüel ataerkil düzenin tek tipçi kimlik anlayışına göndermek yapan 3 farklı renkteki çalışmalardan oluşmaktadır. Bu çalışma, kadını “anne” rolü üzerinden şekillendiren ataerkil düzenin kadın kimliği algısını eleştirmek amaçlı yapılmıştır.

Mor, mavi ve yeşil gibi soğuk renkler kullanılarak, ataerkil düzenin oluşturduğu kadın kimliğinin, konunun öznesi olan kadın tarafından içselleştirilmemiş ve seilmeyen bu anlayışa gönderme yapılmaktadır. Anne rolü temelli oluşturulan kadın kimliğinin, kadın tarafından içselleştirilmemesi ve seilmemesi derken kadının anne olma durumundan hoşlanmadığı kastedilmemektedir. Anne olmak içeriksel olarak eleştirilmemekte, kadını sadece anne olarak veya olmayarak bireysel varlığını kabul eden veya etmeyen ataerkil düzen eleştirilmektedir.

Çalışmada, aynı toplumda yaşayan iki kadın anlatılmaktadır. Ataerkil düzen tarafından tek tipleştirilen kadının yüzlerinin sağ ve sol yarıları ortada birleştirilerek, kadının tek tipleştirilen varlığının aynı cinsiyeti taşımalarına rağmen, birbirlerinden çok farklı özelliklere sahip olan bireyler olduklarına, biçimsel olarak yaratılan imge ile gönderme yapılmaktadır.



“Pek de farklı değiliz 1”, 2014, dijital kolaj, 75x30 cm

5.5 “Pek de farklı değiliz 2”



“Pek de farklı değiliz 2”, 2014, dijital kolaj, 75x30 cm

Aynı adı taşıyan biri grup çalışmanın bir başka versiyonu olan bu çalışmada, birincideki monokrom tercih, ikide yerini zıt renklere bırakmıştır. Birinci grubun başka bir versiyonu olan bu ikinci grupta, zıt renkler, ataerkil düzenin tek tipleştiren kimlik anlayışına karşıt bir cevap olarak ironi içeren bir biçimde kullanılmıştır.

Yeşil-kırmızı, sarı-mor, turuncu,-mavi renk zıtlıklarının kullanarak biçimsel olarak gerilim yaratılırken, anlam olarak da durumun yarattığı kimlik gerilimine gönderme yapılmaktadır.

Aynı adı taşıyan iki grupta da, anlatılan iki kadının, farklı duygu durumları izleyiciye sunulmuştur. Aynı konuya, aynı süre zarfında, ataerkil düzen tarafından tek tipleştirilmeye çalışılan kadının verdiği farklı tepkiler ile, ataerkil düzenin kimlik algısı ile kadının kimlik algısının hiçbir zaman örtüşemeyeceği ortaya konmaya çalışılmıştır.

5.6 “Sana söylüyorum... Kadın olan...”

Tez bağlamında oluşturulan çalışmalardan bir diğeri, “Sana söylüyorum... Kadın olan...”, adıyla bir yandan ataerkil düzenin tek tipleştirici kimlik anlayışını eleştirirken, bir yandan da ataerkil düzenin kadını geri planda bırakan unsurları söylemler ve eylemleri ile devam etmesine sebep olan kadın karakterinden bahsetmektedir.

“Pek de farklı değiliz” adlı çalışmalarda eşit konumda gösterilen iki kadın, bu çalışmada, biri diğerini sorgular ve yargılar biçimde yukarıda yer almaktadır. İki kadın arasındaki egoların ortaya konduğu bir diyalogdan çok, toplumsal olarak yapılan bir eylemi ifade etmesi açısından yukarıda kullanılan kadın imgesi, boyutları değişen biçimde yerleştirilmiştir.

Yukarıda kalan kadın imgesi, lekesel hale getirilerek toplumdaki ataerkil düzenin kadının ezilmesine sebep olan unsurlarına hizmet eden kadın olgusuna dikkat çekmek amacıyla gerçeklikten koparılarak karikatürleştirilmiştir. Sorgulanan/yargılanan kadın imgesinde ise zıtlıklar arttırılarak, kadının kadına gösterdiği bu mecazi şiddetin vahameti gösterilmek istenmiştir. Durumun vahameti arka plan da kullanılan siyah ton ile de daha dramatik bir havada izleyiciye sunulmuştur.

Kişisel olarak düşündürölmek istenen ataerkil düzenin hâkim olduğı Türkiye’de, bir kısım kadının, toplumsal ve profesyonel yaşamda yer alabilmek adına kendi hemcinsine, kimi zaman erkeğin kadına gösterdiği tavırdan daha acımasız ve ruhsal şiddet içeren tavrının altında yatanın ne olduğudur? Kadın hemcinsine söz konusu bu acımasız ve ruhsal şiddet içeren tavrını gösterirken, heteroseksüel ataerkil düzenin kadına göstermiş olduğı tavra

benzer bir durumda ve konumda rol aldığını nasıl fark etmemektedir? Bu durumun sonucunda ortaya çıkan duyarsızlaşma neye karşı ve kime karşıdır?



“Sana söylüyorum... Kadın olan...”, 2014, dijital kolaj, 50x50 cm

Kişisel olarak dikkat çekmek istenen nokta şudur: Bir düzen içerisinde karşıt görüşler var olabilir. Ancak aynı deneyimleri, aynı sıkıntıları, aynı sonuçları yaşamış, aynı cinsiyet birbirine karşı bu kadar duyarsızlaşarak, sıkıntı yaratan durumun sadece devamlılığını sağlamaktadır.

Türkiye toplumu içinde Stockholm sendromu benzeri bir durum ile kadının ezilmesine sebep olan unsurların ortadan kaldırılamaması, 19.yüzyıla dayanan kadın hareketlerinin 1980’deki çıkışına rağmen, 2003’e kadar namus cinayeti işleyen koca, sevgili vs.lere ceza indirimi uygulanmasına sebep olmaktaydı. Günümüz Türkiye’si’nde de durum yasalarla

kontrol altına alınmaya çalışılsa da, namus cinayetine kurban giden kadınlara ithafen 2008’den beri internet ortamında oluşturulan “Anıt Savaş”ta isim ve sayıların ortaya koyduğu sonuçlarla durumun hala bir çözüme kavuşmadığı gözler önüne serilmektedir.

5.7 “Gerçeğimiz farklı”

Tez bağlamında “kimlik”, “namus”, “iktidar” çerçevesinde oluşturulan tez sürecine ait son çalışma “Gerçeğimiz farklı” adlı çalışmadır.

Cumhuriyet sonrası heteroseksüel ataerkil düzenin tüm söylemlerine; kadının kimliğini, “anne” rolü çevresinde kurguladığı tek tipçi anlayışa, kadının cinselliğinin yönetilmesi temelli namus anlayışına karşı kadınların birey olarak varlıklarını ortaya koyan bir cevap ile tez çalışmasının uygulama süreci tamamlanmıştır. Herhangi bir cinsiyetin egemen olması gerektiği anlayışı taşımayan bir feminist yaklaşım ile ele alınan çalışmada, kadın ve erkeğin yaradılış sebebiyle, farklı zihinsel ve ruhsal yapılaraya sahip olduğunu; bu sebeple, bir cinsiyetin diğerinden üstünlüğü ve diğerine göre zayıflığının söz konusu olamayacağı ileri sürülmektedir. Çünkü kişisel olarak, elma ile portakalın farklı türde iki meyve olması ile birlikte birinin diğerinden üstün özelliği olup olmadığı tartışılmayacağı gibi, kadın ve erkeğin de yapısı itibarıyla aralarındaki ilişkide bir üstünlük/zayıflık durumu tartışılmayacağı düşünülmektedir. Elma ile portakal örneğinde olduğu gibi, kadın ve erkek cinsiyetinin de iyi-kötü, farklı faydalı özellikleri bulunmaktadır. Birinin varlığı diğerine bağlı olan bu karşılıklı ilişki de söz konusu cinsiyet ayrımcılığının yapılmasının yersiz olduğu düşünülmektedir.



“Gerçeğimiz farklı”, 2014, dijital kolaj, 75x30 cm

Tek bir cinsin hâkimiyetini savunmayan bir bakış açısıyla ele alınan bu çalışma, tez bağlamında araştırma yapılan konuya objektif bir bakış ile yaklaşılmaya çalışarak oluşturulan tez çalışmasının uygulama sonucudur.



SONUÇ

Tez çalışmasının temel omurgasını oluşturan konu, Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" makalesi ile benzer biçimde, Türkiye kapsamında, kadın sanatçıları ele alan genel bir başvuru kaynağı olmaması fikrinden yola çıkılarak tercih edilmiştir. Konu bağlamında yapılan araştırmalar ve taranan kaynaklar sonucunda, ataerkil düzenle ilişkili bir biçimde ataerkil sanat anlayışı sorgulanmış ve temel omurgaya ek olarak Türkiye'deki kadın sanatçıların ataerkil sanat anlatım biçimlerine alternatif, ortak bir anlatım biçiminin varlığı araştırılmıştır.

Toplumsal cinsiyet kavramından yola çıkılarak, kadının yeri, Türkiye'de Cumhuriyet sonrası ataerkil düzeninde, kadın-erkek eşitsizliği açısından ele alınarak irdelenmiştir. Ataerkil kavramının dünyada olduğu gibi, Türkiye coğrafyasında da daha eskiye dayanmasına rağmen, tezin 1960 sonrası sanatı ve kadın sanatçıları ele alması açısından, modern kadın kimliği kökeninin dayandığı Cumhuriyet sonrası ataerkil düzendeki kadın ve kimliği incelenmiştir.

Cumhuriyetin ilanından itibaren Türkiye'deki kadını ve kadının toplumsal yerini etkileyen sosyo-ekonomik olaylar ve devlet politikaları incelenerek, kadının Türk toplumundaki yeri ve reform ve toplumsal hareketlerle değişen konumunun günümüze kadarki değişimi ortaya konmuştur.

Türkiye'de kadının ve kadın sanatçının, erkeğin gölgesinde kalması; Cumhuriyet sonrası yapılan reformlar ile kadını toplumsal yaşama dâhil etmeye çalışan ataerkil düzenin, coğrafyanın kültürü ve bu kültürdeki kadının ezilmesine sebep olan unsurları ortadan kaldırmadan reform yapması sebebiyle amaçladığı noktaya ulaşamamasından kaynaklandığı sonucuna varılmıştır. 1980'lerdeki kadın hareketlerine kadar Türkiye'de kadın-erkek eşitsizliği ile ilgili ciddi anlamda bir gelişme olmamış ve bu durum toplumsal olaylardan ve toplumdan ayrı tutulmayan bir olgu olması açısından sanat ortamına da yansımıştır.

1980'lerdeki kadın hareketleri ve feminist sanat ile kendilerini ve varlıklarını savunan kadınlar ve kadın sanatçılar sayesinde günümüzün Güncel Sanat adı altındaki sanat anlayışının temelini bir anlamda kadınlar tarafından atılmış olduğu sonucu varılmıştır. Çünkü 1960'larda yurtdışına gidip dönen kadın sanatçılardan birkaçının değişim tohumu attığı sanat ortamı 80'lerden sonra filiz vermiş ve 90'larla birlikte günümüzün sanat anlayışını oluşmasında önemli katkılar sağlamıştır.

1960’lardan itibaren Batı’dan biraz geç bir zamanda Kavramsal Sanat anlayışının özellikle kadın sanatçılar tarafından tercih edilmesinin, kendilerini, var olan ataerkil sanat anlayışı ve anlatım biçimlerinden daha doğru ve iyi ifade edebilecek yeni bir anlatım biçimi olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. 1960’larda Füsün Onur gibi birkaç sanatçı ile tercih edilen Kavramsal Sanat temelli yeni anlayış, 1980’lere kadar gittikçe bu anlayışı ve bu anlayıştan ortaya çıkan ve sonuç yerine sürecin kendisini bir esere dönüştüren performans, yerleştirme vb. anlatım biçimlerini kullanan kadın sanatçıların sayısını artmıştır. 1980 Kadın hareketleri ve Feminist Sanat’ın etkisiyle “Kavramsal Sanat” temelli yeni anlayışın ve yeni anlatım biçimlerinin, kendi aralarında biçim melezlemeler yaparak(video-performans vb.) ve disiplinler arası çalışmalar gerçekleştirerek günümüz “Güncel Sanat”ının temellerini atmış olduğu sonucuna varılmıştır. Çünkü Güncel Sanat anlatım biçimleri, 1960’larda Türkiye’de kısırları başlayan Kavramsal Sanat temelli yeni anlayışın ortaya çıkardığı performans, yerleştirme ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte toplumsal yaşamda ve sanat alanında kullanılmaya başlayan video gibi, dönemin yeni anlayışının ilk ifade biçimlerinden değişim geçirerek ortaya çıkmış melez yapılarıdır. Bu bağlamda Güncel Sanat’ın temelini 1960’larda Füsün Onur, Altan Gürman ve Sarkis ile Türkiye’ye yansıyan Kavramsal Sanat temelli anlayış olduğu söylenebilir.

Bunların yanı sıra her ne kadar Altan Gürman da bu yeni anlayışın Türkiye’de yansımaları sağlamış olsa da, konu bağlamında Füsün Onur ve çalışmalarının sonraki kuşak kadın sanatçılara etkisi oldukça fazladır. 1980’lerde arabesk kültürünün patlamasıyla ve bunun sanat alanında anlatılan, kullanılan bir konu olması sonucu, konuyu en güzel ifade eden “kitsch” nesnelerin çalışmalarda kullanılması; Onur’un 1960’larda hazır nesneleri işlerinde kullanmaya başlamasının sonraki dönemlere yansımaları olarak görülebilir.

Tez bağlamında yapılan araştırmalar sonucunda, kavramsal sanat temelli yeni anlayışının ve melez ifade biçimlerinin kullanıldığı Güncel Sanat alanında kadın sanatçıların daha fazla yer aldığı gözlemlenmiştir. Bunun temel sebebi; kadın sanatçıların bu yeni anlayış ve yeni ifade biçimlerinin, sanat alanında yer bulmalarına ve kendilerini “kadın bakış açısı”yla ifade etmelerine olanak sağlaması görülebilir.

Geleneksel sanat anlayışının eserin sonucunu bir üretim olarak görmesi düşüncesinin tersine, yeni anlayış; sonuç yerine süreci bir üretim olarak görmektedir. Eserin sonucunu bir üretim olarak değerlendiren bu anlayışın temeli ile kadının kimliğini sabit bir kimlik algısıyla değerlendiren ataerkil düzenin bakış açısının temeli benzeşmektedir. 1980’lerdeki kadın hareketinin temelde karşı çıktığı yapı da budur. Kadın sanatçının, her seferinde değişebilen ve

değişim içince olan süreci bir üretim biçimi olarak gören yeni anlayışı tercih etmesindeki en önemli etkende bu tek tipçi anlayışa karşıt ve alternatif bir duruş sergilemesindendir.

Tez çalışmasının bir sonucu olarak kadın ve erkek bakış açılarının, sanat alanında farklı ifade biçimleri ortaya çıkardığı görülmektedir. Sanat tarihinde de olduğu gibi, birbirine karşıt duruş sergileyen ifade biçimleri, kadın-erkek arasındaki zıtlığın getirdiği ve kadın-erkek ilişkilerinde de bu zıtlığın yarattığı gerilimlerin beslediği yapıya benzer biçimde, sanat alanında da bu zıtlıklar sanat ortamını beslemektedir.

İyi olmadan kötü olgusunun anlaşılamayacağı gibi, kadın bakış açısıyla oluşan ifade biçimleri olmadan da erkeklerinki anlaşılamayacaktır. Dünyada ve daha keskin hatlarla Türkiye’de oluşan, kadın sanatçıların ve kadınların geride kalmasına sebep olan olgulara karşı ortaya çıkan yeni anlayış, bir eşitsizlik ve haksızlık durumunun olumsuzluklarından ortaya çıkmıştır. Ancak, özellikle 1980’lerdeki kadın hareketlerinin etkisiyle kadın sanatçıların ve kadınların toplumda ve sanat alanında görünürlülüğünü artmasını sağlayan bu durum, söz konusu kadın-erkek ilişkilerindeki gerilimin bir yansımasıdır.

Sonuç olarak, Türkiye’de kadın sanatçıları ele alan bir genel kaynak olması amacıyla yola çıkılarak başlanan bu çalışmayla, süreç içerisinde kadın sanatçıların ortak bir anlatım dilinin varlığı fark edilerek, bu anlatım dilinin genel-geçer sınırları betimlenmeye çalışılmıştır. Söz konusu anlatım dilinin, 1960’larda temeli, Kavramsal Sanat anlayışı ile oluşan yeni anlayışa ve anlatım biçimlerine dayanan “Güncel Sanat” olduğu örneklerle açıklanmıştır.

Kadın sanatçıların ortak anlatım dili “Güncel Sanat” anlatım biçimleri olması ve bu biçimlerin 1960’lardaki Kavramsal Sanat temelli yeni anlayıştan ortaya çıkmasından dolayı, söz konusu ortak dil, ataerkil sanat anlayışının eser analizindeki ve kategorizeleştirmesindeki biçimci anlayışın tersine, kavramsal bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda ataerkil sanat anlayışı ve geleneksel sanat tarihi yöntemleri ile kadın sanatçıların günümüzdeki varlığının ortaya konamayacağı sonucuna varılmıştır. Bu sonuç tez çalışmasının temel sorununun sanat alanındaki cevabı niteliği taşımaktadır. Sonuç olarak; kadın sanatçıların yeni ifade biçimlerinin tercih etmesi gibi, ortak dillerinin de varlığını içerik olarak sorgulayabilecek ve kavramlar çerçevesinde, anlaşılabilmesi için kategorilere ayırabilecek yeni bir sanat tarihi yaklaşımı gerekmektedir.

Kadın sanatçıların sanat tarihinde yer alamamasına sebep olan bu olumsuz koşullara rağmen, tez bağlamında yapılan araştırmalar ile ele alınan konu, kadın sanatçıların ortak bir

dilinin varlığının ortaya konulması ile bu ortak dilin örnekler ile açıklanmasıyla sonuca ulaştırılmıştır.



KAYNAKÇA

KİTAPLAR:

ANTMEN, Ahu (2010) Sanat ve Cinsiyet/Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, İletişim Yayınları

BALSEVEN, Hale - ÖNDER İzzettin (2009) Küreselleşme, Kriz ve Türkiye’de Neoliberal Dönüşüm, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

BOZKURT, Muammer, 2012, Medya Sanatı, Sanatın Günceli Güncelin Sanatı, Ütopya Yayınları

ÇELEBİ, Deniz Meltem (2008) Sanat Tanımı Topluluğu, Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat/ Yeni Açılımlar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

CONNELL, R.W (1988) Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Ayrıntı Yayınları

ÇOŞKUN, Mustafa Kemal (2005) Yeni Toplumsal Hareketler ve Demokrasi Teorileri, Kapitalizm ve Türkiye 2, Dipnot Yayınları

ERDEMÇİ, Fulya (2007) “Ölümden Sonra Yaşam Çağdaş Sanat”, Modern ve Ötesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

FREUD, Sigmund (2006) Cinsellik Üzerine, Çev. Dr. Emre Kapkın, Payel Yayınevi.

GÜLTEKİN, Gönül, (1994) “Türk Kavramsal Sanatçılarının Çevre Yaratma Sorununa Yaklaşımları” Türkiye’de Sanat, sayı:14 Mayıs-Ağustos 1994

KANDİYOTİ, Deniz (1996) Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar/Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler, Metis Yayınları

KANDİYOTİ, Deniz, (2008) Cinsiyet Halleri/Türkiye’de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları, Varlık Yayınları

KRISTEVA, Julia (2008) Cinsiyet Halleri/Türkiye’de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları, Varlık Yayınları

MUTLUER, Nil (2008) Cinsiyet Halleri/Türkiye’de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları, Varlık Yayınları

RAWLS, John, (2005) Yeni Toplumsal Hareketler ve Demokrasi Teorileri, Kapitalizm ve Türkiye 2, Dipnot Yayınları

SİRMAN, Nükhet (2008), Cinsiyet Halleri/Türkiye’de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları, Varlık Yayınları

YUVAL-DAVIS, Nila (2007) Cinsiyet ve Millet, İletişim Yayınları

TEZLER:

ARIKAN, Zeynep (2011) Türkiye’de 1990’lı Yıllarda Çağdaş Sanatta Eleştirel Yaklaşımlar, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Sanat Ve Tasarım Programı, Yüksek Lisans Tezi

ASLIŞEN, Mehmet (2006) Post Modern Süreçte Kitsch Olgusu, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

AYDIN, Aslı (2009) Kitsch Kavramı, Bilkent Üniversitesi, Hukuk Fakültesi, Türkçe dönem Ödevi

GÜR, Hatice (2010) Türkiye’de Güncel Sanatın Yeri ve Önemi Üzerine Sanatçı Uzman-İzleyici ve Alıcı Görüşleri, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı ,Yüksek Lisans Tezi

GÜRDAŞ, Bora (2008) 1960 – 70 Yılları Arasında Türkiye’de Kültür ve Sanat Ortamı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

KUNDAKCI, F. Seda (2007) İktidar, Ataerkillik Ve Erkeklik: Ankara Örneğinde Erkek Akademisyenler Üzerine Bir Çalışma, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Siyaset Bilimi Yüksek Lisans Programı

ÖTKÜNÇ, Yıldız Öztürk, (2007) 1980’li Yıllarda (1980–1990) Türkiye Sanat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen İşlere Yansıması, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek lisans tezi

ÖZİŞİK, Murat Tansu (2008) Sanat ve Kitsch, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

YETİK, Semra (2009) 20. ve 21. Yüzyıllarda Türk Resim Sanatında Tekstil Etkisi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Ana Sanat Dalı, Yüksek lisans tezi

MAKALELER:

ARTUN, Ali (2010) Kitsch Patlaması ve Eleştirinin Anlamsızlaşması “Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi – Estetik Modernizmin Tasfiyesi”, İletişim Yayınları, Sanat Hayat Dizisi

ÖZÜDOĞRU, Şakir (2010) Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı 6,111-133 Ankara

WEB KAYNAKLARI:

www.tdk.gov.tr, ataerkil tanımı, erişim: 26.05.2014

SOLAK KEDİ ,2014, <http://www.solakkedi.com/sanat%20akimlari/pop%20art/000.html>, SOLAK KEDİ online dergi, erişim: 26.05.2014

CAMP, 2014,[https://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Camp_\(style\).html](https://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Camp_(style).html) , CAMP, erişim: 26.05.2014

EKLER:

EK-1 SONTAG, Susan (1964) Notes on CAMP, Çev. Behice Başak ÖZ

EK-2 YAZICI, Müjde (2007), Sanat ağdaş mı, güncel mi?, Köşe yazısı web kaynak: (http://www.radikal.com.tr/kultur/sanat_cagdas_mi_guncel_mi-829239)

KAYNAK OLARAK KULLANILAN SANATÇI WEB SAYFALARI:

<http://aslicavusoglu.info/> , Erişim: 27.05.2014

<http://duygusabancilar.blogspot.com.tr/> , Erişim: 27.05.2014

<http://nalanyirtmac.blogspot.com.tr/>, Erişim: 27.05.2014

<http://www.nerimanpolat.com/> , Erişim: 27.05.2014

<http://www.galerizilberman.com/zilberman/sukran-moral-a50-tr.htm>, Erişim: 27.05.2014

<http://fotogaleri.gazetevatan.com/kran-moral-trkiyenin-en-cesur-sanats-/31707/1/Yasam>, Erişim: 27.05.2014

<http://www.artimetre.com/2009/12/23/aysegul-sagbas-roportaj/>, Erişim: 27.05.2014

<http://www.galerizilberman.com/zilberman/aysegul-sagbas-a1-tr.htm>, Erişim: 27.05.2014

<http://www.azadekoeker.com/vita.html>, Erişim: 27.05.2014

<http://www.galeribu.com/k-deniz-pireci-ozgecmis/>, Erişim: 27.05.2014

<http://sanatsayfasi.com/etkinlikler/k-deniz-pireci-ceyiz-kisisel-sergi-merhart-sanat-galerisi>, Erişim: 27.05.2014

<http://www.tasarimgazetesi.com/haber/11886>, Erişim: 27.05.2014

<http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=931546>, Erişim: 27.05.2014

<http://fundaalkan.com/>, Erişim: 27.05.2014

<http://gunesterkol.blogspot.com.tr/>, Erişim: 27.05.2014

<http://www.incieviner.net/>, Erişim: 27.05.2014

<http://www.kezbanarcabatibeki.com/>, Erişim: 27.05.2014

<http://ozlemsimsek.com/>, Erişim: 27.05.2014

<http://www.zerengoktan.com/>, Erişim: 27.05.2014

<http://aslicelikel.blogspot.com.tr/>, Erişim: 27.05.2014

<https://www.behance.net/aslicelikel>, Erişim: 27.05.2014

<http://merveustunalp.blogspot.com.tr/>, Erişim: 27.05.2014

<http://zeynopekunlu.blogspot.com.tr/>, Erişim: 27.05.2014

EK-1 Susan SONTAG, 1964, Notes on CAMP (CAMP üzerine notlar) makalesi,

Çev. Behice Başak ÖZ (14 Nisan 2014)

Dünyadaki birçok şey adlandırılmamıştır; adlandırılmış olsalar da betimlenmelerdir. Bunlardan biri, kült bir ad ile “ (CAMP) bayağı” - şüphe götürmez biçimde modern, nadiren aynı anlamda kullanılan bir entelektüellik değişkenidir olarak bilinen algılamadır*.

Algılama, (idea kavramına benzer şekilde) hakkında konuşulacak en zor şeydir; bu bağlamda “Bayağı”nın neden tartışılmadığına dair bazı nedenler vardır. İlk olarak doğal bir algılama yöntemi değildir. Doğrusunu söylemek gerekirse Bayağı’nın özü; yaratının ve abartının doğal olmayan tarafına aşkıdır. Bayağı, küçük kentsel gruplar arasında ezoteriktir; bir şeyin özel kodu, bir kimlik nişanı/işareti gibidir hatta. Christhopher Isherwood’ un The World in the Evening kitabı (1954), 2 sayfalık tembelce çizilmiş eskiz haricinde, zorlukla baskıya verilmiştir. Bayağı hakkında konuşmak bu yüzden ona ihanet etmektir. Eğer ihanet reddedilebilirse, sağladığı şeyleri öğretmek veya çözdüğü itibar çatışması için olacaktır. Ben, kendini eğitime amacını ve kendi anlayışındaki sert çatışmanın teşvikini savunurum. Ben Bayağı’ya kapılmış durumda ve onun tarafından fazlasıyla rencide edilmiş durumdayım. İşte hakkında konuşmak istememin ve konuşabilmemin sebebi tam da budur. Bahsi geçen anlayışı bütün kalbiyle paylaşan hiç kimse Bayağı’yı analiz edemez, maksadı ne olursa olsun sadece o, kendini sergiler. Bir anlayışı adlandırmak, hatlarını belirlemek ve tarihini yeniden anlatmak, tiksintinin değişime uğrattığı derin bir sempatiyi gerektirir.

Her ne kadar algılama konusunda konuşuyor olsam da – algılama derken, diğer anlamları arasında, önemli olanı manasızla çevireni kastediyorum- bunlar ciddi konular/meselelerdir. Birçok kişi algılamayı veya zevki salt öznel tercihler alanı gibi düşünür, tüm bu gizemli cazibeler, özellikle duyusal olanlar, mantık tarafından kontrol altına alınmamıştır. Bunlar, insanlara ve sanat çalışmalarına karşı tepkilerinde, zevk değerlendirmeleri yapmalarına olanak sağlar. Ancak bu naif bir tutumdur. Hatta daha da kötüsüdür. Zevk duyumunu hor görmek, kendi kendini hor görmektir. Zevk, her özgür insani tepkiyi/karşılığı kontrol eder. Hiçbir şey bu kadar belirleyici olamaz. Zevk, insanlarda; görsel zevk, duygulardaki zevk ve hareketlerinde; ahlaki zevk olarak bulunur. Zekâ da gerçekten bir zevk çeşididir: düşüncelerdeki zevk. (Eşit olmayan bir biçimde gelişmeye eğilimi olan zevk, dikkate alınması gereken gerçeklerden biridir. Aynı kişinin insanlar ve düşüncelerle ilgili hem iyi bir görsel zevke hem de iyi bir zevke sahip olması çok nadir rastlanan bir durumdur)

Zevkin ne bir sistemi ne de bir kanıtı vardır. Bunun yanı sıra mantık zevkinde olduğu gibi tam bir zevk sağlayan ve zevkin temelini oluşturan, istikrarlı algılama gibi bir durum da söz konusudur. Algılama tamamen olmasa da çoğunlukla tarifsizdir. Bir sistemin kalıbının içine tkiştirilmiş veya kanıtın kaba saba aracı ile işlenmiş her hangi bir algılama, artık bir algılama değildir. Düşünce ile katılaştırılmıştır.

Algılamayı kelimelerle, özellikle de canlı ve güçlü olanlarla açıklayabilmek için, kişi deneysel ve çabuk olmalıdır. Not düşme biçimi, bir makaleden de ziyade ,(çizgisel ve ardışık görüş gerektirmesi ile) belirli bir geçici algılama ile ilgili bir şeye girişmeye uygun görünüyor. Çünkü Bayağı'nın ciddi ve tez gibi olması rahatsız edicidir. Kişi sahip olma riskine giriyorsa, kendi kendine, Bayağı'nın oldukça değersiz bir parçasını üretmiştir.

Oscar Wilde'ın notların da dediği gibi:

“ Kişi ya bir sanat çalışması olur ya da bir sanat çalışmasını giyer.”

1.Genel olarak başlarsak: Bayağı estetizmin belirgin bir üslubudur. Dünyayı estetik fenomeni olarak görmenin bir yöntemidir. Bayağı'nın bu yöntemi güzelliğin ifadesi değildir; ancak yapayın ve stilizasyonun ifadesidir.

2. Tarzı vurgulamak önemsiz bir içeriktir veya içeriğe göre daha doğal bir tutumu tanıtmaktır. Bayağı algılamasının, devreden çıkarılmış ve politik ilişkisi kesilmiş –en azından apolitik- olduğunu söylemeye gerek yok.

3. Sadece bir Bayağı görüşü yoktur, olaylara Bayağı bir bakış şekli de vardır. Ayrıca Bayağı, objelerin ve insan tavırlarının nitelikli keşfedilebilir yönleridir. Bayağı filmler, kıyafetler, mobilyalar, popüler şarkılar, romanlar, insanlar, binalar vardır. Bu ayrım önemlidir. Hakikaten de, Bayağı görüşü, tecrübeyi dönüştürebilecek güce sahiptir. Ama her şey de Bayağı gibi görülemez. Çünkü her şey seyircinin görüşüne bağlı değildir.

4. Bayağı'nın listesinin parçaları olan rastgele örnekler şunlardır:

-Zuleika Dobson

-Tiffany lambaları

- Scopitone filmleri

- LA Sunset Bulvarındaki The Brown Derby restoranı

- The Enquirer, başlık ve hikâyeler

- Aubrey Beardsley' in çizimleri
- Kuğu Gölü Balesi
- Bellini'nin operaları
- Visconti'nin Salome ve "Tis Pity She's a Whore" yönetmenliği
- Yeni yüzyıl başlangıcı resimli posta kartları
- Schoedsack'ın King Kong'u
- Kübalı pop şarkıcı La Lupe
- Lynn Ward'ın taş baskı romanı, God's Man
- eski Flash Gordon çizgi romanları
- 20.yy. kadın giyimi (tüylü atkılar, püsküllü ve boncuk işlemeli elbiseler vb.)
- Ronald Firbank ve Ivy Compton-Burnett'in romanları
- erkeklere özel ihtirassız filmler

5. Bayağı zevkinin belirli sanat türleri ile diğerlerine nazaran yakınlığı vardır. Giyim, mobilya, görsel dekorun tüm elemanları, örneğin, Bayağı'nın büyük bir parçası olan makyaj. Bayağı sanatı genellikle dekoratif sanat, vurgulanmış dokular, duyusal yüzeyler ve içerik harcama üslubudur. Konser müziği, içeriksiz olmasına rağmen, nadiren Bayağı'dır. Çünkü o,örnek vermek gerekirse, aptal veya müsrif içerik ile zengin form arasında karşılaştırmaya olanak tanımaz. Bazen tüm sanat formları Bayağı ile doyurulmuş hale gelir. Klasik bale, opera, filmler uzun süredir izlenmekteler. Son iki senenin içinde, popüler müzik (post rock'n'roll, Fransızlar ye ye olarak bildikleri) eklenmiştir. Ayrıca film eleştirisi

("İzlediğim 10 en kötü film" listeleri gibi) muhtemelen bugün en büyük Bayağı zevki popülerleştiricisidir; çünkü birçok insan hala neşeli ve gösterişsiz filmlere gitmekteler.

6. Doğrusunu söylemek gerekirse şöyle bir algı var: "Bayağı olmak oldukça güzeldir" veya "oldukça önemlidir" yeterince sıra dışı değildir. Bu yüzden, Jean Cocteau'nun kişiliği ve çalışmalarının birçoğu Bayağı'dır, ancak Andre Gide'ninkiler değildir; Richard Strauss'un operaları da Bayağıdır; Wagner'inkiler değildir; Tin Pan Alley ve Liverpool karışımı da öyledir ama jazz değildir. Bayağı'nın birçok örneği ciddi bir bakış açısıyla alınmış, ya kötü sanat ya da kitsch olan şeylerdir. Tabi ki bu durum hepsi için geçerli değildir. Bayağı sadece

kötü sanat gerektirmez, ama Bayağı'ya benzeyen bazı sanatlar(örneğin: Louis Feuillade'in en büyük filmleri) takdire ve incelemeye layıktır.

“Çalıştığımızın fazlası Sanat, önemsemediğimiz azı da Doğa için.”

7. Tüm Bayağı objeleri ve kişileri çok sayıda yapaylık unsuru içerir. Doğadaki hiç bir şey yapmacık olamaz. Kırsal Bayağı hala yapaydır ve birçok yapmacık obje de kentseldir. (Hala huzur ve kırsallıkla eşdeğer olan naiflikleri mevcuttur. Pek çok Bayağı, Empson'un deyişi “kentsel pastoral”ı ortaya koyar.

8. Bayağı üslup anlamında bir dünya görüşüdür, ancak belirli bir üslup biçiminin. Abartılı olanın aşkıdır, şeylerin ne olmadığının başlangıcıdır. Buna en iyi örnek en tipik ve tamamen geliştirilmiş Bayağı üslubu olan Art Nouveau'dadır. Art Nouveau objeleri, tipik olarak, bir şeyi başka bir şeye çevirir: Bitki Sulama formunda aydınlatma elemanları, gerçek bir mağara gibi görünen oturma odası. Kayda değer bir örnek: Hector Guimard tarafından 1890ların sonunda tasarlanan, dökme demirden orkide sapları şeklindeki Paris Metrosu girişi.

9. Kişilerin zevkinde, Bayağı, önemli derece azaltılmış ve güçlü bir şekilde abartılmış bir karşılık bulur. Androjen(erdişi) kesinlikle Bayağı algısının en büyük imajlarından biridir. Örneğin: Rafael öncesi, kendinden geçiren, narin, kıvrımlı figürlerin olduğu resim ve şiirler; Art Nouveau dönemindeki, ince, dökümlü, cinsiyetsiz bedenlerin olduğu baskı ve posterler, Greta Garbo'nun mükemmel güzelliğinin arkasındaki rahatsız edici androjen boşluk, lambalardaki ve kül tablolarındaki kabartmalarda sunulmuştur. Burada, Bayağı zevki çoğunlukla onaylanmamış gerçeğin zevkinden yararlanır: seksüel çekiciliğin en artırılmış şekli (en artırılmış seksüel hazda da olduğu gibi) kişinin cinsiyetinin tam tersinde var olmaktadır. Babayiğit adamların en güzel yanı kadınsı bir şeye, dişil kadınların en güzel yanı erkeksi bir yönleri olmasıdır... Bayağı zevkinin androjen ile birleşmesi, oldukça farklı görünebilir ama seksüel karakterin ve kişisel özelliğin hazzı da değildir. Bariz sebeplerdendir ki; alıntılanmış en iyi örnekler film yıldızlarındandır. Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane Russell, Virginia Mayo'nun klişe ve gösterişli kadınsılığı; Steve Reeves, Victor Mature'ın abartılmış erkeksiliği. Bette Davis, Barbara Stanwyck, Tallulah Bankhead, Edwidge Feuilliere gibi en büyük mizaç ve kişisel özellik stilistleri.

10. Bayağı, her şeyi tırnak işareti içinde değerlendirir. Lamba değildir, ama bir “lamba”dır; kadın değildir: ama bir “kadın”dır. Kişilerde ve objelerde Bayağı'yı kavramak rol yapıyor gibi olmayı anlamaktan geçer. Algılamada, yaşamın bir tiyatroya benzetilmesine en uzak eklentidir.

11. Bayağı, cinsiyetsiz tarzın zaferidir. (“kadın” ve “erkek”in, “kişi” ve “şey”in dönüştürülebilirliği) Ama tüm tarzlar, sanat, nihayetinde cinsiyetsizdir. Yaşam modaya uygun bir şey değil. Doğa da öyle.

12. Soru “Niçin parodi, kişileştirme, teatrallik?” değildir. Soru, daha doğru olarak, “Ne zaman Bayağı’nın özel tadı, parodiyi, kişileştirmeyi, teatralligi elde eder? olmalıdır. Neden Der Rosenkavelier’in atmosferi cinsiyetsizken, Shakespeare’in komedilerindeki atmosfer cinsiyetsiz değildir?

13. Bunları ayıran çizgi 18. yy.da ortaya çıkmıştır; Bayağı zevkinin kaynağı bulunmuştur.(Gotik romanlar, Çin etkisindeki sanatsal tarz, karikatür, yapay yıkımlar ve daha fazlası) Ama doğayla olan ilişkisi o zamanlarda daha farklıydı. 18.yy.da, zevkli kişiler hem doğayı küçük gördüler (Strawberry Tepesi) hem de onu yapay bir şeye çevirme girişiminde bulundular (Versaller). Aynı zamanda yorulmadan geçmişi himayeleri altına almışlardı. Bugünün Bayağı zevki doğayı yok eder veya bütünüyle çelişir. Ama Bayağı zevkinin geçmişle ilişkisi son derece duygusaldır.

14. Camp’ın cep tarihi elbette, daha geriden başlar—Pontormo, Rosso ve Caravaggio gibi Maniyerist ressamlarla veya Georges La Tour’un olağanüstü teatral resimleriyle veya edebiyattaki dolambaçlı söz akımı ile başlar. Hala, en mantıklı başlama noktası söz konusu dönemin yüzeyler ve simetri ile ilgili olağanüstü sanat görüşü sebebiyle, 17.yy. sonu ve 18.yy başı gibi görünüyor; resimsi zevk ve heyecan verici olan, anlık duygular ve bütün karakter yapısını sunan zarif gelenekler—taşlama ve kafiyeli mısralar(kelimelerde), gösteriş(jest ve müzikte). 17.yy sonu ve 18.yy. başı Bayağı için muhteşem bir dönemdir: Pope, Concreve, Walpole vb. ama Swift değil; Fransa’da les precieux, Rococo tarzı Münih kiliseleri; Pergolesi. Biraz daha geç dönemde; Mozart’ın büyük bir kısmı. Ancak 19.yy.da, daha önce yüksek kültür genelinde sınıflandırılırken, şimdi özel bir zevk haline gelerek; keskin, ezoterik ve sapkın alt anlamları da üzerine aldı. Hikayeyi sadece İngiltere ile sınırlandırırsak, Bayağı’nın, görsel ve dekoratif sanatta olgunlaşmış Art Nouveau akımında ortaya çıkarak, Wilde ve Firbank’ın ince zekasında olduğu gibi, bilinçli ideolojisini bularak, 19.yy. estetizminde ruhsuzca devam ettiğini görürüz. (Bume-Jones, Pater, Ruskin, Tennyson)

15. Elbette, tüm bunların Camp olduğunu söylemek, bu kadar basit olduğunu savunmak değildir. Art Nouveau’nun tam bir analizi, örnekte olduğu gibi, Camp ile zar zor denk gelebilirdi. Ama bu tür bir analiz, Art Nouveau’nun Camp gibi deneyimlemeye izin verdiğini reddedemez. Art Nouveau tamamen “içerik”tir, hatta politik ahlak türüdür; sanatta; organik politika ve zevklerden oluşan hayali bakışın (William Morris ve Bauhaus grubunun arasında

bir yerde) cesaretlendirdiği devrimci bir akımdır. Aynı zamanda Art Nouveau objelerinin bağlantısız, ciddiyetsiz, estetikçi bakışını aşılayan bir özelliğidir. Bu bize Art Nouveau’yu ve içeriği görmezden gelen Camp bakışının ne olduğu hakkında çok önemli şeyler anlatmaktadır.

16. Bu durumda, Camp algısı, tutulmuş bazı şeyler konusunda iki kat hassasiyet bilincinde olandır. Ama bu hem, kelime anlamının farklı seviyelerdeki yapısı için, hem de sembolik anlamda çok da bilindik bir durum değildir. Şey’in bir şey ve hiçbir şey anlamı arasındaki ayırım ve şey’in saf yaratı olmasıdır.

17. Bu Camp’ın, genelde insanların yaptığı şekilde, kabaca kelime kullanımı olarak “bayağılaştırmak” fiili ile sonuçlanmıştır. Bayağılaştırmak, cazibenin bir şeklidir-- çifte yoruma yatkın, gösterişli bir Maniyerizm anlayışı sağlayan; hile ile dolu jestleriyle duayen ve diğeri için nükteli anlam taşıyan, izleyen için kişisel olmayandır. Eşit ölçüde ve dolaylı olarak, kelime bir ad olduğunda, kişi veya şey “bir bayağı” olduğunda, işin içine hile girer. Kendini kaptırmış, “Dümdüz” olan halk algısının ardında, kişi şeyin mahrem, gülünç deneyimini bulmuştur.

“Doğal olmak, devam ettirmesi oldukça zor pozlardandır.”

-Bir İdeal Koca

18. Kişi tecrübesiz ile bilinçli Camp’ı ayırmak zorundadır. Saf Camp her zaman sadedir. Kendini bayağı olmak olarak bilen Camp, genellikle daha az tatmin edicidir.

19. Saf Camp örnekleri kasıtsız ve oldukça ciddidir. Çevresine yılan sarılmış lamba yapan Art Nouveau zanaatkârı dalga geçmez veya büyüleyici olmaya çalışmaz. Tüm samimiyetiyle şunu söyler: İşte! Doğu! Saf Camp -- sözgelimi, 30’ların başında Busby Berkeley tarafından, Warner Kardeşlerin müzikalleri için tasarlanan müzik parçaları, komik olmak amacıyla değildir. Bayağılaştırmak,-- mesela; Noel Coward’ın oyunları- komik olmayı amaçlar. Birçok geleneksel opera repertuarının, opera taslağı halindeyken, aşırı duygusal saçmalıklarının kompozitörleri tarafından ciddiye alınmamasına rağmen, bu kadar tatmin edici bir Camp olması alışılmadık gelir. Kişinin, sanatçının gizli maksadını bilmeye ihtiyacı yoktur. Çalışma her şeyi anlatır. (Samuel Barber’ın Vanessa adlı tipik 19.yy. operasını kıyaslarsak, bir parça üretilmiş, hesaplanmış Camp olduğunu görürüz. Farklılık çok açıktır.)

20. Muhtemelen, bayağı olmaya niyetlenmek her zaman zararlıdır. Gelmiş geçmiş en önemli “Camp” filmleri arasında Trouble in Paradise ve The Maltese Falcon’un mükemmelliği, üslubun sürdürüldüğü zahmetsiz düz anlatımlarından kaynaklıdır. Bu meşhur olmaya özenen All about Eve ve Beat the Devil gibi 50’lerin Camp filmlerinde yoktur. Bunlar daha çok kendi

güzel anları olan, yenilerin filmleridir, ama ilki oldukça ustaca, ikincisi oldukça histeriktir; ikisi de devamlı üstünlük kaybederek, son derece Camp olmak isterler. Belki, istenmeyen etkinin, bilinçli niyet karşısında çok da bir soru olmamasına rağmen, Camp'taki parodi ile oto-parodi arasındaki hassas ilişki hakkında olabilir. Hitchcock'un filmleri bu problemin tam bir vitrinidir. Oto-parodi coşkudan yoksun olup yerine kişinin konusu ve materyal hakkında bir aşağılama ortaya çıkardığında (gelişigüzel dahi olsa) – To Catch a Thief, Rear Window, North by Northwest'teki gibi—sonuçlar baskı yapılmış ve beceriksizdir, ancak nadiren Camp'dır. Başarılı Camp—Carne's Drole de Drama filmi gibi; Mae West ve Edward Everett Horton'un film performansı gibi, Goon Show'dan bir parça gibi—hatta bir oto-parodi ortaya çıkardığında, kendini sevmeyi yayar.

21. Ve yine, Camp masumiyete dayanır. Yani Camp masumiyeti açığa vurur, ama aynı zamanda, yapabildiğinde de onu bozar. Objelerin, obje olma durumları Camp bakış açısı tarafından belirlenmediği sürece değişmez. Kişiler, bir şekilde, izleyicilerini cevaplar. Kişiler “bayağılaştırma” ile başlar: Mae West, Bea Lillie, La Lupe, Life Boat'taki Tallulah Bankhead , All about Eve'deki Bette Davis. (Kişiler kendileri bilmeden bile Bayağı'ya ikna edilmiş olabilir. Fellini'nin tarzını kıyaslarsak Anita Ekberg La Dolce Vita'da kendini parodileştiriyordu.)

22. Doğrusu biraz daha az dikkate alındığında, Camp ya tamamen toy ya da bütünüyle bilinçlidir(kişi yapmacık olmayı oynarken). Son olarak bir örnekle: Wilde'nin kendilerini taşlamaları.

“İnsanları iyi ve kötü olarak ayırmak çok saçmadır. İnsanlar ya çekici ya sıkıcıdırlar.”

-Lady Windmere's Fan

23. Tecrübesiz ve ya saf Camp'ın temel ögesi, ciddiyettir; başarılı olamayan ciddiyet. Elbette, tüm başarılı olamayan ciddiyetler, Camp tarafından telafi edilemez. Sadece abartının, hayalinin, tutkulu olanın ve tecrübesiz olanın uygun karışımı olan Camp olabilir.

24. Bir şey çok kötüyse eğer(Camp'a nazaran), genellikle tutkusunun çok vasat olmasından kaynaklanır. Sanatçı gerçekten egzotik bir şey yapma girişiminde bulunmamıştır. (“ Bu çok fazla”, “ Bu çok hayali”, “ Bu inanılır gibi değil”, Camp coşkusunun standart anlatımlarındandır)

25. Camp'ın ayırıcı özelliği, abartı ruhudur. Camp, 3 milyon tüyle çevrili bir elbise giymiş bir kadının ortalıkta dolanmasıdır. Camp, Carlo Crivelli'nin gerçek mücevher dolu, göz aldatici böceklerin ve tuğla duvar çatırtılarının olduğu resimleridir. Camp Steinbberg'in Dietrich ile

olan 6 Amerikan filminin şok edici estetizmidir, hepsi de öyledir, ama özellikle sonuncusu, *The Devil is a Woman*. Camp'ın sadece çalışma tarzında değil, genellikle hırs mizacında bir aşırılık vardır. Gaudi'nin Barselona'daki ürkütücü ve güzel binaları sadece tarzlarından dolayı değil; bir kuşağı yaratmış, bir kültürü başarıyla tamamlamış bir adamın tutkusunun ortaya çıkardığı-en dikkat çekici olanı Sagrada Familia Katedralidir- sonuç olması sebebiyle Camp'tır.

26. Bir çalışma amaçlamasa da başarılı olduğu için Camp olmaya yaklaşabilir. Eisenstein'ın filmleri nadiren Camp'tır. Çünkü bütün abartmalara rağmen, fazla bir şeye ihtiyacı olmadan(dramatik bir biçimde) başarılı olurlar. Biraz fazla ötede olsalardı, muhteşem Camp örnekleri olabilirlerdi-özellikle Korkunç Ivan I&II. Aynısı Blake'in garip ve tutumlu çizim ve resimleri için de geçerlidir. Blake tarafından yayılmış Art Nouveau olsalar da, kesinlikle Camp değillerdir.

Tutarsız veya ihtirassız tarzdaki abartı, Camp değildir. Önlemez, kontrolsüz sanal algılamadan kaynaklanır gibi görünmeyen hiçbir şey Camp olamaz. Tutkusuz, kişi sahte Camp'a sahip olur—ancak dekoratif, sade, kelime anlamıyla şık olana. Camp'ın anlamsız sınırında bir grup göz alıcı şey yatar: Dali'nin parlak düşlemleri, Albicocco'nun Altın Gözlü Kızı'nın özel tasarım yapmacıklığı. Bu iki şey – Camp ve yapmacıklık-birbirine karıştırılmamalıdır.

28. Tekrar, Camp sıra dışı bir şeyler yapmaya meyilli olmaktır. Ancak algıdaki sıra dışılık, genellikle özel ve büyüleyici olmaktır. (Kavisli hatlar, abartılı jestler) Çalışmanın algısı nadiren sıra dışı değildir. Ripley'in İnan-veya-İnanma öğeleri nadiren yapmacıktır. Bu öğeler, ya doğal gariplikler(iki kafalı horoz, haç şeklinde patlıcan) ya da sonu olmayan çalışmanın ürünleri (buradan Çin'e elleri üzerinde yürüyen adam, bir saç tokası üzerindeki yeni ahite şekil veren kadın) Camp gibi abartıların sınırını çizen görsel ödüle- cazibeli, teatral olan- ihtiyaç duyarlar.

29. Sahilde filmi, Winesburg kitabı, Ohio ve For Whom The Bell Tolls gibilerinin komik olma konusunda kötülerdir; ancak eğlenceli olma konusunda kötü olmalarının sebebi, çok kararlı ve gösterişli olmalarıdır. Hayali olandan yoksundurlar. The Prodigal ve Samson ile Delilah gibi Camp olan kötü filmler de vardır; İtalyan dizisinin renkli gözlüklü süper kahramanı Maciste, sayısız bilim kurgu Japon filmi (Rodan, The Mystrerians, The H-Man).Çünkü, gösterişsizlik ve basitlikleri arasındaki ilişki sayesinde, düşlemlerinde daha aşırı ve sorumsuzlar ve bu yüzden de dokunaklı ve oldukça eğlencelilerdir.

30. Elbette, Camp'ın esasları değişebilir. Zaman bunu yapabilecek en önemli şeydir. Zaman, çok yakın olduğumuz, kendi günlük düşlemlerimizi ve algılayamayacağımız hayali doğayı

oldukça andırdığı için, kararlı görünen veya düşlemekten yoksun olanı güzelleştirebilir. Kendimize ait olmadığı takdirde, hayal ile hayali bir şey olarak eğlenmekte daha iyiyiz.

31.Bu Camp zevkinin birçok objeye eski moda, modası geçmiş, demode olarak paha biçmesinin nedenidir. Bu bir çeşit eskiye olan aşk değildir. Yaşlanma süreci veya bozulmanın sağladığı gerekli objektiflik ya da harekete geçirilmiş sempati kadar basittir. Ana konu önemli ve çağdaş olduğunda, sanat çalışmasının başarısızlığına içerleriz. Zaman bunu değiştirebilir. Zaman, sanat çalışmasını ahlaki ilişkiden kurtararak, Camp algısına teslim eder. Başka bir etki: zaman sıradanlık alanını daraltır. (Sıradanlık, doğrusunu söylemek gerekirse, her zaman çağdaşın bir kategorisi olmuştur.)Sıradanın, zaman akışı ile yapabildiği şey, hayali olmaktır. İngiliz pop grubu The Temperance Seven ‘ın yeniden sahnelediği Rudy Valle tarzını keyifle dinleyen birçok insan, Rudy Valle’nin en parlak dönemi ile çileden çıkabilirlerdi.

Bu nedenle, şeyler yaşlandıklarında yapmacık olmazlar- ama daha az içinde olduklarında, girişimin başarısızlığına sinirlenmek yerine bununla eğlenebildiklerinde bayağı olurlar. Ancak zamanın etkisi öngürülemez. Belki metot oyunculuğu (James Dean, Rod Steiger, Warren Beatty) Ruby Keller’ın bugünlerde yaptığı haliyle Camp olarak görülebilir- ve ya Sarah Bernhart’ın kariyerinin sonunda yaptığı gibi. Belki de görülemez.

32. Camp karakterin yüceltilmesidir. Beyan önemli değildir- tabii ki, bunu yapan kişi haricinde. Camp gözünün takdir ettiği şey kişilerin dayanışması ve gücüdür. Martha Graham’ın yaşlanma sürecindeki her hareketi onu Martha Graham yapmıştır, vb. Camp zevkinin gerçek idolünün Greta Garbo olduğu oldukça açıktır. Garbo’nun bir aktris olarak kabiliyetsizliği, güzelliğini arttırmıştır. O her zaman kendisidir.

33. Camp zevkinin cevapladığı şey anlık karakterdir(bu elbette 18 yy dadır); diğer taraftan, karıştırılmamış olan şey de karakter gelişimi algısıdır. Karakter, aralıksız parlaklık durumu olarak anlaşılabilir-insanın tek ve çok yoğun bir şey olma durumu. Karaktere olan bu tutum, Camp algısında şekillenmiş deneyimin teatralleştirilmesinde kilit unsurdur. Ayrıca insan doğasının karmaşasına kolayca hakkını veremeyen opera ve balenin, Camp’ın zengin hazinesi gibi bir şeyle deneyimlendiği gerçeğinin, nedenini açıklamada yardımcıdır. Karakter gelişiminin olduğu yerde, Camp azalır. Operalar içinde, örneğin, La Traviata (karakter gelişiminin biraz olduğu), Ill Trovatore(hiç olmayan)’a göre daha az bayağıdır.

“ Yaşam, hakkında ciddi olarak konuşulamayacak kadar önemli bir şeydir.”

34. Camp, iyi ve kötü üzerine kurulu genel estetik yargısına sırtını dönmüştür. Camp, hiçbir şeyi birbirine çevirmez. İyinin kötü, kötünün iyi olduğunu tartışmaz. Yaptığı şey sanat(ve yaşam) için farklı- tamamlayıcı- bir standart seti önermektir.

35.Genelde bir sanat çalışmasına, ciddiyeti ve başarılarından kaynaklı onuru sebebiyle değer veririz. Başarılı olduğu için değer veririz—olduğu şey olma hali ve herhalde, arka planındaki doyurucu niyet için. Niyet ve performans arasında uygun, doğru bir ilişki olduğunu farz ederiz. Bu tip standartlarla, Illiad’a, Aristofanes’in oyunlarına, The Art of the Fugue’ya, Beethoven’ın quartetlerine ve insanlar arasında, Sokrates, İsa, St. Francis Napolyon, Savonarola’ya değer biçeriz. Kısacası, yüksek kültürün en büyük tapınağı: gerçek, güzellik ve ciddiyettir.

36. Ancak yüksek kültürün ciddiyetinin ve değerlendirmeci kişilerin yüksek tarzı yanında başka yaratıcı algılamalar da vardır. Kişi kendini aldatır; insan olarak, eğer, kişi sadece yüksek kültür tarzına saygı duyuyorsa, ne olursa olsun, kurnazca hisseder veya davranabilir.

Örneğin, ciddiyetin, alâmetifarikasının keder, zalimlik ve düzensizlik olduğu bir türü vardır. Niyet ve sonuç arasında bir eşitsizlik olduğunu kabulleniriz. Açıkçası, sanat üslubunda olduğu gibi kişisel var olma tarzı üzerine konuşuyorum, çünkü örnekler en iyi sanattan geliyor. Bosch, Sade, Rimbaud, Jarry, Kafka, Artaud ‘u ve 20 yy. ın önemli sanat çalışmalarının çoğunu düşününce, amaçlanan sanat armoni yaratmak değildir ama aracı zorlamak ve daha şiddetli, çözülemeyen ana fikri tanıtmaktır. Bu algılama, bir sanatçının eski algıdaki tüm eserlerini daha fazla tanıtmanın (tekrar, sanatta ve aynı zamanda hayatta)mümkün olmadığı prensibi konusunda ısrar eder. Sadece “kesitler” mümkündür. Açıkçası, bunda geleneksel yüksek kültürdekinden farklı standartlar kullanılır. Bir şey başarılı olduğu için iyi değildir, ama insan hali ile ilgili, farklı bir gerçek çeşidi olduğu için, insanı insan yapan başka deneyimler (kısacası, bir başka mantıklı algılama) ortaya çıkarılır.

Bütün yetenek algılamaları içinde üçüncü olan Camp’tır: ciddiyetin başarısızlığı algısı, deneyimin teatralleştirilmesi algısı. Camp, geleneksel ciddiyetin armonilerini ve farklı duygu durumlarını tamamen tanımlamanın riskini reddeder.

37. Yüksek kültür hakkındaki ilk algılama, temelinde ahlakidir. İkinci algılama, farklı duygu durumlarıyla ilgili olan, gücünü ahlak ve estetik tutku arasındaki gerilimden alan ve daha çağdaş olan “avant-garde” sanat içinde sunulur. Üçüncüsünde, Camp tamamıyla estetikdir.

38. Camp, mütemadiyen, dünyanın estetik deneyimidir. İçerik üzerinden stilin, ahlak üzerinden estetiğin, trajedi üzerinden hicivin başarısının cisimlenmiştir.

39.Camp ve trajedi tezatlarıdır. Camp'ta bir ciddiyet (sanatçını içinde yer alma derecesine göre oluşan ciddiyet) ve genellikle acıma da vardır. İşkence etme de, Camp 'ın tonlarından biridir; yazılarındaki en büyük Camp unsurundan dolayı daha çok Henry James'in işkence tarzıdır. (örneğin, Avrupalılar, Garip Yaş, The Wings of the Dove) Ama asla ve asla trajedi yoktur.

40. Üslup her şeydir. Genet'in fikirleri, mesela, oldukça Camp'tır. Genet'in bir oyun için, tek ölçütün zariflik olma durumu, sanal olarak yer değiştirebilir, Wilde'nin büyük saygınlık konusuyla ilgili bir durum olarak, can alıcı öge samimiyet değil, üsluptur. Son olarak fikirlerin üslupları tutulmaktadır. Lady Windemere'in Fan 'ı ndaki ve Major Barbara'daki ahlak ve politika ile ilgili fikirler, Camp'tır, ama kendiliğinden doğanın fikirleri olduğu için değil. Tüm bu fikirler özel eğlence dolu bir tarzla tutulmaktadır. Our Lady of the Flowers'ın Camp fikirleri çok zalimce yerleştirilmiştir ve Genet'in Camp olan kitapları için, yazı kendi içinde oldukça başarılı ve ciddidir.

41.Camp 'ın tüm vurgusu, ciddiyeti tahtından indirmek üzerinedir. Camp eğlence dolu, ciddiyetsiz bir şeydir. Tam olarak, Camp "ciddiyet"le yeni ve daha karmaşık bir ilişki içerir. Kişi manasızlıkla ilgili ciddi olabilir, ciddi hakkındaki manasızlıkla.

42. Kişi "samimiyet"in yetersiz olduğunu gördüğünde, Camp'a kapılır. Samimiyet materyalizm, entelektüel darlık gibi basit olabilir.

43. Ciddiyetin ötesine geçen geleneksel anlamlar- hiciv, taşlama- güçsüzleşmiş görünüyor; artık çağdaş algılamamanın eğitildiği, kültürel olarak doymuş araca karşı yetersizdir. Camp yeni bir standardı sundu: bir amaç olarak sanat, teatral olarak.

44. Camp, komik bir dünya görüşü önerir. Ama acı ve ya polemikli bir komedi değildir. Eğer objektiflik, trajedide, aşırı var olmanın deneyimi ise; komedide, az var olmanın deneyimidir:

"Basit keyiflere hayranım, onlar karmaşanın son sığınaklarıdır."

45.Objektiflik, seçkinin bir ayrıcalığıdır ve züppelik gibi, kültür konusunda aristokratın 19.yy. vekilidir; yani Camp modern züppeliktir. Camp, kitle kültür çağında bir züppe nasıl olunur sorusunu cevaplar.

46. Züppelik aşırı üremiştir. Beden duruşu hor gören ve ya usanç içindeydi. Kitlesele takdir tarafından lekelenmemiş nadir hassasiyetlere rağbet ederdi. "İyi Zevk"e itaat ederdi.

Camp uzmanı daha yaratıcı zevkler keşfetmiştir. Latin şiiri, nadir şaraplar ve kadife ceketlerde değil, kaba saba, yaygın zevklerde, kitlesele sanat alanlarında. Salt kullanım, zevk

objelerince lekelenmez, ta ki nadide şekilde sahip olmayı öğreninceye kadar. Camp --- Kitle kültür çağındaki Züppelik--- biricik obje ile seri-üretim objesi arasında ayırım yapmaz. Camp zevki, kopyadan tiksinden ötesine geçer.

47. Wilde'nin kendisi geçişken bir figürdür. Adam Londra'ya ilk geldiğinde, kadife bere, dantel bluz, kadifeden kısa pantolon ve siyah ipek çorapları ile gösteriş yaparak, eski tarz züppe zevklerinden asla uzaklaşmamıştır; bu tutuculuk Dorian Gray'in portresine de yansımıştır. Ama birçok tavrı daha modern olan şeyler önerir. Mavi beyaz çinisinin, standartlarındaki beklentilerini karşıladığını duyurduğunda veya bir kapı tokmağına bile, bir resim kadar hayran olunabileceğini beyan ettiği zaman, Camp algılamasının en önemli ögesini —tüm objelerin eşdeğerliği- formüle eden Wilde'ydı. Kravat, yaka çiçeği, sandalyenin önemini ilan ettiğinde, Wilde, Camp'ın demokratik ruhunu önceden sezmekteydi.

48. Eski züppelik, kaba sabalıktan nefret ederdi. Ama Camp aşığı olan yeni tarz züppelik, kaba sabalığı beğenir. Züppenin, mütemadiyen içerlediği ve sıkıldığı zamanlarda; Camp uzmanı, mütemadiyen eğlenir, keyif alır. Züppe parfümlü bir mendili burnuna tutar ve kendinden geçer; Camp uzmanı kokuyu alır ve sinirlerinin güçlülüğü ile övünür.

49. Bu elbette bir beceridir. Son analizlerde, sıkılma korkusu ile teşvik edilmiş bir beceridir. Sıkılma ve Camp zevki arasındaki ilişki hafife alınamaz. Camp zevki, doğası gereği sadece varlıklı toplumlarda olur; psiko-patolojiyi veya zenginliği deneyimleme kapasitesi olan toplumlar veya çevrelerde.

“Hayatta anormal olanlar, sanatla ilişkisinde normal bir duruş sergiliyorlar. Bu, hayatın içinde sanatla ilişkisi normal olan tek şeydir.”

50. Aristokrasi, karşılıklı kültürün bir pozisyonudur (karşılıklı güç gibi) ve Camp zevkinin tarihi, züppe zevki tarihinin bir parçasıdır. Ancak özel zevkleri destekleyen, eski anlamda gerçek aristokratların var olmadığı günümüzde, bu zevkin taşıyıcısı kimdir? Cevap: kendilerini zevkin aristokratları atayan, genelde homoseksüellerden oluşan, uydurma ve kendi kendini elemiş bir sınıftır.

51. Camp zevki ve homoseksüellik arasındaki özgün ilişki açıklanmak zorundadır. Camp zevkinin homoseksüel zevk olmadığı gerçeğinin yanında, özel bir örtüşme ve yakınlık olduğu su götürmez bir gerçektir. Tüm liberaller Yahudi değildir, ama Yahudiler liberal ve yenilikçi sebeplere özel bir yakınlık gösterirler. Yani, tüm homoseksüellerin Camp zevki yoktur. Ama homoseksüeller, genellikle, Camp öncüsü- genellikle de izleyici tarafından kolay anlaşılan- olurlar.(Benzetme anlamsız seçilen bir benzetme değildir. Yahudiler ve homoseksüeller,

çağdaş kent kültüründeki en göze çarpan yaratıcı azınlıklardır. Yaratıcı, burada, en doğru algıdır: onlar algılamaların yaratıcısıdır. Modern algının iki öncülük eden kuvveti; Yahudi ahlak ciddiyeti ve homoseksüel estetizmi ve hicividir.)

52. Homoseksüeller arasındaki gösterişli aristokratik duruşun sebebi, Yahudi meselesine paralel görünebilir. Her algılama için kendine hizmet eden grup , aynı zamanda onu tanıtır. Yahudi liberalizmi kendi kendini meşrulaştırmanın hareketidir. Öyleyse Camp zevki, kesinlikle kendinin propagandacıdır. Propagandanın karşıt yönde faaliyette bulunduğunu söylemeye gerek yok. Yahudiler, ahlak algısını teşvik etme umutlarını, modern topluma uyum sağlamaya bağladılar. Camp, ahlakın çözümleyici maddesidir. Ahlaki içerlemeyi etkisizleştirip, oyunculuğu teşvik eder.

53. Yine de, homoseksüellerin öncüsü olmasına rağmen, Camp zevki homoseksüel tattan daha fazlasıdır. Açıkça, tiyatro olması gibi onun yaşam benzetmesi, özellikle savunma ve homoseksüellerin durumunun keskin bakış açısıyla olan, öngörme ile bağdaştırılmıştır. (Camp, ciddi olmak için ısrar etmez; homoseksüellerin genç kalma arzuları ile bağlantılı olan oyun için ısrar eder.) Kişi homoseksüellerin az veya çok Camp'ı uydurduğunu hissederse, başka biri de hissedebilir. Sadece artan seçmeli ve ustaca yöntemlerin üzerinde ısrar etmesine rağmen, Aristokratik duruşun kültürle ilişkisi ölmez. Camp, zaman içinde benimsenen, her şeyiyle sorgulanabilen üslupla ilişkidir. (Modern çağda, her üslup, açıkça çağdışı olmadıkça, anti üslup olarak ortaya çıkmıştır.)

“Kişinin taştan bir kalbi olmalıdır ki Küçük Nell ‘in ölümünü gülmeden okuyabilsin.”

54. Camp deneyimleri, iyileştirme ile ilgili tekel olmayan yüksek kültür algısının, büyük keşfine dayanır. Camp, iyi zevkin sadece iyi zevk olmadığını, iyi zevkin de kötü zevki içerdiğini iddia eder. (Genet, Our Lady of the Flowers’da bundan bahseder.) İyi zevkin kötü zevkinin keşfi, oldukça özgürleştirici olabilir. Yüksek ve ciddi zevklerde ısrar eden adam, kendini zevkten mahrum eder; eğlendiği şeyleri sürekli sınırlar; iyi zevkinin durağan egzersizinde, kendine, önünde sonunda, çok fazla değer biçer. İşte Camp zevki, cüretkar ve nükteli zevkçilik gibi, iyi zevkin ardından gelir. Daha önce kendini müzmin sinirli olarak tehlikeye atan, iyi zevk sahibi kişiyi neşelendirir. Özümseme için birebirdir.

55. Camp zevki, her şeyden öte, eğlenme ve takdir şeklidir- yargılama değil. Camp’ın eli açıktır. Eğlence ister. Sadece fesatlık ve kinizm gibi görünür. (veya Kinizimse de, merhametsiz değil, tatlı bir kinizmdir.) Camp zevki, kötü zevkin ciddi olduğunu söylemez; gerçekten dramatik olarak başarılı birini küçümsemez. O belirgin, tutkulu hatalardaki başarıyı bulmaktır.

56. Camp zevki bir aşk biçimidir, insan doğasının aşk biçimi. “Karakter”in beceriksiz yoğunluğunu ve küçük zaferlerini yargılamaktan çok tadını çıkartır. Camp zevki, şeyleri, eğlenceli tarafı ile tanımlar. Bu algıyı paylaşan insanlar bir bayağı olarak nitelendirilen şeye gülmezler, onun tadını çıkarırlar. Camp şefkatli bir histir. (İşte, kişi Camp’ı Pop Art’ın ilişkili olduğu durumlarda bir tutum olarak ortaya çıkmasına rağmen, çok farklı olan bir çoğuyla kıyaslayabilir,--Sadece Camp olmadığı durumlarda—Pop Art daha düz ve daha tatsız, daha ciddi, daha kopuk, hatta hiççidir)

57. Camp zevki, belirli obje ve kişisel üsluplara olan aşk konusunda kendini destekler. Bu aşkın yokluğu, Peyton Palaca ve Tishman Binası gibi kitsch parçaların Camp olmama sebebidir.

58. Nihai Camp hali; çok kötü olduğu için iyidir. Tabii ki, kişi bunu her zaman söyleyemez. Sadece belirli koşullar altında, bunlardır bu notta kabaca açıklamaya çalıştığım.

Notes On "Camp" by Susan Sontag, Published in 1964.

Many things in the world have not been named; and many things, even if they have been named, have never been described. One of these is the sensibility -- unmistakably modern, a variant of sophistication but hardly identical with it -- that goes by the cult name of "Camp."

A sensibility (as distinct from an idea) is one of the hardest things to talk about; but there are special reasons why Camp, in particular, has never been discussed. It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric -- something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques. Apart from a lazy two-page sketch in Christopher Isherwood's novel *The World in the Evening* (1954), it has hardly broken into print. To talk about Camp is therefore to betray it. If the betrayal can be defended, it will be for the edification it provides, or the dignity of the conflict it resolves. For myself, I plead the goal of self-edification, and the goad of a sharp conflict in my own sensibility. I am strongly drawn to Camp, and almost as strongly offended by it. That is why I want to talk about it, and why I can. For no one who wholeheartedly shares in a given sensibility can analyze it; he can only, whatever his intention, exhibit it. To name a sensibility, to draw its contours and to recount its history, requires a deep sympathy modified by revulsion.

Though I am speaking about sensibility only -- and about a sensibility that, among other things, converts the serious into the frivolous -- these are grave matters. Most people think of sensibility or taste as the realm of purely subjective preferences, those mysterious attractions, mainly sensual, that have not been brought under the sovereignty of reason. They allow that considerations of taste play a part in their reactions to people and to works of art. But this attitude is naïve. And even worse. To patronize the faculty of taste is to patronize oneself. For taste governs every free -- as opposed to rote -- human response. Nothing is more decisive. There is taste in people, visual taste, taste in emotion - and there is taste in acts, taste in morality. Intelligence, as well, is really a kind of taste: taste in ideas. (One of the facts to be reckoned with is that taste tends to develop very unevenly. It's rare that the same person has good visual taste and good taste in people and taste in ideas.)

Taste has no system and no proofs. But there is something like a logic of taste: the consistent sensibility which underlies and gives rise to a certain taste. A sensibility is almost, but not

quite, ineffable. Any sensibility which can be crammed into the mold of a system, or handled with the rough tools of proof, is no longer a sensibility at all. It has hardened into an idea . . .

To snare a sensibility in words, especially one that is alive and powerful,¹ one must be tentative and nimble. The form of jottings, rather than an essay (with its claim to a linear, consecutive argument), seemed more appropriate for getting down something of this particular fugitive sensibility. It's embarrassing to be solemn and treatise-like about Camp. One runs the risk of having, oneself, produced a very inferior piece of Camp.

These notes are for Oscar Wilde.

"One should either be a work of art, or wear a work of art."

- Phrases & Philosophies for the Use of the Young

1. To start very generally: Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization.

2. To emphasize style is to slight content, or to introduce an attitude which is neutral with respect to content. It goes without saying that the Camp sensibility is disengaged, depoliticized -- or at least apolitical.

3. Not only is there a Camp vision, a Camp way of looking at things. Camp is as well a quality discoverable in objects and the behavior of persons. There are "campy" movies, clothes, furniture, popular songs, novels, people, buildings. . . . This distinction is important. True, the Camp eye has the power to transform experience. But not everything can be seen as Camp. It's not all in the eye of the beholder.

4. Random examples of items which are part of the canon of Camp:

Zuleika Dobson

Tiffany lamps

Scopitone films

The Brown Derby restaurant on Sunset Boulevard in LA

The Enquirer, headlines and stories

Aubrey Beardsley drawings

Swan Lake

Bellini's operas

Visconti's direction of *Salome* and *'Tis Pity She's a Whore*

certain turn-of-the-century picture postcards

Schoedsack's *King Kong*

the Cuban pop singer La Lupe

Lynn Ward's novel in woodcuts, *God's Man*

the old *Flash Gordon* comics

women's clothes of the twenties (feather boas, fringed and beaded dresses, etc.)

the novels of Ronald Firbank and Ivy Compton-Burnett

stag movies seen without lust

5. Camp taste has an affinity for certain arts rather than others. Clothes, furniture, all the elements of visual décor, for instance, make up a large part of Camp. For Camp art is often decorative art, emphasizing texture, sensuous surface, and style at the expense of content. Concert music, though, because it is contentless, is rarely Camp. It offers no opportunity, say, for a contrast between silly or extravagant content and rich form. . . . Sometimes whole art forms become saturated with Camp. Classical ballet, opera, movies have seemed so for a long time. In the last two years, popular music (post rock-'n'-roll, what the French call *yé yé*) has been annexed. And movie criticism (like lists of "The 10 Best Bad Movies I Have Seen") is probably the greatest popularizer of Camp taste today, because most people still go to the movies in a high-spirited and unpretentious way.

6. There is a sense in which it is correct to say: "It's too good to be Camp." Or "too important," not marginal enough. (More on this later.) Thus, the personality and many of the works of Jean Cocteau are Camp, but not those of André Gide; the operas of Richard Strauss, but not those of Wagner; concoctions of Tin Pan Alley and Liverpool, but not jazz. Many examples of Camp are things which, from a "serious" point of view, are either bad art or kitsch. Not all, though. Not only is Camp not necessarily bad art, but some art which can be approached as Camp (example: the major films of Louis Feuillade) merits the most serious admiration and study.

"The more we study Art, the less we care for Nature."

- The Decay of Lying

7. All Camp objects, and persons, contain a large element of artifice. Nothing in nature can be campy . . . Rural Camp is still man-made, and most campy objects are urban. (Yet, they often have a serenity -- or a naïveté -- which is the equivalent of pastoral. A great deal of Camp suggests Empson's phrase, "urban pastoral.")

8. Camp is a vision of the world in terms of style -- but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the "off," of things-being-what-they-are-not. The best example is in Art Nouveau, the most typical and fully developed Camp style. Art Nouveau objects, typically, convert one thing into something else: the lighting fixtures in the form of flowering plants, the living room which is really a grotto. A remarkable example: the Paris Métro entrances designed by Hector Guimard in the late 1890s in the shape of cast-iron orchid stalks.

9. As a taste in persons, Camp responds particularly to the markedly attenuated and to the strongly exaggerated. The androgyne is certainly one of the great images of Camp sensibility. Examples: the swooning, slim, sinuous figures of pre-Raphaelite painting and poetry; the thin, flowing, sexless bodies in Art Nouveau prints and posters, presented in relief on lamps and ashtrays; the haunting androgynous vacancy behind the perfect beauty of Greta Garbo. Here, Camp taste draws on a mostly unacknowledged truth of taste: the most refined form of sexual attractiveness (as well as the most refined form of sexual pleasure) consists in going against the grain of one's sex. What is most beautiful in virile men is something feminine; what is most beautiful in feminine women is something masculine. . . . Allied to the Camp taste for the androgynous is something that seems quite different but isn't: a relish for the exaggeration of sexual characteristics and personality mannerisms. For obvious reasons, the best examples that can be cited are movie stars. The corny flamboyant female-ness of Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane Russell, Virginia Mayo; the exaggerated he-man-ness of Steve Reeves, Victor Mature. The great stylists of temperament and mannerism, like Bette Davis, Barbara Stanwyck, Tallulah Bankhead, Edwige Feuillère.

10. Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a "lamp"; not a woman, but a "woman." To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater.

11. Camp is the triumph of the epicene style. (The convertibility of "man" and "woman," "person" and "thing.") But all style, that is, artifice, is, ultimately, epicene. Life is not stylish.

Neither is nature.

12. The question isn't, "Why travesty, impersonation, theatricality?" The question is, rather, "When does travesty, impersonation, theatricality acquire the special flavor of Camp?" Why is the atmosphere of Shakespeare's comedies (*As You Like It*, etc.) not epicene, while that of *Der Rosenkavalier* is?

13. The dividing line seems to fall in the 18th century; there the origins of Camp taste are to be found (Gothic novels, Chinoiserie, caricature, artificial ruins, and so forth.) But the relation to nature was quite different then. In the 18th century, people of taste either patronized nature (Strawberry Hill) or attempted to remake it into something artificial (Versailles). They also indefatigably patronized the past. Today's Camp taste effaces nature, or else contradicts it outright. And the relation of Camp taste to the past is extremely sentimental.

14. A pocket history of Camp might, of course, begin farther back -- with the mannerist artists like Pontormo, Rosso, and Caravaggio, or the extraordinarily theatrical painting of Georges de La Tour, or Euphuism (Lyly, etc.) in literature. Still, the soundest starting point seems to be the late 17th and early 18th century, because of that period's extraordinary feeling for artifice, for surface, for symmetry; its taste for the picturesque and the thrilling, its elegant conventions for representing instant feeling and the total presence of character -- the epigram and the rhymed couplet (in words), the flourish (in gesture and in music). The late 17th and early 18th century is the great period of Camp: Pope, Congreve, Walpole, etc, but not Swift; *les précieux* in France; the rococo churches of Munich; Pergolesi. Somewhat later: much of Mozart. But in the 19th century, what had been distributed throughout all of high culture now becomes a special taste; it takes on overtones of the acute, the esoteric, the perverse. Confining the story to England alone, we see Camp continuing wanly through 19th century aestheticism (Burne-Jones, Pater, Ruskin, Tennyson), emerging full-blown with the Art Nouveau movement in the visual and decorative arts, and finding its conscious ideologists in such "wits" as Wilde and Firbank.

15. Of course, to say all these things are Camp is not to argue they are simply that. A full analysis of Art Nouveau, for instance, would scarcely equate it with Camp. But such an analysis cannot ignore what in Art Nouveau allows it to be experienced as Camp. Art Nouveau is full of "content," even of a political-moral sort; it was a revolutionary movement in the arts, spurred on by a Utopian vision (somewhere between William Morris and the

Bauhaus group) of an organic politics and taste. Yet there is also a feature of the Art Nouveau objects which suggests a disengaged, unserious, "aesthete's" vision. This tells us something important about Art Nouveau -- and about what the lens of Camp, which blocks out content, is.

16. Thus, the Camp sensibility is one that is alive to a double sense in which some things can be taken. But this is not the familiar split-level construction of a literal meaning, on the one hand, and a symbolic meaning, on the other. It is the difference, rather, between the thing as meaning something, anything, and the thing as pure artifice.

17. This comes out clearly in the vulgar use of the word Camp as a verb, "to camp," something that people do. To camp is a mode of seduction -- one which employs flamboyant mannerisms susceptible of a double interpretation; gestures full of duplicity, with a witty meaning for cognoscenti and another, more impersonal, for outsiders. Equally and by extension, when the word becomes a noun, when a person or a thing is "a camp," a duplicity is involved. Behind the "straight" public sense in which something can be taken, one has found a private zany experience of the thing.

"To be natural is such a very difficult pose to keep up."

- An Ideal Husband

18. One must distinguish between naïve and deliberate Camp. Pure Camp is always naïve. Camp which knows itself to be Camp ("camping") is usually less satisfying.

19. The pure examples of Camp are unintentional; they are dead serious. The Art Nouveau craftsman who makes a lamp with a snake coiled around it is not kidding, nor is he trying to be charming. He is saying, in all earnestness: Voilà! the Orient! Genuine Camp -- for instance, the numbers devised for the Warner Brothers musicals of the early thirties (42nd Street; The Goldiggers of 1933; ... of 1935; ...of 1937; etc.) by Busby Berkeley -- does not mean to be funny. Camping -- say, the plays of Noel Coward -- does. It seems unlikely that much of the traditional opera repertoire could be such satisfying Camp if the melodramatic absurdities of most opera plots had not been taken seriously by their composers. One doesn't need to know the artist's private intentions. The work tells all. (Compare a typical 19th century opera with Samuel Barber's Vanessa, a piece of manufactured, calculated Camp, and the difference is clear.)

20. Probably, intending to be campy is always harmful. The perfection of *Trouble in Paradise* and *The Maltese Falcon*, among the greatest Camp movies ever made, comes from the effortless smooth way in which tone is maintained. This is not so with such famous would-be Camp films of the fifties as *All About Eve* and *Beat the Devil*. These more recent movies have their fine moments, but the first is so slick and the second so hysterical; they want so badly to be campy that they're continually losing the beat. . . . Perhaps, though, it is not so much a question of the unintended effect versus the conscious intention, as of the delicate relation between parody and self-parody in Camp. The films of Hitchcock are a showcase for this problem. When self-parody lacks ebullience but instead reveals (even sporadically) a contempt for one's themes and one's materials - as in *To Catch a Thief*, *Rear Window*, *North by Northwest* -- the results are forced and heavy-handed, rarely Camp. Successful Camp -- a movie like Carné's *Drôle de Drame*; the film performances of Mae West and Edward Everett Horton; portions of the *Goon Show* -- even when it reveals self-parody, reeks of self-love.

21. So, again, Camp rests on innocence. That means Camp discloses innocence, but also, when it can, corrupts it. Objects, being objects, don't change when they are singled out by the Camp vision. Persons, however, respond to their audiences. Persons begin "camping": Mae West, Bea Lillie, La Lupe, Tallulah Bankhead in *Lifeboat*, Bette Davis in *All About Eve*. (Persons can even be induced to camp without their knowing it. Consider the way Fellini got Anita Ekberg to parody herself in *La Dolce Vita*.)

22. Considered a little less strictly, Camp is either completely naive or else wholly conscious (when one plays at being campy). An example of the latter: Wilde's epigrams themselves.

"It's absurd to divide people into good and bad. People are either charming or tedious."
- Lady Windemere's Fan

23. In naïve, or pure, Camp, the essential element is seriousness, a seriousness that fails. Of course, not all seriousness that fails can be redeemed as Camp. Only that which has the proper mixture of the exaggerated, the fantastic, the passionate, and the naïve.

24. When something is just bad (rather than Camp), it's often because it is too mediocre in its ambition. The artist hasn't attempted to do anything really outlandish. ("It's too much," "It's

too fantastic," "It's not to be believed," are standard phrases of Camp enthusiasm.)

25. The hallmark of Camp is the spirit of extravagance. Camp is a woman walking around in a dress made of three million feathers. Camp is the paintings of Carlo Crivelli, with their real jewels and trompe-l'oeil insects and cracks in the masonry. Camp is the outrageous aestheticism of Steinberg's six American movies with Dietrich, all six, but especially the last, *The Devil Is a Woman*. . . . In Camp there is often something *démesuré* in the quality of the ambition, not only in the style of the work itself. Gaudí's lurid and beautiful buildings in Barcelona are Camp not only because of their style but because they reveal -- most notably in the Cathedral of the Sagrada Família -- the ambition on the part of one man to do what it takes a generation, a whole culture to accomplish.

26. Camp is art that proposes itself seriously, but cannot be taken altogether seriously because it is "too much." *Titus Andronicus* and *Strange Interlude* are almost Camp, or could be played as Camp. The public manner and rhetoric of de Gaulle, often, are pure Camp.

27. A work can come close to Camp, but not make it, because it succeeds. Eisenstein's films are seldom Camp because, despite all exaggeration, they do succeed (dramatically) without surplus. If they were a little more "off," they could be great Camp - particularly *Ivan the Terrible I & II*. The same for Blake's drawings and paintings, weird and mannered as they are. They aren't Camp; though Art Nouveau, influenced by Blake, is.

What is extravagant in an inconsistent or an unpassionate way is not Camp. Neither can anything be Camp that does not seem to spring from an irrepressible, a virtually uncontrolled sensibility. Without passion, one gets pseudo-Camp -- what is merely decorative, safe, in a word, chic. On the barren edge of Camp lie a number of attractive things: the sleek fantasies of Dali, the haute couture preciousness of Albicocco's *The Girl with the Golden Eyes*. But the two things - Camp and preciousness - must not be confused.

28. Again, Camp is the attempt to do something extraordinary. But extraordinary in the sense, often, of being special, glamorous. (The curved line, the extravagant gesture.) Not extraordinary merely in the sense of effort. Ripley's *Believe-It-Or-Not* items are rarely campy. These items, either natural oddities (the two-headed rooster, the eggplant in the shape of a cross) or else the products of immense labor (the man who walked from here to China on his hands, the woman who engraved the New Testament on the head of a pin), lack the visual

reward - the glamour, the theatricality - that marks off certain extravagances as Camp.

29. The reason a movie like *On the Beach*, books like *Winesburg, Ohio* and *For Whom the Bell Tolls* are bad to the point of being laughable, but not bad to the point of being enjoyable, is that they are too dogged and pretentious. They lack fantasy. There is Camp in such bad movies as *The Prodigal* and *Samson and Delilah*, the series of Italian color spectacles featuring the super-hero Maciste, numerous Japanese science fiction films (*Rodan*, *The Mysterians*, *The H-Man*) because, in their relative unpretentiousness and vulgarity, they are more extreme and irresponsible in their fantasy - and therefore touching and quite enjoyable.

30. Of course, the canon of Camp can change. Time has a great deal to do with it. Time may enhance what seems simply dogged or lacking in fantasy now because we are too close to it, because it resembles too closely our own everyday fantasies, the fantastic nature of which we don't perceive. We are better able to enjoy a fantasy as fantasy when it is not our own.

31. This is why so many of the objects prized by Camp taste are old-fashioned, out-of-date, *démodé*. It's not a love of the old as such. It's simply that the process of aging or deterioration provides the necessary detachment -- or arouses a necessary sympathy. When the theme is important, and contemporary, the failure of a work of art may make us indignant. Time can change that. Time liberates the work of art from moral relevance, delivering it over to the Camp sensibility. . . . Another effect: time contracts the sphere of banality. (Banality is, strictly speaking, always a category of the contemporary.) What was banal can, with the passage of time, become fantastic. Many people who listen with delight to the style of Rudy Vallee revived by the English pop group, The Temperance Seven, would have been driven up the wall by Rudy Vallee in his heyday.

Thus, things are campy, not when they become old - but when we become less involved in them, and can enjoy, instead of be frustrated by, the failure of the attempt. But the effect of time is unpredictable. Maybe Method acting (James Dean, Rod Steiger, Warren Beatty) will seem as Camp some day as Ruby Keeler's does now - or as Sarah Bernhardt's does, in the films she made at the end of her career. And maybe not.

32. Camp is the glorification of "character." The statement is of no importance - except, of course, to the person (Loie Fuller, Gaudí, Cecil B. De Mille, Crivelli, de Gaulle, etc.) who makes it. What the Camp eye appreciates is the unity, the force of the person. In every move

the aging Martha Graham makes she's being Martha Graham, etc., etc. . . . This is clear in the case of the great serious idol of Camp taste, Greta Garbo. Garbo's incompetence (at the least, lack of depth) as an actress enhances her beauty. She's always herself.

33. What Camp taste responds to is "instant character" (this is, of course, very 18th century); and, conversely, what it is not stirred by is the sense of the development of character. Character is understood as a state of continual incandescence - a person being one, very intense thing. This attitude toward character is a key element of the theatricalization of experience embodied in the Camp sensibility. And it helps account for the fact that opera and ballet are experienced as such rich treasures of Camp, for neither of these forms can easily do justice to the complexity of human nature. Wherever there is development of character, Camp is reduced. Among operas, for example, *La Traviata* (which has some small development of character) is less campy than *Il Trovatore* (which has none).

"Life is too important a thing ever to talk seriously about it."

- Vera, or The Nihilists

34. Camp taste turns its back on the good-bad axis of ordinary aesthetic judgment. Camp doesn't reverse things. It doesn't argue that the good is bad, or the bad is good. What it does is to offer for art (and life) a different -- a supplementary -- set of standards.

35. Ordinarily we value a work of art because of the seriousness and dignity of what it achieves. We value it because it succeeds - in being what it is and, presumably, in fulfilling the intention that lies behind it. We assume a proper, that is to say, straightforward relation between intention and performance. By such standards, we appraise *The Iliad*, Aristophanes' plays, *The Art of the Fugue*, *Middlemarch*, the paintings of Rembrandt, Chartres, the poetry of Donne, *The Divine Comedy*, Beethoven's quartets, and - among people - Socrates, Jesus, St. Francis, Napoleon, Savonarola. In short, the pantheon of high culture: truth, beauty, and seriousness.

36. But there are other creative sensibilities besides the seriousness (both tragic and comic) of high culture and of the high style of evaluating people. And one cheats oneself, as a human being, if one has respect only for the style of high culture, whatever else one may do or feel on the sly.

For instance, there is the kind of seriousness whose trademark is anguish, cruelty, derangement. Here we do accept a disparity between intention and result. I am speaking, obviously, of a style of personal existence as well as of a style in art; but the examples had best come from art. Think of Bosch, Sade, Rimbaud, Jarry, Kafka, Artaud, think of most of the important works of art of the 20th century, that is, art whose goal is not that of creating harmonies but of overstraining the medium and introducing more and more violent, and unresolvable, subject-matter. This sensibility also insists on the principle that an oeuvre in the old sense (again, in art, but also in life) is not possible. Only "fragments" are possible. . . . Clearly, different standards apply here than to traditional high culture. Something is good not because it is achieved, but because another kind of truth about the human situation, another experience of what it is to be human - in short, another valid sensibility -- is being revealed.

And third among the great creative sensibilities is Camp: the sensibility of failed seriousness, of the theatricalization of experience. Camp refuses both the harmonies of traditional seriousness, and the risks of fully identifying with extreme states of feeling.

37. The first sensibility, that of high culture, is basically moralistic. The second sensibility, that of extreme states of feeling, represented in much contemporary "avant-garde" art, gains power by a tension between moral and aesthetic passion. The third, Camp, is wholly aesthetic.

38. Camp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of "style" over "content," "aesthetics" over "morality," of irony over tragedy.

39. Camp and tragedy are antitheses. There is seriousness in Camp (seriousness in the degree of the artist's involvement) and, often, pathos. The excruciating is also one of the tonalities of Camp; it is the quality of excruciation in much of Henry James (for instance, *The Europeans*, *The Awkward Age*, *The Wings of the Dove*) that is responsible for the large element of Camp in his writings. But there is never, never tragedy.

40. Style is everything. Genet's ideas, for instance, are very Camp. Genet's statement that "the only criterion of an act is its elegance"² is virtually interchangeable, as a statement, with Wilde's "in matters of great importance, the vital element is not sincerity, but style." But what counts, finally, is the style in which ideas are held. The ideas about morality and politics in, say, *Lady Windemere's Fan* and in *Major Barbara* are Camp, but not just because of the nature of the ideas themselves. It is those ideas, held in a special playful way. The Camp ideas in *Our*

Lady of the Flowers are maintained too grimly, and the writing itself is too successfully elevated and serious, for Genet's books to be Camp.

41. The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp involves a new, more complex relation to "the serious." One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious.

42. One is drawn to Camp when one realizes that "sincerity" is not enough. Sincerity can be simple philistinism, intellectual narrowness.

43. The traditional means for going beyond straight seriousness - irony, satire - seem feeble today, inadequate to the culturally oversaturated medium in which contemporary sensibility is schooled. Camp introduces a new standard: artifice as an ideal, theatricality.

44. Camp proposes a comic vision of the world. But not a bitter or polemical comedy. If tragedy is an experience of hyperinvolvement, comedy is an experience of underinvolvement, of detachment.

"I adore simple pleasures, they are the last refuge of the complex."

- A Woman of No Importance

45. Detachment is the prerogative of an elite; and as the dandy is the 19th century's surrogate for the aristocrat in matters of culture, so Camp is the modern dandyism. Camp is the answer to the problem: how to be a dandy in the age of mass culture.

46. The dandy was overbred. His posture was disdain, or else ennui. He sought rare sensations, undefiled by mass appreciation. (Models: Des Esseintes in Huysmans' *À Rebours*, Marius the Epicurean, Valéry's *Monsieur Teste*.) He was dedicated to "good taste."

The connoisseur of Camp has found more ingenious pleasures. Not in Latin poetry and rare wines and velvet jackets, but in the coarsest, commonest pleasures, in the arts of the masses. Mere use does not defile the objects of his pleasure, since he learns to possess them in a rare way. Camp -- Dandyism in the age of mass culture -- makes no distinction between the unique object and the mass-produced object. Camp taste transcends the nausea of the replica.

47. Wilde himself is a transitional figure. The man who, when he first came to London, sported a velvet beret, lace shirts, velveteen knee-breeches and black silk stockings, could never depart too far in his life from the pleasures of the old-style dandy; this conservatism is reflected in *The Picture of Dorian Gray*. But many of his attitudes suggest something more modern. It was Wilde who formulated an important element of the Camp sensibility -- the equivalence of all objects -- when he announced his intention of "living up" to his blue-and-white china, or declared that a doorknob could be as admirable as a painting. When he proclaimed the importance of the necktie, the boutonniere, the chair, Wilde was anticipating the democratic esprit of Camp.

48. The old-style dandy hated vulgarity. The new-style dandy, the lover of Camp, appreciates vulgarity. Where the dandy would be continually offended or bored, the connoisseur of Camp is continually amused, delighted. The dandy held a perfumed handkerchief to his nostrils and was liable to swoon; the connoisseur of Camp sniffs the stink and prides himself on his strong nerves.

49. It is a feat, of course. A feat goaded on, in the last analysis, by the threat of boredom. The relation between boredom and Camp taste cannot be overestimated. Camp taste is by its nature possible only in affluent societies, in societies or circles capable of experiencing the psychopathology of affluence.

"What is abnormal in Life stands in normal relations to Art. It is the only thing in Life that stands in normal relations to Art."

- A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated

50. Aristocracy is a position vis-à-vis culture (as well as vis-à-vis power), and the history of Camp taste is part of the history of snob taste. But since no authentic aristocrats in the old sense exist today to sponsor special tastes, who is the bearer of this taste? Answer: an improvised self-elected class, mainly homosexuals, who constitute themselves as aristocrats of taste.

51. The peculiar relation between Camp taste and homosexuality has to be explained. While it's not true that Camp taste is homosexual taste, there is no doubt a peculiar affinity and overlap. Not all liberals are Jews, but Jews have shown a peculiar affinity for liberal and reformist causes. So, not all homosexuals have Camp taste. But homosexuals, by and large,

constitute the vanguard -- and the most articulate audience -- of Camp. (The analogy is not frivolously chosen. Jews and homosexuals are the outstanding creative minorities in contemporary urban culture. Creative, that is, in the truest sense: they are creators of sensibilities. The two pioneering forces of modern sensibility are Jewish moral seriousness and homosexual aestheticism and irony.)

52. The reason for the flourishing of the aristocratic posture among homosexuals also seems to parallel the Jewish case. For every sensibility is self-serving to the group that promotes it. Jewish liberalism is a gesture of self-legitimization. So is Camp taste, which definitely has something propagandistic about it. Needless to say, the propaganda operates in exactly the opposite direction. The Jews pinned their hopes for integrating into modern society on promoting the moral sense. Homosexuals have pinned their integration into society on promoting the aesthetic sense. Camp is a solvent of morality. It neutralizes moral indignation, sponsors playfulness.

53. Nevertheless, even though homosexuals have been its vanguard, Camp taste is much more than homosexual taste. Obviously, its metaphor of life as theater is peculiarly suited as a justification and projection of a certain aspect of the situation of homosexuals. (The Camp insistence on not being "serious," on playing, also connects with the homosexual's desire to remain youthful.) Yet one feels that if homosexuals hadn't more or less invented Camp, someone else would. For the aristocratic posture with relation to culture cannot die, though it may persist only in increasingly arbitrary and ingenious ways. Camp is (to repeat) the relation to style in a time in which the adoption of style -- as such -- has become altogether questionable. (In the modern era, each new style, unless frankly anachronistic, has come on the scene as an anti-style.)

"One must have a heart of stone to read the death of Little Nell without laughing."

- In conversation

54. The experiences of Camp are based on the great discovery that the sensibility of high culture has no monopoly upon refinement. Camp asserts that good taste is not simply good taste; that there exists, indeed, a good taste of bad taste. (Genet talks about this in *Our Lady of the Flowers*.) The discovery of the good taste of bad taste can be very liberating. The man who insists on high and serious pleasures is depriving himself of pleasure; he continually restricts what he can enjoy; in the constant exercise of his good taste he will eventually price

himself out of the market, so to speak. Here Camp taste supervenes upon good taste as a daring and witty hedonism. It makes the man of good taste cheerful, where before he ran the risk of being chronically frustrated. It is good for the digestion.

55. Camp taste is, above all, a mode of enjoyment, of appreciation - not judgment. Camp is generous. It wants to enjoy. It only seems like malice, cynicism. (Or, if it is cynicism, it's not a ruthless but a sweet cynicism.) Camp taste doesn't propose that it is in bad taste to be serious; it doesn't sneer at someone who succeeds in being seriously dramatic. What it does is to find the success in certain passionate failures.

56. Camp taste is a kind of love, love for human nature. It relishes, rather than judges, the little triumphs and awkward intensities of "character." . . . Camp taste identifies with what it is enjoying. People who share this sensibility are not laughing at the thing they label as "a camp," they're enjoying it. Camp is a tender feeling.

(Here, one may compare Camp with much of Pop Art, which -- when it is not just Camp -- embodies an attitude that is related, but still very different. Pop Art is more flat and more dry, more serious, more detached, ultimately nihilistic.)

57. Camp taste nourishes itself on the love that has gone into certain objects and personal styles. The absence of this love is the reason why such kitsch items as *Peyton Place* (the book) and the Tishman Building aren't Camp.

58. The ultimate Camp statement: it's good because it's awful . . . Of course, one can't always say that. Only under certain conditions, those which I've tried to sketch in these notes.

1 The sensibility of an era is not only its most decisive, but also its most perishable, aspect. One may capture the ideas (intellectual history) and the behavior (social history) of an epoch without ever touching upon the sensibility or taste which informed those ideas, that behavior. Rare are those historical studies -- like Huizinga on the late Middle Ages, Febvre on 16th century France -- which do tell us something about the sensibility of the period.

2 Sartre's gloss on this in Saint Genet is: "Elegance is the quality of conduct which transforms the greatest amount of being into appearing."

EK-2 Müjde YAZICI, 2007, Sanat çağdaş mı güncel mi?

'Güncel sanat' ve 'çağdaş sanat' aynı kavramlar mı? Sanat çevrelerine sorduk. Gördük ki durum biraz karışık. 'Çağdaş sanat'çılara göre suni bir ayırım, 'güncel'ler için bu ideolojik bir tercih meselesi

İSTANBUL - Yakında bitecek olan İstanbul Bienali sırasında en çok duyduğumuz, kullandığımız kavramlardan biri oldu 'çağdaş sanat' ya da 'güncel sanat'. Kimilerine göre ikisi de aynı şey, ama özellikle 'güncel'i tercih edenlere göre önemli bir fark var. Nedir bu fark? sorusunun yanıtını Platform Güncel Sanat Merkezi'nin yöneticisi Vasıf Kortun'un blog'undaki bir yazıda bulduk. Kortun şöyle yazıyor: "Çağdaş sanat ve sanatçının aksine güncel sanat ve sanatçı, modern cumhuriyet projesini sürüklemiyor. Modern ve çağdaşın iç içeliği/geçişliliğinden bir kırılma bu. Güncel sanat, gelecek tasarlamakla uğraşmıyor, burada ve şimdi ile ilgili."Yani mesele epey ideolojik.

Konuyla ilgili farklı kuşaklardan küratör ve sanatçıların görüşlerine başvurduk. Herkesten yanıt alamadığımızı, kimilerinin bu tartışmaya katılmak istemediğini belirtelim. Aldığımız yanıtlardan bazıları bunu yapay bir ayırım çabası olarak görürken bazıları da Kortun'dan aktardığımız çerçevenin içinde durdu.

Güncel ideolojiden arındırılmış

Ali Akay (Küratör): Çağdaş sanat II. Dünya Savaşı sonrasında özellikle 1960'larda Pop Art döneminde kullanılmaya başlanan bir tanımdı. Sanatı 19. yüzyılda başlayan modern sanatlardan ayırmaktaydı. Güncel sanat ise 'art actuel' anlamında kullanılmakta ve şimdiki zaman içinde kullanılan malzemelerle yeni bir estetik rejimine gönderme yapmaktadır. Çağdaş sanatlardaki anlam ve işaret merkezli imaj kullanımına karşı güncel sanat imajları birbiri arkasına sıralayarak imajın yüzeyindeki söylenen ve görüneni aynı anda gösterir. Bu tanım Türkiye'de özel bir yere sahip olarak yeniden kullanılmaktadır ve 'contemporary' yani 'çağdaş' anlamına karşılık verilmektedir de. Bu şekilde ideolojik bir projenin parçası olan çağdaşlaşma projesinin dışında güncel sanat olarak kullanımı bu yapıyı bozmaktadır. İdeolojiden arındırılmaya çalışılmaktadır. Bu kullanım sanatı bürokratik devlet merkezli olmaktan çıkarıp daha seküler bir kamusal alana taşımaktadır.

Çağdaş beni irkiltiyor

Adnan Yıldız (Küratör): Beni sanatın başına takılan eklerden ziyade, daha çok sanatın dahil

olduğu yeni bağlamlar ve yeni disiplinler ilgilendiriyor. Tanım olarak 'güncel fizik' ya da 'çağdaş matematikle' ne kadar ilgiliysem, güncel/çağdaş sanatla da o kadar ilgiliyim. Ama 'çağdaş' derken sanata konmak istenen ideolojik şapka beni irkitiyor, 'contemporary'nin illa bir karşılığı olacaksa, güncel olsun ki; sanat bugünümüze, giderek kayganlaşan siyasi zemine ve gündelik-politik olana daha çok entegre olsun; en azından siyaseten doğru bir gramer olarak.

Güncel sanat kullanılmalı

Övül Durmuşoğlu (Küratör): Mesele aslında Türkçe'de 'modern' ve 'contemporary' karşılığının aynı kelimeyle ifade edilmesinden kaynaklanıyor. Bu doğrudan modernlik deneyimimiz üzerine kafa karışıklığımıza işaret ediyor bence. Bugünün sanat üretimi için 'güncel sanat' kullanılmalı, çünkü meselesini günün kendisinden alıyor, günün bilgisini farklı metotlarla yeniden üretiyor, günle birlikte güncelleniyor.

'Her zaman' sanat olsun

Beral Madra (Küratör): İngilizceden gelen 'Comtemporary art'ın bizde tam sözcük karşılığı 'hemzaman'. Bu durumda 'hemzaman sanat' dememiz gerekiyor. Bunun yerine güncel ve çağdaş kullanıldı. Bu kayma anlam kaymasına neden oluyor. 'Hemzaman' dediğimizde bizim yaşadığımız zaman içinde tanık oldumuz sanat anlamına geliyor. Günümüzdeki düşünceyle birlikte giden sanat. Fakat 'güncel sanat' günümüze ait demek ve içinde geçicilik çağrışımı var. Bugün var, yarın yok. Çağdaş deyince işin sınırları genişliyor. 21. yüzyıla girdiğimizde bu yılın sanatı mı, yoksa 20. yüzyılın sanatı mı? Bizde çekişkili bir terim kullanımı var. Keşke 'hemzaman sanat' yerleşmiş olsaydı.

Çağdaşı küçümsüyorlar

Levent Çalıkoğlu (Küratör): Güncel sanat, şimdi, şu an, kendi zamanına dokunan, hızlı tepkiler veren, kendi zamanının sosyo-politik problemlerini açık bir anlatım ve temsiliyet olarak görünür kılan ve tepkisel bir tavırdan güç alan her türlü alternatif ifade tarzı olarak işlev görüyor. Çağdaş sanat ise, modernizm ve geç modernizme ait sorunlar üzerine düşünen, sanatın tekrar eden imaj değil, dönüştürülen bir imge olduğuna inanan bir sanat izlenimi doğuruyor. Ya da bizde kullanıldığı şekliyle böyle bir ayrım öngörülüyor. Ben bu ayrımın kolaycı ve klişeleri çoğaltmak isteyen bir bakıştan kaynaklandığını düşünüyorum. Güncel sanat özellikle politik olduğunu ve üslup sorununa odaklanmadan dünya sorunları hakkında

konusmaya kalkıştığını söylese de, pek çok çağdaş sanatçının içinde de aynı problemler mevcut. Her iki duruma uygun işler ve sanatçılar mevcut olsa da bu tip bir ayırımın, hiyerarşileri belirginleştirmek, çağdaşı küçümseyip günceli övmek adına istismar edildiğini düşünüyorum. Şimdinin kolaycılığı ve 'ben yaptım oldumculuğu' sıkıcı olabildiği gibi, çağdaş sanatın sırf kendine gönderimli sanat anlayışı da bugünün dünyasında inanılmaz anlamsız kaçabiliyor. Dolayısıyla bu tip bir ayırım bence sadece pratik bir ihtiyaçtan kaynaklanıyor, yoksa iyi sanat ve sanatçıyı zaten bu iki kelimenin sınırlarına hapsetmek olanaksız.

Güncel'in son kullanma tarihi ne?

Ömer Uluç (Sanatçı): Tırnakiçileşmiş ve nesnelleşmiş olarak 'Güncel Sanat' diye bir şeyi hiç duymadım. Dışardaki dostlarıma sordum, onlar da bilmiyorlar. 'Ne iyi, nerelere gelmişsiniz' diyorlar. Bence bu kavram Türkiye'de, bizde imal edildi. Diyelim ki Fransızcada 'la mode actuelle', İngilizcede 'art today' denebilir. Bunlar 'güncel sanat'ın dayatmacı iddiasını taşımayan, gündelik kullanımda olan terimler. 'Contemporary', "Contemporain"ın karşılığı ise 'Çağdaş'... 'Güncel' dendiğinde son kullanma tarihini sormak gerekiyor. Çünkü bakarsınız kullanılmaz bir hale gelmiştir. Bu arada ne video, ne enstalasyon, ne resim, ne şu ne bu, hiçbirine karşı değilim. Ne de bir estetik ideoloğuyum... Bunların hepsinde pek çok, pek çok kötü işler yapıldı. Ancak ne yazık ki kültürler piramitler gibidir. Gerçekten önemli işler piramidin tepesine doğru giderek azalır. Günümüz de kötü çağdaşlıklarla dolu... Bence burada kültürel globalleşmenin etkisi büyük. Dertleri herkesi aynı kalıba, hizaya sokmak, düzenlemek... Ayrıca ben 'çağdaş' diye, mağara, Mısır, Afrika, Uzakdoğu, Doğu, Gotik vs. vs. sanatları içinde ışığını koruyan, radyum diyeceğim o özel ışığı koruyan işlere diyorum. Bence bu ışık, bu radyum yalnızca sanatta değil, doğanın derinliklerinde de var. Bu gittikçe görülecek. Yeryüzünün mucizesi de budur.

Yer edinmeye çalışıyorlar

Mehmet Güleryüz (Sanatçı): Bu iki tabir ucu başı belirsiz bir hal aldı. Güncel sanatla, çağdaş sanat iç içe kavramlar. Güncel sanatı özenle ayırma yaklaşımında başlangıç noktaları son derece kaba kesimlerle ayrılıyor. Ben bu ayırımın sağlıklı olduğu kanısında değilim. Şöyle bir sınıflandırma yapılıyor. Güncel sanat en önde ve en avangard soruları soran bir yaklaşım gibi gösteriliyor. Amaç birazcık da yer edinme sorunu. Güncel sanat şu anlamda kendini ayırıyor. Bugün güncel sanatın bütün dayanakları bence daha geride kaldı. Bu ayrımları kesin ayırmak imkânı yok.



BEHİCE BAŞAK ÖZ

1988, Antalya/Türkiye doğumlu.

EĞİTİM DURUMU

2002-2006: A.T.S.O. Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü

2006-2011: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü- Lisans

2012-2014: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı- Yüksek Lisans

2014-Halen: Süleyman Demirel Üniversitesi- Güzel Sanatlar Enstitüsü- Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı- Doktora

TEZ KONUSU:

Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Sanatçılar ve Kadın Kimliklerinin Güncel Sanatta Yansımaları

YABANCI DİL/LER: İngilizce

KARMA SERGİLER

2013, “Cumhuriyet Sergisi”, Akdeniz Üniversitesi Olbia Sanat Galerisi

2010, ECUME 10. Akdeniz Sanat Okulları Buluşması Turkuaz, Deniz, Toprak Sergisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tophane-i Amire Binası, İstanbul, Türkiye

2010, Transform, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tophane-i Amire Binası, İstanbul, Türkiye

PROJELER

2010, Urban Trials ve İstanbul-Munich 1001 Miles, Kent ve Sanat 2010, Kadirga Sanat Üretim Merkezi- Platform 3, İstanbul-Münih

2009, Kent ve Sanat 2009 Viyana Atölyesi, Kent ve Sanat 2009, Akademie der Bildenden Künste – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tophane-i Amire Binası, Viyana-İstanbul, Avusturya-Türkiye

İŞ DENEYİMİ

2014, CHP Seçim Koordinasyon Merkezi, Kampanya Tanıtım Ajansı, Grafik Tasarım ve Uygulama.

2013, Linos Ajans, Grafik Tasarım ve Organizasyon Ekibi.

2013, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı, Grafik Tasarım.

2012-2013, Antalya Tanıtım A.Ş., Hediyeelik Eşya Tasarım.

2012, 49. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali, Grafik Tasarım.

2012, 3. Antalya Televizyon Ödülleri, Grafik Tasarım.

2012, 3. Antalya Televizyon Ödülleri, Kulis Operasyon Ekibi.

2011, 12. Uluslararası Antalya Piyano Festivali, Operasyon Ekibi.

2011, 5. INTOSAI Meeting AADA, Organizasyon Ekibi, Grafik Tasarım, Mihmandar.

2011, 48. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali, Grafik Tasarım.

ADRES: Demircikara Mh. Paşakavaklar Cad. Kaplan Sit. A blok D:15 Muratpaşa /ANTALYA

E-posta: behicebasaksel@gmail.com

Cep Tel: 0507 238 07 06