



Fahr El Nissa Zeid, "Soyut Kompozisyon", tuval üzerine yağlıboya.

## "NEDEN BÜYÜK KADIN SANATÇILAR YOKTUR?"

BERAL MADRA

Linda Lochlin, 1971'de yazdığı "Neden Büyük Kadın Sanatçılar Yoktur?" başlıklı makalesinde, bunun gibi basit bir soruya yerinde bir yanıt verilirse, yalnız bu alanda geçerli kanıları kapsadıktan sonra tarih ve toplumbilim, psikoloji ve yazına doğru uzanan bir zincirleme etki yaratır, diyordu. Bugün, kırk yıl sonra bu soruyu sormaya gerek duyuyor muyuz? Guerilla Girls'ün websayfasına bakarsanız, onların bu ve benzeri soruları soran sayısız işini görürsünüz. 1985'den günümüze etkin bir eylemci sanatçı üretimi sunan bu grubun 2016 sergi ve performans takvimi de küresel sanat ortamının bu soruyu sordugunu ve yanıtları beklediğini gösteriyor.

Günümüz sanatında, özellikle 1980'lerin ortasından başlayıp giderek ivme kazanan bir güçle kadın sanatçı ve kadın küratörlerin sahnenin önüne çıktığını ve oyunun içerik, estetik ve kurallarını belirlediğini izliyoruz. Bu sürecin erkek egemen sanat tarihi ve modernizm özelliklerinin gecikmiş ama en keskin kırılması olduğu da söylenebilir. Erkek sanatçı sevgililerinin gölgesinden sıyrılmayı başaran Frida Kahlo, Georgia O'Keeffe, Eva Hesse, Ana Mendiata gibi, erkek egemen sanat tarihine karşı örnekler olarak fetişleştirilmiş kadın sanatçıların da bu kaderden kurtulması gibi bir süreç de denilebilir.

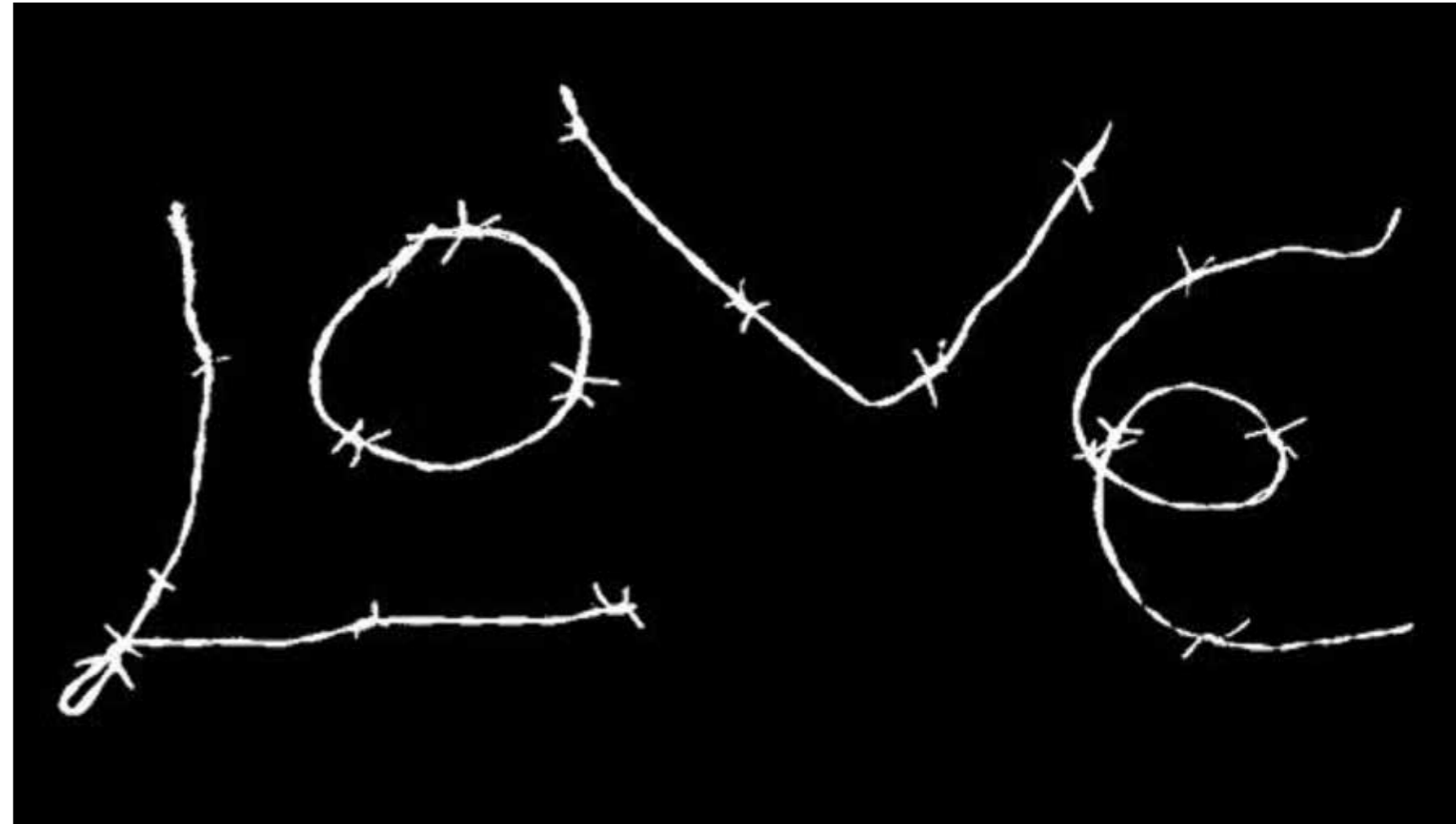
Güncel sahneye bakarsak, bienallerin anası Venedik Bienali'nin 2017 listesi, genel küratörlüğe davet edilen Christine Macel ile başlıyor, Avusturya Pavyonu'nda Tracey Moffat ve yapımcı iş kadını ve filantropist Naomi Milgrom, Britanya Pavyonu'nda bugüne kadar çok az kişinin adını duyduğu Phyllida Barlow, Yeni Zelanda Pavyonu'nda Lisa



Hale Asaf, "Otoportre", (II. Paris Dönemi), tuval üzerine yağlıboya.



Ani Setyan "Eksik Liste",  
2012, çoğaltılmış  
mermer, fanzin.



Dilara Akay, "Ahraz"  
diasec baskı, 2014.



Shirin Neshat, "İlahi İsyân", 2012.

Reihana, Malta Pavyonu'nda eş sanatçı-küratör Bettina Hutschek, İskoçya Pavyonu'nda sanatçı Rachel Maclean ile sürüp gidiyor. AB müzeleri Carol Rama, Isa Genzken, Mona Hatoum, Doris Salcedo, Guerilla Girls, Gülsüm Karamustafa gibi sanatçıların retrospektifleriyle övünen basın bültenleri yayınlıyor. Denver Sanat Müzesi de ilk kez olarak, 20. yy modern sanat eleştirmenleri tarafından tümüyle erkek sanatçıların yaratıcılığına adanmış olan soyut ekspresyonizmi, adını bile duymadığımız bir dizi kadın sanatçıyla gündeme getiriyor! Türkiye'de ve İslam ülkeleri coğrafyasında da 1980'lerden başlayıp günümüzde zirveye çıkan bir kadın sanatçı üretimi ve etkinliğine tanık oluyoruz.

Kadın sanatçılarla sergiler yapmak bana da her zaman kıvanç verdi ve çekici geldi. Türkiye'de "feminist", "önyargılı" ya da "cinsiyetçi" olarak yargılanmanın ne kadar kolay olduğunu, uluslararası değerlendirmelerde de "modası geçmiş" olarak nitelendirilme olasılığını ve kimi kadın sanatçının "kadın sanatçı" olarak nitelendirilmeyi reddettiğini bilmeme karşın bu eğilimimden vazgeçemedim. Kendime çoğu kez sordum, bu kadın küratör olarak geçirdiğim zor deneyimler açısından bir dayanışma arayışı mıdır? Bir çeşit kendini savunma mıdır? Evet, belki bu ikisidir. Ancak, kendimi sorgularken bu yaklaşımın ana nedeninin Türkiye'de 1980'lerden günümüze, görece ayrıcalıklı ve güvenli konumundan, kimi zaman suçluluk ve çaresizlik

duygusuyla kimi zaman da dehşet içinde gözlemlediğim, "kadın-kırım" sorununun varlığı olduğunu biliyorum. Modernizme umutlu başlayıp büyük hasarla sonuçlandırılan Türkiye'de doğup, post-modern süreçte kapitalizmin amansız bir tüketim kültürü yaratmasını küreselleşmenin neo-kapitalizme, muhafazakarlığa, ırkçılığa dönüşmesini yaşamak da bu coğrafyada kadın olarak var olma değişkenlerini belirliyor.

Orta Doğu, Doğu Akdeniz coğrafyasında, neo-kapitalist düzenin kadın imgesinden sonuna kadar yararlanabilmek için onu özgür bir birey olarak göstermesine karşın, kadın genel olarak gövde ve ruhuyla aile, cemaat veya toplumsal düzene uyum sağlaması gereken varlıktır. Bu genel kanı Türkiye'de kentsel ve kırsal alanda farklı özellikler içeren sınıfsal olguyla da ilintilidir. Kırsal alanda ve kentsel dokunun gelişmemiş sınırlarındaki kadın, neo-kapitalizmin izin verdiği özgürlükleri yaşayan kadınlar için bir "öteki"dir. Türkiye'de feminizm üstüne çalışmalarıyla tanınan akademisyenler Ayşe Düzkan ve Meltem Ahıska'nın 1994'de yaptıkları bir söyleşi durumu özetliyor: Feminizm genellikle cumhuriyetin kuruluşunda devlet politikası bağlamında bir "kadın konusu" olarak değerlendiriliyor. Kadın hakları ve özgürlüğü bağlamında feminizm ise ancak 1980ler'de sol

ve sosyalist hareketler zayıfladığında görünür oluyor ki, bu da Türkiye solu ve sosyalizminin erkek-egemenliğini işaret ediyor. Kadın konusundaki muhafazakar devlet politikası zaman zaman rahatsız edici bir ruh gibi gelip gidiyor ve hareket hiçbir zaman gerektiği gibi içselleştirilemiyor. Üst sınıf kadınlar iş dünyasına girerek ayrıcalıklı konum kazanırken, orta ve alt sınıf kadınlar gelenekler, dinci dayatmalar ve ekonomik açmazlarla mücadelede yalnız kalıyor. 1990'larda ve günümüzde kadın sorunu/konusunu yine sosyalistler, Kemalistler, islamcılar ve neo-kapitalistler kuşattılar, kendi iktidar oyunları için kadın kimliğini geleneksel baba-erkinlik ve modernlik arasında çekiştirdiler.

Oyunun kuralları bu söyleşiden bugüne sürerken değişen şey ancak basın, ticari medya ve sosyal medyanın Türkiye'nin kadın katliamı, tecavüzü ve şiddeti ile ilgili haberleri en habersiz insana bile ulaştırıp tedirgin ederken, aynı zamanda bu travmayı öyküleştiren beslemesi ve normalleştirmesidir. Toplum, "kadındır adamı deli eden" deyişle kandırılmış olsa da bir suçluluk duymaktadır. Türkiye'de özellikle 2000'li yılların başından günümüze şiddetlenen erkek egemenlik ve baba-erkinlik kadına ilişkin bütün özellikleri çarpıtıyor, anayasa, insan hakları,



Hera Büyükaşçıyan, "Ada", 2012 ve "Arada Bir Yerde", 2012, yerleştirme görüntüsü: "Haset, Husumet, Rezalet", Arter, 2013. Fotoğraf: Murat Germen.



Vanessa Beecroft, "VB48, Kimlikleri Haritalamak", Guidi&Schoen Arte Contemporanea, Cenova. Fotoğraf: Nuvola Ravera.

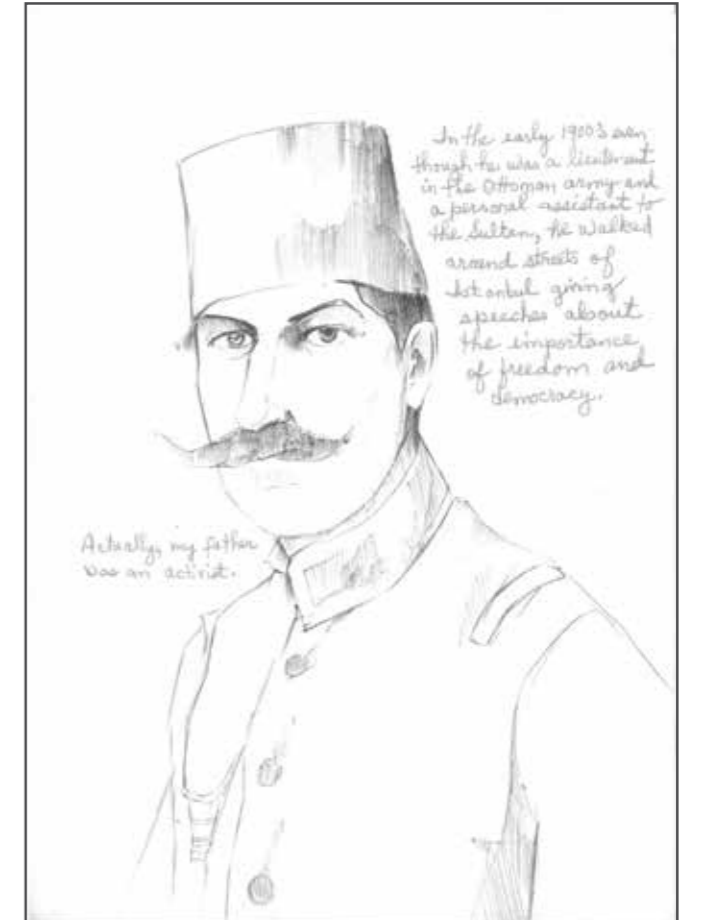
yasaların öngördüğü hakları yıpratıyor. Ne ki, Türkiye'de her alanda muhalif ve mücadeleci kadınlar var; ancak akademisyen, siyasetçi ve sanatçı kadınların davranış ve eylemleri arasında bir fark söz konusudur. Bu fark güncel mücadele araçlarının -özellikle de görsel kültürün- kullanılmasında kadın sanatçıların öncülük yapmasıdır. Görsel kültürün egemen olduğu günümüzde, bu kültürü düşünsel ve muhalif amaçları için en korkusuzca kullananlar kuşkusuz kadın sanatçılarıdır. Onlar mevcut düzeni yorumlamak ve eleştirirken ataktır ve sorunlarla dolup taşan Pandora Kutusu'nu korkusuzca açarlar. Kadın akademisyenler ve siyasetçiler kadın sanatçıların 1980'lerden günümüze ürettiği yapıtların yansıttığı muhalefeti ve kıskırtıcılığı ne yazık ki yeterince fark edemiyor ve mücadele

alanlarında artık uluslararası bağlamda tescil edilmiş bu güçten yararlanamıyor ve gerektiği gibi işbirliği yapamıyor. Bunun bir nedeni de, çağdaş sanat üretiminin demokrasisi sağlam ülkelerde toplumu eğitime, uyarma ve uyandırma aracı olarak kabul edilmesine karşın Türkiye'de neo-kapitalist düzen içinde "seçkin kültür" göstergesine dönüştürülmüş olmasıdır. Türkiye'nin AB'ye girme sürecinin canlanmasıyla birlikte, her ne kadar ülkedeki geleneklerin erkek egemen ve baba-erkin olduğu biliniyorsa da, kadın hakları ve özgürlüğünün önemi açısından kadın sanatçıların 30 yıldır ürettiği kararlı, çekici, irdelleyici yapıtların uluslararası sanat merkezlerinde ilgi çekmesi kaçınılmazdı. Bu üretim kadının ekonomik, kültürel ve toplumsal alandaki zorlu post-modern mücadelesinin ve



Esra Ersen "Türküm, Doğruyum, Çalışkanım", 2005. Enstalasyon görüntüsü: O.K. Center For Contemporary Art, Linz, Austria. Video enstalasyon, DVD PAL, Mini DV, Video 45'10"; üniforma, mdf, florasan lamba. O.K. Center For Contemporary Art için geliştirildi. Fotoğraf: Otto Saxinger.

büyük anlatıları deşifre etme çabasının görsel metaforları olarak kabul edildi. Ülkede ise, İstanbul odaklı sorgulayıcı ve kimi zaman şok edici yapıt örnekleri geniş halk kitleleri tarafından çok ilgi görmemesine karşın, işlevleri demokratikleşme sürecine katkıda bulundu. Burada sanatçı girişimleri ya da küratörler tarafından düzenlenen grup sergilerinde giderek kadın sanatçıların çoğalması, sanat alanındaki erkek egemenliği de kırabildi. Bu süreç yaşanırken, tüketim kültürü ve medya ile gerçekten rekabet etmek, hesaplaşabilmek ve alan kazanmak gibi süreçlere de girildi? Baba-erkinlik, karar mekanizmaları içinde olamama, düşünce ve projelerini uygulamakta engellerle karşılaşma gibi zorluklarla baş etmeye çalışan kadın sanatçılar, bir de kadın kimliğini metalaştıran tüketim, reklam ve medya kültürü karşısında direnmeyi de üstlendiler; onlardan bunu bekleyen bilinçli bir kitle olmamasına karşın... Üstelik bu eleştirel sanat üretimi, siyasal ve akademik alanda kadın hakları ve feminist tartışmanın içine de alınmadı, bu ülkede ve bu ülkeye benzer birçok başka ülkede. Kadın sanatçıların büyük bir bölümü sağlam yerlerini uluslararası sanat ortamında, ortamların sunduğu olanaklar içinde iş yaparak kazandılar. Gerçi, günümüzde yerel ve uluslararası sanatta feminizm ya da kadın kimliği manifestoları kimi zaman modası geçmiş olarak değerlendiriliyor; çıplak modelleri "still-life" olarak sunan Vanessa Beecroft ve çarşafı kadını videolarının başyöncüsü



Nancy Atakan, "Aslında Benim Babam Aktivistti", 2014, el yazımı metin ve karakalem çizimi.



Frida Kahlo,  
"L'Amoroso abbraccio  
dell'universo, la terra  
(Messico), io, Diego e il  
signor Xólotl", 1949, tu-  
val üzerine yağlıboya.

yapan Shirin Neshat'ın işleri için yapılan yorumlarda "feminizm" vurgulanmıyor; kadın kimliğinin siyasal ve ekonomik araçsallaştırılması vurgulanıyor. Burada, sanat piyasasını ürkütmemek stratejisi öne çıkmaktadır; çünkü küresel kapitalist sistem toplum adına yapılan karşı çıkışları "şık" bulmuyor. Oysa, hem hristiyan hem de müslüman toplumlarda "kadın kimliği" düpedüz erkek-egemen siyasetlerin ve yönetimlerin spekülasyon alanıdır. Bütün kazanımlara karşın adı kolay konulamayan ve eksik olan bir şey var. Bu eksiklik, kadının Türkiye'nin, özellikle içinde yaşadığımız değişim döneminde, siyasal, ekonomik ve kültürel süreçleri etkileyecek, biçimlendirecek, değiştirecek konumda olmadığı varsayılması ve bu gücün/hakkın iktidarlar tarafından kendisine verme niyetinin olmamasıdır. Tam da bu nedenle, gözlerimizi bu gücü bir metafor olarak görebildiğimiz bir alana çevirmek, en azından düşünsel bağlamda bir doyuma ermek için gereklidir. Bu alan kadın sanatçıların ürettikleri sanat yapıtlarının alanıdır ve yüzyıllık bir süreçtir.

Erken ve geç modernizmde de kadın sanatçıların varlığının post-modern süreçteki varlığına katkıda bulunduğunu söylemek gerekir. Mihri Müşfik, Hale Asaf gibi erken modernistler Şükriye Dikmen, Fahrel Nissa Zeid, Aliye Berger gibi geç modernistlerin dönemlerinin dışavurumculuk, soyutlama gibi sanat estetiğine sadık kalan üretimleri modernizmin bir kadın kimliğinin bir gereği olarak kabul edildi. Buna karşın, 1960'larda Fahrel Nissa Zeid'in soyut resimlerinin ABD'deki soyut dışavurumculuk ve 1970'lerde post-modernizm eşliğinde Füsün Onur'un kırılğan malzemelerle ürettiği üç boyutlu işlerin ve Nil Yalter'in kadın bedenini sorgulayıcı performansının Eva Hesse ve Anna Mendiata gibi sanatçıların işleriyle hem zaman olduğu ancak 1990lar'da anlaşılabilmiştir.

Ben bugüne değin üç kuşak sanatçı ile çalışma olanığı buldum . 1940'lar ve 1950'lerde doğan sanatçıların (Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Gülsün Karamustafa, Nancy Atakan, Azade Köker, İpek Düben, Nazan Azeri, Handan Börütcene, İnci Eviner, Sermin



Gülsün Karamustafa, "Sıradan Bir Aşk", 1984, kumaş kolajı. Fotoğraf: Sanatçı arşivi.

Sherif gibi) yapıtları gençliklerini yaşadıkları dönemin bilgisini ve estetiğini içerir ve sanat ortamına çıktıkları 1980'li yılların ağır siyasal koşullarında üretim yaptılar; siyasal duruşlarını açıkça belirtmeyen, ancak farklı düşünme ve görme biçimlerini işaret eden bu yapıtlar aynı zamanda bilinçaltı sorgulamaları ve kadın kimliği, özgürlüğü ve bağımsızlığı açısından sağlam bir metafor altyapısı ve üretim modelleri hazırlamıştır. 1990'lar ve 2000'li yıllara gelindiğinde 1960'lı, 1970'li yılların kuşağı sahneye çıktı (örneğin Ani Setyan, Dilara Akay, Esra Carus, Gonca Sezer, Gül Ilgaz, Gülçin Aksoy, Günnur Özsoy, Neriman Polat, Songül Boyraz, Şükran Moral, Yeşim Ağaoglu, Şükran Aziz Beyza Boynudelik, Canan Şenol, Esra Ersen, Özgül Arslan, Yasemin Özcan, Nezaket Ekici, Nevin Aladağ, Esin Turan gibi) yerel ve uluslararası sergilerde resim, fotoğraf, video, performans ve yerleştirmelerden oluşan irdeleyici, sorgulayıcı, direnişçi ve tabuları kırıcı yapıtlarıyla düzeni ve toplumu irdelediler, kadının çelişkili küreselleşme sürecindeki kimliğini, duruşunu ve mücadelesini inşa ettiler. Bu birikim 1980'lerde doğan sanatçıların (Eda Gecikmez, Deniz Gül, Funda Alkan, Gözde İkin, Hera Büyükaşçıyan, Melike Kılıç, Meltem Sırtıkara, Merve Şendil, Reysi Kamhi, Seçil Erel, Zeyno Pekünlü gibi) üretimleri için çok daha açılımlı ve olanaklı bir altyapı oluşturdu. 1990'ların ortasından başlayarak fotoğraf ve videonun çok olanaklı üretim aracı olarak devreye girmesiyle bu sanatçıların araştırdığı, incelediği ve sorguladığı alanlardaki araştırma olanakları da genişledi

ve gerçeklere doğru açılan üretim yolları çeşitlendi. Yaklaşık otuz beş yıldır kadın sanatçıların toplum-bilim ve psikanaliz yöntemlerinden yararlanarak işledikleri baba-erkin aile düzeni, cinsiyetçi yaklaşımlar, günahlar, suçlamalar, çocuk ve kadın tacizleri, kadın ruhu ve gövdesi arasındaki çatışmalar, kadınların fetiş nesnesi olarak kullanılması, tüketim ekonomisinde kadının araçsallaştırılması gibi sorunların dökmünün aydınlatıcı, bilgilendirici ve kimi zaman da irkiltici imgelerle izleyebiliyoruz.

Benim kadın sanatçılarla yaptığım çalışmalar ancak 8 Mart 1995'de Judy Chicago'nun Akşam Yemeği'nden esinlenerek 20 sanatçıyla gerçekleştirdiğimiz sergiyle dikkati çekti. İkinci sergiyi 8 Mart Kadın Günü dolayısıyla "Sheshow" başlığıyla Sofya'da 8 Mart Grubu'nun galerisinde 2002'de gerçekleştirdik. O sırada Bulgaristan AB'ye girme sürecindeydi ve bir değişim geçiriyordu. 20. yy ulus devlet ideolojisinin katı kurallarından kurtulmak kolay değildi; her ne kadar Sovyet sistemi içinde kadın erkek eşitliği sindirilmişse de. Bu açıdan iki ülkenin kadın sanatçıların sorunlar ve çözümler açısından birleştiren özelliklere dikkat çekildi. 2004'de de Karşı Sanat Galerisi'nde "Sfenks Seni Yiyip Yutacak" başlıklı sergiyi düzenledim. 2009'da da Berlin-İstanbul Kültür ve Sanat Projesi kapsamında da Akademie der Künste Pariser Platz'da "Ayaklarının Altında Cenneti Değil, Dünyayı İstiyorum" başlıklı sergide, onyediy kadın sanatçının yapıtlarını sunduk.

Bu son iki sergi yaşadığımız koşullar içinde erkek egemenliğindeki



Shirin Neshat, "Our House Rahim" © Shirin Neshat, Gladstone Gallery, New York ve Brüksel.

kadının kimliği ve durumu ile ilgili bir yapı-söküme işaret etmeyi amaçlıyordu. Özellikle, kataloğu olmayan "Sfenks Seni Yiyip Yutacak" sergisinin kavram metninin bir bölümüne , bugünkü koşullara uygunluğu açısından bir kez daha değinmekte yarar görüyorum.

Sfenks memeli ve kanatlı yarı kadın yarı aslandır; Ödipus efsanesinin de baş oyuncusudur. Sfenksin sözlük tanımlarında "boğmak, korumak, kapı bekçisi ya da koruyucusu" gibi çelişkili sözcükler var. Sfenks aynı zamanda erkek-egemen bir cemiyet olan masonluğun çok önemli bir simgesi. Ödipus Delfi'de tanrı bilicisinden anasını ve babasını öldüreceğini öğrendikten sonra Korint'e bir daha dönmemeye karar verip Tebai'ye varır. Tebai kapısını bekleyen, yüzü ve göğüsleri kadın, gövdesi aslan olan canavar, sorduğu bilmeceleri bilmeyenleri parçalayıp yemektir. Sfenks şu soruyu sorar: "Tek sesi olan, kimi zaman iki, kimi zaman üç, kimi zaman dört ayak üstünde yürüyen ve en çok ayağı olduğu zaman en güçsüz olan yaratık hangisidir?" Oidipus: "insan" diyerek doğru yanıtı verir ve sfenks kendini durduğu yükseklikten uçuruma atarak ölür. Oidipus kral Kreon'un vaad ettiği gibi Tebai Kralı olur. Sfenksin gövdesi, kadında olduğu varsayılan hayvan doğasını da imliyor; bu kez soyluluk, ana tanrıçaya özgü kutsal ruhun gücü gibi değerler taşıyan bir aslan gövdesi olarak! Öyküdeki bilmece kadında olduğu varsayılan bilgiyi ve aklı temsil ediyor. Sfenks, kendini öldürerek bilgisini ve aklını erkeğe aktarıyor ve ona insani tinsel evrime götüren o

ince düşünce sürecini armağan ediyor. Ödipus bilmeceyi çözerek sorun çözmeye ustası oluyor. Burada yine erkeğin başarısı söz konusu! Sanat alanında da geleneksel olarak erkeğe yönlendirilen bu başarı 20.yy'ın ilk üç çeyreğinde bir çok kadın sanatçının erkek sanatçılar kadar önemli yapıtlar üretmesine karşın yerini korudu.

Sfenks eski Mısır'ın en ilgi çekici anıttır ve kuşaklar boyunca seyyahların, bilginlerin, arkeologların ilgisini çekmiştir: Sfenksin eski dünyaya, Arap düşünörlere, Rönesans gezginlere, Mısır bilimi öncülerini ve modern bilim ve kurama felsefi açıdan etkisi olmuştur. Buna karşın, tasvir yasak olduğu ve kuşkusuz güçlü ve etkin kadın kimliğini imlediği için olsa gerek, İslam dünyasında yeri yoktur. Kadın sanatçı kimliğinin İslam ölkelerinde ortaya çıkmasını, İslam'ın köktenci kurallarına görece bir başkaldırıda olduğu kadar, 1990'lardan günümüze hasarlı da olsa demokratikleşmenin yaygınlaşması, "öteki" kavramının sorgulanması, AB ve ABD sanat ve kültür kurumlarının küreselleşme ideolojilerini benimsemeleri, küresel sanat piyasasının çeşitlenip yaygınlaşmasında aramak gerekir. Bu öykü Ödipus'un yazgısında, onun babasını öldürüp annesi ile yatması bağlamında bir dönüm noktası oluşturuyor. Freud bu karmaşanın kaynağını Giriş Dersleri'nde (Yirmibirinci Ders) "Hepiniz Yunan mitolojisindeki babasını öldürüp annesi ile evlenme yazgısı olan ve kahinin bu bildirisinden kaçmak için olabilecek her şeyi yapan ve bu iki suçtu ister istemez işlediğini öğrenince kendini kör eden Kral Ödipus'u biliyorsunuz." diyerek tanımlıyor. Erken çocukluk dönemindeki psikodramayı anlatmak için Freud, Sophocles'in yazgısından kaçmak isteyen Ödipus'u anlatan Kral Ödipus trajedisine başvurmuştu. Bu süreç içinde sfenksle karşılaşma bir düğüm noktasıdır ve bundan sonra Ödipus yapmaktan kaçındığı her şeyi yapar. Bu nedenle Freud, "Ödipus Kompleksi" terimini yaratmıştır. Freud'un ardılı Lacan da Ayna Dönemi'ni "Ödipus Kompleksi" üstüne kurgulamıştır. Önemli kuramları arasında yer alan "kadın yoktur" bu nedenle, sonunda kendisini öldüren sfenksle örtüşüyor. Freud biyolojik gerçekler olarak gördüğü gerçeklerin ötesine gitme olanağı bulamamıştır, ama Lacan, işin ahlaki ve yaratıcılık boyutlarını ele almıştır. Ona göre "kadın yoktur, erkek de yoktur." Her ikisi de kendi kimliklerini, yaşadıkları ortak deneyimle bir ruh-çözümde kurabilir ve bozabilir. Bu ortak deneyim kimlik ve kimlik yitikliğinin savunmacı düşsel bir yapı olmasıdır. Bu savunma o korkulan ötekine karşı duyulan arzuya karşıdır. Mitoloji'nin ve felsefenin birkaç kuşak için önemli ders olmadığı Türkiye'de ve erkek egemen diğer bütün köktenci iktidarların egemen olduğu ölkelerde insanların kendilerine bu soruları sorduklarını sanmak zor. Lacan'ın erkek egemen toplumlarda kadının konumu üstüne önerdiği ve çeşitli çözümlemelere konu olan "kadın yoktur" sözünü gündeme getirerek, Türkiye ve İslam dini koşullarında konuya sıfır noktasından girerek ve bunun karşısı "kadın vardır" mı olmalıdır, yoksa "erkek de yoktur" ya da "erkek de vardır" mı olmalıdır sorularını



Azade Köker, "Ormanda Tempo", tuval üzerine karışık teknik, video.

açmak gerekiyordu; kadın sanatçılar bu açılımı gerçekleştirdiler. Slavoj Jijek bu kuramı yorumlarken şöyle diyor: "Var olma dilsel bir kavramdır, gönderme yapılabilecek birçok şeyi anlamlandırır ve bu da Lacan'ın dile getirilemeyen "hakiki" kavramının karşısıdır. Bu nedenle, yalnız dilsel olarak temsil edilen ya da daha kesin olarak gönderme yapılabilen vardır. Adı geçmezse ya da adı geçirilemiyorsa, yoktur. Benzer olarak haz da ister istemez dilsizdir. Bu nedenle "kadın" dilde yoktur. Neden? Lacan bir durumu ancak tarafsız bir biçimde tanımlamaya çalışıyor ve kadınların dile giremediği ve dolayısıyla var olmadığı baba-erkin bir dünyayı anlatıyor."

Demokrasi olmayan, yarı-demokrasi olan ve de demokrasi olan ölkelerde cinsellik söylemleri ve ilişkileri kesin çizgilerle ayrılmış kadın ve erkek gruplarında temellendiğini biliyoruz. Birçok ölkede erkekler egemendir ve seçenek, ayrılık ve direniş alanları yoktur, dememiz gerekiyor; ancak kadın sanatçıların üretimleri -eğer bu üretim siyasal iktidar tarafından köktenci biçimde engellenmiyorsa- işte tam da bu boşluğu dolduruyor.

Judith Butler'in dediği gibi, kişiler üstünde hala sabitlenmiş özellikler vardır, cinsellik henüz farklı ortamlarda ve zamanlarda değişebilen, yer değiştirebilen akıcı bir değişkenlik değildir ve içinde yaşadığımız ortamda egemen alanlardan birisi de, kadınları simge savaşlarının ortasına yenik düşmüş özne olarak yerleştiren medyadır. Türkiye medyasında ve simge dünyasında "gösteren" erkek bakışı ve egosudur; kadın kimliği erkek dünyasında başarılı kadın ve yenik düşmüş özne olarak ikiye ayırır. Butler'in, Batı söyleminde kadın her zaman erkeğin ötekisi olmuştur ve dolayısıyla kültürden ve simgeselden dışlanmış, feminist kuramda ise kadın evrensel bir kavramdır ve ırk, sınıf ve cinselliği dışlar düşüncesinde de Türkiye için geçerlidir. Köktenci

İslam toplumlarında kadın öteki bile değil; yalnızca ideolojinin bir aracı. Buna bağlı olarak demokrasinin olmadığı ya da zayıf olduğu ölkelerde feminist kuram -eğer varsa- erkek-egemen devlet politikasının bir uzantısı oluyor. Bu toplumlara, kadınları parçalanmış ve kırılmış özneler olarak görmekten başka bir seçenek kalmıyor. Elektronik imgeler, görsel düşünce ve görsel kültür çağında dünyayı kurgular ve kurgusal imgelerle algılamaya koşullandık. Kendi'ni ve Öteki'ni bu tür imgelerde tanımlamaya yönlendiriliyoruz. Buna karşın psikanalizle işbirliği yapan ve kendi direnişçi biçimlerini oluşturan sanat yapıtları -ki burada kadın sanatçıların üretimleri öne çıkıyor- medyaya, elektronik imgelere ve erkek egemenliğine karşı söylem kuruyor. İnsanlar, belirgin imlemeler ve tutarlı özneler gördükleri resimlerde ve diğer sanat biçimlerinde bir bilgi, bilinç ve doyum bulabiliyor- bu görüntüler tekensiz, irkiltici ve ihlalci olsalar da. Tözü bulmaya yönelik çabalarımızda sanat biçimleri bölünmemiş özneyi tasavvur etmemize yardımcı oluyor. Sanat, bu dünyada tözlü öznelerin bulunabileceğine dair bir güvence alanıdır; kadın sanatçılar da bu alanın sadık ve direnişçi üreticileri ve bekçileri...

- DİPNOTLAR**
- "Neden Büyük Kadın Sanatçı Yoktur?" <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/>
  - <http://denverartmuseum.org/exhibitions/women-abstract-expressionism>
  - <http://www.wluml.org/sites/wluml.org/files/import/english/pubs/pdf/occpaper/OCP-06.pdf>
  - [www.beralmdra.net](http://www.beralmdra.net)
  - Sigmund Freud, Psikolojiye Giriş Dersleri, Öteki Yayınları, 2001
  - Slavoj Jijek: <http://arts.ucsc.edu/sdaniel/pagemillpages/rightsideupmartha.html>
  - Essay by Sally Young for the level one elective COMM1510, 1998. Is Judith Butler's approach to gender politics an improvement on previous forms of feminism? <http://www.theory.org.uk/ctr-b-el.htm>

\* Burada adını anmadığım sanatçılar olabilir; 1980'den günümüze küratörlüğümü yaptığım sergilerdeki kadın sanatçılardan bir seçki sunuyorum.