

ŞÜKRAN MORAL ÖZELİNDE TÜRKİYE'DE FEMİNİST SANATTA KİMLİK VE FARKLILIK

Fırat ARAPOĞLU¹

Özet

Feminist sanat, feminizm olgusunun analiz ve yorumlarında içkin üretim stratejisini tanımlayan bir kavramdır. Biçimsel bir kategori değildir ve her kadın sanatçının ürettiği eser feminist sanat kapsamı içerisine alınmamaktadır.

19.yüzyılın sonunda ortaya çıkan feminizm içerisinde, sanatçılar profesyonel veya amatör olarak yer almışlardır. O zamandan günümüze kadın sanatçılar, toplumsal kurumlara karşı başkaldırıları yaratmaktadır ve erkek egemen toplum yapısını irdelemektedirler.

Bu çalışmada amaçlanan çağdaş sanatın feminist sanatçılarından Şükran Moral özelinde Türkiye Sanatı'nda "feminist" kimlik/farklılık felsefesine ışık tutmaktır. Bu amaç doğrultusunda, sanatçının çalışmaları, çok sayıda ve çeşitli kuramlarla dolu feminist kimlik ve farklılık pratiklerine ek olarak, ayrı bir perspektifin sunumu ve yorumunu içermektedir.

Anahtar Kelimeler: *Feminist sanat, Şükran Moral, feminizm, Türkiye'de 20.Yüzyıl Sanatı, kimlik ve farklılık*

¹ Öğr. Gör. Kemerburgaz Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, firat.arapoglu@gmail.com

IDENTITY and DIFFERENCE in FEMINIST ART in TURKEY, SPECIFIC TO ŞÜKRAN MORAL

Firat ARAPOĞLU

Abstract

Feminist Art is a concept that describes a production strategy immanent in analysis and interpretation of the concept of “feminism”. It is not a formalistic category and every single artwork which was produced by women artists cannot be included within the context of feminist art.

Both professional and amateur artists have taken place in the feminist current which flourished at the end of the 19th century. From that time on, women artists have been engendering revolts against the social institutions and questioning the male-dominated social structure.

The aim of this study is to shed light on the philosophy of feminist identity/difference in the Art of Turkey, in particular Şükran Moral, contemporary feminist artist. For this purpose, artist’s works, in addition to the practices of feminist identity and difference abounding with a great number of and various theories, include a different perspective of presentation and interpretation.

Keywords: *Feminist art, Şükran Moral, feminism, art of 20th century in Turkey, identity and difference*

GİRİŞ

Türkiye’de “*Görsel Sanatlarda Feminist Kimlik*” sorunu, yıllar içerisinde çeşitli vesilelerle tartışılan, ancak bir türlü bir sonuca ulaşamayan kimlik ve farklılık konularının tekrar gündeme alınmasını gerektirmektedir. Elbette, özellikle 1980’lerden bu yana, feminist kimliği taşıyan ve bunu ifşa eden sanatçılar ve kitap, gazete ve dergilerde feminizme odaklanan yazarlar ve eleştirmenlerin, bu konuya dikkat çektikleri görülmektedir. Fakat bu girişimler, ilettikleri mesajları belirli bir sıklıkta olmazsa, unutulma ya da gündemden düşme riskini üzerlerinde taşımaktadır.

Bu araştırma, bütün özelliklerini kapsayacak bir şekilde, ortaya kimlik ve farklılık felsefesi koymak ya da geliştirmek amacıyla değildir. Kimlik ve farklılık olgusu, hem küresel bazda genişliği hem de tarihsel boyutunun derinliği bağlamında, böyle bir araştırmayı olanaksız kılmaktadır. Amaçlanan, kuramlarla dolu feminist kuram içerisinde sanatçı Şükran Moral’in üretimlerinde gözlemlenen kimlik ve farklılık pratiklerine ayrı bir perspektiften bakarak, Türkiye’deki feminist pratiklere bir ek unsur devreye sokmaktır. Ayrıca, araştırma analogik değerlendirmelerle, estetik yargılara ulaşmak değil, Moral’in işleri üzerinden Türkiye Sanatı’nda karşılaşılan feminist yaklaşımlara dikkat çekme kaygısını taşımaktadır.

KİMLİK VE FARKLILIK

Latince “*identitas*” olarak tanımlanan kimlik kavramı, Latincenin “*aynı*” olmak anlamına gelen “*idem*” sözcüğünden türemiştir. Tanım, kim ya da ne olduğunu tanımlayan bir kelime olarak kullanılmaktadır. Sözcük, tanımlayan, bu kim olmanın sınırlarını çizen ya da onu belirleyen bir tema içerisinde işlev görmektedir. Bu aynı zamanda bir yakınlığı ya da ilişkiselliği de göstermektedir.

Toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir “*kimse*” olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü (Anonim, 2016) olarak Türkçe sözlükte tanımlanan kimlik, herhangi bir nesneyi belirtmek için kullanılan özelliklerin bütünü de kapsar.

Latince “*differentia*” kökünden gelen, farklılık ise, farklı olma durumunu, aynı olmamayı tanımlamaktadır. Başkalık, ayrımlılık anlamlarını içerirken, felsefi

olarak doğal, toplumsal ve bilince dayanan her olay ve olguyu bütün ötekilerden ayıran özellik olarak tanımlanır. (Anonim, 2016).

Sanat tarihi ve sanat eleştirisinde, 1970'lere tarihlenen erken feminist tartışmalar, beyaz, erkek olan kahraman sanatçı kimliği modeline meydan okuyarak, farklılaşma bağlamında sanatta feminizm tartışmalarını ortaya atmışlardır. Bu ilk dönem araştırmalarda, Georgia O'Keeffe ve Frida Kahlo gibi sanat tarihinin "*istisnai*" olarak sanat yazımına dahil ettiği kadın sanatçıların yetersizliği vurgulanarak, sanatın tarihindeki diğer kadın sanatçıların varlıkları gün yüzüne çıkarılmaya çalışılmıştır. Böylece bu ilk dönem araştırmalar "*farklılığı*" vurgularken, 1980'lerin ikinci dalga feminizmi ise "*benzerliği*" öne sürmüştür.

Türkiye Sanat Tarihi'nde uzunca bir süre gözlemlendiği gibi, ortada olan sorunları sanki analiz ediyormuş gibi yapmak ve deformasyon kullanılarak, erkek egemen yapıyı sürdürmeye çalışmak, birer karşı-taktik olarak tespit edilmektedirler, ama sınıf çelişkilerinden kaçmamaktadırlar. Bu noktada hakim bir ideoloji yerine, tartışmacı bir sanat tarihi okumasının gerekliliğini öne sürmek gerekmektedir. Nitekim sanat tarihinin bu kalıplaşmışlığı, eleştiri konusu edilmektedir. Uşun Tükel, "*kataloglama çalışmalarını bir yöntem biçiminde algılayan zihniyetten*" bahsederken (2005: 7), Ali Artun da geleneksel sanat tarihi yöntemlerinin eleştirildiği bir çağda Türkiye sanat tarihinin konumunu analiz etmiştir (1998: 24-65).

Eğitimdeki temel sorunlardan birisi, akademilerin yeni girişimleri "*disiplinsizlik*" olarak algılamaları ve buna izin vermeme yolunu tercih etme olasılıklarıdır. Bu tip bir yaklaşım, ayrıksı bir kimliğin değil, "*monolitik*" bir sanatçı kimliğinin inşasına yaramaktadır. Belki de yöntembilimsel olarak önerilmesi gereken, Çağdaş Türkiye Sanatı içerisinde "*soykütük*" ve "*demokrasi*" tartışmalarının önünün açılmasıdır. Soykütük ve demokrasi, farklı bir "*söz*" geliştirebilmek için birbirlerini iyi analiz ederek, farklılıklarını tespit etmelidirler.

Sistem, farklılıkların çıkışını her daim baskı altına almaya çalışmak arzusundadır. Bunu yaparken de, sanatın içerisindeki "*özgürlük*" ve "*adalet*" kavramlarının altında yatan gizli amaçlardaki çelişkilerin ortaya çıkmaması için, feminist kimlik gibi çıkışların minör boyutta ortaya çıkmasına izin verir, ama birikmelerine izin vermeme eğilimi güder. Canan Beykal, Cumhuriyet sonrası kadın haklarının verilmesini sorunsallaştırırken, bu hakların verilmesinin reel-politikaya değil, çizilen "*Modern Türkiye Cumhuriyeti*" resmine dayandığını işaret eder. Bu bağlamda "*Devlet Feminizmi*" kavramının bunun için kullanıldığını anımsatır (Beykal, 2006: 137-152).

Türkiye'deki sanatçı profili konusunda Türkiye Sanat Tarihi'ne bakıldığında, üç temel yapı tespit edilmektedir. İlk olarak, bazı sanatçılar, kendilerini sanat dünyasındaki çeşitli maddi ve manevi gelecek hesaplarına kaptırmamak için herhangi bir ideolojiye angaje olmamışlardır. Bu tip sanatçılar, herhangi bir seçim yapmanın değil, oportünist bir tavrın geliştirilmesine neden olmuşlardır. İkincisi, bazı sanatçılar feminist, Marksist, etnisist vb. birçok kimlik ve farklılık konusundaki olgulardan biraz yapmaya çalışmış, ama bunların hiçbirinde tam anlamı ile başarılı olamadığı gibi, trendlere uymakla eleştirilmişlerdir. Üçüncü sanatçı modeli, paradigmaların ömrünün çok da uzun olmadığı girift ilişkiler ağı içerisinde, uzun soluklu bir ağ yaratan ve tutku ile onu canlı tutmaya çalışan modeldir. Bu, kendi olan, Herbert Marcuse'nin belirttiği gibi "*iktidarın karşısında olan*" sanatçıdır. Böyle tip bir sanatçı, sanatçının etik rolünü unutmadan, pozisyon alma gerekliliğini göstermektedir.

Sanatçı modellerinin üzerinde ise iki ana akım etki gözlemlenmektedir. Birincisi bireycilik idealidir. Bu akıma bağlı sanatçılar, bireyin kendi girişimlerine dayanmasını destekleyerek, üst-söylemlerin birey üzerindeki baskısını, böylelikle toplumsal gerilimleri azaltmayı amaçlar. İkinci etki, topluluk idealini savunanlardır. Akademi gibi, daha büyük bir topluluğa ait olma duygusunu yücelterek, bahsedilen gerilimleri aynılık bağlamında özdeşleşme içerisinde azaltmayı amaçlar. Birinci yaklaşım minör sanatın özgürlük alanına uzanır, ikinci yaklaşım sanat tarihinde akademilerdeki ayrıkçı sanatçıların nasıl devre dışı bırakıldıklarının örnekleri ile doludur. Diğer bir deyişle öteki olan, Connolly'nin belirttiği gibi "*...akademik öteki, çoğunlukla dininden döndürülmesi gereken masum, aforoz edilmesi gereken ahlaksız ya da bir gettoda hapsedilmesi gereken o vazgeçilmez Yahudi olarak inşa edilir...*" (1996: 61)

Feminist sanatçı, kimliğini ortaya koymak için, öncelikle böyle bir "*kimlik*" olduğunu varsaymak zorundadır. Bunun arkasından öteki ile ilişkiye geçebilmektedir. Bunun yanında, günümüz feminist sanatçıları, feminist bakış açısını sadece kadın sanatçı konusunu baz alarak değil, erkek sanatçı, gay/lezbiyen sanatçı kavramlarını da kapsayacak bir biçimde genişletmektedirler. Bu feminist kimliğin, sanat dünyasında anlamsız işler yapan çılgınlar olarak görülen, yeni fikirler geliştirme çabasında olanları ve düşmanla işbirliği yapan ötekiler olarak görülenleri kucaklamasını sağlamaktadır. Bu bağlamda feminist sanat, hayat kadını, eşcinsel, travesti gibi birey düzeyinde statüleri, ya da yabancı, göçmen, kaçak gibi kültür düzeyindeki statüleri temsil ederek, görünür kılmaktadır.

ŞÜKRAN MORAL ÖZELİNDE KİMLİK VE FARKLILIK

Şükran Moral 1990'ların başından bu yana, patriyarkal toplum yapısındaki yerleşik değerleri, normları ve kuralları sorgulayan bir feminist sanatçıdır. 1994'ten bu yana kendisini daha iyi ifade edebildiğini düşündüğü performans videosu/video performanslar ve enstalasyonlar ile çalışmalar gerçekleştirmektedir. İtalyan sanat tarihçisi ve küratör Simonetta Lux, Moral'in edimlerini genel olarak şu şekilde belirtmektedir: “*Şükran Moral yersiz-yurtsuz konumunu (çok sayıda sanatçı ile paylaştığı bir durum) sadece sanatının etik temelleri için değil, etik ve sanatın yaygın kimliğinin bir teyidi olarak da kullanmaktadır*” (Lux & Patrizia, 2005: 21-50).

Lux'un bu çıkış noktası, sanatçıyı evrensel değerlerle çalışan bir sanatçı olarak ortaya koymaktadır. Fakat bu evrensellik önerisi, temelsiz, desteksiz basit bir global sanatçı modeli değildir; aksine Moral, coğrafya ve kültürel kimlik konularından hareketle bu genellemeye varmaktadır. Sanatçının geliştirdiği strateji burada önem kazanmaktadır. Çünkü üst-söylemler, iktidar konumunu temsil ederek, sanat dünyası üzerinde bir baskı yaratmakta ve Robert C. Morgan'ın deyimini ile sanatçıların “*iç ideolojilerini*” hakimiyet altında tutmaya çalışmaktadırlar (Morgan, 2009). Bu çaba, kimlikleri yok ederek, ortaya uluslararası bir sanatçı prototipinin konulmasına yaramaktadır. Bu evrensellik söylemlerinin tuzağına düşmeksizin, Şükran Moral'in kimlik ve farklılık konularında sorunsallaştırdığı bazı temel konular tespit edilebilmektedir. Bunlar, “*göçmenlik*”, “*ikonografik sahneleri tersyüz etmek*” ve “*cinsel kimlik*” konularıdır.

Göçmen kimliği burada önemli bir noktayı teşkil etmektedir. Bu sanatçının bizatihi İtalya'da üstlendiği kimliklerden birisidir. Bundan dolayı da “*-miş gibi*” yapma niteliği taşımamakta, yani “*temsil*” sorunu üzerinden hareket etmemektedir. Moral, 1989 yılından beri İtalya'da yaşamaktadır ve 1990'ların başında sınırdışı edilme karar alınmıştır (di Genova, 1994); bu yüzden 1994 – 1996 yılları arasında İtalya'da kaçak olarak yaşamıştır.

Şükran Moral, bu “*kaçak*” kimlikli olma durumunu ve farklı bir kültürde yabancı bir sanatçı olarak ötekileşme olgusunu, 1994'te hem “*Arte espulsa e artista Espulsa*”’da (Kovulan Sanat ve Kovulan Sanatçı) hem de “*Matrimonio con Tre*” (Üç Kişi ile Evlilik) çalışmalarında sorgulamıştır. Bu bağlamda, sanatçı, farklı olma, farklılık niteliklerini üzerinde taşıyan ve buna odaklanan bir yapıdadır. Bu nitelik, toplumsal yapının ezici iktidar unsurlarını dönüştürmek ya da değiştirmek için gerekli olan çıkış yoludur. Bu çıkış yolu içerisinde, Ali Akay'ın analize ettiği

“*minör politika*” kavramı, ulusal kimlik, toplum ve sanattaki patriyarkal yapı gibi sanattaki egemen ve ergen olan yaklaşımların karşısında olan bir “*minör sanatı*” içerisine alabilir (2000).

Aynı temayla, “*Despair*” (Çaresizler) videosunda ve bu işten türetilen çalışmalarda da karşılaşılmaktadır. Renkli kuşların, bir kayıktaki göçmenlerin omuzlarında ve kayığın çeşitli alanlarında yer alması “*göçmen kuşlar*” metaforunu gösterirken, sanatçının bülbülyuvasını andıran saçlarındaki kuşlarla Ayrılık türküsünü söylerkenki bir fotoğrafı, kapana kısılmışlık durumunu anlatmaktadır. Bedensel özgürlük engellense de, iktidar baskıları türküleri, türkülerin temsil ettiği kültürü kısıtlayamayacaktır.

Moral’ın uluslararası alanda ses getiren ve ilk olarak ikonografik tersyüz etmeleri kullandığı çalışması 1994’teki “*Artista*” (Sanatçı) çalışmasıdır. Sanatçı, ikonografinin başat konularından “*İsa’nın Çarmıha Gerilmesi*” sahnesini tersine çevirmiştir ve burada çarmıha gerilen İsa değil, kovulmak istenen bir kadın sanatçıdır. Böylece Moral sanat tarihinde kendisini İsa’nın yerine koyan ilk kadın sanatçı olmuştur. Sanatçı, stratejik olarak geliştirdiği açık sözlülüğü ve taşıdığı kimlik(ler) nedeniyle sergilemelerinde büyük sıkıntılar da çekmiştir. Moral, bu sıkıntıların daha da üzerine giderek, ertesi yıl “*Diffidate Della Storia Dell’Arte*” (Sanat Tarihine Güvenmeyiniz) çalışmasını üretmiştir. Bir önceki “*Arte espulsa e artista Espulsa*” çalışmasındaki üzerinde “*espulsa*” (kovulmuş) yazan malzemeler ve duvardaki sistemin bakışını temsil eden fotoğraf makinesi lenslerine Papa II Giovanni Paolo’nun “*La soglia di speranza*” (Umut Eşiği) kitabının kapağını eklemiştir. Bu ek, çeşitli etnik gruplar ve çokkültürlülük arasında barış içinde yaşamı yer yer olanaksızlaştıran “din” konusuna gönderme yapmaktadır.

Moral, çalışmalarında sistemin çatlak unsurlarına, kenardakilere, marjinal(lik)lere odaklanmaktadır ve bu odaklanma, sistemdeki çelişkilerin varlığını ifşa ederken, yarattığı saldırılar aslında sanatın, sanat tarihinin savunma mekanizmalarını da zafiyete uğratmaktadır. Bunlar kimlik ve farklılık konusu ile birincil dereceden alakalıdır ve post-modern düşüncede, mekanlar arası ilişkilere olan saldırı, iktidar ve beden üzerinde kurulan disiplinlere de yansımıştır. Çünkü, Modernizm’e göre kültür içerisindeki marjinallikler ayıklanmalı ve ötekileştirilmeli hatta yok edilmelidir. Şükran Moral’ın diğer bir çalışma alanı da işte bu ezilenleri, ezilmeye çalışanları görünür kıldığı, transeksüellerle ilgili olanlarıdır. 1998 tarihli, “*Napolili Trans*” ve “*Transistanbul Mercan*” isimli çalışmaları “*beden*” ve “*toplumsal cinsiyet*” olguları içerisinde dayatılan normların bir eleştirisidir. Sanatçı, “*gay*”lere sürekli çeşitli fırsatlarla küfürler eden, maskülen bir toplumun

yüzünü açığa vurur, gay, travestilik gerçekliklerine görünürlük kazandırır. Sanatçının bu alandaki çalışmalarının izleri 1997'deki *"Bordello"* (Genelev) performansında yakalanabilmektedir. Yüksek Kaldırım'da bir genelevde gerçekleştirdiği 24 saatlik performansında genelev kapısına *"çağdaş sanat müzesi"* yazmış, elinde de *"satılık"* (for sale) yazan bir kağıdı tutmuştur. *"Müze"* ve *"sanatçı"* kavramlarını, *"genelev"* ve *"fahişe"* kavramları üzerinden eğretileme ile kullanmıştır. Bu yine incelikli bir sanat tarihi eleştirisidir. Çünkü, *"estetik bakış nesnesini deneyimler, onu tüketmez"*. Öte yandan bu çalışma kadın bedeninin ikiliğini de ortaya koymaktadır. Joanna Frueh, bunu şu şekilde tespit eder:

"Bunlardan birisi kadın bedeninin kirli ve tehlikeli olup, kötülük sunmasıdır. Diğeri ise kadın bedeninin kutsal, besleyici ve aseksüel görülmesidir. Anne – Fahişe ideolojisi kadınların, bırakın aşk hayatı bir yana, kendi vücutları ile bile rahat olmasını engellemektedir."
(2001: 578)

Moral'ın 2009'da Levent Çalikoğlu'na verdiği röportajdaki tespiti de cinsiyet ayırımına dayalı çelişkilerdeki ironiyi gözler önüne sermektedir: *"Aniden biri çıkıp bana "Trans mısın?" diye sormuştu"* (2009: 19). Bu, toplumdaki sahtelikleri göz önüne seren önemli bir örnektir: Türkiye'de eşcinsellik oranı %12'dir ve aslında incelikli bir konu olması ve gizlenmesi gerekliliği de eklenirse, bu sayının çok daha da üzerine çıkılması olasıdır.²

1997'de bir morgda yaptığı çekimleri Roma'da sergileyen Moral, ölüm temasını ele alırken, müze çekimleri ile morg görüntüleri arasında bir ilişki kurmuştu. 1997'deki *"Hamam"* videosunda, 18. Yüzyıl yapısı olan Galatasaray Hamamı'na giren sanatçı, hem romantik dönemden bu yana sanatsal temsillerdeki oryantalize bakışı hem de Doğunun içerisinde barındırdığı cinsiyet ayrımcılığını tersyüz etmiştir. Çalışmada iki konu sorunsallaştırılır: Hamamlarda erkek ve kadınların ayrı bölümlerde olmasının yarattığı ayırım ve insanların halen kafalarında yer eden *"harem"*.³ Sanatçının, kadın bedeni ile ilgili sorgulamalarındaki temsil nesnelere birisi de jinekoloji masasıdır. İlk olarak 1996'da *"Storia dell'Ochio"* (Gözün Tarihi) isimli performans ve video yerleştirmesinde jinekoloji masasını kullanmıştır. Galleria Studio Oggetto, Caserta'daki bu

² Rakamı veren Cinsel Sağlık Enstitüsü Derneği (CİSED) Başkanı Dr. Cem Keçe'dir. (Yıldırımkaya, 2010).

³ Bordello, Hamam ve Morg videoları (1997), Rosa Martinez'in küratörlüğündeki 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde *"Speculum"* enstalasyonunda değerlendirilmiştir. Normalde Moral'in çıkış üçlemesi akıl hastanesi, genelev ve cezaevi olarak tasarlanmıştır. Ama son girişimi, cezaevi yönetimi izin vermediği için gerçekleştirilememiştir (Marino, 2002 & Lux & Patrizia, 2005: 104-121).

sergilemede galeri vitrinine bakacak şekilde yerleştirilen jinekoloji masasına yatan sanatçı, bacakları arasındaki monitörden Circolo Mario Mieli Arşivi'nden derlenen talk-şov ve belgeselleri sergilemiştir. Tüm bu belgeseller “homoseksüellik” ile alakalıdır. Speculum’da ise bacaklarının arasına monitörü alarak, bir nevi “vajinayı” konuşturmuştur.

Moral, toplumun marjinalliklerini işlerken her birine eşit mesafede yaklaşmaktadır. Sanatçının çalışmalarında, yaşantılardan/yaşananlardan ve toplumsal olgulardan muaf bir üst-söylemsel estetik kriter olamayacağı, eğer var olduğu iddia ediliyorsa, o zaman kadınların, alt sınıfların ya da altkültürlerin beğenilerinden ayrı bir totaliter normlar, değerler sisteminin inşa edilmiş ya da yürürlükte olduğunun anlaşıldığı görülmektedir. Sanatçı, bu üst-söylemselliği yıkma ediminde, akıl hastalarını da görünür kılmıştır. 1997’de Bakırköy Akıl Hastanesi Kadınlar Koğuşu’nda “camera verite” bir çekim yapan Moral, daha sonra bu eylemden geliştirdiği “Acı” performansını 1999’da gerçekleştirmiştir.

Feminist kuram, 1970’lerden bu yana sanat dünyasının içsel yapısını deşifre etmeye çalışmaktadır: Bu yapı, “erkek egemen”, “heteroseksüel” ve “beyaz” ve Avrupa/ABD merkezlidir. Feminist sanatçılar da, gay/lezbiyen kuramcılar, Marksist eleştiri, çokkültürlülük teorisyenleri ile beraber bu yapıyı yapısöküme uğratarak deşifre etmişlerdir/etmektedirler.

Şükran Moral 2009 yılında “Aşk ve Şiddet” sergisi ile Moral ülkemiz sanat eleştirisinde yine gündeme oturdu. Bu kez Ortadoğu ve İslam coğrafyasında kızların/kadınların konumunu gözler önüne serdiği performansına, “Karanlık Aile”, “Zina” ve “İşte Suçlu!” çalışmaları eşlik etti. Performansta ise, bir kadın (Şükran Moral) küçük bir kız çocuğunun boya kalemlerini ve kitaplarını yerle bir etmekte (hayalgücünün yok edilmesi) ve onu taşlamaktaydı (recm).

Diğer bir önemli nokta da, sanatçının, Galleria BND desteğinde (Milano) 9 Ocak 2007’de Arsenale, Venedik’te gerçekleştirdiği “Zina” isimli performansdır (ilk olarak 2003’te gerçekleştirilmişti). Toprağa diri diri kendisini gömdüğünde, fazla teatral bulunularak çokça görmezden gelinen performanstan, tam 7 yıl sonra, bu yılın başında Adıyaman’ın Kahta ilçesinde “erkeklerle konuştuğu” gerekçesi ile dedesi ve babası tarafından evlerinin bahçesindeki kümesin içine, diri diri gömülerek öldürülen 16 yaşındaki Medine Memi’nin trajedisine şahit olduk.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Şükran Moral'in çalışmalarında gözlemlenen kadınların önce özgürlüklerini elde etmesi ve ardından toplumsal yaşam içerisinde de erkeklerle olması gereken eşitlikleri üzerine kuruludur. "Hamam" başlıklı çalışması bu tarz bir kültürel cinsiyetsizleşmenin vurgusunu içermektedir. Ama bu aşamaya geçiş, öncelikli olarak farklılıkların iyice tespit edilmesinden geçmektedir. Buna bağlı olarak sanatçı, koşullanmış ayrıksı eğitim sistemini ve kadının daha çocuk yaşlardan itibaren öteki olarak inşasını 2009'daki Yapı Kredi kazım Taşkent Sanat Galerisi'ndeki "Aşk ve Şiddet" performansında açıkça sergilemiştir.

Önemli diğer bir unsur, kadının ekonomik gücü konusudur. Ekonomik olarak bağımlı olan kadın, erkeğin iktidarını kabullenmek zorunda bırakılmaktadır. Yeterli eğitim olanakları sağlanmadığı gibi iş olanaklarından da yoksun bırakılan kadın, erkeklerle olan eşitlik konusunda sıkıntılar çekmektedir. Bu Moral'in "Bordello" (Genelev) performansında yer alan unsurlardan birisidir. Bu çok katmanlı performans, kadın bedeninin satışını, sanat eserlerinin müzelerde yer alması ve satışı ile ilişkilendirerek hem erkek egemen yapıya hem de müzelerin sanat eserlerini algılamasına dair yeni okumalar geliştirmiştir.

Üçüncü ve önemli bir konu, feminist bir politika geliştirmeyen, Türkiye'de kadın oldukları için sanatta zorluk çekmediklerini ileri süren kadın sanatçılardır. Kişisel bir yargının sunumu, genel toplumsal yaşam içerisindeki eşitsizlikleri gizleyememektedir. Kültürün cinsiyetsizleştirmesinin amaçlanması belki uzun vadede etkili bir amaç olabilir, ama kısa vadede bu çelişkilerin çözülmemesi, bu amacın daimi bir ütopya olarak kalmasına neden olacaktır.

Kadın kimliğinin enerjisinin biriktirilip, çoğalması ve sanat dünyasının içerisine aktarılması gerekmektedir. Bunun yolu da Şükran Moral'da gözlemlendiği gibi muhalif bir dil ve ardından sanatsal edim gerçekleştirmekle mümkün olabilir. Çünkü bu yapılmadıkça, sanat dünyasındaki erkek egemen rol, "normalleştirme" çalışmalarına devam edecektir

Feminist kimlik kullanan sanatçının, erkek egemen iktidarın ikna edici konuşmalarına karşı daha dikkatli olması gerekmektedir. Aksi halde, üretilen "özgürlük" söylemleri, gerçekmiş gibi algılanarak, özümsemekte ve kabul edilmektedir. Bu söylemler, 1975'e kadar akademide sadece bir kadın eğitimcinin görev alabildiği gerçeğinin üstünü kapatmaya çalışacaktır. Bu yorumsama, Antonio Gramsci'nin "kültürel hegemonya" kavramına referans vermektedir ve



Şükran Moral da, geliştirilen bu hegemonik dilin şifrelerin çözme ve deşifre etme yolunda çalışmalar sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Akay A. *Minör Politika*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000

Anonim. “Güncel Türkçe Sözlük”. (2016). (Erişim Tarihi: 02.12.2016)
www.tdk.gov.tr.

Beykal, C. “Canan Beykal ile Söyleşi: Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçılar Üzerine”, Söyleşiyi yapanlar: Ahu Antmen ve Esra Aliçavuşoğlu, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, S.1, 2006, s. 137 – 152

Artun, A. “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması”, Toplum ve Bilim, S.79, Kış 1998, s. 24 – 65

Connolly W. E. *Kimlik ve Farklılık: Siyasetin Açmazlarına Dair Demokratik Çözüm Önerileri*, Çev. Ferma Lekesizalın. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

di Genova, A. “L’arte Espulsa. Foglio di via per Sukran Moral”, Il Manifesto, 27 Ocak 1994

di Marino, B. “Extranea incontro con Şükran Moral”, Ziqqurat, S.7, Eylül – Aralık, 2002

Haydaroğlu M. (ed.). *Aşk ve Şiddet*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2009

Joanna, F. “Feminism”, *Feminism – Art Theory: An Anthology 1968 – 2000* içinde, ed. Hilary Robinson. Oxford: Blackwell Publisher, 2001

Lux, S. ve Mania, P. *Şükran Moral Apocalypse*. Roma: Gangemi Editore, 2005

Morgan R. C. “Sanatın Serbest Bölgesinde Demokrasi Sorusu”, 04 Aralık 2009 Cuma İstanbul, Akbank Sanat’ta Konferans, yazarın kişisel notlarından

Robinson, H. (ed.). *Feminism – Art Theory: An Anthology 1968 – 2000*. Oxford: Blackwell Publisher, 2001

Tükel, U. *Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime*. İstanbul: Homer Kitabevi, 2005

Yıldırımkaya, G. “Türkiye’de Eşcinsellere Yönelik Ayrımcılık Yok Mu?”, Habertürk Gazetesi, 18 Şubat 2010