



**ÇAĞDAŞ SANATLA DEĞİŞEN KADIN
TEMSİLİ VE OLUMSUZ KADIN İMAJINA
ELEŞTİREL YORUMLAR**

Burcu ÖZYONAR ÇIRAK

**Sanatta Yeterlik Tezi
Resim Anasanat Dalı
Doç. Evren KAVUKCU
2019
Her Hakkı Saklıdır.**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Burcu ÖZYONAR ÇIRAK

**ÇAĞDAŞ SANATLA DEĞİŞEN KADIN TEMSİLİ VE OLUMSUZ
KADIN İMAJINA ELEŞTİREL YORUMLAR**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Evren KAVUKCU**

ERZURUM-2019



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "**ÇAĞDAŞ SANATLA DEĞİŞEN KADIN TEMSİLİ VE OLUMSUZ KADIN İMAJINA ELEŞTİREL YORUMLAR**" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. *

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

29.04.2019

Burcu ÖZYONAR ÇIRAK

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç.Evren KAVUKCU .danışmanlığında, Burcu ÖZYONAR ÇIRAK tarafından hazırlanan bu çalışma 29/04/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anabilim / Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik /Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	Doç. Dr. Oihan TAŞKESEN	İmza :	
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Evren KAVUKCU	İmza :	
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Ayca ALPER AKCAK	İmza :	
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Semra GEVİK	İmza :	
Jüri Üyesi	Öğ. Ü. Serhat ERDEM	İmza :	

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 29.04/2019

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ	VII
ÖNSÖZ.....	XI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**FEMİNİZM KAVRAMI VE SANATTA YANSIMASI**

1.1. FEMİNİZM	3
1.2. MODERN VE POSTMODERN FEMİNİST TEORİ.....	4
1.2.1. Modern Feminizm	4
1.2.2. Postmodern Feminizm.....	7
1.3. FEMİNİST HAREKET İÇİNDE KADIN	10
1.4. FEMİNİST HAREKETLE BİRLİKTE GELİŞEN/DEĞİŞEN KADIN'IN ÇAĞDAŞ SANATTA TEMSİLİ	16
1.4.1. Beden Temsilinin Yıkılışı	18
1.4.2. İfade Aracı Olarak Beden: Performans	26
1.4.3. Protest Söylemler: Cesur Kadınlar	33

İKİNCİ BÖLÜM**POSTMODERNİZİM SONRASI SANAT ve SANATÇI ANLAYIŞININ****DÖNÜŞÜMÜ İÇİNDE KADIN**

2.1. TOPLUMSAL CİNSİYET VE CİNSİYET: KİMLİKSİZLEŞTİRME	40
2.2. POLİTİKA VE KÜRESELLEŞME ÇAĞINDA: KÜLTÜREL KİMLİK	45
2.3. POPÜLER KÜLTÜR VE MEDYA: TÜKETİM ARACI OLARAK KADIN	50

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OLUMSUZ KADIN İMAJINA YÖNELİK ELEŞTİREL YORUMLAR

3.1. CINDY SHERMAN (1954-)	55
3.2. LAURA AGUÍLAR (1959-2018)	57
3.3. LORNA SİMPSON (1960-)	59
3.4. LISA YUSKAVAGE (1962-)	61
3.5. CRISTINA TOLEDO (1986-)	64
3.6. NUR KOÇAK (1941-)	67
3.7. İPEK DUBEN (1941-)	70
3.8. ŞÜKRAN MORAL (1962-)	72
3.9. CANAN ŞENOL (1970-)	76

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BURCU ÖZYONAR ÇIRAK'IN SANAT PRATİKLERİ ÜZERİNE

4.1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE BAKIMINDAN İNCELEME	80
4.1.1. Günümüzde Kadına Yönelik Olumsuz İmaj Temsiliyeti	80
4.1.2. Medyadaki Olağanlaşan Şiddet Dili ve Kadına Yönelik Programlarda Eril Cinsiyetçi Alt Mesajlar	81
4.1.3. Sosyal Beden ve Metalaşan Beden Anlayışı ile Oluşan Kadın Kimliğinin Zedelenişi: Modern Bedeni Kullanma Kılavuzu Dergiler	84
4.2. FORM VE BİÇİM BAKIMINDAN İNCELEME	87
4.2.1. Kendine Mal etme (Uyarılama); Kadın Dergileri	87
4.2.2. Metafor Yaratımı; Buruşturma-Yırtma	93
4.2.3. Melez Bir Yapı Olarak; Espas	97
SONUÇ	103
KAYNAKÇA	105
ÖZGEÇMİŞ	115

ÖZET

SANATTA YETERLİK TEZİ (ESER METİN)

ÇAĞDAŞ SANATLA DEĞİŞEN KADIN TEMSİLİ VE OLUMSUZ KADIN İMAJINA ELEŞTİREL YORUMLAR

Burcu ÖZYONAR ÇIRAK

Tez Danışmanı: Doç. Evren KAVUKCU

2019, 115 Sayfa

Jüri: Doç. Evren KAVUKCU

Doç. Dr. Orhan TAŞKESEN

Doç. Dr. Semra ÇEVİK

Doç. Ayça ALPER AKÇAY

Dr. Öğr. Üyesi Serhat ERDEM

Sanat, toplumun değer ve gelişimlerinden hep etkilenmiştir. Sanatçı kendini bulunduğu dönemin ve kültürün etkileriyle şekillendirmiş, çalışmalarında da bu etkileri yansıtmıştır. Feminist teorinin ortaya çıkması, tüm sosyal- kültürel normların yenilenmesine ve sanatta da büyük değişimlere neden olmuştur.

Tüm hareketlerde olduğu gibi feminist harekette de farklı yönelimler olmuş, bu farklılıklarla feminist teorinin daha da kuvvetlenmesini sağlamıştır.

Feminist teorideki çeşitlilik, feminist sanatla paralel doğrultuda ilerleyerek devam etmiştir. Bu ilerlemeler doğrultusunda kadının sanattaki konumu değişmiş, bugün ise Postmodernizmin etkisiyle daha da geniş bir çerçeveden bakılmaya başlanmıştır. Öyle ki kadına yönelik sınırlı söylemler genişletilerek bugün; toplumsal cinsiyet ve cinsiyet, kimliksizleştirme, kültürel kimlik, popüler kültür, tüketim toplumu gibi daha geniş başlıklar altında tartışılmaktadır.

Günümüz sanat üretimine, geçmişten bugüne kadar olan tüm kadın sanatçılar ışık tutmaktadır. Bu bağlamda özellikle dönem sınırlılığı yapmadan, olumsuz kadın tutum ve davranışlarını eleştiren kadın sanatçılardan örnekler incelenmiştir. Ortak payda olan, kadına yönelik olumsuz tutum ve davranışların eleştirel olarak sanat pratiklerine nasıl yansıdığı araştırılması hedeflenerek, bu doğrultuda özgün çalışmalarla katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Feminist Sanat, Kadın, Postmodernizm

ABSTRACT

PROFICIENCY IN ART THESIS

**WOMEN'S CHANGING IMAGE BY CONTEMPORARY ART AND
CRITICAL INTERPRETATIONS ON NEGATIVE IMAGE OF WOMEN**

Burcu ÖZYONAR ÇIRAK

Advisor: Assoc. Prof. Evren KAVUKCU

2019, Page: 115

**Jury: Assoc. Prof. Evren KAVUKCU
Assoc. Prof. Orhan TAŞKESEN
Assoc. Prof. Semra ÇEVİK
Assoc. Prof. Ayça ALPER AKÇAY
Asst. Prof. Dr. Serhat ERDEM**

Art has always been influenced by the value and development of society. The artist has embodied herself with the effects of her time and culture. Then, s/he reflected these effects through her works. The occurrence of feminist theory has led to the renewal of all social-cultural norms and great changes in art.

As in all movements, there have been different tendencies in the feminist movement and they have further developed feminist theory.

The multiplicity in feminist theory have continued in parallel with feminist-art. In accordance with these advances, the position of the woman in art has changed and nowadays, with the effect of Postmodernism, it is started to be looked at from a wider frame. The limited discourse on women is expanded; gender, identity, cultural identity, popular culture, consumer society, etc.

All the women artists from past to present have lighted the way of contemporary art production. In this context, especially the examples of women artists who criticized negative attitudes and behaviors were examined in this thesis. It is aimed to investigate how negative attitudes and behaviors towards women are reflected in art practices in a common denominator, and to contribute original studies in this direction.

Key Words: Contemporary Art, Feminist Art, Woman, Postmodernism.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Miriam Schapiro, Bağlantı, 1976, 183x183 cm., Tuval Üzerine Akrilik ve Kolaj.....	12
Resim 1.2. Gözde İlkin, Gaipten Gösteri, 2016, 116x146 cm, Doğal Boyalı Kumaş Üzerine El Dikişi ve Boya.....	13
Resim 1.3. Barbara Kruger, Untitled (Your body is a battleground),1989.....	14
Resim 1.4. Guerrilla Girls, Kadınların Metropolitan Müzesi'ne Girebilmek için Çıplak mı Olmaları Gerekir?,1989.....	14
Resim 1.5. Jenny Saville, Propped,1992, 213,5x183 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.	20
Resim 1.6. Jenny Saville, Closed Contact (Yakın Temas), 1995-1996, 189,9 x 365,8 x 15,2 cm, Pleksiglas Üzerine Montelenmiş C-print.	20
Resim 2.1. Richard Hamilton, “Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?” 1956, 25x26 cm, Kolaj.....	51
Resim 2.2. Roy Linchtenstein, Hopeless, 111,8x111,8 cm, 1963.	52
Resim 2.3. Roy Linchtenstein, Thinking of Him,173x172,7 cm, 1963.	52
Resim 2.4. Tom Wesselmann, Great American Nude, Tuval Üzerine Yağlıboya, 206 x 152 cm, 1968.....	52
Resim 2.5. James Rosenquist, Marilyn için Çalışma, 1962, 91.5x95.2 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.....	53
Resim 3.1. Lisa Yuskavage, Channing, Oil on Linen, 195x175 cm., 2005.	62
Resim 3.2. Lisa Yuskavage, Pie Face, Oil on Linen,48x40 cm. 2008.....	63
Resim 3.3. Lisa Yuskavage, Pie Face, Oil on Linen 21x21 cm. 2007.....	63
Resim 3.4. Lisa Yuskavage, Edge of Towners, Oil on Linen, , 139x167 cm. 2011.....	64
Resim 3.5. Cristina Toledo, Kabloları Çekin I, TÜY, 65x50 cm., 2015.	65
Resim 3.6. Cristina Toledo, Burnunu Evde Şekillendir, TÜY, 60x60 cm., 2016.....	65
Resim 3.7. Cristina Tolero, Bilinmeyen, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100x81 cm. 2016.....	66
Resim 3.8. Cristina Tolero, Arjantin, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 46x38 cm., 2016.....	66
Resim 3.9. Cristina Toledo, Darkness Blinding 5,65x92 cm., 2013.....	66
Resim 3.10. Cristina Toledo, Sansürlü 3, 81x100 cm. 2014.....	66
Resim 3.11. Nur Koçak, Vivre Parfüm Şişesi, 1974.....	68

Resim 3.12. Nur Koçak, Cutex Tırnak cilaları (İki adet proteinli Aşk Kırmızısı) Tuval Üzerine Akrilik, 130x162cm. 1975.	69
Resim 3.13. Nur Koçak, Kırmızı ve Siyah, 1976.....	69
Resim 3.14. Nur Koçak, Fetiş Nesnelere - Sikkim, 1976.....	69
Resim 3.15. Canan Şenol, Perfect Beauty (Kusursuz Güzellik) Serisi, Özel Kağıt Üzerine Mürekkep, Fotoğraf, Altın, 2009.....	76
Resim 4.1. Burcu Özyonar Çırak, İsimlendirilmemiş, Mdf Üzerine Yağlı boya, 45x45 cm. 2018.....	88
Resim 4.2. Burcu Özyonar Çırak, İsimlendirilmemiş, Mdf Üzerine Yağlı boya, 45x45 cm. 2018.....	88
Resim 4.3. Burcu Özyonar Çırak, İsimlendirilmemiş, Mdf Üzerine Yağlı boya, 45x45 cm. 2018.....	89
Resim 4.4. Burcu Özyonar Çırak, İsimlendirilmemiş, Mdf Üzerine Yağlı boya, 45x45 cm. 2018.....	89
Resim 4.5. Nur Gürel, Oranlı Oyuncak 34.....	90
Resim 4.6. Nur Gürel, Oranları ile Oyuncak 21.	90
Resim 4.7. Andrea Mary Marshall, The Klimt Issue.	91
Resim 4.8. Andrea Mary Marshall, The Andy Warhol Issue, 2016.....	91
Resim 4.9. Rasim Aksan, Untitled, 17x7 cm, Kağıt Üzerine Aquarel ve Akrilik Airbrush. 2013.....	92
Resim 4.10. Rasim Aksan, Untitled, 20x11 cm. Kağıt Üzerine Aquarel ve Akrilik Airbrush. 2013.....	92
Resim 4.11. Burcu Özyonar Çırak, İsimlendirilmemiş, Mdf Üzerine Yağlıboya, Her biri 25x25 cm. 2016.....	99
Resim 4.12. Burcu Özyonar Çırak, İsimlendirilmemiş, MDF Üzerine Yağlıboya, 32x45 cm. 2014.....	99
Resim 4.13. Burcu Özyonar Çırak, İsimlendirilmemiş, MDF Üzerine Yağlıboya, 45x45 cm. 2014.....	99
Resim 4.14. Burcu Özyonar Çırak, İsimlendirilmemiş, MDF Üzerine Yağlıboya, 32x45 cm. 2014.....	99
Resim 4.15. Burcu Özyonar Çırak, İsimlendirilmemiş, Mdf Üzerine Yağlı Boya, 2015.....	102

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 1.1. Ana Mendieta, Untitled (Siluetas Series), 1976.	13
Fotoğraf 1.2. Hannah Wilke, S.O.S. Starification Object Series (S.O.S. Starlaştırılan Obje Serisi), 1974, Siyah Beyaz Fotoğraflar ve Sakız.	15
Fotoğraf 1.3. Tracey Emin, Everyone I have Ever Slept With 1963-1995 -(1963- 1995 Yıllar Arasında Uyuduğum Herkes), 1997, Enstalasyon.....	16
Fotoğraf 1.4. Kiki Smith, Tuvaletini Yapan Beden, 1992, Fogg Sanat Müzesi, Cambridge.....	19
Fotoğraf 1.5. Kiki Smith, Tail (Kuyruk),1992, Wax, Pigment, Papier-Mâché, 4.1x6x6 m.	19
Fotoğraf 1.6. Ana Mendieta Performance, Sin título - Untitled (Glass on body Imprints) - 1972.	21
Fotoğraf 1.7. Judy Chicago, Yemek Daveti, 1974-1979, 1463x1280x1,5 cm., Ahşap, Seramik, Kumaş, Metal, Boya.....	22
Fotoğraf 1.8. Hale Tenger, Bir Kadın Portresi, 1990.....	22
Fotoğraf 1.9. Füsün Onur, Herhangi Bir İskemle,1991	23
Fotoğraf 1.10. Mehtap Baydu, Otoportre: Karakter Bürünmek Adlı Performansı ve Yerleştirmesinden, 2007.....	24
Fotoğraf 1.11. Felix Gonzales Torres, İsimsiz, Teker Teker Selofana Sarılmış Çok Renkli Şeker, İdeal Ağırlığı 79 kg., Yerleştirmenin Boyutları Değişken, 1991.....	25
Fotoğraf 1.12. Burak Bedenlier, İsimsiz(Sadako Sasaki İçin), 2009.	25
Fotoğraf 1.13. Marina Abramovic, The Artist Is Present, Performans, 2010.	27
Fotoğraf 1.14. Marina Abramovic, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı, Performans, 1975.....	28
Fotoğraf 1.15. Azize Orlan, Estetik Cerrahi Projesinden görüntü.	29
Fotoğraf 1.16. Yoko Ono, Cut Piece (Kesme Bıçme), 1966, Performans.	30
Fotoğraf 1.17. Ana Mendieta, Performans, 1973	31
Fotoğraf 1.18. Nan Goldin, Nan One Month After Beaten, (Nan Goldin'in Dövüldükten Bir Ay Sonra Nan)1984.....	32
Fotoğraf 1.19. Pippa Bacca, Barış Gelinleri, Performansından Görüntü.....	33
Fotoğraf 1.20. Hale Tenger, Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü, 1990.....	34

VIII

Fotoğraf 1.21. Marina Abramovic, Balkan Baroque, 1997, Performans.	35
Fotoğraf 1.22. Mona Hatoum, Grater Divide (Rende), Mild Steel (Yumuşak Çelik) 2002.	36
Fotoğraf 1.23. Mona Hatoum, Worry Beads, 2009, Bronz, Çelik.	36
Fotoğraf 1.24. Candeğer Furtun, İsimli, 1994-96, Seramik.	37
Fotoğraf 1.25. Sarah Lucas, Au Naturel, Yatak, Kavun, Portakal, Salatalık, Kova, 1994.	38
Fotoğraf 1.26. Sarah Lucas, The Pleasure Principle (Sandalyeler), Neon Tüp, Ampuller ve İç Çamaşırı, 2000.	38
Fotoğraf 1.27. Robert Mapplethorpe tarafından çekilen Bourgeois Portresi, 1982 Fotoğraf.	39
Fotoğraf 2.1. Grayson Perry, Golden Ghosts, 2001, Seramik, 63,2x26,8x26,8 cm. Tate Galeri Londra.	42
Fotoğraf 2.2. Halil Altındere, Siren, Renkli ve Sesli Video, 1.02 dk.	43
Fotoğraf 2.3. Kutluğ Ataman, Türk Lokumu, Renkli ve Sesli Video, 16.14 dk.	44
Fotoğraf 2.4. Gülsüm Karamustafa, Çifte Hakikat, 1987.	44
Fotoğraf 2.5. Şirin Neşat, İsyankar Sessizlik, 1994, Siyah Beyaz Fotoğraf, 27,5x35 cm.	46
Fotoğraf 2.6. Canan Şenol, Türk Lokumu serisinden, 2011.	47
Fotoğraf 2.7. Gülsüm Karamustafa, New Orientation, 1995.	48
Fotoğraf 2.8. İnci Eviner, Evden Kaçan Kızlar Video Enstalasyonu, 2015.	48
Fotoğraf 2.9. Nilbar Güreş, Soyunma, Video Renkli ve Sesli, 2006.	49
Fotoğraf 3.1. Cindy Sherman, Untitled Film Still # 21, 1978.	55
Fotoğraf 3.2. Cindy Sherman, Untitled#153, 1985.	56
Fotoğraf 3.3. Cindy Sherman, Rich Woman Serisinden, 2008, Kromojenik Renkli Baskı, 163.8x147.3 cm.	56
Fotoğraf 3.4. Cindy Sherman, Rich Woman Serisinden, 2008, Kromojenik Renkli Baskı.	56
Fotoğraf 3.5. Laura Aguilar, Three Eagles Flying, 1990, Three İnkjet Prints.	58
Fotoğraf 3.6. Laura Aguilar, Grounded, 2006, İnkjet Print.	58
Fotoğraf 3.7. Laura Aguilar, Doğa Portresi # 2, 1996. Jelatin Gümüş Baskı.	58
Fotoğraf 3.8. Lorna Simpson, Five Days Forecast, Siyah Beyaz Fotoğraf, 1991.	59

Fotoğraf 3.9. Lorna Simpson, Guarded Conditions (Korumalı Koşullar),1989, On Sekiz Adet Polaroid Baskı, Yirmi bir Adet Plaka ve Plastik Harfler, 91x131 cm.....	60
Fotoğraf 3.10. Lorna Simpson, Twenty Questions (Yirmi soru), 1986.	60
Fotoğraf 3.11. Lorna Simpson, Easy For Who to Say (Söyleyene Kolay),1989.	61
Fotoğraf 3.12. İpek Duben, LoveBook, 1998-2000, El Baskısı Çelik Levhalar, 35,5x28x0,2 cm.	71
Fotoğraf 3.13. İpek Duben, LoveBook, 1998-2000, El Baskısı Çelik Levhalar, 35,5x28x0,2 cm.	71
Fotoğraf 3.14. İpek Duben, Love Game, 2017	72
Fotoğraf 3.15. Şükran Moral, Artist Performansından Görüntü, 1994.	73
Fotoğraf 3.16. Şükran Moral, Bordello Performansından Görüntü, 1997.	74
Fotoğraf 3.17. Şükran Moral, Zina Performansından Görüntü, 2007.....	75
Fotoğraf 3.18. Şükran Moral, Zina Performansından Görüntü, 2007.....	75
Fotoğraf 3.19. Şükran Moral, Evli, 3 Erkekli, 2010.	75
Fotoğraf 3.20. Canan Şenol, Hicap, performans görüntüleri, 5 dk. ,2007.	77
Fotoğraf 3.21. Canan Şenol, Çeşme, Video. 2000.	78
Fotoğraf 3.22. Canan Şenol, Kibele. Fotoğraf, 2000.	78
Fotoğraf 3.23. Canan Şenol, Türk Lokumu Serisi, 2011.	78
Fotoğraf 3.24. Canan, Odalık, Enstalasyon, 1998.....	79
Fotoğraf 4.1. Marie Claire Dergisi Kapak Fotoğrafı, Haziran 2017.....	85
Fotoğraf 4.2. Elle Dergisi Kapak Fotoğrafı, Ağustos 2015.	85
Fotoğraf 4.3. Sherrie Levine, Walker Evans'dan Sonra#4,1981.	88
Fotoğraf 4.4. Louise Bourgeois, Cell I, 1994.....	89
Fotoğraf 4.5. Canan Şenol, Dışarda Çok Kötülük Var, 2017.	89
Fotoğraf 4.6. Seyhun Topuz, Crumpled Paper VI, 2017, 95x120x105 cm Bakır Üzerine Elektrostatik Boya.....	92
Fotoğraf 4.7. Lungiswa Gqunta, Çimen, 2016-17	94
Fotoğraf 4.8. Ai Weiwei, Konzerthaus Konser Evi (Berlin), 2016.....	95
Fotoğraf 4.9. Carolee Schneemann, İçteki Tomar, 1975.	96
Fotoğraf 4.10. Marina Abrovomavic, Sanat güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı, Performans 1975.....	98

Fotoğraf 4.11. Yoko Ono, Cut Piece, Performans, 1966.	98
Fotoğraf 4.12. Mirak Jamal, İsimless (Minsk Mutfağı Natürmortu), 1984.	100
Fotoğraf 4.13. Anish Kapoor, Çiçek, 2007, Karışık Malzeme ve Boya, 245 x 123 x 36 cm, Kapoor Stüdyosu	101
Fotoğraf 4.14. Anish Kapoor, Arkeoloji ve Biyoloji, 2007, Karışık Malzeme, Kapoor Stüdyosu	101



ÖNSÖZ

Bu çalışmada, Çağdaş Sanat Pratiklerinde Kadının temsilinin değişiminde temel hareket olan feminizmin süreçlerine değinilmiş, ardından feminizmin etkisiyle evrilen kadın temsili, söylemleri ve bununla beraber ortaya çıkan, sanatta ki yeni konular içinde kadının yeri irdelenmeye çalışılmıştır. Bugün toplumun ezinç problematiği olan, kadına yönelik olumsuz tutum ve davranışlara eleştirel yorumlar sunan kadın sanatçı örnekleri incelenmiştir. Son olarak bu kavramsal çerçeve içinde özgün eserler vererek bireysel anlatım yolunun bulunması hedeflenmiştir.

Bu eser metin çalışmasında, emek ve katkılarından dolayı danışmanım Doç. Evren KAVUKCU'ya sonsuz teşekkürlerimi borç bilirim.

Her zaman sevgilerini ve emeklerini üzerimden eksik etmeyen Anne ve Babama, tüm zorluklarda yanımda olan hayat arkadaşım Eren ÇIRAK'a, hayatıma sonsuz güzellikler getiren kızım Mercan'a ve dostlarıma sonsuz sevgi ve şükranlarımı sunarım.

Erzurum- 2019

Burcu ÖZYONAR ÇIRAK

GİRİŞ

Sanat pratikleri günümüzde evrilerek artık görsel ve estetik hazlar sunmak yerine, protest bir dil geliştirerek, ayrı bir direniş platformu oluşturmuştur. Öyle ki artık sanatçı sanat pratiklerindeki görsel meziyetleriyle değil, ona yüklediği fikir parıltılarıyla gündeme gelmektedir. Artık çağımızda bir eseri anlayabilmek için sanatçının kimliğine, kültürüne hatta yaşam sürecine bakmamız gerekmektedir. Günümüzdeki sanatçı profili evrensel düşünen, problematikleri okuyan ve çözümlemeye çalışan şeklindedir. Kadın ise bu platforma kendini sonradan ekleyebilmiş, bunu da feminizm ile başarmıştır.

Feminizm ile birlikte kadının ilk olarak sanattaki konumu değişmiş, eskiden beri süre gelen ikincil konumu sarsılmıştır. Kadın hak ve özgürlüklerinin aranması ile sanatta da kadının rolü sorgulanmaya başlanmıştır. Kadının hem özne hem nesne konumu üzerindeki tartışmalar, kadınların çabalarıyla yeni ifade biçimleri doğurarak gerçekleşmiştir. Tüm bu mücadeleler ile birlikte geçmişten bu yana kadın üzerinde yaratılan tahakküm, olumsuz dil ve düzen kadın sanatçılar tarafından sanat pratiklerine yansıtılarak yapı söküme¹ uğratılmıştır.

Şiddet, tecavüz, kadının nesneleştirilmesi, hak ve özgürlüklerinin kısıtlanması, aklının geri plana atılması, kadın üzerinden elde edilen her türlü istismarı (medyanın ve tüketim aracı olan reklamların kadını kullanması gb.) ve çok sayıda örnek verilebilecek olan bu olumsuz hareketleri, kadın sanatçılar sanat pratiklerine yansıtarak eleştirel yorumlar getirmişlerdir. Tüm bu pratikleri geliştirirken de geçmişte kadına yüklenen sanatçı profilini yıkmayı, daha cesur ve güçlü bir anlatım dili geliştirmeyi başarmışlardır.

Günümüzde ise kadına yönelik olumsuz davranışların hala ülkemizde ve dünyada devam ettiği görülmektedir. Bu da feminizmle birlikte ateşlenen mücadelenin devam etmesi zaruriyetini sunmaktadır. Bu bakımdan bu çalışmanın uygulama kısmı kadının maruz kaldığı bu haksız değersizleştirme ve saldırıların bir kez daha gündeme getirilmesi bakımından önem taşımaktadır.

¹ Yapısöküm-Yapıbozum(Dekonstrüksiyon); “Fransız postyapısalcı düşünür Derrida tarafından, felsefe ve edebiyat okumalarında kullanılmak üzere önerilmiş olan çözümleme yöntemi, metinsel analiz şekli ya da tarzı. Başta edebi ve felsefi metinler olmak üzere, her tür yazıya uygulanan ve amacı çeşitli stratejilerle anlamın asli istikrarsızlığını ve özsel belirsizliğini veya muğlaklığını açığa çıkarmak olan bir metinsel analiz yöntemi.”(Cevizci, 2013: 1629)

Bu çalışmanın ana konusu olan “olumsuz kadın imajına eleştirel yorumlar” uygulama kısmındaki kavramsal boyutu destekler iken, öncesinde ilk üç bölümü kapsayan “çağdaş sanatla değişen kadın temsili” kadının hak ve özgürlük savaşı olan feminist hareketten postmoderne kadar, kadının sanattaki konumu genel bir şekilde incelenecektir.

Çalışmanın ilk bölümünde diğer bölümler için ön bir bilgi olması bakımından Feminizmin kısa bir tanımı yapılarak, feminist teoriye kısaca değinilecek, modern ve postmodern feminist anlayışın oluşumu özetlenmeye çalışılacaktır. Ardından feminist hareketle birlikte kadının hem özne hem nesne olarak sanattaki değişimine değinilecektir. İkinci bölümde ise değişen sanat anlayışı ile çıkan yeni konu başlıkları içinde kadının nasıl temsil bulunduğu bakılacaktır. Tüm bu değişim sürecinin anlatıldığı ilk iki bölümde yerli ve yabancı birçok sanatçı örneğine yer verilerek, bu örnekler değinilen konulara uygunluk bakımından seçilerek herhangi bir tarihsel sıra içinde sunulmayacaktır. Üçüncü bölümde ise ilk olarak yabancı beş sanatçıya yer verilecektir. Bu sanatçılar Cindy Sherman, Laura Aguilar, Lorna Simpson, Lisa Yustavage, Cristina Toledo gibi özellikle yeni genç sanatçılara yer verilmeye gayret edilmiştir. Ardından ülkemizde feminist sanatın önemli isimlerinden olan, Nur Koçak, İpek Duben, Şükran Moral, Canan Şenol’ un sanat anlayışları incelenerek çalışmanın son bölümü olan uygulama kısmına ışık tutması bakımından daha detaycı bir şekilde ele alınacaktır. Ayrıca bu bölümde özellikle çalışmanın içeriği olan; kadına yönelik olumsuz tutum ve davranışları yansıtan çalışmalar seçilerek incelenecektir. Çalışmanın uygulama bölümü olan dördüncü bölüm ise edinilen bilgiler doğrultusunda Burcu ÖZYONAR ÇIRAK’ ın özgün sanatsal pratikleri hem kavramsal, hem de biçim ve anlatım dili bakımından irdelenip çözümlenmeye çalışılacaktır.

“Çağdaş sanatla değişen kadın temsili ve olumsuz kadın imajına eleştirel yorumlar” başlığı altında incelediğimiz tüm bu konular çağcıl bir yaklaşımla irdelenmeye çalışılması, güncel sanatçı ve sanat pratiklerinden örnekler sunması açısından farklılık yaratmayı ve özgün eserler üretilmesi bakımından da katkı sağlamayı hedeflemektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

FEMİNİZM KAVRAMI VE SANATTA YANSIMASI

1.1. FEMİNİZM

Toplumun her döneminde ve kesiminde kadın sorunu varlığını göstermiş, bazı toplumsal gelişmelerle bu durum ortaya çıkarak çözüm yolları aranmaya başlanmıştır.

17. ve 18. yüzyıllar boyunca öncesinde ve sonrasında kadının eş ve anne olarak evine ait olduğu varsayımı neredeyse evrensel oldu. 18. yüzyılın ortasından itibaren ve özellikle 19. yüzyılın başında yaşanan tarihsel dönüşümler, başta Sanayi Devrimi, kadını özel alanında tecrit ederek, işyeri ile ev mekânını birbirinden ayırdı. Fabrikaların makinalaşması ve küçük ev sanayiinin çöküşü ile birlikte işin kamusal dünyasıyla evin özel dünyası daha önce hiç olmadığı kadar birbirinden ayrıldı. Bu gibi gelişmeler, akılcılığı kamusal alanla, akıldışılığı ve ahlaki özel alanla ve kadınla özdeşleştiren Aydınlanma düşüncesini desteklemiştir (Donovan, 2016: 25).

Böylece 18. yüzyıldan itibaren Aydınlanma dönemiyle beraber kadınların hak ve özgürlükleri üzerinde verdikleri mücadele başlamış, 19. yüzyılda feminizm kavramı ortaya çıkmıştır (Taş, 2016:163). 1972’ de yayınlanan Mary Wollstonecraft’ın² “*A Vindication of the Rights of Women (Kadın Haklarının Savunusu)*” ile de Feminizm terimi ilk akademik alan içerisine girmiştir (Sevim’den akt. Taş, 2016:165).

Feminizmin tam sınırlı ve keskin bir tanımı bulunmamakla birlikte farklı tanımlamalar da bulunulmuştur (Beasley’den akt. Jarvis, Kantor, Cloke, 2012:100).

Ahmet Cevizci Felsefe Sözlüğü’nde feminizmi şöyle tanımlamıştır;

Genel olarak, fakat dar bir anlam içinde, kökleri 19. Yüzyılda bulunmakla birlikte, daha ziyade 1960’lı yıllarda gelişen ve kadınlar için erkeklerle eşit sosyal ve politik haklar talep eden hareket veya öğretisi. Feminizm, erkeklerin kadınlar üzerindeki, bir işbölümüyle sonuçlanan cinsel farklılıklardan kaynaklanmış, tahakküm ve sömürsünün oldukça uzun bir tarihi olduğunu öne sürerken, en ılımlı düzeyde cinsel ayrımcılığın son bulmasını ister, fırsat eşitliği talebinde bulunur. Özel olarak, ama daha geniş bir çerçevede içinde ve ikinci kuşak feminizmi anlamında, erkek ve kadın cinsiyetleri arasındaki ilişkiyi bir eşitsizlik, tabiiyet ya da baskı ilişkisi olarak gören ve dolayısıyla bu baskının kaynaklarını ya da nedenlerini ortaya çıkarıp, baskıyı ve eşitsizliği ortadan kaldırmayı amaçlayan teori (Cevizci, 2013: 653-654).

² Mary Wollstonecraft (1759-1797) İngiliz yazar, filozof, ve kadın hakları savunucusu.

Cevizci'nin 2012' de yayınlanan Felsefe Sözlüğü'nde ise feminizmi "Kadınların kurtuluşunu, çeşitli baskıcı yapılar karşısında özgürleşimi amaçlayan hareket, ideoloji veya politik yaklaşım"(Cevizci, 2012:179) olarak ifade etmiştir.

Sınırlı bir tanımı bulunmayan Feminizmi genel olarak, kadın hak ve özgürlüğünü benimseyen ve savunan ideolojik hareket olarak tanımlayabiliriz. Feminizme zaman içerisinde farklı anlayışların eklenmesiyle çeşitli gruplara ayrılmıştır.

1.2. MODERN VE POSTMODERN FEMİNİST TEORİ

Feminist hareket, tek sınırlayıcı bir dil geliştirmeyi sağlayamamış, fakat farklı düşünce akımlarından ve kuramlarından etkilenerek farklı diller geliştirmiştir (Taş, 2016:163). Feminist düşüncüyü kendi içinde kabaca birbirinden ayıracak olursak; Modernizmin değerleri ile feminist bakışa yaklaşan görüşler "Modern Feministler" olarak sınıflandırılırken, modernizmi eleştiren ve postmodernizmin teorik çerçevesinden bakarak gelişen görüşler ise "Postmodern Feministler" olarak sınıflandırılabilir (Demir, 2014:119). Modern Feministler; Liberal Feministler, Marksist Feministler, Radikal Feministler, Sosyalist Feministler olarak dört gruba ayrılırken, Postmodern Feministler; Varoluşçu Feminizm, Fransız/ Linguistik Feminizm olarak ayrılabilir (Demir, 2014:119).

1.2.1. Modern Feminizm

Modern Feministler; Liberal Feministler, Marksist Feministler, Radikal Feministler, Sosyalist Feministler olarak dört gruba ayrılırken temelinde; Rönesans'la birlikte beliren ve tüm dünyaya yayılan bir düşünce biçimi olan "Modernizm" ile şekillenmesini barındırır (Demir, 2014: 12).

Liberal Feminizm, diğer feminist yaklaşımlardan önce oluşması ve kendinden sonra oluşan yaklaşımların kendilerini liberal feminizmle karşılaştırarak ifade etmeleri bakımından "ana akım feminizm" olarak adlandırılır (Demir, 2014: 45).

Mary Wollstonecraft'ın³ Feminist teori tarihindeki ilk önemli çalışması olan "A Vindication of the Rights of Woman (Kadın Haklarının Savunusu), (3 Ocak 1792)" adlı

³ Mary Wollstonecraft (1759-1797) İngiliz yazar, filozof, ve kadın hakları savunucusu.

eseri temeldeki iddiası “kadının köle kalmasının nedeninin, yetişmesine engel teşkil eden ve hayattaki gerçek amacının erkeğe hizmet etmek olduğunu öğreten toplumsallaşma sürecinde yattığıdır.” (Donovan, 2016: 34)

Liberal feministler, kadın ve erkeğin akıl üstünlüğünün olmadığını ve eşit olduklarını kabul etmişlerdir (Donovan, 2016: 33). Liberal feministlerin temel amacı kadın erkek eşitliğinin siyasal, hukuksal ve sosyal alanlarda sağlanmasıdır. Liberal Feminizm, Liberal felsefenin ideallerinin sadece erkekler için değil kadınlar için de geçerli olduğunu savunur. Liberal Feminizm temel özellikleri; eğitimde fırsat eşitliği, kamusal alana çıkış, ekonomik eşitlik, siyasal ve hukuki eşitlik, özel alanın yeniden düzenlenmesidir (Demir, 2014: 49).

Liberal Feminizmin tezleri üzerinden tartışmalar başlamasıyla birlikte, kadın sorununa liberal feminizmin önerdiği çözümün uygulanabilirliği tartışmasıyla Marksist Feminizmin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Marksist Feministler, kadın sorununu yeniden ele alarak, kapitalist toplumda evin rolünü belirterek kapitalizme ev içi emeğin katkısını sorgulamışlardır (Donovan, 2016:151).

Marksist feministler kapitalizm, sınıflı toplum ve ekonomi hakkındaki söylemlere sıklıkla başvurmuşlardır. Marksist Feminizm, sınıflı toplumda fırsat eşitliğinin sağlanamayacağını, kadının baskı altında oluşunun asıl nedenini kapitalizm olarak görmekte ve kadının ezilmesini cinsiyet farklılığına değil sınıf farklılığına dayandırmıştır. Tüm ezilenlerin olduğu gibi kadının da ekonomik olarak bağımlılığının ortadan kalkması gerektiğine ve bunun sosyalist sisteme geçilerek sağlanacağı inancında olmuşlardır.

Sanayileşme, meta üretiminin ev merkezli olmaktan çıkararak, kamusal alana geçmesini sağlamış ve bu da ev işlerinin para getirmemesiyle kadının işlerini, erkeğin yaptığı işlerden değersiz kılınmasına sebep olmuştur. Bu nedenle Marksist düşünce, kadınların işlerinin ikincilleştirilmesi üzerinden çözüm arayışları içine girmiştir. Marksistler kadın erkek sorunlarında çözüm olarak; ev işlerinin toplumsallaştırılması, ev işlerinin devlet tarafından ücretlendirilmesi önerilerini getirmişlerdir. Fakat bu görüş Ortodoks Marksistler tarafından eleştirilerek, devletin ev işlerini ücretlendirmesi ile sosyalist topluma dönüşümün mümkün olamayacağı söylemişlerdir (Demir, 2014: 56-62).

Radikal Feminizm ise 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarında bir grup "hareketten kadın" tarafından New York ve Boston'da geliştirilen yeni bir anlayışı ifade etmiştir (Donovan, 2016: 265). Radikal kelimesi sosyal bilimlerde hep 'keskin' nitelemesini yapmıştır (Demir, 2014: 63). Radikal Feminizm dönemin feminist yaklaşımına tepki olarak belirmiş, kendinden önceki düşünce- akımların aksine, söylem olmaktan eylem olmaya geçiş yapmıştır (Dikici, 2016: 531).

Radikal Feminizm temelinde patriarkal anlayışın ortadan kaldırılmasını savunmuştur. Patriarkal anlayış, "babanın yasası, kadınların erkekler tarafından yönetilmesi veya erkeklerin kadınlara, yaşlı erkeklerin genç erkeklere baskın olması" (Coole' den akt. Demir, 2014: 65) şeklinde tanımlanmıştır. Patriarkal' ın yıkılması ise; cinsiyetçi sınıf sisteminin, annelik anlayışının, evlilik kurumunun, kadınların bedeni üzerindeki denetimin, kültür anlayışının yıkımı ile ortadan kaldırılabilir (Demir, 2014: 65-68).

Radikal feministler Liberal ve Marksist feministler gibi kadının erkekle aynı görülmesini değil, kadının yüceltilmesini isteyerek (Dikici, 2016: 530) kadına has özelliklerin öne çıkarılması için çalışmışlardır. Kısaca eşitlik değil üstünlük talep etmişlerdir.

Radikal feministler "kişisel olan politiktir" sloganını kullanmışlardır. Bunun nedeni kişisel olanda kamusal faktörlerin var olduğunu savunmalarındadır. Örneğin kürtaj ve tecavüz gibi kişisel olan durumların, yasalarla olan denetimleri ve etkileri gösterilir. Kadınlar bedenleri üzerindeki patriarkal denetimi kaldırarak kontrolü ellerine almalıdırlar. Kadının ne kadar çocuk doğuracağı ve kürtaj ile ilgili konuların denetlenmesine son verilmesini savunmuşlardır. Ayrıca yine kadın bedeni için diğer bir sorun olan pornografiye de dikkat çekmişlerdir. Erkeğin cinselliğine hizmet eden pasif ve mazoşist hale getiren bu anlayışa karşı çıkmışlardır (Demir, 2014: 68).

Ayrıca Radikal feministler, refah getirecek bir dünya için sadece patriarkalden ve kapitalizmden kurtularak mümkün olmayacağını aynı zamanda savaş, ırkçılık, çevre kirliliği gibi sorunlarında çözülmesi gerektiğini savunmuşlardır (Demir, 2014: 63-71).

Kısaca Radikal feministler, kadının ezilmesini ataerkil yapıyla bağdaştırmışlardır. Eril normlarla belirlenen kadına yönelik tanım ve rolleri biyolojik farklılıklara dayandıran bu anlayışı eleştirmişlerdir. Patriarkal ideolojinin kadını eve bağlayarak, ev

işlerine, çocuk bakımına ve erkeğin cinsel hizmetine sunmasına karşı çıkarmışlardır (Aktaş, 2013: 63).

Sosyalist Feminizm ise, Marksist Feminist kuramı ile cinsiyeti merkeze alan Radikal Feminist kuramı birleştirerek bir dil edinmeye çalışmıştır (Atan, 2015:7). Sosyalist Feminizm, Marksist Feminizmdeki gibi kadın sorununun tek nedeninin sınıflı toplum görülmesine ve Radikal feministlerinde patriarkali tek sebep görmelerine karşı çıkmıştır. (Demir, 2014: 74). Bu bağlamda Sosyalist feministler eksik buldukları bu yaklaşımlar için iki teori geliştirmişlerdir; patriarkali maddi olmayan ve ideolojik olarak kaynaklandığını iddia edenler, diğeri ise maddi kökenlerinin olduğunu iddia edenler Maddi olarak görülmemesini savunanlar, kadının toplumda üreyim, üretim, cinsellik ve toplumsallaşma gibi unsurların ekonomik olarak açıklanamayacağını iddia ederlerken, patriarkalin maddi nedenlere dayandıran sosyalist feministler ise kadının emeğinin tarih boyunca erkek tarafından denetlenmesi görüşünde olmuşlardır. Erkek dayanışmasıyla oluşan bu sosyal kümeleşme ile kadın emeğini, kadının cinselliğinin kontrolü için kullanmışlardır. Bu nedenle erkeğin kadını denetleme isteği kapitalizmle birlikte düşünülmeli ve ikisine de son verilmelidir. Sosyalist feministler, İkili Sosyalist feministlerin açıklayamadığı tıkanıcı çözüm arayışlarına alternatif olarak birleşik sistemler teorisi geliştirmişlerdir. Bu anlayış Marksist teorinin sınıf çözümü yerine iş bölümü çözümlemesini esas almayı önerir. Böylece kadının neden düşük ücretli ve değeri düşük işlerde çalıştırıldığının cevabı bulunulacaktır. Sosyalist feministler, Kadının üzerindeki erkek gücünü bir devlet politikası olarak görmüşlerdir. Çünkü devlet politikaları ile kadının evde tutulması sağlanarak erkeğe bağlı kalmasına zorlanmıştır. Sosyalist feministler bunu da kadının düşük ücretle çalıştırılması ve kötü şartlarda az haklara sahip olmalarıyla sağlanmış olduğu inancında olmuşlardır (Demir, 2014: 74-77).

1.2.2. Postmodern Feminizm

Postmodernizmin tanımlamalarının oldukça geniş olması aslında postmodernizm bir tanım içinde sınırlayıcı bir kalıba giremeyeceğindedir. Çünkü belli sınırlı tanımlamalar postmodern düşünceye terstir. Eğer böyle bir tanım konursa modernizm etkilerinin hala devam ettiği gerçeği ortaya çıkabilir (Demir, 2014: 34-36).

Fakat genel olarak postmodernizmin özelliklerinden bahsedecek olursak; “her şeyde farklı olma, farklılığa öncelik verme, tüm tabuları kaldırma, tüm değerleri sorgulama, yeni problemler üretme ve bunları yaparken de yerine herhangi bir çözüm önermeme gibi özellikler de postmodernizmin getirdiği yeniliklerdendir.”(Timur, 2017: 5)

“Jean François Lyotard 1979’ da “Postmodern Durum” u yayımlar ve postmodernizmi basitçe “üst–anlatılara karşı şüpheyile yaklaşma” olarak tanımlar.” (Barrett, 2015: 216)

Postmodern Feminizm ise, “postmodernizmin teorik çatısı altında geliştirilen ve önemli ölçüde yapısalcı- postyapısalcı, psikanalitik ve varoluşçu düşünce akımlarının mirasçısı olan bir yaklaşımdır.” Postmodern Feminizm; Postmodernizm, (Simone de Beauvoir’ın görüşleri ışığında gelişen) Varoluşçu Feminizm ve Yapısalcı-Postyapısalcı bir çevrede gelişen Fransız/ Linguistik Feminizm ile şekillenmiştir. Varoluşçuluk, feministler tarafından pek ilgi görmemiş fakat Simone de Beauvoir’ ın görüşleri ile önem kazanmıştır (Demir, 2014: 91). Feminist teorinin güçlü görüşlerinden olan Simone de Beauvoir’ın birçok eseri önemli yer teşkil ederken, akademik camiada “*İkinci Cins*” kitabı ile önemli yere sahip olmuştur. Öyle ki bu kitapla birlikte Varoluşçu Feminist ekolünün kurucusu olarak kabul edilmiştir (Demir, 2014: 91).

De Beauvoir’e göre “kadın denen yaratığı üreten şey doğa değil, bütünüyle uygarlıktır.”(Direk, 2017: 12) Beauvoir, insanların belli biyolojik özellikler ile dünyaya geldiğini bu özelliklerin biçimlendirilmesi ve bu özelliklere bir değer biçilmesi ise toplumsal ve tarihsel koşullar ile belirlendiğini savunmuştur. Onun için, biyolojik erkek cinsiyeti sorun teşkil etmez asıl sorunu toplumsal bir konumu olan erkektir ki bu da erkek egemenliğidir (Direk, 2017: 13).

De Beauvoir’un “Kadın doğulmaz, kadın olunur” sözünü ele alan Zeynep Direk “toplumsal cinsiyetlendirme”nin “ötekileştirme” olabileceğini söylemekte ve ötekileştirmenin Beauvoir’ un tasvir ettiği, kadının varoluş imkânını elinden alınıp onu içkinlikle bir varlık olarak tesis eden ‘Abjeksiyon’⁴ mekanizması olduğunu ifade eder

⁴ “Abjeksiyon ilişkisi derken temel bir muğlaklığı düşündürmek istiyorum. Hem bir hürmet ve saygı, ötekine konuşma hakkı tanıma hem de bir iğrenme ve kendinden küçük görmenin biraradalığı. Hem bir farkı yüceltme ve neredeyse kutsallaştırma hem de onu fırlatıp çöplüğe atabilecek kadar değersizleştirme (Direk, 2011:1).”

(Direk, 2017: 15-16). Yani “Abjeksiyon mantığı uyarınca, geleneksel kadınlık deperlerinin yüceltilmesi ile kadının değersizleştirilmesi ve aşağılanması” (Direk, 2017: 36) ile kadını domestik alandaki rolüne mahkûm ettiğini açıklamıştır.

De Beauvoir kadınların kurtuluşunun, varoluşçu bir anlayıştan hareketle, onları birer “kendi başına varlık”(nesne) ile “başkaları için varlık” arasında bir yerde tutmaya çalışan her türlü uygulamaya karşı çıkararak, kadınların da aynen erkekler gibi ve onlar kadar, “kendi için varlık” olduklarını ortaya koymalarından geçtiğini söyler. Bunun için kadına ilişkin tüm özcü varsayımları terk edip bütün toplumsal rolleri yeniden kurarak işe başlamak gerekir (Demir, 2014: 97).

Kısaca Varoluşçu Feminizm, kadına biçilen kimlik kalıplarının yıkılmasına işaret etmesi ile çok kimlikliği ortaya çıkararak savunması bakımından postfeminizmin öncüsü olarak görülmüştür (Çöklü, 2015: 15).

Fransız Feminizmi ise Fransa’daki tüm feministlerin paylaştığı bir anlayıştaki yaklaşımı kast etmekte olup, yapısalcı ve post yapısalcı dilsel çerçevede bağlamında geliştirdikleri görüşlerden oluşturmaktadır. Bu ekole mensup feministlerin bir kısmı Jacques Lacan (1901-1981), bir kısmı da Michel Foucault (1926-1984) ve Jacques Derrida (1930-2004) gibi teorisyenlerden etkilenmişlerdir (Demir, 2014: 104).

Fransız psikanaliz kuramcısı olan Jacques Lacan (1901-1981), Ferdinand de Saussure (1857-1913), Claude Levi- Strauss (1908-2009) ve yapısalcı dilbilim kuramcılarının görüşlerini birleştirerek Freud’un eserlerini yeniden yorumlamıştır. Lacan’ın modernistlerden ayıran en büyük farkı dünyayı akıl değil arzu tarafından yönetildiği görüşü olmuştur. Lacan öznenin bir merkezi olmadığına ve bireysel özerkliğin ise bir yanılsama olduğuna işaret etmiştir. Ben ya da öznenin ötekinin tanınmasıyla oluştuğunu ve bu tanıma ile de bireyin kendi noksanlığın ortaya çıktığını ifade etmiştir. Dilin bilinçten önce geldiğine, kişinin arzularını yönlendirerek dilin arzulara aracı olduğunu savunmuştur. Çocuğun dille tanışmasının onu biyolojik bir varlıktan insan olmaya taşıdığını düşünmüştür (Barrett, 2015: 246).

Michel Foucault’nun (1926-1984) çalışmaları, iktidarın bireyin bedenine ve hayat tarzına nüfus etmesini açık şekilde ortaya koymuştur (Agamben, 2017: 13). Foucault iktidarı Marksistlerin aksine iktidarın uygulanabilirliğini savunmuştur. O’na göre iktidar ne kadar baskıcı ise o kadar üretkendir. Foucault 19.yy’daki ordu, fabrika, okul, hapisane vb. denetleme kurumları üzerinde inceleme yapmıştır. Foucault’nun iktidar-

bilgi- beden modeline örnek, hapisane analizi verilebilir. Mahkûmlar(özne) iktidar ve bilgi içinde biçimlendirilen toplumsal bilgi aracıdır (Barrett, 2015: 248).

Yapıbozumculuğun kurucusu olarak bilinen Jacques Derrida için Barrett şöyle demiştir;

Bir metin yapıbozuma uğratıldığında, onu her türlü anlama ve yoruma açık hale getiriyor, metindeki anahtar düşünceleri bulup çift anlamlı, karşıt ve sert tanımlarla sabitliyorduk; örneğin, iyi ve kötü, erkek ve dişi, muhalefet genellikle “vahşi hiyerarşi” ye karşı oluyor, kavramların bazıları aşağı konumunda veriliyor: Batı/Doğu, aydınlık/karanlık, heteroseksüel/homoseksüel, biz/onlar. Bir metin bu karşıtlıklara dayanır. Yapıbozumcu okuma, iki kavramın ilk akla gelen düşünce kadar sabit ya da değişmez olmadığını ancak iki anlamlı olduğunu ve metnin kendi iç mantığında birbirini alaşağı ettiğini ortaya koyar. Derrida metne bir şey yapmaz, metnin kendine ne yaptığını görür (Barrett, 2015: 251).

Yapısalcılık ve Yapıbozum yazının asla tarafsız ya da şeffaf olamayacağı inancındadırlar. Yazılan ve konuşulan dil onlara göre toplumun, tarihin ve politikanın etkisinde yorumlanır.

Lacan, Foucault ve Derrida'nın yapısalcı ve postyapısalcı düşüncelerinden etkilenen Fransız feministler;

Derrida da Lacan'ı, Kartezyen hümanizmle ilişkili usçu bir özgüvene dayanan 'logocentrism'(söz-merkezcilik ç.n.) ve 'phallogocentrism' in (fallus-merkezcilik-ç.n.) bir bileşimi olan 'phallogocentrism' ile ya da Amerikalıların da dediği gibi 'erkek şovenizmiyle' suçlar. Derrida bu bileşik kelimenin fallus merkezcilik ile söz merkezciliği ayrılmaz bir biçimde bir araya getirdiğini (Derrida'dan akt. Donovan, 2016: 217)

iddia etmişlerdir.

Dili merkeze alan Fransız feministler iktidarın öğrettiği dili yeniden ele almak gerekliliği ile kadınların mağduriyetlerinin çözüleceğine inanmışlardır. Özellikle patriarkal ideolojinin özünde dil olduğu düşüncesi ve bedenin toplumsal cinsiyette dönüştürülmesi ile ilgilenmişlerdir (Demir, 2014:104).

1.3. FEMİNİST HAREKET İÇİNDE KADIN

Feminist hareket öncesi sosyal ve siyasi gelişimlere bakıldığında, eril hâkimiyetin toplumun her kesiminde var olduğu ve aslında tarihin en başından beri kadının ikincil konuma itildiği görülmüştür. Geçmişte kadın salt evi için var olan, dış dünyayla bağı olmayan iken, erkek tüm dış ilişkileri sürdüren, düşünme yetisi olan olmuştur. Eril hâkimiyet toplumun her alanında dinde, siyasette, ticarete, eğitimde vs. görüldüğü gibi

sanat alanında da görülmesi kaçınılmaz hale gelmiştir. Öyle ki Feminist hareket öncesi “kadın” sanatçılar için görsel bir malzeme olmaktan öteye geçemeyerek, sadece resmedilip güzeli temsil etmiştir diyebiliriz.

Rönesans’a kadar sanatta bireyselliğin olmayışı ve sanat zanaat ayrımının yapılmayışıyla birlikte öncesinde kadın sanatçı olup olmadığının belirsizliği söz konusu olmuştur. Rönesans’la birlikte sanatçılar eserlerine imzalarını atmaya başlayarak kimliklerini teşhir etmişlerdir. Fakat kadınlar yok sayılmaya devam edilmiş ve varlıklarından habersiz kalınmıştır (Korkmaz, 2006: 22). Bu konuda Hariss;

Linda Nochlin Rönesans’tan 19.yüzyıl sonlarına kadar olan dönemden çeşitli çalışmalar sunarak, sanatçı olarak makul bir başarı elde etmiş olan kadınların hemen daima erk sahibi sosyal sınıflardan geldiklerini ve pek çok örnekte de babalarının sanatçı olduğunu gösterir. Yine de kadınlar, Rönesans’tan akademiler gibi devlet kurumlarının 19. yüzyıl sonlarındaki etkili dağılım sürecine kadar olan dönemde, daima sistematik bir biçimde dışlanmış, sanat eğitimi verilen ve sergiler düzenleyen kurumlarda kendilerine sadece kıyıda köşede yer bulmuşlardır (Harris, 2013: 118-119)

diyerek sanatta kadının geri planda kalışına değinmiştir.

Kadın sanatçıların varlığı görmezden gelinse de şüphesiz var oldukları gerçeğini ötelenememiştir. Amerikalı sanat tarihçisi ve kadın hakları savunucusu Linda Nochlin’in 1971’ de *Artnews*’de yayımlanan “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok ?” adlı makalesinde yönelttiği soruyla birlikte, sanat tarihinde bir uyanışa geçilmiştir. Feminist hareketin ilk kuşağında kadın sanatçıların büyük arayışı geçmişte yok sayılan kadın sanatçıları araştırarak, görmezden gelinen kadın tarihini yeniden yazmak yönünde olmuştur. 1970’li yılların sonlarındaki ikinci kuşak, Gebelik, kürtaj, pornografi gibi kadınların bedenleri üzerindeki hakların mücadelesi ile hareket edilmiştir. Üçüncü kuşak feminizm ise 1990’ların başlarında ortaya çıkmaya başlamış cinsiyetçi yaklaşımlardan ziyade bireyseliği ve farklılık siyasetini merkeze alarak hareket etmiştir (Jarvis, Kantor, Cloke, 2015: 98-99).

Feminist eleştiri, yukarda bahsettiğimiz gibi kadın sanatçıların yok sayılması ve kadın bedeninin seyirlik bir nesne halinde teşhir edilmesini dünyanın en normal durumuymuş gibi sunan bir tarihin cinsiyetçi bakışını teşhir etmeyi amaçlamıştır (Berkday’dan akt. Öztürk, 2013: 84).

20. yüzyıla kadar kadın imgesi sanatta, kadın olmanın getirdiği sınırlayıcı nitelikleri içerir ki bu erkek bakış açısının yüklediği bir temsiliyettir. Feminist bakış

açısı ile bu sınırlı nitelikler kırılmaya başlamış, kavramsal boyutta bir metafor olarak kullanılan kadın imgeleri ortaya çıkmıştır (Söylemez, 2011: 3). Ayrıca yine 20.yüzyılla birlikte gelişen toplumsal ve siyasi gelişmelerle birlikte kadın, sanatsal alanda ve sanat politikalarında da kendini göstermeye başladığı gibi, sanatçı kimliğini ve sanat gündemini belirleyen bir konuma da taşınmıştır (Söylemez, 2011: 1).

Feminizm tarih içinde farklı görüşlerle birlikte birçok anlayışa ayrılmıştır, bu farklı anlayışlarla birlikte sanat alanında da feminist sanatçılar konu olarak birbirlerinden ayrılmışlardır. Örneğin, Marksist anlayışa göre, ilk kuşak feminist kadın sanatçılarının geleneksel kadın yaratıcılığı ile ürettikleri el işlerinin sanat olarak yüceltmeleri örnek verilebilir (Resim 1.1). Feminist terminolojisinde kadınların kendileriyle özleştirdikleri malzeme ve teknikleri kullanılmasına “famaj” denilmektedir (Antmen, 2012a: 30). Bugün hala bu tekniği ifade aracı olarak kullanan birçok kadın sanatçı bulunmaktadır (Resim 1.2). Kadının özsel gücünün yüceltiildiği ilk kuşakta ayrıca vajinal formlarla karşılaşırız ki bu kadının bedenselliğinin estetiğini tersyüz etmeyi sağlar. Bu yaklaşım kadının özsel birinciliğini vurgular (Barry, Flitterman-Lewis, 2002: 255-256).



Resim 1.1. Miriam Schapiro, Bağlantı, 1976, 183x183 cm., Tuval Üzerine Akrilik ve Kolaj.



Resim 1.2. Gözde İlkin, Gaipen Gösteri, 2016, 116x146 cm, Doğal Boyalı Kumaş Üzerine El Dikişi ve Boya.

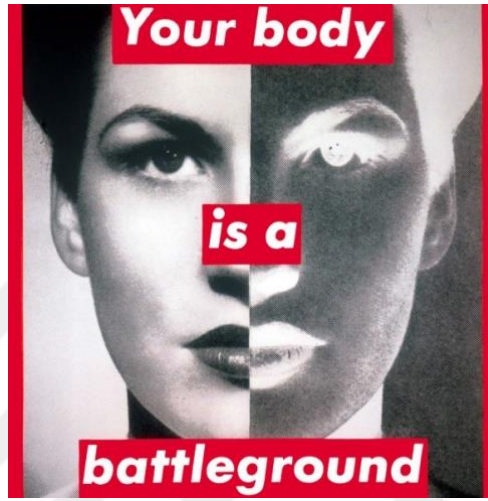
Kübalı sanatçı Ana Mendieta (1948-1985), sömürgeleştirilmiş ve yabancılaştırılmış kadın bedenini eleştiren radikal anlayıştaki sanatçılardandır. Mendieta, şiddet ve tecavüz gibi konuları ele alarak birçok çarpıcı performans gerçekleştirmiş, aynı zamanda bunları fotoğrafla belgelemiştir (Fotoğraf 1.1). Sanatçının performanslarının en önemli özelliği izleyiciyi şok edici şiddet içeren sahneler ile karşı karşıya bırakmak olduğu söylenebilir.



Fotoğraf 1.1. Ana Mendieta, Untitled (Siluetas Series), 1976.

Protest sloganları ile tanınan Amerikalı sanatçı Barbara Kruger (1945-) 'Sosyalist Feminist' olarak örnek verilebilir. Kruger, hazır imajlardan edindiği görselleri yeniden yorumlayıp üretmiş, bu imajlara kısa sloganı çağrıştıran metinler eklemiştir (Resim 1.3). Sanatçı kadının erkek egemenliğine dayalı ajite edici ve kalıplaştırıcı temsilini sarsmayı

hedeflemiştir (Şahiner, 2013:181). Barbara Kruger’ında üyesi olduğu Feminist sanatçı grubu “Gerilla Kızlar” ın (Guerilla Girls)⁵ protest posterleri ile eylemsel hareketleri de örnek verilebilir (Resim 1.4). 1989’da gerçekleştirdikleri New York Modern Sanatlar Müzesindeki Uluslararası Resim ve Heykel sergisinde 169 sanatçıdan yalnızca 13’ünün kadın olmasını eleştirdikleri “*Kadınların Metropolitan Müzesi’ne Girebilmeleri İçin Çıplak Olmaları mı Gerekliyor?*” afişleri feminist sanat için önemli bir yer oluşturmuştur.



Resim 1.3. Barbara Kruger, Untitled (Your body is a battleground),1989.



Resim 1.4. Guerrilla Girls, Kadınların Metropolitan Müzesi’ne Girebilmek için Çıplak mı Olmaları Gerekir?,1989.

⁵ Gerilla Kızlar (Guerilla Girls): “Bir grup Amerikalı kadın sanatçının sanat dünyasının alışıl gelmiş kalıplarını yıkmak adına 1985’te bir araya gelerek oluşturduğu Gerilla Kızlar, kuramla pratiğin iç içe geçtiği bir alanda sürdürdükleri eylemleriyle, sanat tarihinde cinsiyet ayrımcı yaklaşımların kurduğu sahneleri görünür kılmak için ant içmiş, bu sahnelerin yıkılmasında feminizmi aktif bir araç olarak kullanmışlardır.”(Antmen, 2012a: 7)

Amerikalı performans sanatçısı Hannah Wilke (1940-1993), “kadın duygularının ve fantezilerinin ortaya çıkmasına izin vererek yeni bir sanat tipinin doğmasını” (Barry, Flitterman-Lewis, 2002: 257) amaçlamıştır. Sanatçı bu bağlamda Liberal Feministlerin savunduğu gibi cinsel özgürlüğü tasvip eder nitelikte performanslarda bulunmuştur. Sanatçının en bilinen çalışmalarından olan *Starlaştırılan Obje Serisi*’ndeki bu fotoğraflarda (Fotoğraf 1.2), “küçük, vulva biçimli çiğnenmiş sakız parçalarıyla kaplı vücuduyla bir reklam modeli gibi baştan çıkarıcı pozlar vermiştir.”(Berman’dan akt. Fineberg, 2014: 335) Wilke performansını “Sakızı seçtim çünkü Amerikan kadını için mükemmel bir metafordu- onu çiğne, ondan istediğin şeyi al, onu tükür ve ağzına yeni bir parça at.” (Berman’dan akt. Fineberg, 2014: 335) şeklinde yorumlamıştır. Wilke bu çalışmasında bedenini bir fotomodel gibi sergileyerek seksi pozlar vermiştir. Bedenine yapıştırdığı çiğnenmiş sakızlar bedenini vurgularken aynı zamanda Wilke’in de söylediği gibi bedenin erotikleştirilmiş hazzı ile sakızın ağızda bıraktığı hazzı birleştirmiştir.



Fotoğraf 1.2. Hannah Wilke, S.O.S. Starification Object Series (S.O.S. Starlaştırılan Obje Serisi), 1974, Siyah Beyaz Fotoğraflar ve Sakız.

Kıbrıs Türkü kökenli Britanyalı Feminist sanatçı Tracey Emin (1953-), sansasyonel enstalasyonları ile tanınmaktadır. Bilindik eserinden olan *Everyone I have Ever Slept With (1963-1995)* (1963-1995 Yıllar Arasında Uyuduğum Herkes) isimli çalışmasında, erkek arkadaşlarının, ailesinin ve kürtaajla aldirdığı iki fetüsünün isimleri de vardır. İsimlerin çadır içinde yer alması göçebeliği çağrıştırarak onun gerçek

yaşamına gönderme yapar.” (Fotoğraf 1.3) (Türk, Akkol, 2010:108) Emin’in 1998’deki enstalasyonu olan *Yatağım* yine cinsel yaşantısının mahremiyetini yansıtmaktadır. Sanatçı izleyici ile paylaştığı cinsel mahremiyetini özgürce paylaşması bakımından Radikal Feminist sanatçılara örnek gösterilebilir.



Fotoğraf 1.3. Tracey Emin, *Everyone I have Ever Slept With 1963-1995* -(1963-1995 Yıllar Arasında Uyuduğum Herkes), 1997, Enstalasyon.

Tüm bu örnekler ışığında, sonuç olarak tüm feminist grupların ortak bir paydada bulunduğu görülür ki, o da kadının özgürlüğünün ve haklarının gasp edilmemesi gerektiğidir. Buna paralel olarak Feminist anlayışla hareket eden sanatçılar postmodernizmin beraberinde getirdiği Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Performans Sanatı (Performans Art), Beden Sanatı (Body Art), Happenings, Eylemler (Actions), Fluxus gibi yeni gelişen sanat hareketlerinde farklı malzeme ve anlatımlarla daha çok kendilerini ifade etmişlerdir (Çöklü, 2015: 3). Bu bağlamda görülmektedir ki feminist eleştiri kadın sorunlarına dikkat çekmenin ötesine geçerek, sanatın üretimine, değerlendirilmesine ve sanatçının rolüne yönelik yepyeni bir anlayış barındırmaktadır (Gouma, Mathews Peterson-Patricia, 1987: 91).

1.4. FEMİNİST HAREKETLE BİRLİKTE GELİŞEN/DEĞİŞEN KADIN'IN ÇAĞDAŞ SANATTA TEMSİLİ

Kadın temsiliyeti ve kadınla ilgili söylemler bugün çağdaş sanatın önemli problematiklerinden biri olmuştur.

Günümüzde pek çok feminist, özgül bir kadın duyarlılığından çok, temsil ve toplumsal cinsiyet farklılığı sorununa odaklanır. Postmodernist sanatçılar ve yazarlar toplumumuzdaki kadın-erkek farklılığının kökeninde temsil olgusu yattığına inanırlar. Feministler de, postmodern kültür filozofları da temsili, nihai bir gerçekliğin taklidi olarak değil, kültürün kendi hakkındaki vizyonunu yansıtmamasının bir yolu olarak kavrarlar. Yani temsil, kültürdeki hakim ideolojiyi meşrulaştırır, dolayısıyla mutlaka politik saiklerle oluşturulur. Temsil önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet kavramlarını yeniden sunarak farklılığı inşa eder; bu kavramlar, kurumlarımızı şekillendirir ve ideolojimizin ve inanç sistemimizin temelinde yer alır. (Gouma, Mathews Peterson-Patricia, 1987: 37)

1960'larla birlikte başlayan feminist bilinç, kadına dayatılan basmakalıp rollerin ve görüşlerin akla uygun olmaması gerçeğinin sesli bir şekilde ve eylemsel bir tavırla söylenmeye başlanmasını sağlamıştır. Artık kadınlar kendileri hakkında söz sahibi olmaya ve haklarını, özgürlüklerini aramaya çalışarak, süre gelen eril merkezli bakış açısının sunduğu dayatmalardan sıyrılmaya başlamışlardır. Bu bağlamda çağdaş sanatta alışılmış kadın bakış açılarının yeniden inşasında feminist hareket önem taşımaktadır.

Çağdaş sanatın sınırlılığı bugün hala sanat dünyasında tartışılmalı bir konudur. Fakat modern sonrası postmodern hareket ve anlayışın içine girebildiğini modern ile başlayan kıvılcımların modern sonrasıyla ateşlendiğini ve bugün hala bu etkilerin evrilerek devam ettiğini göz önünde tutarsak, çağdaş sanat ve postmodernizmin birbiriyle ilintili olduğu çıkarımını yapabiliriz.

Feminist hareket yörüngesinde değişen kadın temsili ve imgesi, postmodernizmin beraberinde getirdiği tersine söylemler bakımından birbirleri ile ilişkilidir. Çağdaş sanatla birlikte kadın seyirlik-güzel olmaktan uzaklaşmıştır. Feminist hareketten bu yana kadın imgesine baktığımızda artık kadının sadece güzelliği ile yansıtılmadığını, kadın sanatçılarla birlikte birçok kavram üzerinden sorgulayıcı bir temsil aldığını görmekteyiz. Feminist hareketlerle birlikte kadın sorgulayıcı hale gelmiş, kendi ve yaşadığı toplumun sorunlarına dikkat çekerek, bu sorunlara çözüm arayışı içine girmiştir. Öyle ki Tracey Emin sanatının amacını ;“Benim için sanatçı olmak sadece güzel bir şey yapmak veya insanların sizin sırtınızı okşamaları sıvazlamaları değildir. Mesaj iletmek ve iletişimidir”(Grosenick'den akt. Türk- Akkol, 2010: 108) olarak ifade etmektedir.

Bu sorgulayıcı aynı zamanda düzene karşı çıkan anlatım dilini şekillendiren kadın sanatçılar, daha cesur ve sınırlayıcı rollerden sıyrılarak, yeni anlatım dilleri oluşturmuşlardır. İlk dönemlerde ki birinci dalga feminist anlayış “kadın olma halini ve deneyimini” (Eisentein akt. Gouma, Mathews Peterson-Patricia, 1987: 13), ikinci dalga

feminist anlayış ise “kadınlığın, erkeklerin inşa ettiği kurumlarda ve yapılarda yerleşmiş belirleyici öğelerini açığa çıkarmaya değil, kadınlığın sabitliğini bozmaya”(Tickner’ dan akt. Gouma, Mathews Peterson-Patricia, 1987: 68) çalışmışlardır. İlk iki kuşağın kadın merkezli söylemleri üçüncü kuşak ile birlikte yerini bireyseliği ve farklılığı temel alan çoğul kimlik anlayışına bırakmıştır.

Çağdaş sanatta, çevre ve toplum bilincinin artmasıyla feminizm, küreselleşme ve AIDS gibi problematikler ele alınmış, kapitalizmin ağırlıklı etkileri sonucunda tüketim kültürünün beraberinde getirdiği bu konular, çağdaş sanatta protest bir tavırla yansıtılmıştır. Bununla beraber kadın, daha çok tüketim, feminizm, beden, kimlik, tecavüz ve şiddet gibi konuların içinde yer almıştır. Bu konular ele alınırken kadının yansımaları alışılmış salt tuval anlayışı ile olmamış, fotoğraf, performans, video art, ready-made gibi yeni yorumlarla olmuştur. Aynı zamanda sanatçıların, kadın temsilini klasik beden üzerinden değil, herhangi bir nesneye yükledikleri temsille yansıttıkları ve sınırlayıcı tanımlamalardan kurtuldukları görülmüştür.

Bu bağlamda çağdaş sanat profilinde feminist hareketin kuvvetli rüzgârlarıyla şekillenen kadın sanatçı profiline baktığımızda, değişen beden temsili, sanatın ifade araçları, kadının sanatındaki protest tavrı olarak üç temel anlayışın değiştiğini söyleyebiliriz.

1.4.1. Beden Temsilinin Yıkılışı

Modernizmle birlikte başlayan sanatta yıkıcı ve eleştirel söylemler güç kazanarak devam etmiş, sanatın sınırlayıcılığı ve biricikliği sarsılmıştır. Sanat artık salt tuval ve fırçadan ayrılmış, sanatçının düşüncesini yansıtacak her türlü söylem ve eylemle birlikte çok disiplinli bir hale gelmiştir.

Bu değişimlerle paralel olarak “bedenin temsili” de tamamen değişmiştir. Modern öncesi “beden” güzeli temsil etmiş, güzel ise kadınla ilişkilendirilmiştir. Sanatçı sadece pür güzeli yakalamaya çalışırken aklı geri planda tutmuştur. Fakat modernizm ile evrilen beden anlayışı postmodernizmle güçlenmiş, sanatçı insanoğlunun görmezden geldiği tüm duygu ve gerçeklikleri karşıtlarıyla birlikte sorgulamaya başlamıştır. Güzeli beden temsili yıkılarak, alışılmış beden göstergelerinin dışına çıkmıştır. Beden artık görünenin ötesini de yansıtarak temsil bulmuştur.

Postmodernist eleştirmen Hal Foster bu değişimi şöyle açıklamaktadır;

Çağdaş kültürdeki birçok kişiye göre hakikat travmatik veya iğrenç özned, hastalanmış veya zarar görmüş bedende yatar. Bu beden, hakikate tanık olmanın, iktidara karşı gerekli başarının kazanılmasının önemli ve temel kanıtıdır. Fakat hakikatle bu karşılaşmanın, politik imgelemimizin iğrençleştirilen (abjectors) ve iğrençleşenler (abjected) olarak ikiye ayrılması ve seksistler ve ırkçılar arasında sayılmak isteyen birinin bu öznelardan nefret bir nesneye dönüşmek zorunda olması gibi tehlikeleri vardır. Eğer iğrençlik merakının tarihsel bir öznesi varsa bu ne İşçi, ne Kadın, ne de Ten Rengi Değişik Kişi değildir, Cesettir. Bu sadece farklılıklar politikasının belli belirsiz olma haline taşınması değil; bu öteki politikasını hiçbir politikasına itmektir (Foster, 2017: 221).

Amerikalı sanatçı Kiki Smith'in (1954-) çalışmalarını belki de alışılmış olan beden anlayışını yapısöküme uğratması bakımından çarpıcı örneklerden biri olarak gösterebiliriz. Sanatçı, bedenin sızdıran ve yaralanabilir yanını bizlere göstererek, bedeninin kusurlarıyla birlikte bir bütün oluşturduğu gerçeğini izleyiciye aktarmıştır (Fotoğraf 1.4-1.5).



Fotoğraf 1.4. Kiki Smith, Tuvaletini Yapan Beden, 1992, Fogg Sanat Müzesi, Cambridge



Fotoğraf 1.5. Kiki Smith, Tail (Kuyruk), 1992, Wax, Pigment, Papier-Mâché, 4.1x6x6 m

Britanyalı sanatçı Jenny Saville (1970-) ise bedenin idealizasyonunu yıkarak, çalışmalarında ideal bedenlerin aksine iri, şişman bedenleri resmeder (Resim 1.5). Bir organın gerçekliğinde resmettiği bedene bir et yığını görünümü verir. Bu dışavurumcu tavrı, çağın dayattığı ideal bedene ve kadın bedenini metasallaştırarak erotize edilmesine bir başkaldırı şeklindedir.



Resim 1.5. Jenny Saville, Propped, 1992, 213,5x183 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

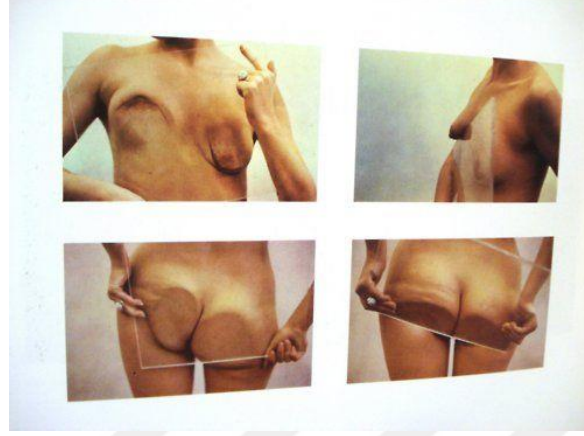
Kendisini de model olarak kullanan Saville, şişman kadın bedenlerini konu edinmesi dışında, estetik operasyonlardan çıkan insanları, kaza geçirmiş çocukları, komaya girmiş bedenleri de ele almaktadır. Bu konuların ana fikrine bakılacak olursa insanın incinebilirliğini ve hasar alabilirliğini yansıtmaktadır (Albayrak, 2011:7). Sanatçı, *Closed Contact* (Yakın Temas) adlı çalışmasında (Resim 1.6.), kendini model almış ve adeta bedeniyle bir savaş haline girmiştir. Bu durum izleyiciye bedene eziyet edilmesi duygusu hissettirir.



Resim 1.6. Jenny Saville, Closed Contact (Yakın Temas), 1995-1996, 189,9 x 365,8 x 15,2 cm, Pleksiglas Üzerine Montelenmiş C-print.

Sanatçı bu serisinde, pleksiglass üzerine yatarak bir moda fotoğrafçısı tarafından fotoğraflanmıştır (Kozlu, 2008:132). Saville'nin çalışmasına benzerlikteki Ana Mendieta'nin çalışması (Fotoğraf 1.6.) ise fotoğraf olarak sergilenmiştir. İki sanatçı da

bedenin üzerindeki tahakkümleri yansıtmış, deforme bir beden görüntüsü yaratarak eril bakışın görmek istediği bedeni aksettirmiş ve kusurlu bir görüntü oluşturmuşlardır diyebiliriz.



Fotoğraf 1.6. Ana Mendieta Performance, Sin título - Untitled (Glass on body Imprints) - 1972.

Beden anlayışının evrildiği bir diğer nokta ise temsilin salt bedenden çıkması olmuştur. Böylece artık bedeni her hangi bir nesne veya herhangi bir tanımlama temsil edebilmektedir.

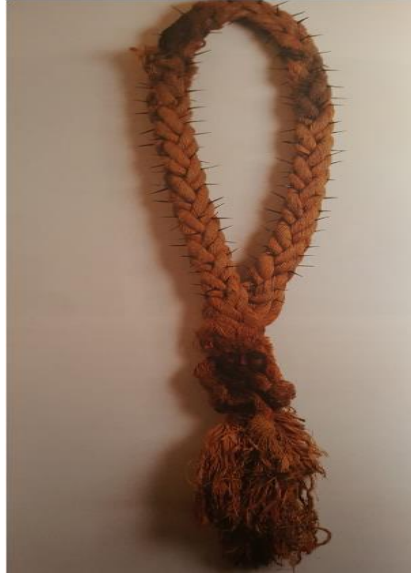
Feminist Sanatın mihenk taşlarından biri olan Judy Chicago' nun (1939-) *Yemek Daveti* (Fotoğraf 1.7) adlı çalışması bu yönetime örnek gösterilebilir. Feminist hareketle birlikte yapı sökümü uğratılmaya çalışılan kadın imajı, Kavramsal Sanatın görünenin ötesindekini yaratma çabasıyla beraber, feminist sanatçılara da ayrı bir yöntem çizmeyi sağlamıştır. Chicago'nun dört yüzden fazla kadının işbirliği ile hazırlanan yapıtı, seramik zemin üzerine vajinaya benzer formların yer alığı, otuz dokuz servis takımının bulunduğu üçgen formunda ki masadan oluşmaktadır. Servis tabaklarının altlarında önemli kadın mücadelelerinde yer alan kadınların isimleri kazanmıştır. Bu enstalasyon kendinden sonra gelen cinsiyetin toplumsal sorunları konusunda paratoner olmuş ve tartışmalar bu iş üzerinden açılmıştır (Fineberg, 2014: 373).



Fotoğraf 1.7. Judy Chicago, Yemek Daveti, 1974-1979, 1463x1280x1,5 cm., Ahşap, Seramik, Kumaş, Metal, Boya.

Hale Tenger'in (1960-) ilk dönem çalışmalarından olan *Bir Kadın Portresi*'nde (Fotoğraf 1.8) dikenlerle örülü bir gemi halatı görülmektedir. Kadın ve erkeği temsil eden bu çalışmada sanatçı yarattığı görsel zıtlıkla bir temsiliyet yaratmıştır (Antmen, 2007: 17).

Sanatçının, portre çalışmalarında da ikilemler hayat bulur. 'Bir Kadının Portresi' adlı çalışmasında nesnelerin görselliklerinin metaforik anlamları kullanmaya çalışmıştır. Erkeklerle ait bir meslek olan denizciliğin göstergesi halat, kadınsı bir gösterge olan saç örgüsü ile birleştirilerek karşıt iki öğeyi tek bir görsel formda sunmuştur. Tenger, bu çalışmada kadını, kadına yakıştırılan zayıf yapının tersine sağlam ve dayanıklı bir malzeme ile temsil etmiştir (Kaya Okan, 2012: 135).



Fotoğraf 1.8. Hale Tenger, Bir Kadın Portresi, 1990

Yine Türkiye’deki feminist sanat anlayışını benimseyen sanatçılardan biri olan Füsun Onur (1938-), belli nesnelere erkek/kadın olarak cinsiyetlendirildiğini koltuk/sandalye gibi eşyaların eril, tül/kumaş gibi akışkan, yumuşak nesnelere kadın olarak algılandığını belirtmiştir. (Antmen, 2014a:97) Toplumun bu algısına zıt olarak, Herhangi Bir İskemle (1991) (Fotoğraf 1.9) adlı çalışmasında, eril algılanan bir sandalyenin üzerine “Füsun Onur” yazan bir kağıt yerleştirmiş, sandalyenin kollarına da zincirler sarmıştır. Eril nesneye dişil bir anlam yükleyerek algının tersine bir söylem geliştirmiştir.



Fotoğraf 1.9. Füsun Onur, Herhangi Bir İskemle,1991

Sanatçı Mehtap Baydu’nun (1972-) Otoportre: Karakter Bürünmek (Fotoğraf 1.10) adlı performansı ve yerleştirmesinde ise farklı toplumlarda, kimliklerde yer alan kadınların her birinden edindiği elbiseleri üst üste giyerek, kendi bedeninde bu kadınların bedenlerini birleştirmiştir. Daha sonra üzerindeki elbiseleri tek bir parça olarak çıkarmış ve bu katman halindeki elbiseleri tek bir nesne haline dönüştürmüştür. Farklı kimliklerdeki kadın temsillerini izleyiciyle tek bir temsilde sunmuştur (Salkaya, 2018:1) . Sanatçı bu yaklaşımla kadının temsiline farklı bir yorum getirmiş ve kadın bir nesne ile temsil bulmuştur.



Fotoğraf 1.10. Mehtap Baydu, Otoportre: Karakter Bürünmek Adlı Performansı ve Yerleştirmesinden, 2007.

Kadın sanatçılar dışında erkek sanatçıların da beden kavramına bakış açıları değişmiştir. 12. İstanbul Bienali'nde eser, sanatçı ve mekan yaratımına kadar birçok yönden ilham kaynağı olan Amerikalı sanatçı Felix Gonzales Torres'in (1957-1996) İsimsiz çalışmasında (Fotoğraf 1.11), AIDS' den kaybettiği sevgilisi Ross'un bedenini temsilen, Ross'un kilosu kadar olan şekerleri, üçgen şeklinde bir duvar köşesine yığmıştır. İzleyicileri bu şekerlerden almaları konusunda serbest bırakmıştır. Böylece Ross tükenecek, tükendikçe başkalarının damağındaki tatta yaşayacak ve her eksilen şekerin yerine eserin üzerine yenileri eklenerek onu ölümsüzleştirecektir (Yalçinkaya, 2015:1). Yenilebilir sanat olarak da yorumlanan bu yaklaşımda, bedenin yaratılan metafor üzerinden yaşatılmakta olduğu da söylenebilir.



Fotoğraf 1.11. Felix Gonzales Torres, İsimli, Teker Teker Selofan Sarılmış Çok Renkli Şeker, İdeal Ağırlığı 79 kg., Yerleştirmenin Boyutları Değişken, 1991.

Burak Bedenlier'in 2009'da yaptığı isimli (Sadako Sasaki için) adlı çalışmasında ise (Fotoğraf 1.12), sanatçının hazırladığı bin tane origami turna kuşundan oluşmaktadır. Bu çalışma, Hiroşima'ya atılan atom bombası nedeniyle kan kanseri olan Sadako Sasaki adlı Japon kızın hikâyesini temsil eder. Sasaki'nin en iyi arkadaşı ona bin tane origami turna yaparsa Japon inancına göre dileğinin olacağını söyler, bunun üzerine Sasaki bulduğu her türlü kağıttan turna yapmaya başlar, fakat öldüğünde sadece 644 turna yapmıştır. Bugün Sasaki'nin anısı Hiroşima'daki Çocuk Barış Anıtı'nda yaşamaya devam etmekte ve buraya barış simgesi olarak dünyanın dört bir yanından origami ile yapılmış turnalar gelmektedir. Sanatçı Sasaki'yi temsilen kağıttan yaptığı turnalarla birlikte Türk izleyicisiyle Sasaki'nin arasında bir bağ kurmuştur (Antmen, 2014a: 166). Bedenlier Sasaki'nin hikâyesinden yola çıkarak Sasaki'nin temsilini origami turna kuşları ile yapmıştır.



Fotoğraf 1.12. Burak Bedenlier, İsimli(Sadako Sasaki İçin), 2009.

Özellikle kadın bedeninin geçmişten beri süregelen sanattaki “nesne” konumunun yıkılması bakımından, beden anlayışındaki yıkımın oldukça önemli olduğunu

söyleyebiliriz. Öyle ki kadın bedeni, seyirlik, haz verici olması durumu sarsılmış ve cinsiyetçi yaklaşımdan uzaklaşarak, farklı temsiller bulmuştur.

1.4.2. İfade Aracı Olarak Beden: Performans

Bedeninin temsiyle beraber, bedene farklı bir anlatım aracı olarak bakılmaya başlanmıştır. Sanatta sadece nesne olarak yer alan beden, artık özne olarak var olmaya başlamış, bunu yaparken de kendi bedenini farklı yollarla araçsallaştırmıştır. Beden aracılığıyla yapılan bu hareketlere Beden Sanatı, Performans, Aksiyon Sanatı ve Gösteri Sanatı gibi birçok tanımlama yapılmıştır.

Belli bir anlayış uğruna yapılan performanslar, sanatçının bir toplumsal mesele üzerine koyduğu tepki ve düşünceleri yansıtmaya biçimidir. Kadın sanatçılar için performans, erkekler tarafından ele geçirilen tarihlerini ve nesneleştirilmiş bedenlerini yeniden özne olarak inşa etmek istemiş, kadın bedenine ve kimliğine yüklenen belli kültürel algıları yıkmaya çalışmışlardır (Antmen, 2014a: 176). Bununla birlikte erkek performans sanatçıları da kadın sanatçılar gibi, bedene gizlenmiş iktidarın tahakkümlerini ortaya çıkararak yok etmeyi amaçlamışlardır (Yılmaz, 2013: 380).

İtalyan sanatçı Gina Pane (1939-90) beden sanatı diye adlandırdığı performanslarında bedeni; “biyolojik, psikolojik estetik, dinsel ve toplumsal varoluşun somutlaştığı dolaysız bir araç, (dil) ve mücadele alanı olarak görüyordu. Hareket halindeki beden, iç mekanlara hapsedilen ve bir yüzey sanatı olan remin aksine, derinlerdeki şeyleri yüzeye taşıyan, açılıp kapanan bir varlıktır” (Yılmaz, 2013: 374) diye tanımlamaktadır. İşte Pane’nin de belirttiği gibi, sanatçı artık derinde yatan duygu ve düşüncelerini tuval gibi durağan ve etkileşime açık olmayan bir yüzey yerine, tüm etkileşimlere açık olan bedenini anlatım aracı olarak seçmiş, salt duyguyu izleyiciyle birebir paylaşmak istemiştir.

Marina Abramovic (1946-) 2010 yılında MoMa’da The Artist Is Present (Fotoğraf 1.13) adında üç ay süren performansında, her gün sekiz saat bir sandalyede oturmuştur. Performansı boyunca karşısına sırayla tanımadığı insanlar oturmuş ve onlarla konuşmadan sadece bakışlarıyla iletişim kurmuştur (“Moma”, t.y.:1). Bu performansa dahil olanlardan biride Abramovic’in eski sevgilisi Ulay olmuştur. İki eski sevgilinin konuşmadan sadece birbirlerine bakarak yaşamışlıklarını

ve ayrılıklarını, başka hiçbir araca ihtiyaç duymadan izleyicilere aktarmışlardır. Öyle ki insan bedeni tüm deneyimlerini kaybetmeden duyguları yansıtan değil midir? Performans sanatçıları işte bu inanişaya sadık kalarak deneyimlerini izleyiciyle paylaşmışlardır.



Fotoğraf 1.13. Marina Abramovic, The Artist Is Present, Performans, 2010.

Performans sanatçıları deneysel performanslarının bazılarında bedenlerini ezici bir hale sokmuştur. Bir yardım alarak ya da kendi kendilerine bedenleri üzerinde şiddet içeren performanslar sergilemişlerdir. Mehmet Yılmaz'ın *Modernden Postmoderne Sanat* adlı kitabında, bu performansları ilkel toplumdaki kabilelerin ritüellerine benzetmiş, bedene yapılan her türlü müdahalenin mistik bir konsantrasyona bağlı kalınarak yapıldığını ve sanatçıların bedenlerine uyguladıkları bu ağır müdahalelerle ancak böyle başa çıkabileceklerini belirtmiştir. (Yılmaz, 2013: 363)

Yaptığı performanslarında ayinsel bir hava yaratan Marina Abramovic de bedenine ağır müdahalelerde bulunmaktan çekinmeyen sanatçılardan biri olmuştur. Abramovic, performanslarındaki bedenini zorlayıcı müdahaleleri kastederek şöyle demiştir; "...ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlama gerekliydi..."(Yılmaz, 2013: 376).

Abramovic, 1975 deki *Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı* adlı performansında (Fotoğraf 1.14), sanatçı makyajlı ve çıplak bir şekilde seyirci önüne çıkmış, ardından saçlarını oldukça sert bir şekilde sağdan sola, soldan sağa defalarca taramış, yüzüne ve saçlarına zarar verene kadar sürdürmüştür. Bir saat devam eden

performansta Abraomovic saçlarını tararken bir yandan “Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı” cümlesini sürekli tekrarlamıştır. Abramovic bu cümleyi sürekli tekrarlamasıyla cümlenin anlamını kaybettirmiş, (Yılmaz, 2013: 377) ve genel bir öğreti olan “dayatılan güzelliği” altüst etmiştir.



Fotoğraf 1.14. Marina Abramovic, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı, Performans, 1975.

Kendi bedenine uygulattığı estetiklerle tanınan Fransız sanatçı Azize Orlan, sanatını “Etsel sanat” olarak ifade etmiş ve etsel sanatı teknolojiyle gerçekleştirilen oto portre sanatı olarak görmüştür (Yılmaz, 2013: 381). Diğer beden sanatçılarından kendini ayrı tutan ve “Yaşasın morfin kahrolsun acı!” diyen sanatçı, diğerleri gibi acıyı deneyimlemeyi amaçlamıştır. Eski Yunan ressamlarından Zeuksis’in çeşitli kadınların en güzel parçalarını seçerek gerçekleştirdiği resminden ilham alarak, Rönesans ve sonrası ideal güzellik temsili sayılan kadın imgelerinden her birinden farklı yanlarını estetikle yüzüne uygulatmıştır (Yılmaz, 2013: 381). Bu belirlediği forma gelebilmek için birçok ameliyat geçiren sanatçı bu ameliyatlara kayda almıştır (Fotoğraf 1.15). Kimileri bunun bir sanat olamayacağını savunurken sanatçı ameliyatlarının izlerinden para kazanmıştır. Orlan bizlere güzellik idealinin sorgulanmasını ve bu idealize edilme çabasının geçmişten beri var olduğunu ve bugün estetik ameliyatlara bu çabanın daha da büyüdüğü gerçeğini sergiler.



Fotoğraf 1.15. Azize Orlan, Estetik Cerrahi Projesinden görüntü.

Yapılan bazı performanslar birebir izleyici önünde gerçekleştirilmesinin yanı sıra izleyicinin izleyenin dışına çıkmasını sağlayarak performansa dahil edilmiştir. Örneğin Yoko Ono'nun 1964' te gerçekleştirmiş olduğu Cut Piece (Kesme Biçme) (Fotoğraf 1.16) performansında sanatçı, sahneye elinde bir makasla çıkar ve yere oturup, izleyicileri sahneye davet ederek onlardan giysisinden bir parça kesmelerini ve bu parçayı da yanlarında götürmelerini istemiştir. Ono performansında sessizce ayaklarını altına almış bir şekilde yerde oturarak, eliyle açılan bedenini örtmeye çalışmaktadır (Çetinkaya, 2007:6-7).

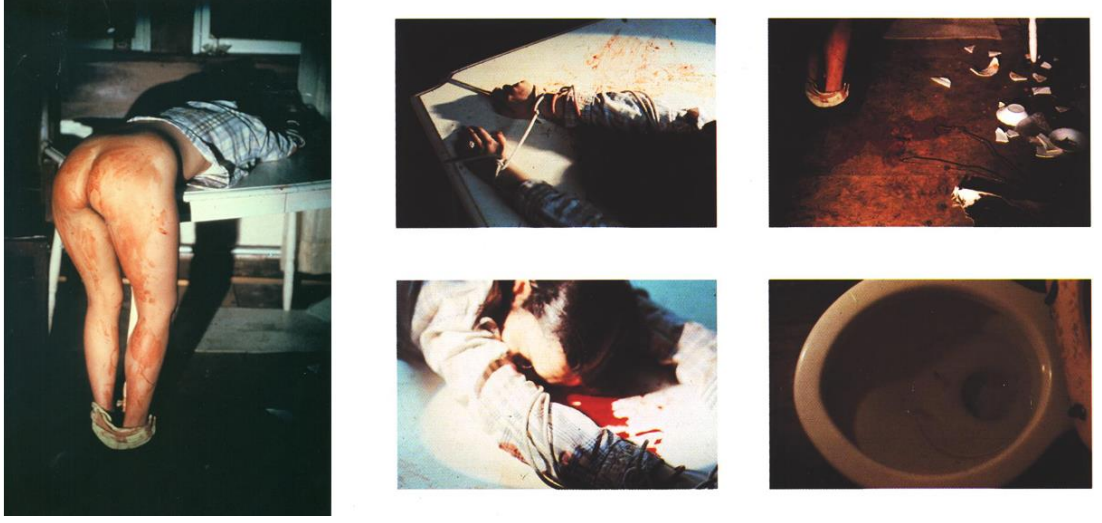
Ono bu performansta, kadınların uğramış olduğu saldırıların, kişi üzerindeki etkilerini adeta somut bir şekilde izleyiciye sunmakta ve bu deneyimi izleyicinin katkısıyla gerçekleştirilmektedir. Ono'nun bu saldırılara maruz kalan kadınları temsil ettiğini düşünürsek, kadının üzerinden kesilip alınan her bir parçanın onun ruhsal, bedensel sağlığından ve kişiliğinden yitirdiği her bir parçayı temsil ettiğini söyleyebiliriz. Çalışmalarını sanat yapmaktan çok "bilinç üretmek" olarak tanımlayan sanatçı (Fineberg, 2014: 225) bu performansında da izleyicilerini düşünmeye itmiş ve sosyal bir problematiğe dikkat çekmiştir.



Fotoğraf 1.16. Yoko Ono, Cut Piece (Kesme Biçme), 1966, Performans.

İzleyicinin performanslara dâhil edilmesinin yanı sıra performansı deneyimlemeleri de performansta önemli bir etki yaratmaktadır. Çoğu kez izleyici ne ile karşılaşacağını bilmeden performansın içinde kendini buluyordu. Böylelikle sanatçı izleyicide bilinç uyandırmayı ve onlara dramatik bir şekilde aktarımda bulunmayı sağlamıştır. Ana Mendieta'nın 1973'te gerçekleştirdiği performansında da izleyici olayın içine dahil olmaktadır. Kübalı sanatçı, üniversitesinde gerçekleşen tecavüz olaylarına dikkat çekmek için bir performans gerçekleştirmiştir (Fotoğraf 1.17). Mendieta'nın daveti üzerine sanatçının evine gelen arkadaşları, sanatçıyı elleri bağlanmış, belden yukarısı yüz üstü masaya yatırılmış şekilde, kanlı bir halde bulmuşlardır (Resim-13).

Bu performansı ardından Iowa Üniversitesi kampüsünün çeşitli mekânlarında yarı çıplak ve kanlı olarak verdiği pozlardan oluşan 'Tecavüz Performansı'nı 'Clinton Piece, Dead on Street' isimli performansı takip etmiştir. Sanatçı kanlar içinde çıplak olarak sokakta yatmıştır. Bu sahneyi arkadaşları tarafından fotoğraflamış, videoya çekilerek kaydedilmiştir. Bu performanslarda izleyici beklenmedik bir şekilde tecavüz olayına şahit olmuştur. Bu zorunlu yüzleşme ile bir farkındalık yaratmaya çalışılmıştır (Şahiner, 2015:199-202).



Fotoğraf 1.17. Ana Mendieta, Performans, 1973

Mendieta'nin performanslarında görüyoruz ki kadın temsilindeki diğer bir yenilik, kadının mahremiyetinin kırılması olmuştur. Öyle ki toplum tarafından görülmek istenmeyen, bastırılıp örtbas edilen konular da teşhir edilmeye başlanılmıştır. Kendi bedenini fotoğraflayan kadın sanatçılardan bazıları şiddet içeren fotoğraf karelerini izleyiciye sunmuşlardır. Pek çok kadının sakladığı bu konuyu kendi bedenlerine yansıtılmışlardır. Böylelikle kadının mahremiyetine girilmiştir. Mahremiyetin delinmesi sadece şiddete dikkat çekmekle kalmamış, aynı zamanda da kitle iletişim araçlarında çizilen kusursuz kadın bedeni ve hayatı yerine, gerçekte var olanı gözler önüne serilmesini sağlamıştır. Örneğin Nan One Month After Being Beaten (Nan Goldin'in Dövüldükten bir ay sonra Nan) (Fotoğraf 1.18) isimli oto portre fotoğrafında sanatçı, kadına şiddet konusunu yansıtmıştır. Buradaki özne aslında birçok kadının örtbas ettiği ve toplumun görmek istemediği rahatsız edici bir görüntünün gözler önüne serilmesini sağlayarak, kadının kusursuz bedeni deforme edilmiştir.



Fotoğraf 1.18. Nan Goldin, Nan One Month After Beaten, (Nan Goldin'in Dövüldükten Bir Ay Sonra Nan)1984.

Kapalı alanlarda gerçekleştirilen performansların yanı sıra, çok daha farklı bir yaklaşımla kamu alanlarına taşınan pek çok performans gerçekleştirilmiştir.

İtalyan performans sanatçısı Pippa Bacca tarafından gerçekleştirilmiş olan Barış Gelinleri (Fotoğraf 1.19) adlı performansta sanatçı, Balkanlardan Ortadoğu'ya kadar otostop yaparak geçmeyi hedeflemiştir. Bacca yolculuk boyunca farklı kültürdeki insanlarla tanışmayı, onlara barış mesajları vermeyi ve performansı boyunca giyecek olduğu gelinliğinin üzerine farklı kültürdeki kadınlar tarafından işlemler yaptırılmayı planlamıştır. Güvene dayalı bu performans ne yazık ki Bulgaristan'ı geçtikten sonra, Türkiye Gebze'de sanatçının tecavüze uğrayarak ölmesiyle son bulmuştur. Sanatın sınırlar içinde yapılmasından farklı olarak gerçekleştirilen bu performans ne yazık ki hayatın gerçeklerine takılmıştır... Sanatçı oldukça samimi ve duygusal bir amaçla gerçekleştirmeyi planladığı bu performansından şöyle bahsetmiştir: “Otostop yapmak başka insanlara inanmayı seçmekle ilgilidir. Ve insan, tanrının küçük sureti gibi, kendisine inananları ödüllendirir” (Antmen, 2014a:173-183).



Fotoğraf 1.19. Pippa Bacca, Barış Gelinleri, Performansından Görüntü.

Sanatçıların bedenlerini kullanarak yapmış olduğu feminist performanslar bazı eleştirmenler tarafından kabullenilmemiş, aynı zamanda feminist anlayışı zedelediği de düşünülmüştür. Kadın bedenine uygulanan bu müdahalelerin kadın kimliğini zedelediğine ve Feminist bilince zıt bir düşünce olduğunu savunmuşlardır. Fakat bu düşüncelerin aksine performanslar, sanatın dilini daha etkili hale getirmiş, kadın sanatçıların farklı bakış açılarıyla birlikte zenginleşmiştir. Kadın bedeni, artık eril tahakküm üzerinden değil, kadınların özgür seçim ve rızalarıyla sergilenmeye başlamıştır. Bedenlerini anlatımlarına dahil eden sanatçılar, kadınlık, annelik, cinsellik, toplumsal sorunlarının (şiddet, tecavüz vs.) yanı sıra, politik düşüncelerini de yansıtacak konuları ele almışlardır. Çağdaş kadın sanatçı, anlatımını etkili kılabilmek için bedenini deforme etmiş, hatta ölümü bile göze almıştır (Antmen, 2014a: 181).

1.4.3. Protest Söylemler: Cesur Kadınlar

Geçmişe baktığımızda kadının sanatla uğraşması, eril tahakküm için her hangi bir tehlike yaratmayan, kadının hassasiyetine uygun, sadece bir uğraş olarak nitelendirilmiştir. Kadın kapalı ortamda (evinde ya da uygun görülen eğitim verilen bir yerde) sanatla uğraşmış ve sadece üretimini görsel estetik boyunduruğa itaat ederek gerçekleştirmiştir.

Kadın toplum tarafından narin, incinebilir, hassas olarak nitelendirilmiştir. Bu nitelendirmeler doğrultusunda, kadının sosyal açıdan toplumda kısıtlı hak ve rolleri gereği hep sığ konularda yer almıştır. Kadın sadece evdeki annelik ve eş rolü ile kendini

gösterebilmiştir. Kadın toplumun kendine atfettiği tüm bu nitelermeleri ve rolleri, sanat içinde de temsil etmek zorunda kalmıştır. Öyle ki modern öncesi kadının konu olarak dahil edildiği resimlere bakıldığında bu anlayış açıkça görülmektedir.

Modernizmle birlikte kırılmaya başlayan, kadının sığ kimliğinden sıyrılma çabası kuvvetlenerek devam etmiş, kadın hem sanatçı olarak hem de sanattaki özne olarak kendine biçilen rolün dışına çıkmayı başarmıştır. Eskiden sadece erkeklerin dile getirdikleri ve sorgulayabildikleri konular da söz sahibi olmuş, böylece salt kadını ilgilendiren konuların dışına çıkarak, daha evrensel problematiklerle ilgilenmişlerdir. Özellikle eril anlatım olarak görülen savaş, vahşet, siyasi söylemler gibi konular artık kadın sanatçılar tarafından da yorumlanmaya başlanmıştır.

Örneğin Hale Tenger'in bilindik bir Türk deyimini olan *Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü* (Fotoğraf 1.20) adlı yerleştirmesinde, hem verilen isim bakımından hem de kullanılan nesnelere ve altında yatan temsil bakımından eril bir dil kullanılmıştır. Tenger bu çalışmasında, 12 Eylül sonrası toplumda bir duyarsızlık oluştuğunu, var olan şiddete sessiz kaldığını ve şiddet karşısında suskunluğun da şiddeti içerdiğini düşünmüştür (Antmen, 2007: 25-26). Ayrıca Hale Tenger Kurulu düzeni eleştirirken eril malzemeler kullanmıştır. Tenger, Türkiye'nin siyasi bakımdan zor bir süreç geçirdiği döneme şahit olmuş, çalışmalarında kimlik, kültür, sınıf, aidiyet ikilemleri ve varlık/ yokluk, iktidar/ tabiiyet, haz/ acı, geçmiş /gelecek, aynılık/ ayrılık gibi daha soyut konular üzerinde durmuştur (Antmen, 2007:12).



Fotoğraf 1.20. Hale Tenger, *Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü*, 1990.

Yine Marina Abramovic'in *Balkan Baroque* (Fotoğraf 1.21) performansı içinde siyasi göndermelerin olduğu çarpıcı ve cesaret isteyen örneklerden biri olmuştur. Abramovic kanlı hayvan kemiklerinden oluşan yığıntının içerisinde oturarak, hüznü şarkılar söylemiş, kemiklerin üzerindeki etleri fırçalayarak sıyırmaya çalışmıştır (Whitham, Pooke, 2013: 62). İçinde ölüm, yıkım, kan ve vahşet gibi irite edici konuları barındıran bu performans, bir kadın sanatçı için oldukça cesur olarak nitelendirilebilir.



Fotoğraf 1.21. Marina Abramovic, *Balkan Baroque*, 1997, Performans.

Bugün çağdaş sanatçılar arasında ön plana çıkan sanatçılardan biri olan Lübnan asıllı İngiliz sanatçı Mona Hatoum, savaş, kimlik çatışması, şiddet, tahrip, sürgün gibi çağımızın kaotik konularını global bir anlatım diliyle yansıtmıştır. Ready-made işleriyle dikkat çeken sanatçı, gündelik yaşantımızda kullandığımız eşyaları farklı bakış açısıyla yorumlamıştır. Gündelik yaşantımızda oldukça masum olan bu nesnelere, tehditkâr bir hal alarak, izleyicide tedirginlik yaratmaktadır. Hatoum'un Tate Modern'deki kişisel sergisinde de yer alan *Grater Divide* (Rende) (Fotoğraf 1.22) isimli çalışması domestik bir nesnenin nasıl tehlikeli bir silaha çevrildiğini göstermektedir (Çarmıklı, 2013:1).



Fotoğraf 1.22. Mona Hatoum, Grater Divide (Rende), Mild Steel (Yumuşak Çelik) 2002.

Hatoum'un Türkiye'deki sergisinde yer almış bir çalışması ise devasa bir tespihtir (Fotoğraf 1.23). Sanatçı her bir boncuğu gülleden tasarlamış, adeta nesneye yüklediği kavramların ağırlığını izleyiciye hissettirmiştir. Sanatçı savaşa ait göndermelerin bulunduğu bu çalışmasında, savaşın sonucu olan yıkımı salt bir anlayışla vermiş ve eril iktidara göndermede bulunmuştur (Çarmıklı, 2013:1)



Fotoğraf 1.23. Mona Hatoum, Worry Beads, 2009, Bronz, Çelik.

Mona Hatoum'un işlerinde de görüyoruz ki kadın sanatçılar çağımız öncesine kadar ki süreçte, "naif" konuların aksine artık eril olanın sertliği ile bağdaştırılan konulara ve dünya görüşlerine, yine eril olanla ilişik bulunan anlatım biçimleri ve nesnelere de özgürce kendini ifade edebilmektedir.

Candeğer Furtun'un 15.İstanbul Bienalinde yer alan çalışmasında ise yine eril tahakkümün gizli temsili yansıtılmıştır. Furtun, seramikten dokuz tane çıplak insan bacağı, mekân olarak hamamı andıran bir yerde konumlandırmıştır (IKSV, 2017: 198). Bacakların duruş şeklinden anlaşılacağı gibi erkek temsili yansıtan bu seramik çalışma (Fotoğraf 1.24), her gün karşı karşıya kaldığımız bir görüntüyü vurgulamıştır. Sanatçının bu yapıtı çok yönlü okunabileceği gibi, eril gücün dışı vurumu olarak da çözümlenebilir.



Fotoğraf 1 24. Candeğer Furtun, İsimsiz, 1994-96, Seramik.

Kadın sanatçıların kendi anlatım dilini ve özgürlüğünü kazanmalarıyla birlikte, geçmişte sıklıkla yapılan kadın cinselliğini öne çıkarıcı yorumlamalara karşı, erkek cinselliğini vurgulayıcı işler üretmişlerdir. Kadın sanatçılar kutsanan falliği erotize ederek değil, parodik bir şekilde ele alarak yansıtmışlar ve böylece erkekliğin yüceliğine gölge düşürmüşlerdir. Bu yaklaşımda oluşturduğu ready-made çalışmaları olan İngiliz sanatçı Sarah Lucas' da parodik bir biçimde ele aldığı cinsellik konuları ile dikkat çekmiştir. Lucas, erkek cinsel organları üzerinden yaptığı, günlük yaşamımızın içinde yer alan öğretileri, yine günlük yaşamımızda sıklıkla karşımıza çıkan nesnelere kompozit etmiştir (Fotoğraf 1.25-26).



Fotoğraf 1. 25. Sarah Lucas, Au Naturel, Yatak, Kavun, Portakal, Salatalık, Kova, 1994.



Fotoğraf 1.26. Sarah Lucas, The Pleasure Principle (Sandalyeler), Neon Tüp, Ampuller ve İç Çamaşırı, 2000.

Fransız sanatçı Louise Bourgeois ise 1982’ de Moma’daki kişisel sergisi için çektiği fotoğrafında, elinde tuttuğu fallus çalışması ile alaycı bir ifade takınarak poz vermiştir (Fotoğraf 1.27) (İlter, 2006: 60). Sanatçı bu pozu ile fallusun yüceliğini sarsmıştır. Öyle ki Moma tarafından kabul görmeyerek Bourgeois’un sadece yüzünü alacak şekilde kullanılmış olan bu fotoğraf için Bourgeois “Gözlerimdeki parlıltı aslında taşıdığım şeye gönderme yapıyor. Ama onu fotoğraftan kestiler. Çünkü müze iffet taşıyordu” (Nixton Akt. İlter, 2006: 62) demiştir.



Fotoğraf 1.27. Robert Mapplethorpe tarafından çekilen Bourgeois Portresi, 1982 Fotoğraf.

Kadına ait sanattaki göstergelerin yıkımıyla birlikte, kadın sorgulayıcı, eleştirel tutumuyla, sanatta söz sahibi olabilmeyi ve tabu olarak kabul görülen meseleleri irdelemeyi, sarsmayı başarmıştır. Kimikleştirilen anlatım dili ve uygulamaları yeniden yapılandırarak bu ikili ayrımcılığa da gölge düşürmüştür. Toplumda hak ve özgürlükleri güçlenen kadınların sanat bağlamındaki özgür ve cesur hareketleri de güç kazanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZİM SONRASI SANAT ve SANATÇI ANLAYIŞININ DÖNÜŞÜMÜ İÇİNDE KADIN

Modern sonrası anlamına gelen Postmodernizm 1960' lardan sonra anılmakta ve içinde; gelenekle yeninin birleşimi, yüksek-aşağı sanat anlayışının yıkımı, özgünlüğün reddi, cinsel göstergelerin kullanımı, imece usulü çalışma, kendine mal etme, simüle etmek, melezlik, karışık malzeme, katman oluşturma, yeniden yerleştirme, kodları karıştırma, anlatı kullanımı, metafor yaratımı, iğrenç olanla yüzleşme, ironi-parodi uyumsuzluğunun kullanımı gibi (Barrett:2015, 298-312). Göstergeleri içerisinde barındırmaktadır. Bu bağlamda 1960 sonrası sanatta etkisini belirgin olarak hissettiğimiz feminist harekette postmodernizm içerisinde yer almaktadır. Buna göre;

Batı kültürünün tek yönlü değişmez modernizm'inin yerine, çoğulculuk, çok sesliliğe önem veren postmodern düşünce içerisinde; değişmekte olan ekonomik, politik ve düşünsel süreçlerle birlikte sanatta da önemli gelişmeler yaşanır. Bu sayede postmodern söylem içerisinde feminist sanatta farklılaşarak çok sesliliği önemseyen yaklaşımıyla ırk, sınıf, cinsiyet, etnik köken gibi temalara odaklanır (Çolak, 2011: 38-46).

19. yüzyıl öncesi sanatı, tarihsel, mitolojik, dini temalar, manzara ve natüremort gibi sınırlayıcı konular içinde ayırmak mümkündür. 20. Yüzyıl başlarında avangart akımı ile beraber konu ortadan kaldırılmak istenmiş, yüzyıl ortalarına doğru ise sanatın konulara göre ayırımı imkansız hale gelmiştir. Çünkü Çağdaş Sanat anlayışıyla eserin formundan ziyade, içeriğine yani konusuna odaklanılmıştır.

Çağdaş sanat geleneksel konuları değil, sosyo-politik, ekonomik, ahlaki ve kültürel meselelere odaklanmıştır. Bu bağlamda Çağdaş sanatçıların edindiği konuları üç ana başlık altına toplayabiliriz. 1.Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet, 2. Politika ve Küreselleşme, 3. Popüler kültür, medya ve tüketim (Whitham, Pooke 2013:201-202) .

2.1. TOPLUMSAL CİNSİYET VE CİNSİYET: KİMLİKSİZLEŞTİRME

Feminizm, beraberinde getirdiği kimlik, cinsiyet tartışmalarıyla birlikte, toplumsal cinsiyet ve farklılığın ana eksenlerinden biri olmuştur (Jarvis, Kantor, Cloke, 2015:100).

Öyle ki feminizm ile birlikte artan kadın- erkek söylemleri, sınırlı ve vurgulayıcı olmasından dolayı cinsiyet ile ilgili yeni kuramların da ortaya çıkmasına neden olmuş,

üçüncü kuşak feminizmle yapısöküm, yapıbozum, merkezsizleştirme, cinsiyet, farklılık ve kimlik gibi kavramlar derinleşerek gündeme gelmiştir (Öğüt, 2017: 78). Yeni Feminizm diye atfedilen bu yeni anlayışta cinsiyetçi bir bakıştan uzak, bireyselliğin ve farklılığın temel alındığı bir anlayışa geçilerek, kadın erkek tartışmalarındaki cinsiyetçi vurgulamalara karşı çıkılmaya başlanmıştır. Öyle ki Yapısökümün kurucusu olan Jacques Derrida, feminist sanat ve teori de kullanılan bazı yöntemleri eleştirmiş olsa bile yapısöküm ve feminizmi birbirileri içinde ilişkili bulmuştur (Öğüt, 2017: 78). Derrida kadın-erkek gibi ikili karşılaştırmaları doğru bulmayarak ve bu gibi karşılaştırmaların hep bir tarafı güçlendirmek için vurgulandığını söylemiştir (Selvi, 2014: 83).

Feminist kuramcılar biyolojik cinsiyetin toplumsal cinsiyetten farklı olduğunu, cinsiyetin bizi erkek, kadın ya da ikisinin karışımı yapan fiziksel özellikleri kapsadığını belirtmişlerdir. Toplumsal cinsiyet ise bir kültürde toplumun erkek ve kadına öngördüğü ‘toplumsal rolleri’ içermektedir. (Barrett, 2015: 257) Bu roller kültürler arası farklılık gösterebilir ve toplumsal cinsiyet rolü kimlikle ilintilidir diyebiliriz.

Kimliğin, Psikoloji, Sosyoloji, Biyoloji ve Felsefede birçok tanımı vardır. “Kimlik terimi 90’lardan bu yana feminist çalışmalarda çok yaygın olarak kullanılmaktadır. Kimlik, kelime tanımıyla, kolektif haller⁶ ve birinin belli bir kişi (ya da şey) ‘olma’ durumu anlamına gelir.” (Jarvis, Kantor,Cloke, 2015:209) Kimlik içinde bulunulan toplumla, kültürle ve mekanla ilişkilidir, öyle ki kimlik oluşumu toplumsal yapılara ve iktidar ilişkilerine de bağlıdır (Jarvis, Kantor,Cloke, 2015:209).

Kimlik tartışmalarının başta Queer teorisi⁷ olmak üzere çok eksenli olarak ele alınmıştır. İlk olarak ikinci kuşak feministlerle dile getirilen, tüm azınlıkları kapsayıcı söylemler Queer teorisiyle netlik kazanmıştır. Kimlik edilgen bir kavram haline gelmiş, toplumun ön gördüğü, yüklenen değil sonradan birey tarafından kazanılan bir olgu

⁶ Kolektif : “Birçok kimseyi veya nesneyi içine alan, birçok kişi ve nesnenin bir araya gelmesi sonucu olan.” (“TDK”, t.y.:1).

⁷ Queer: “Asıl anlamı “tuhaf”, “acayip”. LGBTT(Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Travesti, Transseksüel) bireyler için kullanılan aşağılayıcı bir sözken eşcinsel ve trans hareketin özellikle daha genç kesimi tarafından sahiplenilmiş ve olumlu bir anlamla kullanıma girmiştir. Eşcinsel, biseksüel, travesti, transseksüel ve cinselliklerini hegemonik heteroseksist normların dışında deneyimleyen heteroseksüelleri kapsayan bir şemsiye tanımdır. Akademide yaygın olarak kullanımdadır.” (Butler, 2012: 11)

haline gelmiştir. Öyle ki ABD’ li Postyapısalcı Filozof Judith Butler ne kadar insan varsa o kadar kimlik ve cinsiyet olduğunu öne sürmüştür (Butler, 2012: 37).

Yıkılan toplumsal bakış merkezli cinsiyet anlayışının, kimlik kavramına getirdiği bu yeni anlayışla birlikte, özellikle kadın eksenli sanat anlayışı da değişmiştir. Kimliğin bireysel deneyimlerle elde edileceğine olan bu inançla birlikte sanatta da ikili cinsiyet sınırlılığı ortadan kalkmıştır.

İngiliz sanatçı Grayson Perry’in *Golden Ghosts* adlı eserinde (Fotoğraf 2.1.), seramik bir çömlek üzerine melankolik çocuk imajları resmedilmiştir. Elbise giymiş erkek çocuklarının ve kırmızı tabutların yer aldığı bu eserde, sanatçının baskılanan mutsuz çocukluğunun etkilerini görülmektedir. Karşı cinsin kıyafetlerini giymesinden dolayı ailesi tarafından reddedilişini ve erkek yaratıcılığıyla ilişkilendirilen resim sanatını ve kadınla eşleştirilen el sanatını bir arada kullanarak oluşturduğu bu eser, cinsel kimliğinin yansıması gibidir. Öyle ki sanatçı içinde barındırdığı bu kadın kimliğine rağmen bir kadınla evlenmiş ve çocuk sahibi olmuştur (Whitham, Pooke, 2013: 216). Bu çalışmayı, toplumun çizdiği kimlik rolleri arasında sıkışan temsilin bir örneği olarak yorumlayabiliriz.



Fotoğraf 2.1. Grayson Perry, *Golden Ghosts*, 2001, Seramik, 63,2x26,8x26,8 cm. Tate Galeri Londra.

Judith Butler "*Cinsiyet Belası*" adlı kitabında Queer Teori'den şöyle bahsetmiştir;

Bedensel kategorileri doğallıktan çıkarma ve yeniden imlemeye yönelik bir strateji olarak bir dizi parodik pratik betimliyor ve öneriyorum. Bu pratikleri, beden, cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik kategorilerini kesintiye uğratan ve bunların altüst edici bir biçimde yeniden imleyip ikili çerçevenin ötesinde çoğalmalarına vesile olan Toplumsal cinsiyet edimlerine dair performatif bir kurama dayatıyorum (Butler, 2012: 37).

Bu bağlamda günümüz sanatçılarının da, cinsiyetler ve kimlikler arası üstünlüğü eleştirilmekte ve yıkmaya çalışılmakta olduğunu söyleyebiliriz.

Halil Altındere'nin, Güney Kore'de *Club Monster* başlıklı grup sergisinde yer alan (23 Kasım 2016-26 Şubat 2017) *Siren* adlı videosunda (Fotoğraf 2.2), transseksüel bir denizkızı yer almaktadır ("Kültür Limited", 2016:1). Cinsiyet eşitsizliğine değinilen filmde, aynada kendine hayran bir şekilde bakan denizkızı, bu hayranlığının aksine, fonda çalmakta olan İngilizce Opera'nın dramatikliği ve sözlerinin anlamındaki zıtlıkla, aslında bedeninin içinde sıkıştığı huzursuzluğu ve toplumdaki baskıyı yansıtmaktadır.



Fotoğraf 2.2. Halil Altındere, *Siren*, Renkli ve Sesli Video, 1.02 dk.

Kutluğ Ataman'ın *Sanatçı ve Zamanı* adlı sergisinde yer alan *Türk Lokumu* adlı video çalışması ise (Fotoğraf 2.3), kimlik ve klişeleşmiş imgelerin yapısöküme uğratıldığı bir çalışma olarak örnek verebiliriz. Kutluğ Ataman videoda Oryantalist doğu fantezisi olan dansöz kılığına bürünerek oryantal müzik eşliğinde dans etmektedir Kantarcı Video çalışması hakkında şöyle bahsetmektedir;

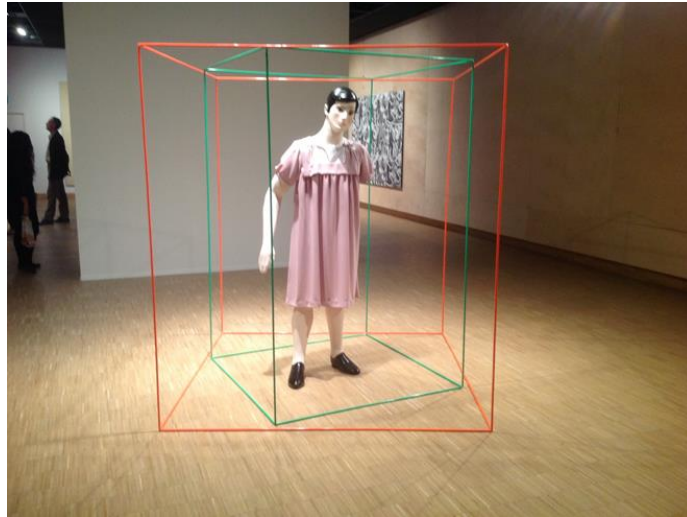
Ataman bir klişe haline gelmiş dansöz imgesine bürünmesiyle çarpık bir şakaya ve oyuna dönüşür. Üzerine fantezi kurulmuş, baştan bütün arzuların yüklendiği ve "yabancı" bir "bakışın"ın şekillendirdiği egzotik tanımlamalarla dikkat çeker. Sadece Doğu Batı ile kalmayıp, kadın ve erkek arasındaki ötekileştirmeyi de irdeleyen Ataman, "öteki"ni

tanımlarken kullanılan kemikleşmiş klişeleri, bunlardan biri olan göbek dansı teması üzerinde ele alır (Kantarıcı, 2015: 220).



Fotoğraf 2.3. Kutluğ Ataman, Türk Lokumu, Renkli ve Sesli Video, 16.14 dk.

Gülsüm Karamustafa'nın *Çifte Hakikat* (1987) adlı eseri (Fotoğraf 2.4) ise toplumsal cinsiyete yaptığı atıfla önemli eserlerinden biridir. Sanatçı cansız erkek manken üzerine pembe bir elbise giydirmiş, onu kırmızı ve yeşil demirden bir yapı içine yerleştirerek adeta hapsedmiştir. Bu görüntü, bireyin toplum içinde sıkışmış olduğu dayatılan kimlik temsiline bir işaret olarak yorumlanabilir.



Fotoğraf 2.4. Gülsüm Karamustafa, *Çifte Hakikat*, 1987.

Tüm bu örneklere baktığımızda, Feminizmin de yardımıyla birlikte değişen kimlik anlayışının, tek merkezli, cinsiyetçi bakış açısını aşındırarak, tüm azınlıkları kapsayıcı, çoğulcu bir dil geliştirmiş ve kimliği eriterek daha akışkan bir hale getirdiği görülmüştür.

2.2. POLİTİKA VE KÜRESELLEŞME ÇAĞINDA: KÜLTÜREL KİMLİK

Sanatçı içinde yaşadığı dönemin ve kültürün göstergelerini eserlerine yansıtmıştır. Öyle ki sanatta ki farklı anlayışlar dönemin getirdiği koşullarla, değişim göstermiştir. Bu bağlamda sanatın ve sanatçıların politik bir boyutunun da olduğu söylenebilir (Whitham, Pooke, 2018: 211). Öyle ki çağdaş sanatta politik kavramı siyaseti değil, gündelik hayatı ve toplumların değerlerini işaret etmektedir (Whitham, Pooke, 2018: 211). Yani politika kim olduğumuz ve ne olmak istediğimizin ifadesidir. 1960 ve 1970’lerde karşı kültür ve feminist tartışmalarda “kişisel ne varsa politiktir “ ifadesi kullanılır. (Whitham, Pooke, 2018: 211).

Çağdaş sanat, doğrudan veya dolaylı olarak toplumsal ve politik anlamlar taşımaktadır. Çağdaş sanatçı, alışlagelen geleneksel kurallara karşı şüpheli yaklaşımıyla, protest bir tavır içinde, bilinç uyandırıcı çalışmalar üretmektedir (Whitham, Pooke, 2013: 230).

Politika ve kültürel kimliğin bağı ise ikisinin de içinde bulunan durum ve koşulları işaret etmelerinden kaynaklanmaktadır. Yani kültürel kimliğimiz politik göstergelerimizi oluşturmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında önem ve hız kazanan Küreselleşme ile politik ve kültürel kimlik söylemleri global bir hal almış, sanatçı kendi kültürel söylemlerini sanat aracılığıyla duyurmuştur.

Etnik kökenleriyle tanınan ve işlerinde kendi etnik kimliklerinden ayrılmadan küresel söylemler yaratabilen sanatçılar arasında yer alan İran asıllı Şirin Neşat, Ortadoğu kimliğini ve etkilerini kadınlık söylemleriyle bizlere aktarmaya çalışmıştır.

2009’daki ilk uzun metrajlı filmi olan *Erkeksiz Kadınlar*’la Venedik Film Festival’inde en iyi yönetmen ödülü kazanan sanatçı, “1979 İran Devrimi sonrası sürgün yaşamında, özellikle çağdaş sanatın kimlik problematiği üzerinden yeniden söz

aldığı 1990’lardan günümüze fotoğraf serileri, video enstalasyonları ve kısa uzun metrajlı filmleriyle zorlu Ortadoğu coğrafyasında kadın kimliğinin nasıl belirdiğini sorgulayan işleriyle” (Gazi, 2017: 25) tanınmıştır. Sanatçının sanatındaki söylemleri tüm kadın sorunlarını kapsayıcılığıyla güncelliğini korumaktadır (Gazi, 2017: 25). *Allah’ın Kadınları* en çok bilinen işlerindedir (Fotoğraf 2.6). Siyah bir çarşafa bürünmüş, siyah beyaz fotoğraftaki kadının üzerinde Farsça yazılmış İran’lı çağdaş şairlerin şiirleri yer almaktadır.

Neşat’ın çalışmaları politik ve kültürel kimliğinin temsil bulmasıyla ve bu temsilleri global bir anlayışla sunması bakımından önem taşımaktadır.



Fotoğraf 2.5. Şirin Neşat, *İsyankar Sessizlik*, 1994, Siyah Beyaz Fotoğraf, 27,5x35 cm.

Ülkemizde sanatını “Kişisel olan politiktir.” anlayışıyla icra eden Canan Şenol eserlerinde, iktidar yapılarını, toplumsal cinsiyet üzerindeki siyasi uygulamaları, ataerkil sistemi ve tüm bunların beden üzerindeki tahakkümünü sorgulamaktadır (Bay, 2016: 162).

Kendine mal etme⁸ 70’lerde kadın feminist sanatçılar arasında sıklıkla kullanılan bir eğilimdi. Geçmişteki erkek deha olarak kabul gören erkek sanatçıların eserleri kullanılarak, erkek egemen sanat anlayışı tarihinde, kadın imgesini sorgulayıcı söylemler yaratacak işler üretilmiş olduğu görülmektedir. Canan’ın *Türk Lokumu*

⁸ Kendine mal etme, dördüncü bölümde tanımlanmıştır.

(2011) serisi bu anlayışla yapılmıştır. Kendi bedenini kullandığı performanslarıyla tanınan sanatçı, bu serisinde yine kendini model olarak ortaya koymuştur. Geçmişteki, Jean Auguste Dominique Ingres'ın, *Büyük Odalık* (1814) ve *Odalık ve Kölesi* (1842), Henri Matisse'in *Odalisque* (1928), Pierre-Auguste Renoir'ın iki adet *Odalisque* (1870) işlerini kendine mal ederek kadının temsiline getirdiği eleştiriyi birlikte bu eserlere müdahalelerde bulunmuştur (Fotoğraf 2.6). Sanatçı bu Batılı sanatçıların hiç Doğu'yu görmemesine rağmen klişeleşmiş Doğu fantezilerinden ibaret olmaktan başka bir şey olmadığına dikkat çekmiştir. Aynı zamanda sanatçı, Batı'nın Doğu'lu kadın imajını cinsel bir objeye dönüştürerek lanse etmesini, kadının ötekileştirilmesi ve aynı zamanda Doğu'nun da öteki olarak temsiliyetiyle de kesişir bulmuştur (Taş, 2012:103-104). Şenol, geçmişteki bir bakış acısını bugünün temsiliyle birleştirerek, klişeleşmiş kadın kimliğini yapısöküme uğratmıştır.

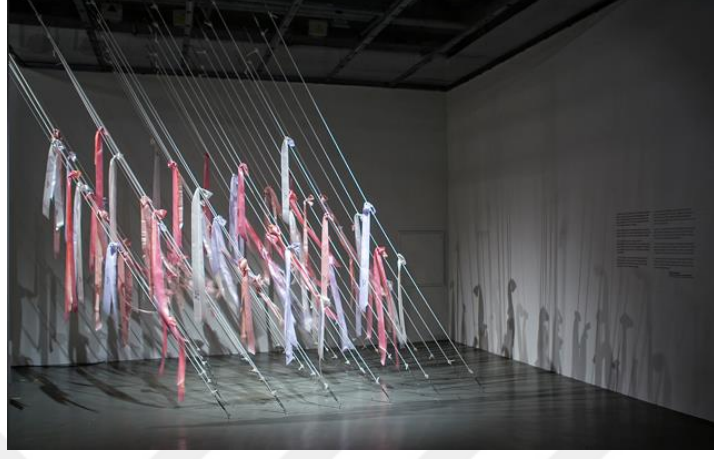


Fotoğraf 2.6. Canan Şenol, Türk Lokumu serisinden, 2011.

Bugün sanatçı, yaşadığı coğrafya üzerindeki kültürel kalıntıları, kodları ya da sosyolojik sorunları ürettiği işlerine yansıtarak evrenselleştirmektedir. Bu duruma örnek olarak, Gülsüm Karamustafa'nın Rene Block küratörlüğünde yapılan 1995'deki İstanbul Bienali için özel ürettiği işi *New Orientation* (Fotoğraf 2.7) gösterilebilir (Demirkazık, 2016: 24).

Sanatçı bu çalışmayı o dönemlerdeki kayıp kız çocuklarını polis yardımıyla bulmaya çalışan bir programdan esinlenerek yapmıştır. Bu program vasıtasıyla ulaştığı polis kayıtlarında, kayıp kızların isimlerine ve aileleri tarafından en son görüldükleri tarihlere ulaşarak çalışmasında kullanmıştır. Sadece kayıp kızların isimlerinin baş harflerinin ve kayboluş tarihlerinin kullanıldığı enstalasyonda, duvardan yere paralel

olarak inen ipler üzerine, beyaz ve pembe tonlarında kurdeleler bağlanmış, her bir kurdele kaybolan bir kızı temsil ederken, kurdeleler üzerinde baş harfleri ve kayboluş tarihleri yer almıştır (Çapan, 2017: 12).



Fotoğraf 2.7. Gülsüm Karamustafa, New Orientation, 1995

Karamustafa'nın işine benzer bir çalışma olan, İnci Eviner'in *Evden Kaçan Kızlar* (Fotoğraf 2.8) adlı videosudur.

Eviner, çalışmasında vücut ve hareketin tarihsel anlatıları ve kavramlarının yanı sıra Doğu ve Batı kesişiminde Modern Feminizmi, hipnotize edici, tekrara dayanan ve geçişli görüntüler ile keşfediyor. Eviner "Runaway Girls" adlı eseriyle Türkiye ve ötesindeki toplumların sınırlarında yaşayan, kendi çevrelerinden ayrılmaya zorlanmış ya da kaçmayı seçmiş kızların hayallerini, hikâyelerini ve korkularını keşfetmeyi amaçlıyor. İnşaat halinde olan bir depoda geçen film, yüzleri gizemli çizimlerle maskelenmiş cinsiyeti belirsiz figürlerin sürekli dönen bir kamera karşısındaki dansını, mücadelesini ve birbirlerini kovalamalarını gösteriyor. Çizim olgusu bu videoda Eviner'in pratiğinde yeni bir boyut kazanıyor. Sanatçı bu durumu Çizimler oyuncuların yerini alıyor ve hikâyeye dahil oluyor. Çizimler özgür olmayı talep ediyor. Kâğıttan kendilerini yırtarak çıkarmak istiyorlar ("Saha", t.y.:1).



Fotoğraf 2.8. İnci Eviner, Evden Kaçan Kızlar Video Enstalasyonu, 2015.

Bu konu bakımından benzer iki örnekte görmekteyiz ki ülkemizde ve dünyada gerçekleşen bu sosyolojik problem, farklı sanatçılar, Karamustafa ve Eviner tarafından ele alınmış, problemi küreselleşen sanat ile duyurmayı başarmışlardır.

Nilbar Güreş'in *Soyunma* adlı video çalışması ise dini inanç gereği olarak tercih edilen başörtüsünün kimikleştirilmesi konusuna dikkat çekiyor. Sanatçının "çalışmalarında, kadın sorunlarını genelleyen ve sınırlayan katı çerçevelerin aksine, hayatın gerçekliği ve ironisi bulunmaktadır." (Kantarıcı, 2015: 300) Sanatçı çarşafa benzer kumaşlarla yüzüne kadar tamamen örtülü bir şekilde belirir ve kat kat giyindiği örtüleri yavaşça tek tek çıkarmaya başlar ve bu esnada kadın isimlerini yüksek sesle söyler. Bu kadınlar sanatçının Avrupa'da şahsen tanıdığı kadınlardır (Kantarıcı, 2015: 300). Sanatçı performans videosundan şöyle bahsetmektedir;

Avrupa'da yaşayan farklı milliyetlerden kadınlar, ben de dahil olmak üzere başörtülü ya da başörtüsüz ne Türkiye'yi, İran'ı, ya da Afganistan'ı ne de başka ülkeleri ya da İslam'ı temsil ediyoruz. Buna rağmen, bu kadınlar birer hedef olmaktan ne yazık ki kurtulamıyorlar. Avrupa'da yaşayan Müslüman kadınların büyük çoğunluğu başörtülü ya da başörtüsüz, her şeyden önce dinsel ya da milliyetçi görüşleri değil, kendilerini temsil eder (Kantarıcı, 2015: 300).

Güreş'in bu çalışmasında (Fotoğraf 2.9) ise dünyanın farklı yerlerinde ki kadınların ortak problemlerini tek bir söylem üzerinden ifade ettiğini görmekteyiz.



Fotoğraf 2.9. Nilbar Güreş, *Soyunma*, Video Renkli ve Sesli, 2006.

Çağdaş ve güncel sanatta sanatçının şüpheci ve meydan okuyan tavrı, Dünya ve değerlerinin genel tabularını yıkmaktadır (Whitham, Pooke, 2013: 239). "Karl Marx'ın ifadesiyle, Dünya hem somut hem de görünmez bir biçimde birbiriyle bağlantılı ve birbirine bağımlıdır. Karşılıklı bağımlılığımızın, küreselleşme ve post-kolonyal

politikalarla belirginlik kazandığı çağımızda bu daha da çok geçerlidir.” (Whitham, Pooke, 2013: 239).

Küreselleşme ile özelden genele gelişen sanat anlayışıyla birlikte sanatçının kültürel kimliği ne olursa olsun bugünün sanat ortamında eşit bir biçimde kendini ifade edebilmekte ve kültürel kodları ile yer alabilmektedir. Aynı zamanda global sanat ortamında akan bilgi hareketliliği de, farklı kültürden sanatçıların işlerine ulaşmamıza kolaylık sağlamıştır. Sanatçı artık hangi etnik kökenden ve milletten olursa olsun, kendi sanat söylemeleri üzerinden, tüm Dünyayı kapsayıcı söylemlerde bulunmaktadır. Özellikle uluslararası bienaller bu sınırların aşınmasında büyük etkiye sahip olmuştur. Bienaller, Batı'nın ön kabullerinin içerisinde oluşan sanat tarihinde, küreselleşme ile birlikte Doğunun da söz sahibi olmasını sağlamıştır.

Kadın ise bu küreselleşen sanat ortamında kendini temsil edebilmiş ve daha çok kişiye ulaşabilmiştir.

2.3. POPÜLER KÜLTÜR VE MEDYA: TÜKETİM ARACI OLARAK KADIN

“Çağdaş zamanlarda “gündelik hayatın mikro-yönetimi [...] imgelerin denetimine dayanır.”(Artun, 2015: 35)

Sanayileşmeyle birlikte hızını hiç kesmeden ve kontrolsüz bir şekilde büyümekte olan üretim, beraberinde tüketim çılgınlığını da getirmiştir. Çoklu üretim ile birlikte ürünün niteliği ucuzlamış ve alım gücü kolaylaşmıştır. İnsanların kolay satın alabilmeleri hızlı tüketmelerine de sebep olmuştur. Tüketim politikası aracı olan görsel medya, sürekli tüketicinin kulağına daha çok tüketmesini fısıldamaya başlamıştır.

Reklam aracı olarak kullanılan her türlü görsel iletide kadın imajları kullanılmıştır. Kadının tüketim aracı olarak sunulduğu tüm bu göstergelerde, her türlü satılabilir nesne ile yan yana konulmuş, üstü kapalı erotize edilmiş sözlerle pazarlanmaya çalışılmıştır.

Popüler kültür, tüketimle beraber doğan kolay ve hızlı tüketilen, hızlıca moda olup hızlıca modası geçen her türlü yaşam kültürünü niteler. Sanatta da Pop Art olarak ortaya çıkan popüler kültür söylemlerinin yine kadın ve tüketim üzerindedir.

İlk pop resimlerden biri olarak anılan Richard Hamilton'un *Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?* (Resim 2.1.)adlı çalışması işte bu popüler ve tüketim kültürünün göstergeleri olan cinselliği, idealize bedenleri, insanın günlük yaşamını kolaylaştıran nesnelere ve dönemin modası olan fotoroman bir posteri vs. içinde barındırmıştır. Çalışmadaki kadın figürü, popüler dergilerde ve afişlerdeki verilen klişe pozla kendini göstermektedir. İzleyiciye dönmüş iri göğüslerine dikkat çeken figür, hem cinsellik hem de tüketim dürtülerini uyandırmaktadır.



Resim 2.1. Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?"
1956, 25x26 cm, Kolaj.

Amerikalı sanatçı Roy Linchtenstein, Pop sanatın yine bilindik temsilcileri arasındadır. Linchtenstein piyasadaki çizgi romanları iri tuvallere kopyalamıştır (Resim 2.2 -2.3). Sanatçı çizgi roman karelerinin yanı sıra, reklam görüntüleri ve popüler çizgi filmlerden bazılarını da resmetmiştir (Fineberg, 2014: 249). Resmettiği çizgi romanlarının konusu aşk temalı ve kadın temsilleri acı çeken, ağlayan, zayıf ya da seksi temsiller olmuştur.



Resim 2.2. Roy Linchtenstein, Hopeless, 111,8x111,8 cm, 1963.



Resim 2.3. Roy Linchtenstein, Thinking of him, 173x172,7 cm, 1963.

Bir diğer kadın bedenini nesneleştiren pop sanatçı Tom Wesselmann ise özellikle sarışın kadınları resmetmiştir. Wesselmann yüzü tam olarak belli olmayan, kitle tüketim erotizmini çağrıştıran *Great America Nudes* (Büyük Amerika Nüleri) serisinde (Resim 2.4) kadının cinsel tahrik uyandıracak alanlarına yer vermiştir. Tıpkı bir reklam afişi gibi, kontrast renklerden yararlanan sanatçı kadını bir haz nesnesine dönüştürmüştür.



Resim 2.4. Tom Wesselmann, Great American Nude, Tuval Üzerine Yağlıboya, 206 x 152 cm, 1968.

Yine Pop Sanatının temsilcilerinden olan Amerikalı sanatçı James Rosenquist, ekran ve seks sembolü olan Marilyn Monroe'yu eserlerinde kullanmıştır (Resim 2.5). Rosenquist'te diğer Pop sanatçıları gibi çarpıcı renkler kullanmış, kırmızının

çağrıştırdığı erotik anlamlar ile kadın figürünü birleştirerek metalaşan kadın objesini vurgulamıştır.



Resim 2.5. James Rosenquist, Marylin için Çalışma, 1962, 91.5x95.2 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

Modern öncesi kadının seyirlik olarak sanatta yer alması eleştirilerinin, Pop kültürüyle yeniden uyandığı görülmektedir. Tüm bu örnekleri incelediğimizde, tüketim aracı olarak kadının kullanılması olağanlaşmış, öyle ki sanat alanına bile sızmıştır. Popüler kültürle birlikte beden kadının ambalajı olmaya başlamış, kadının güzellikle olan ilişkisi bir tüketim alışkanlığı olarak kendini göstermiş ve kadın temsili haz veren, tüketilene dönüşmüştür (Elçik, 2009: 259).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OLUMSUZ KADIN İMAJINA YÖNELİK ELEŞTİREL YORUMLAR

Yerli ve yabancı sanatçı örneklerine yer verilecek olan bu bölümde, seçilen sanatçılar, belirli bir tarih, dönem ile paralel olmaktan ziyade, anlatımlarında kadına yönelik her türlü olumsuz baskıyı ve eylemi eleştirmiş olmalarına önem verilerek belirlenmiştir. Ayrıca bu isimlerden bazıları feminist sanat için kült isimler olmakta iken, bazıları ise daha yeni ve ismini çok duymadığımız sanatçılardan oluşmaktadır. Böylece bugünün sanat anlayışının daha taze, yenilikçi ve geniş bir yaklaşımla sunulması amaçlanmıştır.

İlk olarak beş yabancı kadın sanatçının ele alınacağı bu bölümde, feminizmin önemli isimlerinden olan ve güçlü söylemlerde bulunarak ardıllarına yeni bakış açıları kazandıran Cindy Sherman'a yer verilecektir. Ardından Laura Aguilar'ın kadın üzerinden yaptığı cinsiyetçi ve ırkçı söylemlerine ve Lorna Simpson'ın Toplumsal cinsiyette yönelik yaptığı eleştirilerine değinilecektir. İki genç sanatçı olan Lisa Yuskavage ve Cristina Toledo'nun ise kadın üzerinde kurulan eril bakış tahakkümlerini ele aldıkları çalışmalarına bakılacaktır. Böylelikle farklı kültürlere sahip kadın sanatçıların, kadına yönelik olumsuz söylemlere çalışmalarında nasıl yaklaştıklarına ve bu söylemlerin nasıl temsil bulduğu incelenecektir.

İkinci olarak ülkemizde feminizm söylemleri ile tanınan dört kadın sanatçıya yer verilecektir. Başta Türkiye' de kadınlık söylemlerinin ilk temsilcileri arasında yer alan Nur Koçak'ın fetiş nesnelere ve kadın stereotiplerini ele aldığı çalışmalara değinilecektir. Ardından kadına dair çoklu söylemler yaratan, ülkemizdeki kadın sorunlarını ele alan İpek Duben'in kadın cinayetlerine ve şiddetine dikkat çektiği çalışmaları incelenecektir. Cesur performansları ile gündem yaratan ve kadınlık sorunlarına dikkat çeken Şükran Moral'in ise farklı kadın temsillerine yaptığı atıflar üzerinden ele aldığı kadın sorunlarını içeren performanslarına bakılarak, Canan Şenol'un farklı disiplinler ile anlatım dilini oluşturması ve kadın olma haline dikkat çeken işlerine yer verilerek tamamlanacaktır. Bu dört önemli kadın sanatçı ile de ülkemizde kadına yönelik olumsuz söylemlere ve temsillere nasıl yaklaşıldığına bakılacaktır.

3.1. CINDY SHERMAN (1954-)

Film ve fotoğraflarıyla tanınan Amerikalı sanatçı Cindy Sherman, erkek egemen tüketim toplumunda kadınların rolü üzerine güçlü yorum ve çözümlenelerde bulunmuştur (Cumming, 2008:472). Sherman çalışmalarındaki en önemli özellik, kendini model olarak kullanmasıdır. Sanatçı girdiği rollerle farklı kadın stereotiplerini yansıtmıştır (Fotoğraf 3.1).



Fotoğraf 3.1. Cindy Sherman, Untitled Film Still # 21, 1978.

Sherman'ın İlk dönem çalışmaları, 1977'de geldiği New York'ta eski Hollywood filmlerindeki kadın stereotiplerini canlandığı karelerden oluşmaktadır. Sinema ve televizyondan ilham alarak küçük siyah beyaz fotoğraflar üretmiş, 1980'in sonuna doğru ise bu fotoğrafları renkli ve büyük ölçekli olarak devam ettirmiştir. Sherman'ın çalışmaları zamanla daha ilginç, ürkütücü ve hatta iğrenç bulunabilecek konulara (Fotoğraf 3.2) dönüşmüştür (Fineberg, 2014: 394).



Fotoğraf 3.2. Cindy Sherman, Untitled#153, 1985.

Sherman, zaman içinde değişen konuları ele alsada, bugün yine yakın zamanlarda gerçekleştirdiği çalışmalarında hala kadın stereotipilerini konu edinmektedir. Son dönem ki çalışmalarından olan *Rich Woman* (Zengin Kadınlar) (Fotoğraf 3.3- 3.4) serisi günümüzün kadın imajlarına ışık tutmaktadır.



Fotoğraf 3.3. Cindy Sherman, Rich Woman Serisinden, 2008, Kromojenik Renkli Baskı, 163.8x147.3 cm.



Fotoğraf 3.4. Cindy Sherman, Rich Woman Serisinden, 2008, Kromojenik Renkli Baskı.

Bu kadınlar estetikli, makyajlı, pahalı mücevherlere sahip, şık giyimli ve izleyiciye küçümseyici bakışlarla bakan kadınlardır. Bu dev ebatlı çalışmalarla karşı

karşıya gelindiğinde ezici bir baskınlık hissedilir. Günümüz kadın temsillerini yansıtan bu kadın tiplerinde, aslında kendini hayatın merkezine alan fakat kendi başlarına kaldıklarında içlerini neyle ve nasıl doldurdukları sorusuna cevap arayan kadınlar oldukları söylenebilir (Hicks, 2015:18).

Sherman'ın kadın stereotipilerini yansıttığı ilk çalışmalarından bugüne, kadın temsillerine güncel atıflarda bulunabildiği görülmektedir. O, aslında eril iktidarın yarattığı ve dayattığı kadın imajlarını bizlere sunarak, bir realiteyi gözler önüne serer ve bugünün 'suni' diyebileceğimiz kadın imajlarını görmemizi sağlar.

3.2. LAURA AGUILAR (1959-2018)

Meksika kökenli Amerikalı sanatçı Laura Aguilar, çoğunlukla kendi portreleriyle, LGBT ve obez insanlar da dahil olmak üzere marjinal topluluklardaki insanları konu aldığı fotoğraflarıyla tanınmaktadır.

Aguilar, üçüncü kuşak feminist yaklaşımda olduğu gibi toplum tarafından dışlanmış, (obez, lezbiyen, disleksi hastaları gibi) insanları kucaklamış ve onları model olarak kullanmıştır. Toplumsal cinsiyet, cinsiyet, sınıf, ırk, kimlik normlarını ve çağdaş toplumsal güzellik yapılarını eleştirdiği çalışmalarında, ayrıca kendi bedenini ve portrelerini de cesurca kullanmıştır ("Wikizeroo" ,t.y.:1).

En çok tanınan çalışmalarından biri olan *Three Eagles Flying*' de (Fotoğraf 3.5), kendi bedeni ve kimliği üzerinden kimlik politikalarını sorgulamıştır. Aguilar, Amerika Bayrağı ve Meksika bayrağının ortasında üst kısmı çıplak bir şekilde durmaktadır ve başı Meksika bayrağı ile sarılmışken, alt kısmı ise Amerika bayrağı ile örtünmüştür. Ayrıca sanatçı adeta tutsak bir insanı andırırcasına bedeninden boynuna kadar kalın bir halat ipe sarılmıştır (Duron, 2018:1). Aslında iki ülkede de tam bir kabul görmediğini yorumlayabileceğimiz sanatçı, kendisi gibi aynı durumda olan birçok kişiye tercüman olarak, kimlik politikalarını eleştirmiştir.



Fotoğraf 3.5. Laura Aguilar, Three Eagles Flying, 1990, Three İnkjet Prints.

Aguilar'ın bir başka problematiği olan dayatılan güzellik standartlarına eleştirileri ise yine kendi bedenini kullanarak olmuştur. Kendisini çoğunlukla ıssız doğal mekânlarda fotoğraflayan sanatçı, tabiattaki nesnelere bedenini bir uyum içinde göstermiştir (Fotoğraf 3.6- 3.7) (Duron, 2018:1). Aguilar, şişman bedenini toplumun güzellik dayatmalarına karşı farklı bir bakış açısıyla sunmuş ve bedenini farklı bir şekilde estetize etmiştir.



Fotoğraf 3.6. Laura Aguilar, Grounded, 2006, İnkjet Print.



Fotoğraf 3.7. Laura Aguilar, Doğa Portresi # 2, 1996. Jelatin Gümüş Baskı.

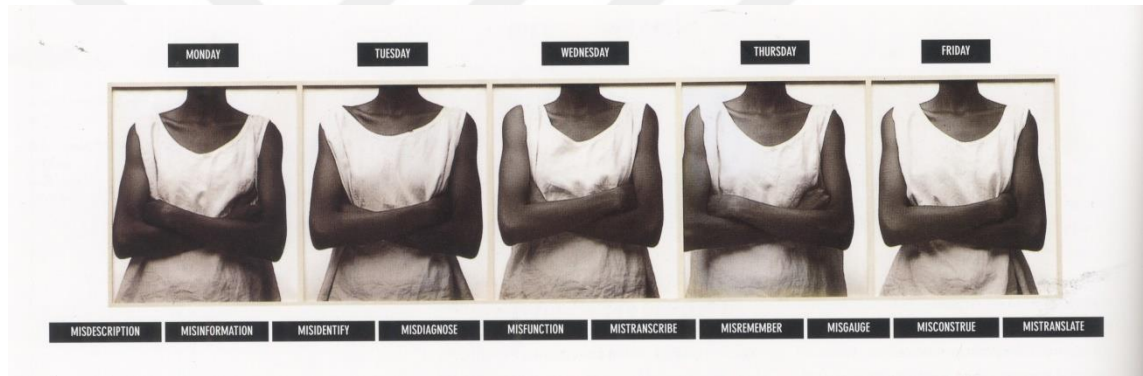
Aguilar'ın kendini de azınlık, öteki, marjinal olarak nitelendirilen ve toplum tarafından dışlanan gruba ait hissetmesiyle, sanat dilinde feminist sanatın çoğulcu bakış açısını benimsemesine neden olmuştur. Sanatçı kendi kimliği ve bedeni üzerinden sorguladığı problematiklerin kendi yaşamıyla örtüşmesiyle birlikte çalışmalarını gerçekçi bir dil ile ifade etmiştir diyebiliriz.

Laura Aguilar güzellik, estetik anlayışına farklı bir açıdan bakmayı sağlayarak, dayatılan normlara kendi bedeniyle meydan okumuştur.

3.3. LORNA SIMPSON (1960-)

Afrika Kökenli Amerikalı sanatçı Lorna Simpson, yazılı fotoğraflarıyla tanınmaktadır. Kendini modernist katı fotoğraf kavramlarına direnen, esnek bir disiplin ve yalın bir anlatım kullanan bir sanatçı olarak tanımlamıştır (Barrett, 2015: 283).

Simpson çalışmalarında, kendi gibi Afrika kökenli Amerikan kadınlara yer vermiştir. Bu kadınlar arkaları dönük ya da yüzleri görünmeyecek şekildedirler ve ‘mağduriyet söylemlerinden’ uzak ‘savunma ya da direniş’ pozları verirler (Fotoğraf 3.8) (Barrett, 2015:279). Simpson ırk ve cinsiyet, toplumsal cinsiyet, tecavüz istismar gibi konuları ağırlıklı olarak ele alırken, çalışmalarını açık, kısa ve noktalama işareti kullanmadan, belirsiz deyimler ve sözcükler kullanarak güçlendirmiştir (Barrett, 2015:277).



Fotoğraf 3.8. Lorna Simpson, Five Days Forecast, Siyah Beyaz Fotoğraf, 1991.

Sanatçının *Guarded Conditions* (Korumalı Koşullar) adlı çalışması (Fotoğraf 3.9) ard arda aynı pozu veren ve neredeyse aynı açıdan görünen altı kadından oluşmaktadır. Bu tekrarlanan kadın imgeleri, izleyiciye arkası dönük bir şekilde sıralanırlarken, ellerini arkadan bağlamışlardır. Sanatçının çoğu çalışmasında olduğu gibi kadınlar beyaz bir elbise giymişlerdir. Bu elbiseler sanatçının siyahi söylemlere olan tutumu göz önüne alındığında kölelik ve kurban gibi temsillere atıf yaptığını düşündürür. Kadın imgesinin tekrarlanmasıyla paralel olarak imgelerin altında “sex attacks/skin attacks (seks saldırılar/ten rengi farklılığı yüzünden yapılan saldırılar)” yazıları da tekrarlanarak yirmi bir kez ard arda yazılmıştır (Wilson, 2015: 338). Sanatçının çalışmalarında yer alan seks ve ten gibi kelimeler kadına yönelik yapılan bu saldırılara yaptığı atıflardan dolayı eseri zayıflatmaktan ziyade anlatımını güçlendirmiştir (Barrett, 2015:279).

Bu çalışma bilinen kadın temsillerinin aksine güçlü ve izleyiciye olan mesafeli fakat gerçekçi duruşuyla fark yaratmakta ve anlatımının sadeliği ile de rahat okunabilmesi bakımından da temsil ettiği protest tavrını hızla iletmektedir.



Fotoğraf 3.9. Lorna Simpson, Guarded Conditions (Korumalı Koşullar), 1989, On Sekiz Adet Polaroid Baskı, Yirmi bir Adet Plaka ve Plastik Harfler, 91x131 cm.

Lorna Simpson'ın bir başka çalışması olan *Twenty Questions* (Yirmi soru) (Fotoğraf 3.10), klasik portre anlayışını yıkan bir eserdir. Öyle ki izleyiciye yüzünü göstermeyen kadın imgesi fotoğrafın altında yer alan “resim kadar güzel mi?”, “zambak kadar saf mı?” ve “kömür kadar siyah mı?” metinlerle izleyiciyle garip bir iletişime geçer. Burada izleyiciye yöneltilen sorularla kimlik ve temsil üzerinden yapılan kalıplaşmış yargıların sorgulanmasına yardımcı olarak, izleyiciyi önyargılarıyla yüzleşmek zorunda bıraktığı söylenebilir (Stoltzfus, 2017:1).



Fotoğraf 3.10. Lorna Simpson, Twenty Questions (Yirmi soru), 1986.

Lorna Simpson *Easy For Who to Say* (Söyleyene Kolay) adlı çalışmasında (Fotoğraf 3.11) ise yine alışılmışın dışında beş adet yüzleri kapatılmış beş portreden oluşmaktadır. Her bir portre de kırmızı harfler bulunmaktadır. Bu harfler İngiliz

alfabesinde bulunan sesli harflerdir. Sanatçı bu harfleri portrelerin altında yer alan kelimeler ile kodlamıştır. Bu kelimeler ise “Amnesia (Unutkanlık), Error (Hata), Indifference (Kayıtsızlık), Omission (İhmal), Uncivil (Yabani)” dir. Sanatçı bu kelimeleri Afrika kökenli Amerikalı kadınlarla ve onlara yapılan muameleler ile ilişkilendirmiştir. “Söyleyene Kolay” isimli çalışmasında yine bir gönderme yapan sanatçı, aslında bu harflerin ve kelimelerin söylenmesinin herkese kolay gelmesine rağmen Afrika kökenli bir siyah insan için oldukça zor olduğuna dikkat çekmektedir (Barrett, 2015: 306).



Fotoğraf 3.11. Lorna Simpson, Easy For Who to Say (Söyleyene Kolay),1989.

Lorna Simpson siyahi bir kadın sanatçı olarak, ırkçılığa karşı tutumuyla kadın üzerinden birçok söylemlerde bulunmuştur. Fakat çalışmaları tüm kadınları kapsayacak şekilde ve evrensel bir dile sahip olmuş, izleyicide bilinç uyandırmayı hedeflemiştir. Sanatçı, geçmişte ve günümüzde, ırk, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, kimlik, gözetim ve cinsel saldırıların evrensel bir problematik olarak Simpson’ın çalışmalarında da protest ve eleştirel bir şekilde gündemde tutarak farkındalık yaratmayı amaçladığı görülmektedir.

3.4. LISA YUSKAVAGE (1962-)

Amerikalı sanatçı Lisa Yuskavage illüstrasyon figürlerini andıran abartılı erotik kadın figürleri ile tanınmaktadır.

Sanatçının çalışmalarına bakıldığında, ilk olarak illüstre edilmiş erotik kadın figürleri göze çarparken, ikinci olarak klasik resim üslubu ile yapılmış mekân yaratımı dikkat çeker.

Yuskavage'nin figürlerinde ki kadınlar iri göğüslü, iri kalçalı ve ince bellidirler (Wilson, 2015:388), genellikle günlük hayattaki sıradan işlerle uğraşırlar ve izleyiciye erotik pozlar vermektedirler (Resim 3.1). Sanatçı kadın figürlerini izlenen konumuna, izleyiciyi de bir nevi röntgenci konumuna sokmaktadır. Aslında Yuskavage popüler kültürün sunduğu bu erotik figürü sunarken onu tekrarlarını oluşturarak ve abartarak yapı sökümü uğratarak, kadını çıplak ve gözetlenen Batı resim tarihindeki eril bakışla yüzleştirir (Resim 3.1.) ("Artnet", t.y.:1).



Resim 3.1. Lisa Yuskavage, Chaning, Oil on Linen, 195x175 cm., 2005.

Çalışmalarındaki sahneler iç mekân da ve dış mekânda yer almaktadır. Klasik bir dönem tablosu gibi görünen mekânın içinde popüler kültürün yaratmış olduğu figürler yansıtarak iki farklı okuma sağlar. Bu bağlamda Yuskavage' nin çalışmalarının aslında metinlerarasılık içermekte olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki Barthes;

... sanat eserlerinin başka sanat eserlerine bilinçli veya bilinçsiz referanslarla yaratıldığını da söyler. Sanatçıların fikirlerini bir yerden aldıklarını, bu nedenle bir fikir ne kadar orijinal görünürse görünsün, az veya çok başka sanat eserlerinin bilgi ve deneyimle yaratıldığını savunarak bunu "metinlerarasılık" olarak adlandırmıştır (Witham, Pooke, 2018: 90).

Lisa Yuskavage' nin *Pie Face* adlı çalışmasında resmin tam ortasında yer alan, üzerinde sadece alt çamaşırının olduğu çıplak bir kadın vardır. İç mekânda yer alan figür abartılı vücut hatları, yüzüne bulaşmış pasta kreması ve elinde kasık hizasında tuttuğu çiçekleri ile dikkat çekmektedir. Figür adeta izleyiciye doğru poz vermektedir. Wilson bu konu hakkında şöyle bahsetmiştir;

Pasta surat'taki krema, figürün yüzünü, kimliğini saklayan opak bir maskeye dönüştürür ve izleyicinin dikkatini yine Yuskavage'in eril bakışla (nesilden nesile aktarılan cinsiyetçi

gözlemeleme eylemini kolaylıkla gözetlemeci bir iktidar unsuru haline getiren) arasındaki karmaşık ilişkiye dikkat çeker. Hem Yuskavage'in paletindeki şekerrenge pastel tonlar hem de sanatçının her zaman kadın olan figürlerinin cinsel olgunluğu ve bilinçli bir şekilde sadelikten ve doğallıktan uzaklaştırılmış tasvirleri, erotik fantezi klişelerinin, parodisidir. Söz konusu klişelerin, resimleri sanat dünyasındaki "yerleri ve yönelimleri" hakkında kuşku uyandırdığını iddia eden Yuskavage, aslında salt alay etmekten çok herkesin bildiği bu senaryoları yeniden canlandırıyor gibi görünür (Wilson, 2015:388).

Bazı resimlerinde kullandığı yüzü pasta kremalı kadın figürlerini komedide kullanılan bir tür şiddet eylemi olarak değerlendiren sanatçı figür ile olan erotilize edilmiş dili (Resim 3.2-3.3) şöyle açıklamıştır (Wilson, 2015:388);

"İnternette gezinmeye başladım," der sanatçı " ve cinsel dürtüleri harekete geçirmek için birbirine yiyecek atmaktan hoşlanan insanlara yönelik 'Messy Fun' denilen bir kategori olduğunu keşfettim." Dolayısıyla Pasta Surat, gerçek bir aşağılanma/aşağılama eylemine "bir tür gizli- Dışavurumcu" bakış açısıyla yaklaşır."(Wilson, 2015:388)



Resim 3.2. Lisa Yuskavage, Pie Face, Oil on Linen, 48x40 cm. 2008.



Resim 3.3. Lisa Yuskavage, Pie Face, Oil on Linen 21x21 cm. 2007.

Lisa Yuskavage çalışmalarında ironi, parodi ve uyumsuzluğu bir arada kullanarak postmodern bir tutum sergilemiştir.

İroni, parodi ve uyumsuzluk birbirleriyle ilişkili kavramlardır. İroni kelimelerin ve görüntülerin söyledikleri, gösterdikleri şeyin aksini anlatmak için kullanılır. Parodi, hem eserin kendisiyle hem de ele aldığı konuyla dalga geçip eğlenmek için bir başka sanat eserini taklit eden bir taşlama biçimidir. Uyumsuzluk ise bir çalışmadaki unsurların uyumsuzluğunu ortaya koyar (Barrett, 2015:310).

Yuskavage'nin işlerinde de, görünen erotik kadın imajları ironi ile temsil bulmakta olup, abartılı figürleriyle eleştirel yapıya sahip olmaları bakımından ise parodi içermektedir. Ayrıca iki zıt görüntü olan illüstrasyonu andıran kadın figürleri ile

geleneksel olarak nitelendirebileceğimiz kapalı ve açık mekanların bir arada kullanılması bakımından hem uyumsuzluk hem de metinlerarasılık içerdiğini söyleye biliriz (Resim 3.4).



Resim 3.4. Lisa Yuskavage, Edge of Towners, Oil on Linen, , 139x167 cm. 2011.

Bu abartılı erotik kadın figürleri günümüzde olan kadın imajlarını dışavurumcu bir şekilde bizlere yeniden sunmaktadır. Bugün kadının cinsel bir obje olarak görülmesi ve yansıtılması olağanlaşmış, günlük hayatımızda kolaylıkla karşılaştığımız bir hal almıştır. Yuskavage' nin internette gezinirken rastladığı görsellerden etkilenerek onları yansıtması da bunu doğrular şekildedir.

3.5. CRISTINA TOLEDO (1986-)

Genç İspanyol sanatçı Cristina Toledo, eski fotoğrafları andıran ağırlıklı olarak siyah beyaz resmedilmiş çalışmalarıyla tanınmaktadır.

Farklı kaynak ve arşivlerden edindiği fotoğraflar üzerinden yeni söylemler yaratan sanatçı, çalışmalarında ağırlıklı olarak feminist söylemler yaratmıştır. Bu çalışmalarında güzellik normlarını ve eril bakışı eleştirmiştir.

Sanatçının belli temalarda ürettiği eserlerinden biri olan *Kurban* serisinde (Resim 3.5-3.6), kadınlar üzerinde dikte edilen güzellik normlarının geçmişten beri devam ettiğine vurgu yapılmaktadır. Ayrıca bugün de içinde bulunduğumuz estetik anlayışının aslında kadınlar üzerinde yarattığı zor durumunu gösterirken, bu estetik arayışları içinde işkence ve ceza gibi ağır muamelelere maruz kalındığını da açıkça belgelendirmektedir (Toledo, 2017:1).



Resim 3.5. Cristina Toledo, Kabloları Çekin I, TÜY, 65x50 cm., 2015.



Resim 3.6. Cristina Toledo, Burnunu Evde Şekillendir, TÜY, 60x60 cm., 2016.

Toledo'nun *Kurban* serisindeki gibi güzellik normlarını konu edindiği bir diğer serisi olan *Yeni Dünya* (Resim 3.7-3.8), geçmişteki kadın dergilerinin kapak fotoğraflarından oluşmaktadır. Sanatçının bu çalışmalarında ise dönemin güzellik normlarına sahip kadınlar yer almaktadır. Toledo, bu kadınların dekoratif bir unsur ve arzu üreteçleri olarak sunulmasını eleştirmiştir (Toledo, 2016:1).



Resim 3.7. Cristina Tolero, Bilinmeyen, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100x81 cm. 2016.



Resim 3.8. Cristina Toledo, Burnunu Evde Şekillendir, TÜY, 60x60 cm., 2016.

Sanatçının 1920'lerdeki filmlerin sansürlenmiş görsellerinden oluşturduğu *Kör Edici Karanlık serisi* (Resim 3.9-3.10) ise yine eril bakışa, kadının izlenen konumuna dikkat çekmektedir. Yine izleyende erotik çağrışımlar yaratan bu görsellerde kadının, erotik sayılan bazı nesnelere bağdaştırıldığı görülür. Sanatçı ayrıca geçmişte karanlığa gömülmeye çalışılan bu görsellerin bugün internet üzerinden kolaylıkla ulaşıp hızlıca tüketilerek milyonlar tarafından görülmesine de dikkat çekmektedir. Bugün kadının bir arzu ve cinsel haz nesnesi olarak yansıtıldığı bu ve benzeri görüntülere sıklıkla maruz kalışını da eleştirmektedir (Toledo, 2013:1).



Resim 3.9. Cristina Toledo, Darkness Blinding, 5,65x92 cm., 2013.



Resim 3.10. Cristina Toledo, Sansürlü 3, 81x100 cm. 2014.

Cristina Toledo genç bir sanatçı olarak, günümüz postmodern kodlarını kullanarak, geçmiş üzerinden bugüne dair söylemler yaratması bakımından önemli bir sanatçıdır diyebiliriz.

3.6. NUR KOÇAK (1941-)

Nur Koçak Türkiye’de Foto Gerçekçilik anlayışının ilk temsilcilerindendir. Türkiye’deki eğitimlerinin ardından Paris’de bulunmuş buradaki pek çok müzeleri ve galerileri yakından izleme fırsatı bulmuştur (“Mine Sanat”, t.y.:1).

Kendini Feminist bir sanatçı olarak tanımlayan Koçak, hayatındaki gelişimlerle ve yönelimlerle söylemlerinin feminizm ile örtüşmesi ile oluştuğunu belirtir. Sanatçı bir kadın olarak yaşadığı zorluklarla birlikte sanattaki ifade biçimlerinin şekillendiğini söyler. Döneminin getirdiği kadın sanatçı olarak varlığını koruyabilmesinin zorluğunu “...o dönemin tüm erkek hocaları, kız öğrenciyi geçici bir hevesle oraya gelmiş sayardı.”(Sönmez: 2009, 103) şeklinde ifade etmiştir.

Koçak, 1970’lerde aldığı eğitimi sırasında, bir kadın sanatçı olarak zorluklarla karşılaşmıştır. Kadınların ikinci sınıf muamele görmesi, sanatçıya birlikte eğitim aldığı erkek sanatçılardan farklı düşünmesi ve üretmesi gerektiğini düşündürmüştür (Sönmez, 2009: 109).

Biz beş arkadaş gelmişiz, tek kadın benim, onların yaptığı resmi yapmamam lazım. Çok farklı bir şey yapmalıyım. Ne yapabilirim? Kendi dünyamı, kendi kullandığım nesnelere üzerinden anlatmaya karar verdim. Hiç ele alınmamış şeyler onlar... rujlar, ojelere, parfüm şişeleri, iç çamaşırları...” (Sönmez, 2009: 103).

Zamanla yaptığı işlerin feminizm ile örtüşen bir tavır gösterdiğini aldığı yorumlardan çıkaran sanatçı, kendi sanatını şöyle tanımlar;

Feministim de diyorum, feminist sanatçıyım da diyorum. Bunu ben demedim, başkaları keşfettiler, sen feminist bir sanatçısın, dediler. Ben de tamam öyleyim, dedim. Ama o konular, o konulara yaklaşım tamamen feminist söylemdir. El yordamıyla feminizmi keşfettik, el yordamıyla feminist sanatçı olduk yani evet. Kendi yaşantımdan çıkardım her şeyi sonuçta...(Sönmez: 2009, 116).

Koçak’ın ilk Paris’te ürettiği Vivre-Parfüm Şişesi eseri 1975’de İstanbul Resim Heykel Müzesinde sergilenmiştir (Resim 3.11). Eser fotogerçekçi anlayışla yapılmış bir parfüm şişesidir. Sanatçı Batı’nın tüketim toplumunda kadınlıkla özdeşleştirilen nesnelere ele almıştır (Antmen, 2012b: 75). Devasa boyutlarda olağanın dışında boyutlandırılan

bu fetiş nesnelere, izleyicinin görmezden gelemeceği büyüklüğü ile nesnenin titiz gerçekçi yapısının soğukluğunu hissettirir. Nizami şekilde resmedilen rujlar ve parfüm şişelerinde tüketimin ana aracı olan reklam afişlerini görürüz.



Resim 3.11. Nur Koçak, Vivre Parfüm Şişesi, 1974.

Fetiş Nesnelere/Nesne Kadınlar adlı resim dizisine 1974'te Paris'te başlamıştır (Resim 3.12-3.13-3.14). 1970'lerde foto-gerçekçi tavırla tüketim nesnelere üzerinden kadının haz nesnesi olmasını eleştirmiştir (Öztürk, 2013:86). Güzellik ideallerinin ekonomik boyutlarına gönderme yapılan bu eserlerinin yanı sıra, Nesne Kadınlar serisi de bu işleriyle ilintilidir. Sanatçı, Amerikan kültürünün etkilerinin belli bir dönemde açıkça hissedilen eleştirel olarak bazı popüler dergilerdeki Amerikanvari saç modelleri ile giyim ve yaşam tarzlarının örnek gösterildiği kadın imgelerine yönelir. Bu kadınların özellikle portreleri yer almaz, sadece vücutlarının belli kısımları yer alır. Kimlikleri olmayan bu kadınlar, Postmodernizm getirdiği yapısöküme uğratma anlayışıyla resmedilmiştir. İzleyiciye sanki tuvalin içine sıkışmış beden hissi yaratan bu işlerde Koçak, “güzel ol”, “güzel ol”, “cazip ol”, “bedenini erkeğin zevkine sun” mesajlarıyla cinsel haz nesnesi olmaya yönlendirilen kadınlar olduğunu belirtir (Atagök'den akt. Antmen, 2012b:76).

“1975'te İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde sergilediği Vivre-Parfüm Şişesi (1974) adlı fotogerçekçi üsluptaki resmi de 1970'li yıllardan itibaren Türkiye'de az sayıda kadın sanatçının kadın bedenini ve onu çevreleyen unsurlarını kültürel/toplumsal arka planıyla algılamaya ve yansıtmaya başladığını gösterir” (Antmen, 2012b:74-75).

Fetiş Nesnelere dizisi adı altında 1974'teki *Vivre*'in yanı sıra, Facouche (1975), *Sikkim* (1976), *Cutex Tırnak cilaları* ya da *İki adet proteinli Aşk Kırmızısı* (1976) ve özellikle *Nesne Kadınlar* dizisi adı altında *Kırmızı ve Siyah* (1976), *Mavi, Sarı ve Kırmızı* (1976) ve bu dizinin en popüler imgesi *Hommage a Varsarely* (1977) gibi resimler, özellikle Batı tüketim toplumlarında kadınla özdeşleştirilen nesnelere ve görüntüleri, büyüteç altına almış ve kadınların etrafında kurgulanan güzellik ideallerinin ekonomik boyutlarını gündeme getirmiştir (Antmen, 2012b: 98).



Resim 3.12. Nur Koçak, *Cutex Tırnak cilaları (İki adet proteinli Aşk Kırmızısı)* Tuval Üzerine Akrilik, 130x162cm. 1975.



Resim 3.13. Nur Koçak, *Kırmızı ve Siyah*, 1976.



Resim 3.14. Nur Koçak, *Fetiş Nesnelere - Sikkim*, 1976.

Nur Koçak kadının tüketim aracı olmasına Türkiye'de ilk eleştiri getiren sanatçılardan diyebiliriz. Koçak pürüzsüz kusursuz reklam imajlarını aynı canlılıkla yansıtmış, reklamın tüketim arzusunu aynı kuvvette yansıtmıştır. Sanatçı Fetiş

nesneleri, kadının vitrinleştirilmesi, tüketilmesi gibi çok yönlü eleştiriler getirmekle kalmayıp, bir dönemin Batılılaşmayla birlikte stereotip kadın örneklerine vurgu yapmıştır. Tüketim toplumunun kadın üzerindeki etkilerini ve kadın bedeninin idealleştirilerek tüketim aracı yapılmasını okumamız bakımından son derece önemli eserler vermiştir.

3.7. İPEK DUBEN (1941-)

İpek Duben çalışmalarında anı, kimlik cinsiyet, göç kavramlarını çoğunlukla kadın sorunları eksenli olarak irdeleyip ele almaktadır. Yerleştirme ve videonun yanı sıra multidisiplinler bir yaklaşımla eserlerini üretmektedir.

Duben, *LoveGame* ve *LoveBook* (2001) isimli ikiz çalışmalarında ise aile içi şiddet konusu ele alınmaktadır. Türkiye’de işlenen suçların birikmiş olduğu *Love Book* çalışmasını (Fotoğraf 3.12- 3.13) Duben şöyle açıklamaktadır;

“*Aşk Kitabı*” namus cinayetleri üzerine aile içi şiddetle ilgili bir çalışma. New York’ta yaşarken yapmıştım ama belgelerim Türkiye’den, gazetelerden toplanmış vakalar, cinayetler, çocuk tecavüzü... O sayfaların belge niteliğini koruyarak bir çelik kitap yaptım ve daha sonra bir yerleştirmesi üzerinde çalıştım. Yerleştirmeyi sorgulama ya da itiraf odası gibi kurguladım. Üzerinde cinayet vakalarının basılı olduğu 54 adet çelik plaka ve kaide olarak da iş gören çelik bir masa enstalasyona dönüştüğünde her bir plaka duvara dikey olarak yerleştirilerek yan yana telefon kulübeleri gibi dar mekânlar oluşturuyor. Tepeden sarkan sönük ışıklı bir ampul kulübecikleri aydınlatıyor. Mekânın sonunda bir yerde kaide/ masa yine soluk bir ampulle aydınlanıyor, mekân sanki bir sorgulama odasına dönüşüyor. Asıl hikâye seyirciye bu işi okutmak. İşlerimin hepsinde böyle bir endişe var diyebilirim. Seyirci ile iş arasında iletişim, etkileşim, diyalog kurmak isterim. İnsanlar kulübe gibi yerlere girip kitabı okuyunca müthiş etkileniyorlardı, bilmek istemedikleri şeyi görüyorlardı (Çarmıklı, 2016:1).

Bu çalışma gerçek yazılı haberlerden oluşması bakımından dönemin sosyolojik bir belgesi olma özelliğine de sahiptir. Belli bir dönemin kadın cinayetlerine olan basın dilini belgelemesi ve kadının yaşadığı şiddetin görsel olarak kamuya nasıl yansıtıldığı hakkında bilgi vermesiyle de önem taşır. Öyle ki tüm bu haberlerde kadın üzerindeki şiddetin, yine eril medya dili ile ifade edilgi görülmektedir.



Fotoğraf 3.12. İpek Duben, LoveBook, 1998-2000, El Baskısı Çelik Levhalar, 35,5x28x0,2 cm.



Fotoğraf 3.13. İpek Duben, LoveBook, 1998-2000, El Baskısı Çelik Levhalar, 35,5x28x0,2 cm.

Love Book ve ikiz çalışması olan *LoveGame* ise bir kumarhaneyi oluşturur (Fotoğraf 3.14). Duben'in bu kavramsal çalışması bir odaya kurgulanmış ilk bakışta eğlenceli bir hava yaratmakta olsa bile izleyicinin enstalasyona katılımı ile sevimsiz bir hal almaktadır.

Aşk şarkıları çalınan mekânda, ışıklar, aynalı toplar ile bir eğlence yeri kurgulanmıştır. Rus ruleti masasının yer aldığı mekânda izleyiciyi oyuna davet edilir. Oyundaki karakterler bir önceki odadaki katiller ve kurbanlarından oluşur. 1998-2000 arası ürettiği bu işi aile içi şiddeti ironik bir yaklaşımla gözler önüne sermektedir.



Fotoğraf 3.14. İpek Duben, Love Game, 2017

Bugün son dönemlerde ülkemizde büyük sorun yaratan aile içi şiddet, özellikle Duben gibi kadın sanatçılar tarafından dile getirilmektedir. Duben ise bu konuyu tersine söylemlerle çakıştırarak dikkat çekmeye çalışmaktadır. İçeriği aile içi şiddet olan bu çalışmalara Lovebook (Aşk Kitabı), *Lovegame* (Aşk Oyunu) ismi vererek tersine bir söylemle sunar.

Duben hem Amerika'da hem de Türkiye'de yaşayan bir sanatçı olarak 1980'lerdeki sanat anlayışına göre oldukça cesur işler üretmiştir. Sanatçının yaptığı işler bugün hala kavramsal olarak güncelliğini sürdürmekte, o dönemlerde yaptığı işler bugünün kadın sorunlarına da hala cevap araması ve dikkat çekmesi bakımından büyük önem taşır.

3.8. ŞÜKRAN MORAL (1962-)

Sansasyonel bir sanatçı olarak bilinen Şükran Moral, yaptığı performansları ile Türkiye'nin en cesur kadın sanatçısı olarak nitelendirilmektedir. Moral'in hayat hikâyesi, feminist bir sanatçı olmasında etkili olmuştur. Muhafazakâr bir ailede ve baskıcı çevrede büyümüş olan sanatçı, 18 yaşında evini terk ederek İstanbul'da yaşamaya başlamış, hem çalışıp hem okumuştur. Moral Ankara Üniversitesi'nde yüksek lisans eğitimi alırken 12 Eylül olaylarıyla birlikte okuldan atılmış ardından Roma'ya gitmiştir (Bay, 2016:176).

Moral 1994'te *Artista* (Sanatçı) performansı ile yurtdışında ismini duyurmuştur (Fotoğraf 3.15). Bu performansta İsa gibi çıplak bir biçimde çarmıhta yer alan sanatçı, Hristiyan ikonografisinin birincil konularından birini tersyüz etmiş, ayrıca İsa yerine geçerek ikonografideki kovulan ve ilk yasağı çiğneyen kadın imajını sarmıştır (Arapoğlu, 2016: 58).

Sanatçı performansını hakkında şunları söylemiştir; "...İsa figürü acı çeken acı çektireni affeden bir figür. Benim çarmıhtaki halim meydan okuyor, lanetliyor bakanı. Din ile kadın arasında kuvvetli bağlantı, bir kadın sanatçının kendisini çarmıha koymasıyla başlar zaten" (Ateş, 2015: 1). Moral'in de dediği gibi sanatçının meydan okuyan halini kimi zaman dramatik, kimi zaman ise parodik bir dille hissederiz.



Fotoğraf 3.15. Şükran Moral, Artist Performansından Görüntü, 1994.

1997'de gerçekleştirdiği *Bordello* (Genelev) performansında (Fotoğraf 3.16) ise Karaköy Yüksek Kaldırım'daki bir genelevde hayat kadını kılığına girmiştir. Hiçbir güvenlik önlemi ya da hazırlık olmadan gerçekleştirdiği bu performansında sanatçı, zaman zaman "satılık" yazan bir kâğıdı elinde tutmuştur. 2006 yılında ise bu performansının videosunu Proje 4L'de (şimdiki adıyla Elgiz Çağdaş Sanatlar Müzesi) açtığı sergide göstermiştir. Moral, serginin açılışında, tekrar hayat kadını kostümünü giyerek izleyicilerin karşısına geçmiştir. Dokuz yıl önce genelevde yaptığı performansı tekrar müzede gerçekleştiren sanatçı, müzeyi genelevle özdeşleştirmiştir.

"*Bordello*'daki seyirci 'genelev müşterisi', müzedeki ise 'sanat müşterisi'. İkisi de bakıyor. Biri cinsel ihtiyaç ve hemen tüketme isteği duyuyor. Ama aslında müzedeki

seyirci de tüketen bir seyirci. Böylece kendilerini eleştirmiş oluyorlar. Sonuçta gerçek eylemi müzeye gelip performansı izleyenler yapmış oluyor” (Yılmaz, t.y.:1).



Fotoğraf 3.16. Şükran Moral, Bordello Performansından Görüntü, 1997.

Moral kendi hayat hikâyesinden de beslenerek, göçmen bir kadın olarak yaşadığı sorunların yanı sıra aile içi şiddet ve eril cinsellik tahakkümlerini konu edinen feminist işler yapmıştır (Öztürk, 2013: 87). Çalışmalarında kadını sınıflandırmadan her kesimden ezilmiş kadın portrelerini gerçekçi bir biçimde sunmuştur.

Şükran Moral 2007’de gerçekleştirdiği *Zina* adlı performansında (Fotoğraf 3.17-3.18) yine kadına uygulanan din ve gelenek normlarını eleştirmiştir.

Bu performansında Moral, kökten dinci Müslüman ülkelerde şeriat kanunlarına göre zina yapanların taşlanarak öldürülmesi cezasını ele alır. Şükran Moral, yarı beline kadar açılan bir çukura diri diri kendini gömdürür. Başına büyük beyaz bir örtü örtülür. Yoksa gözlerinin ta içine baktığımızda kendi günahlarımızı gördüğümüz birine ilk taşı kimse atamayacak mıdır? (Yücel, 2018:1).



Fotoğraf 3.17. Şükran Moral, Zina Performansından Görüntü, 2007.



Fotoğraf 3.18. Şükran Moral, Zina Performansından Görüntü, 2007.

Sanatçının gelenek ve töreleri ele aldığı bir diğer performansı olan *Evli, 3 Erkekli*, Mardin'in Yukarı Aydın köyünde 3 erkekle aynı anda geleneksel bir düğünle evlendiği video çalışmasında (Fotoğraf 3.19) ülkemizdeki kumalık sorununu ele almıştır. Moral üç erkekle evlenerek tersine bir söylemde bulunmuş, töre adına yapılan bu yanlış parodik bir şekilde gözler önüne sermiştir (Yücebıyık, 2010:1).



Fotoğraf 3.19. Şükran Moral, *Evli, 3 Erkekli*, 2010.

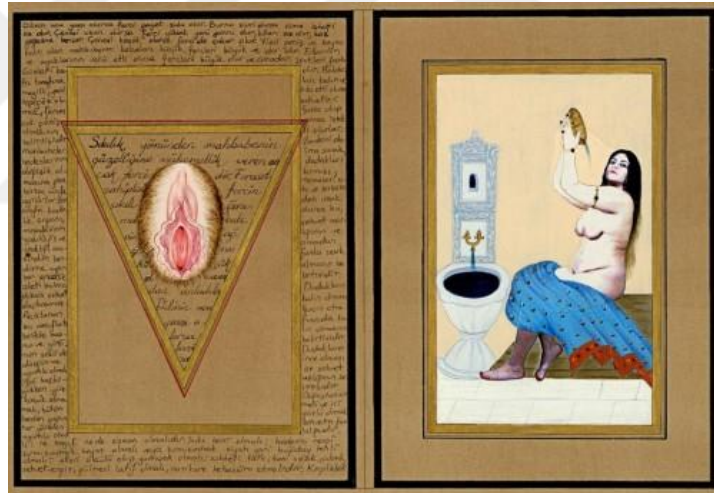
Şükran Moral tıpkı Cindy Sherman'ın yaptığı gibi farklı kimlikteki kadın rollerine girerek kadınların yaşadıkları zorlukları eyleme dökmüştür. Performanslarını kamuya açık alanlarda gerçekleştiren sanatçı, sanat için yeni sansasyonel platformlar oluşturarak toplumu tüm bu problemlerle yüzleştirmiştir.

3.9. CANAN ŞENOL (1970-)

Aktivist feminist bir sanatçı olan Canan Şenol'un, Radikal Feministlerin 1960'lardaki sloganı olan "kişisel olan politiktir" anlayışı işlerinin ana merkezini oluşturur.

Kendi bedenini işlerine aracı haline getiren sanatçı, kadının toplumdaki konumu ve durumuna, kimi zaman da kendi biyografisiyle ilişkilendirerek kimi zaman toplumdaki kadın profillerini ele alarak eğilir (Taş, 2012: 97).

Canan bedenini, birçok kadının toplumsal sorununu, sorgulayıcı ve yansıtıcı şekillerde kullanmıştır. Foucault'un özellikle "panoptikon kavramı" üzerinde duran sanatçı, bireyin toplum, devlet, din ve aile tarafından gözlenmesi ile baskı altında tutulduğuna değinir. *Şeffaf Karakol*, *Gözler İdrak Edemez*, *Nisa-i Kitabında* iktidara ve dinsel baskınlara göndermeler yapar (Resim 3.15).



Resim 3.15. Canan Şenol, Perfect Beauty (Kusursuz Güzellik) Serisi, Özel Kağıt Üzerine Mürekkep, Fotoğraf, Altın, 2009.

Kadın bedeninin kılık kıyafet yoluyla denetim altına alınmasını eleştiren sanatçı *Hicap* (2007) adlı performansında sahneye kara çarşafıyla çıkar ardından üzerine kat kat giydiği farklı kimliklerdeki kadın kıyafetlerini çıkarmaya başlar (Fotoğraf 3.20). Örtünme pratiklerin kültürden kültüre değişmesi, aynı zamanda farklı ideolojilerle kadının örtünmesi ya da örtünmemesi gibi buyruklar hakkında dikkat çeker. Performansın sonunda iç çamaşırı ile kalan sanatçı, son olarak kadın bedeninin cinsel bir obje temsiline çevrilmesini sorgular (Taş, 2012: 102-103).

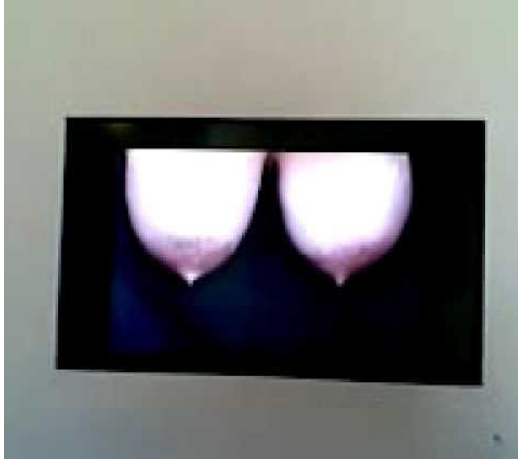


Fotoğraf 3.20. Canan Şenol, Hicap, performans görüntüleri, 5 dk. ,2007.

Sanatçı burada farklı kimlik temsilleri ile kadına biçilen sabit kimlik dayatmasını sorgulamaktadır. Eril bakışın iktidarın kadın kimliğine olan bakışını ve tahakkümünü yansıtır.

Sanatçının bedenini kullanarak sorguladığı başka bir konu ise “Annelik” olmuştur. *Kibele*, *Sanıcı*, *Çeşme* gibi işleri, hamile kadın bedeni üzerinde yaratılan tahakkümlerin sorgulanması olarak okunabilir. Medya yoluyla hamile kadın görselinin ticari bir araç haline getirmeye çalışılması ile hamilelik döneminde kadının nasıl görünürse güzel estetik kalacağının tanımını; ince, çatlaksız ve sarkmamış bir bedenle mümkün olacağının empoze edilmesine bir tepki olarak görülebilir (Taş,2012:108).

Sanatçının doğum sonrası gerçekleştirdiği *Çeşme* adlı video çalışmasında (Fotoğraf 3.21), bedenden ayrılmış siyah bir arka plan önünde yer alan ve süt akıtan göğüsler yer almaktadır. Bu işinde annelik sürecindeki deneyimini yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda mekanikleşmiş süt üreten bedenine ve sanat tarihinde üretilmiş birçok aynı adlı işi, feminist bakış açısı ile yeniden üreterek, kadının bedeninin arzu nesnesi olmasını da eleştirmiştir (Fotoğraf 3.22) (Radikal, 2016:1).



Fotoğraf 3.21. Canan Şenol, Çeşme, Video. 2000.



Fotoğraf 3.22. Canan Şenol, Kibele. Fotoğraf, 2000.

Batının Doğu üzerindeki Oryantalist bakış açısını eleştirdiği, *Türk Lokumu* serisinde (Fotoğraf 3.23) Canan, Jean Auguste Dominique Ingres'in *Büyük Odalık* (1814) ve *Odalık ve Kölesi* (1842) resimlerini, Henri Matisse'in *Odalique Avec Fauteuil* (1928) resmini, Pierre-Auguste Renoir'ın iki adet *Odalisque* (1870) resmini kendine mal ederek yeniden yorumlamıştır. Canan sanat tarihinde büyük erkek sanatçı olarak nitelendirilen sanatçıların işlerini ironik bir şekilde yeniden yorumlayarak yapı söküme uğratmakla kalmamış, doğunun kadın bedenine bakış açısını da yıkıma uğratmıştır (Taş, 2012:103-105).



Fotoğraf 3.23. Canan Şenol, Türk Lokumu Serisi, 2011.

Özellikle işlerine kendi kültürüne ait isimler veren sanatçı, bulunduğu kültür üzerinden evrensel sorgulamalara yer verir.

Şeffaf bir küpün içinde yer alan çıplak kadın figürlerinin yer aldığı işi olan *Odalık* (Fotoğraf 3.24) bunlardan biridir. Odalık erkeğe has ve tekil olan anlamına gelirken bunu yıkıma uğratan sanatçı, duvarları şeffaf hale getirerek kadının mahremiyetini kamuya açarak bu anlayışı yapıbozuma uğrattır. Aynı zamanda sanat tarihinde yaygın bir anlayış olan kadın bedeninin teşhir edilmesine de gönderme yapar (Üner Yılmaz 2010: 129).



Fotoğraf 3.24. Canan, Odalık, Enstalasyon, 1998.

Sanatçının yapıtları, kadının toplumdaki konumunun sorgulanması ve gerçekçi bir biçimde aktarılması bakımından oldukça önemlidir. Kısaca eril tahakkümün altındaki kadının kimlik sorununa ve aile içindeki pasif ve mağdur konumuna dikkat çeker.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BURCU ÖZYONAR ÇIRAK'IN SANAT PRATİKLERİ ÜZERİNE

Günümüzde bir sanat eserinin çözümlenebilmesi için, eserin yapıldığı dönemden, sanatçının kültürel kimliğine kadar birçok konu hakkında bilgi sahip olunması gerekmektedir. Bununla birlikte günümüzde bir sanat eseri hakkında yorum yapılırken “sanat yapıtının izlenmesi ya da değerlendirilmesi” gibi salt plastik değerlendirmelerde bulunmak yerine “sanat yapıtını okumak” olarak ifade edilmektedir (Şahiner, 2013: 145).

Bu bağlamda görüyoruz ki, bir eserin oluşumu birbirini tetikleyen bir silsile içindedir. Bu zincirin iki ana halkası sanatçının kimliği ve kültürel kimliğidir. Kimlik, sanatçının cinsiyetini, kendi ilgi alanları, hayat görüşü gibi kişisel tercihlerini yani toplum içinde kendini nasıl tanımladığı ile ilgiliyken, kişinin hangi coğrafyada, hangi ailede doğduğu gibi kişinin seçimine bağlı olmayan kodlar ise kültürel kimliği ile ilgili olup yaşadığı dönem ve koşullarla biçimlenir. Bu etkenler, sanatçı çalışmalarına tesir etmekte ve ele aldığı problematiği belirlemektedir. Bu bağlamda bu çalışmanın uygulama kısmındaki çalışmalar, Burcu Özyonar Çırak'ın içinde bulunduğu kodların ve dönemin tesirlerini taşımaktadır. Öyle ki bir kadın olarak bugünün kadın sorunları olan kadına yönelik olumsuz nitelermeler ve eylemlerin (şiddet, tecavüz, kadının medya ve reklamlarda görsel tüketim aracı olması) kadının toplumdaki imajını ve yerini zedelemesi, sanatçının çalışmalarına yaklaşımında duyarlılık yaratmaktadır. Ülkemizde tüm bu olumsuzluklara karşı devlet politikalarınca alınan önlemlere karşı süregelen kadın sorunu, sürekliliği ve güncelliği ile hala birçok kadın sanatçının sanat pratiklerinde eleştirilmeye devam ettiği gibi, bu çalışmanın uygulama kısmının da ana problematiğini oluşturmaktadır.

4.1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE BAKIMINDAN İNCELEME

4.1.1. Günümüzde Kadına Yönelik Olumsuz İmaj Temsiliyeti

Postmodern sonrası Çağdaş sanatta cinsiyet, kimlik, toplumsal cinsiyet gibi konular üzerinde oldukça durulmuş, farklı disiplinler ve farklı bakış açılarıyla

irdelenmeye çalışılmıştır. Tüm bu konu başlıkları birbirleri ile ilintili olmakla beraber geçmişte salt kadın ya da erkek başlıkları altında tartışılan konular daha da genişletilerek incelenmiştir.

Kadına yönelik olumsuz temsiller ve söylemler geçmişten beri devam etmiş, feminist uyanışla birlikte ise bu olumsuz sonuçlar için her türlü mücadele günümüze kadar süre gelmiştir. Fakat bugün tam anlamıyla bir çözüme ulaşılmamış, hala üçüncü sayfa haberlerinde ve haber kuşaklarında kadına yönelik şiddet ve baskı birinci sırada gelmektedir.

Feminist hareketle birlikte tartışılmaya başlanan konulardan biri “cinsiyetçi bakış açısı ile yazılan tarih” olmuştur. Eril iktidarın bakış açısıyla yazılan tarihle kadınlar ya görmezden gelinmiş ya da minör konularda yalnızca anekdotlarda yer bulabilmişlerdir (Berktaş, 2012: 23). Bu bilinçli yok sayma ile kadınlar geriye itilmiştir. Tıpkı geçmişte olduğu gibi bugün de yazılı ve sözlü medya, kadını kendi tasavvurunda göstermeye çalışmaktadır. Medya diliyle tanımlanan kadın, toplumun baskıcı ve eril diliyle tanımlanmakta ve ötekileştirilmektedir.

Öte yandan medya, kadının aklını ve bilincini geriye iterek, objeleştirmiş ve eril olana hizmet eden olarak etiketlemiştir. Toplumun sürekli maruz kaldığı bu taraflı dil, insanların kadına yönelik baskı, taciz, tecavüz, şiddet ve cinayetlerin işlenmesinde ve toplumdaki yaşantılarında ikinci sınıf muamelesi görmesinde büyük rol oynamaktadır.

4.1.2. Medyadaki Olağanlaşan Şiddet Dili ve Kadına Yönelik Programlarda Eril Cinsiyetçi Alt Mesajlar

Şüphesiz şiddetin kadınlara anılır olması yeni bir durum değildir. Geçmişten beri tartışılmasına, dikkat çekilmeye çalışılmasına, hatta üzerinde çok yazılıp çizilmesine rağmen değişmeden devamlılığını sürdürmektedir. Devletin almaya çalıştığı önlemler, özel kurum kuruluşlarca gerçekleştirilen faaliyetler, örgütlenmelere rağmen bir türlü önüne geçilememiştir.

Bu sonuç düşündürücü olmakla beraber, üzerine eğilmesi gereken bir soruyu da beraberinde getirmektedir. Bugün 3. sayfa haberlerinde ve haber kuşaklarında olağan bir şekilde sunulan ve yansıtılan kadına yönelik her türlü şiddete, günümüzde daha da duyarsızlaşılmasının nedeni nedir? Evette ki bu soru oldukça derin ve pek çok farklı

açıdan bakılıp yorumlanabilir bir konudur. Fakat medyanın bugünkü hayatımızdaki yeri ve önemini göz önünde tutacak olursak, medyanın şiddet dilinin bu konudaki büyük rolünü görmememiz mümkün değildir.

Medya çağımızın beraberinde getirdiği, bireyin üzerindeki etkilerinin önlenemediği, kültür ve normların doğrudan iletildiği bir araç haline gelmiştir. Bugün hiç farkında olmadan izlediğimiz bu imgelerle hızla zihnimize sızan bilgiler, toplumda ki düzeni, olayları etkilemektedir. Kadına ait ikincil ifadeler ve onun benliğine karşı yapılan saldırıların meşrulaştırılmış hali olarak medya büyük önem taşımaktadır.

Ülkemizde ki görsel medyada kadının nasıl yer aldığına bakılacak olursa, kadına yapılan bu saldırıları görebiliriz.

Örneğin kadın programları sadece Türkiye'ye özgü bir kavramdır. Genelinin cinsel taciz, aile içi şiddet ve toplumsal baskının konu edilmesi ile oluşturulan "kadın programları", yurtdışında Türkiye'den daha önce başka isimler ile yayınlanmıştır. Bu durum toplumsal cinsiyet kavramının ülkemizde diğer ülkelere göre ne kadar geliştiği, geri kalınmış seviyemizi ve cinsiyetlerin eşitsizliğinin ne derece belirgin olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Koşulsuz ki bu eşitsizlik ve erkeğin hegemonyasının kadın üzerinden tekrar tekrar üretilmesi bir anda gerçekleşmemiş, tarihi bir süreç bağlamında yavaş yavaş işlenmiştir (Yaman, 2018:6).

Kadın medyada tüketim aracı yapılmasının yanı sıra, reyting kurbanı haline de gelmiştir. Kadın üzerinden yapılan haberlerin ve programların verdiği mesajlar ile toplum şekillenmekte ve duyarsızlaşmaktadır.

Medya tarafından yapılan bu ticari kirlilikte, sistematik olarak kadının benliğini ve kimliğini zedeleyecek mesajlar verilmektedir. Kadınların zekâsının geri plana itilmesi ve onun varlığından çok hizmet edeceği misyonların önemli olduğu algısı yaratılmaktadır.

Özellikle son dönemlerde, moda başlığı altında yapılan programlarda, genç kızlara ve kız çocuklarına son derece yanlış örnek ve temsiller sunmaktadır. Modanın merkezi bir hal alması, kadın benliğini çürütüp yok etmektedir. Programlarda içi boş alay konusu edilen genç kızlar, sürekli azarlanmakta ve hakaret görmektedir. Bu programlarda sunulan genç kızlar "protez ve yapay varlık"lardır. Dış görünüşleri ile var olmaya çalışırken iç benliklerini ihmal etmektedirler. Postmodern tüketim çağında "teknik nakillerle işgal edilen bedenin kendisi artık bir tür cyborg, organsız beden niteliğindeki insandır"(Groz' dan akt. Köse, 2011: 82). Bu programlarda saygısızca yapılan eleştiriler normalize edilerek sunulmaktadır.

Öte yandan, kadınların mağduriyetlerini dile getirdiği normalde çok masum gibi görülen programlarda ise kadınların yaşadıkları olumsuzlukların malzeme edilmekte ve kadınlar sürekli ağılatılarak ajite edilmektedir.

Diğer yandan kadının bilinçlenmesi için yapılması amaçlanan programlar ise başka bir handikaptır... Kadının sağlığı ve yaşantısını ele alan bu programlarda, kadının annelik ve eşlik görevlerini yineler şekildedir. Bu anlayış kadının bireyselliğini geriye itmekte ve salt anne ve eş olmasıyla kabul görmeyi dayatmaktadır. Kadın kimliği sadece “evi için ve hizmet için var olan” olarak tanımlanmaktadır. Bu durum birinci dalga feminizmin önemli kuramcılarında Charlotte Perkins Gilman kadının yuva ile özdeşleştirilmesine yönelik eleştirel yorumlarını akla getirmektedir.

Yuva bireylerin kendi yapabilirliklerinin ve yeteneklerinin ortaya çıkması için özgür bir ortam olmaktan ziyade, kadını evle, çocuk bakımıyla hizmetle sınırlayan, kadını toplumsal yaşamın dışında tutarak onu kendi kendine yabancılaştıran ve toplumun gelişmesinden uzak tuttuğu için toplumsal evrimi yavaşlatan bir kurumdur. (Şaşman Kaylı, 2013:103)

Gilman, kadının gününün tamamına yakını eşine, çocuklarına ve ev işlerine hizmetle çalışarak tükettiğini ve kendi kişisel ve duygusal gelişimine olanak bulamadığını buna bağlı olarak evi “*kaotik bir sera olarak*” (Şaşman Kaylı, 2013:103) tanımlamıştır.

Basın organlarında kadınlarla ilgili haberlerde kullanılan dil ise, kadını ikincil konuma atılmasının yanı sıra kadına yönelik şiddete de teşvik edicidir. Özellikle internetin hayatımıza girmesiyle birlikte habercilik prensiplerinin yıkılıp kolayca çiğnenir hale gelmesi bunda büyük etken rol oynamaktadır. Kadına yönelik şiddette kadının tanımlamaları “bekar anne, yalnız yaşayan kadın, şarkıcı kadın”, gibi niteleyici ve kadına olan şiddeti neredeyse sebebi sunarak kadının şiddete uğramasında ki nedenlermiş gibi gösterilmektedir. Kadınların uğradıkları şiddet ve cinayetlerle ilgili “40 parçaya ayrılan kadın, defalarca tecavüze uğrayan, defalarca bıçaklanan kadın” gibi detaycı tanımlamalar kullanılarak, olayları hikâyeci bir dille sunulmaktadır. Bu durum insanlara da suçu öğretme ve yaşanan şiddeti de olağanlaştırmaktadır.

İşte tüm bu etkenlerin belki de kadın üzerindeki tüm sorunların oluşumunda etkili ve tetikleyici olduğunu da söyleyebiliriz. Özellikle ülkemizdeki gibi eril hâkimiyetin daha etken olduğu toplumlarda kadın sorunlarının ortadan kalkabilmesi için salt devlet politikaları yetersiz kalmakta, basın ve medyanın dilinin de değişmesi gerekmektedir.

4.1.3. Sosyal Beden ve Metalaşan Beden Anlayışı ile Oluşan Kadın Kimliğinin Zedelenişi: Modern Bedeni Kullanma Kılavuzu Dergiler

Beden kavramı her çağda tartışılmalı ve iktidara hizmet eden, çağın getirdiği çıkarlarla birlikte şekillenmiş ve tanımlanmıştır.

Beden, eskiden aklın denetiminde tutulması gereken, cezalandırılan, iğdiş edilen ve geride tutulan olmuştur. Fakat modern sonrası beden anlayışı değişerek hazzın, arzunun tekelinde tutulmuş, kültürün ve toplumun şekillendirdiği toplumsal bir anlayışa bürünmüştür. Artık beden diğerinin oluşturduğu nesnel ve maddi bir hakikatin temsili olmuştur (Köse, 2011: 78).

Lacan “her birimiz için belirleyici olanın kendimizi nasıl gördüğümüz veya görmek istediğimiz değil, kültürel nazar tarafından nasıl algılandığımız olduğunu iddia eder”(Silver’ dan akt. Köse, 2011: 83). Yani beden biyolojik bir varlık olmanın dışında sosyolojik bir varlıktır. Toplumda kabul görme güdüsüyle değişen evrilen beden, sosyolojik bir varlık olmanın getirdiği gereksinimlerle birlikte kendini yorumlayarak var etmektedir.

Sosyal bedeni yöneten simgeleştiren kavramın iktidar olduğunu ve bu iktidarın her dönemle birlikte yeniden şekillendiğini göz önünde tutarsak, tüketim toplumlarında ki sosyal beden temsiline de kapitalizm ile yeniden şekillendiğini söyleyebiliriz. “Kapitalizm temel ekonomik alana ilişkin yeni bir yapılanma getirirse de işin yapısında meydana gelen değişimlerle hizmet sektörünün ön plana çıkması, yaşam tarzlarının değişmesi, ... ,beden ve bedeninin kullanımına ilişkin çok değişik alanları toplumsal yaşama sunmuştur (Nazlı, 2009: 64).” Böylelikle tüm bu yeni getirimler ile birlikte ortaya çıkan temsil, fetiş bir değeri temsil eder. Artık beden simgeler göstergesinde var olabilmektedir. Bu göstergeleri belirleyen ise iktidardır.

Sosyal beden, iktidar tarafından yönetilen bir bedendir. Metalaşan bedenlerin kimliklerinin, ihtiyaçlarının, görünümünün ve hatta duyguların yönetildiği bir hal almıştır (Köse, 2011:83).

Yeni tasarlanmış bu bedeninin öğretimi ise Cinsiyetçi basın tarihi ile olmuştur. Kadına yönelik olan bu yazılı basında yer alan dergiler, Modern dergiler, uygulamalı dergiler ve popüler dergiler olarak üç ana gruba ayrılabilir (Fotoğraf 4.1-4.2). Bu üç

alanda yayın veren dergiler den ilki olan modern dergilerin ilki 1960' lı yıllarda çıkmaya başlamış ve hala devam etmektedirler. Bu dergiler tüketimi ve bireysel iyiliği ön plana çıkarmaktaydılar. Kadın bedenindeki ilk devrimin sinyallerini veren bu dergiler sürekli formda olan ve bireysel mutluluğu arttırmanın üzerinden söylemlerle hareket ediyorlardı (Giet, 2006: 19).



Fotoğraf 4.1. Marie Claire Dergisi Kapak Fotoğrafı, Haziran 2017.



Fotoğraf 4.2. Elle Dergisi Kapak Fotoğrafı, Ağustos 2015.

Uygulamalı dergiler ise okuyuculara rehberlik etmeye ve çağa ayak uydurmaya çalışan, hayatlarını düzene koymaya yönelik araçlar ve basitleştirilmiş kültürel açılımlar sunmaktaydılar. Popüler dergilere ise duygusal hikayeler ve hafife alınmak düşüyordu. “Beyaz dizi dergileri” diye de adlandırılan bu dergiler kadının iç dünyasını basitleştirerek hikayeleştirmektedirler (Giet, 2006:19). Kadının kendi bedenini kullanma kılavuzu olmayı hedefleyen bu kadın dergileri, onları modern bedene nasıl sahip olacaklarını öğretmeye başlamıştır.

...cinsiyete yönelik yayınlarda bedenin toplumun kapitalist işleyişinin bir parçası haline geldiğini söyleye biliriz. Üstelik bu girişim önemsiz bir yere sahip değildir, özellikle de moda dergileri söz konusu olduğunda. Cinsiyete yönelik yayımlar sayesinde, beden satın almaya yönelik bir buyruk haline gelir. Özellikle de bedeni nesne olarak kullanan mizansenler ve sunumlar aracılığıyla tüketim erotikleşir ve kendini, arzuya bir yanıt olarak inşa eder (Giet, 2006:156).

Öyle ki Baudrillard tüketim ve beden çözümlemesinde, bedeni estetik ve erotik değişim değerine indirgenmesi sonucu bedeni dişil bularak, nesne haline gelen bedeni arzu, haz ve seçkinlik simgesi olmasından dolayı kadında karşılık bulur (Baudrillard, 2015: 174-177).

Yaratılan bu simge temsillerindeki kadın bedeni hep daha fazla tüketmeyi amaçlar. Korkunç ve zincirleme bir şekilde bağlı olan bu tasarlanmış beden anlayışı ile kadın sadece bir piyon olmaktadır. Sürekli kadının bakımlı, güzel çekici olması gerekliliği vurgulanırken, bunu nasıl yapacağı da öğretilir. Diyet, spor, makyaj, moda ... tüm bu eylemler tüketim zincirinin birer parçası haline gelir. Tüketimin birer aracı haline gelen kadın ise eril bakışın istediği gibi görülen, ona hizmet eden olarak tasarlanır.

Bedenin özgürleştirilmesi tüketim toplumunda bedeni bir ilgi merkezi haline dönüştürmüştür. Eril iktidarın baskısı altında tutulan beden eril buyruklar tarafından yönetilmektedir. Güzel, zayıf ve genç olma gibi kadın bedenine yönelik buyruklar ile varlıklarını meşrulaştıran bağdaşık değerlerle birlikte moda, kozmetik, tıp gibi alanlar üzerinden bir tüketim kültürü içinde tüketen kadın bedeni biçimlendirilmektedir.

Kadın tüm bu söylemlerle birlikte metalaşan bedeni ile vardır. Kadın kendini var olduğu toplumun normlarına kabul ettirebilmek adına girdiği bu handikapta farkında olmadan çağın getirdiği ve zorladığı temsil kalıbının içine giren ve salt dış görünümü ile kimliğini ifade eden olmaya başlamıştır. Bunu yaparken akıl geride tutulmaktadır. Bu bağlamda Kant'ın bireyin aklını kullanma cesareti (Sapere Aude) hakkında söyledikleri akla gelmektedir;

Akıl ancak kamusal alanda kullanılarak özgürleşebilir. Aydınlanmanın ön koşulu olan aklın olgunluğu, insanların kendi akıllarını kullanması ve kendi adlarına konuşma konusunda, sınırsız bir özgürlüğün tadını çıkaracakları bir kamusal alana ulaşabilmekle doğrudan doğruya bağlantılıdır. Kamusal alanda özgürlüğü sınırlamak, insanın özgünleşmesini sekteye uğratacak ve onu verimsizleştirecektir. Kant felsefesinde, olgunlaşmamış aklı temsil eden kadının yerinin, özgür aklın kullanıldığı kamusal alan olmadığı açıktır (Şaşman Kaylı, 2013:40).

Bu bağlamda kadın iktidarın, eril otoritenin tasarladığı konumda yer aldığını ve tüm bu sistem zincirinde yer alan kadının aklı ile değil dış görünüşü ile anlamlandırıldığını söyleyebiliriz.

4.2. FORM VE BİÇİM BAKIMINDAN İNCELEME

4.2.1. Kendine Mal etme (Uyarlama); Kadın Dergileri

Fransız Edebiyat eleştirmeni Roland Barthes'ın “Yazarın Ölümü (Death of Authort)” denemesinde şöyle iddia eder;

Bir metin, tek bir ‘teolojik’ anlamı serbest bırakan bir kelimeler dizisi değil, içinde hiç birinin özgün olmadığı çeşitli yazıların iç içe karışıp çarpıştığı çok boyutlu bir uzamdır. ... her bir gösterge (bir kelime, ya da onun uzantısı olarak bir imaj ya da fırça darbesi), Tarihin ve toplumsal teamülün bir ürünüdür (Fineberg, 2014: 390).

Orijinallik kavramını yadsıyan Barthes; “Metin, sayısız kültür odağında elde edilmiş bir alıntılar ağıdır yazar yalnızca asla özgün olmayan, daima önceden bulunan bir fikri taklit edebilir” (Fineberg, 2014:390) inancındadır.

Barthes'den etkilenen pek çok sanatçı, hazır- nesne/ ready-made görüntülere ya da fikirleri kullanmaya başlayarak kendine mal etme (uyarlama) olarak bilinen bu yaklaşımı kullanmaya başlamışlardır. İlk olarak kolaj ile ortaya çıkan bu yaklaşım Pop Art' ta görülmeye başlanmıştır (Fineberg, 2014: 390).

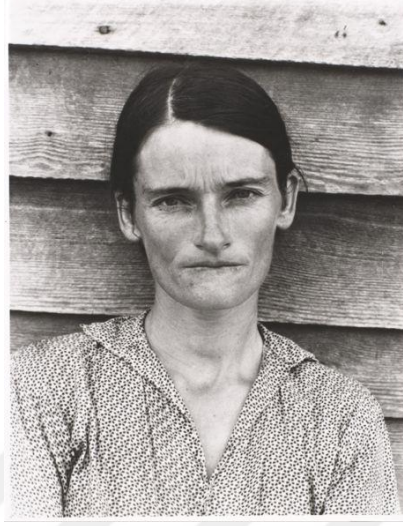
Uyarlama (kendine mal etme) modernist orijinalliğine doğrudan ve açık bir karşı koyuştur. “Uyarlama (kendine mal etme)” kamusal alanda ve genel kültür dahilinde mevcut ya da diğer sanatçılar tarafından zaten üretilmiş imgeleri sahiplenmek, ödünç almak, çalmak, kopyalamak, alıntılanmak ya da iktibas etmektir (Barrett, 2015: 302).

Sanatta “kendine mal etme, uyarlama, parodi, pastiş, temellük” gibi birçok şekilde adlandırılan eğilim, modernizmin dayattığı sanatın biricikliği ve yüceliğinin postmodernizm ile yıkılmasıyla kendini göstermiştir.

Feminizmin Modernist düşünce ile olan mücadelesiyle birlikte, var olan estetik değerlere, sanatsal kriterlere ve tarihsel uygulamalara olan şüpheli yaklaşımı, yeni söylemleri, malzemeleri ve teknikleri de beraberinde getirmiştir. Bu gelişmeler ise temsil meselesinin ortaya çıkararak orijinallik ve aidiyet gibi meselelerin tartışmaya açılmasına neden olmuştur (Şahiner, 2013: 111-112).

Öyle ki orijinallik anlayışına karşı çıkan kadın sanatçılardan biri olan Sherrie Levine, başka sanatçıların ünlü işlerini yeniden fotoğraflamaktadır (Fotoğraf 4.3).

“Levine, gerçekte Walker Evans’ın, Edward Weston’un, Franz Marc’ın yapıtlarının orijinallik niteliğiyle bir oyun oynamakta ve sanatın ‘orijinallik’ geleneğiyle dalga geçmektedir.”(Şahiner, 2013:117)



Fotoğraf 4.3. Sherrie Levine, Walker Evans’dan Sonra#4,1981.

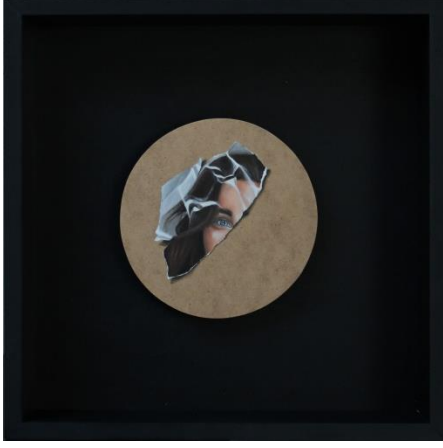
Burcu Özyonar Çırak’ın da işlerinin önemli bir aracı olan “uyarlama”, sanatçının yapay kadın temsillerinin yer aldığı kadın dergilerindeki imajları deforme ederek tekrar fotoğraflaması ve fotogerçekçi bir anlayış ile yeniden resmetmesiyle kendini gösterir. Böylece iki zıt gösterge olan; kusursuz kadın imajı ile ikincil konumda ezilen ve değersizleştirilen kadın imajını birbirine entegre ederek, tek melez bir görüntü elde etmektedir (Resim 4.1, 4.2, 4.3, 4.4).



Resim 4.1 Burcu Özyonar Çırak, İsimli,
Mdf Üzerine Yağlı boya, 45x45 cm. 2018.



Resim 4.2. Burcu Özyonar Çırak, İsimli,
Mdf Üzerine Yağlı boya, 45x45 cm. 2018.



Resim 4.3. Burcu Özyonar Çırak, İsimless, Mdf Üzerine Yağlı boya, 45x45 cm. 2018.



Resim 4.4. Burcu Özyonar Çırak, İsimless, Mdf Üzerine Yağlı boya, 45x45 cm. 2018.

“Barthes’e göre bir sanat yapıtı, hiçbiri orijinal olmayan, birbiriyle bütünleşmeyen, uyumsuz bir dizi işin çok boyutlu uzamında var olmaktadır” (Barthes’den akt. Şahiner, 2013:113). Bu bağlamda baktığımızda; sanatçılar ortak paydada buluştukları deneyim dünya görüşü gibi birçok noktada birlik sağlayabilirler ve aynı olmasa da benzer üretim biçimleri ifadeleri veya meseleleri ele alabilirler. Bu duruma örnek olarak Louise Bourgeois’un *Cell I* (Fotoğraf 4.4) ve Canan Şenol’un *Dışarda Çok Kötülük Var* (Fotoğraf 4.5) eserlerini verebiliriz. İki feminist sanatçının farklı dönemlerde yaptığı bu benzer yatak işi hem mekân olarak bir hücreyi temsil etmesi bakımından, hem de yatağın üzerindeki örtü ve yastıklarda işleme ile yazıların bulunmasıyla bir benzerlik teşkil etmektedir.



Fotoğraf 4.4. Louise Bourgeois, Cell I, 1994.



Fotoğraf 4.5. Canan Şenol, Dışarda Çok Kötülük Var, 2017.

Bu açıdan baktığımızda Burcu Özyonar Çırak’ın eserlerinde de farklı yönleriyle ortak bir anlatım dili sergileyen çalışmalar bulunmaktadır. Örneğin kadın dergilerinden

yola çıkan bir başka sanatçı Nur Gürel “Toplumu tüketim toplumu haline getiren tüm dayatmalar ve onların sonuçlarıyla ilgilenir” (“Nur Gurel”, t.y.:1). Özellikle dergiler üzerindeki kadın imajlarını absürt bir şekilde elle müdahale ederek üzerinde yarattığı deformasyonla manipüle eden sanatçı, kadınları reklam nesnesi haline getiren görüntüler üzerinde oynar (Resim 4.1-4.2). Kusursuz bedenleriyle eril bakışa hizmet eden bu kadınların bedenleri oldukça kilolu bedenlere dönüştürür.



Resim 4.5. Nur Gürel, Oranlı Oyuncak 34.



Resim 4.6. Nur Gürel, Oranları ile Oyuncak 21.

Nur Gürel’in kadına reklam aracı olarak eleştirisel bakışı Çırak’ın çalışmalarının temalarından biri olan kadına yönelik her türlü olumsuz gösteri açısından bir ortaklık kurmaktadır. Ayrıca bu işlerdeki çıkış noktası olan dergi görselleri bakımından da ilintili bulunabilir.

Amerikalı sanatçı Andrea Mary Marshall’ın çalışmaları, çoğunlukla resim, fotoğraf ve karışık medya olarak kendine özgü portrelerden oluşmaktadır. Ünlü moda dergisi “Vogue” kapak fotoğraflarına yaptığı müdahalelerle, olağanlaşan kadın figürlerini absürt hale getirmektedir (Resim 4.3-4.4). Vogue dergisinin kapak temsilleri üzerinden, sanat tarihindeki ünlü kadın imajlarını örtüştürmüş, bugünün tüketilen moda kadın temsilleri ile bağlantı kurmuştur.



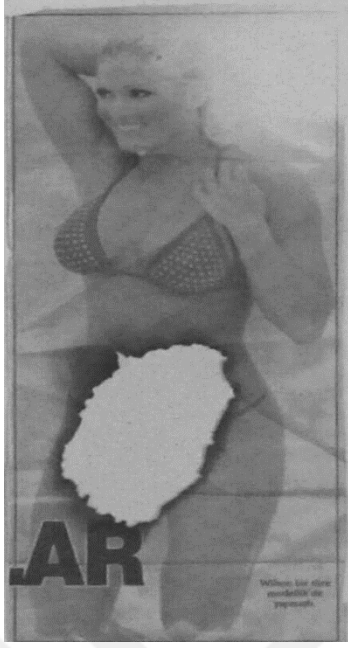
Resim 4.7. Andrea Mary Marshall, The Klimt Issue.



Resim 4.8. Andrea Mary Marshall, The Andy Warhol Issue, 2016.

Gürel ve Marshall'ın ünlü kadın dergilerinden yola çıkarak yaptıkları çalışmalarının ayrıca kadını tüketim nesnesi olarak görülmesine karşı ortak eleştirileri ile Çırac'ın çalışmalarındaki problematikle paralellik sağlamaktadır.

Görsel medya imajlarını kullanan bir başka sanatçı olan Rasim Aksan ise, görsel medyadan seçtiği erotik imajları, yağlı boyanın yanı sıra akrilik, kaligrafi mürekkebi ve ebru boyasını airbrush tekniğiyle uygulayarak yeniden üretmektedir (Resim 4.5 - 4.6) ("Galerist", t.y.:1). Çalışmaları son derece teşhirci ve erotik. Sanatçının işlerindeki kadın imajları kadını haz ve cinsel içeriklerle örtüştüren ve ön plana çıkaran Rasim Aksan'ın aksine, Çırac'ın çalışmaları bu temsili eleştirerek, kadının bir haz nesnesi oluşunu eleştirmektedir. Öte yandan bir gazete veya dergi görselinden yola çıkması ve bu görselleri deforme etmesi bakımından benzerlik gösterdiğini söyleye biliriz.



Resim 4.9. Rasim Aksan, Untitled, 17x7 cm, Kağıt Üzerine Aquarel ve Akrilik Airbrush. 2013.



Resim 4.10. Rasim Aksan, Untitled, 20x11 cm. Kağıt Üzerine Aquarel ve Akrilik Airbrush. 2013.

Heykeltıraş Seyhan Topuz'un adeta buruşturulmuş, kâğıtları andıran bakırdan heykellerinin (Fotoğraf 4.6) dışavurumcu bir tavır olarak okunulması ("Galeri Nev İstanbul", 2017:1), Çırak'ın işlerindeki buruşturularak elde edilen görsellerin de eleştirel tepkinin ifadesi olması bakımından paralellik gösterebilir.



Fotoğraf 4.6. Seyhun Topuz, Crumpled Paper VI, 2017, 95x120x105 cm Bakır Üzerine Elektrostatik Boya.

Bu değerlendirmeler sonucu görüyoruz ki, kendine mal etme eğilimi, aslında sanatçının daha çok ne anlatmak istediği ile ilgili olmakla beraber, postmodernizmin bir dili olan yapıbozumu stratejisidir. Bununla beraber bugün kavramsal boyutu olan sanat pratikleri, kimi zaman anlatım yoluyla, kimi zaman iletmek istediği ana fikirlerle birbirleriyle benzeşebilmektedir.

4.2.2. Metafor Yaratımı; Buruşturma-Yırtma

“...Postmodernizm; sanatın estetik ögelerini vurgulayan, biçimin içerikten üstünlüğünün ve ortama özgülüğün “iyi” sanatın nkoşulları olduğunu savunan Modernist eleştiri kuramına bir tepki olarak görülebilir” (Whitham, Pooke: 2013, 47).

Modernizm ile birlikte sanat anlayışının tabuları yıkıma uğramış, sanat estetik zevklerden ibaret olmayıp, artık sosyal hayat içinde yer alan ve sosyal sorunları ele alan bir platform haline gelmiştir. 1960’lardan bu yana sanatın hayatla olan ilişkisi sorgulanmıştır. Foster sanatın uğradığı bu değişimi “Sanatçı, sanat nesneleri üreten kişiden çok, göstergelerin yöneticisi durumundadır; izleyici de estetiğin pasif alıcısından ziyade, mesajların aktif bir okuyucusu...”(Whitham, Pooke: 2013,44) olarak tanımlanmıştır.

İşte bu mesajların okunulabilmesi için sanatçının esere yüklediği düşsel metaforu zmleyebilmek gerekir. Bunu yapabilmek için kimi zaman sanatçının kimliği, kültürü ve eseri ürettiği dönem koşullarını da irdelemek gerekir. Özellikle Postmodern sonrası sanatçıların eğildiği konular kimlik, toplumsal cinsiyet, tüketim gibi öznel ve sosyolojik bağlantıların olduğu konular olmuştur. Postmodern sanatçı ürettiği eserde estetik kaygılardan arınmış, eserin daha çok düşünce ve ifade kısmına odaklanmıştır. İşte bu düşsel fikrini yansıtma aracını kuvvetlendirmek adına başvurduğu ifade biçimlerinden biri olan metafor anlayışı ağdaş sanatla birlikte alışılmışın dışına çıkararak anlaşılması ve özümlenmesi daha zor bir hale gelmiştir. “Metafor yaratmak için bir şeyin özelliğini bir başka şeye atfetmek gerekir” (Barrett, 2015:309).

“Postmodernistler dünyayı metoforlar üzerinden anlayıp aıkladığımızı idea ederler (Barrett, 2015:112)”. Postmodern sanatçı eserindeki iletmek istediği üzerinde durduğu problematiği daha çarpıcı olarak izleyiciye iletmek istemesi ve postmodern

sanat uygulamalarında temelinde yatan yapı bozum kullanılarak, sanatçı olağanlaşmış nesnelere ve durumlara başka açılarda bakarak sorgulamaya başlamıştır.

15. İstanbul Bianeli’nde sergilenen Güney Afrikalı sanatçı Lungiswa Gqunta’ nın *Çimen* adlı eserinde (Fotoğraf 4.7) “Ters çevirip ahşap bir plaka üzerine yerleştirdiği kırık şişelerden bir “çimenlik” yaratır”(IKSV, 2017: 210).

İzleyici ilk bakışta kırık cam şişelerden yaratılan bir yerleştirme görür. Bu eseri okuyabilmek için sanatçının yaşadığı yeri, kimliğini ve dönemi bilmek gerekir. Sanatçı Güney Afrika’da geçmişten bu yana hala gözlenebilen adaletsizlikler üzerine heykel ve enstalasyonlar oluşturmaktadır (IKSV, 2017: 210).

Gqunta, “Apartheid Güney Afrika’sından sadece zengin beyazların sahip oldukları çimenlikleri zenginliğin ve yanı sıra ev yaşamı, güvenlik ve ırksal ayrıcalıklarla da ilişkilidir. Yabancıların girmesini engellemek için bahçe çitlerinin üzerine ters döndürülmüş kırık şişeleri yerleştirilir. Gqunta’nın yapıtlarındaki şişeler ise, kapitalizm ve küreselleşmeyi simgelemenin yanı sıra, Güney Afrika’da son yıllarda patlak veren isyanlarda kullanılan Molotof kokteyllerinde kullanılan şişeleri çağrıştırır” (IKSV, 2017: 210).



Fotoğraf 4.7. Lungiswa Gqunta, *Çimen*, 2016-17

Lungiswa Gqunta’nın çalışması ve ona verdiği isim zıtlık oluşturmaktadır. Öyle ki ‘çimen’ insanı rahatlatan doğayla bağ kuran bir alandan çıkarak, kesici ve tehditkâr bir alana dönüşmüştür.

Sanatçının ve sanatın misyonları geçmişten bu yana sorgulanmaktadır. Sanatçı topluma duyarlı olarak tanımlanmakta iken, yine sanatta düşüncelerimizi ileten bir araç olarak tarif edilmiştir. Bu bağlamda düşündüğümüzde, sanatçının içinde bulunduğu

toplumun koşullarından etkilenmesi olağandır. Protest bir tavır izleyen postmodern sanatçı, bugün dünyadaki tüm gelişmeleri küresel bir bakış açısıyla ele alarak yorumlamaktadır.

Kendi ülkesinde olduğu gibi, tüm dünyada gerçekleşen olayları siyasi söylemlerle irdeleyen ve eleştiren, Çinli sanatçı ve aktivist Ai Weiwei, güncel postmodern sanatçılar arasında yer almaktadır. Sanatçı, Avrupa'nın mülteci krizine karşı tepkisini yansıtan enstalasyonunda, mülteciler tarafından Midilli adasındaki terk edilmiş 14000 can yeleğini Berlin'deki Konser Salonunu girişine yerleştirerek bu insanlık dramını gözler önüne sermiştir (Fotoğraf 4.8). Can yelekleriyle ölen mültecilerin temsil edildiği yerleştirmede bu insanlık dramı gözler önüne serilmiştir (Radikal, 2016:1).



Fotoğraf 4.8. Ai Weiwei, Konzerthaus Konser Evi (Berlin), 2016.

Pratiğin melezleştirilmesi bugün özellikle çağdaş sanatın önemli karakteristik özelliklerindedir (Whitham, Pooke, 2013: 97). Yani disiplinler arası homojenlikle birlikte, sanatçının anlatım sürecine her türlü pratiği, üretimlerine eklemekte olduğunu görüyoruz. Bu bağlamda metafor, farklı anlatım biçimlerinde farklı temsillerle yer alır. Öreğin bir performans da sanatçı bedenini kullanarak mekân ve zamanla ilişki kurarken, bedenini de bir metafor olarak araçsallaştırır.

Carolee Schneemann'ın İçteki Tomar (1975) performansında (Fotoğraf 4.9);

Gösteriyeye bedenine çamur sürülmüş, iç çamaşırsız, yarı çıplak vaziyette bir masaya çıkararak başlayan sanatçı, sanki bir çizim işliğindeki çıplak model gibi değişik pozlar vermiş; bu arada Cezanne, Büyük bir kadın sanatçıydı adlı kendi kitabını okumuş; kitabı bıraktıktan sonra da vajinasına gizlediği kağıt tomarı yavaş yavaş çıkararak üzerindeki yazıları

okumuştur: "Vajinayı, fiziksel ve kavramsal olarak farklı açılardan düşündüm: Bir heykelsi biçim, bir mimari veri, dönüşüm, doğum geçidi ve kutsal bilgi kaynağı. Vajinayı, dışarıdaki iri bir yılanın yarı saydam odası olarak gördüm: Görünürlükten görünmezliğe doğru yılanın geçişiyle keyiflenmiş sarmal bir tomar, hem erkek hem dişiye özgü cinsel özelliklerle, üretken gizemler ve arzunun biçimiyle sarmalanmış. İçsel bu bilginin kaynağı, Tanrıça inancından et ve ruhu birleştiren temel bir gösterge olarak simgeleştirilebilirdi (Yılmaz, 2013:379).

Schneemann burada bedenini kullanarak erkek temsil biçimini yıkmaya çalışmış ve vajinayı farklı anlam ve mesajlarla tanımlamaya çalışarak bedenini anlatmak istediği temsillerle birlikte araçsallaştırarak metaforlaştırmıştır.



Fotoğraf 4.9. Carolee Schneemann, İçteki Tomar, 1975.

Tüm bu örnekler bağlamında Burcu Özyonar Çırak'ın kadın portrelerinden oluşan çalışmaları da, yukarda bahsettiğimiz gibi bir metafor olgusu üzerinden üretilmiş olduğunu görülmektedir. Kadına karşı yapılan değersizleştirme ve şiddetin ifadesi olarak buruşturulmuş, yırtılmış ve parçalanmış kadın imajlarının kullanıldığı bu kadın portreleri, olağanlaşan pür güzelliğin yansıtıldığı portrelerden uzaklaşarak, kavramsal bir boyuta taşınmıştır. Değersiz görülmüş bir kâğıdın buruşturulup ya da yırtılıp atılma eyleminden yola çıkılarak kadının üzerinde ki olumsuz temsil ve söylemlerle bağdaştırılarak bir metafor yaratılmıştır.

Çırak, kanıksanan olumsuz kadın temsillerine işaret ederek izleyiciye, üzerinde durup düşünmeye sevk etmeyi amaçlar. Bunu yaparken de anlatım dilini net kullanmaya çalışarak, sadece portre temsillerine yer verir.

Tüm bu örnekler bağlamında; bugün sanatçıların irdeledikleri problematikleri, kimliği ve kültürel kimliği ile şekillendirdiğini, metaforun bu problematikleri çağdaş sanatta anlatmada önemli bir araç haline gelerek anlatımı kuvvetlendirdiğini söyleyebiliriz.

4.2.3. Melez Bir Yapı Olarak; Espas

Espas (uzam) en sade tanımıyla “*Noktalar ya da görüntüler arasındaki aralık ya da ölçülebilir mesafe; gerçek ya da yanılmalı* (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton, 2015: 224)” olarak tanımlanır.

Sanatın elemanlarından biri olan espası (mekân, boşluk) Nihat Boydaş “Sanat Eleştirisine Giriş” kitabında ise; nesnelerin içinde, altında, etrafında, arasında veya üstündeki mekân, alan olarak tanımlamış ve sanatta mekanın iki boyut olduğu kadar üç boyutlu da olabileceğine işaret etmiştir. Boydaş Müzikte, şiirde ve konuşmada mekân susmaların karşılığı iken, resimde pozitif elemanların yanında negatif elemanların genellikle mekâna espasa işaret eder. Ve bu alanları özgür alanlar olarak nitelendirir (Boydaş, 2007: 20).

Sanatçı, uzamı bir yapıt içinde geliştirirken düşünür. Bazı insanlar uzamı bir öge olarak değerlendirir (bir heykel çalışırken olduğu gibi) , ama iki boyutlu ortamda çalışanlar için uzam, öğelerin eyleme koyulduğu ve çeşitli organizasyon ilkeleri tarafından değiştirildiğinde ortaya çıkan bir sonuçtur. Üç boyutlu dünyamızı tuvale aktarırken, ressam tarihin farklı zamanlarında farklı şekilde karşılaşmış sorunlarla yüzleşir. Eğer sanat yapıtında uzamsal fenomen yanılması temsil edilecekse, sanatçı aranılan etkinin üretilmesi için sanat öğeleri kullanmak zorundadır (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton, 2015: 86-87).

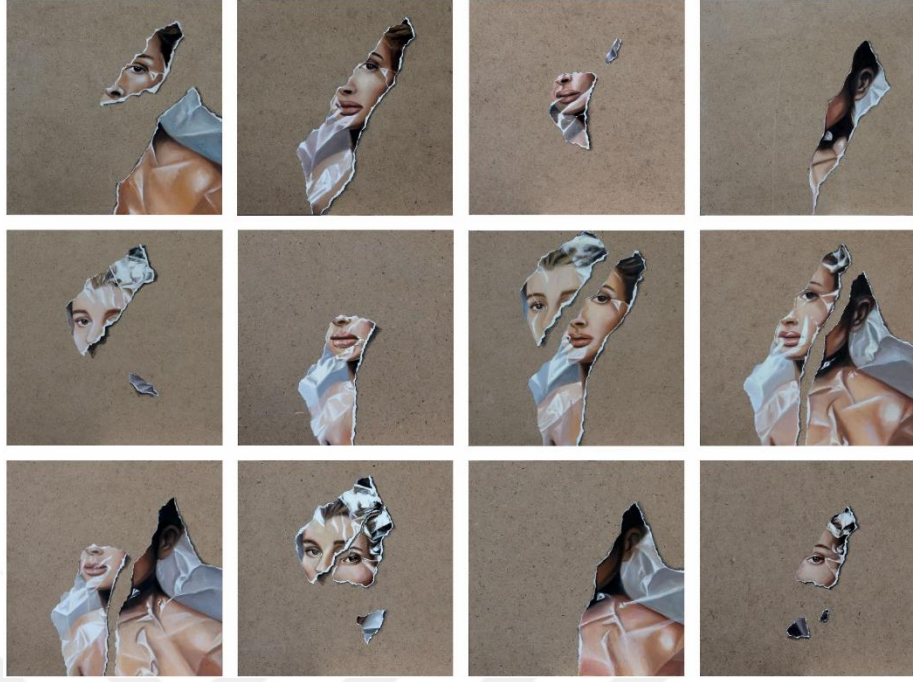
Yukarıdaki tanımlardan yola çıkarak, Çırak’ın çalışmalarında espasın iki türlü gerçekleştirilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Birincisi iki boyutlu ortamda yaratılmaya çalışılan uzam; yüzeye plastik öğelerin yardımıyla aktarılmaya çalışılan imajın yüzey ile olan ilişkisi baz alınarak gerçekleştirilmiştir (Resim). Bu yüzeysel derinliğin verilmeye çalışıldığı bir diğer çalışma ise performans sanatçıların gerçekleştirdiği eylemlerin ard arda sıralandığı çoklu fotoğraflardan (Fotoğraf 4.10-4.11) yola çıkarak gerçekleştirilen parçalanmış kadın imajlarından oluşturulan çalışmadır (Resim 4.). Bu çalışma yine imajın yüzey ile kurduğu ilişki plastik öğeler yardımıyla oluşturulmaya gayret edilmiştir. Bir süreci temsil eden çalışma, kadının üzerindeki yıkımı yansıtması bakımından bir metafor oluşturmaktadır.



Fotoğraf 4.10. Marina Abrovomavic, Sanat güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı, Performans 1975.



Fotoğraf 4.11. Yoko Ono, Cut Piece, Performans, 1966.



Resim 4.11. Burcu Özyonar Çıracak, İsimsiz, Mdf Üzerine Yağlıboya, Her biri 25x25 cm. 2016.

İkinci uzam yaratımı ise, resim ile izleyicinin arasına konulan, derinliği olan paspartu ile elde edilmiştir. Ön plana çıkarılan paspartu yardımıyla ve eserin kalın ve derin tasarlanan çerçeve yapısı, sergilendiği duvardan kendini neredeyse bağımsız bir hale getirerek, çerçeveden öte bir yapıyı temsil etmektedir (Resim 4.12, 4.13, 4.14).



Resim 4.12. Burcu Özyonar Çıracak, İsimsiz, MDF Üzerine Yağlıboya, 32x45 cm. 2014.



Resim 4.13. Burcu Özyonar Çıracak, İsimsiz, MDF Üzerine Yağlıboya, 45x45 cm. 2014.



Resim 4.14. Burcu Özyonar Çıracak, İsimsiz, MDF Üzerine Yağlıboya, 32x45 cm. 2014.

Bu çalışmalar, izleyici ile figür arasında bir mesafe yaratmayı hedeflemektedir. Öyle ki buradaki oluşturulan delikler ve yarıklar, figür ile izleyici arasında skopofili⁹ ilişkisini yaratmayı hedefler. Skopofili bilinenin aksine sosyal yaşantımızdan yola çıkılarak bir temsil oluşturur. Çevremizde ki kadına karşı yapılan tüm olumsuz tavır ve davranışlara olan sessizliğimizi ve olaylar karşısındaki izleyen, merak eden fakat eyleme geçmeyen temsilimize bir gönderme yapmaktadır.

Çırak'ın oluşturduğu bu üç boyutlu çalışmalar disiplinler arası homojenliği çağrıştırmaktadır. Öyle ki günümüz sanatında disiplinler arası sınırlar ortadan kalkmış, melez yapılar oluşmuştur. Örneğin İranlı sanatçı Mirak Jamal'ın 15. İstanbul Bienali'nde yer alan yapıtında, çocukluğunda yaptığı çizimleri yeniden yorumlayarak, alçıpan panel üzerine kazıyarak ya da doğrudan aktarmıştır (Fotoğraf 4.12). Duvarın içine yerleştirdiği eseriyle yerleştirilen duvar yüzeyinin anlatım bakımından iletmek istediği şeyi okumak gerekir. Sanatçı geçmişte anımsayamadığı imgeleri yerleştirdiğini görürüz (IKSV, 2017: 223). Sanatçının bu farklı yaklaşımı eserin sunumundaki anlatımına kuvvet kazandırırken, işin içine duvardaki derinliği ve boşluğu katmasıyla da eser bir yerleştirmeye dönüşür.



Fotoğraf 4.12. Mirak Jamal, İsimless (Minsk Mutfağı Natürmortu), 1984.

Mirak Jamal gibi duvarın boşluğundan yararlanan başka bir sanatçı da Anish Kapoor dur. Hindistanlı sanatçı Anish Kapoor devasa objeler üretmesiyle tanınmaktadır.

⁹ Freud'a göre skopofili, başkalarını izlemekten zevk alma durumudur. Yunanca 'skepeo' (bakmak) ve 'philia' (sevgi) sözcüklerinden türetilmiş bir kavramdır (Parsa, Akçora, 2016: 40).

Bu eserler izleyicide hayranlık, şaşkınlık ve merak uyandırmayı hedefler. “Sergilendikleri mekânların duvarlarını da serginin bir parçası yapan, kah o duvarı delerek karanlıklara gömülen, kah derinliklerinden fişkırان bu yapıtlar, bizlere yalınlığı, sonsuzluğu, zamansızlık duygusunu hatırlatmaktadır.” (Ölçer, 2013: 296).

Kapoor boşluk kavramı üzerinde durduğu işlerinde yakaladığı derinlik ve uzam algısı etkileyicidir. Sanatçının oluşturmuş olduğu bu eserlerde adeta görünmeyeni bize göstermeye çalışmış gibidir. Düz pürüzsüz bir duvarın içindeki bir kesintiye gözler önüne serdiğini söyleyebiliriz (Fotoğraf 4.13-4.14).



Fotoğraf 4.13. Anish Kapoor, Çiçek, 2007, Karışık Malzeme ve Boya, 245 x 123 x 36 cm, Kapoor Stüdyosu



Fotoğraf 4.14. Anish Kapoor, Arkeoloji ve Biyoloji, 2007, Karışık Malzeme, Kapoor Stüdyosu



Resim 4.15. Burcu Özyonar Çırak, İsimless, Mdf Üzerine Yağlı Boya,2015.

Çırak'ın Kapoor'un işlerine benzer bir yarık içinden bakan kadın figürü örtünen gizlenen kadın temsilini yansıtmaktadır (Resim 4.15).

Yukarıdaki çözümlemelere baktığımızda; pratiğin melezleştirilmesi çağdaş sanatın karakteristik bir özelliği olduğunu ve multidisipliner anlayışla birlikte sanat eserinin birden fazla disiplini içerebildiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda Çırak' ın bazı çalışmalarında espasın bir heykelde olduğu gibi üç boyutta olması bakımından melez bir anlatım dili yarattığını sonucuna varabiliriz.

SONUÇ

Sanat kaba ve genel bir tanımla, insanın duygularını ifade etme biçimidir. Günümüzde ise sanat duyguların yanında, kültürel, ideolojik, siyasi, küresel, sosyoloji gibi birçok dinamiği içinde barındıran bir olgu haline gelerek, tüm bu dinamiklerden sistematik olarak etkilenmiş ve etkilenmektedir.

İşte bu gelişmelerden biri olan feminist harekette sanatta birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Kadınlar için sığ bir alan olan sanat, feminist düşüncenin sanata sirayet etmesi ile sarsılmıştır. Feminizm, kadın sanatçıların yok sayıldığı tarihe ve var olan kadın sanatçıların görülmez kılındığı sanat piyasasına karşı çıkarak, kadınların da sanatta güçlü söylemlerde bulunmasını sağlamıştır.

Kendi tarihlerini yazmayı ülkü edinen kadın sanatçılar, sanatta var olabilmek için kabul bulmuş bazı normları yeniden ele almış ve sanatta yeni diller geliştirmişlerdir. Sanatçılar kadının sanattaki salt güzeli temsil eden anlayışa karşı bir tavır sergileyerek, kadın üzerinde ki beden politikalarını yıkıma uğratmışlardır. Bedenin insana ait her türlü kusurlu, eksik yanlarını da görünür kılarak, kadın bedeni üzerindeki idealize güzellik anlayışından sıyırmışlardır. Beden üzerindeki yeni söylemler ile kadın sanatçılar bedenlerini ifade aracı olarak kullanmaya başlayarak performans deneyimlerini sanata katmışlardır.

Bedenin araçsallaştırılması ve kadının beden üzerinde söz sahibi olması ile kadına ait nitelermelerde kırılmıştır. Eskiden kadın sanatta annelik, güzellik gibi son derece sığ ve sınırlayıcı konularda özne olarak konumlandırılmasının aksine artık savaş, siyaset, vahşet gibi eril olana ait görülen konular hakkında da söz sahibi olarak bu anlayışı ortadan kaldırmışlardır.

Feminizmin kadınlar için açmış olduğu yolun bugün postmodern bir yapı ile devam ettirildiğini izlemekteyiz. Bugün görüyoruz ki postmodernizm, feminizmin ilk problematikleri olan, kadın sorunları ve haklarının yanı sıra, daha geniş bir açıdan bakarak kadın meseleleri ırk, sınıf, kültürel kimlik ve cinsellik farklılıkları ile de irdelenmeye başlamıştır.

Böylece daha kucaklayıcı bir anlayış benimsenerek, kadın sanatçılar tüm kimlik yönelimlerine çalışmalarında yer vermiştir.

Postmodern sanatçılar, hak ve özgürlük kısıtlamaları, bedeni üzerindeki tahakkümleri, sözlü ve eylemsel her türlü şiddeti, geleneklerin ve normların uyguladığı baskıyı eleştirmişlerdir. Farklı problematlere dikkat çeken kadın sanatçılar, ortak payda olarak kişinin hak ve özgürlüklerine vurgu yaparak, görünmeyeni görünür kılmaya çalışmaktadır. Bunu yaparken de kurulu düzene karşı tersine söylemler yaratarak farklı bakmayı hedeflemektedirler.

Günümüz sanatında yer alan tüm bu kadın söylemlerinin içinde, kendi bireysel sanat dilini geliştirmeyi amaçlayan Burcu Özyonar Çırak ise çalışmalarını feminist ideolojinin söylemlerine, misyonuna yakın bulmaktadır. Çalışmalarında ana fikir ve vermek istediği mesaj, feminist hareketin temel anlayışı olan kadın hak ve özgürlükleri ile örtüşmektedir.

Burcu Özyonar Çırak kadının maruz kaldığı her türlü olumsuz tutum ve davranışa karşı protest bir dille, kusursuz kadın imajlarını hasarlı bir görüntüye dönüştürerek yapı sökümü uğratır. Böylece kadının bugün ki konumuna dikkat çekmek ister.

Bu eser metinde ki sanatsal pratiklerin kavramsal boyutu üzerinde durularak, altında yatan temel sebepler hakkında düşünülmüştür. Kadın sorunu olarak nitelendirilen tüm olumsuz tutum ve eylemlerin, eril bir anlayışın hâkimiyetinde şekillendiği görülmektedir. Kadına atfen kullanılan dilin, kadına karşı tutum ve davranışları doğuran temel sebeplerden biri olduğu görülmektedir. Bu dilin yaygınlaşmasını ise sağlayan en büyük aracı yine eril gücün kullandığı medya olduğu izlenmektedir. Bugün ise devam eden tüm bu sorunlar bizlere normalize edilerek sunulmakta, bu durum hala kadın sorunun çözülemediğini göstermektedir. Bu bağlamda feminizmin mücadelesinin hala devam etme zorunluluğunu doğurmaktadır.

Görüyoruz ki feminizm ve sanat, hemhudut içinde yer almış, sanat feminizm için önemli bir platform haline gelmiştir. 1960'lardan bu yana sanatta önemli eğilimlere ve hareketlere yön veren feminist sanat, bugünün getirdiği yeni konu başlıkları ekleyerek hala sanatçılar için güncelliğini korumaktadır. Sanatçı insani tüm duyarlılığı ile bu sorunlara eğilmeli ve çözüm yolu aramalıdır.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2017). *Kutsal İnsan*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aktaş, G. (Haziran 2013). “Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak”. *Edebiyat Fakültesi Dergisi / Journal of Faculty of Letters*. Sayı:30, 53-72.
- Albayrak, A. (2011). “Seville, Freud, Bacon ve Tuymans’ın Paletindeki Çileli Beden Teorisi”. *Sanat Dergisi*. Sayı:20, 1-12.
- Antmen, A. (2007). *Hale Tenger İçerdeki Yabancı (Stranger Within)*. (Ed. Mine Haydaroğlu) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A. (2012a). *Sanat Cinsiyet: Cinsiyet Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (Ed. Ahu Antmen) İstanbul: İletişim Yayınları. (Önsöz ve Resim Altı metinler)
- Antmen, A. (2012b). “Cinsiyetli Kültür, Cinsiyetli Sanat: 1970’lerden 1980’lere Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sanatçılar”. *Toplum ve Bilim*. (Ed. Umut Tümay Arslan, Erden Kosova, Asena Günel). İstanbul: Birikim Yayınları. Sayı 125, 63-88.
- Antmen, A. (2014a). *Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Antmen, A. (2014b). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Arapoğlu, F. (2016). Şükran Moral Özelinde Türkiye’de Feminist Kimlik ve Farklılık”. *Tykhé Sanat ve Tasarım Dergisi Düzce Üni. Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını*. e-dergi,(ss.52-62)
- Artnet (t.y.). “Lisa Yuskavage”, Erişim adresi: <http://www.artnet.com/artists/lisa-yuskavage/>, Erişim tarihi: 15.01.2019
- Artun, A. (2015). “Çağdaş Sanat ve Kültüralizm”. *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik*. (Ed. Ali Artun) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Artun, A., Öрге, N. (Eds.). (2013). *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*. (Çev. Özge Çelik, Elçin Gen, Suna Kılıç, Kemal İz, Ayşe H. Köksal, Zeynep Baransel, Nursu Öрге). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atan, M. (2015). “Radikal Feminizm: “Kişisel Olan Politikadır” Söyleminde Aile”. *Jemsos The Journal of Europe – Middle East Social Science Studies*. Sayı 2. (ss. 1-21).
- Ateş, S. (17 Ağustos 2015). “*Haksızlığa Tahammülü Olmayan Bir Sanatçıyım Şükran Moral Röportaj*”, Erişim adresi: <https://sanatkaravani.com/haksizliga-tahammulu-olmayan-birsanatciyim/>, Erişim tarihi:12.06.2018
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (Çev. Esra Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barry, J., Flitterman, L. (2002). “Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası”. *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (2012a). (Ed. Ahu Antmen). İstanbul: İletişim Yayınları. (253-267).
- Bay, Y. (2016). “Canan”. *İstanbul Art News Çağdaş Sanatın Yüzleri Özel Eki*. İstanbul: Pilevneli Proje ve Danışmanlık Ltd. Şti. tarafından yayımlanmıştır.
- Bay, Y. (2016). “Şükran Moral”. *İstanbul Art News Çağdaş Sanatın Yüzleri Özel Eki*. İstanbul: Pilevneli Proje ve Danışmanlık Ltd. Şti. tarafından yayımlanmıştır.
- Berktaş, F. (2012). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Best, S., Kellner, D. (2016). *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Boydaş, N. (2007). *Sanat Eleştirisine Giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Butler, J. (2012). *Cinsiyet Belası*. (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cevizci, A. (2012). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2013). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. (Ed. Hüsametdin Arslan, Ekrem Ayyıldız). İstanbul: Paradigma Yayınları.

- Cumming, R. (2008). *Görsel Rehberler Sanat*. (Eds. Juliette Norsworthy, Ferdie McDonald, Debra Wolter, Phil Ormerod, Liz Wheeler, Andrew Heritage). (Çev. Ayşe Işın Öno, Aslı Çetinkaya). Baskı Leo China. İnkılap Kitapevi.
- Çapan, G. (Mart 2017). “Kurdelelerle Anlatılan Yaşamlar”. *İstanbul Art News*. 12.
- Çarmıklı, B. (2013, Şubat 15). “*Mona Hatoum Arter’de*”. Banucarmikli: Haziran 14, 2018 tarihinde <http://www.banucarmikli.com/mona-hatoum-tate-modern-londra/> adresinden alındı.
- Çarmıklı, B. (2016, Haziran 30). “*Mona Hatoum–Tate Modern, Londra*”. Banucarmikli: Haziran 14, 2018 tarihinde <http://www.banucarmikli.com/mona-hatoum-tate-modern-londra/> adresinden alındı.
- Çarmıklı, B. (30 Haziran 2016). “Mona Hatoum – Tate Modern, Londra”, Erişim adresi: <http://www.banucarmikli.com/mona-hatoum-tate-modern-londra/>, Erişim Tarihi: 14.10.2016
- Çarmıklı, B. (31 Mayıs 2016). “Sanat Havada Uçuşan Toz Gibidir İpek Duben”, Erişim adresi: <http://www.banucarmikli.com/sanat-havada-ucusan-toz-gibidir-ipek-duben-soylesisi/>, Erişim: tarihi: 16.08.2018
- Çarmıklı, B. (5 Şubat 2013). “Mona Hatoum Arter’de”, Erişim adresi: <http://www.banucarmikli.com/mona-hatoum-arterde>, Erişim Tarihi: 14.10.2016
- Çetinkaya, A. (2007). “Barışı Düşledik”. [Elektronik Sürüm]. *Yer:Su Dergi*. Sayı:2.(ss:06-08). https://www.sabanciuniv.edu/sudergi/pdf/ekim_dergi.pdf
- Çolak, B. (2011). “Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi - Dışarı; Kiki Simith’in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection,” *Fe Dergi* 3. Sayı 1, 38-46.
- Çöklü, H. (2015). *Sanatta Postmodernist Yaklaşımlarla Akıl, Duygu ve Beden Bütünlüğü*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Demir, Z. (2014). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: Sentez Yayınları.
- Demirkazık, G. (Eylül 2016). “Gülsün Karamustafa Ya Şimdi Nereye?”, *Artunlimited*, Erişim

adresi:https://issuu.com/artunlimited_tr/docs/unlimited_tr_26082016_a4_baski_edit, Erişim tarihi:19.03.2019

Demirkazık, G. (Eylül- Ekim 2016). “Gülsün Karamustafa: Peki, Şimdi Nereye?”. *Art Unlimited*, Sayı:38, 43,44.

Dikici, E. (2016). “Feminizmin Üç Ana Akımı: Liberal, Marxist ve Radikal Feminizm Teorileri”. *The Journal of Academic Social Science Studies*. Sayı 43, 523-532.

Direk, Z. (2017). “Simone de Beauvoir: “Abjeksiyon ve Eros Etiği”. (Ed. Şeyda Öztürk). *Cogito Üç aylık Düşünce Dergisi (Feminizm)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 58, 11-38.

Direk, Z. (27 Eylül 2011). “Feminist Kuramın Sorunları Arşiv, Feminizm İyidir”, Erişim adresi: <http://www.amargidergi.com/yeni/?p=1280>, Erişim tarihi: 30.08.2018

Donovan, J. (2016). *Feminist Teori*. (Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan). İstanbul: İletişim Yayınları. (1985).

Duron, M. (25 Nisan 2018). “Laura Aguilar, Compassionate Photographer of Marginalized Groups, Dies at 58”, Erişim adresi: <http://www.artnews.com/2018/04/25/laura-aguilar-compassionate-photographermarginalized-groups-dies-58/>, Erişim tarihi: 11.02.2019

Elçik, G. (2009). “İğdiş edilmiş güzellik”. *Cigito Feminizm Üç Aylık Düşünce Dergisi*. (Ed. Şeyda Öztürk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı:58, 259-267.

Eviner, İ. (2017). “Evden Kaçan Kızlar” <http://www.saha.org.tr/projeler/proje/inci-eviner>, Erişim Tarihi: 26.04.2017

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. (Çev.: Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*. (Çev. Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Galeri Nev İstanbul (09 Aralık 2017). “Seyhun Topuz”, Erişim adresi: <http://www.galerinevistanbul.com/exhibition/seyhun-topuz/>, Erişim Tarihi: 16.11.2018

- Galerist (t.y.) “Rasim Aksan”, Erişim adresi: <http://www.galerist.com.tr/tr/artist/rasim-aksan/biography/>, Erişim tarihi:12.11.2018
- Gazi, A. (Nisan 2017). “Düşle Direnenler”. *İstanbul Art News*, Sayı:41, 25.
- Giet, S. (2006). *Özgürleşin! Bu Bir Emirdir Kadın Ve Erkek Dergilerinde Beden.*(Çev. İdil Engindeniz). İstanbul: Dharma Yayınları.
- Gouma, T., Mathews, P., Mathews, P. (1987). “Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi”. *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri.* (2012). (Ed. Ahu Antmen). İstanbul: İletişim Yayınları, 13-117.
- Harris, J. (2013). *Yeni Sanat Tarihi Eleştirel Bir Giriş.* (Çev. Evren Yılmaz). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hicks, A. (2015). *Küresel Sanat Piyasası- 21. Yüzyıl Sanatına Yeni Yönelimler.* (Ed. Mine Haydaroglu). (Çev. Dilek Şendil, Mine Haydaroglu, Süreyya Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İKSV (2017). *15. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu,* (Editörler: Ömer Albayrak, Anita Lannacchione, Sofie Krogh Christensen, Erim Şerifoğu, İKSV Yayınları, İstanbul.
- İlter, İ. (2006). *Özyaşamsal Sürecin ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois’ da Görsel Anlatı.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- İnce, G. (25. Ekim 2009). “*Sanat, Kadın ve Canan Şenol*”, Erişim adresi: <http://www.radikal.com.tr/radikal2/sanat-kadin-ve-canan-senol-960793/>, Erişim Tarihi: 12.07.2018
- Jarvis, H., Kantor, P., Cloke, J. (2015). *Kent ve Toplumsal Cinsiyet.* (Çev: Yıldız Temurtürkan). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Kantarcı, N. C. (Ed.). (2015). *Sanatçı ve Zamanı.* Sergi Kataloğu. Küratör: Levent Çalıkoğu. (Çev. Alexander Dawe, Hande Eagle, Brenda Freely, Linda Stark). İstanbul: Mas Matbaacılık.

- Kaya Okan, B. (2012). “Türk Heykel Sanatında Feminist Eğilimler”. [Elektronik Sürüm] . *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 21(3), 123-138.
- Korkmaz, F. D. (2006). *Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kozlu, D. (2008). *Bedenini Sanat Nesnesi Olarak Kullanan Kadın Sanatçıların Sosyolojik Olarak İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Köse, H. (2011). “Tüketim Toplumunda Bir “Sosyal Beden” Kurgusu Olarak Kadın”. [Elektronik Sürüm]. *Selçuk İletişim, Journal of Selcuk Communication*. 6(4), 76-89.
- Kültür Limited (28 Kasım 2016). “Halil Altındere, Asia Culture Center’da” , *Kültür Limited*, Erişim adresi: <https://kulturlimited.com/2016/11/28/halil-altindere-asia-culture-centerda/> Erişim tarihi: 11.04. 2018
- Minesanat (t.y.). Nur Koçak , Erişim adresi: <http://minesanat.com/sanaticilar/nur-kocak/> ,Erişim tarihi: 19.05. 2018
- Moma (t.y.). “Moma Learning”, *Moma*, Erişim adresi: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-theartist-is-present-2010, Erişim tarihi: 11.08.2018
- Nazlı, A. (2009). “Sosyolojik Bakışın Eşiğinde ki Beden”. (Ed. Gönül Demez). *Toplum Bilim -Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*. Sayı. 24, 61-68.
- Nurgurel (t.y.). “Nur Gürel”, Erişim adresi: http://nurgurel.com/?page_id=305, Erişim tarihi:15.12.2018
- Otto G., Ocvirk Robert E., Stinson Philip R., Wigg Robert O., Bone David L., Cayton (2015). *Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama*. İzmir: Karakalem Yayınevi.
- Öğüt, H. (2017). “Kadınlık Maskemi Kurgu mu, Aidiyet mi Performans mı; sahiplenmeli mi, Yıkılmalı mı?”. (Ed. M. Emin Önder). *Psikeart Kadınlık*. Mayıs-Haziran. Sayı:51, 72-79.

- Ölçer, N. (2013). Anish Kapoor –Taş Segi Kataloğundaki önsöz bölümü. 10 Eylül 2013- 5 Ocak 2014 Tarihinde SSM’de Yapılan Sergi Kitabı: Kapoor, Anish. “Taş” (Kolektif) İstanbul: SSM Yayıncılık.
- Öztürk, Y. (2013). “ Sanatta Feminist Eleştiri”, *rh+magazine Dergisi*. Sayı. 97, 84-95.
- Parsa, A. F., Akçora, E. (2016). “Ses Dergisinde Eril Bakış Altında Nesneleştirilen Kadın İmgeleri”. [Elektronik Sürüm]. *Sanat ve İletişim Aracı Olarak Fotoğraf*. (Ed. Zuhâl Özel Sağlamtimur). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınevi, 37-56.
- Radikal (2016 Şubat 2) “*Ai Weiwei'den Berlin'in ünlü konser salonuna 14 bin can yeleşti!*” Erişim adresi: <http://www.radikal.com.tr/kultur/ai-weiweiden-berlinin-unlu-konser-salonuna-14-bin-can-yelegi-1511666/> Erişim tarihi: 11.03. 2018
- Sağlık, E. (2014). “1970 Sonrası Görsel Sanatta ‘Kadınlık’a Dair İzlekler”, [Elektronik Sürüm]. *İdil Dergisi*, 3(14), 71-85.
- Saha (t.y.). “İnci Eviner: Evden Kaçan Kızlar”, *Saha*, Erişim adresi: <http://www.saha.org.tr/projeler/proje/inci-eviner>, Erişim tarihi: 05.11.2018
- Salkaya, D. (22 Temmuz 2018). “Kimlik, Coğrafyalar, Efsaneler ve Bir Kadın: Sanatçı Mehtap Baydu”, *Art-his*, Erişim adresi: <https://www.art-his.com/kimlik-cografyalar-efsaneler-ve-bir-kadin-sanatci-mehtapbaydu/>, Erişim tarihi: 12.07.2018
- Selvi, Y. (2014). “Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum”. *İdil Dergisi*, 3(11), 79-98.
- Sönmez, A. (2009). *Haksız Tahrik*. (Ed. Ayşegül Sönmez). (Çev. Alican Azeri, Çiçek Öztekin). İstanbul: Graphis Matbaa.
- Söylemez, M. (2011). “Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri”. [Elektronik Sürüm]. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Sayı:8, 1-10.
- Stoltzfus, E. (08 Mayıs 2017). “Lorna Simpson’s ‘Twenty Questions (A Sampler)’: Photography’s Power Dynamics” Erişim adresi: <https://culturised.co.uk/2017/03/lorna-simpsons-twenty-questions-a-samplerphotographys-power-dynamics/> Erişim tarihi: 12.02.2019

- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şaşman Kaylı, D. (2013). *Kadın Bedeni ve Özgürleşme*. İzmir: İlya Yayınevi.
- Taş, G. (2016). “Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri”. *Akademik Hassasiyetler*, 163-175.
- Taş, T. (2012). “Canan: Feminist Bir Müdahale Olarak Sanatçının Bedeni”. (Eds. Umut Tümay Arslan, Erden Kosova, Asena Günal). *Toplum ve Bilim*. İstanbul: Birikim Yayınları. Sayı 125, 89-114.
- Taşkaya, M. (Haziran 2009). “Kitle İletişim Araçlarında Kadın Bedeninin Nesleleştirilmesi: Ürün ve Marka Fetişizminde Cinsellik Kullanımı”. *Toplum Bilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*. Sayı:24, 124-132.
- TDK (t.y.). “Kollektif” Erişim adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_yanlis&view=yanlis&kelimez=242 Erişim tarihi:20.12.2018
- Timur, K. (2017). “Kural Tanımayan Bir İdeoloji: Postmodernizm”. *Hikmet- Akademik Edebiyat Dergisi (Journal of Academic Literature) Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı*, 1-9.
- Toledo, C (8 Mayıs 2013). “Oscuridad cegadora” Erişim adresi: <http://www.cristinatoledo.es/obra/2013/05/08/oscuridad-cegadora> Erişim tarihi: 03.08.2018
- Toledo, C. (11 Kasım 2016). “Nuevo Mundo” Erişim adresi: <http://www.cristinatoledo.es/obra/2016/11/11/nuevo-mundo>, Erişim tarihi: 03.08.2018
- Toledo, C. (18 Nisan 2017). “Sacrifice” Erişim adresi: <http://www.cristinatoledo.es/obra/2017/04/18/sobre-papel>, Erişim tarihi: 03.08.2018
- Türk, A., Akkol, N. (2010). “Tracey Emin’in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşerinin Değerlendirilmesi”. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Sayı: 2, 105-120.

- Üner Yılmaz, P. (2010). “Canan Şenol’un Yapıtlarında Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Okuması”. *DEÜ GSF Dergisi*, Sayı: 4, 125-134.
- Whitham, G., Pooke, G. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Çev. Tufan Göbekçin). İstanbul: Optimist Yayınevi.
- Wikizeroo (t.y.). “Feminizm” Erişim adresi: <http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmVtaW5pem0> Erişim tarihi:15.01.2019
- Wikizeroo (t.y.). “Laura Aguilar” Erişim adresi: <http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTGf1cmFfQWd1aWxhcg>, Erişim tarihi: 15.01.2019
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*. (Ed. Eren Koyunoğlu). (Çev. Firdevs Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yalçinkaya, F. (09 Eylül 2015). “12. İstanbul Bienali’ne ilham kaynağı olan Felix Gonzalez-Torres’in 1991 tarihli eseri "Untitled" bir yığın şekerin anlattığı bir toplumun, bir hastalığın, bir aşkın hikayesi”, Erişim adresi: <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-untitled-portrait-of-ross-in-l-a/5665>, Erişim tarihi: 18.07.2018
- Yalçinkaya, F. (2015). “12. İstanbul Bienali’ne İlham Kaynağı Olan Felix Gonzalez-Torres’in 1991 Tarihli Eseri "Untitled" Bir Yığın Şekerin Anlattığı Bir Toplumun, Bir Hastalığın, Bir Aşkın Hikayesi”. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-untitled-portrait-of-ross-in-l-a/5665>, Erişim Tarihi: 09.11.2015.
- Yaman, P. (2018). “Popüler Kültür Olgusunun Televizyon Aracılığıyla Gerçekleştirilmesi; Popüler Kültür Bağlamında Televizyon Üzerinden Kadına Atfedilen Rollerin Değerlendirilmesi”, Erişim adresi: <http://ege.academia.edu/PelinYaman>, Erişim tarihi: 17.06.2018
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (Ed. Ayşe Nahide Yılmaz). Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, Ö. (t.y.). “Şükran Moral üzerine”, Erişim adresi: <http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/ozge-yilmaz/sukran-moral-uzerine/1609>, Erişim tarihi:11.06.2018

Yücebıyık, Ş. (25 Kasım 2010). “*Mardin’de 3 erkekle evlendi, Contemporary İstanbul’a ‘Moral’ verdi*”, Erişim adresi: <http://www.milliyet.com.tr/mardin-de-3-erkekle-evlendi--contemporary-istanbul-a--moral--verdi-pembenar-yazardetay-yasam-1318266/>, Erişim tarihi: 13.06.2018

Yücel, L. (2018). “Şükran Moral ile Sanatı Üzerine Söyleşi”, Erişim adresi: <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=525,0,0,1,0,0>, Erişim tarihi: 01.07.2018



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Burcu ÖZYONAR ÇIRAK
Doğum Yeri ve Tarihi	SİVAS-29.03.1985
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	2003-2007 Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Y. Lisans Öğrenimi	2010-2013 Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim Eğitim Anabilim dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Karadeniz Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
İletişim	
E- Posta Adresi	burcuozyonar@gmail.com bozyonar@trabzon.edu.tr
Tarih	