



**SANATTA KADIN VE 1960 SONRASI FEMİNİST
YAKLAŞIMLAR
(Women in Art and Post-1960 Feminist Approaches)**

Ayça Burcu ÖKMEN

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Sanat Dalı**

**Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU
2019**

Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI
HEYKEL SANAT DALI

SANATTA KADIN VE 1960 SONRASI FEMİNİST YAKLAŞIMLAR
(Women in Art and Post-1960 Feminist Approaches)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ayça Burcu ÖKMEN

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU

Erzurum

Nisan 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 "**SAMATTA KADIN VE 1960 JOURNA Sİ..... FEMİNİSTE...TAKLAŞIMLARA.....**" 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.

[Tarih ve İmza]

[Öğrencinin Adı Soyadı]

*** 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.






Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

M. Feriuh Hasiloğlu danışmanlığında, Ayşe Burcu İnan tarafından hazırlanan bu çalışma
05.04/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından, Hoşnel Anabilim / Anasanat
Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Mustafa Bulut imza : 
Jüri Üyesi : Doç. Osman Yılmaz imza : 
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi M. Feriuh Hasiloğlu imza : 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyeleri ne aittir. 05.04/2019.

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	III
ÖZET.....	VI
ABSTRACT.....	VII
RESİMLER TABLOSU	VIII
TEŞEKKÜR.....	XII
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	4
HEYKEL VE FEMİNİZM.....	4
1.1. SANATIN TANIMI.....	4
1.2. HEYKELİN TANIMI.....	5
1.3. FEMİNİZMİN TANIMI	6
1.4. SANAT ve FEMİNİZM İLİŞKİSİ.....	10
İKİNCİ BÖLÜM.....	12
HEYKEL VE KADIN.....	12
2.1. TARİH ÖNCESİNDEN MODERN SANAT'TA KADIN ve HEYKEL.....	12
2.1.1. Anadolu'da Kadın ve Heykel	12
2.1.2. Yunan Sanatında Kadın ve Heykel	20
2.1.3. Rönesans'ta Kadın ve Heykel	24
2.2. MODERN SANATTA KADIN VE HEYKEL	28
2.2.1. Empresyonizm (İzlenimcilik).....	32
2.2.2. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk).....	35
2.2.3. Kübizim.....	35
2.2.4. Fütürizm	39
2.2.5. Dadaizm	42
2.2.6. Konstrüktivizm.....	44

2.2.6.1. Bauhaus Sanat Okulu	45
2.3. POSTMODERNİZM'DE FEMİNİST YAKLAŞIMLAR	49
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	52
KAVRAMSAL SANAT, HEYKEL VE FEMİNİST YAKLAŞIMLAR	52
3.1. 1960 SONRASI SANATTA DEĞİŞİMLER.....	52
3.1.1. Kavramsal Sanat ve Feminizm.....	53
3.1.2. Enstalasyon.....	55
3.1.3. Minimalizm	57
3.1.4. Video Art.....	58
3.1.5. Happening ve Kadın.....	61
3.1.4. Fluxus ve Kadın	64
3.2. FEMİNİZM ve HEYKEL İLİŞKİSİ.....	67
3.3. BEDEN PERFORMANS SANATI ve FEMİNİZM	71
3.3.1. Marina Abramovic	72
3.3.2. Carole Schneemann.....	76
3.3.3. Orlan.....	78
3.3.4. Mona Hatoum.....	81
3.3.5. Cindy Sherman	82
3.4. TÜRKİYE'DE FEMİNİZMİN SANATA YANSIMALARI	84
3.4.1. İnci Eviner	85
3.4.2. Nil Yalter	88
3.4.3. Gülsün Karamustafa.....	93
3.4.4. Şükran Moral.....	96
3.4.5. Canan Şenol.....	100
3.4.6. Ayşe Erkmen	105
3.4.7. Nezaket Ekici	108

3.4.8. Hale Tenger	111
3.4.9. Fusun Onur	113
3.4.10. Nur Koçak	116
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	119
KİŞİSEL UYGULAMALAR	119
4.1. DÜŞEVİ.....	119
4.2. KADINA ŞİDDET.....	121
4.3. KADIN BEDENİ.....	122
4.4. İNSAN VE MEKAN	123
4.5. TÖRE	124
SONUÇ	126
KAYNAKÇA.....	129
ÖZGEÇMİŞ	139

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****SANATTA KADIN VE 1960 SONRASI FEMİNİST YAKLAŞIMLAR****Ayça Burcu ÖKMEN****Danışman: Dr. Öğretim üyesi M. Ferruh Haşiloğlu****Nisan 2019, 153 sayfa.****Jüri: Dr. Öğretim üyesi M. Ferruh Haşiloğlu (Danışman)****Prof. Dr. Mustafa Bulat****Doç. Dr. Osman Yılmaz**

Sanatın tarih içindeki kısa bir özeti verilerek, egemen sanat içerisinde kadının yeri ve önemi sorgulanmaya çalışılmıştır. Sanat insanlığın en eski üretim biçimlerinden birisidir. Genel olarak toplumun olgulara bakışını estetik bir yöntemle sunumunu yapar. Dolayısıyla sanatın yaşama ve yaşamın olgularına bakışında birey olarak kadının konumu da ilgi çekici olmuştur. Bu nedenle çalışmamızın odak noktasında sanat ve kadın sorunu olmuştur. Ayrıca çalışma, sanatsal gelişim içerisinde kadına hangi anlamlar yüklendiğiyle ilgili olmuştur. Konu genel itibarıyla hem sanatsal hem de felsefi problemleri içermektedir. Öncelikle sanatın klasik dönemine ait araştırma yapılmıştır. Ardından modern sanatın ortaya çıkışıyla yaşanan büyük değişimler içerisinde kadın temasına yüklenen anlamlar klasik sanat anlayışıyla karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Modernizm, Modern Sanat, Sanat

ABSTRACT

MASTER THESIS

WOMAN IN ART AND FEMINIST APPROACHES AFTER 1960S

Ayça Burcu ÖKMEN

Advisor: Assist. Prof. Dr. M.Ferruh Haşiloğlu

April 2019, 153 Pages

Jury: Assist. Prof. Dr. M.Ferruh Haşiloğlu (Advisor)

Prof. Dr. Mustafa Bulat

Assoc. Prof. Dr. Osman Yılmaz

In this study, the place and the importance of woman in art has been questioned by giving some examples in the history of art. Art is one of the earliest forms of production of mankind. Generally, it presents the view of the society in an aesthetic way. Therefore, the place of woman as an individual has become interesting in art in terms of life and events in life. For this reason, art and the woman issues have become the focus of our work. Furthermore, the study has been concerned with the implications of artistic development on woman. It is in general for both artistic and philosophical problems. First of all, research on the classical period of the art has been done. Then, with the emergence of modern art, the significance of the theme of woman in the changes that were experienced was compared with the understanding of classical art.

Key Words: Woman, Modernism, Modern Art, Art.

RESİMLER TABLOSU

Görüntü 1: Lespuque Venüsü, Musee de l'homme Paris.....	13
Görüntü 2: Willendorf Venüs'ü, Doğa Tarihi Müzesi Viyana.	14
Görüntü 3: Ana Tanrıça (Oturan Kadın Heykeli) Neolitik Çağ (M.Ö. 6000-5500), Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.	18
Görüntü 4: Kallipygos ve Melos Aphroditesi (Milo Venüs'ü), M.Ö. 200 dolayları, Mermer, 202 cm, Louvre, Paris.	22
Görüntü 5: Leonardo da Vinci, Kayalıklar Madonnası (Bakiresi) Virgin of the Rocks, 1482, Louvre Müzesi, Paris.	28
Görüntü 6: Mary Cassatt, "Çocuk Banyosu", 1 m x 66 cm, Art Institute of Chicago Building, 1883.	30
Görüntü 7: Édouard Manet, Olympia, Tuval/Yağlı Boya, 130x190 cm, 1863, Orsay Müzesi, Paris.	33
Görüntü 8: Edgar Degas, Saçlarını Tarayan Kadın, 1884–1886, Hermitage Müzesi, St. Petersburg.	34
Görüntü 9: Pablo Picasso, Gitar, 427x640, 1914.....	36
Görüntü 10: Avignonlu Kızlar, Pablo Picasso, 1907, Yağlıboya, 243.9 × 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi New York.....	37
Görüntü 11: Picasso, Collage, Guernica, 1200x675, 1937.....	38
Görüntü 12: Boccioni, "Mekânda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri", 355x434, 1912.....	40
Görüntü 13: Marcel Duchamp, Çeşme, "Fountain", San Francisco Museum of Modern, 38.1 × 48.9 × 62.5 cm, 1917/1964.....	43
Görüntü 14: Marianne Brandt, Çay Demliği, British Museum, 1924.....	47
Görüntü 15: Alma Siedhoff-Buscher, Küçük Gemi Yapımı Oyunu, 1925.....	48
Görüntü 16: Sherrie Levine, After Edward Weston, 1981.....	51

Görüntü 17: Mary Kelly, Belge VI, Doğum-Sonrası Belgesi'nden kesit, 1977-1978.....	54
Görüntü 18: Joyce Kozloff, Dekore Edilmiş İç Mekân, 1980-1981, Enstelasyon, Smithsonian Institution, Washington.	56
Görüntü 19: Allan Kaprow , “The Courtyard”, Happening at the Mills Hotel, 1962, New York. Photography by Larence N. Shustak.	62
Görüntü 20: Oskar Schlemmer, Triadic Bale, Berlin, 1922.....	63
Görüntü 21: Yoko Onu, Kesik Parça (Cut Piece), One Woman Show, 1960-1971, Museum of Modern Art, New York, 2015.....	66
Görüntü 22: Magdalena Abakanowicz, Agora Heykelleri, Chicago Grant Park, 2006.....	67
Görüntü 23: Tayeba Begum Lipi, Aynı Olamayız (We Can't Be the Same), New York, 2016.	69
Görüntü 24: Judy Chicago, Yemek Daveti (The Dinner Party), 1979.....	70
Görüntü 25: Marina Abramovic and Ulay, Rest Energy, Performance for Video, 4 minutes, ROSC' 80, Dublin, 1980, Courtesy of the Marina Abramovic Archives.....	74
Görüntü 26: Marina Abramovic ve Ulay. Great Wall, 1988. China.....	75
Görüntü 27: Carolee Schneemann, Interior Scroll, Performans, Carolina Nitsch Contemporary Art, New York, 1975.	77
Görüntü 28: Orlan, Ameliyat. “The Reincarnation of St. Orlan”, From Omnipresence, 7th Surgery Performance, 1993.	79
Görüntü 29: Mona Hatoum, Pull (Çekme), 1995. Performance.	81
Görüntü 30: Cindy Sherman, Untitled Film Still #250, 1992. Chromogenic Color Print, 49 3/8” x 6’2. Museum of Modern Art, NYC The Sex Series.	83
Görüntü 31: İnci Eviner, Yeni Vatandaş I-II-III, 365 x 832 cm Değişebilir Boyutlarda Duvar üzerine akrilik, ü. Video, Renkli ve Sessiz, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, 2009.	86
Görüntü 32: İnci Eviner ‘Harem’de Melling’in ünlü gravürünü fon alıyor, 2009.....	87

Görüntü 33: Nil Yalter (with Judy Blum, Nicole Croiset), La Roquette, Prison de Femmes, 1974.	89
Görüntü 34: Nil Yalter, Başsız Kadın ya da Göbek Dansı, Video, 1974.....	91
Görüntü 35: Nil Yalter, Toprak Ev, Museum of Modern Art of Paris 1973.....	92
Görüntü 36: Gülsün Karamustafa, Fragmanları Frangmanlamak, Vadedilmiş Bir Sergi, SALT Beyoğlu, 2013.....	95
Görüntü 37: Şükran Moral,” Artista”, Performans, 1994.	97
Görüntü 38: Şükran Moral, Jinekoloji Masası (Speculum), Video Heykel, 1996.	99
Görüntü 39: Canan Şenol, “Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum” , 2003, C- print, 105 x 168 cm.....	100
Görüntü 40: Canan Şenol, “Şeffaf Karakol” Şeffaf Film, Enstalasyon, 1998.	102
Görüntü 41: Canan Şenol, Odalık, Enstalasyon,1998.....	103
Görüntü 42: Canan Şenol, Fountain (Çeşme), Video Performans, 2000.	105
Görüntü 43: Ayşe Erkmen, Kendi Kendine Sergisinin, Rampa, 2011.....	106
Görüntü 44: Ayşe Erkmen, “Plan B”: Arsenale’de bir Su Arıtma Sistemi, 2011.....	107
Görüntü 45: Nezaket Ekici, “On the way – Safety and Luck”, Performance Installation, 2011.....	108
Görüntü 46: Nezaket Ekici, Cephane, Video Performans, DV 2:53 dk., Format 4:3 Ses, Renkli, 2007.	110
Görüntü 47: Hale Tenger, Zamanın Tarihi, Demir, Hasır, Bronz, Yanık Motor Yağı, Özel Koleksiyon, 1990, 50x45x170 cm.	112
Görüntü 48: Füsün Onur, “Resimde Üçüncü Boyut / İçeri Gel”, (1981) 2014 (detay) Yerleştirme: Tahta, Boyalı İp, Sünger, Kumaş Ve Payet 275 x 300 x 210.	115
Görüntü 49: Nur Koçak, Denizli Horozu, Ankara Galeri Nev, 2012.	117
Görüntü 50: Ayça Burcu Ökmen, Düşevi, Ahşap, 70x40 cm, 2014.....	120
Görüntü 51: Ayça Burcu Ökmen, Kadına Şiddet, Ahşap ve Hazır Nesne, 50x35 cm, 2014.....	121

Görüntü 52: Ayça Burcu Ökmen, Kadın Bedeni, Hazır Nesne, 2015.	123
Görüntü 53: Ayça Burcu Ökmen, İnsan ve Mekan, 2017.....	124
Görüntü 54: Ayça Burcu Ökmen, Töre, 2017.....	125



TEŞEKKÜR

Klasik ve modern sanat içerisinde kadının yeri sorunu daha geniş bir çalışma alanı olan tez çalışmama önemli bir hazırlık olmuştur. Konu hakkında araştırmalarımızın önemli bazı zorlukları olmasının yanı sıra popüler bir konu olması bakımından ilgi çekici de olmuştur. Sanat ve kadın kavramlarının bir araya gelmesi birçok farklı disiplinleri de zorunlu olarak bir araya getirmektedir. Bu nedenle sanat konusunun dışına çıkmadan, sanat tarihi açısından önemli dönem ve eserleri ele alarak kadın temasının yorumlama biçimleri ele alınmıştır.

Çalışmamın en zor aşamasında bana yardımcı olan, eleştiri ve desteğini eksik etmeyen tez danışman hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ferruh Haşiloğlu'na, ayrıca bölüm başkanımız ve değerli dekanımız Sayın Prof. Dr. Mustafa Bulat'a, tez aşamasında kıymetli tavsiyeleriyle bana yol gösteren değerli hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Tamer Temel'e ve Doç. Dr. Önder Yağmur'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

2019- Erzurum**Ayça Burcu Ökmen**

GİRİŞ

Sanat, değişen dünyanın bir sonraki adımında görünen yüzüdür. Böyle bir sözle hareket ettiğimizde sanatın değişimin takipçisi değil, kâhinidir denilebilir. Başka bir ifadeyle sanat şöyle bir imgeye benzer: Güneşi arkasına almış hareketli bir nesnenin önde giden gölgesidir. Hiçbir zaman geçilemeyecek ve hiçbir zaman da yok olmayacak değişimin asli bir eklentisidir. Tüm çağlarda sanatsal üretimlerin muhtevası aşırılığa dair bir yönelim barındırmıştır. Aşırılık potansiyelin sınırlarında taşan imgelere özlem olarak, sanatçının bilinç dışını eserinde maskeleymiştir. Bu yüzden ilham verici sanat eserleri tanımlanamaz bir cazibeye sahiptir. İnsanların bu durum karşısındaki yetersizliklerini 'derin anlam' olarak ifade etmesi boşuna değildir. Çünkü bu eserler kendi anlamını az sonraki gelecek zamandan çıkarıp getirirler. Değişimin ortaya çıkaracağı gerçekliği önceden sunduklarından algılarımızın ancak öngörülerıyla anlaşılabilir. Oysa bizler sanat eserlerinden hep alışkanlıklarımızdan yararlanarak haz duymaya meyilliyiz. İşte bu eğilim bizi eser karşısında hayrete düşürür. Yeni gerçekliğin ürkütücü yüceliği estetik subjeyi imgesel bir algılamaya yönlendirir. Böylece eser izleyiciye yeni gerçekliğin ilk kavramsal yörüngeyi sunar.

Brecht'in iddia ettiği gibi, gerçeklik değiştikçe, onu temsil edebilecek yöntemler de değişmek zorunda kalmayacak mıdır? (Antmen, 2009, s.15-18). Sanatın temsil etme yeteneği her dönemde kavramsal bir formda olmuştur. Bu form değişimin hazırlayıcısı olma görevini üstlenir. Değişim gerçeklik yaratan bir olgudur. Ancak bu gerçekliğin temsilliyeti olarak sanat dinamik bir güçtür ve değişimlere karşı doyumsuz bir isteği barındırır.

Sanatın 20. yüzyıl içerisinde yaşamış olduğu değişimler göz önünde bulundurulduğunda rasyonel haz ilkesinin giderek yerini kavramsal haz ilkesine bıraktığı görülür (Antmen, 2009, s. 125). 20. yüzyıl sanatı bir yetenek ve beceri kıstasını terk ederek düşünmenin sanatsal yaratıcılığını yüceltmıştır. Bu değişim açıkça kavramsal sanatın nüvelerini adım adım yeni sanat ekollerinin içerisine serpiştirmiştir. 1960 sonrası sanatın ilham verici sanatçıları arasında her ne kadar, Duchamp, Kosuth, John Cage, Sol LeWitt (Huntürk, 2011, s. 316) gibi isimler yer alsada yüzyılın ikinci

yarısında egemen olan sanat anlayışının temelinde Sürrealizm, Dada, Ekspresyonizm, Fovizm, Pop Art, Primitivizm, Minimalizm, Kübizm, Konstrüktivizm, Fluxus, Mail Art ve Spacializm gibi akımlar vardır. Modern sanatın bir türlü durulmayan dalgalanmalarına kıyasla 1960 sonrası sanat cesur başkaldırıları barındırmaktadır. Bu nedenle Marcel Duchamp'ın ücretli sanat sergilerine yolladığı pisuar 'Çeşme'si rahatsız edici boyutta sanat meraklılarını hayal kırıklığına uğratmıştır. Böylece biçimin sanatsal değeri değil, tavrın sanatsal değeri ön plana çıkmıştır. 'Çeşme' bir sanat değeri taşımaz; sanat eseri olan Duchamp'ın yaratıcılık olgusuna, sanatçı yeteneğine dayanması gerektiğine olan inanca karşı tavrıdır.

Kavramsal sanatın devrimci bir tavır olarak ortaya çıkışı Duchamp'ın avangard'ın içerisinde (daha) avangard, postmodernizm öncesi postmodern (Antmen, 2009, s. 194) ve değişimin içinde değişim hareketini ifade eder. Avangard sanatın önünü aştığı en önemli imkan kadın sanatçıların giderek daha fazla etkin hale gelmesidir. Özellikle yirminci yüzyılın ortalarından itibaren kadın sanatçıların sayıları giderek artmıştır. Bu artış geleneksel sanat biçimleri olan resim ve heykel alanlarının yanı sıra performans ve video alanlarında da gözlenmiştir. Genel olarak feminist sanatçılar ele alındığında heykel sanatına eklemlenen performans, enstalasyon ve video sanatını da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu yüzden çoğu sanatçının kavramsal sanat tarzıyla yapılan heykel dışı eserlerine yer verilmiştir. Özellikle performans, enstalasyon ve video sanatı heykel sanatının kavramsal bağlamı çerçevesinde değerlendirilmiş ve heykelin bir türevi olarak değerlendirilmiştir.

"1960'lı yıllar sonrası ele alacağımız feminist çalışmaların önemli kısmı güncel sanatı oluşturan modern sanat birikiminin ve sürecin sonucu olarak değerlendirilmesi gerekir. Bu sebeple öncelikle sanat ve heykel sanatına dair tanımsal bazı açıklamalar yapılarak bir giriş bölümü sunulmuştur. Burada araştırmanın kavramsal boyutu irdelenmiştir. Bir bakıma genel bir fikir araştırması yapılarak, ön bilgilere yer verilmiştir. Ardından sanat tarihi içerisinde kadının sanatsal bir nesne olarak, insanlığın düşünce ve estetik dünyasında nasıl bir evrim yaşadığı üzerinde durulmuştur. Tarihsel olarak kısa bir giriş yapılarak kadının modern sanat akımları içerisindeki yeri sorgulanmıştır. Bu bölümde en karakteristik olan bazı sanat akımları değerlendirilerek ilk bölümle bağlantılı bir şekilde modern sanat hakkında ön bilgi niteliğinde bir sunum vermeye çalışılmıştır. Üçüncü bölümde ise, kadın sanatçılar bağlamında modern

sanattan güncel sanata doğru detaylı bir değerlendirme yapılmak istenmiştir. Bundan önceki bölümün kadın varlığının arkeolojik bir araştırmasını andıran içeriğe sahip olmasının nedeni, kadının moderniteye gelene kadar kimlik olarak tarihsel arka planını açığa çıkarmaktı. Üçüncü bölüm artık araştırmanın temel konusunun ele alındığı kısımdır. Hem dünya çapında önemli kadın sanatçılar hem de dünya çapında sanata katkı sunan Türk kadın sanatçıların önemli çalışmaları üzerinde değerlendirmeler yapılmıştır. 1960'lı yıllardan sonra kadın sanatçıların modernite sonrası yaratımları incelenmiştir. Bu bölüm çalışmanın gövdesini oluşturması bakımından geniş tutulmuştur. Yine de çalışmanın iddiasını belli bir bölümde aramamak gerekir. Konu olabildiği kadar tüm bölümlerde bağlantılı olarak ele alınmaya çalışılmıştır.

Son bölümde kendi çalışmalarımız ele alınmış olup çalışmaların çağdaş sanat bağlamında sanatsal değeri tartışmaya sunulmuştur. Konu bağlamında önemli görülen belli başlı çalışmalar hakkında bilgiler vermeye çalışılmıştır. Çalışma yerli ve yabancı kaynaklar üzerinden okumalar ve incelemeler yapılarak hazırlanmıştır. Sanatçılarla yapılan çeşitli röportajlardan sanatçıların bizzat söylediklerinden yararlanılarak eserleri yorumlanmıştır. Bunun yanı sıra sanatçılar hakkında hazırlanmış olan videolardan da yararlanılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKEL VE FEMİNİZM

1.1. SANATIN TANIMI

Sanatın tanımı dönemin anlayışına göre değişiklik gösterebilir. Örneğin modern öncesi bir sanatçı için muhtemelen şöyle bir tanım uygun görülürdü: Belli bir duygu ve düşünceyi güzel formlarla yansıtmaktır. Modern sanatın sonrasında sanatın artık bu cümlenin sınırlarını aştığı da görülür. Özellikle “güncel sanat” denilen realitenin içerisinde artık ne güzel formların ne de düzenli bir duygu ve düşünce tasarımlarının yeri vardır. Günümüzde sanat, tamamen sanatçının dehasını sergileyen formlar ya da formsuzluklar olarak kabul edilir. Özellikle modernitenin eleştirisi temelde bir form ve düzen eleştirisi olduğunu göz ardı etmemek gerekir.

Sanatçı modern sonrası dönemde kendi yaratıcılığını sergilemek için, klasik anlayışta olduğu gibi mükemmel formların yaratıcısı olmak zorunda değil. Güncel sanatta üstün bir el becerisine ya da “altın oranı” yakalayabilecek matematiksel ve mühendislik zekasına da ihtiyaç duyulmaz. Peki, yaratıcılık ve sanatsal zekâ artık yok mu oldu? Bu sonuca şüphesiz ulaşmak pek yüzeysel bir çıkarım olacaktır. Oysa sanatın eski klasik üslupları günümüzde de pek beğenildiğini ve hatta kavramsal ve performatif sanatsal etkinliklerden daha fazla rağbet gördüğü de söylenebilir. Ancak modern sonrası sanatın birçok örnekleri, yaratıcı bir ürün olarak görülmesi de bu sanat biçiminden zevk alan azınlıktaki seyircinin sanatla daha ilgili olduğu düşünülür. Öyle ki, yeni sanatın izleyicisi klasik sanatın izleyicisinden daha yaratıcı bir zekaya ve sanatsal birikime sahip olduğu varsayılır. Her ne kadar modern sonrası sanatta hazır nesnelerin kullanımı ve performatif çalışmaların icrası çok basit yaratımlar gibi görülse de bu sanata uzak olan izleyici için bu sanat biçiminin “anlaşılmayan bir derinliği” olduğu düşünülür. Sonuç itibarıyla, modern sonrası sanatın en önemli düsturu yaratımda ve icrada daha fazla özgür olma gerekliliğidir. Aslında modern sonrası postmodern olarak adlandırılan sanat, sadece biçim ve düşüncede değil her alanda özgür olmayı savunmaktadır.

Başlangıçta avangard sanatın tümünde sanatı halkın zevklerine indirgeme amacı vardı. Ancak bu sanatın alışılmadık tarzı kitleler bazında hemen ilgi görmedi. Bu nedenle giderek belli bir “zevk sahibi zümre”ye hitap eden sanat gibi düşünülürdü. Oysa eski sanatın biçimleri “yüksek sanat” olarak adlandırılıyordu. Birçok avangard sanatçı içinde bu anlayışın yıkılması gerekirdi.

Yüksek sanat mutlu azınlığa hitap ediyor olabilir, ama mutsuz çoğunluğa seslenmez. Yüksek sanat onların günlük yaşamlarında karşılaştıkları insanları, yerleri ve şeyleri anlamalarına yardım edemeyecek kadar çapraşıktır kesinlikle. Ortak bir temastan yoksun olduğu için en insani görünen şeylerden yoksun gibidir. (Kuspit, 2010, s. 18)

Böylece söylenebilir ki, sanatın tanımı zamana göre değişmiştir. Günümüzde sanat, güncel yaşamın izdüşümlerini herhangi bir iletişim formu ile izleyicisiyle paylaşan etkinliktir. Artık sanatçı için yaratım düşüncesinin bir sınırı olmadığı gibi formun, malzemenin ve edimin de bir sınırı olmaması gerekir. Daha önemlisi sanat artık belli alanlarla sınıflandırılmayı da reddetmektedir. Çünkü bir sanat eseri sadece heykel olmak zorunda değildir. Ayrıca heykel, resmin, performansın, enstalasyonun ve videonun içerisinde de yer alabilir. Aynı şekilde diğer sanat alanları için de bu durum geçerlidir. Resim, heykelin hareket imgesini, müziğin armanisini kullanabilir. Çünkü sanat sadece düşünmede özgürlüğü değil, edimde de sınırsız özgürlüğü koşullar.

1.2. HEYKELİN TANIMI

Heykel, bir düşünce ya da duyguyu, belli bir durağanlık içerisinde hareketi, dinamizmi, dokuyu ve rengi belli figüratif biçimlerle yansıtan sanatsal faaliyete verilen isim olarak bilinir. Ancak bu tanım bazı örneklerle kolayca tartışılabilir hale gelebilir. Örneğin Calder’in kinetik heykelleri durağan değil hareketlidir.

Bu konuda Mehmet Yılmaz’ın (2006) yaptığı tanım geleneksel bir açıklama sunabilir. Ona göre, “kapalı ya da açık bir mekanı süslemek, anlamlandırmak dışında başkaca bir işlevi olmayan, elle tutulabilen, dokunulabilen, etrafında dolaşılabilen, insan düşünce ve imgeleminin bir sonucu olan üç boyutlu bir biçime heykel denir.” (Yılmaz, 2006, s. 14). O halde heykel için belli gereklilikler ortaya çıkıyor. Bunlar mekân, üç boyutluluk, simgesellik ve boşluk gibi öğelerdir. Aslında heykeli diğer sanatlardan ayıran en önemli niteliği her ne olursa olsun mutlaka somut olması, dokunulur, hissedilir olması gerekir. En temel olarak görme ve dokunma duyusunun nesnesi olmak zorundadır.

Modern sanata kadar heykel, figüratif bir düzlemde hareketi ve dinamizmi hep bir yanılısma olarak göstermiştir. Çünkü gerçekte heykel donuktur; kinetik heykeller istisna olarak görüldüğü takdirde reel bir hareketsizliği vardır. Ancak yirminci yüzyılın ortalarına doğru hazır-nesnenin bir sanatsal malzemeye dönüşmesi kavramsal heykel anlayışını doğurmuştur. Bu başlangıç beraberinde heykel sanatına ait birçok formun farklı sanatsal düzlemlere nüfuz etmesini sağlamıştır. Örneğin video ve performans sanatında heykele dair birçok unsuru görmek mümkündür. Video sanatının içerisinde yer alan kimi durağan öğeler heykel sanatından alınmış unsurlar gibi durmaktadır. Yine durağan canlı modellerin kendi bedenlerini heykel gibi hareketsizleştirmesi bu duruma örnek verilebilir. Marina Abramovic'in bir performans gösterisinde, hareketsiz durması ve izleyicilerin yanına bırakılan malzemelerle Abramovic'in bedeni üzerinde istediğini yapmasına izin verilmiştir. Burada izleyicilerin kendini savunamayan, heykel gibi duran bir bedene neler yapılabileceği gözlenmiştir. Bu etkinlik performans sanatı olarak görülür. Ancak bu tür performansların sergilendiği mekân ve diğer öğeler tamamen heykel sanatından alıntı yapılmıştır.

Heykel denilebilir ki, başlı başına bir sanatsal performanstır. Heykelin modern sonrası sanatta ulaştığı düzey, beden dâhil her şeyin sanatsal bir malzemeye dönüşebilmesidir. Heykel için her şey plastik bir malzemeye dönüşebilir.

1.3. FEMİNİZMİN TANIMI

Kadın, insanlık tarihinde sömürü, iktidar ve ikincilleştirmenin serpiştiği tarihsel kırılmanın olduğu noktadan itibaren değişik biçimlerde varlığını ve mücadelesini sürdürmüştür. Feminizm, bu mücadelenin yakın dönemde aldığı biçim ve yaklaşıma işaret eder. Kendini önceleyen biçimlere bağlı olarak ve onların üzerinden varlık kazanmakla birlikte nitelik olarak farklıdır. Ataerkilin de tarihin bir parçası olduğu kırılma devletin, ailenin, iktidarın sınıfların ve bağıl olarak sömürünün de insanlık tarihinde sahne aldığı aynı kırılmaya işaret eder (Altun, 2008, s. 35). Bu kırılmanın aşılması da, dolayısıyla, çok yönlü bir sorgulama ve mücadelenin sonucunda olabilir. Feminizm, bu mücadelede boş bırakılan bir alanı doldurması bakımından yaşamsaldır. Bu noktadan bakıldığında da feminizmin önceliği kadınlar olmakla birlikte tüm insanlık için son derece önemlidir. İnsanlığın erkek egemen paradigmalara dünyayı taşıdığı

nokta aşıkardır ve bu dünyanın mutlaka başka bir eksene kaydırılması zorunludur. Bell Hooks'un dile getirdiği gibi "feminizm herkes içindir." (Hooks, 2002, s. 122).

Feminizm tarihsel bir dönüşüm noktasında oluşur. Tekeliye göre, bu tarihsel an Fransız devrimidir: "1789 Fransız Devrimi sonrasında, 'eşit insan' düşüncesi benimsenince, kadınlar da bu eşitlikten pay almak istediler. Ama bu eşitlik onlara çok görüldü" (Tekeli, 1988, s. 215).

Bir başlangıç noktası belirlenecekse, "eşit haklar" için başlayan kadın hareketi bir anlamda feminizmin de başlangıcı olarak kabul edilebilir. Feminist hareket, kadının "kızkardeşlik kültürünü" ve kadın dayanışmasını yeniden keşfetmesidir. Tarihin derinliklerinden taşınan bu itki yeni koşullar ve ilişkiler içinde yeniden şekillenmiştir. Egemen kültüre hakim olan "güçlü olanın hükmetme hakkı" düşüncesini temelden sarsan bu yeniden şekillenen duruş feminizmin anahtarlarından biridir ve "Kızkardeşlik güçlüdür." feminist söylemi ile ifade edilir. Erkek egemen/ataerkil paradigmanın ürettiği iktidar ilişkileri, "kız kardeşlik" kültürünün güçlenmesi ile bozulur. "Kadınlar arasındaki dayanışma her zaman cinsiyetçiliği zayıflatır ve ataerkinin yok olması için uygun ortamları kurar" (Hooks, 2002, s. 15). İktidar ve güçlenme birbirini çelen iki ayrı duruştur ve hangisinin tercih edildiğine bağlı olarak iki ayrı dünya tasarımını ortaya koyar. "Kadınlık bilincine varıldıkça, yüzyılların ataerkil koşullandırılmaları kırılabilir rekabet yerini dayanışmaya bırakabilmektedir. Bu dayanışmanın doğuracağı kadın hareketi son tahlilde gerçek eşitliğin kapısını açabilecektir" (Yaraman, 2001, s. 43). Hooks'un da belirttiği gibi "feminizm cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan bir harekettir" (Hooks, 2002, s. 1). Feminist hareketin ilk basamağını eşit haklar için verilen mücadele oluşturur. Ancak bu henüz oluşmaya başlayan bir harekettir. Feminizmden bir yaklaşım olarak söz edebilmek için, kadın hareketinin sözlüğüne "özgürleşme" kavramının girmesi gerekecektir.

Feminist süreç tarihselleştirildiğinde eşit haklar mücadelesinin kadının özgürleşmesi mücadelesini önelediği görülür. Ancak bu birinin yok olduğu noktada diğerinin görüldüğü evrime işaret etmez. "Kadın hakları" ve "kadının kurtuluşu" hareketleri, daha önce söz edilen eşitlik ve farklılık tutumlarını da içerecek biçimde bir biri ile ilişki içinde feminizmin renkleri olarak feminist tartışmaların odağında duran öğelerden biridir. Buna rağmen bir öncekinin deneyim ve sonuçlarından ve eleştirel bir

değerlendirmeyeyle ortaya konan “farklılık” ve “özgürleşme” merkezli feminizmlerin feminist bilinci yansıtmada daha sağlam temeller üzerine oturduğunu savlamak çok da yanlış olmayacaktır. Çünkü bu yaklaşımlar, feminizmin sorunu olan ataerkil sistemi doğrudan hedef alırlar. “İlk kez Fransızca’ya 1837’de giren bu sözcüğü Robert Sözlüğü; kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin olarak tanımlar” (Mitchel, 1984, s. 17). Çaha ise, feminizmin siyasi yönünü vurgular. “Feminizm temelde kadın ile erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeyi amaçlayan siyasi bir harekettir. Kadın-erkek arasındaki ilişkiyi aile, eğitim, iş dünyası, siyasi hayat, kültür ve tarihe kadar geniş bir yelpaze içinde sorgular” (Çaha, 1996, s. 46). Tekeli, feminizme bir düşünce hareketi olarak bakar. “Feminizm, kadınların dünyaya, erkeklerin gözlerinden, onların çıkarları açısından değil, kendi gözleriyle bakmasını savunan, kendi seslerini bulmalarını isteyen bir düşünce akımıdır” (Tekeli, 1988, s. 215). Mitchel, benzer biçimde, kadının kurtuluşuna rehberlik yapabilecek bir ideoloji olarak değerlendirir feminizmi. “Kadınların, sadece kadın olmaktan doğan sorunlarını inceleyen, sorgulayan ve sonuçta da cinsler arasındaki hiyerarşinin ortadan kalkmasını, kısacası, kadınların kurtuluşunu hedefleyen bir ideolojidir” (Mitchel, 1985, s. 97). Ramazanoğlu, diğer yandan bir eleştiri yöntemi olarak bakar. “Feminizm, eleştirel bir bilinçlilik biçimidir. Toplumsal biçimlenmeleri ve patriyarkiyi anlamamızı sağlar. Bu yüzden de feminizm, bilimsel ve dinsel bilgi de içinde olmak üzere varolan fikirleri, inançları, gelenekleri ve uygulamaları eleştirir” (Ramazanoğlu, 1998, s. 189).

Feminizmin gündeme getirdiği tartışmalar ve yaklaşımlar sömürü karşısında insanın kazandığı mevzilerdir. Tarihi, egemenlerin yazdığı, egemenliklerin bu tarihle haklılaştırıldığı ve tarih aracılığıyla olumlanarak gizlendiği göz önünde tutulursa, feminizmin alternatif tarih arayışı, gözlerden kaçırılan baskı mekanizmalarının ortaya çıkarılması açısından oldukça değerlidir. Bir Afrika atasözünün dediği gibi “Aslanlar kendi tarihçilerine sahip olana kadar avcılık öyküleri her zaman avcuyu yüceltecektir.” Tarihin öznesinin erkek olduğu feminist argümanı beraberinde verili tarihi aşma itkisini de taşır. “Şu anki tarih biliminin öznesinde hep erkek ve erkek eylemleri vardır. Kadınların arka planda kaldığı savaşların, kahramanlıkların vs. yazımıdır tarih” (Sevim, 2005, s. 7). Dolayısıyla kadının da öznesi olduğu tarihin yeniden yazımı, kadını ve dolayısıyla iktidar ilişkilerini ve baskı mekanizmalarını görünür kılması açısından

feminist yaklaşımın köşe taşlarındandır. Bu yeniden yazım, aynı zamanda erkek tarihinin sökülmüştür.

Feminizm tarihselleştirildiğinde karşımıza tek bir noktadan çıkan, ancak dalgalar şeklinde ilerleyen ve tek bir form içinde algılanamayacak ve sınıflanamayacak, tek biçim olmayan yaklaşımlar halinde feminizmler olarak ortaya çıkar. Bu, zaman zaman feminist mücadelede zafiyetlere neden olsa da feminist hareket gücünü bu “farklılıkların birliğinden” alır. Bu, feminizmle birlikte pratiğe geçen bir örgütlenme biçimini de doğurmuştur. Yeni dinamikleri olan bu yeni paradigma, iktidarın yeniden üretim mekanizmalarını tıkayıcı bir doğaya sahip olması itibarıyla, Kara'nın da belirttiği üzere, diğer mücadele alanları için de önemli bir modeldir. “Feminist örgütlenme merkezi değildir. ... Bu nedenle de tek bir doğru içerisinde yerini yükseltmek, hiyerarşik bir yer kapmak gibi büyük bir sorun da feminist hareket içinde kalıcı değildir” (Kara, 2000, s. 62). Farklı feminizmlerin taşıdıkları tartışmalar ışığında oluşturduğu mücadele ve örgütlenme biçimi bugüne gelindiğinde önemli olanaklar sunmaktadır. Artık kendini küreselleşme maskesi altında gizleyen örtük bir emperyalizmin yaşandığı bir dönemin eşliğindeyiz. Küreselleşmenin özgürlüğe doğru atılan yeni bir adım olarak lanse edilmesi trajikomik bir müsamereden öteye geçemez. Küreselleşen sermaye, Boal'in de altını çizdiği gibi, beraberinde yalnızca baskıyı -ve sömürüyü de- küreselleştiriyor.

Bizim küreselleşmemiz -parçalanarak yutulmamız için atomize olmak ve bireyin izolasyonu anlamına gelir, zira Brecht'in belirttiği gibi eğer inekler aralarında konuşsalar mezbahaya öyle masumca gitmezlerdi; küreselleşme birliklerin parçalanmasına gereksinir (Boal, 1998, s. 250). Yeni makyajıyla karşımıza çıkan emperyalizm, küreselleşmeye çalışan sermayeye engel olabilecek her türlü engeli parçalamak eğilimindedir. Bu eğilim bazı temel itkileri içinde taşır. Kabaca ortaya koyarsak, bu itkiler kimliksizlik/yeniden kimlik tanımlama politikası, homojenleştirme, merkezisizleştirme ve ötekileştirme şeklinde özetlenebilir. Sömürüyü küreselleştirmek için ulusal ve siyasal bariyerleri indiren küreselleşmenin merkezisizleştirmenin aslında tek bir merkez tanımlama çabası olduğu aşikardır; tek bir hükümet, tek bir ordu, tek bir otorite. Tek biçim ve bir örnek kitle, homojenleştirme mekanizmasının başarılı bir ürünüdür (Altun, 2008, s. 37). Bireyleri izole edip birbirlerinden ayırmanın yanı sıra, ilk bakışta bir çelişki olarak değerlendirilebilecek ikinci bir mekanizma işler. Bu mekanizma, geleneksel aidiyetleri parçalanmış kitle insanına yeni aidiyetler sunarak ya da aidiyetleri

yeniden tanımlayarak onları yeniden cemaatleştirmek üzerine kurulur. Özdeş kimlik tasarımları üzerine kurulu bu cemiyetler diğerlerini ötekileştirerek kendilerine varlık alanı sağlarlar. “Kendi olmayanlar” olarak tanımlanan ötekiler, verili kimliklere tehdit oluşturan düşman odaklar olarak belirlenmektedirler. Bu da asıl düşmanı görünmez kılar. İşte bu noktada feminizmin (ya da feminizmlerin) bakış açısı ve örgütlenme biçimi bu baskı ve sömürü mekanizmalarını görünür kılmak için önemli kazanımlar sunar. Farklılıkları olumlayan ve homojen olmayan bir mücadele biçimi ve kimliklerin ve renklerin korunduğu dayanışma modeli doğal olarak iktidar ilişkilerini, ezilme biçimlerini ve baskı odaklarını belirginleştirecektir. Phillips’e göre bu ortak bir bulma sorunudur. “Heterojenliği ve farklılığı tanıyabilen, ama her birimizi yalnızca bir yönle tanımlayan özcülüğe teslim olmayan bir politik dil bulmak zorundayız.” (Phillips, 1995, s. 214).

Doğası gereği feminist çalışmalar disiplinler arası bir yaklaşımı ifade eder. Bu etkileşim sayesinde ki cinsiyet ayrımcılığının sınıfsal ilişkilerin yeniden üretilmesinde ve doğallaştırılmasındaki önemi ortaya çıkmıştır. Yine aynı biçimde ezilmenin çok katmanlı yapısı ortaya konmuştur. Doğası gereği diğer disiplinlerden beslenen feminist çalışmalar diğer disiplinleri de beslemeye başlar. Çok bakışlı yeni paradigma sayesinde toplum bilim için bir ilerlemedir ve yeni olanaklar sunar. “Hiçbir teorinin tek başına karmaşık gerçekliği ifade etmediği, daha geniş hiçbir çerçevenin, onu daha açık kavramamıza olanak vermediği bugün herkesin kabul ettiği şeylerdir” (Illich, 1996, s. 89). Feminizmin çok disiplinli/disiplinler arası yaklaşımı bu noktada bir açılmadır. Aynı şekilde feminizm, farklılıkları bir arada barındırabilecek yapısıyla da güçlü bir duruştur.

1.4. SANAT ve FEMİNİZM İLİŞKİSİ

1960 sonrası günümüz olarak tabir edebilecekseniz, yaşadığımız zamanın çok hızlı değişimler geçirdiğini anlamamız için ansiklopedik kaynaklara ihtiyacımız yoktur. Şuan yaşıyoruz ve tanık oluyoruz. Ancak 1960’lardan bu güne gelen zaman dilimine birçok farklı kuşağın sığıdığını da görmekteyiz. Normal bir insan ömrü sayılabilecek bu zaman diliminde her on yılda bir yeni bir kuşak oluşmaktadır. Her kuşak yeni bir sanat, politika ve dünya görüşüyle kendini bir öncekinden ayırmaktadır. Ancak aynı durumu kadın ve erkek tanımlarında görmek mümkün değildir. Cinsiyet tanımı ya da daha anlaşılır bir şekilde *toplumsal cinsiyet* (gender) tanımı sadece son elli-altmış yılın değil,

yukarıda bahsedilen temel önermede geçtiği gibi tarım devriminden beri ana hatları pek değişmedi.

Kadınların itiraz ve mücadele etmek durumunda kaldıkları birçok problem, cinsiyet kimlikleri ve rollerinin sosyal ve kültürel olarak belirlenmiş ön kabulleri ifade eden “toplumsal cinsiyet” başka bir ifadeyle “gender” kavramıyla bağlantılıdır (Berktaş, 2009, s. 16). Toplum tarafından verili olan kadınlık ve erkeklik tanımları ve imgeleri sosyal varoluş bakımından önem taşır. Çünkü bu imgeler, gelenek ve dinlerin var ettiği yaşam deneyimlerinin bir ürünüdür. Özellikle tek tanrılı dinlerin toplumların kültür, ahlak ve sanat anlayışlarını belirlemede önemli ağırlıkları olmuştur. Dolayısıyla kadına, doğaya, insana bakış yüzyılların sonunda ortaya çıkan kültürel dünya görüşü tarafından belirlenir. Bir kültürün dünya görüşü, aynı zamanda o toplumun kadın imgelerini de barındırmaktadır. Bu imgelerin çoğu erkek aklı ve bakış açısının ürünüdür. Çünkü geleneksel kültürlerin hemen hepsinde erkek egemen bir bakış açısı hâkimdir. Yeryüzünde kadın bakış açısının ağırlığına sahip neredeyse hiçbir kültür yoktur. Bu durum modern çağda da çok fazla değişmemiştir. Ancak kadının bir kimlik olarak sahiplenilmesi de yine modern zamanların bir sorunudur.

Özellikle 1960’lardan itibaren ortaya çıkan kadın hareketleri ve kendini hissettirmeye çalışan kadın kimliği bilinci, bu kimliğe geleneksel yapılarda biçilen rol, eşitliğe ve evrensel insan haklarına uygun olamadığı itirazı üzerine şekillenmiştir. Gerek dini inanışların ve gerekse ahlaki bakışın birbirini destekleyerek oluşturduğu cinsiyet rollerin toplumsal adalet bağlamında adil sonuçlar üretmediği görüşü ortaya çıkmıştır. Özellikle yirminci asrın ortalarında giderek tırmanan toplumsal adalet ve eşitlik gibi söylemlerin de kadını görmezlikten geldiği ya da kadına daha az yer verdiği itirazları da kadın kimliğinin özgürlüğüne dair söylemlerin odak noktası olmuştur.

Feminizm, günümüzde, diğer toplumsal etkinlik alanlarında olduğu gibi sanat alanında da bilinen ve alışılan kavramların eskinin değerleri bağlamında insanlığın mı, yoksa erkeklerin değer yargılarını mı taşıdığı tartışmasını yapmıştır. Feminizm bu bağlamda kadının ikincil ve atıl bir varlık olmaması için, erkek değerlerine dayanmadan, kadına kendi kimliğini özgürce ifade etmesi gerektiği fikrini ulaştırmak amacını taşımıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

HEYKEL VE KADIN

2.1. TARİH ÖNCESİNDEN MODERN SANAT'TA KADIN ve HEYKEL

2.1.1. Anadolu'da Kadın ve Heykel

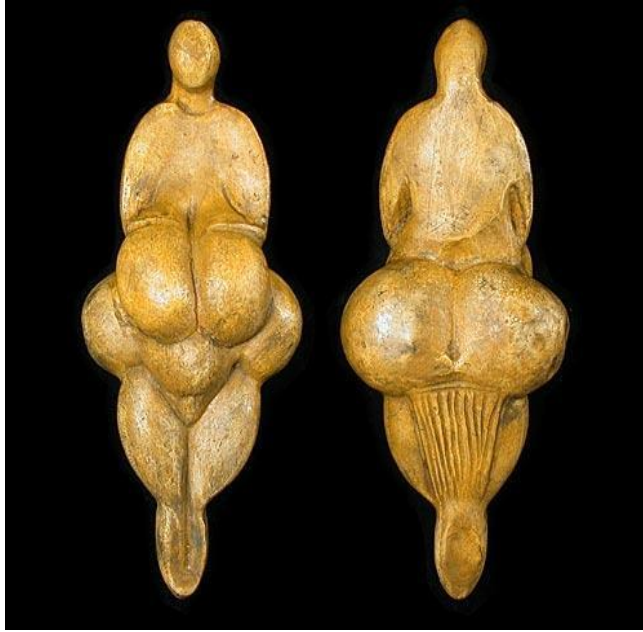
Dilin, düşüncenin ve kültürün doğuşuna dair bilgilerimiz, kalıntıların ve söylencelerin üzerine kurulmuş tartışmalardan ibaret olduğu gibi, sanatın doğuşu hakkındaki bilgilerimiz de belli iddialardan ibarettir. Eğer sanata, insanların ihtiyaçları için icat ettiği aletleri, inançlarını sembolize eden nesnelere, korunmak için yaptıkları ev ve giysileri dahil edeceksek, sanat için en eski insani üretim olarak söz etmemiz gerekecektir. Öte yandan, sanatı estetik kaygıların, ruh güzelliklerinin nesnelere üzerindeki iz düşümü olarak görüyorsak, o zaman sanat konusundan belli toplulukları ve zümreleri imtiyazlı saymamız gerekecektir.

Her iki bakış açısından ve tüm tarih boyunca sanata dair üretimlerden hareketle şöyle bir sonuç ortaya çıkmaz mı? Sanat bir objeye değer biçmek, onu ilgi konusu yapacak bir artı değere kavuşturmadır. Bir taşın ya da moloz parçası bir mermerin kendi doğasında dikkat çekici bir değeri yoktur. Oysa bu nesnelere bir forma kavuştuğunda ya da enstalasyon olarak bir mekana sabitlendiğinde dikkat çekici bir değer kazanır. Burada adeta estetik adı altında gizlenmiş iktisadi gerçeklikle karşılaşırız. Çünkü sanat bir şeye artı değer yükleyebilir; bir sözcüğe, bir harekete, değersiz bir çöpe, teatral bir sahnede kendini ifade eden hayal gücüne, seslerin melodilerle harmanlandığı bir çığlığa estetik maskesini giydirip onu ihtiyaç sahibi alıcılara sunabilir. Sanat bu bakımdan her şeyin bir değeri olduğuna inandırmaya çalışan bir çaba olarak karşımıza çıkar. Tarihin hiçbir döneminde belli bir amaçla yapılmamış tek bir üretim gösterilemez. Gombrich, "Sanatın Öyküsü" adlı çalışmasında bu konuya yer verirken, "hangi amaçla yapıldığını bilmediğimiz sürece, geçmişin sanatını anlayamayız" (Gombrich, 2009, s. 39) demektedir. Oysa çağdaş olduğumuz sanatseverler için, bir sanat yapının hangi amaçla yapıldığından çok, eserin kendisinden ürettiği çağrışımlar daha önemli bir konudur. Tüm sanat eserlerinin temelinde

bahsedildiği gibi mutlak ilke artı değer üretmektir. Hangi çağda ve koşulda olursa olsun sanat, nesnesine artı değer verme çabası içerisindedir.

Tarihte anaerkil toplumun bitişi, tarım devriminin günümüze kadar sürecek olan uygarlaşma sürecini başlattığı döneme dayanır. Uygarlaşma, kadın için durağanlaşma ve doğurganlaşma demektir. Kadını yansıtan üretimler imgeler arası geçiş formları olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin toprağın ürün verme işlevi ve kadının doğurma özelliği arasındaki alaka birçok poetik ifade ve görsel sanat eserinde kadınsı imgelerle yansıtılır. Dişilik hiçbir canlı türünde kadın kadar net ifade edilemez. Bir bitkinin ya da bir hayvanın dişiliği, insan dişiliği kadar gözle görünür netlikte değildir. Bu nedendir ki, kadın imgesi üretkenliği ve doğurganlığı ifade etmede önemli bir öge konumuna gelmiştir.

Tarihin ilk heykel örneklerine bakıldığında da kadın bedenlerinin tasviri olan ürünlerin kadın cinsinin temsilliyetini değil, kavramsal olarak doğum, bereket, verimlilik gibi kadınsılığa toplum tarafından iliştilenmiş öğelerin ifadesi olduğu görülür. Bu ilk heykelciklerin yüzlerinin açıkça betimlenmemiş olması bu eserlerin kadın bedenini bir sanatsal metafor olarak kullandığını gösterir. İri göğüsler ve şişkin göbekler bereket ve doğurganlığa atıf yapmak içindir (Görüntü 1-2).



Görüntü 1: Lespue Venüsü, Musee de l'homme Paris.



Görüntü 2: Willendorf Venüs'ü, Doğa Tarihi Müzesi Viyana.

Paleolitik dönemde üretilmiş, buldukları yerlerden adını alan Willendorf, Lespouque ve Brassempouy Venüsleri, İtalya ve İspanya arasında kalan mağaralarda bulunmuştur. Görüldüğü gibi doğal olanı birebir taklit etmeyip yalnızca temsil ettikleri görülmektedir. Öte yandan aynı döneme ait hayvan heykelleri doğayı taklit eder biçimde yapılmıştır (Huntürk, 2011, s. 30). İşte kadına verilen bu özel anlamın, kadınsı biçime yüklenen simgesel anlamlardan ileri geldiği söylenebilir. Bu durum ilkel yaşamın ritüelleriyle birlikte hatırlandığında kadın bedeninin ya da daha doğrusu kadınsı şekillerin totem sisteminin birer ikonu görevi gördüğü fark edilecektir. Özellikle kadınsı şekildeki küçük heykeller, ilkel yaşamın düşünce tarzıyla muhakeme edildiğinde, bakılacak güzel şeyler olarak değil, kullanılacak ve güç dolu nesnelere olarak görmek gerekir (Gombrich, 2009, s. 40).

Kadının ilkel toplumlarda totem sisteminin ikonları arasına terfi etmesini, Freud'un Totem ve Tabu adlı çalışmasında, tabuların temeline koyduğu ve totem dinlerinin yasalarıyla kontrol altına alınan ensest korkusuna dayandırabiliriz. Çünkü Freud'a göre, totemin ensesti kontrole aldığı en genel geçer yasa, "aynı toteme bağlı

olanlar birbirleriyle cinsel ilişkide bulunamaz, birbirleriyle evlenemezler” (Freud, 2010, s. 10). Burada açıktır ki, totemin bazı bilinçaltı dürtüleri çarpıtılarak temsil edilmesi söz konusudur. Ensest belli bir ahlaki sistemin henüz yerleşmediği dönemlerde bu kadar büyük bir tabu haline gelmesi ve yasaklanması, psikanalitiğin iddia ettiği gibi davranışların temelinde en güçlü dürtülerden birinin cinsellik olmasıyla açıklanabilir. Ensest tabusu, aslında cinsel dürtülerin en kolay ortaya çıkabilecek aile ortamında bir önlem olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle kadının cinsellik duygusuna dair tahrik edici fonksiyonları, çarpıtılarak farklı anlamlara dönüştürülmüştür. Doğurganlık özeliği cinsel ilişkiyi çağrıştırmaması nedeniyle, toprağın ve doğanın üretkenliği, bereketi anlamlarıyla ilişkilendirilmiştir. Böylece “toprak ana”, “ana tanrıça” gibi kutsallık bildiren imgelerle ensest duygusu ve onun da temelinde yer alan cinsellik dürtüsü örtülmeye çalışılmıştır. İlk heykelciklerin iri memeli ve büyük göbekli (hamile) kadın tasvirlerinin olmasının temelinde de üretkenlik ve doğurganlık imajlarıyla kadının seksapelliğini sansürleme amacı vardır.

İnsanoğlu ruhsal yapısının temelinde bulunan en temel dürtülerini bastırmaya çalışırken, esasında kendi uygarlığının temelini de atmıştır. Saldırganlık eğilimi ve varlığını koruma içgüdüleriyle silahı, avlanmayı ve savaşmayı keşfetmiştir. Böylece zamanla kontrol etmek zorunda kalacağı bu eğilimini, ekonomik faaliyetlerinin araçlarını icat ederek, hem bastırmak hem de tatmin etmek istemiştir. İnsanoğlu bu temel eğilime sahip olmasaydı, belki de avlanmaya cesaret edemeyip kendi türünün yok olmasına yol açacaktı. İnsanın doğuştan getirdiği diğer bir temel eğilim olan cinsellik de kültür üretmeye yön verdiğini söyleyebiliriz. Cinselliğin temelindeki duyuların tatmini üretilen ikonlar vasıtasıyla gerçekleştirir ya da bu cinselliğe dair dürtüler savuşturulur. Tabiatında kültürün tüm şablonlarında temel dürtülerin rol aldığını söyleyebiliriz.

Anadolu uygarlıklarının içerisinde kadın temalı ikon, heykel, resim ve bir bütün olarak sembollerin evrensel bir dayanağı vardır. Bu dayanak, bilinçdışının sembollerle toplumsal alanda var olma, kendini gerçekleştirme isteğidir; bir bakıma kadın imajının tüm çağrışımlarıyla sembolik olana dönüşmesidir. Kadın bedeninin tanrıçalar düzeyinde temsilleri zannedildiği gibi yüce bir davranış ya da kadına lütfedilen bir değer değildir; erkeğin toplumsal libidosunun ihtiyaçlarına karşılık doğmuştur. Bu bir türün tabularla kuşatılmış hayatının ikamesini sağlamak için, arzu nesnesini kutsallıkla hapsetmesidir.

Ayrıca burada kadın kimliğinin ilk kez inşası karşımıza çıkmaktadır. Kadınlık kategorisi, sadece insan türüne aittir. Anadolu uygarlıklarında dişilikten sıyrılmış bir kadın kültürüyle karşı karşıyayız.

Anadolu’da kadın araştırmasıyla önemli bir ansiklopedik bilgi sunan Muhibbe Darga’nın çalışmasına bir makalesiyle katkı sunan Şengül G. Aydınğün, kadının Ana Tanrıça kültürüne yükselmesini, kadın bedenini bazı mucizevi özelliklerine dayandırmaktadır.

Başlangıçta kendi neslini “yaratan” olarak en yakınındaki kadını kutsadı. Kadın yani “ana” olan doğuran cins, hem yeni nesle can veriyor, hem de her türlü besin kaynağının son derece zor elde edildiği yaşam şartlarında göğüslerinden akan süt ile mucizevi bir şekilde hazır besin üretebiliyor, bununla dünyaya getirdiği insanı büyütebiliyordu. Kadın bedeninin genişleyip tekrar küçülebilmesi, yeni bir bedeni içinden çıkarabilmesi, belirli dönemlerde kanayan bedeninin ölmemesi, aksine sürekli yenilenmesi mucizevidir. Kadının doğuştan gelen bedensel farklılıkları, erkek bedeninin yalın özellikleri karşısında daha üstün olduğunu gösteriyordu. İnsanlığı yaratanın “ana” yani doğuran kadın olarak görülmesi çok normaldi. Ana Tanrıça kültürüyle ilgili ilk inanç sistemi böylece ortaya çıktı. (Darga, 2013, s. 43).

İlk sanat üretimlerinin hatırı sayılır bir biçimde kadını konu alması böyle bir iddiayı desteklediği düşünülebilir. Ancak sanat üretiminin temelinde apaçık görünenin cezbettığı bir ilgi olduğunu söylemek fazla yüzeysel bir yaklaşım olur. Sanat üretiminin ruhsal süreçleri düşünüldüğünde bilincin üretime hazırlanırken geçirdiği buhranları göz ardı etmemek gerekir. Jung’ın bahsettiği “ima” ve “anlaşılmayan” şeylerin sembollerle ifade edilmesi durumu, apaçık görüneni değil, görüntünün gizlediği şeylerle ilgilenir. Sanat görüntüde gizlenmiş olan şeyi açığa çıkarmaya çalışır. Bu bakımdan “kadınlık” görünen dişiliğin imalarına cevap arayan bir kimliktir. Kadın, dişiliğe yabancılaşma edimiyle ortaya çıkmış bir üst yapıdır. Bu durum uygarlığın zorunlu işlevlerinden biri olan kimlik üretiminin sonucudur.

Cinsel ilişkiye konan tüm kısıtlamaların toplumsal ve kültürel olduğunu böylece görmüş olduk (Reed, 2012, s. 21). Bu yasaklamanın temelinde ensest tabusu karşımıza çıktığına göre, Ana Tanrıça mitinin ortaya çıkışı da daha net anlaşılmaktadır. Çağdaş toplumlarda her ne kadar cinsel yasaklar “kandaşla cinsel ilişki” ile sınırlı olsa da daha gelenekselci kırsal kesimlerde bu yasaklar daha geniş bir kümeyi kapsamaktadır. İlkel toplumlarda aynı klan üyesi veya akraba klan üyeleriyle de cinsel münasebet yasaklanmıştır (Reed, 2012, s. 22). Hatta bu tip topluluklarda erkek çocuklar belli bir yaştan sonra anne ve kız kardeşlerinden, kız çocuklar ise baba ve erkek kardeşlerinden

ayrı bir yerde yaşamak zorunda kalıyorlardı. Erkek çocuk kız kardeşinin ismini ağzına alamaz; isminden geçen bir hece bile telaffuz etmekten kaçınırdı (Freud, 2010, s. 17). Günümüzde bazı inanç ve ahlak kalıpları referans alınarak kız ve erkek çocukların okul, toplantı gibi yerlerde ayrı oturtulmaları söz konusu tabunun “kaçınma kuralı”nın etkisi olduğu söylenebilir.

Anadolu’da kadın kimliği hakkında bilgi veren eserlerin, Paleolitik Çağ sonundan itibaren, Neolitik Çağ’ın ortalarında tarım devrimiyle birlikte üretildiği söylenebilir (Darga, 2013, s. 44). Tarım devriminin en büyük sonucu anaerkillikten ataerkilliğe geçişin olmasıdır. Şüphesiz bu kadın iktidarının mutlak yıkılışı ve günümüze kadar devam eden erkek iktidarın tahkimini ifade eder. Erkek ele geçirdiği toplumsal iktidara karşılık dışına kadın kimliğini vermekle kalmamış, bereket, güzellik, ana tanrıça gibi kutsallık atfeden yapay imajlarla kadın açısından devrimin trajik sonuçlarını örtbas etmiştir. Bu şekilde kadın kimliğiyle dışı insanın sosyal hayattaki tüm hakları elinden alınmış, yerine kendisine somut hiçbir konum kazandırmayan sembolik kutsiyetler verilmiştir. Kadın kimliğiyle iliştilen tüm imajlar kadını zorunlu olarak hareket ve yaşam alanını sınırlandırmıştır. Mircea Eliade’in çarpıcı tespitlerine göre bu sürecin ortaya çıkışı da yine kadın sayesinde olmuştur. Tarım öncesi avcı-toplayıcı toplumda erkeğin zamanla avdan eve eli boş gelmesi sıklaştığı için kadının topladığı yenilebilir bitkilerin değerlendirilmesi, böylelikle koşullar zorunlu olarak tarım ekonomisini doğurmuştur (Eliade, 2003, s. 258-259). Toprakla daha sıkı bir ilişki halinde olan kadın zamanla tohumun gücünü fark ederek, tarımın gelişmesine ön ayak olmuştur (Darga, 2013, s. 44).

Totemizmden elde edilen sembolleştirme faaliyetleri, bereketi sağlama amacıyla hamile, büyük göğüslü ve doğurma pozisyonunda betimlenen ana tanrıça heykelcikleri üzerinden sürdürülmüştür. Anadolu’da bu dönemlere ait bulunan heykeller Çayönü, Hacılar, Çatalhöyük, Köşk Höyük sahalarında ortaya çıkarılmıştır (Huntürk, 2011, s. 32). Özellikle Çatalhöyük bulguları tarımın gelişmesiyle ortaya çıkan yerleşik hayatın kanıtları olması bakımından önemlidir (Hartt, 1989, s. 42).



Görüntü 3: Ana Tanrıça (Oturun Kadın Heykeli) Neolitik Çağ (M.Ö. 6000-5500), Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.

Görüntü 3’de görüldüğü gibi Ana Tanrıça heykeli, pişmiş toprakla yapılmış ve oturduğu yerde leopar motifi ile betimlenmiştir. Burada çıkarılacak önerme, dönemin sosyolojik yapısının yerleşik düzen olduğu ve toprağı işleyen bir üretim biçiminin geliştiğı sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu bulgu tek başına yerleşik bir hayatın olduğu ve toprağı dayalı üretim biçimin geliştiğini söylemek için yeterlidir. Ancak ikinci bir varsayıma daha gidebiliriz. Bu ve benzeri bulgularda vahşi hayvanların (Anadolu’da leopar, aslan ve panter (Huntürk, 2011, s. 32) Ana Tanrıça heykellerine eklenmesinin nedeni, güç temsiliyetini sağlayarak vahşi doğadan gelebilecek tehlikelere karşı koruyucu olmayı ve güven vermeyi sembolize ettiği şeklinde yorumlanabilir.

Kadın figürünün buradaki anlamını farklı tematik simgeler üzerinden yapılacak yorumlamalarda da tespit etmek mümkündür. Örneğin peri ve melek gibi karakterlerin de tarım devriminin ortaya çıkardığı “kadın kimliğı” ile derin bağlantıları vardır. Kadını tamamen hayali ve totemsel bir varlığa dönüştüren bu kavramla “peri” ve “melek” karakteri var edilmiş denilebilir. Özellikle tarım devrimindeki erkek ideolojisinin derin bağlantılarını görmek mümkündür. Periler ve melekler mutlak itaatkâr ve iradesiz olduklarından dolayı saf iyiliğı temsil ederler. Dinsel olarak iradesiz olmak, günah işleme aracından yoksun olmaktır. Böylece iktidarını kaybeden kadına verilen mesaj,

itaatkâr ve iradesiz olmaları gerektiğidir. Tarım devriminden sonra kadının iktidarı ve iradesi elinden alınmış yerine günlük hayatında hiçbir faydasını göremeyeceği, gerçekliğinden arındırılmış kutsal anlamlar verilmiştir. Bu durum temelinde dışı insanın kadın kimliğine yabancılaşmasını anlatmaktadır.

Çatalhöyük’de ortaya çıkan önemli arkeolojik bulgulardan biri olan leoparlı tahtında oturan kadın heykelciği “Vahşi Hayvanların Egemeni” (Potnia Theron) motifini yansıtmaları açısından önem taşımaktadır. Kadına ait doğurganlık yetisini temsil ettiğine inanılan heykelcik ve figürler, tanrının kadına sunduğu “tanrısal gücün bir yansıması” olarak yorumlanmaktadır (Çapar, 1971, s. 205). Ancak Geç Hitit panteonu olarak önemli bir yere sahip olan ve Kybele ile ilişkilendirilen Ana Tanrıça Kubaba tasvirinin, Hepat ile olan ilişkisine işaret eden bir diğer önemli eser de, Yazılıkaya Açık Hava Tapınağı’ndan gelmektedir. Anadolu tasvir sanatında “Vahşi Hayvanların Egemeni” motifini Yazılıkaya’da Hurrilerin Baş Tanrıçası Hepat tasvirinde de karşılaşılmaktadır. Bir panter üzerinde ayakta dururken tasvir edilen Tanrıça Hepat’ın silindirik yüksek poloslu ve uzun pileli giysili olarak betimlendiği anlaşılmaktadır (Çapar, 1971, s. 203).

Ana Tanrıçanın iki leopar arasında betimlenmesi, ona güç ve koruyucu olma simgesinin atfedilmesi durumu, ilk bulguları Hititlerde başlayıp Yunan mitlerine ve Roma döneminin bitişine kadar karşılaşılan Kybele kültürünün ilk prototipini teşkil eder (Akurgal, 1990, s. 22).

Ana Tanrıça üzerinden üretilen kadın kimliği metaforunun ortadan kalktığını göstermez. Zamanla tanrısal figürlerin arasına dahil olan erkek ve hayvan figürlerinin artmasıyla ilgili olduğu söylenebilir. Çünkü sonrasında tarıma dayalı üretimin yayılmasıyla ortaya çıkan uygarlıklarda aynı kültürün belirdiğini görmek mümkündür.

Tarım devriminin yerleşmesiyle toplumsal düzenin yeni rolleri zamanla tanrı idollerine de yansımıştır. Yeni düzen kanıksandıkça toplumun yeni egemen türü erkekler kendi tanrısal idollerini üreterek güçlerini kutsal sembollerle pekiştirme çabasına girmişlerdir. Tarımsal üretim biçimiyle yeni tanışan Frigyalılar, önceki Anadolu uygarlıklarında olduğu gibi kendilerinde tekerrür eden toplumsal değişimi Kybeleia kültü ile yaşamıştır. Kadın kimliğinin Tanrıça idolleriyle yeniden üretildiğini, M.Ö. 7. yüzyıla ait Frig yazıtlarındaki bahsi geçen Ana anlamındaki “Matar” ve

“Kubileya” sözcüklerinden anlayabiliyoruz (Huntürk, 2011, s. 33). Buna benzer mitsel uygulamaları birçok Anadolu ve Akdeniz uygarlıklarında görmemiz mümkündür. Uygarlık tarihinin yakın geleceğine kadar olan akışına bakıldığında kadının mitsel ve dinsel dünyanın sembolik varlıkları arasında da yerinin daraldığını görmek mümkündür. Çünkü asırların getirmiş olduğu kültürel algı biçimleri, dışı insanı artık tamamıyla kadın haline getirmiştir. Öyle ki, Kadınlığı gündemine alan tüm disiplin ve entelektüel uğraşlar sadece “kadın kimliği”ne anlam yükleme çabası içerisinde.

2.1.2. Yunan Sanatında Kadın ve Heykel

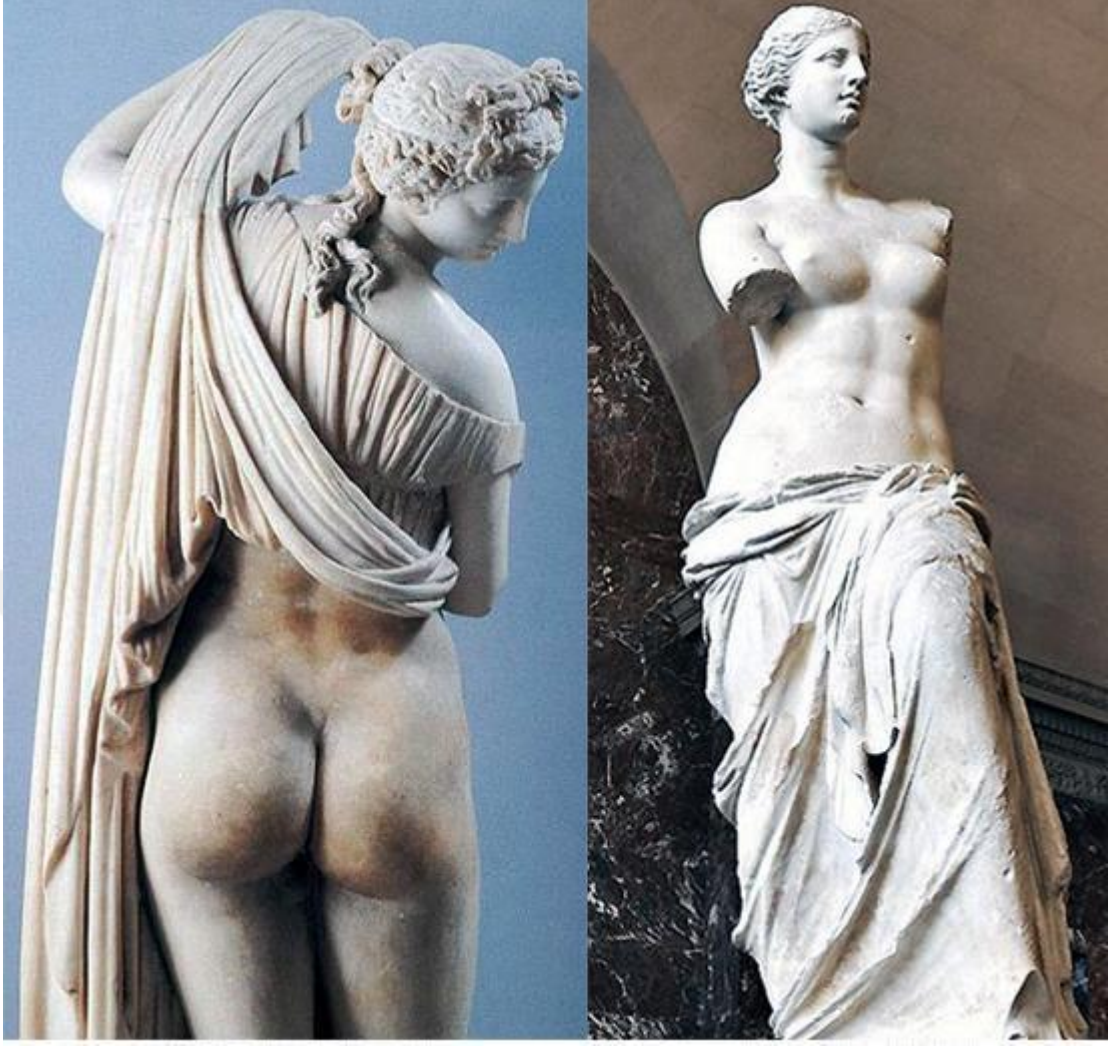
Kadın kimliğinin deforme olmuş vücut hatlarıyla betimlendiği Ana Tanrıça heykelleriyle güzelliği estetiğin mutlak bir parçası olarak gören Yunanlı sanatçıların heykelleri karşılaştırıldığında şüphesiz keskin farklılıklar görülecektir. Ancak böylesi bir karşılaştırma için öncelikle bazı izahlar gerekir. Görsel olarak görülen farklılıkların karşılaştırılması her şeyden önce dinsel bir olgunun sanatsal bir olguyla karşılaştırılması olur. İki farklı uygulamanın bir kategorik kavrama göre karşılaştırılması yanıltıcı sonuçlar verebilir. Çünkü Yunanlı sanatçılar heykellerini yaparken sanat yaptıklarının bilincindeydi, oysa Ana Tanrıça yapan kişiler bunu bir sanatsal etkinlik olarak görmüyordu. Öte yandan Tanrıçaların heykeli Yunanlılar döneminde yapılması eski anlayışın devamıydı. Şüphesiz tanrıçaları icat edenler Yunanlılar değildi. Yunanlılarla birlikte kadın heykellerinin yapımı devam etti, ancak aralarında bariz bir fark vardı, o da yeni kadın heykellerin daha “güzel” oluşuydu.

Günümüze dek “güzel” kategorisi ideal standartları ve mükemmelliği ifade etmektedir. Daha önceleri bereket, doğurganlık gibi imajlarla çarpıtılmış kadın bedeni Yunan sanatıyla beraber ideal ölçülere kavuşmuştur. Kadının idoller dünyasında giderek güzelleşmesinin nedenlerinden birisi, yukarıdaki başlıkta bahsedilen tanrılar dünyasında giderek erkek figürlerin artması olarak düşünülebilir. Tanrılar dünyasının tüm figürleri mükemmellik ve yücelik değerine göre düşünülmüştür. Erkek tanrının gücü büyük doğa olaylarına ve yenilmez büyük canavarlara karşı savaşıyla sınırlanır. Dönemin büyük düşünürleri Sokrates, Platon ve Aristoteles sanat için söyledikleri genelde ideal olan bir güzelliği tarif eder. Her üç filozofun düşüncesinde de mimesis teorisi vardır. Sokrates, heykeltıraşın heykellerinde sadece cansız bir görüntüyü değil ruhsal hallerinde yansıtılması gerektiğini belirtir (Eco, 2004, s. 49). Aristo ise, iyi ve kötü sanatın

olduğunu, iyi sanatın insanları ahlaki olarak eğittiğini söyler. İnsanlar ona göre çocukluğundan beri taklit yaparak öğrenir, çünkü herkesin doğasında böyle bir eğilim vardır (Aristoteles, 2005, s. 25). Esasında Aristo, ahlak düşüncesinde aşırılığın makul bir ölçüt olmadığını, mükemmelliğin orta yolda olduğunu iddia eder. Bu nedenle eğitici olması gereken sanatın da mükemmel ölçütlere ulaşması için taklit sınırlarında ideal bir form yakalaması lazım.

Yunanlı sanatçıların heykeli simetrik, anatomik ve düzgün yapılıdır. Sanatçılar birçok örneği inceleyip beğenmedikleri öğeleri dışlayıp, gerçek bir insanın görünümünü dikkatle kopyalayarak onların mükemmel vücut düşüncelerine uymayan çarpıklıkları ya da ayırt edici özelliklerini atarak heykellerini güzelleştirirler (Gombrich, 2009, s. 103). Bu yaklaşım ilk çağ Yunan felsefesinin karakteristiğini yansıtmaktadır. Sokrates, Platon ve Aristoteles gibi Yunan rasyonalistleri, ahlak ve sanat düşüncelerinde “makul” ölçütler geliştirmeye çalışmışlardır. Yunan düşüncesinin Anadolu ve Akdeniz uygarlıklarının süzgecinden geçmiş olduğunu göz önüne aldığımızda doğası gereği sentezci olduğunu iddia edebiliriz. Nitekim Helenizm, Büyük İskender’in doğu seferlerinden sonra geliştiğini düşündüğümüzde bu iddia sağlam dayanaklara kavuşmaktadır.

Yunan Sanatında “Kadın Kimliği”nin oluşumuyla ilgili analizlere geçmeden önce, onun nasıl bir temel üzerinden şekillendiğine de bakmak gerekir. Yunanlılar önceki uygarlıklardan farklı olarak tasarladıkları tanrıların mükemmel oluşuna önem veriyordu. Onlar mükemmel ölçütleri meydana getirirken bilimin rolünü ve ürünlerini çağdaşlarından daha fazla kullanmıştır. Dönemin en önemli heykeltıraşlarından Praksiteles, derinin yumuşaklığını ve altındaki kas ve kemiklerin hareketlerini, anatomik bilgiyi işleyen hüneriyle zarafet ve güzellik timsali canlı vücut izlemine veren heykeller yapmıştır (Gombrich, 2009, s. 103).



Görüntü 4: Kallipygos ve Melos Aphroditesi (Milo Venüs'ü), M.Ö. 200 dolayları, Mermer, 202 cm, Louvre, Paris.

Mezopotamya'da tek tanrılı dinler (İbrahimi dinler) ortaya çıkarken, Yunanların çok tanrılı inançları sanatsal gelişimlerine de yön veriyordu. Tanrı ve tanrıça karakterlerinin her biri belli bir erdeme ve güce karşılık geliyor. Yunanlılar henüz erdemleri tek bir tanrının kişiliğinde toplamamıştır ve bu duruma bağlı olarak sanat eserlerinde de çeşitlilik göze çarpmaktadır. Denilebilir ki, Yunanlılarla birlikte sanatta fantastik öğeler gelişmiştir. Bu nedenle kadın kimliği artık salt bereket ve doğurganlık ifade etmiyor, Ahprodite ile güzellik (Görüntü 4), Limos ile açlık, Artemis ile ana, Eirene ile barış, Dike ile adalet, Nike ile zafer, Thetis ile deniz, Ceres ile bereketi temsil ediyor (Campbell, 2006, s. 43). Ancak tüm bu tanrıçalar ve diğer tanrılar mutlak güç ve kudret sahibi Zeus'un krallığı altındaydı. Görülüyor ki, ataerkil bir tanrı toplumu

kurulmuş durumdadır. Her tanrının yanında aynı erdemle mimesis olan tanrıça figürünün olması kadına eşit oranda temsiliyet vermiştir. Bu eşitlik durumu kozmolojik olarak doğanın artı eksi kutupları arasındaki etkileşimin ifadesi olarak da yorumlanabilir. Tamamen erkek zekası ile yaratılan bu mitsel dil hakim olan artı kutbun erkek, eksi olan kutbun ise kadın olarak simgeleştirmiştir. Öte yandan, tanrılar arasındaki göreceli var olan demokratik düzen gerçek toplumsal düzenin bir yansıması olarak kurgulanmıştır. Tanrılar dünyası adeta gerçekliğin metaforu olarak, bir rüya düzeni şeklinde tasarlanmış ve insanlığın kendi zayıflık, kusur ve korkularının bastırıldığı bir savunma mekanizmasının ürünü olmuştur.

Doğadaki artı eksi kutba yapılan en genel geçer metaforlar Tohum ve Toprak'tır. Bu metaforik öğeler eski tarım toplumundan süre gelen kavramlardır. Hatta daha sonraları tek tanrılı dinlerde de kadın ve erkeğe dair betimlemelerde bu metaforlar kullanılmıştır. Toprağın kadın bedeniyle ilişkilendirilmesi, yukarıda da belirtildiği gibi tarım devrimine kadar dayanır. Hatta tarım bilinmeden önce de yaşamın kaynağı olarak biliniyordu. Yunanlılar Ge veya Gaia adını verdikleri toprağı her şeyin anası ve taşıyıcısı olarak görürlerdi (Berktaş, 2014, s. 58). Ancak mitsel kurgudan yola çıkarak üretilen Tohum metaforu kadına dair olumlu anlamı ters yüz etmiştir. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Toprak Ana ya da Ana Tanrıça idolleri ile kurulan kadın kimliği, ensest korkusuyla üretilmiş bir tabunun sonucuydu. Kadın kimliğine bereket, doğurganlık gibi yanıtıcı olumlu anlamlar yüklenmesinin nedeni cinsel korkuyu örtmeye çalışmaktı. Zamanla doğurganlık ve bereket gibi kuşatıcı anlamların yarattığı olumlu algıdan rahatsız olan iktidar sahibi ataerkil erkek, bu özelliklerin erkeğin yaratıcı kudreti olmadan eksik olacağını dillendirdi. Bu durumun kanıtını sunan Fatma Berktaş şu örnekle iddiamızı güçlendirmektedir:

Tıpkı Pandora mitosunda Pandora sözcüğünün en eski zamanlarda “bütün iyiliklerin anası” şeklindeki anlamının, sonradan ataerkillik altında içerik değişikliğine uğrayarak “bütün kötülüklerin anası” anlamını alması gibi, bir zamanlar her şeyin yaratıcısı olan toprak (ve kadın bedeni) sonradan yalnızca erkeğin “can veren tohumu”nu taşımaya yarayan bir araca dönüştürülür.” (Berktaş, 2014, s. 58).

Yunanlılar sanatta her ne kadar kadın figürlerine eşit temsiliyet tanısalar da kadını eksik bir varlık düzeyine indirgemişlerdir. Kadının sadece taşıyıcı olduğunu ifade eden ifadelerden biri Aiskhylos'un Eumenides adlı eserinde kadının annelik vasfını da adeta reddeder. “Anne, yalnızca karnına ekilen tohumu besleyip büyütendir. Çocuğu

yaratılan tohumu içine koyandır. Kadın, bir yabancı olarak bir yabancıya tohumunu taşır (Berktaş, 2014, s. 59).

Öte yandan Platon, Sokrates'i konuşturduğu diyaloglarında kadına verilen doğurganlık yetisinin yaratıcılık ifa eden kısmını erkeğe verir. Sokrates erkek filozofun tıpkı bir ebe gibi başka zihinlerde başka sözcükleri (düşünceleri) doğurduğunu söyleyerek, soylu yaratma ediminin erkekte olduğunu iddia eder (Platon, 276e-277a; abç). Aristoteles ise "kadının eksik erkek" olduğunu söyleyerek, kadının kendiliğinden yaratmadığını ve "akıl yoluyla" kadının eksikliğini, yaratıcı kutsal ilkenin erkekte olduğunu kanıtlamaya çalışır (Badinter, 1992, s. 100).

Yunan ve Helenistik sanat sonrasında kadın kimliğinin, giderek sanatsal alanda erkek figürlerin artması ile yeri daralmıştır. Hıristiyanlığın kabulü ile birlikte kadın kimliği Meryem Ana ve isimsiz birkaç rahibe figürüyle ancak temsiliyet bulmuştur. Ortaçağ'da sanatın dinsel ritüellerin bir parçası olarak katedral ve kilise gibi mimari yapıların duvarlarına yerleşmesi ile belli bir durgunluk dönemi yaşamıştır. Ancak üslup ve mükemmeliyetçi biçim Yunanlılardan olduğu gibi devralınmıştır. Sanatın Rönesans ile birlikte yeniden canlanması, kadın kimliğinin de yeniden şekillenmesini gündeme getirecektir.

2.1.3. Rönesans'ta Kadın ve Heykel

Batı'nın tek tanrılı din olarak Hıristiyanlık etkisine girdiği dönemin en net fotoğrafını yine sanatın yansıttığı söylenebilir. Hıristiyanlık ve tek tanrılı söylencelerle beslenmiş ikonografik "Kutsal Bakire" bolluğunun olduğunu gösteren birçok veriye ulaşmak mümkündür. Heykel ve resmin mimari ile iliştilmiş Orta Çağ döneminde kadın kimliğinin kutsal mabet duvarlarındaki tasviri kadar bize net fikir verebilecek başka örnekler yoktur. Tek tanrılı dinlerle birlikte kadın kimliği kavramına "şehvet" anlamının dâhil olduğunu söyleyebiliriz. Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslamiyet'teki kadın tasvirleri ve cennetteki mükafat sistemi şehvet duygusuna temas etmektedir.

Marquis de Sade, Hıristiyan ahlak eleştirisini yaparken karakterlerini şehvet düşkününü rahipler arasından seçerdi. Ona göre erdem cübbesini giyen din adamlarının gizli şehvet odaları vardı ve buralarda tek amacı kendini tanrıya adamak olan masum kızlar, sapkın rahiplerin fantezilerine kurban oluyorlardı. O masum "bakireler"

“erdemle kırbaçlanan kadın”lardı (Sade, 1999). Kitabı Mukaddes’in ilk bölümü olan Neşideler Neşidesi şiirinde kadının güzelliği ve çekiciliği anlatır. Umberto Eco, Kitabı Mukaddes’in bu bölümünün alegorik anlamını dönemin din adamları tarafından yorumunu şöyle aktarıyor:

Güzel olanlar biraz fırlıdak, ama ölçülü dolgunlukta görünenlerdir (...) sınırlanmış ama bastırılmamış, zıplamalarını önlemek için, nazikçe bağlanmış (bir giysiden bahsediyor). Bu güzellik ile şövalye aşklarında betimlenen kadın görünüşünü, hatta Çocuk İsa’yı kucagında tutan, o dönem hanımlarının giyim kurallarında belirtildiği gibi, sımsıkı korsajıyla göğüslerini belli belirsiz destekleyen Kutsal Bakire’nin sayısız heykelini bağdaştırmak fazla uzun sürmez. (Eco, 2004, s. 157-158).

Kadın kimliği açısından yeni bir anlamın eklenmesi, Orta Çağ’ın günümüze kadar devam eden etkisidir. Bu sürecin sonunda ortaya çıkan Rönesans hareketi, bir bakıma Antik Yunan’ın çoğulcu yönüne dair bir ilgiyi tekrar canlandırmak oldu. Orta Çağ sanat anlayışında dinsel kıssaların ve söylencelerin içerisinde temsiller çıkarmak varken, buna karşın Rönesans hareketinde, Yunan sanatının “güzel” anlayışını işleyen sanatçı kavramını oluşturma gayreti vardır. Rönesans’ın Yunan düşüncesinde ilgi duyduğu diğer bir husus da rasyonel düşüncenin yeniden tesisini sağlamaktır. Çünkü tüm dinsel otoriterlerde olabildiğince mistik düşünce hakimdi. Bu mistik düşüncenin nihaiyi ulaşacağı doruk nokta, yasaklı kadın bedeni üzerinde kabartılan şehvet duygusunu tanrı aşkına yönlendirmektir. Bu nedenle Orta Çağ sanatında yasaklı kadın bedeni üzerinde, platonik aşk döngüsü içerisinde hiçbir zaman ulaşılamayan bir aşk nesnesi tasavvur edilir. Bu aşk nesnesinin gerçekliği tanrının kendisidir ve bu aşk nesnesine olan yönelimin duygu dozunu artırmak için kadın bedeni alegorik bir meta olarak süslenir. Bu yüzden kadına yönelik aşk her zaman yanılmalıdır ve kadın bedeni basit hazların ve istençlerin günahkar nesnesidir.

Batı sanatı, Roma İmparatorluğunun çöküşüyle yeniden nefes almaya başladığında imgelerin kutsal emirleri halka öğretmek için yararlı olduğu düşüncesi devam ediyordu (Gombrich, 2009, s. 157). Orta Çağ ve Rönesans arasında keskin bir ayırım koymak bu nedenle imkansızdır. Görüleceği gibi Rönesans ile kadın sınıf değişirse de uzun bir dönem Orta Çağ’ın arzu nesnesi olmaya devam edecektir.

Kadın görüntüsü, el değmemiş ve arındırılmış, arzulan ve erişilmez, erişilmez olduğu için de daha fazla arzuyu kırbaçlayan bir aşk objeksidir (Eco, 2004, s. 161). Kadının arzulanması daha önceki ilkel dinlerde anne idolüyle çarpıtılıyordu. Orta Çağ sanatında bu tabusal yaklaşım görüldüğü gibi ulaşılmazlık temasıyla sağlanmaya

çalışıyor. Bu platonik aşkın sonunda varılan Tanrı Aşk'ı sayesinde, erkeğin cinsel arzusuyla kirlenmiş ruhu, basit zevklerden arınıp ulaşılan kutsal mertebeye temizlenmiş oluyor. Kadının hem arzulandığı, hem de anneliği temsil ettiği için reddedildiği ya da aşık şövalyenin kendi görüntüsü yansıttığını düşündüğü soylu bir kadına karşı narsisist sevgi beslemesi sonucu oluşan iç çelişkiler Tanrı Aşk'ıyla açıklanmıştır (Eco, 2004, s. 163).

Orta Çağ ve Rönesans arasındaki geçiş sürecinde bulunan Dante, eserlerinde bahsi geçen arzunun kılık değiştirmesinin çok fazla örneği vardır. İtalyan şiir akımı olan stilnovo üslubuyla yazan ozanlar, erişilmez kadın efsanelerini Rönesans döneminde yeniden canlandırılıp, bastırılmış cinsel arzuyu mistik bir ruh haline dönüştürdüler. Bu dönüşüm, stilnovo ozanlarının ideal dona angelicata yorumu, kadın ideallerinin, karmaşık felsefi ve mistik kavramları örten alegorik bir örtü gibidir. Dante'nin Yeni Hayat eserinde dona angelicata'nın bastırılmış ya da sonsuza kadar ertelenmiş arzunun hedefi olmadığını; aksine, bir kurtuluş yolu, Tanrı'ya ulaşma aracı olarak düşünüldüğünü; artık bir hata, günah ya da ihanet fırsatı değil, daha yüce bir ruhsallığa geçişin anahtarı olduğu anlaşılmaktadır (Eco, 2004, s. 171-74).

Rönesans kadınının giderek sınıfsal olarak değişime uğradığını kadın figürlerinin kimliğine bakılarak görülebilir. Mona Lisa'nın kimliği hakkındaki söylentiler başlı başına soylu kadın imajının yerine çeşitli sınıflardaki kadınların geçebileceğini göstermiştir.

Rönesans'tan modernizmin ortaya çıkışına kadar olan süreçte, insan-merkezli yaklaşım giderek daha fazla yerleşmeye başlamıştır. İnsanın merkezde olduğu bu yaklaşım beraberinde akıl, duygu ve özneliği sanat alanına katmıştır (Huntürk, 2011, s. 145). Bilimsel yenilikler, Aydınlanma, sanayi ve Fransız Devrimi kentsoylu sınıfın estetik taleplerinin önünü açan olaylardır. Vasari, Sanatçıların Hayat Hikayeleri adlı eserlerinde yer verdiği Ghiberti ve Donatello gibi sanatçıların Antik Yunan ve Roma dönemi eserlerdeki sanatsal tarza benzer yaklaşımlar ortaya koyduğunu iddia eder (Vasari, 2015, s. 115-177). Ancak her ne kadar Rönesans sanatçıları Antik Yunan eserlerini taklit etseler de pek çok yenilik getirmişlerdir. Heykel mimariden bağımsızlaşarak, dinsel otorite telkininden kurtulup özgürleşmiştir. Perspektif kullanılmış, üslup açısından doğanın taklit edilmesi devam etse de geç Rönesans'ta

(Manyerist Dönem) S biçimli beden hareketlerinde görüldüğü gibi biçime dair yeni bir dil arayışına girmişlerdir (Huntürk, 2011, s. 146). Daha özgür bir yaratım süreci vardır, çünkü Antik Yunan'da olduğu gibi parça bütün arasında katı bilimsel ölçülere göre belirlenen bir oran-orantı ilişkisi yoktur.

Perspektifin keşfi, Flandre'da yeni boya tekniklerinin yayılması, Yeni-Platonculuğun etkisi ve henüz varlığı devam eden mistisizm birbirinden farklı ve çelişkili gibi görünse de dönemin koşullarında tutarlı görünüyordu. O dönemin insanları "Güzelliği" hem bilimsel kurallar uyarınca doğanın taklidi, hem de fani dünyada doğrudan algılanması zor olan doğaüstü kusursuzluğun görüntüsü olarak yorumluyorlardı (Eco, 2004, s. 176). Doğayı taklit etme bir bakıma eski Yunan sanatına dönüş olarak algılanır, ancak öte yandan Rönesans sanatının Orta Çağ sanatından ödünç aldığı bir düşünce de vardır. O da doğanın, yani yaratıcının hikmetinin mantık kurallarıyla algılanamayacağıydı. Dolayısıyla sanatçı taklit ettiği doğayı estetik hazın sağladığı yeti ile algılanabilir hale getirecek yeni bir yaratım ortaya koyması gerekir. Sanatçı bu nedenle doğanın yeniden yaratıcısı olma payesini eline alıyordu.

Görüntü 5'de görüldüğü gibi, Leonardo Da Vinci'de, taklit bir yandan inceleme ve tekil figürlerin doğal öğelerle yeniden kurulduğu, doğaya sadakat gösteren bir yaratıcılık; bir yandan da biçimlerin pasif bir yansıması olmayan, teknik yeniliğin gerekli olduğu bir faaliyettir. Taklit tıpkı, Da Vinci'nin kadınların yüzündeki güzelliğe gizemli bir hava kazandıran sfomato yöntemi gibidir (Eco, 2004, s. 178).



Görüntü 5: Leonardo da Vinci, Kayalıklar Madonnası (Bakiresi) Virgin of the Rocks, 1482, Louvre Müzesi, Paris.

2.2. MODERN SANATTA KADIN VE HEYKEL

Modernizm kavramsal olarak meşruiyeti hep sorgulana gelmiştir. Öyle ki, farklı alanlarda zaman olarak başlangıcı, gelişimi ve hatta yine kendisi kadar tartışmalı olan bitiş farklı yorumlanabilir.

Doğa bilimlerinde domino etkisi Nikolas Kopernik (1473–1543)'le başlayıp Galileo Galilei (1564–1642) ve Isaac Newton (1643–1727) gibi bilim adamlarının faaliyetleriyle ilerlemiştir. Felsefede de doğa bilimleriyle hemen hemen aynı zamana denk gelen fikirsel çalkantılar ortaya çıkmıştır. Niccolò di Bernardo dei Machiavelli (1469–1527)'nin fantastik ütopya tasavvurlarına reddiye mahiyetindeki rasyonaliteye dayanan ulus kavramı “ortak akıl” kurgusunun ilk örneklerindedir. Francis Bacon

(1561–1626)’ın tümevarımsal yöntemi ve zihinsel idollerin eleştirisi modern bilime kaynaklık eden ilk felsefi spekülasyonlardandır. Her ne kadar René Descartes (1596–1650) Kartezyen felsefesinde Ortaçağ düşüncesinin “ruh” kavramıyla modern bilimin “beden” kavramına dair kendini uzlaşmacı bir ilişki kurmaya zorlanmışsa da modern felsefenin en önemli kuramcılarındandır. Thomas Hobbes (1588–1679) geniş anlamda insan tahlilini yaparak siyaset felsefesinin en güçlü savlarını öne sürmüştür. Nihayetinde modern düşüncenin kuramsal olarak çerçevesini çizen Immanuel Kant (1724–1804) olmuştur. Öte taraftan modernizm, Sigmund Freud (1856–1939)’un Psikoloji bilimindeki aykırı söylemleriyle başlayacak kadar da yenidir. (Şimşek, 2016, s. 20).

Modernizm genel itibarıyla bakıldığında aklın araçsallaştırılıp bütün iktidar kurumlarını yeniden rasyonalite üzerine kurmaktır. Bu yeniden inşa süreci, tüm sınıflara bireysel özgürlük vaadini sunup tümel ulus kimliği ve daha iddialı bir biçimde evrensel akıl içerisinde bireyselliğini yok eden yaldızlı, rengarenk parlak bir kara delik görevini görmüştür. İşte bu aşamada akılsallığın mutlak egemenliğini sorgulayan her girişim modernizmin en büyük krizlerine katkı sunmuştur. 20. yüzyılın en büyük savaşları, büyük insani trajediler, açlık, kimyasal saldırılar ve daha birçok olay bu araçsal aklın sorgulanmasını gündeme getirmiştir.

Böyle bir sonuç, sanat alanında yeniden düşünülmesi gereken sanatsal kaygılar meydana getirmiştir. Modernite sanatta Ortaçağ ve Rönesans dönemleriyle karşılaştırıldığında en azından başlangıç için soyutlama eğiliminde olduğu sonucuna varılabilir. Natüralizmden gerçek kopuşun dönemi Rönesans olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradaki kavramsal bakış sanatın hem tat alma hem de öğretme aracı olduğuna dair inançtı. Rönesans’ın sanatçıları güzelliğe yeniden dönüşü Yunan sanatının Natüralist ve matematiksel oran ilkeleriyle baskın öğretici kıstasını geliştirmeye çalışan Aristoteles’in dramatik birlikler kuralını (zaman-yer-eylem birliği) birleştirerek sağlamaya çalışıyordu (Lynton, 2009, s. 18).

19. yüzyılla birlikte Batı sanatında rasyonel-liberal etkiler giderek karşısında kültürel temalı yaklaşımları buldu. Kadın kimliği açısından bu dönem sanatında öncü bazı kalkışmalar dikkat çekmektedir. Bu avandardizm hareketi içerisinde kadınların sanata bakışında ve sanatsal üretimlerinde “anaerkil”, “anaç” tavırlar belirgin bir biçimde görülür. Mary Cassatt (1844-1926)’ın resimlerinde kadınlar genellikle ev

halleriyle resmedilmiştir. Özel alanlarında çocukları ile birlikte kadın figürleri yaygın bir şekilde gösterilmiştir (Görüntü 6). Zaten İzlenimciliğin bu dönemde kadın sanatçılar tarafından ilgi görmesinin nedenlerinden birisi de ev hallerinin hatırı sayılır ölçüde ele alınıyor oluşudur (Antmen, 2008, s. 25). 19. yüzyılın karakteristik sanatsal yönelimi İzlenimcilik (Empresyonizm), avangard misyona uygun olarak sanatı hem araç hem de amaç olarak görmüştür. Sanatın toplumsal değişimin rotasını belirleyen bir konumda olduğu düşüncesi avangard tavrın en belirgin söylemini oluşturmaktadır.

‘Avangard’ terimi, toplumsal tasarımın oluşmasında sanata yüklenen öncü rolü anlatmak üzere, ilk kez ütopyacı Saint-Simon tarafından dillendirilir. 1830’larda, Saint-Simon, seçkinler sınıfını oluşturan bilim adamları ve sanayicilere şöyle seslenir:

Sizlerin avangardı biz sanatçılarız... en etkili ve hızlı sanatın gücüdür: insanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale veya mermer nakşederiz... Toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün melekelerinin önüne düşmek: İşte sanatın muhteşem kaderi (Nochlin, 1989, s. 2).



Görüntü 6: Mary Cassatt, “Çocuk Banyosu”, 1 m x 66 cm, Art Institute of Chicago Building, 1883.

19. yüzyılın avangard kadın sanatçılardan bir diğer önemli isim ise, Berthe Morisot (1841-95)'dur. Morisot, kadınların özel alanlarının dışındaki kamusal alanlarındaki varlığını gösteren kır ve kent manzaralarıyla tanınmıştır (Antmen, 2008, s. 24-25). Gerek Cassatt ve gerekse Morisot'nun sanat yaklaşımında kadın eksenli protest bir tavır bulmak mümkündür. Ancak bu protesto düzeyi sadece sanatta nicel olarak erkek yoğunluğuna karşıdır. Temelde kültürel temaların baskınlığı, kadını ev içerisinde sadık, fedakar bir birey olarak yansıtmalarından anlaşılır. Kadınların "ben de varım" serzenişi erkek egemen kültürün kodlarını kabullenerek ortaya çıkmıştır. Çocuk bakan, yemek yapan ve bilumum kadınla anılan işlerle kadın kimliğine sanatta alan açma çabaları avangard sanatçılar için feminizmin sadece bir kıvılcımıdır.

Modern sanat terimi yukarıda da bahsi geçtiği gibi yeni olanı çağa ait olan tüm sanat biçimlerini anlatmaktadır. 19 ve 20. yüzyıllar genel olarak modern dönemi ifade ettiği gibi modern sanatın tarihinin başlangıcını da ifade etmektedir. Sanat içinde yaşamış olduğu çağın bir iz düşümü mü, yoksa çağın beğenilerine ve karakterine yön veren bir etken midir? Bu soruya birinci ve ikinci şıkta da pozitif bir cevap verilebilir. Neticede sanat ait olduğu toplumsal gerçekliklerin duyarlılığına sahiptir. Aynı zamanda da sanat tarihsel olarak bir çıkış yolu bulma misyonuna da sahiptir.

Modern çağın en büyük sonuçlarından bazısı hızlı değişimlerin toplum üzerinde yaratmış olduğu krizler, buhranlar ve umutsuzluklar olmuştur. Modernizm, temel olarak rasyonaliteyi ve bilgi egemenliğini ayrıcalıklaştıran bir eğilime sahip olduğu için ihtiyaç duyduğu desteği ve katkıyı toplumun tüm sınıflarından alamamıştır. Çünkü kapitalizmin ekonomik serbestçiliğine bağlı olarak tüm sınıfların modernitenin her imkanında eşit şekilde yararlanamama durumu eşitsiz gelişim koşullarını ortaya koymuştur. Modern dünyanın "bilgi güçtür" yasına dahil olamayan kitleler kendi kültürel sermayelerinin değersizleşmesinden dolayı kültürel gettolaşmaya maruz kaldılar. Özellikle 19. yüzyıl romantizmin bu sonuç üzerinden nemalanması giderek 20. yüzyılda sert milliyetçi politik akımların yükselmesine neden olmuştur. Kendini modern dünyanın imkanlarından dışlanmış hisseden kitleler, birikmiş öfke ve tepkilerini Nazizm gibi sert politik söylemler üzerinden ifade etme fırsatını bulmuşlardır. Modern çağa bu şekilde bütünlükçü olarak bakıldığında sanatın kitleler üzerindeki yönlendirici etkisi daha belirginleştiği söylenebilir.

Modern sanatın eğilim olarak giderek soyut biçemlere evrilmesi ilk kez Empresyonist sanatçılarda görülmektedir. Modern sanat akımların giderek yorum farklarıyla çeşitlenmesi temelinde İzlenimciliğin moderniteye karşı tavrıyla belirlenmiştir, denilebilir.

2.2.1. Empresyonizm (İzlenimcilik)

Klasik üsluptan kopuşun ilk adımı sanatta soyutlamaya duyulan ilgiyle başladı denilebilir. İzlenimcilik ile başlayan modern sanat anlayışı aynı zamanda akademinin dışına taşan muhalif sanat duruşunu da ifade eder. 1874 yılında ilk İzlenimci sanatçılardan Nadar'ın (1820-1910) Paris'teki stüdyosunda "Adsız Sanatçılar Birliği" adıyla anılan otuz kişiden oluşan sanat cemiyeti, resmi salonlara ve akademik resme alternatif olarak düzenledikleri bir sergiyle ortaya çıkmışlardır (Antmen, 2008, s. 21).

Esasında modern düşünmenin kodlarıyla uyum gösteren akademik sanata alternatif duruş sunmak, son tahlilde modernite eleştirisi olarak yorumlanması gerekir. İzlenimci sanat bu bakımdan aktivist duruşuyla modern kurumlara karşı bir duruş sergilemiştir. Ancak öte taraftan modern sanat içerisinde keskin bir biçimde modernitenin çelişkisini ifade etmektedir. Çünkü İzlenimcilik aynı zamanda özgürlüğü vaat eden modern düşüncenin gereklerine de katkı sağlamıştır.

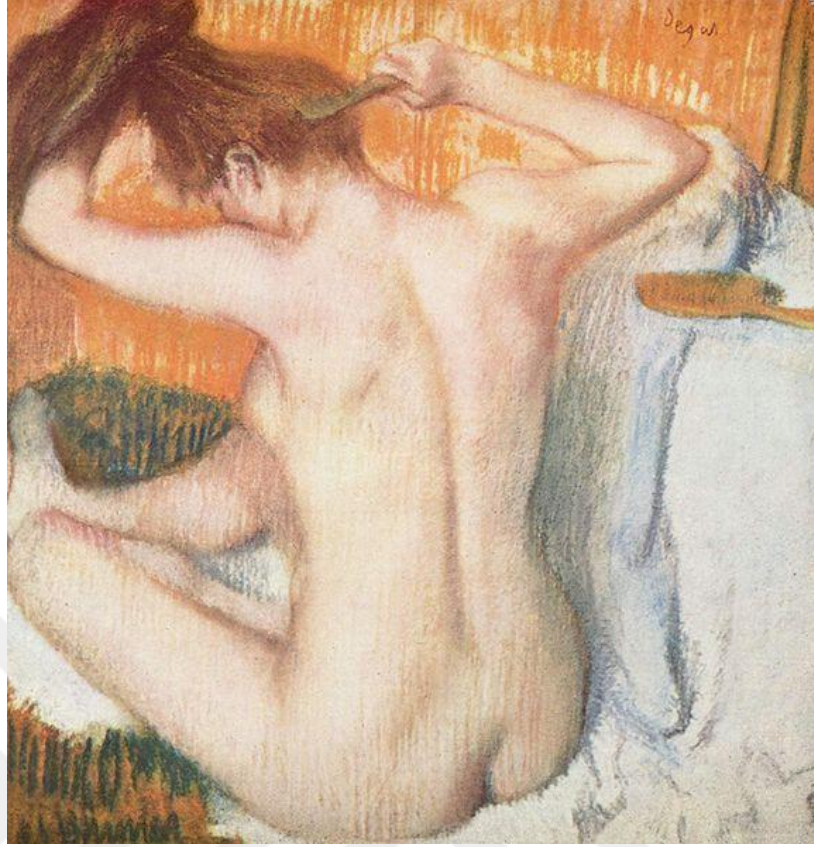
Rönesans'tan modernizme doğru yolculukta cüretkar kadın imgesinin sunumu, modern sanat için ufuk açıcıdır. Çünkü Rönesans kadını Yunan sanatındaki kadın figürüne göre daha cüretkardır ve sunumu da erotiklidir. Bu durum modern sanatın kadın bedeni üzerinden gelenekle çatışması olarak görülebilir. Çıplaklığın kadın bedenine dair mahremiyetin ahlaki tanımına ait bir unsur oluşu başkaldıran sanat için tahrik edici bir sebeptir.

1874-86 yılları İzlenimci olarak anımsanan bazı bağımsız sanatçılar salon sergilerine ve akademik sanata muhalif bir duruş sergilemişlerdir. Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Berthe Morisot, Paul Cezanne gibi sanatçılar bu grubun ilk sanatçılarıdır. Her ne kadar İzlenimcilerle birlikte yer almasa da, sergilerine katılmasa da bu sanatçılar üzerinde etkisi olan Edouard Manet de ilk İzlenimciler olarak adı geçmektedir (Antmen, 2008, s. 23).



Görüntü 7: Édouard Manet, Olympia, Tuval/Yağlı Boya, 130x190 cm, 1863, Orsay Müzesi, Paris.

Fransız ressam Édouard Manet (1832-1883)'nin 1863 yılında tamamladığı tablosundaki çıplak model, Manet'nin favori modeli Victorine Meurent'dir. Manet'nin "Olympia" adlı resmindeki çıplaklı bir isyan durumunu ifade eder. Aynı zamanda klasik kadın imgesini bozduğu söylenebilir. Bu nedenle de Olympia avangard çıplaklığın ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilir. Öte yandan Olympia eseri (Görüntü 7), "Kırda Öğle Yemeği" (1863) ve "Folies-Bergère'de Bir Bar" (1881) ile beraber modern resmin simgesi olarak yorumlanır. Gerçekçilik akımının bir örneği olan eser, Paris'teki Orsay Müzesi'nde bulunmaktadır (Gombrich, 2009, s. 513).



Görüntü 8: Edgar Degas, Saçlarını Tarayan Kadın, 1884–1886, Hermitage Müzesi, St. Petersburg.

Manet, İzlenimcilere göre daha keskin muhalif tavrıyla, İzlenimci sanatçılara ilham olmuştur, denilebilir. Manet'nin avangard tarzının etkisi, Edgar Degas gibi İzlenimci sanatçılarda görülebilir. Degas, genelde bale yapan kadın figürlerini fotoğrafik olarak sunmasının yanı sıra Saçlarını Tarayan Kadın (Görüntü 8) gibi tuvaler de yapmıştır. Bu ve benzeri tablolarla tıpkı Manet gibi kadının erotik sunumunu yapmaktadır. Erotizm İzlenimciler için, geleneksel sanattan ayrışmanın sınırı olmuştur.

İzlenimci sanatın içerisinde her ne kadar kendini tanımlamasa da Rodin, bitmemiş gibi duran, figürlerini hareket halinin anlık pozları gibi yansıtan eserleriyle geleneksel kalıpları kırması nedeniyle çoğu eleştirmence İzlenimcilerle aynı başlıklarla değerlendirilir (Huntürk, 2011, s. 203). Rodin eserlerinde çeşitlilik yaratmaya çalışmıştır. Tunç Çağı, Cehennem Kapısı, Öpüşme gibi eserler farklı dönem ve görüşlere ait üslupları yansıtmaktadır. Öpüşme adlı eseri, bir bakıma Yunan sanatından ilham aldığı kadar, modern başkaldırının erotizmine de göndermede bulunduğu söylenebilir.

2.2.2. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

Kelime anlamıyla İzlenimciliğe karşıt anlamda ‐Dışavurumculuk‐ olarak adlandırılır. Ekspresyonizm bir sanat akımı tanımından çok daha geniş anlamdadır; daha çok İzlenimcilik sonrası gelişmeleri ifade etmeye yaramıştır. Bir bakıma bir düşünce biçimini ifade etmektedir. Bu kavramın daha çok Alman sanat çevresinde kullanılması, Alman düşüncesinin mahiyetiyle alakalı olduğu söylenebilir. Alman düşüncesi içerisinde Kant, Hegel, Marx, Freud çizgisinde ilerleyen gelenek dışavurumcu sanatın ortaya çıkmasında etkileri olduğu söylenebilir. Freud’un Psikanalitik yöntemi, davranışların bilinç dışı öğelerin birer dışavurumu olduğunu savlıyordu. Hegel felsefesi, görüntülerin ardında Geist denilen evrensel ilkenin diyalektik ilişkisini sorguluyordu. Kant, numen alanın dışavurumu olarak fenomen alanı tarif ediyordu. Bu bakımdan Dışavurumculuk Alman felsefe ekolünün sanat alanındaki tezahürü olarak ortaya çıkmaktadır.

Lynton, Modern Sanatın Öyküsü adlı eserinde Alman düşüncesi içerisinde gelişen Ekspresyonizm için şöyle ifadeler kullanmaktadır:

Bu terim Almanya’da özellikle sanat alanında Ekspresyonizmden sonraki bütün gelişmeleri içeriyordu. Ama gene de Almanya’da, genel bir anlamda kullanılmakla birlikte, bu akıma daha özgül bir görev tanınıyordu. Ekspresyonizm, müzik ve edebiyatta (özellikle de şiir ve tiyatrodan) plastik sanatlarda da görülen ve konularla biçimleri kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak gören belirsiz bir eğilimle birlikte düşünülüyordu (Lynton, 2009, s. 25).

Sanat bir bakıma bir dışavurum edimidir. Ekspresyonizmle birlikte sanatın avangard ve protest üslubu modern olana karşı gelişmiştir, denilebilir.

Bu akımın getirdiği yenilik doğalcılığın karşıtı olarak biçim ve renklerde ruhsal anlamda heyecanlar yaratmaktı. Bu anlamda Matisse, Rouault, Vlaminck gibi ressamlar bu teşebbüste bulunan ilk kişilerdir.

2.2.3. Kübizim

Kübizmin en belirgin özelliği; Rönesans’tan bu yana kullanılmakta olan ve iki boyutlu zeminde bir derinlik yanılsaması yaratan perspektifin kullanımı yerine, bir objenin ya da mekanın yalnızca tek bir yönden değil her yönüyle ele alınarak aynı anda birden fazla bakış açısıyla resmedilmesi temeline dayanır. Tuvali bir uzay olarak görmekten vazgeçen kübist ressam, bir anlamda, onun derinliği olmayan bir düzlem

olduğunu kabul etti; bu arada da modeline şaşmaz bir sadakatle bakmak yerine resmini akıldan yapmaya başladı (Yılmaz, 2006, s. 45).



Görüntü 9: Pablo Picasso, Gitar, 427x640, 1914.

Kübizm ile ortaya çıkan yeni bakış açısı heykel sanatında da karşılığını bulmuştur. Braque ile beraber Kübizmin önde gelen sanatçılarından olan Picasso, resimlerinde kullandığı parçalanmış formları öncelikle kilden şekillendirdiği bir kadın büstünde değerlendirmiştir. Picasso'nun yaptığı ikinci bir yenilik ise heykeli geleneksel teknikleri kullanmak yerine hurdalıktan bulduğu atık parçaları değerlendirerek oluşturmasıdır. Bu teknikle yaptığı çalışmalardan '*Boğa Başı*' ve '*Gitar*' en bilinenleridir. '*Gitar*' (Görüntü 9) isimli çalışması ile Picasso gitarı çağrıştıran, tel, delik, sap gibi temel birkaç öğeyi gövdeye kabaca yerleştirerek izleyicinin algısında gördüğünü sınıflandırma isteğinden kaynaklanan benzetme dürtüsü ile karşısındakinin bir gitar olduğu izlenimini yaratmıştır.

Kübizm farklı perspektiflerle yapıtın boyutlarını birleştirmesi, temelinde zihindeki aynı objeye ait imgenin farklı ifadelerini yansıtır. Bu ifade etme biçimi ekspresyonist bir üsluptur. Kübizmin nesneyi ifade etme biçimi ekspresyonist bir tercihi ortaya koymaktadır. Çünkü kübist sanatta nesnenin bilinçdışı bir kurguyla çarpılması vardır. Nesne mevcut gerçekliğinin birkaç tanımıyla aynı görüntünün içerisinde yansıtılmaktadır.

Bizde masa kavramının doğabilmesi için, masaya ilişkin birçok algının, türlü denemelerle belleğimizde yer etmesi gerekir. Kahnweiler'e göre, nesnelerin kavramını veren kübist resimler, belleğimizde yer eden bu algıların birikimini yansıtıyorlardı. Bu resimlere bakan bir işaret yazısıyla karşılaşılıyor ve bu işaretleri bir bir çözerek onu okumak zorunda kalıyordu. Böylece kübist yapıtlar, Kahnweiler'in ve kübist sanatçıların sözlerine bakılacak olursa, birbiriyle çelişen iki nitelik taşırlar. Bunlar bir yandan soyut düşünmenin ürünü olarak doğaya bağlı olmayan özerk varlıklardır, öte yandan da bize doğayı tanıtan bir yazıdırlar. Kübistlerden sonra gelenler bu çelişkiyi ortadan kaldırıyorlar (İşpiroğlu, 199, s. 20). Kübist sanatın başlangıç noktasında Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" (Görüntü 10) isimli eseri yer alır. Buradaki figürlerin yalın ve köşeli düzenlenişi Kübizmin doğuşunun habercisidir.

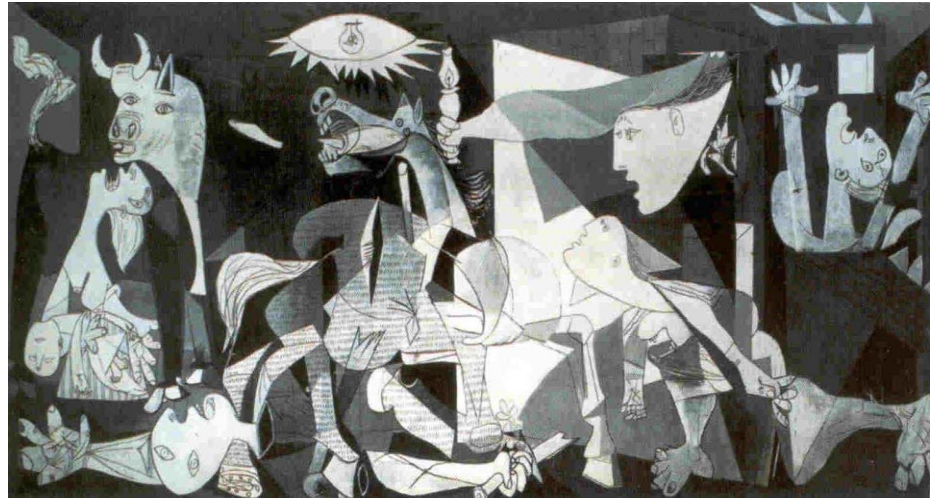


Görüntü 10: Avignonlu Kızlar, Pablo Picasso, 1907, Yağlıboya, 243.9 × 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi New York.

Picasso zamanla kübist sanata daha fazla yönelerek kübist sanatın önemli bir temsilcisi olur. Diğer ressamlarla beraber Mont Martre da 'Bateau 'Lavoir' "yeni çamaşır teknesi" ismini verdikleri bir atölyede çalışmaktadır. Resim konuları oldukça sınırlıdır. Ev eşyaları ve müzik araçları ile yapılmış, natüromortlar arada bir figür (Mandolinli Kız) ya da bir portre herhangi bir mekânsal çevre yaratılmadan üçüncü boyut renk tonlarıyla yakalanır (İşpiroğlu, 1999, s. 20).

Kübist sanatın 'bireşimci' (sentetik) dönemi 1912 yılından itibaren ortaya çıkar. Özellikle *Collage* adı verilen çalışmalar, biçimleri parçalanmış olan gazete kesikleri, cam, ambalajlardan alınmış parçaların bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Bu türden yöntemlerle cisimlerin resmini yapma işlemi bağımsız bir işleme dönüşmüştür. Artık tek bir nesnenin farklı algılarının doğrudan bir görüye sunulmasının yerine farklı nesnelerin ortak bir algı ekseninde bakış açısını genişleten, yorumu çeşitlendiren sanatsal bir tasarım metodu ortaya konulmuştur.

Guernica kasabası Almanların İtalya'ya saldırısıyla bombalanıp yağmalanmasının etkisi Picasso'ya ünlü "Guernica" (Görüntü 11) adlı bir eseri yaptırmıştır. Guernica'da ağlayan insanların, telef olan hayvanların haykırışları tasvir ediliyordu (Yılmaz, 2006, s. 45). Guernica'da Picasso savaşın insanlar ve doğa üzerindeki etkisini *collage* tekniğiyle resmederek biçim-içerik ilişkisine kullandığı malzemeyle de anlam katmaktadır.



Görüntü 11: Picasso, Collage, Guernica, 1200x675, 1937.

Ekim 1937 yılında anne çocuk çizimlerinden yola çıkarak, Guernica'nın bir tür dipnotu sayılabilecek Ağlayan Kadın'ı yaptı. Çağın yaygın konusu olan çekilen acılar burada çok yakından bakılan bir kadın başına sığdırılıyordu. İlk bakışta resim salt sanatsal öğeleriyle dikkat çekmektedir. Oysa bu resme nereden ve nasıl bakarsak bakalım orta yerinde genellikle bir acı olarak kullanılan mendilin çok köşeli biçimi gözümüzü alıyor. Kadın umutsuzlukla mendili ısırılmış gözyaşları mendile doğru akıyor. Mendil kadının ağzını bir peçe gibi örterek acısının şiddetini vurguluyor ve renklerdeki mavi beyaz karşıtlığı Guernica'yı akla getiriyor (İşpiroğlu, 1999, s. 25). Uzun bir ömür yaşayan Picasso, yaşamı boyunca birçok sanatsal eserler bıraktı. Sanat tarihinde dönüm noktası yaratan bir sanat anlayışı ortaya koymuştur.

2.2.4. Fütürizm

Öncülüğünü Filippo Tommaso Marinetti'in yaptığı Fütürizm (Gelecekçilik), yirminci yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkmış bir sanat ekolüdür. Fütürizm'in amacı, doğadaki hareketlerin kübist tekniklerle yansıtılması olmuştur. "Onlar için hareket her şey idi, amaç ise hiçbir şey."(Demirkol, 2008, s. 51). "Örneğin otomobilin hareketi ve hızlanma eylemi gelecekçiler için durağan haldeki otomobilin biçim ya da görünümünden çok daha önemliydi. Benzer bir biçimde, onların imgeleminde insan kalabalığı devlet kurumlarından çok daha anlamlı bir politik güçtü." (Demirkol, 2008, s. 53).

1910'da Carlo Carrra, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Luigi Russolo ve Gino Severini gibi ressamlar Fütürizme dair bir bildiri yayımladılar. Bunlar aslında o dönemde fütürist tarzda çalışmıyorlardı, ancak hareket ya da "dinamik duyarlılık" dedikleri şeyi yakalamaktan, "nesneyi ve onu çevreleyen atmosferi" tasvir etmekten ve "izleyiciyi resmin merkezine yerleştirmek"ten bahsediyorlardı. Bu iddialarını gerçekleştirmek adına ilkin kübist ifadeyi geliştirdiler. Kübist resim sanatına özgü biçimi çözümlemesinin ötesine geçip, modern hayatın dinamiklerindeki duygusal karmaşayı yansıtılar. Kübistler; portre, ölü doğa, figür veya manzara resmini seçerken, fütüristler "hareket" kavramıyla ilgilenerek trenleri, hızlı otomobilleri, yarışan motosikletleri, dansçıları ve hareket halindeki hayvanları konu edindiler. Dinamizmi genellikle, nesnenin boş çizgilerini ritimsel bir şekilde tekrarlayarak vermeye çalıştılar. Balla'nın ince bir alaycılık taşıyan "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" (1912, Buffalo Güzel

Sanatlar Akademisi) ve “Hız: Hareketin Yolları-Dinamik Diziler” (1913, Modern Sanat Müzesi, New York) adlı yapıtları bu anlatımın tipik örnekleridir (Şenyapılı, 2010, s. 56). Fütürizm, biçim olarak kübist etkileri yansıtırken, içeriğe dair geleceğe yönelik öngörüler sunmaktadır.

Tıpkı Kübistler gibi fütüristler de sanatlarında eşzamanlılığı yakalamayı denediler. Ancak kübistler, çözümledikleri nesnenin birkaç yüzünü birden aynı anda yansıtırken, gelecekçiler belli bir çevrede aynı anda gelişen her şeyi tasvir etmeye koyuldular. Bunun en iyi örneği Boccioni'nin “Sokağın Gürültüsü Evi Etkiliyor”, (1911, Aşağı Saksonya Eyalet Galerisi, Hannover, Almanya) adlı yapıtıdır. Adından da belli olduğu gibi Boccioni bu resimde görsel duyuları olduğu kadar, işitsel duyuları da vermeye çalışmıştır (Huntürk, 2011, s. 215).



Görüntü 12: Boccioni, “Mekânda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri”, 355x434, 1912.

Boccioni, aynı zamanda heykelle de ilgilendi ve 1912’de bir bildiri yayımladı. Bu bildirin sonrasında daha fazla heykel yapmaya başladı, *Şişenin Uzaydaki Gelişimi* (1912, Modern Sanat Müzesi, New York) ve *Mekanda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri* (1913, Modern Sanat Müzesi, New York) (Görüntü 12) gibi çok özgün yapıtlar ortaya koydu. Antonio Sant’Elia 1914’de mimarlık konusunda bir bildiri yayımladı. Mimarlığın kalıcı olmaması gerektiği doğrultusundaki düşüncesiyle 20. Yüzyılda gerçekleştirilen en fantastik yapıları sanki daha o zamandan görmüştü (örneğin 1972 Münih Olimpiyat Oyunları için mimar Frei Otto’nun yaptığı çadır strüktür). Ama 1916’da 1. Dünya Savaşı’nda bir çarpışmada öldü ve *Uçan Yapılar*’ını hiçbir zaman gerçekleştirmedi (Huntürk, 2011, s. 216).

Fütüristler, Nihilizm ve Dadacılığın ortaya çıkmasında önemli roller oynadı. Robert ve Sonia Delaunay ve diğer Orfist sanatçılar, Rusya’daki İşçiler ve Suprematistler büyük ölçüde fütüristlerin etkisi altında kaldılar. Davit ve Vladimir Burlyuk, Moskova’da Mayakovski ile birlikte gelecekçi bir grup oluşturdular. 1910’ların sonlarında Joseph Stella New York kentinde gelecekçiliği etkileyici bir biçimde kullandı (İşiroğlu, 199, s. 32).

Fütürist ressamların en yaşlıları olan Balla, Boccioni ile Severini’ye Yeni – İzlenimcilik’i tanıtmıştı. “Bizim, rengi çözümleyen Seurat, Signac ve Gros’nun Divizyonizmini bir araya getirmemiz gerekir” diyen Boccioni, arkadaşları arasında en kabiliyetlisi olarak görünüyordu. Bununla birlikte Boccioni, sonraları heykel yapmaya başlamış ve “oylum içinde devam eden biçimler” adını taşıyan heykeli ile (1913) Konstruktivistler’i etkilemişti. Severini, zarif biçimler ve zevkli renkler kullanıyordu. Eserlerinde hareket karakteristiktir (Pan Pan Dansı) (Lynton, 2009, s. 50). Önceleri Fütürist olan Russolo, akustik ve müzikal problemlere döndü ve “Bruitisme” (Gürültücülük) akımını buldu.

“Koşan bir atın dört değil yirmi ayağı var” diyen Fütürist sanatçılar, öncelikle büyük kent hayatının heyecanlarını yaşıyorlardı.

Bir oda içinde bakarak balkondaki bir kişiyi resmederken, ancak pencere çerçevesinin bize izin verdiği kadarı ile görüş alanımızı sınırlamıyoruz. Bilakis balkondaki adamın görüp yaşadığı duygularını, çevresiyle vermek istiyoruz. Caddenin gürültüsü, sağda ve solda derinliğine giden evlerin sırası... (Lynton, 2009, s. 50).

Fütürizm, objenin deneyimlenebilir görüntüleriyle kendini sınırlamayı kabul etmemektedir. Bir bakıma amacı odak haline getiren bakışı savunur, öte yandan bu

amacı nesnenin deneyimleriyle sınırlı tutmaz. Nesne deneyimi, insanın iç yaşantısıyla yeniden anlam kazanır ve bu anlam geleceğe dair bir tasarımı ifade eder. Ruh hallerin nesnelere üzerinde yeniden tasarımı demek daha doğru olur.

2.2.5. Dadaizm

Zürih'te, Dadaizm 1916 yılında, Hugo Ball'ın sahibi olduğu bir kafede toplanan Jean Arp, Tristan Tzara, Richard Hülsenbeck, Marcel Janco ve Emmy Hennings gibi sanatçıların aralarında bulunduğu, bir grup savaş karşıtının oluşturduğu akımdır (Antmen, 2012, s. 45). Dada akımı esasında sadece bir sanat ekolü olmamanın yanı sıra, fikirlerini sanatsal metotlarla yansıttıkları için, bir zaman sonra sanatsal bir hareket olarak anılmıştır. Dada hareketinin temel niteliği, I. Dünya Savaşına yol açtıklarını düşünen, burjuva değerleri ve burjuva değerlerinin bir uzantısı olarak gördükleri sanata karşı olan tavırlarıdır.

Dada hareketinin anti-sanat tutumları, sanat ile hayat arasında var olan sınırları ortadan kaldırma arzularının temelini meydana getirir. Bu amaçlarını elde etmek için ise, klasik burjuva estetiğinin değerleri olan, beceri ve güzellik anlayışlarını yererek, yerlerine yaratıcı düşüncüyü ön plana çıkartmışlardır. Dadacılara göre, salt güzellik kurallarına bağlı kalıp hareket eden sanatçı, yaratıcı fikir açısından kısıtlanmıştır.

Dada ekolünün anti-sanat tutumunun en fazla bilinen olayı, "... anti-sanat terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır-nesnelidir." (Antmen, 2008, s. 124). "Önceden yapılmış bir eşyanın, sanatçı tarafından başka bir işlev ve anlamda kendi eserine sokularak değerlendirilmesi ve yeni bir biçim oluşturması" anlamına gelen 'Hazır nesne' buluşunun en tanınmış örneği Duchamp'ın pisuarıdır (Turani, 2010, s. 120). Duchamp bir pisuarı ters çevirip, bir ayağın üstüne oturmuş ve "çeşme" (Görüntü 13) adıyla seyirciye sunmuştur. Bu şekilde, her hangi bir nesneyi sanat nesnesi olarak ortaya koyarak, onu sanat nesnesi haline getirenin sanatçının kendisi olduğunu vurgulanmıştır.

"Duchamp açısından bakıldığında, hazır yapımlar (ready made) geleneksel resim sanatının dışına çıkma ve o zamana kadar görülmemiş bir biçimde düşüncelerini aktarma olanağı anlamına gelmiştir." (Antmen, 2008, s. 125). Bu düşünceden hareketle, "Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretimdir. Duchamp böylece yaratma

teriminin tanımı tamamlar: Yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır.” (Bourriaud, 2004, s. 41). Kavramsallığın yeni bir boyut eklemesiyle, yaratıcı fikir, el becerisini geçmiştir. Sonuç olarak heykele dair tanım kökten değişime uğramış ve her hangi bir nesnede bir sanat eseri olarak sunulabilir hal almıştır.



Görüntü 13: Marcel Duchamp, Çeşme, “Fountain”, San Francisco Museum of Modern, 38.1 × 48.9 × 62.5 cm, 1917/1964.

Mademki sanayi, mimesisin karşısına taklidi daha iyi uygulayan bir etken ve teknik olarak çıkmıştı, o halde, o zamana kadar tanrısal bir görüntüyü bize en inandırıcı biçimde yansıttığı için “dahi” olarak görülen sanatçıdan artık söz edilemezdi. Duchamp’ın söylemeye çalıştığı “sanatçının” ölümüydü. Yetenek teknikle birlikte sadece makinedir. Değerli olan, el becerisi ile üretmek değil, bir kavramı düşünebilmektir. Dolayısıyla Duchamp, sanatı tamamen kavramsal bir aşamaya çekmeye çalışmıştır. Bunu da sanayinin karşısına ready-made’i çıkararak yapmıştır (Erzen, 1993, s. 15). Nesnenin özüne ulaşmak için, onu parçalamaya çalışan kübist sanatın ileri bir aşaması görülebilir. Çünkü kübistler de tıpkı dadacılar gibi nesnenin görünenleriyle değil, onların öz olarak sahip oldukları düşünceyle ilgileniyor. Ancak artık, Dadaistler için sadece nesne değil, eser de yoktur.

2.2.6. Konstrüktivizm

20. yüzyılın başlarında gelişen soyut sanat, dönemin bilimsel ve felsefi düşüncesi ile yakından ilgiliydi. Empresyonistlere kadar gelen dönemde nesneyi merkeze alan bir bakış açısı ağırlıkta iken, özellikle fizik ve diğer bilimlerdeki gelişmeler, madde ve zamanla ilgili görüşlerin değişmesine yol açmış, farklı bir evren yorumlanmasını mümkün kılmıştır.

Dönemin sanat anlayışının soyut bir sanat olarak deneysel gerçekliği değil de, deneysel gerçekliğin üstünde bulunan düşünsel-soyut bir varlığı nesne olarak almasına paralel, aynı dönemin felsefesinde de paralel yönde, duyuüstü bir varlığa ulaşma yönünde bir çaba görülmekteydi. Sanat, aradığı duyu üstü, zaman mekan dışı mutlak varlığı mutlak düşünsel biçimlerde, geometrik biçimler dünyasında elde ediyordu (Tunalı, 1996, s. 143). Bu anlamda sanat, doğanın bir taklidi değil, tersine, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelere ilgisi olmayan “kendine özgü” bir varlık olarak anlaşılıyordu. Böylece sanat giderek doğa ile ilgisini azaltarak, önce doğanın bir deformasyon’u (analitik kübizm) olmuş, daha sonra da sentetik kübizimde salt kurgusal (speculativ-konstruktiv) bir sanata dönüşmüştür (Tunalı, 1996, s. 175). Sanattaki bu soyuta doğru gidiş, Soyut Ekspresyonizm, De Stijl, Suprematizm gibi akımlarda da kendini gösterir. Dönemin soyutlaştırmaya doğru giden felsefi düşüncesinin bir başka yansıması ise Konstrüktivizmdir.

Rus sanatçıların önderliğinde bu yaklaşım, dinamik, elektrik, ışık ve ses elemanlarının kullanıldığı otomasyonlarda ortaya çıkar. Bu yüzden konstrüktivizm yalnız geometrik şekilleri konu edinen bir resim anlayışından çok daha fazla kavramı ifade etmektedir. Endüstri Devrimi’nden itibaren bilimin ve teknolojinin, sosyal alandaki etkilerinin felsefeye yansımalarının sanattaki yansımalarından biri olarak da düşünülebilir. Konstrüktivist sanatçı, tekniği ve makineleşmeyi yüceltmesi açısından bir anlamda fütüristik bir yaklaşım da sergilemektedir. Yenilikçi, çağı yakalamaya çalışan, topluma giren bir sanat ile yaratma özgürlüğüne kavuşulacağına inanan Konstrüktivist sanatçı, bu açıdan Rus devrimin ilk yıllarında öncü olarak kabul edilmiştir.

Sanatın toplumsal bir hedefe hizmet etmesi gerektiğine inan Vladimir Tatlin Konstrüktivizm sanatın en önemli öncülerindendir. Vladimir Tatlin ve Alexander Rodchenko öncülük ettiği 25 sanatçı 1921’de Malevich ve Wassily Kandinsky gibi

“sanat için sanat” fikrine karşı gelerek ve endüstri tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanatlarda ürün vererek, kendilerini yeni komünist toplumun hizmetine adanmışlardır (Alison, 1995, s. 94). Bu Konstrüktivistler, sanatçıları sanat için sanat fikrinin gereksiz şeylerle uğraşılmasından vazgeçip, afiş üretmeye davet ettiler; komünist toplumun bir bireyi olarak sanatçının eski süprüntüleri ortadan kaldırarak, yeni bir yaşam kurmak için çalışmalar yapması gerektiğini savunmuşlardır.

2.2.6.1. Bauhaus Sanat Okulu

Geleneksel görsel sanat zaman ve mekânda bir anı ve durgun bir hali yakalayıp temsil etmesi bakımından durağandır. Özellikle Bauhaus düşüncesi ve Rus Konstrüktivizmi, 20. yüzyıl başlarında, sanatta geleneksel malzemeler yerine endüstriyel malzemelerin kullanımını ve sanatla üretim arasındaki ayrılığın ortadan kalkmasını öngörüyordu. Bu öngörünün arkasında esasen endüstriye dayalı modern bir toplum tasavvuru vardı (Artun, 2009, s. 12).

1926'dan sonra Bauhaus öğretim üyesi Laszlo Moholy-Nagy'nin yaptığı resimlerin çoğunda düz ya da girintili farklı plastik maddeler üzerinde yapılmış, bu şekilde ışığın nesne üzerindeki fiziksel boşluklara ulaşması sağlanmıştır. En ünlü yapıtı olarak bilinen 1930'da sergilediği kinetik bir heykeldi. Bugün *Işık-Uzay Modülatörü* diye bilinen bu yapıtın, sergilendiği dönemde adı *Işık Donanımı*'ydi (Lynton, 2009, s. 118). Moholy Bauhaus'da ışık ve renk üzerine yaptığı deneylerde makine estetiğine ve Elementarist görüşlere öncelik vermiştir.

Moholy-Nagy binaların ve farklı yapıların bazı bölümlerine yansıtılan hareketli ışık kompozisyonları üretmek üzere kurulmuş araçlar tasarlamış ve soyut ışık gösterileri için TV ekranının kullanılabilmesini öngörmüştü. “Moholy-Nagy'nin resim, heykel, mimari ve film kuramlarının belkemiğini oluşturan ışık gösteri araçları, aslında video aletleri ile yapılması mümkün olabilen renkli ışık gösteri modellerinin ilk örnekleridir (Turim, 1995, s. 100).

Kadınların bu Alman okuluna girmesine izin verilmesine rağmen (yaş ve cinsiyete iyi bir üne sahip olmak koşuluyla bakılmaksızın), güçlü bir toplumsal cinsiyet önyargısı yapısı hala geçerliydi. Örneğin, kadın öğrenciler resim, oyma ve mimarlık gibi erkek egemen ortamlardan ziyade dokuma peşinde koşmaya teşvik edilirdi. Bauhaus'un

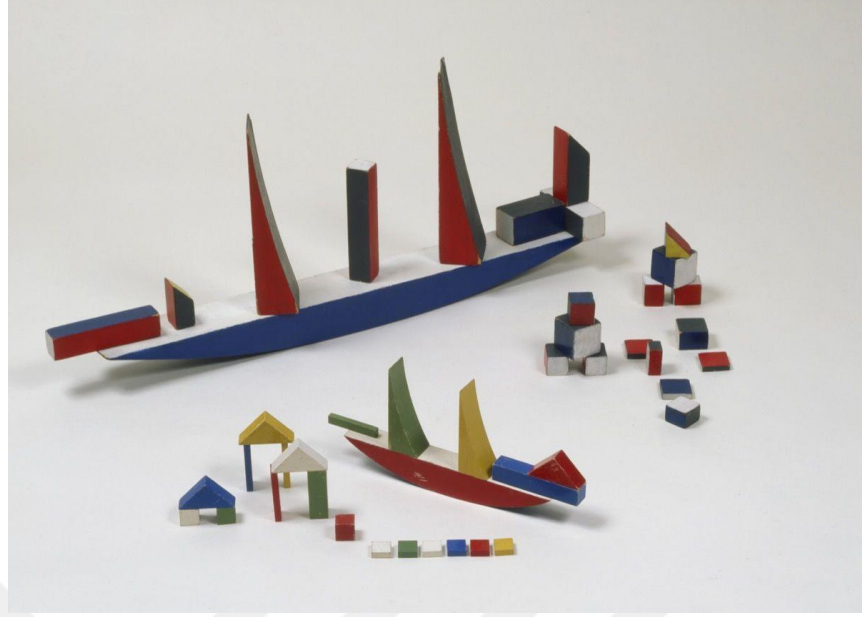
kurucusu Walter Gropius bu ayrımı, erkekleri üç boyutlu çalışmalar için teşvik ederken, kadınların sadece iki boyutlu eserler vermekle yetinebileceğini söylemekle yapmıştır. Anni Albers, Marianne Brandt ve Gertrud Arndt gibi kadın heykeltıraşlar, dokumacılar, endüstriyel tasarımcılar, fotoğrafçılar ve mimarlar, okulun sadece sanat ve işlevin tarihi birlikteliğini geliştirmediler; ayrıca yüzyıllar süren sanat ve tasarım inovasyonlarının temellerini de attılar (Gotthardt, 2017, s. 15).

Marianne Brandt (1903-2000)'ın ilk çalışması, 1924'de yaptığı çalışmaları, daha önce kadınların girmesinin yasaklandığı metal atölyesini onun için açan László Moholy-Nagy'yi çok etkiledi. Bauhaus ile ilgili en ikonik eserler tasarlamalar yaptı. Bunların arasında MoMA'nın koleksiyonunda yer alan yarı metal bir topu andıran kül tablası ve ilk öğrenci tasarımı olan bir gümüş *Çay Demliği* (Görüntü 14) ve süzgeç bulunuyor ve bugün hem Met hem de British Museum gibi kurumlarda sergileniyor. Bauhaus'daki yılları boyunca Brandt, Almanya'nın en ünlü endüstriyel tasarımcılarından biri oldu. Moholy-Nagy, 1928 yılında metal atölyesinin başı olarak görevinden ayrıldıktan sonra, yerine erkek mevkidaşlarını devre dışı bırakan, Brandt geçti. Aynı yıl, okuldan çıkan ticari başarı sergileyen nesnelere birini geliştirdi: En çok satan eseri "Kandem Başucu Masa Lambası" oldu. 1929'da Bauhaus'tan ayrılan Brandt, metal eşya şirketi Ruppelwerk Metallwarenfabrik GmbH'nin tasarım departmanının müdürü olarak işe başladı (Gotthardt, 2017, s. 16).



Görüntü 14: Marianne Brandt, Çay Demliği, British Museum, 1924.

Yine Bauhaus okulunun başka bir sanatçısı Alma Siedhoff-Buscher (1899-1944), Bauhaus'un dokuma atölyesinde, erkek ağırlıklı ahşap heykel bölümüne geçen birkaç kadından biriydi. Orada, bugün üretimde kalan *Küçük Gemi Yapımı Oyunu* (Görüntü 15) da dahil olmak üzere bir dizi başarılı oyuncak ve mobilya tasarımı icat etti. Oyun Bauhaus'un temel prensiplerini ortaya koyuyordu: Ana renklerdeki 22 blok, bir teknenin şekline dönüştürülebilir, ancak yaratıcı deneylere izin verecek şekilde yeniden düzenlenebilir. Oyuncak ayrıca kolayca çoğaltılabiliyordu (Gotthardt, 2017, s. 23).



Görüntü 15: Alma Siedhoff-Buscher, Küçük Gemi Yapımı Oyunu, 1925.

Siedhoff-Buscher ayrıca yayıncı Verlag Otto Maier Ravensburg için tasarladığı kesme takımları ve boyama kitapları ile de tanındı. Ancak en öncü çalışmalarından biri, hareketin estetiğini örnekleyen Bauhaus üyeleri tarafından tasarlanan “Haus am Horn”da çocuk odası için tasarladığı iç mekan modelidir. Siedhoff-Buscher, modüler, yıkanabilir beyaz mobilyaları da tasarladı. Her parçayı çocukla “büyütmek” için tasarladı: Bir kukla tiyatrosu, raflara ve değişen bir masaya dönüştürülebilirdi (Gotthardt, 2017, s. 14).

Konstrüktivizm ve Bauhaus geleneği üzerinde çalışan Macar asıllı sanatçı Nicolas Schöffer 1935 yılında Fransa’ya göç etmişti ve 1948 yılında ‘mekansal dinamik’ (spatio-dynamic) heykelleri üzerinde çalışmaya başlamıştı. Schöffer’in 1955 yılında Paris’te kurduğu 50 metre yükseklikteki otonom, eksensel ve dış merkezli mekânsal dinamik kulesinin hareketleri bir elektronik beyin tarafından düzenleniyordu ve yapı ayrıca Fransız Besteci Pierre Henry tarafından bestelenen müziklerin olduğu on iki kaset kaydını yayınlıyordu. Schöffer 1956 yılında mühendis François Terny’nin katkılarıyla gelişmiş teknolojik yöntemler kullanarak ‘Cysp I’ adlı bir kule yaptı. ‘Cysp’ kelimesi ‘cybernetic’ ve ‘spatio-dynamic’ kelimelerinin ilk iki harflerinden oluşuyordu. Schöffer üretimlerinin çeşitli yönlerini tanımlamak için sözcükler türetmiştir (Stiles, 1996, s. 385).

2.3. POSTMODERNİZM'DE FEMİNİST YAKLAŞIMLAR

Postmodern feminizm, 20. yüzyıl felsefesi içinde ve postmodern yapının teori ve pratikleriyle biçimlenir. Postmodernizm, felsefe ve teori alanında olduğu kadar kültürel ve siyasal alanda da etkili olmuştur. Post-yapısalcı felsefe ve psikanaliz anlayışıyla birlikte feminist yaklaşımları birleştirerek, moderniteden destek alan feminist anlayışına karşı eleştiriler gerçekleştirirler. Postmodern feminizm, Mary Joe Frug'un feminizm ve postmodernizmin birleşiminden oluşan, "A Postmodern Feminist Legal Manifesto"suyla kendine yasal bir dayanak oluşturmuştur (Kozlu, 2009, s. 7).

Berktaş'a göre, "Postmodernist düşünce, toplumsal yapıları gözden kaçırarak, yalnızca iktidarın bireyler tarafından nasıl deneyimlenip, uygulandığına odaklanma eğilimindedir" (Berktaş, 2006, s. 70). Postmodernizm, feminizmin aydınlanma düşüncesine ve onun ürettiği teorilere karşıyken; feminizm ise bunun tam tersi bir yapıda modernizm ile bağlantılı biçimde varolmuştur. Feminizm, modernizmle yoğrulması nedeniyle postmodernizmle ilişkilendirilemez. Ancak bazı feministler postmodern yapıda bir feminizm oluşturulması için çalışmışlardır. İki yaklaşımda aydınlanma düşüncesine ve onun oluşturduğu hiyerarşik yapıya karşı çıkmaktadır. "Feminizm aydınlanma felsefesine ve bu felsefenin erkek cinsiyeti temeline dayanmasına karşı çıkmaktadır. Postmodernizm ise bütünüyle aydınlanmayı reddetmektedir. Feminizm kadın cinsiyetine verilen değeri yükseltirken, postmodernizm erkek ve kadın cinsiyeti ayrımını reddetmektedir" (Yüksel, 2001, s. 111).

Postmodern feministler, modernizmin erkek - kadın eşitliği savunusunda kadının ikincil konumdan kurtulamadığını belirtmişlerdir. Postmodern feminist yaklaşım kadın ve erkek arasında ikilik yaratmayacak söylemler ortaya koymaya çalışmıştır. Postmodern feministler kadın merkezli bir anlayışla, siyasal, politik, kültürel ve toplumsal yapıyı eleştirmişler ve kadın taraftarı yaklaşımlar oluşturmuşlardır. Modernizmin kadın erkek savunusu içinde, ataerkil yapının, pratikte korunan yönünü eleştirmişlerdir. Postmodern feminizme göre değişik anlayışlar içinde kadınların savunusu yapılmalıdır. Yaşanılan çağda kadınların tek tip sorunu yoktur ve bu nedenle genelleştirilmiş söylemlere karşıdır. Irk, sınıf, cinsiyet, etnik köken gibi farklılıklar postmodern feminizmin yaklaşımı içinde değerlendirilir. Bu yaklaşımda bireysel farklılıklar ve tekil yapı korunarak, kadınlara ait sorunlar çözümlenmelidir. Kadınlara ait

evrensel doğruların olmadığını, etnik ve yerel farklılıkların dikkate alınması gerektiğini savunurlar (Yüksel, 2001, s. 111).

Feministler, postmodernizmin “Özne'nin ölümü” ile ilgili yaklaşımını, bu alandaki anlatıların yetersizliği nedeniyle eleştirirler. Eğer, özne ve öznenin söz hakkı yoksa o zaman toplumbiliminde, kadın perspektifine, özel bir dikkat göstermenin anlamı da yok demektir. Kendilerini güçlenen öznelere olarak ortaya koymaya başlayan kadınlar, postmodernizmin bu yaklaşımıyla kendilerine ait anlam ve içerikten yoksun bırakılmış olurlar (Rosenau, 2004, s. 86-87). Bununla birlikte; “Modernizmin üst-kuram ve üst-anlatılarının toplumsal cinsiyet, sınıf ve kültürden kaynaklanan can alıcı farklılıklarının üzerini örtüp görmezden geldiği, liberal eşitlik kavramlarının ve “insan hakları”na ilişkin evrensel söylemlerin kadınları, siyahları, diğer marjinal ve güçsüz toplulukları tam olarak hesaba katmadığı çok açıktır. Postmodernist düşünce çok sesliliği önemseyen yaklaşımıyla, 1960'larda yer alan çeşitli radikal toplumsal oluşumlara çekici gelmektedir. Postmodernizmin radikal yanı genellikle, eril bir nitelik taşıyan aynılık ve hiyerarşi kavramlarının feminist eleştirisiyle ilişkilendirilir; çünkü postmodernist epistemoloji, heterojenliğe değer verir ve tekçi “erkek” ve “kadın” kavramlarına karşı güçlü bir sorgulamayı temsil eder” (Berkday, 2006, s. 69). Dolayısıyla postmodern feministler kadın kimliğini oluşturamaz ve bu nedenle politik yapıdan uzaktırlar.

Postmodern feministlere göre kadın-erkek eşitliği için kadın-erkek karşıtlığından, evrenselcilikten hatta tarihten bile vazgeçilebilir. Onlara göre bugüne kadar oluşturulan her türlü gösterge eşitlik için ortadan kaldırılmalıdır (Yüksel, 2001, s. 113). Bu noktada Sherrie Levine'nin çalışmalarının postmodernist yapıyı ve postfeminist görüşleri destekler yönde olduğu görülebilir (Görüntü 16). Sherrie Levine, diğer sanatçıların eserlerini kendine mal eder.



Görüntü 16: Sherrie Levine, After Edward Weston, 1981.

Kendine mal ettiği Öteki'nin imajlarını (kadınlar, çocuklar, zavallılar, deliler gibi) kamulaştırdığı görülebilir. Aynı zamanda Sherrie Levine yaratıcı deha olarak gösterilen erkek mitlerinin gururunu kırmayı önerir. Sherrie Levine'nın çalışmalarında olduğu gibi postmodernist süreçte psikanalizin Freud'un ve Lacan'ın görüşleri tartışmaların odak noktasında yer almaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KAVRAMSAL SANAT, HEYKEL VE FEMİNİST YAKLAŞIMLAR

3.1. 1960 SONRASI SANATTA DEĞİŞİMLER

1960'lı yıllardan beri sanat alanında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. İlk başta “Düşünce Sanatı”, “Enformasyon Sanatı” gibi isimlerle anılan bu türde yeni eğilimler, Minimalist sanatçı Sol Lewitt'in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında Artforum dergisinde yayımladığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” yazısından sonra “Kavramsal Sanat” başlığı altında toplanmış, ayrıca “konseptüalizm” (kavramcılık) dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir genel terim haline gelmiştir (Antmen, 2010, s. 193).

Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da “happening” (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da “environment” (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, ‘kavramsalcılığın’ sınırları içinde değerlendirilebilir. Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan ‘metasal’ yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşüncüyü koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. ‘taşıyıcı araçlar’ kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir.

1960'lı yıllarda bir anlamda yeniden keşfedilen Fransız sanatçı Marcel Duchamp'dır. 1960'lı yıllarda sanat ortamına damgasını vuran Kavramsal Sanatın düşünsel temelleri, Duchamp'ın 1910'larda ortaya attığı ‘hazır-nesne’ olgusuna ve

özellikle 1917 tarihli “Çeşme” adlı yapıtının gündeme getirdiği sorulara dayandırılabilir. Duchamp’ın “Çeşme”si, Mott Works adında bir dükkandan satın alınan, seri üretilmiş bir pisuardır. Duchamp bu pisuarı bir kelime oyununa başvurarak *R. Mutt* diye imzalamış ve katılımcı ücretli bir sergiye göndermiştir (Antmen, 2010, s. 194).

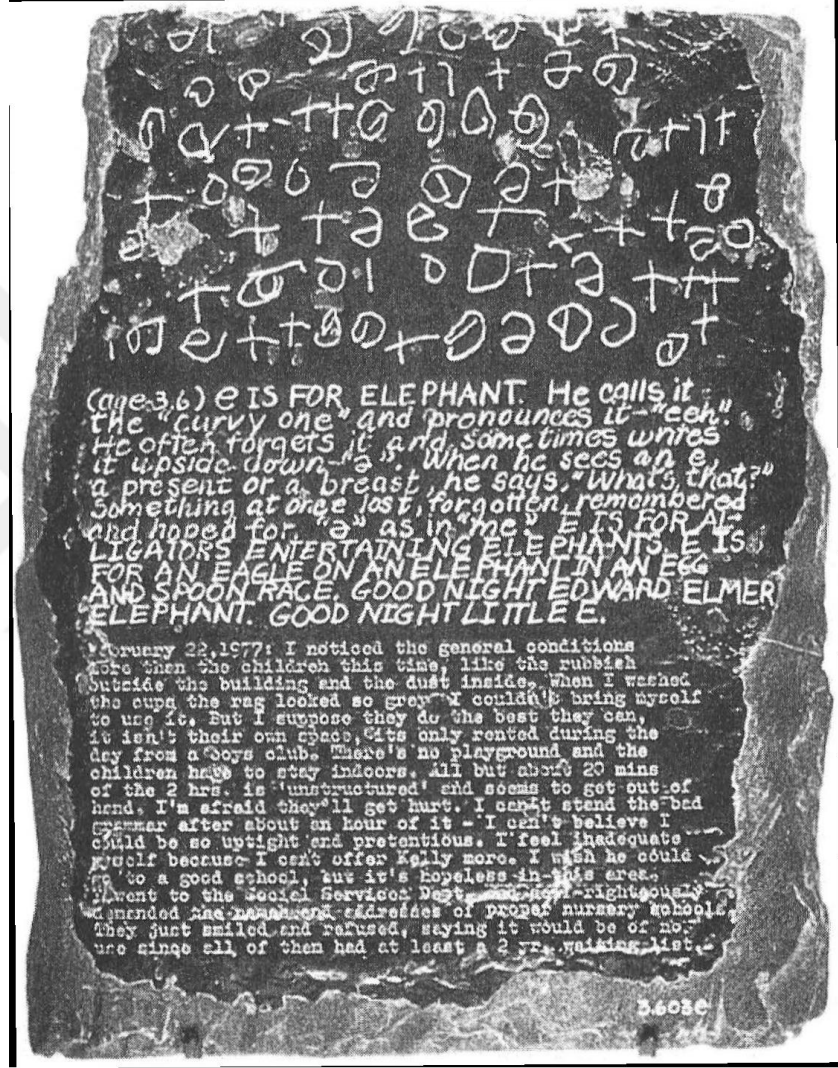
Böylece sıradan bir nesnenin sanat olarak nitelendirilmesindeki kriterleri sorgulayan sanatçı, bu kriterlerin oluşumunda kurumların, eleştiri mekanizmasının ve izleyici beklentisinin rolünü irdlemiştir. Duchamp’ın eylemi, sanat olgusunu dönüştürmeye yönelik yeni bir önerme olarak, 20. yüzyıl avangard ruhunun bir simgesi niteliğindedir. Bu açıdan bakıldığında 1960’lı yıllara damgasını vuran Kavramsal Sanat’ın, ya da Neo-Avangard olarak nitelendirilen tüm ifade biçimlerinin düşünsel kapsamını, Duchamp’ın eyleminin çeşitli açılımları üzerinden okumak mümkündür.

3.1.1.Kavramsal Sanat ve Feminizm

Kadın hareketlerinin ortaya çıkışında feministler, kişisel deneyimlerin ifade edilmesinin önemini vurgularlar; kadınların yaşadığı ezilmenin yanında özlemlerinin ifade edilip belgelenmesi kadın sanatına özgürleştirici bir güç vermiştir. Kişisel olanın radikal biçimde yeniden kavramsallaştırılarak toplumsal güçleri, hatta bilinçaltının güçlerini içerecek biçimde genişletilmesi, kişisel deneyimlere daha analitik bir tarzda yaklaşılmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Kadınların ezilmesine yol açan yapılarda gerçek bir dönüşüm yaratmak adına, deneyimin, kadınların bilinçli olarak hissettikleri ve ifade ettikleri ihtiyaçlarının ötesine taşınması gerekir.

Genellikle hakim kültür söyleminde kaybolmuş feminist sorunları öne çıkarmaya çalışan bazı radikal siyasi sanal formlar değerlidir; ama kuramsallaştırılmadığı takdirde bu tür sanat formlarının etkisi sınırlı kalır. Ajitprop, beden sanatı ve ritüelleştirilmiş şiddet gibi daha militan feminist sanat formları, örneğin öfkenin dile getirilmesini sağlayarak ya da kadınların ezilişiyle ilgili belli bir olguya ya da duruma odaklanarak kısa vadede sonuç verebilir (Antmen, 2012, s. 254). Ancak bunların etkisi kısa sürelidir. Kuramsal boyutu daha gelişkin olan bir sanat, kadınların ezilmesinin sonuçlarından ziyade, derinlerde yatan yapısal nedenlerine yönelerek kalıcı değişimlerin oluşumuna katkıda bulunabilir. Radikal feminist bir sanat, kadınların toplumsal pratikler

aracılığıyla kültürde nasıl kurgulandığını da irdeler; bu kurgu anlaşıldıktan sonra “kadın”ın bir meta olarak üretim sürecini bozmaya yönelik bir estetiğin üretimi mümkün olabilir. Böylece kişisel düzlemi aşarak, ideoloji, kültür ve anlam üretimi gibi sorunlara el atan bir kuramın gerekliliği ortaya çıkmaktadır.



Görüntü 17: Mary Kelly, Belge VI, Doğum-Sonrası Belgesi'nden kesit, 1977-1978.

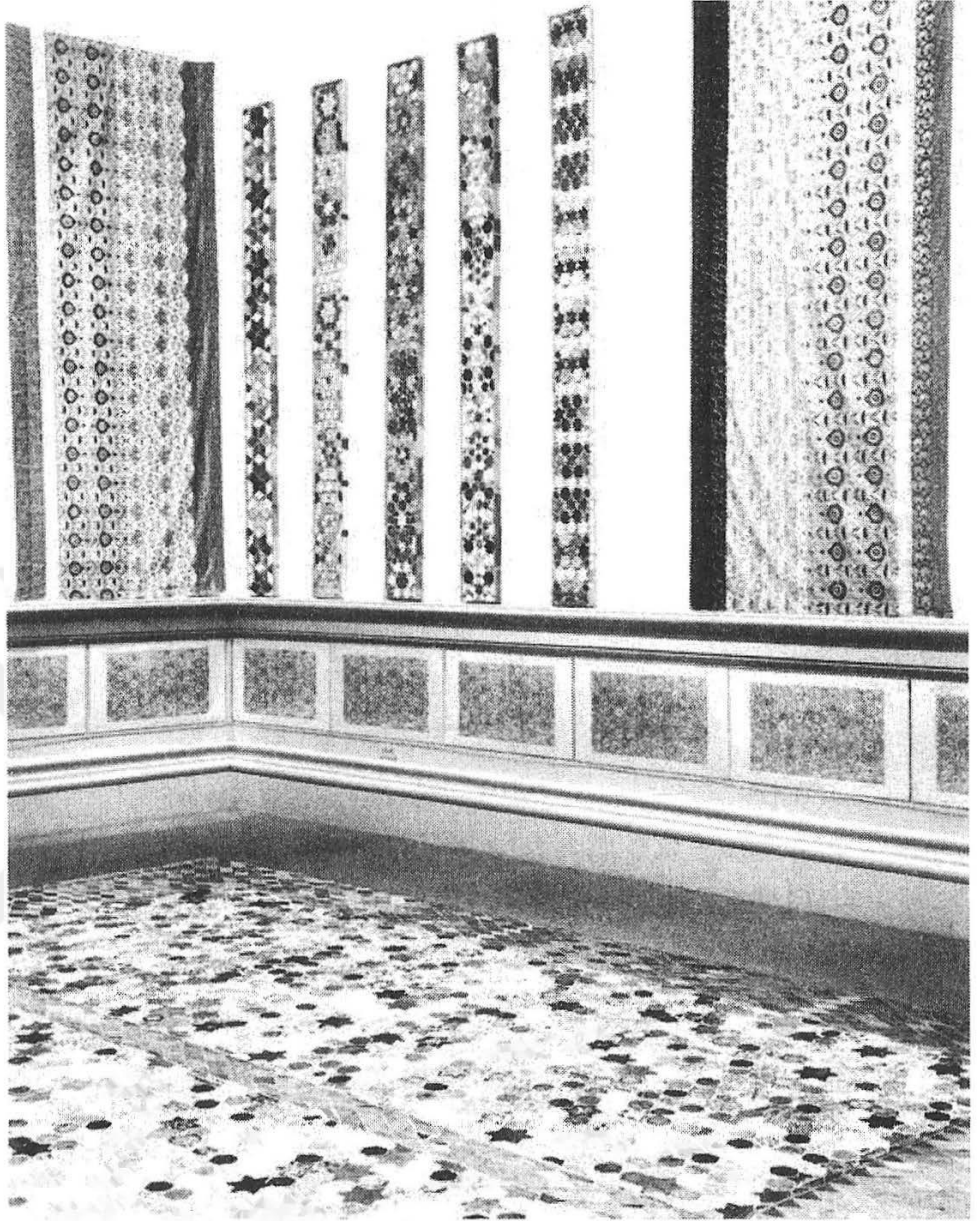
Mary Kelly'nin 1973'te başlayan Doğum-Sonrası Belgesi (Görüntü 17) başlıklı çalışması, doğumdan itibaren gelişen anne-çocuk ilişkisinin görsel bir çetelesidir. Annelik deneyiminin kültürel ve psikolojik boyutlarını irdelleyen Kelly'nin bu çalışması, kavramsal sanata kadınsı bir öznellik getirmesi açısından dikkat çekmiştir.

3.1.2. Enstalasyon

Enstalasyon, kavramsal sanat bağlamında 20. yüzyılda ortaya çıkmış ve son yarım asırda bugünkü halini almıştır. Temel olarak içerisinde pek çok sanatsal yaklaşımı barındıran enstalasyon çok yönlü bir sanat biçimidir. Belli bir mekan içinde yaratılan enstalasyon mekanın vasıflarını kullanıp, içerleyerek hem mekana ait objeleri hem de seyircileri yaratımın oluşumuna dahil eder. Bu yüzden ki, enstalasyon sanat eserini inceleyen seyirciye sanatsal bir deneyim yaşatır. Bu yönüyle enstalasyon performans sanatına da öncülük etmiştir, denilebilir.

Kavramsal sanatın bir değişik biçimi olan enstalasyon sanatında sergileme yeri ve salonu tümü ile sergiyi açmak isteyen sanatçıya bırakılır. Sanatçı yapıtlarının hepsini bir düşünceyi izleyiciye anlatmak için salonu düzenler. Bazı sanatçılar, sanatı ya da siyasal ortamı eleştirmek için dağınıklığı seçerler. Bazıları ise yeni bir anlayışı vurgulamak için aynı biçimdeki yapıtlarını bir bütün oluşturacak tarzda düzenlerler. Bu tarz günümüz sanatçıları tarafından yoğun olarak kullanılmaktadır. Çeşitli sanatçıların düzenlemeleri doğal olarak birbirinden farklıdır (Demirkol, 2008, s. 175).

Yakın dönemin en önemli sanatçılarından Amerikalı Joyce Kozloff, metro ve tren istasyonlarına yerleştirilecek enstalasyon siparişleri sayesinde eserlerini kamusal alana taşımıştır. Bu tür işler, sanatı daha geniş kesimlere ulaştırma yönündeki feminist amacı gerçekleştirir ve dekoratif sanata feminist bir hedef kazandırır (Antmen, 2012, s. 30-31).



Görüntü 18: Joyce Kozloff, Dekore Edilmiş İç Mekân, 1980-1981, Enstelasyon, Smithsonian Institution, Washington.

1970'li yıllarda kadınlara özgü sanatın temellerini araştıran Joyce Kozloff, kadın üretimiyle özdeşleştirilen el sanatı, zanaat, dekorasyon gibi olgulardan yola çıkarak daha 'minör' görülen bu üretimleri güzel sanatlar mertebesine yükseltmenin çeşitli yollarını denedi. Kadınların ürettiği el sanatları ürünlerinde yüzyıllarca kullanılan motiflerin izini sürerek bunları çağdaş sanata uyarlayan Kozloff, dönemin önde gelen

akımlarından minimalizm ve kavramsal sanata karşıt bir tavır içinde, sanat ortamının ‘dekoratif’e yönelik kaygısının üzerine gitti (Görüntü 18).

3.1.3. Minimalizm

Soyut geometrik anlayışın temsilcisi Mondrian ile Anti-art anlayışın temsilcisi Marcel Duchamp’ın büyük etkisinde kalan sanatçıların 1962’de başlayan çalışmalarının resimde ve yontuda bir ön-minimal döneminden söz etmek gerekiyor. Heykel sanatında Tatlin’in 1913’lerde yaptığı konstrüktivist/inşacı anlayıştaki üç boyutlu soyut geometrik ‘Köşe Rölyefleri’ ile bu anlayışın yontucularına örnek olmuştur (Demirkol, 2008, s. 153).

“En azla en çok”u anlatmayı amaçlayan, 1960’ların başında harekete geçen sanatçılar, 1966 yılında New York’da Yahudi Müzesi’nde “Ana Yapılar/Primary Structures” adlı sergiyi açtılar. Bu sergiye katılan önemli ABD’li sanatçılar: Carl Andre (1935), Larry Bell (1939), Dan Flavin (1933), Donald Judd (1928-1994), Sol Le Witt (1928), John McCracken (1934) Robert Morris (1931) v.d. (Demirkol, 2008, s. 154).

1913 yılında beyaz bir zemin üzerine siyah bir kare yerleştiren Rus sanatçı Kazimir Maleviç, resmin belli nesnelere gösterme, temsil etme uğraşına karşı gelerek, kendiliğinde anlam bulan bir sanatsal anlayışın öncülüğünü yapmıştır. Maleviç böylece sanatı temsil olgusunun ideolojik işlevinden ayırmış, işlevselliğinden arındırmış; ama bir yandan da bu yaklaşımıyla Tatlin ve Rodçenko gibi Rus Konstrüktivistlerinin biçimle işlevi özdeşleştiren ideolojik yaklaşımından ayrılmıştır. 1964 yılında Amerikalı Minimalist sanatçı Dan Flavin “Tatlin için Anıt” adlı yapıtını sergilediğinde, Tatlin’e olduğu kadar Maleviç’e de bir gönderme de bulunmaktadır (Antmen, 2010, s. 181). Flavin’in yapıtı, floresan ışıklarıyla yapılmış bir düzenlemedir. Sanatçı bunlara herhangi bir müdahalede bulunmamış, yalnızca belli bir düzen içinde bir araya getirmiştir. Yapıt, görünüme bakıldığında, herhangi bir şeyi temsil etmemekte, herhangi bir şey anlatmamaktadır. Yalnızca vardır. Flavin’in yapıtının örneklediği gibi, Minimalistler için sanat, “ne görüyorsan, odur”; ötesi yoktur.

1940’lardan 1960’lara uzanan süreçte etkinliğini sürdüren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının bireysel dışavurumu ve derin özneliği yücelten tavrına karşılık Minimalizm nesnel bir sessizliği benimsemiş; Dışavurumcuların her doğaçlama

fırça darbesine yüklediği varoluşsal anlamlar karşısına rasyonel bir tavrın göstergeleri olarak, simetri ve düzeni koymuştur.

Temelde ABD kaynaklı bir akım olan Minimalizmin başlıca temsilcileri, birlikte hareket eden sanatçılar olmadığı gibi, ‘Minimalist’ diye bir damgayı da özünde reddeden Frank Stella (1936-), Donald Judd (1928-94), Dan Flavin (1933-96), Cari Andre (1935-), Sol LeWitt (1928-2007), Richard Serra (1939-) ve Robert Morris’tir (1931 -). Bu sanatçıların her biri, ‘üç-boyutlu nesnelere’ kurgulamakla ilgilenmiş, resim ya da heykel gibi alışılacagelmış ifade biçimlerinin ötesinde bir sanatsal ifadenin arayışını duyurmuşlardır (Antmen, 2010, s. 182).

Minimalistlere göre gerçek mekanı kullanmak, başka bir deyişle espasın kendi içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekan yanılması, yani espas duygusundan çok daha heyecan vericidir. Minimalistler, yapıtlarını tasarlarırken belli öğeler arasındaki dengeyle sağlanan kompozisyon kaygısından da vazgeçmişler, öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenle sağlanan bütünlüğe önem vermişler, yani parça-bütün ilişkisi gözetmişlerdir. Minimalizm tanımı, güncel endüstriyel malzeme/yöntem kullanımının yanı sıra ilişkisel olmayan bir kompozisyon anlayışını, tüm fazlalıklardan 'arındırılmış' bir biçimsel sadeliği ve birimsel öğelerin tekrarını içerir.

3.1.4. Video Art

Video sanatı, genellikle kısa süreli bir görsel deneyim sunmasına rağmen, sanat alanında performans olarak, televizyonun toplum üzerindeki etkilerinin görünmesinden sonra ortaya çıkmıştır. Televizyonun teknolojinin toplumla olan bağlantısının en hayati unsurlarından biri olduğu savunulabilir. Televizyon bir kitle iletişim aracı olarak en çok bilinen ve günümüzde dahi en çok tercih edilen aygıttır.

Televizyonun başkalarının seçimlerine, ideolojisine bağlı olarak var olan dayatmacı ortamına karşın, video bireyseldir. Çünkü videoda görüntü kaydı, silme, sunum gibi teknik süreçler kullanıcının seçimine bağlıdır. Bu bakımdan video sanatı fotoğraf, sinema ve televizyon gibi iletişim aygıtlarını içine alırken, sanat ortamı oluşturma yolunda onlardan ayrılır (Bozkurt, 2005, s. 92). Muammer Bozkurt’a göre; video fotoğraf, sinema ve televizyonun melez ‘çocuğu’ olarak tanımlanabilir. Sanatçı

için, malzemenin imkanlarını sonuna kadar zorlamasının gerisinde “insan-nesne diyalogu yatar” tezinden hareket edildiğinde; bu durum sadece sanatçı-video arasındaki diyalog değil, üçüncü kişi olan izleyiciyi de bu ilişkinin içinde düşünmek gerekir ki, bu durum video sanatının temel dayanaklarından biridir (Bozkurt, 2005, s. 93).

Video sanatı, ortaya çıkışında dayandığı gerçeklik, televizyon yayıncılığının toplumsallığa etkisi, kitle kültürünün oluşumuna katkısı ve onu desteklemesine karşı duyulan eleştirel tavır gibi anlaşılmıştır. Teknolojinin olanaklarını sınırsız sahiplenen modernizmin toplumsal yığınları kontrol altına alması için televizyon ve diğer medya araçlarını kullanması eleştirel sanatın içinde göze çarpan en önemli olgu olduğu söylenebilir. Sanatçıların, özellikle video sanatçılarının videoyu televizyona karşı bir olanak olarak kullanmasının altında teknoloji ile kapitalizm arasındaki sıkı ilişkiye dair net bir eleştiri vardır. Bu eleştiri televizyonun yaratmış olduğu algının kültürel yıkımlarına yöneliktir. Medyanın ve kitle iletişim araçlarını elinde bulunduran sınıfın egemenliğine karşı sanatçının daha lokomotif ve işlevsel bir araca ihtiyacı vardı.

Video maddi olarak daha cazip bir araç ve taşınabilir, ulaşılabilir oluşu nedeniyle tercih edilmesi ilk akla gelen nedenlerdendir. Oysa bu paragrafta anlatılan genel kanının aksine video sanatı, teknolojinin algısal şablonlar oluşturmak için kullanıldığına dair bir eleştiri olmanın ötesinde, ilerlemenin büyüleyiciliğine bir güzellemedir. İlerde göreceğimiz gibi hiçbir video performansta televizyona ve işlevlerine yönelik eleştiri bulunmamaktadır. Kısmen ilk örnekleri televizyon karşıtı gibi görünse de zamanla estetik yanına yapılan vurgular çoğalmıştır. Bunun yanı sıra kadın sanatçılar için de bir ifade aracı olmuştur.

Videonun televizyon ve diğer görsel medya araçları gibi bir fikri başka bireylere iletme, onların zihinlerine yerleştirmek gibi bir görevi yoktur. Video bir sanat aracı olarak bir fikri sergilemek amacını taşır. Video sanatının ilk performansları televizyon karşıtı hareketler gibi ortaya çıkmışsa da zamanla tam olarak böyle olmadığı, aracın estetik yanını vurgulayan konulu çalışmalar ağırlık kazanarak belirgin hale gelmiştir (Derman, 1992, s. 88). Böylece salt bir etkinlik değil, sanatsal kaygının video aracılığıyla sergilenmesi ortaya çıkmıştır.

Gerilla video, kapitalizmin teknolojik bir olgusu olarak televizyona karşı bir başkaldırı iddiasını temsil etmektedir. Alışılmış televizyon görüntüleri çarpıtılarak

sunulmuş ve izleyicinin, televizyon yayın sistemindeki çarpık yapının farkına varması sağlanmaya çalışılmıştır. Taşınabilir kamera ile günlük yaşamdan alınan görüntüler sanatçılar tarafından yeniden üretilmiş ve topluma ayna olmak gibi öğretici bir amaç güdülmüştür (Altunay, 2004, s. 176). Böylece video bir bakıma kavramsal sanat deneyimlerine de öncülük etmiştir, denilebilir. Ancak göstergeleri, kavramları dijital görüntüler, yer yer ses ve ışık olmuştur. Modern sanatın klasik öğelerine bağlı kalmıştır.

Videonun öncül çalışmaları, iki ve üç boyutlu anlatımlar, ses ve hareketle yönlendirilerek, elektronik tasarımlar meydana getirilmiştir. Videonun renk sisteminin sesle birlikte yönlendirilmesiyle farklı çizim ve boyamalar gerçekleştirilmiştir (Kılıç, 1995, s. 11). Sanatçı dijital dünyayı kendi yaratıcılığıyla birleştirmiştir. Bu bakış açısı hızlı üretim yapmasına, eleştirel bakmasına yeni bir boyut kazandırmıştır.

Video sanatına genel bir bakış açısı geliştirildiğinde, video görüntü; üst gerçeklik ve kültür alanları üstünden mekan, zaman, plastik öğelerin rahatlıkla birleştirilip bilinmeyen bir boyuta taşınmasına olanak verir. Bu özelliklerin ortaya çıkması video sanatından geleneksel algının bir tarafa bırakılmasını sağlamıştır. İzleyicinin de içerisinde olduğu yeni bir boyuta geçmesine yeniden üretilebilir olması da üst anlatılar oluşmasına sebep olmuştur. Video sanatçıları video filmlerinin uzun süre belleklerinde kaldığından söz etmektedir. Bu kalıcılık bizim anlamları yüklememize ve üst- anlatılar geliştirmemizi sağlamıştır. Bu durumda videoyu kurgu, enstalasyon ve eylem oluşumları içinde düşünmek kaçınılmaz olmuştur. Video bir üst başlık olarak alınırsa video enstalasyon, video film, video performans, performans video olarak sınıflandırmak video sanatının üretimi ve tarihsel süreci açısından doğru konumlandırılmasını sağlamaktadır (Bozkurt, 2005, s. 93).

Video enstalasyonu izleyiciyi içine sarar. Sergilendiği ortam gereği müzeler ve galerilere ihtiyaç duyar. Zaman ve mekandan bağımsızlaştırır. Video performans ve performans video 1920’lerde Dadaist hareketlerden alırken, 1950 yılında performans, happening ve body art sanatının içerisinde olması ile gelişim göstermiştir. İkisi arasındaki farkı ise şöyle açıklanabilmektedir (Tizara, 1997, s. 65). Video performans “eylem, oluşum” performans videosu “film” bağlamında ele alınmalıdır. Aynı gibi görünen birbirilerinden farklı alanlardır. Video performans ve performans videosu eylemin içi ve eylemin tanığı şeklinde adlandırılabilir. Video filmi ise sinem ile gelişen

bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireysel oluşu nedeniyle televizyon ve sinema arasında bir yerde olmasını sağlamıştır (Bozkurt, 2005, s. 93-169). Video filmde mekan ve nesnelere gerçeklikten koparılır. Belgeleme yanıyla performans videosunun yanı sıra yeniden filme dönüşebilir. Videoda kurgusal bir dünyanın içerisinde olunur. Teknik anlamdaki videonun kurgusal dilinden yeni bir anlam kazanır.

3.1.5. Happening ve Kadın

Kavramsal sanatın oluşumunda Fluxus grubu, önemli bir öncül sayılabilir. Şimdiye kadar ele alınan konular kavramsal sanatın teknolojik ayağıyla ilgiliydi. Bu aşamadan sonra kavramsal sanat içerisinde performans bağlamında öncül olan *Fluxus* ve *Happening* sanat etkinlikleri incelenmeye çalışılacaktır.

Geniş anlamda bir performans sanatı olan Happening, görsel sanatlar, şiir, müzik, dans, tiyatro gibi sanatların kimi öğelerinin birleşmesi ile oluşmuştur. Birçok sanatı birleştiren kapsayıcı bir sanat türü veya sanatın tiyatrolaştırılması denilebilir (Eroğlu, 2007: 407). Happening terimi ilk kez İtalyan *Gerçekçi* performanslarından esinlenen Amerikalı sanatçı Allan Kaprow tarafından 1950'li yıllarda kullanılır (Huntürk, 2011, s. 321).

Happening sanatı içerisinde yoğun olarak müzik ve tiyatro sanatçıların bulunması sanatın performans ayağını güçlendirmiştir. Oskar Schlemmers'in Bauhaus'ta soyut tiyatro deneyimi bu duruma örnektir. 1952'de John Cage 'Black Mountain Koleji'nde onlarla eşzamanlı eylemler düzenler. Bu eylemlere şair Charles Olson, dansçı ve koreograf Merce Cunningham katılmıştır. 1960'larda Fransa'da Yves Klein benzeri şekilde çalışmıştır (Huntürk, 2011, s. 321-22). Kavramsal sanat altında bir başlık olarak Happening, sanatın nesne üzerindeki plastik uygulanabilirliğinden sıyrılıp; sergilenebilir, yeniden kullanılabilir objeleri devreden çıkararak, fikirsel yaratıcılığa önem verilmektedir. Yves Klein kavramsallığı meydana getirmek için, boya, beden ve zemini kullanarak teatral resim dizilerinden sergiler açmıştır.

1956'da tek renk tonu olarak maviyi kullanarak son derece yoğun ve zengin mavi tonundan yapılan resim dizilerine başlamıştır. 'Uluslar arası Klein Mavisi' adıyla bu rengin patentini almış ve bazı nesnelere uygulamıştır. Mavi alevler, mavi sıvılardan

sonra, mavi boyalı çıplak kadını kendi yönteminde dikey ve yatay tuallere değişik açılardan bastırarak çeşitlemeler yapmayı denemiştir (Lynton, 2009, s. 332).

Alan Kaprow, 1959'da New York'taki Reuben Galerisinde *6 Bölümlü 18 Happening* adlı galerisini sunmuştur. Kaprow, Oldenburg ve öteki Amerikalı sanatçılar New York'ta ve diğer yerlerde birçok Happening'ler düzenlediler. 1962'den itibaren Avrupa'da da her türden Happening sergilenmeye başlandı (Lynton, 2009, s. 333). Kaprow'un 1962'de sergilediği Avlu/Meydan (The Courtyard) (Görüntü 19) da bir Happening örneğidir. Bir avluda yüksekçe merdivenle çıkılan enstalasyon görülür, birisi yerleştirmenin çevresinde yavaş hareketli daireler çizerek bisikletini sürer. Burada sanatçının izleyiciye empoze ettiği herhangi bir şey yoktur, eylem her izleyicinin verebileceği farklı tepkiye açıktır. Ne algılayacağı veya ne yapacağı izleyicinin kendisine kalmıştır. İzleyici de bir bakıma katılımcıdır (Huntürk, 2011, s. 322).



Görüntü 19: Allan Kaprow , “The Courtyard”, Happening at the Mills Hotel, 1962, New York. Photography by Larence N. Shustak.

İnsan bedenini sanatsal bir araç olarak algılayan ve sanatsal düşünce ve uygulamasının özünde beden hareketleri çalışmalarını yerleştiren Oskar Schlemmer, sahne sanatlarının tarihinde önemli bir rol oynamıştır. *Triadic Bale* ile modern bir tiyatro ve koreografi sanatı oluşturma isteğini ve tutkusunu göstermiştir. Ayrıca Bauhaus performansları ve danslarıyla Igor Stravinsky veya Arnold Schönberg gibi önemli bestecilerin eserlerini sahnelemiştir (Nochlin, (1989, s. 34).



Görüntü 20: Oskar Schlemmer, *Triadic Bale*, Berlin, 1922.

On dokuzuncu yüzyıl bale geleneğinin formlu mayoları ve *diaphanous* önlüklerinin aksine, *Triadische Ballett*'in kıyafetleri hareketi kısıtlamak için tasarlandı. Schlemmer, koreografiyi düşünmeden önce kostümleri yarattı, böylece dansçıların

hareketleri, giydikleri sanat eserinin sınırlamaları içerisinde gerçekleşir. Sonuç olarak, sanatçılar sahneye bir oyuncak ya da kukla gibi sarsıntılı bir tarzda çıkar.

Erkek sanatçıların egemen olduğu Hapening sanatında Schlemmer'in *Triadisches Ballett* (Görüntü 20) eseri kadın imgesinden esinlenmiştir. Schlemmer'in avangard estetiğini ve insanı makine olarak düşünerek insan dürtülerinin ardındaki kalbi gösteriyor. Bu son derece stilize edilmiş çalışma, Bauhaus ethosunu gösterir ve insan bedenini soyut sanat olarak yansıtmaktadır. Schlemmer'in fantastik kostümlerinde oynanan oyun bir bütün olarak görülebilir. Boyalı altın detaylara sahip dökme demir, demir tel ve levha pirinç karışımından inşa edilen beş ayrı heykel tasarımından oluşur.

3.1.4. Fluxus ve Kadın

Uluslararası bir avangard grup olan Fluxus ismi Litvanya kökenli Amerikalı sanatçı George Maciunas tarafından verilmiştir (Huntürk, 2011, s. 321). Maciunas'ın (1931-78) yazdığı "Fluxus Manifestosu"nda, 1960'lı yılların en radikal sanat hareketlerinden olan Fluxus'un hedefleri ilan ediliyordu. Fluxus aslında 1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklemlenen bir oluşumdur (Antmen, 2010, s. 203).

Fluxus 1960'larda Avrupa'da ortaya çıkmış Happening'e benzer yönleri olan bir sanat akımıdır. Fluxus'un ortaya çıktığı zaman, bilimin disiplinler ötesi karmaşıklığa erdiği dönemdir. Fluxus ve intermedia, elektronik, müzik ve televizyon ışığında ortaya çıkmıştır. Fluxus sanatçıları Wolf Vostell ve Nam June Paik, TV, iletişim teorisi ve Zen düşüncesini maddi duruma dönüştürerek Video Sanatı yaratmışlardı (Friedman, 1990, s. 23). Video sanatı ve enstalasyon için de benzer bir durum söz konusudur. Fluxus'da şimdiki zamana ait sanatsal edimler geçerlidir; sona ermeyen bir anlam üretiminin zamana ve izleyiciye bağlı olarak devam eden performans türü anlatım dili Fluxus ile özdeşlik göstermektedir. Her ne kadar bu anlayışı paylaşan birçok sanatçı olsa da Fluxus için tam anlamıyla sanatsal bir grup adlandırması yapılmaz. Fluxus sanatçılarında sosyal hassasiyetler, estetik fikirlerden önce gelir. Benimsenmiş, kalıplaşmış çoğunlukla burjuva tavır ve tutum biçimlerini yıkmaya çalışırlar.

John Cage, Nam June Paik'in de hocasıdır ve Fluxus'un bir temsilcisi olmaktan öte bir öncü, bir esin kaynağı olarak tanımlanabilir. Cage'in New York'daki New

School of Social Research’de verdiği deneysel kompozisyon derslerine katılan George Maciunas, “Somutluk ve gürültü fikrini, Fütürizm ve Russo’dan aldıklarını söyler. Hazır nesne fikrini Marcel Duchamp’dan, kolâj fikrini Dadacılarından. Cage’in hazır-nesne fikrini hazır-ses kullanarak genişlettiğini, Fluxus sanatçılarının Dada’daki hazır-nesne fikrini hazır-eylem’e dönüştürmüştür. Hayata dair düşüncelerini Zen Budizmi ve klasik Çin felsefesinin şekillendirdiğini belirten John Cage sanatın, hayatımıza, etrafımızda olan bitene yönelik bakış açımızı değiştirebilme gibi bir işleve sahip olduğunu düşünür. Bu fikir, sanatta olduğu kadar hayatta da bir değişimi talep eden Fluxus ideallerinin özeti gibidir (Antmen, 2010, s. 204).

Zen düşüncesinin Fluxus sanatında çağdaş formların yıkıcılığını onarmaya yönelik nüfuzu olmuştur. Zen’de akıl ve mantığın egemenliğine karşı, serbest akışı ve olumlu süreksizliği içinde sade yaşamı yakalamamızı önemsizleştirerek onu kalıplara yerleştiren yok eden açıklamalara başvurmadan, şimdiki anın kararlı bir biçimde temsil etmeye yönelik bir eğilimdir (Eco, 2016, s. 243). Zen’in üzerinde etkisinin en çok bulunduğu Amerikan avangard müziğidir. Bu anlamda Eco, Cage için, “müziksel düzen bozuculuğun peygamberi ve rastlantının başpapazıdır” der. Yani atonal müziğin neredeyse bilimsel bir kararla hedeflediği geleneksel yapıların yıkılması işlemi, Cage’de sınırsız bir tahrip olarak karşımıza çıkar (Eco, 2016, s. 251). Böylece Fluxus, çağdaş akıl ve mantık biçimciliğini farklı kaynaktaki geleneksel kodları referans alarak mevcut geleneksel yapılara savaş açmıştır. Bu durum dönemin modernite eleştirilerinin hem çelişkisini hem de paradoksunu yansıtır.

Müzikal Minimalizm, besteci ve sanatçı La Monte Young’ın yaratıcısı olarak tanınan Fluxus ile de ilişkiliydi. Kompozisyonları, ayrıştırılmış yapıları ve olağanüstü uzunluğu ile karakterize edildi. 1960 yılında, New York şehir merkezinde, Chambers Street Loft Serisi olarak bilinen Ono’nun atölyesinde düzenlenen sanatçı, dansçı, müzisyen ve bestecilerden oluşan bir dizi etkinlik düzenlemek için sanatçı Yoko Ono (1933) ile birlikte çalıştı. Maciunas, Fluxus ile ilgilecek diğer birçok sanatçıyla birlikte katıldı. Ono’nun stüdyosu, yenilikçi ve deneysel yeni çalışmaların merkezi haline geldi (Obrist, 2010, s. 43).



Görüntü 21: Yoko Ono, Kesik Parça (Cut Piece), One Woman Show, 1960-1971, Museum of Modern Art, New York, 2015.

1964'te Ono, önemli performanslarından biri olan Cut Piece'i (Kesik Parça) (Görüntü 21) sergiledi. Önünde bir çift makasla bir sahnede otururken, seyirciye onun yaklaşmasını ve bir parça giysisini kesmek için makas kullanmasını istedi. Bazı seyirciler tarafından saldırıya maruz kalmadıkça neredeyse hareketsiz ve ifadesiz kaldı. 1966'daki deneyimle ilgili olarak şöyle diyordu: "İnsanlar bende hoşlanmadıkları parçaları kesmeye devam ettiler, ta ki, bedenimin bir taş gibi hareketsizliğini sona erdireceklerini inandıkları ana kadar. Fakat bedenimin bir taş gibi hareketsiz olmasından rahatsız olduklarından dolayı bunun sebebini öğrenmek istiyor gibiydiler." (Obrist, 2010, s. 43).

Kadın sanatçılar, Shigeo Kubota ve Yoko Ono, kadınları dışarıda bırakan bir sanat dünyasında eşitlik yaratmayı başarmışlardı. Çünkü Fluxus, ana akım sanat dünyasının dışındaydı. Böyle bir harekette, Amerikalı bir gurbetçi olan Japon bir kadın, Yoko Ono, kavramsal sanat eserleri ve performansları için kabul edilecek bir mekân

bulması gerekirdi. Ancak modern sanat camiasının tavrı bu isteği zorlaştırmaktaydı. Oysa Fluxus müzelere yerleştirilmemişti, nesneye dayalı olmadığı ve bu nedenle de toplanamaz olduğu düşünüldüğünden Ono ve diğer kadın sanatçılara sanatını yapma imkanı sunuyordu.

3.2. FEMİNİZM ve HEYKEL İLİŞKİSİ

Feminist sanatta bedenin önemli bir yeri vardır. Bu yüzden çoğu feminist sanatçı geleneksel sanat biçimlerinden çok performans gibi yeni olanakları kullanmak istemiştir. Bunun yanında heykel, resim, fotoğraf ve video sanatı da feminist sanatçıların çokça başvurdukları sanat türleridir.

Feminist sanatçılar çalışmalarında tarihi süreçlerde minör olarak görülen, kadınlara özdeşleştirilen el sanatları, dikiş, nakış ve örgüye bilinçli olarak başvurmuşlardır. Soyut resimlerini renkli ipliklerle dikmek gibi, zanaatın anonim tarafı da vurgulanmak istenmiştir. Modern heykel sanatının önemli öncülerinden Polonyalı feminist sanatçı Magdalena Abakanowicz (1930-), doğal liflerle çalışarak dokuma heykeller gerçekleştirmiştir (Görüntü 22). Bunun yanı sıra bedeni çağrıştıran soyut düzenlemeler de yapmıştır.

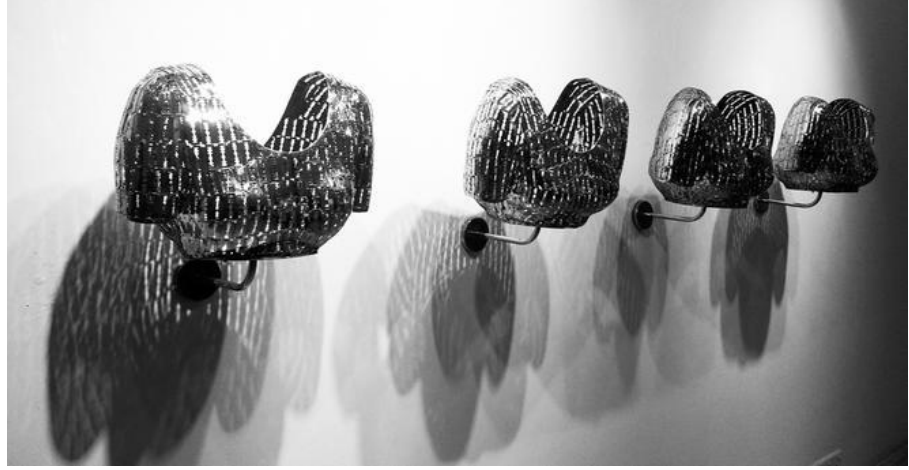


Görüntü 22: Magdalena Abakanowicz, Agora Heykelleri, Chicago Grant Park, 2006.

II. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda Abakanowicz, Avrupalı meslektaşlarının aksine, ticari görüntülerin Pop tarafından etkilenen kullanımına ve daha sonra kavramsal olarak titiz objelere yönelmiş görsel bir dil ile ortaya çıktı. Biçimci heykelleri, şiddetin insan derisi üzerindeki etkileri ve bombalama ve savaşlarla ortaya çıkan topraklar için metafor haline gelen buruşuk ve sıkıntılı yüzeylere dayanıyordu (Greenberger, 2017, s. 54).

Yine, 1965 Bangladeş doğumlu feminist heykel sanatçısı Tayeba Begum Lipi, heykel dışında resim, baskı, video ve enstalasyon çalışmalarında kadının dünyadaki dışlanmışlığını ve kadın bedeni temalarını kullanmıştır. Sanatçı malzemelerini küvet, tekerlekli sandalye, tuvalet masası ve kadın iç çamaşırı gibi günlük yaşam nesnelere seçiyor ve bunların yapımında çoğunlukla çengelli iğne ve jilet kullanmaktadır. Malzeme tercihi ülkesi Bangladeş'te kadına yönelik şiddeti ifade etmek için kesici aletler kullanmayı tercih etmektedir. Kırsal kesimde doğumda kullanılan jilet, kendisinin çocukluk yıllarında gözlemcisi olduğu evde, ebe ile doğan yeğenlerinin ve kuzenlerinin doğumunda kullanıldığından görsel hafızasına kazınmış bir materyal olarak kalmıştır. Lipi, önce fabrika üretimi jilet kullanırken, sonrasında farklı büyüklüklerdeki nesnelere için özel üretilen jiletleri kullanmaya başlar (Kavrakoğlu, 2016, s. 43). Kadın bedeninin anımsattığı yumuşaklık ile karşıtlık meydana getiren, bedene koruyucu bir zırh olan eserler yaratmıştır. Sanatçı duvara asılı, saç telleri bakırdan yapılmış beş peruk ile ülkesinde cinsiyet değiştirmiş bireylerin sesini duyurmak, onların korkularını ve toplumdaki dışlanmışlıklarını anlatmak için *Aynı Olamayız* (Görüntü 23) adlı eserini yaratmıştır. Ülkesinin önde gelen çağdaş sanatçılarından biri olan Lipi, iki kez ülkesini Venedik Bienali'nde temsil etmiş, çok fazla ödül almış bir sanatçıdır.

Lipi'nin malzeme seçimi tıraş bıçağı ile sınırlı değildir ve sadece kadınların boyun eğmesine odaklanmaz. "Biz Aynı Olamayız", bakır tellerden yapılmış beş peruktan oluşan duvara monte edilmiş bir kurulum, Dhaka'daki transseksüeller topluluğunun yaşadığı korku ve izolasyona ses verir.



Görüntü 23: Tayeba Begum Lipi, Aynı Olamayız (We Can't Be the Same), New York, 2016.

Feminist sanatın öncü kadınlarından Judy Chicago (1939), 1979 yılında yaptığı *Yemek Daveti* (Görüntü 24) adlı enstalasyon, ilk epik Feminist Sanat ürünü olarak kabul görmektedir. Batı kültürünün Virginia Woolf, Bizans İmparatoriçesi Theodora gibi 39 meşhur kadınının bu üçgen masada yeri vardır. Sofradaki tüm tabaklar el boyaması Çin porselenleridir. Tüm peçeteler ile runner'lar nakışlıdır. Her tabakta vajinayı andıran bir taraf vardır. Masanın durduğu zeminde üçgen seramikler yerleştirilmiştir ve her birinin üstünde ün bırakmış 999 kadının isimleri yer alır. Eserin yapımı çok sayıda kadın sanatçının desteğiyle 1974-1979 yılları arasında gerçekleşmiştir. Eser, çıktığı dünya turnesinde 15 milyon kişi tarafından seyredilmiştir. 2007'den bu güne New York'ta Brooklyn Feminist Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir (Kavrakoğlu, 2016, s. 45).



Görüntü 24: Judy Chicago, Yemek Daveti (The Dinner Party), 1979.

Simone de Beauvoir'a göre; kadın, tarihin oluşumuna katılmamıştır, tarihi yapan erkektir. Kadının ikincil konuma itilmesinden dolayı kadın, erkeğe atfedilen akıl ve aşkınlık düzeyinde olamamıştır ve kendisine biçilen yapma kimlikle sadece biyolojik düzeydeki olayların içinde kalmıştır. "Bu yapı içinde de Beauvoir'a göre erkek, kendini kendi (self) ve kadını öteki (other) olarak tanımlar" (Işık, 1998, s. 51). Sözü edilen bu süreçler feminist sanatın oluşması için gerekli altyapıyı hazırlamıştır. Feminist sanatçılar da soyut sanat gibi, modernist formlardan yararlanarak benzer plastik süreçleri kullanmışlardır. Bu arada feminist sanatçılar erkeklerden ayrı olarak, birbirine benzeyen kitle kültürü ve yüksek sanat içinde kadınların ütopyik (içinde bulunulan dönemlerin etkileriyle kimi zaman kutsal, kimi zaman cinsel bir obje kimi zaman ise varlığı sadece ev içerisinde tanımlanan... vb) imajlarını eleştirirler.

Ünlü kadın heykeltıraş Louise Bourgeois, için öteki (eşcinseller, zenciler... vb.) oldukça önemlidir. Ben, benim, bana ait gibi birinci tekil şahsa ait sözcelerden hoşlanmadığını, düzenlenen konferanslarda yaptığı konuşmaların da aslında kendisi hakkında olmadığını, onu dinleyenler ve izleyenler hakkında olduğunu belirtir. Sartre'ın

“Öteki insanlar cehennemdir.” sözüne karşılık, Bourgeois ise şöyle der: “Benim için onlarsız olmak cehennemdir, cehennem onların yokluğudur” (Herkenhoff, 2003, s. 8-25). Bourgeois, kendini geçmişin kontrolünde hisseder ve bunun kendinin oluşumunu sağladığını düşünür. Bu düşünceleri, dönen, kıvrılan, iç içe geçen çizimler, resimler, heykeller ve enstalasyonlar olarak sanatına yansır.

Feminist hareketin sanatta yansımalarının ilk görüldüğü yer Amerika’dır. 1970 yılında Kaliforniya’da Fresno State Koleji’nin bazı öğretmenlerinin ve öğrencilerinin oluşturdukları Feminist Sanat programı, 1971 yılında Kaliforniya Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü’ndeki programın başlamasına etkindir. Judy Chicago, Kaliforniya’da Miriam Schapiro ile birlikte çalışırken; 1973’te Arlene Raven ve Shelia De Brettville ile Los Angeles’ta halk katılımlı Feminist Sanat Bölümünü oluştururlar (Antmen, 2012, s. 134).

Feminist sanat anlayışının gösterilmesi için Judy Chicago büyük çabalar harcamıştır. “Akşam Yemeği Partisi” (1974-79), “Doğum Projesi” (1980-85) onun pek çok gönüllü ve sanatçı katılımıyla gerçekleştirdiği önemli projeleridir. Chicago, “Akşam Yemeği Partisi’ni” batı kültüründe önemli olduğunu düşündüğü 39 kadınla birlikte 99 kadına saygının göstergesi olarak yapmıştır. 1977’de ise Leslie Labowitz ve Suzanne Lacey gibi sanatçıların, Los Angeles Belediye Binasında gerçekleştirdikleri “In Mourning and in Rage” adlı performansları (Kozlu, 2009, s. 10), cinsellikten dolayı işlenen cinayet kurbanlarını göstermek ve basının bu olayları manipüle eden tavrını eleştirmek içindir.

3.3. BEDEN PERFORMANS SANATI ve FEMİNİZM

20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970’lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, “Beden Sanatı”, “Happening”, “Aksiyon” gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde de uygulanmıştır. İzleyici önünde “sahnelenen” bir tür olması açısından tiyatroyla benzerliği gündeme gelen Performans Sanatı’nın, özünde Kavramsal Sanat’ın bir kanadı olarak gelişme gösterdiğini, tiyatroyla olan ilişkisinin görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafeli olduğunu vurgulamak gerekir. Performans sanatı, tiyatro kadar şiiri,

müziği, dansı da içerebilen sınırsız bir yaklaşımlar bütünüdür. Bir ya da birkaç sanatçıyla; izleyicinin önünde ya da izleyiciden uzak; birkaç dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen; zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları halinde sergilenebilen Performans Sanatı, gerçek anlamda uluslararası bir nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasındadır.

3.3.1. Marina Abramovic

Abramovic 1946 yılında Yugoslavya'nın Belgrad şehrinde dünyaya geldi. Hayatını ve çalışmalarını New York'ta sürdürüyor. Yapıtları Venedik Bienali ve Documenta gibi uluslararası büyük ölçekli sanat merkezlerinde sergilendi. 1998'de açtığı "Sanatçının Bedeni-Kamusal Beden" başlıklı sergi, ülke genelinde farklı kentlerde sergilendi (Wilson, 2015, s. 14). Bir Doğu Avrupalı ve radikal politik süreçleri geçiren Yugoslavyalı olmasından kaynaklı dezavantajlı durum, Abramovic'in sanatında bir ilham ve yaratım kaynağı olmuştur. Kendi ifadesiyle disiplinli ve annesinden hiç sevgi görmemiş bir çocukluk yaşamıştır. Sonraki Amerikalı yılları, sanatında özgürlüğün sınırsız fırsatlarını sunmuştur. O da tıpkı Shirin Neshat gibi yaşadığı ülkeden dolayı iki karşıt toplumsallığın içerisinde sanatını var etmiştir. Yugoslavya'nın Komünist rejimi ve ABD'nin liberal demokrasisi iki farklı insan tipini temsil eder. Komünizm terbiyesiyle büyüyen Abramovic daha sonra liberalizmin serbestçiliği ile sanatını yükselten bir sanatçı olmuştur.

Sanatçı güzelliği kadının hırpalanışını postmodern anlayışın kadın ruhunda ve bedeninde yarattığı şiddeti acıyla deneyimler. Bunu yaparken kendi bedeninin sınırsızlığını kullanır. Geleneksel anlayıştan kopar, inanışların ve kültürlerin yarattığı kaygan zeminin içerisinde ayakta durmaya çalışan kadın imajına çok kimliklere benzerliklere ayrılışlara değinir. Bir bakıma ruhani bir ritüele dönüşen performansları ile geçmişiyile hesaplaşmaya çalışır. Geçmişinin, çocukluğunun sevgisizliğine olan eleştirisini bedeni üzerinde bir cezalandırma edimiyle gerçekleştirmeye çalışır.

Ulay ile yaptığı performanslar kadın erkek eşitsizliğini aynı düzeyde gösterdiği düşünülebilir (Görüntü 25). Performansları incelendiğinde yapılan her davranış karşılıklıdır. İkisi de çıplaktır, bağırır, sevişir, öpüşür, nefes alır verir, acıyı hem kadın hem erkek olarak aynı oranda deneyimler her şey aynıdır, 'eşit olmama' kavramını

ritimsel bir şekilde gözler önüne serer. Abramovic farklılıkları ve ayrılıkları da her alanda eşitlemeye çalışır. Hangi kültür, din, mezhep yaşantı olursa olsun bunun cinsiyeti olmadığını gösterir. İçindeki şiddet ve vahşet, hayvansal dürtüler insan olana dair her oluşumu gösterir. Sanatçı toplumsal bedenin baskılarını topluma mal olmuş sanatçı beni ile cevap verir. Bunu yaparken ben'deki beden toplumsal bedeni baskılar durumlar terstir, olması gerektiğinin dışındadır. Bilinen gerçekliği yıkar bunu yalnız deneyimleyemez baskıyı baskınlıkla bastırır. İzleyicinin sınırlarını zorlar arada sinerji yaratarak ölüm ve acı'nın sınırlarında gezinir.

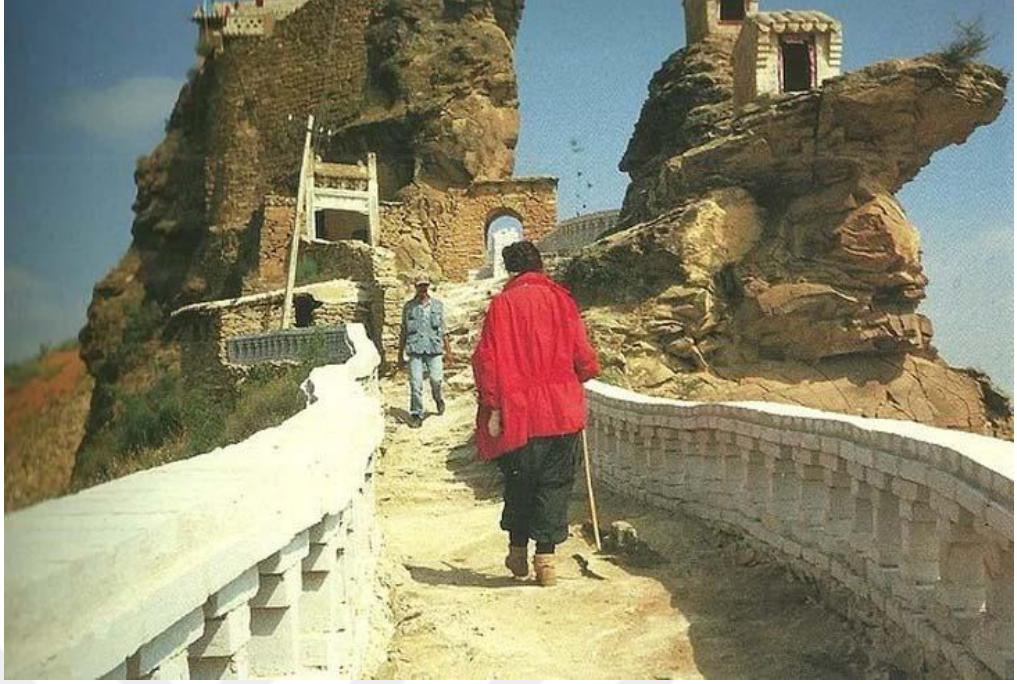
Abramovic performanslarının ekseninde ses, beden ve bellek özgürlüğünün kavramsal tanımları vardır. Çoğu performansında sesi bir çığlık formuyla kullanmaya çalışır. Bir performansında sırt üstü yere yatar ve sesini kaybedene kadar üç saat kadar bağırır. Bedenin özgürlüğü performansında siyah bir eşarbi başına sararak, çıplak bir biçimde Afrika davulu ritmiyle sekiz saat kendini kaydedip devrilene kadar hareket eder. Belleği özgürleştirme temalı performansında ise, bir sandalyeye oturur, o an aklına gelen tüm sözcüleri saymaya başlar, bilinçaltından daha fazla bir sözcüğün çıkamaz duruma gelmesi bir buçuk saati bulur (Huntürk, 2011, s. 320-21).

Sanatçının video sanatını kullanması, tıpkı Orlan'nın kalıcılığı sorgulaması gibi izleyenin bilinçaltında unutulmamak olarak söylenilebilir. İnsan doğası gereği görsel bir makine gibidir. Bu işleyiş devam eder unutmak istediğini bilinçaltına gönderir ve yaşamına devam eder. Onun için video sanatı deneyimlerinin üçüncü gözüdür. Video çekimleri kendinin ve insanların yaşadıklarına bilinçaltına atılan istenilmeyen durumlara bir kanıt gibidir. Silinemez, kaybolamaz. Abramovic şuan an'da yaşasa da video sanatı ile an'ı zamansızlaştırır. Nesne-özne ilişkisinin şiddetli bir basamağını oluşturur, doğaçlamadır. Bunu yaparken düşünmez her şey videonun açılması ve performansa başlaması ile gelişir ve değişir. Dünyaya gelen bebeğin yaşama, olaya ve duruma müdahale ettiği gibi(beslenmesi, altının değiştirilmesi vs.) yapması gereken davranış yaşanır o an'dadır. Müdahale edilmezse devam eder, edilirse değişir.



Görüntü 25: Marina Abramovic and Ulay, Rest Energy, Performance for Video, 4 minutes, ROSC' 80, Dublin, 1980, Courtesy of the Marina Abramovic Archives.

Abramovic yaşananları izleyiciye bırakır ve artık bedensel durumundan uzaklaşır, düşünsel boyutta kendi gerçekliğine yine düşünsel ama mantık boyutundaki izleyiciyi dahil eder. Video ise, halüsinasyonun gerçekliğini gözler önüne serer. Burada sanatçı postmodern kavramlara kırılmalara, belirsizliğe, nesnesizleşmeye, toplumsal beklentilere, yaşamın hızla değiştirmesine karşı çıkar. Bu çıkışta video onun ensesindeki gözdür. Ters ve olağan dışıdır. Post modern kadında güzelliğin tam tersi durumları gösterir. Kadının sınırını değil insan olmanın sınırını sorguladığı söylenilebilir.



Görüntü 26: Marina Abramovic ve Ulay. Great Wall, 1988. China.

Abramovic'in sanatında nesnelere ikincil planda olmuştur, denilebilir. Onun sanatının asıl nesnesi kendi hayatıydı. Ulay ile olan sevgililik durumunu sonlandırmak için de yaklaşık 2500 km'lik yolu yürüyerek bitirdi. Hayatında bir dönüm noktasını böylece performansa dönüştürdü. 12 yıl süren izin alma mücadelesi sonunda başarıya ulaşıyor, fakat bu sürecin sonunda, Marina, Ulay'ın kendisini aldattığını ve kadının hamile olduğunu öğreniyor. Bunun üzerine ilişkilerini bitirmeye karar veriyorlar. Bunu ruhani bir yolculuk sonrasında yapmayı istiyorlar. Çift, 1988'de Çin Seddi'nin farklı uçlarından birbirlerine doğru 3 ay boyunca yürüyorlar (Stiles, 2008, s. 132). Yolun ortalarında karşılaşip son kez birbirlerine bakıyor, dokunuyor, sarılıyor ve ayrılıyorlar (Görüntü 26). Bu, birlikte yaptıkları son performans olarak kalıyor.

Abramovic'in New York'taki Museum of Modern Art (MoMA)'a açtığı retrospektife sergisinin bir parçası olarak gerçekleştirilen *Sanatçı Aramızda* (The Artist is Present) 14 Mart-31 Mayıs tarihleri arasında yapıldı; ziyaretçilerin çektiği çok fazla fotoğraf, video filmi, tanık oldukları gösteriyi anlattıkları yazılı ve sözlü ifadeler sayesinde varlığını halen sürdürüyor (Wilson, 2015, s. 14). MoMA'da her gün halka açık bir şekilde sergilenen *Sanatçı Aramızda* performansı, yalın ve alışılmadık dışında bir kurguyla sunuluyordu. Uzun kırmızı, dökümlü bir elbise giyen Abramovic, geniş,

ferah bir avlunun ortasına yerleştirilen ahşap bir masanın bir ucunda oturmuş, yüzünde kararlı, mimiksiz, kayıtsız, duygularını saklayan bir ifadeyle duruyordu. İzleyicilerden isteyen gelip karşısında istediği kadar oturabilir, yüz yüze bakışabilir; daha sonra bu bakışmanın anlamını, oluşan duyguları, içine girdikleri ruh halleri kelimelere dökmeleri isteniyordu. Bazı izleyiciler sanatçının sessizliğini ifadeyici bakışlarla ya da kahkahalarla cevap verilebilecek bir meydan okuma, kışkırtıcı bir tavır olarak algıladı. Bazıları ise, bu sükûnet yoğunluklu deneyimden kendinden geçti, bazıları da deneyimin altında derin bir keder olduğu hissiyle gözyaşlarına boğuldu (Wilson, 2015, s. 14). Nitekim bu performansın konuklarından biri de Abramovic'in eski dostu Ulay da vardı. Ulay, Abramovic'in karşısında oturduğunda derin bir keder hisseden konukları doğrularcasına gözyaşlarına boğulur.

Abramovic yapıtlarında ruhani bir dönüşüm sergilemektedir. Kendi söyledikleriyle bu durumu açıklar. Başlangıçta bir tasarım olarak düşünülen performans, sanatçının bedenini bir etken olarak dahil olduğunda sonuç tamamıyla ritüel bir teatra dönüşür.

Biz kendi kavramımızı görünür kılmak için son derece rasyonel bir noktadan işe başlarız. Ama o rasyonel başlangıçtan sonra öyle bir an gelir ki yapıtın kendisiyle özdeşleşmeye başlarız, yapıtın kavramıyla tam anlamıyla bir özdeşleşme söz konusu olur ve bu durumda rasyonel kontrolü, bilinci yavaş yavaş yitirmeye başlarız. (Antmen, 2010, s. 237).

Her şey o anda olur ve biter, her şey gerçektir. Bu gerçekliğin kendisi bir sanat nesnesine dönüşür. Böylece gerçekliğin dayanılmazlığı ve zorlayıcı izleyici üzerindeki tesire dönüşür.

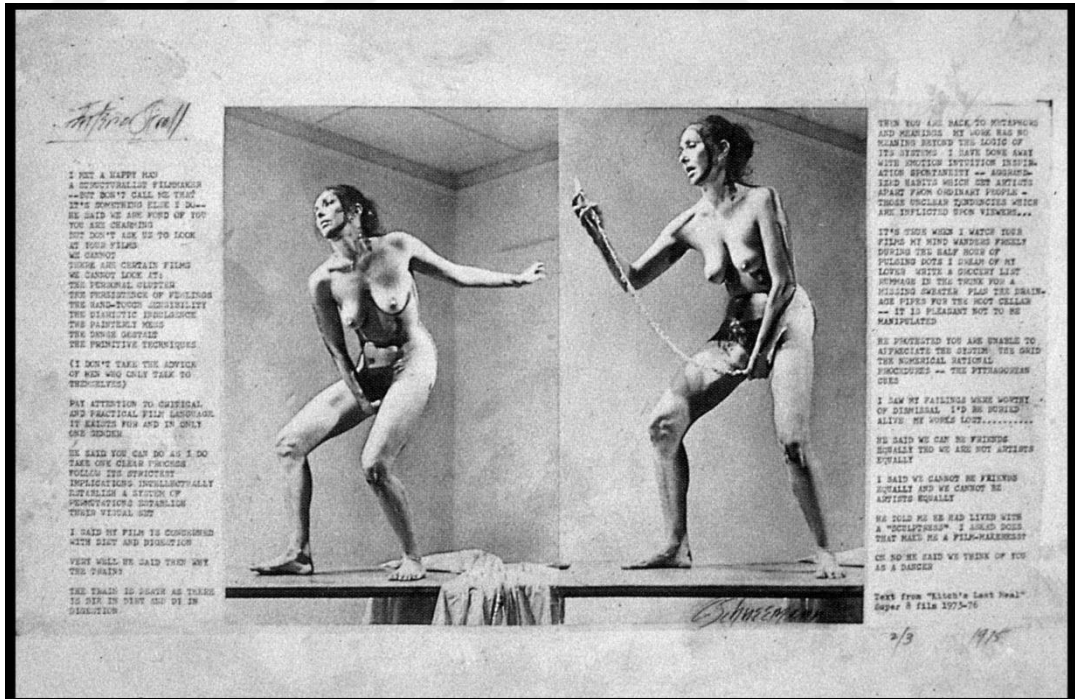
3.3.2. Carole Schneemann

Carolee Schneemann, *multidisciplinary* (disiplinler arası) bir sanatçı olarak performans, video, fotoğraf, resim, heykel ve enstalasyon alanında ürünler ortaya koymuştur. 1960'lardan günümüze kadar çeşitli sanat alanlarında üretimleri kapsayan feminist sanat birikimi içerisinde performans önemli bir yer tutar. Schneemann'ın kadın bedeninin bir tür meta haline getirilişinin temsilini sunan 'Et Şenliği' (1964) performans sanatının önemli bir örneğidir (Antmen, 2010, s. 242). Schneemann, özellikle beden, cinsellik ve toplumsal cinsiyet üzerindeki söylemin sanattaki tanımını dönüştürmüştür. Onun yapıtlarının kronolojisi en eski geleneklerden süregelen gizli tabulardan türetilmiş

haz ögesini kendi bedeninin toplumsal bedenle olan dinamik ilişkide araştırmaya dayanır.

Sanatçının özellikle üzerinde durduğu konu seyredilme, bakma, bakılma ve arzudur. Arzulanan kadına bakışı açısı itici ve şok edici bir şekilde sunar. Met Joy'da bunun en çarpıcı örneğini gözler önüne serer. Kadın doğurganlığı yeniden doğuşu bereketi ve üretkenliği sağlar. Bu inanç ve bereket vajinadan gelir. Carole Schneeman ise kan'ın, anneliğin ve kadın bedenine olan baskının kanla ve doğurganlıkla iç içe geçişini ifade eder. Kan ritüelin bir parçasıdır. Gelenekten günümüze kanın rengi boyaya benzerliğiyle örtüşür. Kadın oluşunu, bakireliği, kurban edilişi simgeler. Toplumsal bedenin kadındaki baskısını gösterir. Cinselliğin yaşandığı erkek tarafından arzulanan vajinayı Carole şu cümlelerle ifade eder:

Vajinayı fiziksel ve kavramsal açılardan farklı düşündüm: bir heykelsi biçimi, bir mimari veri, dönüşüm, doğum geçidi kutsal bilgi kaynağı. Vajinayı, dışarıdaki iri bir yılanın yarı saydam bir odası gibi gördüm. Görünürlükten görünmezliğe doğru yılanın geçişiyle keyiflenmiş sarmal bir tomar, hem erkek hem dişiye özgü özelliklerle, üretken gizemler ve arzunun biçimiyle sarmalanmış. İçsel bilginin bu kaynağı, Tanrıça inancında et ve ruhu birleştiren temel gösterge olarak simgeleştirilebilirdi. (Haug, 1998, s. 43).



Görüntü 27: Carolee Schneemann, Interior Scroll, Performans, Carolina Nitsch Contemporary Art, New York, 1975.

Cinsellik, hazzın yasaklanması, temsil ve sanat arasındaki karmaşık ilişkiyi Schneemann zihnini meşgul eder. Bu karmaşık ilişkiyi resimle değil ancak video sanatıyla ifade edeceğini savunur. Yaptığı performansı az bir izleyici karşında gerçekleştirir. Carole Schneeman video sanatını kullanırken arzulanan, istenen pornografik görüntülerin tersine bir bağlantı kurar (Görüntü 27). Beklentilere hitap etmez. Görülmek istenmeyen durumları ortaya koyar. İnsanın en savunmasız olduğu an çıplak olduğu an'dır. Bir kadın sanatçı için çalışmasında bedenini çıplak olarak kullanması kadının arzulanmasından çok daha farklıdır. Bu çıplaklık resmin, heykelin ve mimarinin geleneksel pratiğinin oldukça radikal uzantısı olarak görülür. Fiziksel sınırların zorlanması ise; izleyeni hem düşünmeye iter, hem de kendini tehdit altında hissetmesine neden olur. Sanatçı eski tanrıça imajı yeniden inşa etmektedir. Evde, yatakta, işyerinde, okulda ve sokakta kadınlar inisiyatifi ele almalıdır bakış açısını sunmaktadır. Kendi materyalini üreten sanatçı, aynı zamanda materyal olarak çalışmayla birlikte etin imaj değerlerini keşfeder video sanatını da bu bağlamda kullanır. Videolarında kullandığı canlı hayvanlar, cam parçaları yaşamda kurulan derecelendirilmiş ilişkilerdir.

Schneemann'ın üretimleri, kadın sanatçılar açısından, kadınların sanat dünyasındaki beklentilere riayet etmediği sürece sanatın üretilebilir olduğunu göstermektedir. Schneemann erkek-merkezli sanat endüstrisinin dikkatini çekmek için şok edici şekillerde vücudunu kullandı. Tam olarak tabu kırıcı bir sanatçı olarak en fazla tabu göstergesi olan vajina ile bu söylemini kurmaya çalıştı.

3.3.3. Orlan

1947 yılında Fransa Saint-Étienne'de doğan sanatçının asıl adı Mireille Suzanne Francette Porte'dır. Daha sonra 'Orlan' lakabını 1971 yılında kendisi vermiştir (Goes, 2013).

Modernizmde kadına güzellik, gençlik, dirilik verilmişken, postmodernizmde ise kadına daha güzel, daha şık, daha başarılı, daha beğenilen ve daha dahası eklenerek çok çeşitli kimlikler oluşturulmuştur. Bu noktada Orlan "daha ve en iyilerin" üzerinden kadına yüklenen kavramları eleştirir. Zamansız, mekânsız bir olgunun içerisinde kalan kadını, değişen kimliklerin içerisinde olan kadını aynı zamanda özgün olmanın anlamını

irdeler. Bir diğerk olgu ise karışık, belirsizlik çok çeşitliliğinin içerisindeki kadının kırılğan oluşuna bakışını ifade eder. Tüm bu durumları Orlan kendi içerisinde sentezlediğinde güzellik kavramını geçmiş ile gelecek arasında da bir bağ kurarak anlatır. Baudelaire için “Kadın makyaj ve makyajla birlikte oluşandır” (Baudelaire, 2013: 31). Söylemine Orlan estetik ameliyat ile cevap verir (Görüntü 28). Sanat tarihindeki eserlerin kalıcılığına, makyajın geçiciliğine karşı kalıcılığı estetik ameliyatla örtüştürdüğü düşünülür. Yüzünde yaptığı değişiklikleri ise toplumsal bedenün dürtülerine *ben*'deki beden dürtüleriyle gönderme yaptığı söylenilebilir.



Görüntü 28: Orlan, Ameliyat. “The Reincarnation of St. Orlan”, From Omnipresence, 7th Surgery Performance, 1993.

Orlan, ırk ve cinsiyet sınırlarını aşar ve “ben transseksüel kadın hareketinden yana bir kadınıdır” der (Orlan, 1997). Ne var ki Davis’e göre, gerçekleştirilen bu cerrahi dönüşümler kalıcı olmadığı için cinsiyet değiştirme operasyonu olmaktan uzaktır. Bu projeyi, kimlik üzerine postmodern feminist teoriye bir katkı ve kimliğin parçalanmışlığı, bölünmüşlüğü, çokluğu ve inişli çıkışlılığı ile ilgili postmodern bir kutlama olarak görmek daha yerinde bir yaklaşım olabilir (Davis, 2003, s. 32). Bu amaca hizmet edecek bir plastik cerrahi, kadınlara bedenlerinin kontrolünü yeniden kazandırabilecek bir yoldur ve Orlan’ın projesi feminist ütopyanın, üzerine inşa edildiği “ada”nın bizatihi bedenün kendisi olduğu bir örneği olarak görülebilir.

Orlan, Carnal Art olarak adlandırdığı sanatsal performansın içeriğindeki temel bakış, Barbara Rose'un ifadesine göre "toplumun, kadın imajını alıp geleneksel bir yolla ve ikiyüzlüce Madonna ve fahişe şeklinde ikiye ayırması"dır. Rose, Orlan'ın 'operasyon tiyatrosu' olarak isimlendirilen, bütün ayrıntılarıyla tasarlanmış performanslarının ardında ölümüne ciddi sebepler içeren dahi bir sanatçı olduğunu düşünür. Sanatı sanat olmayandan ayıran iki temel kıstas kasıtlılık (intentionality) ve dönüşüm (transformation) Carnal Art'ta birlikte sergilenir. Onun aykırı çalışmaları bizi sanatı sanat olmayandan ve normallığı delilikten ayıran sınırları yeniden düşünmeye zorlayan, patolojik davranışlardan çok estetik hareketlerdir (Rose, 1993, s. 85).

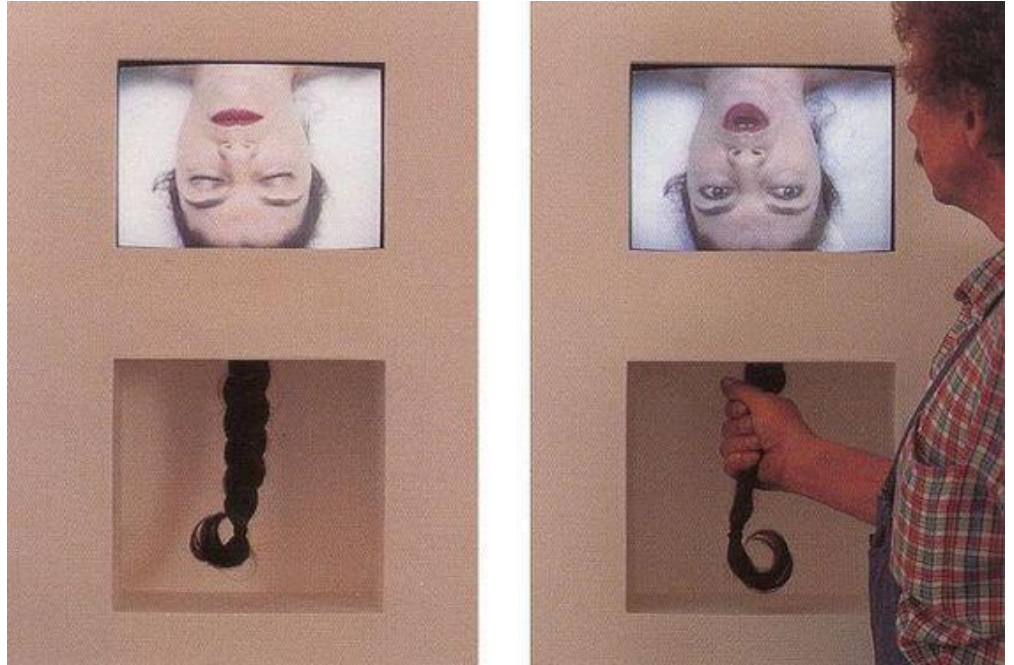
Sanatçı kadının toplumsal ötekileştirmesini ve kırılğanlığını dile getirirken sanat tarihi'nin ideal güzellik arayışına, erkek sanatçıların yaptığı kadın portrelerinden bir parçayı estetik ameliyatla yüzüne yaptırmasıyla güzellik değerlerinin "neye ve kime göre olduğunu" sorgular. Makyajla güzelliğini ortaya çıkaran gizemini artıran kadına sanat tarihindeki güzel anlayışına bir gönderme yapan sanatçı estetik ameliyatı kendi yararcılığıyla birleştirdiği video sanatını da araç olarak kullanır. Sanatçı performanslarını video olmadan gerçekleştiremez ameliyathanedeki görüntülerini video aracılığı ile izleyiciye ulaştırır. Video onun fırçası gibidir, duygularını, yaşadığı deneyimleri video aracılığı ile sunar. Öncesi ve sonrasını, zamansız ve mekânsızlığı, en önemlisi doğal ve yapaylığı videonun gözlemiyle izleyicinin seyrine sunar.

Kadın üzerindeki yaptırımlara Orlan'ın mesajı video sanatı ile olmuştur. Video sanatının sunduğu imkanları iç dünyasındaki sorguların tıpkı bir ayna yansıtısını göstermektedir. Seyirlik bir sanatçının sanat eserinden bakışı üzerine çeken sanatçı'nın seyredilen bir sanat eseri oluşunu beklenilenin dışında yansıtır. Video görüntülerinde acıyı narkozun etkisiyle deneyimleyemez acı çekmek yerine bedenin anlamı onun kullanımındaki düşünceden yola çıkar izleyicinin ruhunda yeni bir kanal açarak oluşturur. Videolarında izleyici kendi dünyasındaki duyguları ve sorgularıyla baş başa bırakır. Süreç "o an'dır" ve geçmiştir. Zaman mekan olgusu izleyendedir. Seyredilen merak edilenin söylemi yaşanmış ve tüketilmiştir postmodern çağda kadının tüketildiği gibi. Umutsuzluğun, kaygıların içerisinde kalan kadının her anlamda bozuluşu Orlan'ın yüzündedir artık. Postmodernin istediği kadın yüzü, düşünceleri, beklentileri değildir. Video sanatı ise bu yapıbozumunun bir parçasıdır. Yüzleşmenin yüzleşmesidir.

3.3.4. Mona Hatoum

1952’de Filistinli bir ailenin çocuğu olarak doğan Mona Hatoum, kendi kuşağındaki birçok Müslüman kadın sanatçıyla benzer bir kaderi yaşamıştır. Bu kaderin odağında sürgün, mültecilik, göç ve gittiği yerlerde kadın kimliğinden dolayı çifte baskıya maruz kalmasıdır. Beyrut’tan ayrıldıktan sonra 1975 yılında Londra’ya yerleşen sanatçı Lübnan’daki iç savaş döneminde yaptığı bazı performans ve enstalasyonlarla tanınmıştır. Hatoum’un resimlerinin organizasyonunu yapan Küratör Jessica Morgan’a göre, Mona Hatoum, eserleri şimdiye değin İngiltere’nin büyük müzelerinde sergilenmemesine rağmen dünyaca tanınmış bir ressamdır (Ehtesham, 2010, s. 41).

Sanatçı ırkçılık, cinsiyet ayrımı, yabancılaşma ve bölünme gibi problemleri anlatmak için geçmişinde yaşadığı içsel dramlarını sergilemiştir. Hatoum’un didaktik olmayan gösterileri sırasında izleyicilerle birebir diyaloga girerek onları sahneye almakta ve izleyicinin gözleriyle izleyiciye kendi dünyasını göstermeye çalışmaktadır. Bunu yaparken izleyiciyi cesaretlendirir. Performanslarında sahneye aldığı izleyiciyle kendisi arasındaki ayrımı ifade etmek için değişik yöntemler geliştirmiştir (Görüntü 29).



Görüntü 29: Mona Hatoum, Pull (Çekme), 1995. Performance.

Hatoum'un 1988 yılında sergilediği, "Measures of Distance (Uzaklık Ölçüleri)", video performansında, sürgün hayatının uzaklık kavramı üzerinden ortaya çıkardığı duygusal ve politik karmaşayı ifade etmektedir. *Measures of Distance* videosu sanatçının, Beyrut'ta ailesiyle yaşadığı evde çekilmiş ve annesinin görüntülerinden oluşmaktadır. Bu çalışması ülkesini ve özellikle annesini geride bırakmanın yaratmış olduğu duygusallığı yansıtmaktadır. Video bu ayrılığın acılarıyla ilgilidir (Moison, 1988). Sanatçı annesinden kendisine gelen mektupları, ekranda annesinin görüntüleri devam ederken sesli bir şekilde okumaktadır.

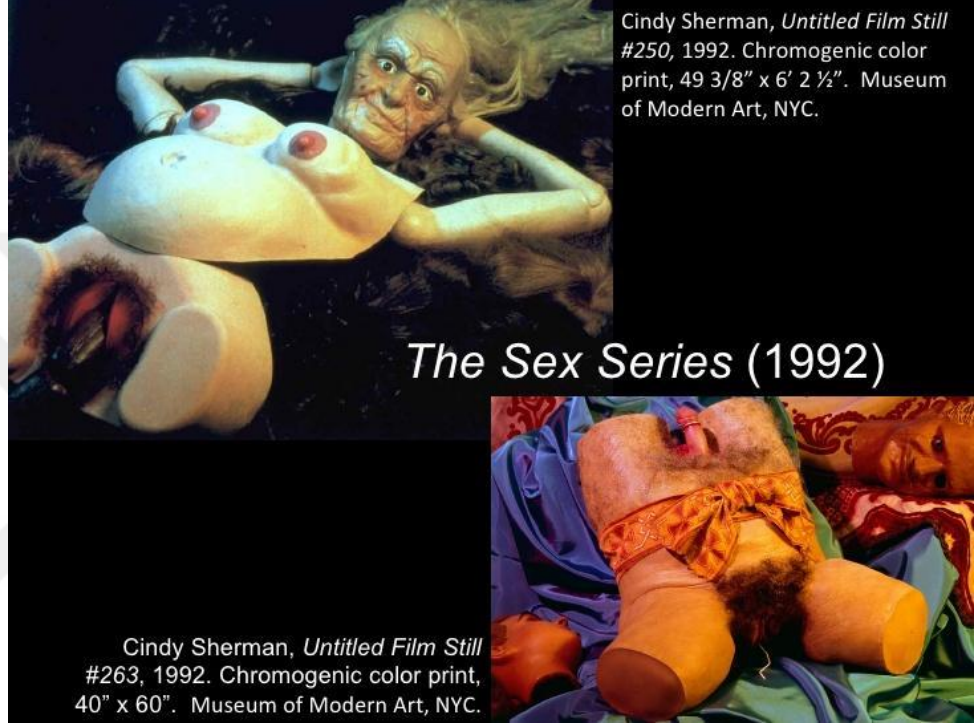
Sanatçının aile ve anne kavramına olan duyarlılığı 1975 yılında, henüz yirmi üç yaşında iken patlak veren iç savaş sırasında İngiltere'de bulunmasıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü Mona Hatoum Londra 'da iken iç savaş süresince, Lübnan'da bulunan ailesinin güvenliği için, ailesiyle iletişimine sınır getirmek zorunda kalmıştı. Daha sonra sanat çalışmaları için uygun gördüğü İngiltere'de kalmayı seçen sanatçının ailesiyle görüşmeleri sınırlı düzeyde kalmaya devam etmiştir. Bu durum Hatoum'un aile ve annesine olan duyarlılığını gösteren çalışmalarda kendisini göstermiştir (Işık, 1998, s. 43). Bu duyarlılığın yanı sıra Hatoum'un çalışmaları, Lübnan'da sürgün sırasında oluşan izlerin yanı sıra cinsiyet ve ırk ayrımı konusunda gösterdiği duyarlılıktan oluşmaktadır. Hatoum Berlin ve Londra'da yaşamını sürdürerek, çalışmalarına devam etmektedir.

3.3.5. Cindy Sherman

Cindy Sherman'ın üniversite yıllarında kılık değiştirme ve makyaj ile görünüşünü değiştirerek kendi fotoğraflarını çekmesi sanatının ileriki dönemine yansiyacak üslubunun habercisiydi. 1977'de ulusal sanat bursu kazandıktan sonra New York'a yerleşen Sherman, 1977 – 1980 döneminde, filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan, model olarak kendisini kullanarak fotoğrafladığı "*Untitled Film Stills*" (İsimsiz Film Kareleri) serisi ile sanat çevrelerinde tanındı.

Cindy Sherman (1954-) ismi 1980 sonrası feminist sanat bağlamında gündeme gelen kadın sanatçılardan biridir. Sherman kadın bedeninin biyolojik özelliklerine odaklanmak yerine yapısökümcü bir yaklaşımla kültürel çözümlerinin sanatsal ifadelerine yönelmiştir (Antmen, 2010, s. 242).

ABD’li sanatçı Cindy Sherman, fotoğraflarında kendisini modern dünyaya dair çeşitli konularla ilgili yorumlarda bulunmak için bir araç olarak kullanır. “Untitled Film Stills” (İsimsiz Film Kareleri) ve sonraki dönem serilerinde Sherman, moda dergilerinin, reklamların, sinema filmlerinin görsel dilini kullanır ve toplumda kadının rolü ve temsili, medya ve sanatın konumu hakkında çarpıcı sorular ortaya koyar. Sanatçının çalışmaları kavramsal fotoğraf olarak da nitelenir... Sherman iğrenme, seks ve ölüm gibi kavramlarla ilişkili imgeleri inceler. Bu fotoğraflar, insanın tahrik edilme, şaşırılma ve korkutulma arzularıyla ilgili sorular sorar. (Yabanlıoğlu, 2012: 34).



Görüntü 30: Cindy Sherman, *Untitled Film Still #250*, 1992. Chromogenic Color Print, 49 3/8" x 6'2. Museum of Modern Art, NYC *The Sex Series*.

Sherman’ın 1970’lerde başladığı *İsimsiz Film Kareleri* (Görüntü 30), her karede farklı bir kılığa bürünen sanatçıyı ikinci sınıf Hollywood filmlerini anımsatan görüntüler içinde gösterir. Sherman’ın kendi çektiği, öznesi ve nesnesi olduğu fotoğraflar, popüler kültürün şekillendirdiği kadın imgesini sorgularken kimliğin ne kadar kaygan zeminde kurulan ve bozulan bir olgu olduğunu düşündürür (Antmen, 2010, s. 276). Sherman kadını kendi bakışıyla ya da kadın bakış açısıyla değil, erkeğin bakışıyla kadını yeniden kurmaya çalışmıştır. Fotoğraflarında ve filmlerinde kadın olması gerektiği gibi olma durumunun eleştirisi eril bir kurguyla izleyiciye sunulmaktadır.

3.4. TÜRKİYE'DE FEMİNİZMİN SANATA YANSIMALARI

Kadınlarda 1960'larda oluşmaya başlayan bilinç, kadınların geleneksel dinlerde kendilerine verilen rolün, akla pek uygun olmadığına ayırımına varmaları ile oluşmuştur. Dinsel inanç ve etiğin kaçınılmaz olarak iç içe geçtiğini düşünen kadınlar, toplumsal adalet için verilen mücadelede kendi haklarının savunulmadığını görmüşlerdir.

Günümüzde Feminizm, sanat alanında da alışılmış ve bilinen tanımları ve durumları yeniden tanımladığı ve geçmişin sanatının etik ve idealist değerler bağlamında insanoğlunun doğal ve evrensel değerlerini mi yoksa erkeklerin değerlerini mi yansıttığını tartışmaktadır. Öyle ki kadın artık ikincil bir varlık olmayacak, eksiksiz bir insan gibi görünmemek için erkekle özdeşleşmeye gereksinim duymadan kadın oluşuyla gurur duyacaktır. Ayırım yalnızca bir yaratılış ayırımından değil, çıkar çatışmalarından ve karşılıklı bağımlılıktan doğmaktadır.

Kadınların kendi yer ve konumlarını kendilerinin belirlemesi konusunda pek fazla çaba harcamamış olmaları şaşırtıcı değildir. Kadınlar, iktidar tekeli elinde tutanlarca kurulmuş ailevi, ekonomik, siyasal ve dinsel düzene boyun eğmişlerdir. Bu bağlamda, artık pek çok sanat eserinin geleneksel sanat tarihi yorumlarının yeniden ele alınarak sanatın sosyal ve kültürel anlamda yeniden sorgulandığını söyleyebiliriz. Kuşkusuz sanat tarihi de bu entelektüel gelişmelerden nasibini almaktadır. Yeni bakış açıları sanat tarihinde de geniş bir etki yaratmaktadır. Bu sayede, geçmişte ve günümüzde kadın sanatçıların başarı veya başarısızlıkları yeniden değerlendirmeye tutulmuş, bir başka deyişle keşfedilmiştir (Berktay, 2009, s. 16).

Günümüzde sanat tarihinden dışlanmış kadın sanatçıların çalışmaları hakkında bilgi edinebiliyoruz. Aynı zamanda kadın sanatçıların ayırt edilebilen; tamamen kadının durum ve tecrübelerinin ifadesine dayanan, erkeklerinkinden farklı bir üslubu temsil ettikleri söylenebilir 1970'lerin başında, süregelen erkek egemen kültüre duyulan güvenin yitilmesiyle kadın sanatçıları arasında güçlü bir dayanışma başlamış ve feminizm söylemi yaygınlaşmıştır (Okan, 2012, s. 125). Bu da kadın sanatçıları tarafından öne sürülen ilk felsefi yaklaşım olan feminizmin sanatta nasıl somutlanabileceği üzerinedir. Dolayısıyla kadınların sanata getirdikleri en belirgin şey eleştirel bir kapı aralamaları olmuştur.

Kadınların söylemi, 80'lerde eşitlikten farklılığa dönüşür.70'lerde dışlandıkları fikri ile başlayan ortak tepkime 80'lerde yerini batılı kadın-doğulu kadın'a, alt kesim-üst kesim kadın'a, sanatçısının değişik dünya görüşüne ve yorumlarına bırakıyor. Kavramsal sanatın sınırlarını gevşeten öznellik, global kadın kimliğinin 80'li yıllardan sonra etkisini yitirmesine ve yapıtı üretenin kendine yoğunlaşmasını sağlıyor (Okan, 2012, s. 126). Kadınların yüzyıllar boyunca sanatın nesnesi ve konusu olmaları birtakım sınıflandırmalarla kategorize edilmeleri birçok kadın sanatçıyı bu imgeleri düzeltmeye yöneltmiştir. Bir nesne olmaktan çıkıp 'sanatçı' konumuna geçen kadın, artık kendi imgesini de üretebilir hale gelmiştir. Artık yalnızca bu imgenin muhatabı da değildir.

Türkiye de son 20 yıldır kadın ve cinselliğinden soyutlanan, ülküselleşen kadın temaları sahneye çıkmaya başlamıştır. Kurtuluş Savaşı ile başlayan bu temalar, kentli, köylü, aristokrat, emekçi kadın v.s gibi temalarla çeşitleniyor. Füsun Onur, Arzu Başaran, Hale Tenger, Gülsüm Karamustafa, İnci Eviner gibi kadın sanatçılar, kadını eserlerinde sorgulayan belli başlı kişilerden bazılarıdır.

3.4.1. İnci Eviner

İnci Eviner (d. 1956) resim, heykel, yerleştirme sanatı ve video sanatı dallarında ürün veren Türk sanatçıdır. Çalışmalarında politik mesajlar vermeden kadın kimliğini sorgulamaya çalışmıştır. Eviner, antropolojik bir yaklaşımı ortaya koyarak iletişim ve bedenler konulu çalışmalarında teni anımsatmak için malzeme olarak deri kullanır. İşlerinde kadın gövdesiyle özdeşleştirdiği hayvan imgelerini ve antropolojik imgeleri de kullanarak özgün bir üslup geliştirmeye çalışmıştır. Bazen de doğa imgelerini kadın bedeni ile birleştirmeye çalışmıştır.



Görüntü 31: İnci Eviner, Yeni Vatandaş I-II-III, 365 x 832 cm Değişebilir Boyutlarda Duvar üzerine akrilik, ü. Video, Renkli ve Sessiz, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, 2009.

İstanbul Modern'in düzenlediği İnci Eviner Retrospektifi, eserlerinin 1980'den beri bu güne uzanan sanat yolculuğunun ürünlerini bir araya getirmektedir. Sergi, Eviner'in desenden resme, videodan enstalasyona, fotoğraftan heykele kadar uzanan yoğun ifade arayışının gelişim ve dönüşümünü gözler önüne seriyor (Görüntü 31). Bu koleksiyonda Eviner'in sanatsal birikimlerinin tarihsel bir sıralaması yerine, geçmiş ve bugünü birlikte konumlandırma vardır. Sergi mekanı sunuma dahil edilip farklı bir kurguyla takdim edilmektedir (Atagök, 2010, s. 70).

Sanatçının çalışmalarının merkezinde yer alan desen çalışma pratiğinde zengin bir üslup denemesi sunmaktadır. Kağıt üzerine çizgilerle oluşturduğu dışavurumsal yansımalar alegori, ikonografi, illüstrasyon, ideogram ve piktogramların sembolizmiyle sanatsal bir dile dönüşmektedir. Güzel olanın içindeki şiddeti, bastırılmış olanın potansiyelini ve bilinçaltının eşsiz yaratıcılığını iç içe örerek güncel, güncel olduğu kadar da zamansız olduğu izlenimi veren yapıtlar kurguluyor.

İnci Eviner, çağdaş Türkiye sanatının içerisinde sanatsal dönüşüm anlamında etkin bir rol oynamış, öncü sanatçılardandır. Sosyal, siyasi ve kültürel koşullarda kadın, toplumsal cinsiyet ve kimlik politikalarına dair farklılıklar üzerine özgün bir ifade alanı

bulmaya çalışmıştır. Bireyin etkisi altında kaldığı söylemsel ve bilinçaltı süreçlerin kadın kimliği üzerindeki etkilerini araştırıp belli bir imgesel kalıba sığmayan kadınlık halini, sanatsal yaratımın hayal gücü alanı olarak tanımlamaktadır (Atagök, 2010, s. 70). Eviner gündelik hayatta kadın için uygun görülen temsil biçimlerini meydan okuyarak sorgulamaktadır.

İnci Eviner ilgi ve araştırma alanlarının çeşitliliği açısından şüphesiz kuşağının en yaratıcı ve güncel sanatçılarından biridir. Serginin bir araya getirdiği yaklaşık kırk yıllık döküm, onun hem kendisi ile hem de insanı var eden bilinçaltı, kültür, tarih, doğa ve sanat bütünlüğü ile kurduğu derin bağın zenginliğini ortaya koyuyor (Atagök, 2010, s. 70).

Eviner'e göre Müslüman toplumlarda kadın kontrol edilmesi gereken tehlikeli bir varlıktır. Her türlü simge, imge ve alegorilerle ifadesini bulur. Görsel sanatlarda bazı kadın sanatçılar gibi Eviner de bu simge ve imgelerin ardındakini merak etmektedir (Atagök, 2010, s. 70). Kadın sanatçıların üretimlerindeki bazı form ve yaklaşım benzerliklerinin olmasının temelinde kadın imgesinin tarihsel olarak çözümlenmesidir.



Görüntü 32: İnci Eviner 'Harem'de Melling'in ünlü gravürünü fon alıyor, 2009.

İnci Eviner, bildik bir harem gravürünü yeniden yorumlayarak Avrupa oryantalizminin temelini oluşturan ana fantezinin -haremin- tarihine göndermede bulunuyor. Eviner, Melling'in gravürünü fon olarak kullanmakla yetinmiyor, ressamın kendine özgü o ayrıntıcılığını da yeniden yorumlamaktadır: Ayrıntılarda gösterilene, ama aynı zamanda üstü örtülene böylece dikkat çekiyor. 'Harem' (Görüntü 32) elbette salt 'harem' değil: Batı'nın Doğu'yu okuma biçimleri, görsel verilerle kurgulanan sahte gerçekler, kendi 'gerçeğini' başkasından okumanın yarattığı içe bakışın kaygan zemini ve delirtici kimlik oyunları... Sanatçı 'Harem'de kadınlara bakıyor ama resimde esas sorgulanan, erk ve erkek kavramlarıdır (Fergökçe, 2011). Eviner'in keyifli bir biçimde göz oyalayan, ama esas zihin kurcalayan videosu, çağdaş Türk sanatında özellikle de kadın sanatçıların neden çok az Harem yorumu olduğunu düşündürüyor.

3.4.2. Nil Yalter

1938 yılında Kahire'de doğan Nil Yalter, Robert College'de okumuştur. 1956'dan itibaren çok kez Fransa'ya gidip gelen sanatçının birçok büyük boyutlu tuval çalışmaları vardır. Desen, fotoğraf, film, performans gibi tekniklerde farklı deneyler gerçekleştirmiştir. Türkiye ve dünya çapında video sanatına öncülük etmiştir. Sanatçı, farklı konuları ve alanları duyarlılıkla birleştirebilen bir düşünce yapısına sahiptir. 1973'de, Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde "Toprak Ev" adlı ilk sergisini açar. Resim yerleştirme, video, bilgisayar gibi birçok tekniği ayrı ayrı olduğu gibi bir arada da kullanmıştır. 1975 yılında "Direnen Kadınlar" adlı grubu kurar. "Kadınlar Hapishanesi" (1974), "Rahime'nin Öyküsü" (1979) gibi birçok video çalışması gerçekleştirmiştir (Yücel, 2013, s. 9).

Nil Yalter'in geleneksel resimden üç boyutlu sanat tekniğine geçişi, 1974-80 yılları arasındaki performanslarını belgelemek ve daha sonra video tekniği ile bunlar üzerinde müdahalelerde bulunarak gerçekleştirmiştir. "Törelere" adlı çalışma dizisine 1980'de geçen sanatçı sonraki çalışmalarında da birey ve bireyi çevreleyen dış dünyayı sistematik olarak işlemiştir (Sönmez, 1994, s. 2).

1974 yılında sanatçının hazırladığı "La Roquette, Prison de Femmes" (Kadınlar Hapishanesi) (Görüntü 33) adlı çalışma ilk video denemesidir. Nil Yalter bu yapıtında fiziksel ve ruhsal olarak hapsedilmenin öyküsünü anlatmaya çalışmaktadır. Yalter sanatı

öyküler arası geçiş ya da kendi öykülerini devinim içinde bir süreç olarak görmektedir. Kendi öyküsünü başkalarının öyküleriyle birlikte kullanarak, kendi fikirlerini ortaya koymaktadır. Yalter kadın sanatçının yalnızlığını *Kadınlar Hapishanesi*'nde mahpus kalan Mami adlı kadının anlattığı anılarla çakıştırarak anlatmıştır. Bu çalışmasında yöntem fotoğraf, desen ve video enstalasyondur; hepsi birbirini tamamlayan unsurlardır (Atagök, 2010, s. 250).

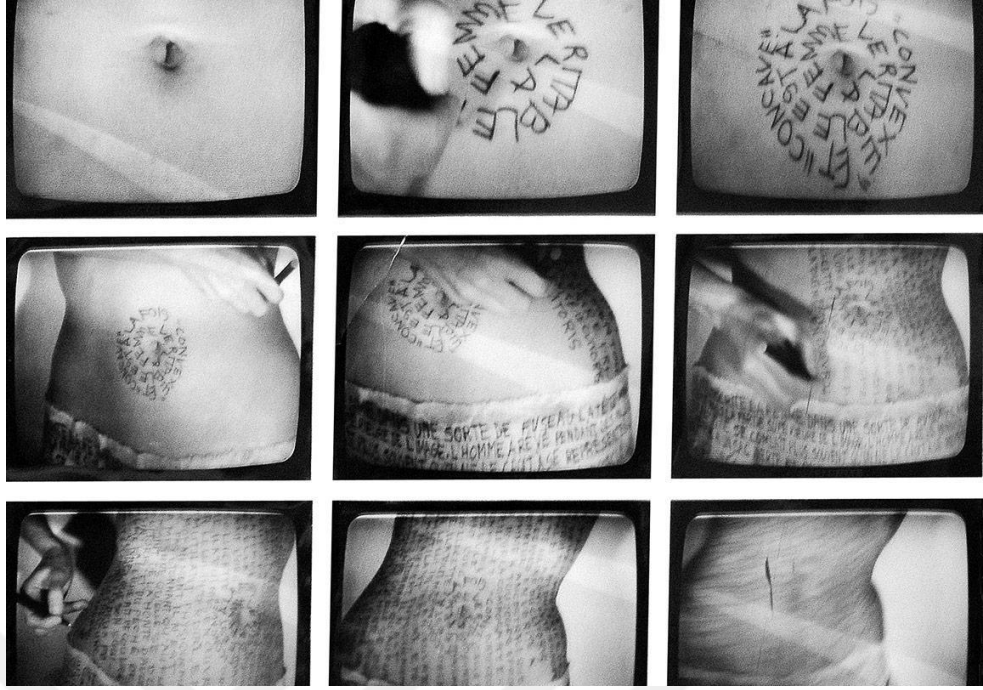


Görüntü 33: Nil Yalter (with Judy Blum, Nicole Croiset), La Roquette, Prison de Femmes, 1974.

Sanatçının 1976-2005 yılları arasında çektiği *Göçmenler* serisinden oluşan bir video yerleştirmesi, sanat yaşamının neredeyse tamamına yayılan kendi göçmenliğine dair sorgulamalarıyla farklı şehirlerde tanıklık ettiklerinin birleşimidir. Philippe Artieres, sergide yayımlanan katalog metinde Yalter'in gözlerini anıların mahfazasına benzetir ve “çağımızın görmezden gelinenlerinin, tanınmayanlarının, sesi olmayanlarının belleği” diye betimler. Artieres'e göre, “Sanatçının gözleri, onların en küçük hareketlerini, en sessiz fısıltılarını, yüzlerinden geçen küçücük bir ifadeyi yakalayıp tutar.” Video yerleştirmeye eşlik eden fotoğraf serisi de Yalter'in bakışındaki detaycılığı ve öznesiyle olan samimi ilişkiyi sergiler (Akbulut, 2016).

Nil Yalter Feminizm'i, Marxizm bağlamında düşünür. Kadının ekonomik özgürlüğü problemini Marxist bir perspektifle yorumlar. Ancak 1985'ten itibaren çalışmalarında, bireyin ekonomi politliğini bırakıp kültürel bireyselliği bağlamında yorumlar yapar. Böylece sanatçı; kişisel olanın, evrensel boyutluluğu ile ilgilenmeye başlamıştır. Marqius de Sade video-enstalasyon çalışmasında, hiçbir şeyin kadından doğmadığını vurgular. Kültürel, dini, politik ve etik handkapları, yaratıcı kadın olan sanatçının, yıkması gerektiği mesajını vermeye çalışır. Oryantal stil, birçok nesnenin karışımına izin verir. Birçok nesnenin karışımını sağladığı için sanatçı, oryantal barok stil için de çalışmalarını sürdürmüştür. Nil Yalter; tüm çalışma konularını, Doğu- Batı sentezinden geliştirdiği üslubuyla ele almaktadır. Sanatçı geliştirdiği üslupla, sanatın ve gerçeğin sınırlarını sorgular ve sorgular (Yücel, 2013, s. 9).

Nil Yalter, 1974 yılında "Başsız Kadın" veya "Göbek Dansı" (Görüntü 34) adını verdiği ilk video çalışmasını yapar. Bu video çalışmasının üslubunu Doğu-Batı sentezi olarak tanımlayan sanatçı, içerik olarak Anadolu kadınına atıfta bulunur. Göbek dansı performansında, gelenekçi yapının baskısı altındaki kadının, kadınsal zevklerin tüketimine eleştirel bir vurgu yapmıştır. Sabit olarak yerleştirilen bir kamera görüntüsünün merkezinde göbek yer almaktadır. Sanatçı, Rene Nelli'nin kitabından alıntıladığı "Kadın hem dışbükey hem de iç bükeydir" şeklindeki metni, siyah keçeli kalemle göbeğine yazmaktadır. Yazılan metin, belinin aşağısında olan etekte de mevcuttur. Sanatçının, göbek çevresine metin yazdıktan sonra, yazılı bölge dans etmeye başlar. Video, yirmi dakikadır. Sanatçı bu videosunda primitif öğelere göndermelerde bulunarak, yazılan metinle kadın sünneti olgusuna dair etnografik bir analiz sunar. Rene Nelli'nin "Erotique et Civilisation" ifadesi Afrika'da kadın sünneti olgusuna dair yaptığı etnografik bir analizdir. Yaralanmış kadın egosunu; kendi bedenini bir araç olarak kullanarak sahnelemiş ve ironik bir tonla sergilemiştir. Nil Yalter bu video çalışmasıyla, geleneksel yaşamın baskısı altında kalan kadının, doğal zevk yoksunluğuna dikkati çeker (Akbulut, 2016).



Görüntü 34: Nil Yalter, Başsız Kadın ya da Göbek Dansı, Video, 1974.

Nil Yalter'in kendisiyle özdeşleşmiş en önemli eserlerinden biri de "Toprak Ev" çalışmasıdır. Gerçek anlamda 'avangart' bir sanatçı olan Nil Yalter, çeşitli mecraları (video, enstalasyon, fotoğraf, resim, yazı vesaire) birlikte kullanması ve bütün bu kanalları kullanarak 'topyekun' (ya da 'interdisipliner') bir sanat icra etmesi açısından da (en azından Türkiye sanatı için) avangart sıfatını fazlasıyla hak ediyor. Böyle bir disiplinler arası ve sosyolojik sanat Türkiye'de ancak 1990'larda mümkün olabilmiştir (Ergenç, 2016, s. 65).

Yalter'in Türkiye'deki sanatsal gelişim açısından avangard bir konuma sahip oluşu şüphesiz 60'lı yıllarda Paris'e göç etmiş olması etkili olmuştur. Verili bir alandan çıkan Yalter, farklı toplumsal olaylara (özellikle 68 rüzgârına) açık bir alanda kendi yöntemini geliştirmeye başlamıştı. 1973'te Paris'te açtığı ilk sergisi için kurduğu göçebe çadırı (Toprak Ev) (Görüntü 35) bu alanın ilk yapıtıydı. Çadırı kadınların yazgısına ve mekânına dair bir soruşturma alanı olarak kullanan Yalter göçebe çadırına 'yurt' denmesi üzerine bu değişken alanı bir alternatif yurt metaforu olarak kullanmış ve kadınların dünyadaki varlığına dair radikal bir jest sunmuştu. Yerleşik kodların dışında kalan kimlik, topluluk ve varoluş biçimlerinin araştırılması: Sanatla sosyoloji ve

etnografinin politik bir bağ aracılığıyla birleştirilmesi idi. Zaten Yalter 70'lerden itibaren sanatını bir politik performans olarak da kullandı (Ergenç, 2016, s. 67).



Görüntü 35: Nil Yalter, Toprak Ev, Museum of Modern Art of Paris 1973.

1973 yılında Toprak Ev çalışması ilk olarak ‘çevresel sanat’ tabiriyle Paris Modern Sanat Müzesinde sergilenmiştir. Niğde çevresinde Yörük çadırları üzerinde bir araştırma yapan Yalter, keçe, metal gibi malzemeleri bir araya getirerek kurmuştur (Atagök, 2010, s. 250). Çalışmasının teması şaman geleneklerine yapılan vurguyla primitif bir özellik taşımaktadır.

Nil Yalter, kendisinden oldukça etkilendiği Simone de Beauvoir’ın attığı çağdaş feminizmin fikirlerinin sanatsal uyarlanmasıyla kalmayıp geliştiren, artık erkekleri “Bu kadınlar ne yapıyor?” dedirtecek noktasına getiren ve belki de bugünkü kadın sanatçılarımızın daha rahat ve atilgan olmalarına alt yapı hazırlayan mücadelelerinden bahsederken dönemin ruhunu, heyecanını koruduğunu ve hep koruyacağını hissettiriyor. (Küçükyıldırım, 2011). Nil Yalter, kendi yaşam deneyimleri ve sorun edindiği sorunlara bağlı kalarak sanatını icra etmesinden dolayı yapmacıksız, derin düşünsel yoğunluğa sahip ancak bu derinliği katmanlayarak gösterebildiği için, en basit şekilde aktarma zekâsına da sahip, son derece yaratıcı bir özelliğe sahiptir.

3.4.3. Gülsün Karamustafa

Türkiye’deki çağdaş sanatın önde gelen isimlerinden Gülsün Karamustafa, 1969 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi’nden mezun olmuştur. Sinema sanatına, Atıf Yılmaz’ın “Bir Yudum Sevgi” filminde sanat yönetmenliği yapmasıyla başlamıştır. Yönetmen olarak Füzûzan ile birlikte çevirdiği tek film “Benim Sinemalarım” ile ulusal festivaller dışında Fransa, Kanada, Mısır, İran, ABD, Japonya, Almanya, Belçika ve Hindistan’da birçok festivale katılarak ödüller alan Karamustafa, yurtiçi ve dışında birçok kişisel ve karma sergiler açmıştır (Heinrich, 2007, s. 13).

Karamustafa 1998 yılından itibaren video sanatına ilgi duyup bu alanda yapıtlar ortaya koymaya başlamıştır. Sanatçı 1998-2005 yılları arasında ürettiği eserlerde kimlik, cinsiyet, göç ve göçmenlik, kültürel kimlik gibi sorunlara, kavramsal sanat anlayışıyla değinmeye başlamıştır. Kültürel konulara ilgi duymasına rağmen etnik kimlik bağlamındaki tasvirleri reddeden sanatçıya göre, etnik kimliğin tekil yapısı itibariyle kimliği mülkiyete dönüştürmesi sanatsal estetiğin paylaşımcı ruhuna aykırıdır. Etnik kimliğin tek yönlülüğünden kaçınarak, cinsel kimlik, güncel yaşam, kent, politika, gündelik yaşam bağlamında aidiyeti bir bütünlük olarak sorgulamak istemiştir (Marci, 2005).

Sanatçı, çocukluğundan itibaren kendi hayatına ve çocukluğuna dair izdüşümlerinin olduğu yapıtlarında fotoğraf ve hazır nesnelere kullanmaktadır. Çocukluk dönemi oyunlarında olduğu gibi hayal gücüyle farklı anlamlar yüklenen nesnelere, oyuncaklar sanatçının plastik yaklaşımlarında da gösterilmektedir. Sanatçı, Viyana’da açtığı ‘Anıt ve Çocuk’ sergisinde, çocukluk çağına ait görsellerle çocukluk imgelerini birleştirmiştir. Sütuna benzer kaidelerin üstünde sergilediği eserler gündelik yaşamın içindeki nesnelere aittir. Ağlayan çocuk resimleri, melek bibloları görkemli sütun kaidelerin üzerinde zıtlık teşkil eden bu nesnelere, çocukların umarsızca yaşama bakışını temsil ederken yetişkinlerin kalıplar içerisinde sıkışmışlığını göstermektedir. Eserlerinde video-art uygulamaları da bulunduran sanatçı, çocukluğuna ait imgeler ve onların etrafında şekillenen nesnelere ilham alır. Mekân yerleştirmeleri ve enstalasyon çalışmaları da sanatçının kendi öz yaşamından alıntılar ile düzenlenmiştir (Okan, 2012, s. 123-138).

Sanatçı 98-2000 yılları arasında çalışmalarında oryantalizm konusu üzerinde durmuştur. Nil Yalter'in "*Orient Express*"inde olduğu gibi göçmen bir kadının göç ve göçmenlik olgusu bağlamında Batı'nın Doğu'ya bakışı irdelenmiştir. Ancak Yalter bir göçmen olması bakımından bu bakışını Batı'daki Doğulu bir kadın sanatçı gözüyle kurmuştur. Karamustafa ise bizzat Doğu'dan bakan bir perspektifi sunmaktadır. "Oryantal Fanteziler Üzerine Pekiştirme Serileri" kapsamında hazırladığı "Dışarıdan" (From The Outside) adlı yapıtında video tekniğini ilk kez kullanır. Sarayın harem odasında çektiği bir video bu çalışmasında yer almıştır. Harem hikayesinin anlatıldığı bu video haremi çekip, Batılı gözüyle çalışmanın içerisine dâhil edilmiştir. Bu videoda Leyla isimdeki bir kadının sancılı doğum hikâyesi anlatılmaktadır. Doğulu kadın kimliğinin oryantalist bir açıyla işlendiği görülmektedir (Uçar, 2016, s. 172).

Karamustafa *Fragmanları Fragmanlamak* (Görüntü 36) adı çalışmasında oryantalizmle, oryantalist resimleri parçalara ayırıp yeniden kurmuştur. Bu işinde sanatçı 90'larda bu konuya bir blok halinde eğilmek istemiştir, çünkü oryantalizmin fazlasıyla tartışıldığı bir dönemdi. O dönemde birbirini izleyen birkaç işinde elindeki bütün olanakları bu sözü ve bu cümleyi tamamlamak için bir araya getirmiştir. O dönem kendisine ne zaman bir sergi isteği gelse bu konuyu tamamlayan birtakım işler yapmaya başladı. Bunlar bir araya getirildiğinde aslında ana sözü söyleyebilecek bir duruma geliyordu. Bunlar birkaç taneydi -*Fragmanları Fragmanlamak, Oryantal Fanteziler için Pekiştirme Serileri*- ve o projeler yan yana getirildiğinde tek bir sözü şiddetli bir şekilde söyleyebilmekteydi. Bunların hepsi *Erken Bir Temsiliyetin Sunumu* ile birlikte bir bütün teşkil ediyordu (Zerman, 2013, s. 10). Edward Said'in "Doğu'ya bakış ancak fragmanlardır" sözünün karşılığında sanatçı da Batı'nın 19. yüzyıl oryantalist resmine bakıp onları fragmanlamıştır. Ortaya sadece oryantalist bir bakış değil, *male gaze* denilen tam anlamıyla bir erkek bakışıydı (Zerman, 2013, s. 11).



Görüntü 36: Gülsün Karamustafa, Fragmanları Frangmanlamak, Vadedilmiş Bir Sergi, SALT Beyoğlu, 2013.

Ataerkil toplumların erkekler üzerindeki en büyük travmatik etkisi duyguların kalın bir eril görüntü altında gizlenmesidir. Bu durum toplumsal yapının toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında bireyden oluşturduğu bir beklentinin sonucudur. Kadın kimliğini meydana getiren eril dil, bir bakıma erkeğin de içine hapsoldüğü bir toplumsal eril model oluşturmuştur. Toplumsal beklentinin kadına yönelik oluşturduğu ağlama edimini sanatçı, erkek rol modeller üzerinden seyirciyle beraber gözlemlemeye çalışmaktadır. Yeşilçam'ın belli başlı erkek modelleri üzerinden incelediği “erkek ağlamaları” videosunda “erkekler ağlamaz” mitosunu sorgulamaya çalışmaktadır.

Gülsün Karamustafa da tıpkı Nil Yalter gibi feminizm ile ilişkisi Avrupa'daki hareket doğrultusunda Türkiye'deki öğrenci ortamlarında başlayan ve sonra farklı bir politik baskıya dönüşen 68 olayları vesilesiyle olmuştur (Atagök, 2010, s. 72). 68 ruhunun örgütlenip düzeni değiştirmeye yönelik olan politik tavrı, feminizm ile buluşması kaçınılmaz olmuştur. Sanatçının toplumsal olaylara karşı duyarlılığının 2000'lere kadar devam ettiğine geç dönem eserlerinde de rastlamak mümkündür. 2001 yılında hazırladığı “Merdiven” adlı videosunda, Romanya'dan aileleriyle beraber Türkiye'ye gelip akordeon çalarak dilenen çocukları konu edinmiştir. Bu videosunda da göç olgusunun tematik olarak işlendiği görülmektedir. Bu işinin sosyolojik boyutunda

yüzyılın küresel bir sorunu olan göçmenliğin işlenmesi manidar bir durumdur. Birçok Asyalı ve Ortadoğulu feminist kadın sanatçının vazgeçilmez konusunun göç ve göçmenlik olmasının temelinde, sanatçının kendi hayatında bu durumu yaşamasının yanı sıra psikolojik sebepleri de vardır. Zira Karamustafa gibi sanatçılar, hayatlarında göçe ve göçmen olmaya dair kişisel deneyimleri bulunmamaktadır.

Göçmenlik kadın için bilinçdışı bir korkunun sosyolojik ifadesi olarak görülebilir. Erkek egemen aile kurumundan kurtulmaya çalışan kadının aile kurumunu ülkeyle bağdaştırıp, ayrı düşmeye dair kaygıların biçim değiştirerek göçmenlik olgusuyla yansıtılması söz konusu olabilir. Öte taraftan örnek alınan sanatçıların bir kısmının göçmen olmalarından kaynaklı eserlerinde göç ve göçmenlik konusunu çok fazla işlemesi zamanla konunun feminist sanatın önemli konuları arasına girmesini sağlamıştır. Böylece büyük sanatçılarda ilham alındığında işledikleri konulara benzer konuların yeniden işlenmesi sonucunu doğurmuştur.

3.4.4. Şükran Moral

Şükran Moral yaptığı marjinal çalışmalarıyla büyük yankı uyandıran dünya çapında önemli bir Türk kadın sanatçıdır. Ankara Üniversitesi eğitim Bilimleri Güzel Sanatlar Eğitimi bölümünden ve Roma Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olan sanatçı, çalışmalarını İstanbul ve Roma’da sürdürmektedir. Çalışmalarında genelde din, akıl hastaneleri, marjinaler, genelev, savaş ve aşk konularını inceler. Kadın bedeniyle ilgili tabulara karşı eserleriyle dünya çapında bir üne sahip olan sanatçı, 1994 yılından beri performans, video ve enstalasyon çalışmaları yapmaktadır. Toplumun kalıplaşmış yargılarını yıkma amacıyla genelev, akıl hastanesi ve hamam gibi mekânlarda sergiler düzenlemiş olan Moral, kendini haksızlığa tahammül edemeyen bir sanatçı olarak tanımlamaktadır (Living, 2016; Öztürk, 2011).

Moral’in ilk olarak uluslararası alanda dikkatleri üzerine çektiği ve ikonografik tersyüz etmeleri kullandığı sanatsal deneyimi 1994’teki “Artista” (Sanatçı) (Görüntü 37) performans çalışmasıdır. Geleneksel sanat tarihinin ikonografik konularının en önemlilerinden birisi, “İsa’nın Çarmıha Gerilmesi” sahnesini tersine çevirmiştir ve burada çarmıha gerilen İsa değil, bir kadın sanatçıdır. Böylece Moral kendisini İsa’nın yerine koyan ilk kadın sanatçı olmuştur (Öztürk, 2011, s. 132).



Görüntü 37: Şükran Moral,” Artista”, Performans, 1994.

Moral’ın cesaret isteyen bu çalışmasının arka planını da iyi bilmek gerekiyor, bu çalışmanın sergilenmesi çok zorlu bir süreçten geçmiştir; sanat özellikle son 30-40 yıllık bir süreçte sponsor bulmadan yapılması mümkün olmayan bir iş olarak karşımızdayken, İtalya’da küratörler ve galericiler ilk başlarda Moral’in eserlerini sergilemeyi istememişlerdir. Sanatçı, açık sözlülüğü ve taşıdığı kimlik (Türk) nedeniyle ilk sergilerinde zorluklar yaşamıştır.

Moral bu sıkıntılı durumdan uzlaşmayı değil tabuların ve yasaklamalarını üzerine giderek bir sonraki yıl mevcut duruma başkaldırı mahiyetinde ikinci ikonografik işi olarak Pieta sahnesini “Diffidate Della Storia Dell’Arte” (Sanat Tarihine Güvenmeyiniz) ismini kullanarak üretmiştir (Ateş, 2015). Sanatçı çalışmalarında, sistemin dışlanmışlarına, kırılğan unsurlarına, ötekiliklere, marjinalliklere odaklanmıştır. Bu odaklanma, sistemdeki çelişkilerin varlığını ifşa ederken, yarattığı

saldırılar aslında sanatın, sanat tarihinin savunma mekanizmalarını da sanatsal bir zafiyete dönüştürmektedir.

Şükran Moral'in diğer bir çalışma alanı ise, toplumsal dışlanmışlığın mağdurları ve mağdur edenlerini görünür kılma çabasıdır. 1998 tarihinde gerçekleştirdiği, Transistanbul Mercan adlı performansı beden ve toplumsal cinsiyet olguları doğrultusunda dayatılan toplumsal normların bir eleştirisidir. Moral, gaylere toplumda aşağılayıcı ifadeyle “ibne” diyen maskülen dilin iç yüzünü açığa çıkarmaya çalışır; gay, travestilik gerçekliklerine görünürlük kazandırır. Sanatçının bu amaçla gerçekleştirdiği çalışmalarının ilk izleri 1997'deki “Bordello” (Genelev) performansında görülür (Çayır, 2016). Yüksek Kaldırım'da bir genelevde gerçekleştirdiği 24 saatlik performansında genelev kapısına “çağdaş sanat müzesi” yazmış elinde de “satılık” (for sale) yazan bir notu tutup, müze ve sanatçı kavramlarını, “genelev” ve “fahişe” kavramları üzerinden eğretileme yaparak kullanır. Bunu da incelikli bir sanat tarihi eleştirisi bağlamında yapar.

Sanatsal görüyü yansıtan estetik bakış nesnesini deneyimlediği kadar aynı zamanda onu tüketir. Aynı performansın 2005'te Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi'nde tekrar edilmesi, işin müze duvarları arasına girmesine neden oldu. Müzeyi genelevle özdeşleştiren Moral, bu performansın ardından şöyle konuşur: “*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 (Ateş, 2015).

Şükran Moral diğer bir performansında, jinekolojik muayene masasına uzanmıştır. Bacaklarının arasında bir monitör vardır. Geleneksel temsili sanat örneklerindeki gibi oturma pozisyonunda değildir. Sanatçı bu duruşuyla bir yandan dişliliğini, diğer yandan en mahrem, korunaksız ve erotik yanını yansıtmaktadır.



Görüntü 38: Şükran Moral, Jinekoloji Masası (Speculum), Video Heykel, 1996.

Bacaklarının arasına yerleştirdiği monitörde gösterilen videoda, sanat tarihinde idealize edilen kadın temsili, Şükran Moral'in ayakları altında çiğnenmektedir. Bu yolla izleyici ile konuşan vajina, kadının dışlandığı sanat tarihini deşifre etmekte ve ona küfretmektedir. Moral, *Jinekoloji Masası* (Görüntü 38) adlı video çalışmasında ötekileri anlatmak için “lanetli” bir yazar olarak tanımladığı Jean Genet'i hatırladığını söyler. Delilik üstüne çalıştığında amacının “deli” olma halinin toplumca nitelenmiş bir ruh hali olmanın ötesinde “ne var?” sorusunun cevabını aramaktı. Onun bütün yaptığı soruların cevabını aramaktı. İstanbul’u *jinekoloji masası*’nda bacaklarının arasından seyrettirmek küstah bir ötekileri anlatma girişimiydi (Openart-İst, 2012).

Moral’in bir başka önemli ve ses getiren performansı “*Amemus*” da cinselliğin satılabilir bir durum oluşunu dair bir sorguları vardır. Performans sanatçısı inanılmaz noktalara götürmüştür. Performansında, kadının cinselliğinden rahatsız olan, eşcinsel ilişkiden hem korkan hem de nefret eden histerinin yarattığı karşı konulmaz cazibenin izleyicide nasıl bir tesire sebep olduğunu görmek mümkündür. İktidar kadın üzerinden ürettiği erkek söylemiyle de iktidarda kalıyor. Bu konuyu “ahlak” bekçiliğine oturarak, oy verenlerine böylelikle teminat vermiş oluyor. Ey kadın senin beden ve ruhun bize ait, biz yani toplum, aile ne diyorsa onu yapacaksın. İktidar vajina bekçisidir; kadının her türlü hakkı, yaşamı onun elindedir” (Ateş, 2015). Bunun dışına çıkan her şey erkin

müdahalesini gerektiriyor. Özgürlük söylemleri ailenin sahte bakireliğini bozabilir, sahte beyazlığını, sahte masumiyetini bozar.

3.4.5. Canan Şenol

Canan Şenol, 1970 yılında İstanbul’da doğdu. Önce Marmara Üniversitesi’nde İşletme eğitimi almış, daha sonra aynı üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim bölümünü okumuştur. Canan Şenol, 2003 yılında, ensest ilişkisini konu aldığı “See No Evil, Hear No Evil, Speak No Evil (Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum)” (Görüntü 39) adlı, *barbie bebeklerini* kullandığı bir enstalasyon çalışması yapmıştır. Bu çalışma, Mor Çatı Kadın Sığınma Evi’nde tanıştığı, çocukken yıllarca babasının ve abisinin tecavüzüne uğramış, daha sonra da babasının zorla evlendirdiği kocası tarafından bin bir türlü cinsel işkencelere maruz kalmış bir çocuğu olan genç bir kadının hayat hikâyesinden etkilenerek yapılmıştır (Şenol, 2016).



Görüntü 39: Canan Şenol, “Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum” , 2003, C- print, 105 x 168 cm.

Bu kurulumda kullandığı erkek barbie bebek, küçük kız barbie bebeğe birçok şekilde tecavüz etmektedir. Küçük kızlarla özdeşleşmiş barbie bebekler masum birer oyuncakken aniden karşımıza cinsel bir suistimali göstermek için kullanılmıştır. Araç olarak oyuncak bebek kullanılması, kutsal bir kurum olan ailenin yeri geldiği zaman ne

kadar tehlikeli olabileceği ile özdeşleştirilmiştir (Şenol, 2016). Şenol'un bu filmi pornografiyi çağrıştırdığı gerekçesiyle Avrupa'da bazı kısıtlamalara ve sansürlere maruz kalmıştır. Şenol bu konuda şöyle bir görüş belirtir:

Bir filmde, kitapta ya da dergide cinsel ilişki tüm ayrıntısıyla gösteriliyorsa bu pornografidir. Buradaki ince nokta cinsel ilişkinin gösterilmesi değil tüm detaylarıyla görüntülenmesidir. Şayet bir film, fotoğraf, ya da kitap pornografik olsun diye yapılmamışsa içinde barındırdığı tüm özelliklere rağmen o porno değildir. Sadece oyuncaklarla yapılan bir sanat yapıtının Almanya gibi bir ülkede pornografik olarak tanımlanması ve sansürlenmesi trajikomik bir durumdur. (Şenol, 2016).

Aslında sanatçının tepkisi sadece tacizi gerçekleştiren kişiye değil, O aynı zamanda çocuğun annesi dâhil, diğer tüm akrabalar tarafından bu olay bilindiği halde görmezlikten gelinmesine de nefretle yaklaşmaktadır. Bu tür olayların aile içinde nasıl örtbas edildiğinin, aile denilen kurumun ne yaşanırsa yaşansın korunmaya çalışılmasının bir göstergesiydi: Bir sistem olarak aile; devlet, toplum, din gibi iktidar odakları tarafından kutsanmış, belli bir sistem içine oturtulmuştu. Hiçbir koşul ve durumda o sistemin bozulmaması gerekiyordu. Çünkü ekonomi, politika, din, devlet ve toplum, özel hayatı kısıkacı içine alarak varlığını devam ettirmek zorundaydı.

Canan Şenol; video, fotoğraf, belgesel çalışmalarının yanı sıra minyatür ve animasyon çalışmaları da yapmaktadır. “*İbretnüma*” adlı video çalışmasında Güneydoğu Anadolu'dan şehre göçen kırsal yöre kızının, evliliğinden yaşlılığa dek süren bir öykü yansıtılmıştır. Kurumsal dine, ahlaki, geleneksel ve laik değerlere gönderme yapılan bu çalışmada; kadın bedeninin mesajlar alanı olarak kodlanmasının yanı sıra, bu kodlama işine, kadının da süreklilik sağladığı anlatılmaktadır.

Türkiye’de, 1980 sonrasında, toplumsal cinsiyete yapıtlarında yer veren kadın sanatçılar, sanat sahnesinde daha görünür hale gelmesine rağmen, akademik alanda ya da sanat eleştirileri yazan sanat dergilerinde yeterince öne çıkarılmamıştır (Yılmaz, 2010, s. 125-134). Bu çalışma için yapılan alan yazın taramasında, Türkiye’de toplumsal cinsiyeti ele alan sanatçılar üzerine gerçekleştirilen akademik çalışmaların sınırlı oluşu açık bir biçimde ortaya çıkmıştır.

İbretnüma (2009) adlı animasyon videosunun başkarakteri, Güneydoğulu fakir bir ailenin çok güzel bir kızıdır. Filmin hikâyesi sözlü edebiyattaki halk söylencelerine dayanır, anlatım tarzı da Binbir Gece Masalları'nı çağrıştırmaktadır. Hikâye laik değerlerle ahlakçı muhafazakârların ve kurumsal dinin yeni yeni ortaya çıkmaya

başlayan duyarlılıkları arasında gidip gelen gerilimlere boğulmuş Türk toplumunda kadının çağdaş bağlamını konu edinmektedir. Anlatı, başkarakterin hayatı aracılığıyla evlilik ve aile kurumlarının baskıcılığını, kadın bedeninin siyasal ve dinsel bir meta haline getirilmesini; kadın güzelliği kavramının, oryantalistleştirilmenin ve tüketim sömürsünün topos'u olarak kullanılmasını sorunsallaştırıyor. Videoda çoğu orijinallerinden uyarlanmış ve kolajlı parçalarla birleştirilmiş klasik Osmanlı minyatürlerini ve hat sanatını andıran zengin bir görsel dağar kullanılıyor (Şenol, 2013).

Şenol 1998 yılında, "Manisalı Gençler" adı verilen, duvarlara yazı yazdıklarından dolayı işkence, cinsel ve sözlü tacize maruz kalan lise öğrencilerine ithaf ettiği, *Şeffaf Karakol* (Görüntü 40) adlı bir çalışma yapmıştır. Bu çalışmada, kendi fotoğraflarından oluşmuş bir fotoğraf dizisi, şeffaf kısımlardan oluşmuş bölmelere yerleştirilmiştir. Fransa'da sergilenen çalışmanın her parçası bir hücreyi anlatmaktadır. Hücrelerin birleştirilmesiyle hapisane duvarları oluşturulmuştur.



Görüntü 40: Canan Şenol, "Şeffaf Karakol" Şeffaf Film, Enstalasyon, 1998.

Canan Şenol, yoğunlukla birçok istismarın sebebi olarak gördüğü toplumsal normların özel hayatımıza olan müdahalesini su sözleriyle açıklar:

İktidar, toplumu bir bedenler bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına alarak “beden kısıtlaması”na gider. Gözetlenerek ve normalleştirme aracılığıyla özel hayatlarımız kontrol altına alınır. Yapıtlarımı yetmişli yılların feminist sloganı olan ve şimdi hala güncelliğini sürdüren bir cümle ile tanımlıyorum “Özel olan politiktir”. Özel Hayat Politikdir, derken sistemin bedenlerimiz, hayatlarımız üzerindeki kısıtlamasından bahsediyorum aslında. Bu kontrolü, insanların gündelik yaşam içinde her an gözetime maruz kaldıkları telefonların dinlenmesi, şehirlerin kameralarla çevrelenmesi, e-postaların okunması, internet sitelerinin sürekli denetim altında olması, akıllı kartlar yoluyla marketten veya banka atm’lerinden yapılan ticari işlemlerin izlenmesi gibi çok sayıda somut uygulamayı içerdiği kadar, okul, aile, toplum ve din gibi iktidar alanlarının hayatlarımızın biçimlenmesindeki, soyut gibi görünen somut uygulamasını da kapsıyor Bu düşünceden yola çıkarak, aslında sistemi oluşturan din, devlet, toplum ve aile gibi kurumların özel hayatımız üzerindeki denetimi üzerine sorgulamasını yapıyorum. (Öztürk, 2011, s. 132).



Görüntü 41: Canan Şenol, Odalık, Enstalasyon,1998.

Şenol’un, Odalık (1998) (Görüntü 41) adlı yapıtı, oryantalist ressamların resimlerine yaptığı bir gönderme olarak okunabilir. Sanat tarihinin her döneminde kadınlar, erkek sanatçılar tarafından “her an sevişmeye hazır şehvetli haz nesnelere” olarak resmedilmişlerdir. John Berger Görme Biçimleri adlı yapıtında kadının erkek egemen bir topluma gözlerini açması sonrasında, bu dünyada izlenen ve kendini izleyen bir obje olarak yapılanmasından bahseder. Kadın, erkekler dünyasında hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Bu ona doğduğu andan itibaren dayatılan ve var olması için öğrenmek durumunda bırakıldığı bir gerçekliktir. Berger’e göre kadının kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla

tamamlanır (Berger, 2005, s. 45). Berger kitabının ilerleyen satırlarında, erkeklerin davrandıkları gibi kadınların ise göründükleri gibi olduğunu dile getirir. İkili ilişkilerde, erkekler kadınları seyrederek, kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileri ile ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci, erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye – seyirlik bir nesneye dönüştürmüş olur (Berger, 2005, s. 63).

Canan Şenol, *Odalık* adlı yapıtında şeffaf bir küp içinde çıplak kadın resimlerini izleyicinin ilgisine sunar. Sanatçı, odalığın yalnızca Müslüman erkeklere özgü olduğu anlayışına karşı olarak, mahrem kadın bedeni üzerindeki şeffaflık örtüsüyle kadını daha görünür kılmıştır. Bir bakıma iktidarı yıkma girişimi söz konusudur. İktidara ait, özel olanın kamuya açılması, mahremi yıkar. Bu kırılma noktası, söylemlerin yeniden tartışılacağı, kadın bedeninin sanat tarihi içinde güdümlü teşhirini yeniden ve yeniden sorgulanabileceği bir zemini de beraberinde getirir. Canan Şenol’un kadını şeffaf bir odaya koyarak yapmaya çalıştığı, erkek egemen bakışın söylemini katlayarak, bunun absürlüğünü de gözler önüne sermektir (Yılmaz, 2010, s. 129). Berger’in de sözünü ettiği “seyirlik olma durumu” bu yapıtta devam etmektedir, durum tam tersine dönmüş değildir. Canan Şenol burada düz bir biçimde resim yapan kadın karşısına çıplak erkek figürü yerleştirmeyi, aksine var olan klişeyi devam ettirir. Farklı olan, şeffaf duvarlara yaslanmış, dışarı taşmak isteyen ve her yönden izlenebilen kadın bedenleridir.



Görüntü 42: Canan Şenol, Fountain (Çeşme), Video Performans, 2000.

Sanatçı, 2000 yılında yaptığı bu çalışmasında Marchel Duchamp'a bir göndermede bulunmuştur (Görüntü 42). Duchamp'ın pisuarı tersine çevirip çeşmeye dönüştürmesine benzer olarak memeleri tersine çevirip çeşmeye dönüştürmüştür. Sanatçının doğum sonrasında kendi bedenini kullandığı bir video performansıdır. Aşağıya doğru sarkan göğüsler, kadının verimlilik simgesi ve anne olan ikili rolünün bir insanı dünyaya getirmekle arttığını vurgulamaktadır.

3.4.6. Ayşe Erkmen

Ayşe Erkmen, mekânın işlevi, tarihi ve mekâna müdahale edebilen yerleştirmeleriyle tanınan bir sanatçıdır. 1977 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yüksek heykel bölümünü bitirmiş, geleneksel heykel tanımının dışında yenilikçi ve deneysel işleriyle dikkat çekmiştir (Morhayim, 2010, s.76).

“İstanbul Sanat Bayramı” “Yeni Eğilimler”, “Günümüz Sanatçıları İstanbul”, “Öncü Kırk Sanatından Bir Kesit” adlı sergilere ve 1989-95 arası gerçekleştirilen “A, B, C, D Sergilerine” katılmıştır. Yerleştirmelerinde hazır nesnelere ve kendi hazırladığı

heykelleri Erkmen, sanatın müze ve galerilerin dışında da varlığını ve işlevini sürdürebileceğini, farklı bakış açıları geliştirebilme kişilerin günlük yaşam içinde çevrelerindeki her şeyi zihinsel düzlemde sanat nesnelere dönüştürebileceklerini savunur (Morhayim; 2010, s. 79). Sanatçının işleri her zaman, bulunduğu mekâna müdahale eden ve o mekânın bir özelliğinden hareketle oluşturulan yerleştirmeler yer almaktadır.

Ayşe Erkmen 2011 tarihlerinde *Kendi Kendine* (Görüntü 43) isimli sergisindeki çalışmalarıyla son 20 yılda güncel sanat dünyasının uluslararası çapta önde gelen isimlerden biri olmayı başarmıştır. Eserleri, yerli ve yabancı müzelerde, uluslararası galerilerde ve bienallerde sergilenen Erkmen, düşünceyi ön plana çıkaran, zaman ve mekan algısına yepyeni boyutlar getiren eserler üretiyor; mekana özgü kullandığı malzemelerle mekanın gizli anlamlarını uçucu/geçici heykelleriyle görünür kılıyor (Gürbüz, 2011).



Görüntü 43: Ayşe Erkmen, *Kendi Kendine* Sergisinin, Rampa, 2011.

Ayşe Erkmen, Rampa'daki sergisi "Kendi Kendine" için yeni, büyük bir yerleştirme üzerinde çalışmıştır. Erkmen, bu çalışmasında internette bulunan, kimin oluşturduğu, nasıl bir yapıya sahip oldukları artık bilinmeyen görsel veri bankalarından oluşan bir gözlemden yola çıkmaktadır.

Ayşe Erkmen'in *Plan B* (Görüntü 44) başlıklı heykel yerleştirmesi, Venedik'in suyla olan kaçınılmaz ve karmaşık ilişkisinden yola çıkıyor. İçinde bulunduğu sosyal ve fiziksel çevreden yola çıkarak mekâna ve duruma karşılık veren işleriyle tanınan Erkmen bu projesinde, Arsenale'nin bir odasını kompleks bir su arıtma birimine dönüştürdü. Heykel gibi işleyen makineler, izleyiciyi kanala temiz, içilebilir suyu geri veren arıtma sürecinin içine alacak.

Arıtma biriminin birbirlerinden ayrılmış parçaları odanın dört bir yanına dağılıyor ve renkli borularla yeniden birbirlerine bağlanıyor. Erkmen, izleyicinin dönüşüm sürecinin parçası olduğu bir mekân yaratmak amacıyla, bu zarif endüstriyel formları koreografik olarak düzenliyor. Sürecin sonunda, arıtılmış su kanala geri veriliyor.

Ayşe Erkmen'in form ve işlev üzerindeki dikkatini bir kez daha ifade eden bu proje, gündelik yaşamımızı etkileyen sistemler ve süreçleri soyut bir biçimde ifade ediyor. Projenin olası göndermeleri arasında, bedende dolaşan kan, sınırları aşan sermaye, okyanusları aşan mal akışları, devlet ve otorite mekanizmaları ve hayatta kalmanın temel gereği olan, doğal kaynakların arz akışı sayılabilir.



Görüntü 44: Ayşe Erkmen, "Plan B": Arsenale'de bir Su Arıtma Sistemi, 2011.

"Plan B" yerleştirmesi, dönüşümün bir parçası haline gelen izleyici için iç mekanizmaların işleyişine yönelik bir deneyim üretiyor. Sistemlerin makro ve mikro katmanları arasındaki ilişkiyi sorguluyor. Değişimin olanaklarına şiirsel bir göndermede

bulunan “Plan B”, aynı zamanda, bizi kuşatan karmaşık sistemler ve yapılar içindeki sürdürülemez, ani ve kısa ömürlü çözümlere ve değişimlere duyulan coşkuya, ince bir eleştiri de getiriyor.

3.4.7. Nezaket Ekici

1970 doğumlu Nezaket Ekici, daha 3 yaşındayken Almanya’ya yerleşmiş ve orada, baskı, resim, heykel ve performans sanatı eğitimi almış dünya çapında önemli performans sanatçısıdır. Kendisi Marina Abramoviç’in öğrencisi, işleri ile tüm dünyada tanınmış önemli Türkiyeli bir sanatçıdır. Yaklaşık 50 yıllık bir tarihi olan sanatın bu dalı Türkiye’de henüz yeterli gelişmemiş olsa da genç sanatçılarla birlikte ilgi artıyor (Tüzün, 2015).

Sanatçı kavramsal tasarımlarını; gündelik hayatın fikirleri üzerindeki izdüşümleriyle ifadelerini yerleştirme ve performans çalışmaları ile yansıtmaya çalışmaktadır. Genelde performans ve enstalasyon sanatçısı olan Nezaket Ekici’nin çalışmalarına örnek olarak, adalet kavramını işlediği, “Balance” adlı performansı verilebilir.



Görüntü 45: Nezaket Ekici, “On the way – Safety and Luck”, Performance Installation, 2011.

Nezaket Ekici'nin performansları, fiziksel acıyı beden üzerine uygulayarak yarı mizahi bir üslupla hiddetli mesajlar vermeye odaklıdır. Performanslarını bir görev bilinciyle gerçekleştirir. Örneğin bir duvarı rujla boyayana kadar öpmesi kendisine verilmiş ya da yerine getirmesi zorunlu bir görevmiş gibi bir algı oluşturabilmektedir. Sanatçı, performans içerisinde o an oluşmuş bir amaca ulaşana ya da yorulup bitkin düşene kadar bu eylemlerini azimle sürdürür. Her performansı belirli bir plan dâhilinde yapılırsa da, onun kontrolü dışında kalan etkenler performansını yönlendirebilir; bu da başarısızlığa götürebilecek bir risk potansiyeli barındırır (Görüntü 45).

Ekici, işlerinde öne çıkan kültürel, sembolik, toplumsal ve dini göndermelere sınırlama getirmez. Estetik açıdan zengin ve taklit edilmesi güç eylemler üretir. Onun performansları, globalleşen dünyanın kültürlerarası değerlerini taşır. Bu aynı zamanda, sergilere katılmak için devamlı seyahat etmek zorunda olan bir sanatçı olmasının ve Türkiyeli bir göçmen olarak Almanya'da sürdürdüğü yaşamının da sonucudur (Pazarbaşı, 2015, s. 65).

Sanatçının dayandığı temel ilkelerden biri, yıllardan beri performans etkinliklerini farklı coğrafya ve bağlamlarda, yeni düzenlemelerle ve değişken izleyici kitleleri karşısında yenileyerek üretebilmesidir. Ekici bu yöntemle, kültürel sınırlar giderek ortadan kalksa bile performansın özünün, değişik zaman ve mekânlarda, çeşitli çağrışımları ve etkileri meydana getirebileceğini gösterir.

Ortaya koyacağı performans henüz tam bir düşünceye dönüşmeden önce, bu düşünce nasıl gerçekleşebilir diye düşündüğü anda başlıyor. Çünkü performansta kullanacağı malzemeyi bulmak, düşünmek kadar performans sürecinin tümünü kurgulamak da etkinliğin bir parçasıdır. Tüm bu safhalarda, ruhuyla ve bedeniyle bu fikre ulaşmaya çalışmaktadır. Tabii ki performansı yaptığı an eylem anı, ama önceden tüm bu hazırlıklarla performans başlıyor (Pazarbaşı, 2015, s. 66).

Performansın bittiğini duruma bağlı olarak, bazen malzeme belirlemektedir. Örneğin "Emotion in Motion" isimli çalışmada mekân kaynaklı bazı kısıtlamalar var. Mekân tamamen öpücükle dolduğunda performans da bitiyor. Bazense sadece sezgisel olarak sonuca vardığını görebilmektedir. Seyirciyi ve mekânın enerjisini hissediyor ve otomatik olarak anlıyor ki, durma zamanı gelmiştir. Bazense fiziksel olarak kendisi acı

çekmeye başlıyor ve vücudu “artık yeter” uyarısı veriyor. Bir bakıma bu da durmak için en iyi zamandır. Marina Abramovic’in bakış açısı daha çok dogma gibidir, o başından sonuna kadar, saatlerce ve saatlerce ne olursa olsun devam eder (Pazarbaşı, 2015, s. 70). Ekici bu konuda öyle değildir. Onun için önemli olan insanların performans esnasındaki yoğun gerilimi hissetmeleri, bu noktaya ulaştıktan sonra sonlandırmak gerekli diye düşünmektedir. Çünkü eğer seyirci çok fazla gerilim içinde kalırsa, performansı da bu gerilim içinde yok olabilir. Bazı durumlarda heyecan ve gerilimin yükseldiği tam o anda bırakmak gerekir. Uzun süreli performans yaptığı zamanlarda ise insanlar sanatçının olduğu mekâna gelip gidiyor, daha süregelen bir şeyi bir süreliğine izleyip devam ediyorlar.



Görüntü 46: Nezaket Ekici, Cephane, Video Performans, DV 2:53 dk., Format 4:3 Ses, Renkli, 2007.

Çalışmalarını performans, heykel, enstalasyon ve video kurgularıyla gerçekleştiren sanatçı için (Görüntü 46). Almanya ve Türkiye arasında yer almak, bu iki kültürden beslenmek, bu ironilerle performanslarını gerçekleştirmek önemlidir. Ekici, bedeninin ve beden hareketlerinin sınırlarını zorlayan bir sanatçıdır; kendini hem ruhsal hem de fiziksel olarak sanat etkinliğiyle birleştirir (Tüzün, 2015). Nezaket Ekici bir kadın sanatçı olarak birçok performansında kadınlarla ilgili konulara değinmesi tek

başına feminist bir sanatçı olduğunu göstermez. Çünkü çalışmalarındaki temel problem kadın ve erkek çelişkisinin yarattığı sonuçlarla sınırlı değildir. Bedenini heykelin bir malzemesi olarak kullandığında yapmak istediği bir aktarımda bulunmaktadır. Beden sanatçı için yaşadığı, gördüğü, hissettiği her şey için bir sunum alanıdır. Bu tür bir etkinlik tiyatro ya da dansla karıştırılmaması gerektiğine, yapılanın sadece ince bir ayırım noktasında duran performans olduğuna dikkat çekmektedir.

3.4.8. Hale Tenger

Hale Tenger doğum yeri ve tarihi İzmir 1960 olarak bilinmektedir. Ancak aile durumu kendisini hiçbir yere ait hissetmemek gibi bir travmatik miras bırakmıştır. Baba tarafı Balkan Savaşı sırasında Balkanlardan kaçıp İzmir'e yerleşmiş ve bir daha da ülkesine geri dönememiştir. Anne tarafı ise, uzun yıllar Kahire ve Mekke'de yaşamış, Cidde'de doğan annesi altı yaşındayken ailesi İstanbul'a göç edip yerleşmiştir (Antmen, 2007, s. 11). Tenger için bu kısa özgeçmiş sanatında önemli bir etkiye sahiptir. Çalışmalarında göç, kentleşme, modernizm ve savaş gibi olguların etkisi çok fazla fark edilmektedir. Sanatçı kimlik, aidiyet ve kültür gibi kavramların yanı sıra varlık/yokluk, geçmiş/gelecek, haz/acı gibi bireysel ve varoluşsal problemlere de değinmiştir. İnsan yaşamındaki varoluşsal çelişkileri genel olarak ikilik ilkesi bağlamında düşünen Tenger, eserlerinde felsefi kurgusal bir yaratım sürecini oluşturmaya çalışır.

Hale Tenger'in 1990'lardan itibaren sergilenen ilk dönem eserleri, bu dönemde Çağdaş Türk sanatında yeni bir anlatım dili oluşturmaya yöneliktir. Tenger'in eserlerinde ana problem uygarlık ve ilerlemenin kişi ve toplum üzerindeki "yan" etkileri, kültür ve iletişim sorunu gibi konulardır (Antmen, 2007, s. 12-13). İstanbul Galerî Nev'de sergilediği ilk yapıtlarının konusu 'uygarlık/ilerleme' kavramları ve 'insanlık durumu' üzerine şekilleniyordu. Ancak daha sonraki yıllarda da Tenger'in sanatında bir bakıma 'ana tema' olarak beliren kavramlar oldu.

Uygarlık huzursuzluğunun birey üzerinde yarattığı ruhsal etkileri irdeledi; üstelik kendi ruhsal durumunu yansıtan kişisel ipuçları verdi. Örnek olarak, "Zamanın Tarihi" (1990) ve "Terakki" (1990) gibi eserlerinde, doğal ve endüstriyel malzeme arasındaki o bilinçli uyumsuzluk, eğreti kurgulanan yapıtlardaki kırılma, çağlar boyunca insanlığın hızlı ilerleme karşısındaki durumunu gösterdiği kadar, Tenger'in bu yapıtları

ürettiği yıllarda yaşadığı ayakta durma mücadelesini de yansıtıyordu (Tenger ve Kortun, 1997, s. 9). *Zamanın Tarihi* (Görüntü 47) Tenger'in en önemli heykel çalışmalarından birisidir. Eser, uygarlık ve zaman kavramlarının yıkımlarına ve tahribatlarına vurgu yaparak modern gelişmeye dair güçlü bir eleştirel pozisyon ortaya koymaktadır.



Görüntü 47: Hale Tenger, *Zamanın Tarihi*, Demir, Hasır, Bronz, Yanık Motor Yağı, Özel Koleksiyon, 1990, 50x45x170 cm.

Tenger, çağdaş kültürün en güncel yeniliklerinin sergilendiği, yeni milenyumun ilk Expo'su olan fuar sırasında Hanover'deki Tarih Müzesi'nde gerçekleştirilen "Tuhaf Ev" başlıklı sergide de 'gerçekçi' düşleri yine alaycı bir bakışla sorguladı. "Sirkülasyon" (2000) başlıklı video enstalasyonu, Expo'ya ve bu tür fuarları ticari bir gövde gösterisine dönüştüren kentlere olan tepkisi üzerine temellenmişti. Bu eserinde, kentsel bağlamın yanı sıra sonuçta bir tarih müzesi olan Historisches Museum'un çağrıştırdığı anlamları da yansıtan Tenger, müzede Alman tarihiyle ilgili resimlerin

karşısına jonglörlerin top çevirdiği, ayların dans ettiği sirk görüntüleri yerleştirmiştir (Antmen, 2007, s. 61).

Expo gibi fuarlar nedeniyle kentlere yapılan masrafların sadece kentsel ‘makyaj’a gitmesine, yapılan kültürel etkinliklerin bile makyajın bir parçası olmasına tepki gösteren Tenger’in “Sirkülasyon” videosu gösterinin birikim aşamasındaki sermayenin imajı olduğunu söyleyen Debord’un işaret ettiği gibi, dünyayı kuşatan gösteri kültürüne yönelik bir sözdü (Debord, 1996, s. 23).

Tenger 1990’ların sonlarına doğru üç boyutlu öykücü anlatımların dışına çıkarak, metinsel temele dayanan çalışmalar da gerçekleştirdi. Bu tür eserlerinin ilk örneklerinden “Kesit” (1996), Rotterdam’da düzenlenen ilk Avrupa bienali Manifesta’da gösterilen bir video enstalasyonuydu. Manifesta’nın amacı, gelecekte sınırları kalkmış bir Avrupa fikrine katkıda bulunmaktı. Tenger, sergilediği bağlamı göz önünde bulunduran bütün eserleri gibi, burada da eserinin içeriğini bu bağlam üzerine kurmuştur. Yani “Kesit” de temel olarak içerdelik/dışardalık ikilemi üzerine kuruluydu (Antmen, 2007, s. 73-75).

Hale Tenger’in bu ilk video enstalasyonunda, ‘mekan’ı Tenger’in ortadaki bir duvarın iki yüzüne yansıtılan kendi yüzü ve başının arkasındaydı. Bu yüz, hiç konuşmadan, izleyiciye bakıyor: izleyici, anlatılanları mekan içine yerleştirilmiş hoparlörlerden dinliyordu. Sanatçının duvarda yön değiştiren yüzünü ve sesini takip etmek için izleyicinin bu iki mekan arasında gidip gelmesi gerekiyordu. Anlatılan hikaye insanların yeryüzünde hareketi, yolculuk, göç, zorunlu göç ve sürgün gibi olgular üzerine kuruludur (Antmen, 2007, s. 75). Sanatçının diğer video çalışmaları ise enstalasyon videosu olan Devren Satılık (1997) ve Kalp Ağrısı (1999); salt video olan Sınırlar/Sınırlar (1999), Yok Yok Ülkesi (2001), Hayal Avcısı (2002) ve Denizdeki Balonlar (2011) adlı yapıtlarıdır.

3.4.9. Füsün Onur

Füsün Onur, çağdaş Türkiye sanatında istisnai bir yere sahip olan bir sanatçıdır. Deyim yerindeyse marjinallerin marjinalidir. Öncü sözcüğünün klasik anlamında 80’li yıllardan başlayarak Türk sanatının geleneğinden köklü bir biçimde ayrılan sanatçıların başından geliyordu (Block, 2007, s. 4).

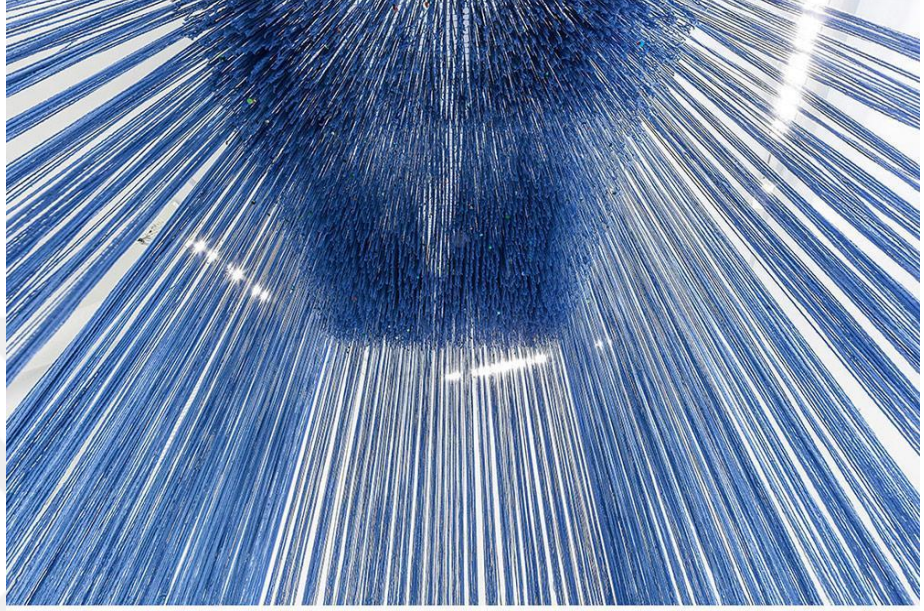
Füsun Onur, geleneksel heykel malzemesi kullanmaz. Plexiglas, çiçek, fotoğraf, kumaş, tül, ip v.b gündelik yaşamdan alınan sayısız nesne onun çalışmalarının malzemesini oluşturmaktadır. Margrit Brehm, bu nesnelere arasında kumaşa dikkat çeker ve sanatçının çalışmalarında kumaşı seçmesini, onun her an değişebilir bir malzeme oluşuna, yıkanabilirliğine, ütülenebilirliğine, katlanabilirliğine, buruşturulabilirliğine, bağlar. Kumaşın aynı zamanda bizim ikinci tenimiz olduğunu belirtir. Sanatçının 1985 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı 'Yaşam-Sanat-Kurgu', Eski Eşyaların Düşü Sergisi, bağlamlarından ve kullanım biçimlerinden arındırılan eski eşyalara sehpa üzerindeki örtüye tutturulmuş lastik bir topa rastlayabiliyoruz (Okan, 2012, s. 129).

Füsun Onur, heykel bölümünde Ali Hadi Bara'nın öğrencisi olmuş ve onun yenilikçi fikirlerinin de etkisiyle daha öğrencilik yıllarından başlayarak heykel disiplininin formel diliyle uğraşmış bir sanatçıdır. Onur'u ön plana çıkaran asıl sebep ise, avangarda "absürd" denilen bir dönemde birçok tepkiyi göze alarak birçok çalışmasıyla denenmemiş denemeye çalışmasıdır. Sanatçı 1960'lerde ABD'ye giderek felsefe ile sanat teorisi eğitimi alıp heykelin sınırlarını zorlamayı denemiştir. Sanat yaşamının tümünde yazıyla yakın ilişki içinde olmuş, kendini anlatan metinler, "yeni" sanat için teoriler kaleme almıştır. Bu nedenle sanatçının biyografisine göz atıldığında, daha erken döneminden başlayarak arayışının salt biçimsel olmadığını işaretleri rahatça bulunur (Dastarlı, 2001, s 34).

1950'lerde soyut heykel yapan sanatçılar gibi, Füsun Onur da, İnşacıların 1920 tarihli "Gerçekçi Manifesto"sunu çağrıştıran gerçek boşluk ve gerçek hacim sorunuyla ilgilenmiştir. Ona göre, "heykelin gereği oylum ve uzaydır. Gerçek uzayda gerçek oylumla gizli oylumu, uzayı vermek" için çabalamaktadır (Onur, 1986: 95). Plastik sanatlar bireşimi düşüncesinden hareketle, yapıyla birlikte içinde bulunduğu mekânı da sorgulamıştır. Bu sorgulama sırasında kimi zaman alçı gibi heykelin klasik malzemelerini biçimlendirdiği gibi, kimi zaman da çevresinde bulduğu hazır nesnelere yapıya dâhil etmiştir. Bir heykeltraş olarak kalıcı, sağlam, yıllar boyu ayakta kalacak heykeller üretmek düşüncesiyle baştan beri pek ilgilenmemiştir. Bu eğiliminin Yoksul Sanat akımıyla da ilişkilendirildiği olmuştur (Yılmaz, 2009, s. 207).

Füsun Onur'un 80'li yıllara kadar çalıştığı, yalıtılmış ortamın, eserlerinin gelişiminde olduğu kadar onun şaşırtıcı bir çeşitliliğe sahip olmasında ve kişisel resim

dilinin etkileyiciliğinde de pay sahibi olduğu düşünülür. İlk sergisi Taksim Sanat Galerisi’nde sürerken, sanatçı pürüzsüz bir biçimde yuvarlaklaştırılmış renkli cam işleri için taslaklar hazırlar, pleksiglas ve aynalarla çalışmaya başlar (Görüntü 48) (Brehm, 2007, s. 34).



Görüntü 48: Füsun Onur, “Resimde Üçüncü Boyut / İçeri Gel”, (1981) 2014 (detay) Yerleştirme: Tahta, Boyalı İp, Sünger, Kumaş Ve Payet 275 x 300 x 210.

Füsun Onur, sanatsal anlatım imkânlarını bütünüyle ayrı bir dil vasıtasıyla çoğaltmak üzere dikiş nakış, dokuma ya da örme gibi el sanatları tekniklerini, yani geleneksel kadın işlerini çalışmalarında kullanır. Asla salt biçime ait sorunların değil, aksine içeriği oluşturan unsurların tekniğin seçiminde belirleyici olduğunu ortaya koyar (Brehm, 2007, s. 34). Onur, 1992 yılına tarihlenen “Herhangi Bir İskemle”de olduğu gibi, tül tarzı feminen malzemeleri sıklıkla kullanır. Beyaz tüllerle paketlenen ve amaçlarından arındırılan ‘sıradan’ sandalyeleri daha önce renkli ışıklar altında sergileyen sanatçı böylece onları fetiş nesnelere haline getirmiştir. Öznel bir İstanbul hikâyesi olan “İstanbul Takıntısı” veya “Burada Yıkılanlar” ile “Orient’te Buluşalım” yine 90’lı yıllardan ve anlatım dili itibarıyla birbirlerine yakın çalışmalardır (Dastarlı, 2001, s. 40).

Bütünlüklü formların dışında çalışan bir sanatçının kendi çabalarıyla eserlerini saklamasının zorluğunu işaret etmekle birlikte, hâlâ bu çalışmalarını edinerek en sağlıklı koşullarda saklayacak, sergileyecek bir müzenin eksikliğini tekrar hatırlatıyor. Kedi figürünü daha önce de kullanan Onur, ölen kedisine adadığı “Tekir’e Ağıt”ta, gölge yardımıyla hayalsi-uçucu-fantezik bir temsil yaratmıştır. Sergideki en ayrıksı çalışma “Pembe Bot” videosudur denilebilir. Taslağı 1993’e tarihlenen çalışma, Onur’un Kuzguncuk’taki aile yadigârı yalısının önündeki boğazın sularında, serginin açık kaldığı süre olan 8 saat boyunca gösterilmek üzere tek plan çekilen bir yüzen pembe bot ve ona bağlı dikdörtgen formlardan oluşmaktadır. Onur ailesinin yalısı, alt katı atölyesi olan ve evinden öte kabuğu, ruhuyla bütünlediği varlık alanıdır (Dastarlı, 2001, s. 42).

Kadınlığa has dil oluşturma, sanatın anlatım özelliğinin kavramsal açıdan sorgulanması, alanının ötesindeki müzikle uyumlanma, son derece geniş bir yelpazede sanata yabancı malzemelerle yaptığı çalışmalar, Füsun Onur’un çağdaş sanata yaptığı katkının ne denli kapsamlı ve yenilikçi olduğunu ortaya koyar (Brehm, 2007, s. 130). Kuşkusuz maddeyi çalışmalarına katmasının özel bir önemi vardır. Daha çok endüstriyel malzemeleri kullanmaktadır. Diğer çağdaş sanatçıların kullandığı malzemelerin karşıtı olarak, Onur’un yaklaşımı ne alıntılama anlamında bir benimseme ne de bir yan anlam değişikliğine işaret eder.

3.4.10. Nur Koçak

Nur Koçak (1941), kadınların nesneleştirilmesini bu kadar açık biçimde ifade eden ilk kadın sanatçımızdır. Kadın imgesinin belli organlara hapsedildiğini, soyut resmin optik yanılsama ustası Vasarely’e adamıştır. Nur Koçak, Fotogerçekçi teknik ile toplumsal gerçekliklerimizin nasıl kurgulandığını, aile portrelerinde kız çocuklarına yüklenen misyonu, kent vitrinlerindeki iç çamaşır düzenlemeleri ile bir toplumun mahrem ve namahrem algısının dönüşümünü kurgulamıştır.

Koçak, yaşadığı topluma egemen olan olayları, sorunların en tipik örneklerini ayıklamasını bilerek ve çalışmalarını kendi seçtiği konulara yoğunlaştırarak programlamaktadır. Fetiş Nesnelere/Nesne Kadınlar’da sanatçı olayları resimde özdeşleştirirken, simgeselliği arayıp bularak, izleyiciye içerikle bütünleşmiş bir biçim ve bir imge sunmak, bu imgenin insanın bilincinde yer eden güçlükte olmasını

sağlamak, tıpkı reklâmlardaki gibi kalıcı bir anımsatma yaratmak, ama aynı zamanda kendi hicivli, uyarıcı yorumunu iletmek özelliğini taşıyor. (Madra, 1984, s. 8).

1970’lerde üretilen “Fetiş Nesnelere” “Nesne Kadınlar”dan 1989’da ilki yapılan “Vitrinler” dizisine kadar geçen süre içinde özellikle İstanbul’da toplumsal yaşamın ve bireyin kimlik sorunsalının evrildiğini, gelişen tüketim ekonomisinin toplum ve birey üzerindeki etkilerinin değiştiğini, tüketici kimliğinin, kadın kimliğiyle birlikte yeni toplumsal paradigmlar içerdiği görülür. “Vitrinde Yaşamak” (1993) kitabında Nurdan Gürbilek’in tarif ettiği, 1980’lerin başında “toplumu kaplayan sis” görünümündeki kargaşanın hafiflediği, giderek hız kazanan IMF politikaları ve tüketimi ön plana alan ekonomik çizginin 1993’e gelindiğinde daha hızlı tüketen, daha refah bir ekonomik sektörü yaratmış olduğu açıklık kazandı. Gürbilek bu durumu şöyle açıklıyordu:

1980 sonrasında, Türkiye’yi bir sis kapladı; birçok şey görünmez oldu. Sis örttüğü insanlardı, ilişkilerdi, nesnelere. Sis dağıldığında, her şeyin net bir görüntü haline geldiğini fark ettik. Bakılanla kurulan ilişki aslen bir seyir ilişkisine, sözün kendisi bir vitrine dönüştü. Birçok şeyin gösterildiği için ve seyredildiği kadarıyla değer kazandığı bir toplum çıktı ortaya. Epeydir vitrinde yaşıyoruz hepimiz. (Gürbilek, 2016: 23)



Görüntü 49: Nur Koçak, Denizli Horozu, Ankara Galeri Nev, 2012.

Nur Koçak, yaptığı heykel ve diğer çalışmalarla Türkiye’deki Pop Art sanatının da temsilcisi durumundadır. *Denizli Horozu* (Görüntü 49) adlı heykel çalışması Pop Art sanatının özelliklerini taşımaktadır. Bu heykel çalışması ilk kez 2012 yılında Ankara Galerî Nev’de *İlk Çıplak, Son Çıplak* adlı sergisinde izleyici ile buluşmuştur. Koçak’ın bu sergisi aslında 1974’e Paris’te başlattığı “Fetiş Nesnelere/Nesne Kadınlar” adlı resim sergisinin devamı gibidir. Her iki sergide de beden ve fetişizm olgularının bağlantılarına vurgu yapılmıştır. Koçak’ın çalışmalarında hem erkek hem de kadın bedeninin birer fetişizm kaynağı olduğuna dair mesajlar barındığını görmek mümkündür. Sanatçının eserlerinin genelinde popüler bir feminizm üslubunun hakim olduğu söylenebilir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KİŞİSEL UYGULAMALAR

4.1. DÜŞEVİ

Çalışmanın ana malzemesi olarak ahşap kullanılmıştır. Karşılıklı bir birine bakan iki çerçeve içerisinde sıradan yaşamın düşlerini konu edinmiştir. Soldaki çerçevede modern yaşamın tutsak edilmiş bireyinin kavramsal ve yorgun hali göze çarparken, karşısında görüş alanı içerisinde yerleştirilmiş doğa tasvirini sunan bir çerçeve görünmektedir. Düşevi (Görüntü 50), modern hayatta yine belli bir sınırlılık içerisinde olanaklı düşlerin mümkün olabileceğini göstermektedir. Doğanın içerisinde gösterilen yol, bireyin kurtuluşuna gönderme yapmaktadır. Sağdaki çerçeve soldakine oranla biraz daha geniştir. Çünkü bu çerçeve soldaki tutsak bireyin düşüdür. Düş her zaman gerçeklikten daha geniş bir sınırı ifade eder. Ancak modern bireyin düşleri bile daha mütevazidir. İstedığı sadece özüne, doğaya dönmektir. Ancak tutsaklık bu arzuların sadece düşlerde olanaklı olabileceğini göstermektedir.

Çalışmada, aynı zamanda pastoral bir tablo kullanılarak heykel ve resim sanatının kavramsal bütünlüğüne dair bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Her ne kadar modern sanatın biçimleriyle bir anlam oluşturulmaya çalışılmış olsa da kullanılan malzeme geleneksel malzemedir. Ancak temelde iki kompozisyonun birlikteliğiyle yeni bir anlamsal bağlam oluşturulmaya çalışılmıştır.



Görüntü 50: Ayça Burcu Ökmen, Düşevi, Ahşap, 70x40 cm, 2014.

4.2. KADINA ŞİDDET

Bu çalışmada malzeme olarak hem ahşap hem de hazır nesnelere kullanılmıştır. Ahşap zemin üzerinde rastgele dağıtılmış rakamlar ve üzerine yerleştirilmiş bıçak ve kadın ayakkabısı malzemesi bulunmaktadır.

Çalışma genel olarak, kavramsal sanat kategorisinde değerlendirilebilir. Kavramsal sanatın kullandığı hazır nesnelere bu çalışmanın ana malzemesidir. Kadına şiddetin konu edinildiği bu çalışmada (Görüntü 51), kırmızı renk özellikle seçilmiş olup kadın kimliğine gönderme yapılmıştır. Hem kadın kimliği hem de maruz kaldığı şiddet bu renk üzerinde ifade edilmeye çalışılmıştır. Nesnelere kullanımında özellikle simgesel temsiliyet işlevi göz önünde bulundurulmuştur. Şiddet ögesi hem hazır nesne olarak kullanılan bıçak malzemesinde hem de kırmızı boya da gösterilmiştir. Bunun dışında zemine serpilmiş rakamlarla ise zaman ögesine gönderimde bulunulmuştur.



Görüntü 51: Ayça Burcu Ökmen, Kadına Şiddet, Ahşap ve Hazır Nesne, 50x35 cm, 2014.

Ortaya konulan çalışmada günümüz kadınının sokakta, evde, iş yerinde sürekli bir şiddet dairesinde yaşamak zorunda kaldığı vurgulanmıştır. Eser kendi kompozisyon öğelerini malzemelerinde ve bu malzemelerin bir araya getirilme biçimlerinde almaktadır.

4.3. KADIN BEDENİ

Çalışmada tamamen hazır nesnelere kullanılmış olup, imgesel çağrışımlara ağırlık verilmeye çalışılmıştır. Kadın saçı olarak ilk bakışta göze çarpan görüntü, paspas ipinden oluşmaktadır. Ortasından geçirilerek bağlanmış kırmızı kurdele ise, görüntüyü kadın bedenine dönüştürmektedir.

Burada birkaç kavramsal bağlam oluşturulmaya çalışılmıştır. Birinci kavramsal bağlam, genç kızların toplumsal cinsiyet rolünü belirten saça bağlanan kırmızı kurdele ile kadın saçını ifade eder. İkinci bağlamda ise, gelinlerin beline dolanan ve bekâreti simgeleyen kırmızı kurdelenin ortaya çıkardığı şekil, kadın bedenini temsil etmektedir.

Çalışmada (Görüntü 52) aynı nesnenin toplumsal cinsiyet bağlamındaki işlevselliği gösterilmeye çalışılmıştır. Geleneksel olarak kurdele hem genç kızların saçlarına bekar olduklarını göstermek için takılır, hem de gelinlerin beline bekaret simgesi olarak takılır. Aynı zamanda bazı bölgelerde beyaz tülbent etrafına sarılan kırmızı kurdele yas ifade etmektedir. Yine kadının saçını paspas nesnesi ile temsiliyeti manidardır; kadının emek üreten yönüne gönderimde bulunulmuştur. Kadının “saçını süpürge etmesi” deyimini bu çalışmada bir bakıma bağımsız bir kompozisyon olarak belirlemektedir.



Görüntü 52: Ayça Burcu Ökmen, Kadın Bedeni, Hazır Nesne, 2015.

4.4. İNSAN VE MEKAN

Bu çalışma kavramsal sanatın malzeme seçimine uygun olarak, hazır nesnelere kullanılmıştır. Modern çağın teknolojik ilerlemeleri bireye yeni olanaklar sunarken aynı zamanda onu yalnızlaştırmaktadır. Çalışmada (Görüntü 53) modern bireyin modernite ile birlikte yalnızlaştığına vurgu yapılmıştır. Teknolojinin simgesi olarak telefon cihazı insana sınırsız iletişim olanağı verirken, aslında belli bir mekana da hapsedilmektedir. Bağcıklı ayakkabılar burada simgesel olarak mekana bağlanışlığı, hapsedilmeyi göstermektedir. Modern yaşam biçimi bir yandan birçok olanaklar sunarken bir yandan da insanın hareketsizliğine ve sınırsız iletişim imkanları içerisinde iletişimsizliğine yol açmaktadır. İnsan ve Mekan çalışması bu anlamda kavramsal olarak modern dünya eleştirisini sunmaktadır. Çalışma kavramsal heykel çalışmasının bir örneğini oluşturmaktadır.



Görüntü 53: Ayça Burcu Ökmen, İnsan ve Mekan, 2017.

4.5. TÖRE

Ülkemizde son yıllarda feminizm ve kadın sorunu bağlamında tartışılan konuların başında töre olgusu gelmektedir. Çalışmanın (Görüntü 54) kavramsal vurgusu bu bağlamda değerlendirilmesi gerekmektedir. Yine heykel ve enstalasyon türünün bir örneği verilmeye çalışılmıştır.

Çalışmada genç kızların töre adına yaşlı erkeklerle evlendirilmesine gönderimde bulunulmuştur. Baston bu sebeple yaşlı erkeği simgelemektedir. Kırmızı eşarp ile evlendirilen genç kızlar temsil edilmeye çalışılmıştır. Kullanılan malzemeler hazır nesnelere dayanmaktadır.



Görüntü 54: Ayça Burcu Ökmen, Töre, 2017.

SONUÇ

Tarih boyunca kadın, kimlik olarak oluşumu insanlığın uygarlık macerasıyla aynı aşamaları geçirmiştir. Bir çağı algılamanın belki de en belirgin kanıtı 'kadın kimliği'nin nasıl tanımlandığıdır. Kadının toplumsal yaşamdaki doğal konumunun ele geçirilmesi, erkek düzenin öncüleri tarafından ona bir kimlik vererek sağlandığını çalışmanın başında ifade edilmeye çalışıldı.

Sanat tarihi açısından kadın kimliği, insanın estetik kaygılarını belirlemede önemli bir etken olduğu söyleyebilir. Kadın kimliğinin doğurganlık, bereket ve bolluk anlamlarını çağrıştıran ilk tarım toplumlarında sanat ve dinsellik arasındaki sınır çok da belirgin değildir. Belirginleşmeyi daha çok kentleşmenin ortaya çıktığı ve dinsel düşünceye alternatif olarak bilimsel ve felsefi bilginin ortaya çıktığı Yunan medeniyetinde görebilmekteyiz. Tabii bu dönem her ne kadar felsefi düşüncenin başladığı bir dönem olmuş olsa da sanatın mitsel özünün çok fazla yoğun olduğu göz ardı edilemez. Hatta dinselliğin ve mitsel estetiğin etkisi insanlığın kültürel genlerine o kadar işlenmiştir ki, bu etkiyi Ortaçağ ve Yeniçağda da görmek mümkündür. Bu durum sanatın kültür yapıcı özelliğinin ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir. Ancak sanatsal algıyı etkileyen kültürel evrimi daha net görebilmek için sanat tarihine bütünlüklü bir bakış açısıyla bakmak gerekecektir. Böylesine bir bakış açısının zincirleme algı düzeneğiyle toplumların kültürel, ekonomik ve sosyal gelişmişlikleri hakkında da bilgi sahibi olunabilir. Yani toplulukların sanatsal çeşitliğine bakıp onların gelişmişlik ve uygarlaşma düzeyleri hakkında görüş oluşturulabilir.

Sanatın 18. ve 19. yüzyıllardan itibaren Batı'da yakaladığı düzey, modern uygarlığın gelişimine dair tartışmasız bir coğrafi konum verdi. Modern sanat Batı merkezli meydana geldi. Kaynaklarının nerede geldiğine dair yapılabilecek tarihselci spekülasyonların hiçbiri, sanatın verebileceği kanıtlar kadar güçlü olmadı. Eğer sanatsal gelişim Batı toplumlarından gelişmişse, ekonomik, sosyal ve birçok altyapısal dönüşümün de buralarda olduğu sonucunu doğurdu. Sanatsal olarak gelişim göstermiş Doğu toplumları da görüldü, ancak Batı'yı örnek alarak sağlayabildi.

Türkiye, İran gibi Doğu ve Müslüman toplumların sanatsal gelişimleri de şüphesiz Batıcı reformların etkisiyle ortaya çıktı. İran'da 20.yüzyıl başında ortaya çıkan laik şah rejimi ve Türkiye'deki laik cumhuriyet rejimi sanatsal gelişimler için önemli avantajlar

meydana getirdi. Batı kaynaklı toplumsal reformlar bu ülkelerde sanatsal etkileşimleri de beraberinde getirdi. Özellikle Türkiye’de cumhuriyet rejimiyle birlikte Türk sanatçılar Batılı sanatçılarla paralel gelişimler ortaya koyabildi. İletişim ve medya araçlarının yaygınlaşması da aynı zamanda bu etkileşimi eşzamanlı bir ekseninde gelişmesi için zemin hazırlamıştır.

Kavramsal sanat bağlamında video, enstalasyon, performans gibi sanat biçimleri Türkiye’de hemen hemen Batı ülkeleriyle aynı zaman dilimlerinde gelişim gösterdi. Nil Yalter, Nezaket Ekici gibi Türk sanatçılar aynı zamanda Avrupa’da yaşadığı ülkelerin sanatıyla da anıldı. Ancak ele alınan konular bakımından Türk sanatçıların özgün bazı farklılıkları var. Yaşamlarında deneyimledikleri, göç, göçmenlik, kadın sorunu, ötekilik gibi olgular sanatlarına önemli bir kaynak oluşturmuştur, denilebilir.

Çalışmada ortaya çıkan nihai görüş, sanatsal eylemler, evrensel bir etkinlik olma özelliğinden dolayı dünya çapında paralel ve birbirini besleyen gelişmeler ortaya koymuştur. Çağdaş dünyanın en belirgin özelliği dayandığı sosyal dinamiklerin, toplumların birbiriyle etkileşiminden kaynaklanmasıdır. 1960’lı yıllar sadece sanat için bir kırılma dönemi değildir. Modern sanat bahsinde ele aldığımız başlıklarda görüldüğü gibi birçok sanatsal akım aslında belli bir toplumsal dinamiğin aynası olmuştur. Empresyonizmle başlayan modern sanat süreci sadece Batı toplumların kendine münhasır sorunlarından üretilmemiştir. Temelde sanat koleksiyonerlerin Japon resim sanatındaki bazı örnekleri Batı’ya tanıtırmasıyla yeni üslup denemelerine yol açmıştır. Bunun yanı sıra yüzyılın emperyal politikalarının milletler arasında yarattığı etkileşim dönemin teorik tartışmalarına zemin oluşturmuştur. Devam eden yıllarda birçok bilimsel ve teorik tartışmalar zorunlu olarak sanatsal çalışmalara da sirayet etmiştir. Makineleşme ve teknolojinin gelişmesi nasıl ki, Fütürizm ve Konstrüktivizm gibi akımlara ilham olmuşsa; hızlı toplumsal değişimlerin yarattığı buhranlar da Dadaizm, Feminizm gibi akımların oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Modernitenin sanatsal ve düşünsel serüveni özellikle sosyoloji temelli olaylara evrensel bir özellik kattı. Modern sanat ayrıca kadın sanatçıların daha fazla etkin olma olanağını yakaladığı bir ortam oldu. Üstelik bu süreçte kadın sanatçılar kendi kimlik problemleriyle birlikte sanatta etkin olmaya başladılar. Bu durumda sanatta yenilikler kadın eliyle sağlanmış oldu. Feminist sanat tavrı kendisini özellikle heykel, performans

ve video gibi sanat türlerinde gösterdi. Kadın kimliğini doğrudan kendi bedeni üzerindeki kültürel tanımları sorgulayarak keşfetmek istedi. Bu sebeple geleneksel bir tür olarak heykel, kadın için çağdaş sanatta da işlev gören bir sanat biçimidir. Heykel kimi zaman bir beden formu, kimi zaman da erkek egemen düşüncenin tasavvur ettiği bir kimliğin somut yansıması olmuştur. Yine performans ve videoda da kadının ağırlığı çağdaş bir sorun olarak kadın sorunun güncelliğinden kaynaklanmaktadır.

Çalışmada görüldüğü üzere batılı kadın sanatçılar ile Türk kadın sanatçıları buluşturan ortak nokta kadına dair tartışmalar olmuştur. Türk ya da diğer Müslüman kadın sanatçılar genelde göç, ötekilik, feodalite gibi konuları işlerken batılı kadın sanatçılar çoğunlukla bireysel sorunlardan hareket etmiştir. Ancak her iki kesim de kadının kimliği ve yeri konusunda buluşmuştur ve sanatsal formlarını da bu ortak noktaya bağlı kalarak kurgulamıştır. Böylelikle her ne kadar doğulu kadın sanatçılar kendi geleneksel motifleriyle biçimler üretmiş olsa da teorik olarak batılı sanatçılarla aynı kaynaktan beslenmiştir. Bu durum ise sanatın evrenselliğine dair önemli bir vurguyu ifade etmektedir.

KAYNAKÇA

- Abramovic, M. (1995). *Cleaning the House "Art and Design Profiles"*, Wiley Press, New York.
- Adorno, W. T. (2016). *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi*, Çev. Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, İletişim Yay., İstanbul.
- Akbulut, K. K. (2016). Nil Yalter'e Bugünden Bakmak,
<http://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2016/10/16/> Erişim Tarihi: 16 Nisan 2017.
- Akman, K. (2003). "Orlan'ın Suretleri", *Mecmua*, Sayı:8, İstanbul.
- Akurgal, E. (1990). *Anadolu Uygarlıklar*, Net Yayınları, İstanbul.
- Alison, H. (1995). *Russian Folk Art*, Indiana University, Pennsylvania.
- Altuğ, T. (1989). *Kant Estetiği*, Payel Yay., İstanbul.
- Altun, H. (2008). "Feminist Kuram Doğrultusunda Bir Okuma/Sahneleme ve Bir Örnek Çalışma: Denizden Gelen Kadın", (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi), Ankara.
- Anderson, P. (2002). *Postmodernitenin Kökenleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Antmen, A. (2007). *Hale Tenger: İçerdeki Yabancı*, YKY, İstanbul.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Antmen, A. (2012). *Sanat Cinsiyet "Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi"*, İletişim Yay., İstanbul.
- Aristoteles, (2005). *Poetika*, K Kitaplığı, İstanbul.
- Armes, R. (1995). "Video Görüntüsünün Estetiği" *Video Sanatı- Eleştirel Bir Bakış*, Der. Levend Kılıç, Çev. Gökhan Özaysın, Hil Yayınları, İstanbul.
- Artun, A. (2014). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi "Estetik Modernizmin Tasfiyesi"*, İletişim Yay., İstanbul.
- Artun, A. (2016). *Sanatın İktidarı "1917 Devrimi Avangard Sanat ve Müzecilik"*, İletişim Yay., İstanbul.

- Artun, A. Aliçavuşoğlu E. (2017). Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, İletişim Yay., İstanbul.
- Atagök, T. (2010). Bildiklerim Gördüklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir, YKY, İstanbul.
- Atakan, N. (1997). Arayışlar, Çev. Zeynep Rona, YKY, İstanbul.
- Ateş, S. (17 Ağustos 2015). “Haksızlığa Tahammülü Olmayan Bir Sanatçiyim” Şükran Moral – Röportaj. <http://sanatkaravani.com/haksizliga-tahammulu-olmayan-bir-sanatciyim/>. Erişim Tarihi: 23 Nisan 2017.
- Aysan, Ş. (1980). “Kavramsal Sanat” Sanat Olarak Betik, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, İstanbul.
- Badinter, E. (1992). Biri Ötekidir, Çev. Şirin Tekeli, Afa Yayınları, İstanbul.
- Baker, U. (2015). Sanat ve Arzu, İletişim Yay., İstanbul.
- Baudelaire, C. (2013). Modern Hayatın Ressamı, Sunuş: Ali Artun, Çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2012). Sanat Komplosu, Çev. Elçin Gen / Işık Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2014). Kendiyle Çağdaş “Sanat Sanat Komplosu II”, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay., İstanbul.
- Boal, A. (1998). Legislative Theater, Rutledge, New York.
- Bozkurt, M. (2005). Video sanatı, Bilişim, İstanbul.
- Bozkurt, N. (2000). Sanat ve Estetik Kuramları, Asa Yay., Bursa.
- Baxandall, M. (2015). 15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim “Stilin Toplumsal Tarihine Giriş”, Çev. Zeynep Rona, İletişim Yay., İstanbul.
- Benjamin, W. (2013). Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri “Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı”, Çev. Elçin Gen, Mustafa Tüzel, İletişim Yay., İstanbul.
- Berger, J. (1986). O Ana Adanmış, Çev. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy, Metis Yayınları, İstanbul.
- Berger, J. (2005). Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.

- Berktaş, F. (2006). Tarihın Cinsiyeti, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bloch, E., Lukács, G., Brecht, B., Benjamin, W. ve Adorno, W. T., (2016). Estetik ve Politika “Realizm-Modernizm Çatışması”, Çev. Elçin Gen, Taciser Belge, Bülent Aksoy, İletişim Yay., İstanbul.
- Bourriaud, N. (2004) Postprodüksiyon, Çev. Nermin Saybaşı, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Bozkurt, M. (2005). Video Sanatı, Bilişim Yay. İstanbul.
- Bozkurt, N. (2000). Sanat ve Estetik Kuramları, Asa Yay., Bursa.
- Brehm, M. (2007). Füsün Onur: Dikkatli Gözler İçin, YKY, İstanbul.
- Bürger, P. (2007) Avangard Kuramı, Sunuş: Ali Artun, Çev. Erol Özbek, İletişim Yay., İstanbul.
- Campbell, J. (2006). Batı Mitolojisi “Tanrının Maskeleri”, Çev. Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, İstanbul.
- Caudwell, C. (1974). Yanılsama ve Gerçeklik, Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Çaha, Ö. (1996). Sivil Kadın, Vadi Yayınları, İstanbul.
- Çapar, Ö. (1978). “Anadolu’da Kybele Tapınımı”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, cilt XXIX, sayı: 1-4, s. 191-210,1971-1978.
- Çayır, H. (2016): Şükran Moral: Hayır efendim, siz bir sanatçıyı asla eve kapatamazsınız;korkunuzualır,rujumu sürerim!. <http://t24.com.tr/yazarlar/handecayir/sukran-moral-hayir-efendim-siz-bir-sanatciyi-asla-eve-kapatamazsiniz-korkunuzu-alir-rujumu-surerim,14168>.Erişim Tarihi: 23 Nisan 2017.
- Darga, A. M. (2013). Anadolu’da Kadın “On Bin Yıldır Eş, Anne, Tüccar, Kraliçe”, YKY, İstanbul.
- Dastarlı, E. (2001): Füsün Onur’la Buluşmak: Bir Sergi ve Sanatçısıyla Hemhâl Olmak. <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhl-olmak-i-191>. Erişim Tarihi: 27 Nisan 2017.
- Davis, K. (2003). Dubious Equalities and Embodied Differences, Rowman&Littlefield.

- Debord, G. (1996). Gösteri Toplumu ve Yorumlar, Çev. Ayşen Ekmekçi- Orhan Taşkent, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- Demirkol, C. V. (2008). Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm, Evrensel Basım, İstanbul.
- Derman, D. (1992). Panayırdan Televizyona, Hürriyet Gösteri, İstanbul.
- Derman, D. (1992). Narsizm ve Video Sanatı, Hürriyet Gösteri, İstanbul.
- Derman, D. (1995). Video Sanatı, Şeker Sanat, Sayı 4, Mayıs-Haziran, İstanbul.
- Donovan, J. (2013). Feminist Teori “Entelektüel Gelenekler”, Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İletişim Yay., İstanbul.
- Duchamp, M. (2000). “Marcel Duchamp ve Ready-Made”, Modernizmin Serüveni, Çev. Sema Rıfat, Enis Batur, YKY, İstanbul.
- Durudoğan, H., (2007). “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”, Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar, Derleyen: Zeynep Direk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2004). Güzelliğin Tarihi, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Kitap, İstanbul.
- Eco, U. (2016). Açık Yapıt, Çev. Tolga Esmer, Can Yay., İstanbul.
- Edge, D. (2016). Walk Through Walls: A Memoir “Marina Abramovic”, Crown Archetype, New York.
- Ehtesham, L. (2010). Mona Hatoum, <https://lesconcepts.wordpress.com/tag/mona-hatoum/>. Erişim Tarihi: 2 Nisan 2017.
- Eliade, M. (2003). Dinler Tarihine Giriş, Çev. Lale Arslan, İstanbul.
- Ergenç, A. (2016). Nil Yalter ve Görünmeyenleri, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151>. Erişim Tarihi: 16 Nisan 2017.
- Eroğlu, Ö. (2007). Öznel Nesnel Yaklaşımlı Sanat Tarihi, Kolaj Kitaplığı, İstanbul.
- Erzen, J.N. (1993). “Mondernizm Sonrası Sanat” Çağdaş Düşünce ve Sanat (Aksügür Duben İpek ve Şengel Deniz. (Unesco/AİAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği), İstanbul.

- Foucault, M. (2013). Cinselliğin Tarihi, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- Foucault, M. (2015). Sanat ve Modernizm “Velasquez ve Manet’nin Resminde Temsil ve Bilgi”, Çev. Savaş Kılıç, İletişim Yay., İstanbul.
- Freud, S. (2010). Totem ve Tabu, Çev. Hasan İlhan, Sayfa Yayınları, İstanbul.
- Freud, S. (1999). Cinsellik Üzerine, Çev. A. Avni Öneş, Say Yayınları, İstanbul.
- Gagnebin, M. (2011). Psikanalitik Bir Estetik İçin, Çev. Simla Ongan, YKY, İstanbul.
- Gençaydın, Z. (1985). “Teknolojik Toplumlarda Sanat ve Sanatçı”, Çağdaş Teknoloji ve Sanat, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, Ankara.
- Gombrich E.H., (2009). Sanatın Öyküsü, Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gönüllüeroğlu, A. (1991). Teknoloji ile Birlikte Gelişen Bir Dal: Video Sanat, Milliyet Sanat, Sayı 262, İstanbul.
- Gruen, A. (2015). Normalliğin Deliliği “Hastalık Olarak Gerçekçilik”, Çev. İlknur İgan, Çitlembik Yay., İstanbul.
- Gürbilek, N. (2016). Vitrinde Yaşamak, “1980’lerin Kültürel İklimi”, Metis Yay., İstanbul.
- Gürbüz, S. (2011). “Kendi Kendine” Ayşe Erkmen, <https://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/kendi-kendine-ayse-erkmen>, Erişim Tarihi: 25.12. 2018.
- Heinrich, B. (2007). Gülsün Karamustafa/Güllerim Tahayyüllerim, Çev. Barış Tut, Bronwen Saunders, Erden Kosova, YKY, İstanbul.
- Hartt, F. (1989). A History of Painting, Sculpture, Architecture, Prentice Hall Inc, New Jersey.
- Haskell, B. (1991). Yoko Ono: Arias and Objects, Exhibition Catalogue. New York, Whitney Museum of American Art.
- Herkenhoff, P. (2003). Louise Bourgeois, First Published, Phadion Press Limited, Hong Kong.

- Higgins, D. (1998). Horizons, Roof Books, London.
- Hooks, B. (2002). Feminizm Herkes İçindir. Çev. Ece Aydın et al, Çitlenbik Yayınları, İstanbul.
- Huntürk, Ö. (2011). Heykel ve Sanat Kuramları, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Jameson, F. (1994). "Video", Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı, Çev. Nuri Plümer, Yapı Kredi Yayınları, Cogito No: 6, İstanbul.
- Jung, C. G. (2015). İnsan ve Sembolleri, Çev. Hatice Mukaddes İlgün, Kabalcı Yay., İstanbul.
- Illich, I. (1996). Gender, Çev. Ahmet Fethi, Ayraç Yay., Ankara.
- Işık, E. (1998). Beden ve Toplum Kuramı, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Kara, N. (2000). "Feminist Kadın Hareketleri ve Medya Profesyonellerinin Tutumları", (Yayınlanmamış Doktora tezi, Ankara Üniversitesi), Ankara.
- Kılıç, L. (1995). Çoğaltım Aracından Sanat Ortamına; Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış, Der. Levent Kılıç, Hil Yay. İstanbul.
- Kirazcı, A. (2015). Bir Nezaket Ekici Sergisi Bağlamında Performans Sanatına Genel Bakış, İstanbul.
- Klee, P. (2013). Modern Sanat Üzerine, Çev. Kaan Çaydamlı, Altıkkırkbeş Yay., İstanbul.
- Kosuth, J. (1980). Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı, Çev. Şükrü AYSAN, STT Yayınları, İstanbul.
- Kuspit, D. (2010). Sanatın Sonu, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul.
- Küçükıldırım, P. (2011). "Nil Yalter: Ümitle Yaşamak, Çalışmak Lazım", Lebriz Sanal Dergi, 25 Kasım 2011. (Erişim 21.04.2017).
- Lacan, J. (2013). Psikanalizin Dört Temel Kavramı, Çev. Nilüfer Erdem, Metis Yay., İstanbul.
- Living Artful, (2016). Bu da Benim Proust Anketim: Şükran Moral, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/bu-da-benim-proust-anketim-sukran-moral-i-9636>. Erişim Tarihi: 22 Nisan 2017.

- Lynton, N. (2009). Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan- Sadi Öziş, İstanbul.
- Madra, B. (1984), Nur Koçak'ın Sanatında Güncellik ve Gerçeklik, Sanat Çevresi, S.72, ss.8-9, Baha Matbaası, İstanbul.
- Marshall, M. (1965). Understanding Media: The Extensions of Man, McGraw-Hill Book Company, New York.
- Marshall, S. (1995). Video: Teknoloji ve Uygulama, Çev. Alper Altunay, Hil Yay., İstanbul.
- Marshall, S. (1995). Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış, Çev. Levent Kılıç, Hil Yay., İstanbul.
- Mitchel, J. (1984). Psikanaliz ve Feminizm. Çev. Ayşe Kurtulmuş, Yaprak Yay., İstanbul.
- Mitchel, J. (1985). Kadınlık Durumu, Çev. Ayşe Kurtulmuş, Yaprak Yay., İstanbul.
- Moisdon, S. (1988). Mona Hatoum, <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000034406&lg=GBR>. Erişim Tarihi: 5 Nisan 2017.
- Morhayim, R. (2010). Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi: <http://istanbulmuseum.org/artists/ayse%20erkmen.html>. Erişim Tarihi: 25 Nisan 2017.
- Munn, M. (2004). "Kybele as a Kubaba in a Lydo-Phrygian Context", Anatolian Interfaces, Hittites, Greeks and Their Neighbours, Proceedings of an International Conference on Cross-Cultural Interaction, (Eds. B.J.Collins, M.R.Bachvarova, I. C. Rutherford), s.159-164, Emory University, Atlanta.
- Nochlin, L. (1989). The Politics of Vision, Harper & Row, New York.
- Palmer, L. M. ve Chaussende, F. (2005). Alberto Giacometti Yazılar, Çev. Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Obrist, H. U. (2010). The Conversation Series: Yoko Ono, Walther König, Cologne.
- Okan, B. K. (2012). "Türk Heykel Sanatında Feminist Eğilimler", Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 21, Sayı3, 2012, Sayfa 123-138.

- Orlan, (1997). Manifesto Of Carnal Art, <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/>.
Erişim Tarihi: 29 Mart 2017.
- Öztürk, E. (2011). Feminist Teori ve Tarihsel Süreçte Türk Kadını, Ragbet Yay., İstanbul.
- Pazarbaşı, E. (2015): İzleyicinin Yüzüne Bakmadan Mekândaki Gerilimi Hissediyorum: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/izleyicinin-yuzune-bakmadan-mekndaki-gerilimi-hissediyorum-i-3631>. Erişim Tarihi: 25 Nisan 2017.
- Phillips, A. (1995). Demokrasinin Cinsiyet, Çev. Alev Türkler, Metis Yayınları, İstanbul.
- Popper, F. (1993). Art of The Electronic Age, Thames&Hudson, Singapore.
- Ramazanoğlu, C. (1998). Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri, Çev. Mefkure Bayatlı, Pencere Yayınları, İstanbul.
- Reed, E. (2012). Kadının Evrimi, Çev. Şemsa Yeğın, Payel Yay., İstanbul.
- Roller, L. E. (2013). Ana Tanrıça'nın İzinde, Anadolu Kybele Kültü, Çev. Betül Avunç, Alfa Yayıncılık, İstanbul.
- Roller, L. E. (1988). "Phrygian Myth and Cult", Source, Vol. VII Nos. ¾, s. 43-50.
- Roller, L. E. (2012). Frig Dini ve Kült Uygulamaları, "Midas'ın Ülkesinde, Anıtların Gölgesinde Frigler", (Ed: T.T. Sivas ve H. Sivas), s.202- 284, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Sade, M. (1999). Erdemle Kırbaçlanan Kadın, Çev. Yaşar İlksavaş, İstanbul.
- Şenyapılı, Ö. (2003). Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel, Metu Pres, Ankara.
- Sevim, A. (2005). Feminizm, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Shanken A. E. (2012). Sanat ve Elektronik Medya, Çev. Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Dizisi, İstanbul.
- Simmel, G. (2015). Modern Kültürde Çatışma, Sunuş: David Frisby, Çev. Tanıl Bora, Utku Özmakas, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İletişim Yay., İstanbul.
- Solanas V. J. (2002). Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu, Çev. Ayşe Düzkan, Sel Yay., İstanbul.

- Sönmez, N. (1994). Kentle Sanatçının Ortak Belleği, Cumhuriyet 2 Eki, 20 Şubat 1994.
- Stiles, K. (2008). Marina Abramovic (Contemporary Artists), Phaidon Press, London.
- Stallabrass, J. (2016). Sanat A.Ş. “Çağdaş Sanat ve Bienaller”, Çev. Esin Soğancılar, İletişim Yay., İstanbul.
- Stepken, A. (1997). Sergi Katalog Metni. Şu Kitapta: Haz./Ed. Angelika Stepken. In Medias Res: Berlin’den Fotoğraf ve Diğer Medya Sanatları Sergi Kataloğu. Berlin: Berliner Kulturveranstaltungs-GmbH.
- Stiles, C. ve Peter, S. (1996) Theories and Documents of Contemporary Art: A Source Book of Artists’ Writings, University of California Press, Londra.
- Şaylan, G. (2009). Postmodernizm, İmge yay., Ankara.
- Şenol C. (2016). Bu Bir Pornografi Değildir:
<http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=537,0,0,1,0,0>. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2017.
- Şimşek, M. E. (2016). Modernite, Postmodernite ve Bauman, Belge Yay., İstanbul.
- Tekeli, Ş. (1988). Kadınlar için Yazılar, Alan Yay., İstanbul.
- Tenger, H. ve Kortun, V. (1997). Görevimiz Tehlike, Galeri Nev Yayınları, İstanbul.
- Tunalı, İ. (1996). Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tüzün, M. (2015). Nezaket Ekici: Performans sanatçısının sadece bedeni değil, zihni de malzemesidir. <https://dagmedya.net/2015/04/05/nezaket-ekici-performans-sanatcisinin-sadece-bedeni-degil-zihni-de-malzemesidir/>. Erişim Tarihi: 25 Nisan 2017.
- Tzara, T. (1997). “Dada Hiçbir Anlama Gelmez”, Modernizmin Serüveni, Çev. Sema Rıfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Turim, M. (1995).” Video Sanatı: Bir Gelecek Kuramı”, Çev. Alper Altunay. Şu Kitapta: Haz./Ed. Levend Kılıç. Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış. İstanbul: Hil Yayın.
- Turim, M. (1996). Videonun Kültürel Mantığı, Çev. Ceren Güncavdı; (1995) Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış, Der. Levent Kılıç, Hil Yay., İstanbul.

- Uçar, İ. M. (2016). 1990 Sonrasında Türkiye’de Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Vasari, G. (2015). Sanatçıların Hayat Hikayeleri, Çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Wilde, O. (2014). Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil “Estetik ve Etik Üzerine”, Çev. Esin Soğancılar, Kaya Genç, Fatih Özgüven, Türker Armaner, İletişim Yay., İstanbul.
- Wilson, M. (2015). Çağdaş Sanat Nasıl Okunur “21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak”, Çev. Firdevs Candil Erdoğan, Hayalperest Yay., İstanbul.
- Yabanlıoğlu, D. İ. (2012). “La la la İnsan Adımları”, Artist Actual, İstanbul.
- Yaraman, A. (2001). Resmi Tarihten Kadın Tarihine, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, A. N. (2009). Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Ankara, 203-221.
- Yılmaz, M. (2005). Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınları, Ankara.
- Yılmaz, M. (2006). Heykel Sanatı, İmge Yayınları, İstanbul.
- Yücel, D. (2013). Nil Yalter, Galerist, İstanbul.
- Yüksel, M. (2001). Feminist Hukuk Kuramı ve Feminist Düşünce Teorileri, Marmara Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Zerman, E. (2013). “Zamanı Yazmanın Bir Başka Biçimi”, Toplumsal Tarih, Kasım 2013, sayı: 239, ss. 10-17.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	AYÇA BURCU ÖKMEN
Doğum Yeri ve Tarihi	KAYSERİ - 07.08.1985
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	2014 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü mezunu
Y. Lisans Öğrenimi	2014-2019 Atatürk Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	Or-an Kalkınma Ajansı KAYSERİ
Projeler	<p>2010- “Bahar Şenliği Karma Sergisi- Atatürk Üniversitesi Rektörlük Sanat Galerisi ERZURUM.</p> <p>2010- “Universiade 25. Dünya Üniversiteler Kış Oyunlarından Yansımalar” Karma Sergi ERZURUM.</p> <p>2012- “BİR-İKİ-ÜÇ Öğrenciler Karma Sergisi” Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü ERZURUM.</p> <p>2012- “Işıktan İz Düşenler” Karma Sergi MUĞLA.</p> <p>2012- “Yıl Sonu Fotoğraf Sergisi” Grafik Tasarım Bölümü Karma Sergisi- Atatürk Üniversitesi</p>

	<p>Güzel Sanatlar Fakültesi ERZURUM.</p> <p>2013- “Ekim Geçidi- Cumhuriyetimiz 90 Yaşında” Cumhuriyet Üniversitesi SİVAS.</p> <p>2014- “Mezuniyetim Karma Sergisi” Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ERZURUM.</p> <p>2015- “Yılkıların Sesi” Karma Sergisi KAYSERİ.</p> <p>2016- GESAM “Kültür ve Sanat” Karma sergisi KAYSERİ.</p> <p>2017- “Atatürk Fotoğraf Sergisi” KAYSERİ.</p> <p>2017- “Benim Adım Kadın” Uluslararası Kadın Sanatçıları Karma Sergisi BAYBURT.</p> <p>2017- “Cumhuriyetin Öncü Kadınları” Karma Sergi BAYBURT.</p> <p>2017- ŞEHİT ANALAR İFFET ANITI- (Mimari Tasarım ve Uygulaması), YUKARI KİRZİ BAYBURT.</p>
Çalıştığı Kurumlar	Kayseri Kepez İlköğretim Okulu- Öğretmenlik (2017-2018),(2018-2019) Öğretim Yılı), Kayseri
İletişim	
E-Posta Adresi	aycaburcuokmen@gmail.com
Tarih	2016