

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

ÇAĞDAŞ SANATTA KADINLIK İMGELERİNİN KİŞİSEL BELLEKLE İLİŞKİSİ

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:
20153302003 Gülen EREN

Danışman:
Prof. Neslihan PALA

İSTANBUL-2021

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
ABSTRACT	V
RESİMLER LİSTESİ	VI
1. GİRİŞ	1
2. SANATTA MODERNİZM VE POSTMODERNİZM	4
2.1. Modernizm Düşüncesi	4
2.1.1. Modernizm ve Moderniteden Kopuş	5
2.2. Postmodernizmin Ortaya Çıkışı	10
2.2.1. Postmodernizm ve Sanat	14
2.2.1.1 Kavramsal Sanat	18
2.2.1.2 Minimalizm	19
2.2.1.3 Fluxus	21
2.2.1.4 Arte Povera	22
2.2.1.5 Performans Sanatı	23
2.3. Modernizm, Postmodernizm ve Kadın	25
3. BELLEK VE İMGENİN OLUŞUMU	29
3.1. Belleğin Yapısı	29

3.1.1. Kişisel Bellek	32
3.1.2. Toplumsal Bellek	36
3.2. İmgenin Görünümleri	39
3.3. Feminizmden Kadınlık İmgelerine	43
4. KADINLIK İMGELERİ VE KİŞİSEL BELLEK	55
4.1. Kiki Smith	55
4.2. Ana Mendieta	58
4.3. Tracey Emin	61
4.4. Shirin Neshat	64
4.5. Yoko Ono	67
4.6. Mary Kelly	69
4.7. İpek Duben	71
4.8. Canan	73
4.9. Füsun Onur	77
4.10. Fatoş İrwen	80
4.11. Nilbar Güreş	83
4.12. Mehtap Baydu	86
5. SONUÇ	89
6. ÇALIŞMALARIM	91
7. KAYNAKLAR	107
8. ÖZGEÇMİŞ	114

ÖNSÖZ

“*Çağdaş Sanatta Kadınlık İmgelerinin Kişisel Bellekle İlişkisi*” isimli eser metnim, kişisel tarihim yansıtan imgeleri anlamlandırdığım ve yeniden kurguladığım çalışmalarımın paralel gelişen bir süreci imlemektedir. Kadınların sanatta kişisel olanın arayışlarının bende yarattığı etkiyle, “*Vahşi Kadın Arketipi Ve Heykel*” isimli yüksek lisans tezimde araştırdığım, kadına dair arkaik birikimlerimizi yansıtan formlardan ziyade, kişisel belleğime dair imgelerin kadınlık imgeleriyle olan ilişkisi çalışmamın temel meselesi hâline gelmiştir. Diğer yandan, kişisel ve toplumsal anlamda değişen kadınlık imgeleri, bir kadın heykeltıraş olarak içinde yaşadığım toplumla birlikte, eril dilden tamamen sıyrıldığım kendi serüvenimin nüvelerini bulmamın başlangıç noktalarıdır.

Bu konuyu seçme ve tamamlama sürecinde desteği ve dostluğu ile bana cesaret veren danışmanım Prof. Neslihan Pala, Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre Yavuz ve Doç. Dr. Seda Yavuz’a; eser metnimi bitirme sürecinde yardımlarını esirgemeyen sevgili dostum Arş. Gör. Süeda İkizoğlu’na; en zor anlarda güvende hissettiren Güleren Eren ve Senta Urgan’a; destekleriyle bana güç veren dostlarım Hale Işık, Dr. Öğr. Üyesi Demet Deniz Dülger, Esra-Murat Demirtaş, Melike Akyıldız, Eşref Yıldırım, Perihan Usta, Sema Korkmaz, Aslı Torcu ve Kıymet Daştan’a teşekkür ediyorum.

Gülen Eren, 2021

ÖZET

Yirminci yüzyıl başlarında, bilgiye ulaşım, iletişim ve endüstri gibi alanlarda gelişen teknolojinin neden olduğu edinim ve tüketim hızı, bireylerin içsel süreçlerine etki ederek, bireyi tinsel ve bireysel arayışlara yöneltmiştir. Bu durumun sanatta içselliğe ve sezgiselliğe dayalı bir yaratıcı sürecin zeminini oluşturduğu söylenebilir. Hazırnesneyle birlikte sanatta bağlam sorgulanması, modernizmden postmodernizme geçişte etkin bir rol oynamış, sanatçıların sanat nesnesinin ifade olanaklarını zenginleştirmesine katkıda bulunmuştur. Diğer yandan kadın ve feminist sanatçıların üretimlerine yön veren bu süreç, özellikle 60'lı yıllarda gelişen ikinci dalga feminist hareketten sonra eril bakışın sanattaki konumunun sarsılması bakımından önem taşımaktadır. Toplumda ve sanatta kadına yüklenen anlamlar feminist hareketle birlikte tartışmaya açılmış, kadın sanatçıların sanattaki ve yaşamdaki konumlarına tepki olarak kadınlık imgelerini sanatsal ifadelerinde kullanmışlardır. “*Çağdaş Sanatta Kadınlık İmgelerinin Kişisel Bellekle İlişkisi*” adlı bu çalışma, modernizmle başlayan ve postmodernizmle devam eden süreçte, sanatta temsil anlayışının uğradığı değişimleri ve eril yaklaşıma karşı duruşu, kadınlık imgeleri doğrultusunda ele almaktadır. Sanat tarihindeki görünürlüklerini sorgulayan kadın sanatçıların, kişisel ve toplumsal anlamda kadın kimliğinin temsili içeriğini değiştirmiş, eserlerinde öznel olanı vurgulamalarının yanı sıra kadın kimliğine ilişkin sorunlara politik bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır. Kadın sanatçıların kişisel belleklerine özgü imgeleri toplumsal değerlerle birlikte sorgulamaları, beni, erkeğin kadına bakış açısından sıyrılmayı amaçladığım ve kadınlık imgelerini kişisel tarihim üzerinden düşündüğüm bir yaratım sürecine yöneltmiştir. Kişisel belleğimde yer alan geçmişe dair imgeler, kayıp, yara ve acının görselleştirilmesi bağlamında ele alınmış ve bu doğrultudaki çalışmalarım, bir kadın sanatçı olarak kadına dair olanı yeniden anlamlandırdığım bir sürecin yansıtılması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Postmodernizm, Kadın, Bellek, İmge

ABSTRACT

At the beginning of the 20th century, the speed of acquisition and consumption caused by developing technology in areas such as access to information, communication and industry, influenced internal processes of individuals and directed them to spiritual and personal pursuits. It is possible to say that this situation constituted a foundation for an intrinsic and intuitive creative process in art. In conjunction with the ready-made object, questioning context in art has played an active role in the transition from modernism to postmodernism, contributing to the enrichment of expressive possibilities of the art object by the artists. On the other hand, this process, which steered the works of female and feminist artists, is important in terms of disrupting the position of the male gaze in art, especially after the second wave feminist movement that developed in the 1960's. With the feminist movement, the meanings attributed to women in society and art were opened up for discussion, and female artists used images of womanhood in their artistic expressions in response to their position in art and life. This study titled "The Relationship of Images of Womanhood in Contemporary Art with Personal Memory" deals with the changes in the understanding of representation in art and the stance against a masculine understanding in line with images of womanhood in the process that started with modernism and continued with postmodernism. Questioning their visibility in the history of art, female artists have changed the representational content of female identity in personal and social terms, and in addition to emphasizing the subjective in their works, they approached problems of female identity from a political perspective. Female artists interrogating images unique to their personal memories along with society's values guided me towards a creation process where I aimed to wrest myself free from the male gaze on women and contemplate images of womanhood through my personal history. Images of the past in my personal memory are addressed in the context of visualizing loss, wound and pain, and my works in this direction aim to reflect a process as a female artist, in which I reinterpret things that pertain to the woman.

Keywords: Modernism, Postmodernism, Woman, Memory, Image

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 2.1:** Constantin Brancusi, *Sonsuz Sütun*, 1937 9
https://en.wikipedia.org/wiki/Sculptural_Ensemble_of_Constantin_Br%C3%A2ncu%C8%99i_at_T%C3%A2rgu_Jiu (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 2.2:** Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917 14
<https://www.thegeographicalcure.com/post/20-modern-art-masterpieces-and-where-to-find-them-in-europe> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 2.3:** Kurt Schwitters, *Merzbild Kijkduin*, 1923 17
<http://yastreblyansky.blogspot.com/2019/05/literary-corner-powers-that-you-wouldnt.html> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 2.4:** Robert Morris, *Green Gallery Yerleştirmesi*, 1964 20
<https://www.nytimes.com/2016/07/24/arts/design/dick-bellamy-the-man-hiding-at-the-center-of-everything.html> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 2.5:** Joseph Beuys, *Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni*, 1974 22
<https://culturacolectiva.com/arte/evolucion-del-arte-del-siglo-xx> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 2.6:** Marisa Merz, *İsimsiz (Yaşayan Heykel)*, 1966 23
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/merz-untitled-living-sculpture-t12950> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 2.7:** Marina Abramoviç, *Balkan Baroque*, 1997 25
<https://www.paesesera.toscana.it/marina-abramovic-la-retrospettiva-e-servita-foto-e-testo/> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 2.8:** Guerilla Girls, *Kadınların Metropolitan Müzesi'ne Girmek İçin Çıplak Olmaları Gerekir?* 1989 27

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-in2to-the-met-museum-p78793> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)

Resim 3.1: Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1994 34
<http://www.sanatatak.com/view/1970-sonrasi-gorsel-sanatta-kadinlika-dair-izlekler> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)

Resim 3.2: Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1946-47 35
<http://philandfem.blogspot.com/2010/03/louise-bourgeois-feminist-artist.html>
 (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)

Resim 3.3: Käthe Kollwitz, *Pietà*, 1938-1939 38
<https://witnessetohope.org/2018/03/30/blessed-are-those-who-mourn/> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)

Resim 3.4: Sherrie Levine, *Walker Evans'tan Sonra*, 1981 51
<https://artslife.com/2021/02/12/appropriation-art-sherrie-levine/> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)

Resim 3.5: Nil Yalter, *Başsız Kadın veya Göbek Dansı*, 1974 53
<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)

Resim 4.1.a: Kiki Smith, *Lilith*, 1994 56
<https://www.lensofjen.org/why-i-love-museum-hack/> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)

Resim 4.1.b: Kiki Smith, *Lilith*, 1994 57
<https://milesheoney.wordpress.com/2016/12/13/an-assessment-of-kiki-smiths-lilith/>
 (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)

Resim 4.1.c: Kiki Smith, *Lilith*, 1994 57
<http://mokshaart.blogspot.com/2005/11/kiki-smith-for-president.html> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)

- Resim 4.2.a:** Ana Mendieta, *Silüeta Serisi*'nden Örnekler, 1973-1980 60
<https://secondaryresearch.files.wordpress.com/2012/02/mendieta.jpg> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 4.2.b:** Ana Mendieta, *Rupestrian Serisi*, 1981 61
<https://www.galerielelong.com/exhibitions/ana-mendieta5/selected-works?view=slider#7> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 4.2.c:** Ana Mendieta, *Rupestrian Serisi*, 1981 61
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/5032> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021) (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 4.3:** Tracey Emin, *My Bed*, 1998 63
<https://time.com/2933839/tracey-emin-my-bed-auctioned/> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 4.4.a:** Shirin Neshat, *Suskun, Allah'ın Kadınları Serisi*'nden, 1996 65
<https://maverickcult.wordpress.com/2016/03/12/shirin-neshat-portrait-of-the-islamic-women/> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 4.4.b:** Shirin Neshat, *Asi Sessizlik, Allah'ın Kadınları Serisi*'nden, 1994.....66
<http://signsjournal.org/shirin-neshat/> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 4.5:** Yoko Ono, *Cut Piece (Kesilmiş Parça)*, 1964 68
<http://www.sanatatak.com/view/yoko-ono-sonunda-hak-ettigini-elde-ediyor> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 4.6:** Mary Kelly, *Doğum Sonrası Belgesi VI*, 1978 70
http://www.postmastersart.com/artists/mary_kelly/MK_PPD_window.html (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)
- Resim 4.7.a:** İpek Duben, *Lovebook (Aşk Kitabı)*, 1998-2001 72
<https://www.piartworks.com/artists/29-ipek-duben/works/9473-ipek-duben-lovebook-1998-2001/> (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)

Resim 4.7.b: İpek Duben, <i>Lovebook</i> , Yerleştirme, detay	72
http://ebrunsulun.blogspot.com/2010/09/ipek-duben-retrospektif-bir-secki-1994.html (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)	
Resim 4.8: Canan, <i>Kuş Kadın</i> , 2017	76
https://www.artter.org.tr/canan (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)	
Resim 4.9: Füsun Onur, <i>1972-1996</i> , 1996	79
Füsun Onur'un ARTER'de 28 Mayıs-17 Ağustos 2014 tarihleri arasında gerçekleşen "Aynadan İçeri" adlı sergisinin kitabı.	
Resim 4.10: Fatoş İrwen, <i>Şıryan</i> , 2012	82
https://www.berlinartweek.de/en/programme/calender/detail/event/art-in-dark-times-outdoor/ (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)	
Resim 4.11: Nilbar Güreş, <i>Pembe ve Kürk, Desen ve Halı, Desen ve Kolye, Turuncu ve Küpeler, Lacivert ve Dağınık Saçlar, Yeşil ve Gözyaşları, Koyu Mor ve İnci</i> , 2014.....	84
https://www.artfulliving.com.tr/sanat/zaman-duruyor-cocuklar-kosuyor-i-17648 (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)	
Resim 4.12: Mehtap Baydu, <i>Ben Ve Her Şey Arasındaki Mesafe</i> , 2017.....	87
http://www.banucarmikli.com/pandemi-sonrasi-sanat/ (Erişim Tarihi: 19 Mart 2021)	
Resim 6.1.a: Gülen Eren, <i>Cemile</i> , 2016	93
Resim 6.1.b: Gülen Eren, <i>Cemile</i> , detay, 2016	94
Resim 6.2: Gülen Eren, <i>Kökler</i> , 2018	95
Resim 6.3.a: Gülen Eren, <i>İçten Dışa Görmek</i> , 2018	96
Resim 6.3.b: Gülen Eren, <i>İçten Dışa Görmek</i> , detay, 2018	96

Resim 6.4.a: Gülen Eren, <i>Sessizlik</i> , 2019	98
Resim 6.4.b: Gülen Eren, <i>Sessizlik</i> , detay, 2019	98
Resim 6.5.a: Gülen Eren, <i>Eteğimdeki Taşlar</i> , 2019	99
Resim 6.5.b: Gülen Eren, <i>Eteğimdeki Taşlar</i> , detay, 2019	100
Resim 6.5.c: Gülen Eren, <i>Eteğimdeki Taşlar</i> , detay, 2019	100
Resim 6.6: Gülen Eren, <i>İsimsiz</i> , 2020	101
Resim 6.7: Gülen Eren, <i>Toka</i> , 2020	102
Resim 6.8: Gülen Eren, <i>Duygu Haritaları</i> , 2019- 2020	103
Resim 6.9: Gülen Eren, <i>Gündüz Düşleri</i> , 2020	104
Resim 6.10: Gülen Eren, <i>Kanat</i> , 2021	106



Güzel ailem ve dostlarıma...

1. GİRİŞ

Modern dönemdeki teknolojik gelişmelerle birlikte, gündelik hayatın bir parçası hâline gelen makineleşme ve ulaşım, iletişim gibi alanlardaki gelişmelerin sonucunda yaşamın, toplumların, insanların ayak uyduramadığı teknolojik gelişmelerle birlikte hız kavramının olumlu ve olumsuz etkileri, bireyin uyumlanamadığı bir durum meydana getirmiş ve iç dünyasına dönmesine sebep olmuştur. “Makinenin insan yaşamını giderek kontrol altına almasından doğan karamsarlık ve yeni karşısında hissedilen yabancılaşma duygusu moderniteyle gelen değişime uyum sağlama girişimlerinin birey üzerindeki etkileri olarak karşımıza çıkar”¹. Teknolojinin sağladığı olanaklar, yaşamı kolaylaştırırken makineleşme, bireyi yabancılaşma duygusuna iterek tinsel ve bireysel bir arayışa yöneltmiştir. O dönemde üretilen eserlerin kimliğini belirleyen de bu öznelliğe bağlı gelişen tavrıdır. Dönemsel şartlar sanatçıların öznel dünyalarına yönelik, politik ve sanatsal anlamda muhalif bir dil geliştirmesine sebep olmuştur.

Rönesans’ın hümanist yapısıyla şekillenip Romantizm’in değerleriyle oluşan, sanattaki modernleşme serüveni, sanatçının öznel duygularına, kişisel ifade biçimine dayalı olarak şekillenmiştir. Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi gibi sosyoekonomik, politik ve toplumsal değişimlerin sonucunda, dinin sanattaki etkisi zayıflamış, Romantizm’le birlikte sanatta, bireyin iç dünyasından gücünü alan bir anlayış gelişmiştir. Realizm’deyse toplumda, ekonomide ve endüstrideki değişimlerle Romantizm’in içsel keşif olgusu yerine toplumsal gerçekliği yansıtan bir tavır içine girilmiştir. Gerçekliği olduğu gibi yansıtan Realizm akımı, bireyi yüceltmekten çok toplumun gerçekle yüzleşmesinin peşindedir.

Modernizmin akıllı ve bilgiyi öne çıkaran yaklaşımı, Realizm’in duyguyu aşan bu akılcı ve gerçekçi duruşuyla benzer niteliktedir. Geleneğin akademikleşmesine karşı çıkarak ve kendisini hiçbir tarihsel mirasa mal etmeyerek, sanat eserinin ve bireyin biricikliğini temel almıştır. Modernist düşüncede, birey gelenekten ve dönemin şartlarının etkisinden korunmayı başaramamıştır. İki dünya savaşı, toplama kampları,

¹ Nilüfer ÖNDİN, **XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili: Anlamsal Sorgulamalar**, 11.

soykırım gibi travma yaratan olaylar ve olgular, postmodernitenin zeminini hazırlayan sorgulamalara yol açmıştır. Frankfurt Okulu'ndan Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin ve Jürgen Habermas gibi düşünürler modernizmin sonucu olan kapitalizme ve kapitalizmin yarattığı etkilere eleştiriler getirmiş; postmodernist bakış açısının zeminini oluşturmuşlardır. Modernizmin rasyonel düşüncesini sorgulayan ve eleştiren Lyotard, Foucault ve Derrida gibi düşünürler postmodernizmi temellendiren bir yapı oluşturarak sistemin yeniden inşasına olanak sağlamışlardır.

Sanattaki postmodern kırılmalar sanat nesnesinin bağlamının sorgulanmasıyla başlamış, 1. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkilerini eleştiren disiplinlerarası yaklaşımlar öne çıkmıştır. Sanat nesnesinin özgünlüğü ve biricikliği fikrini sorgulamak, sanatçıyı gündelik olanın keşfine; kavramsal sanatla birlikte de sanat nesnesinin betimi yerine kavramı ve söylemi öne çıkaran bir temsil anlayışına yöneltmiştir. Duchamp'la başlayan bu süreçte tüketim nesneleri, sanat nesneleri hâline gelmiş, sanatla yaşam iç içe girmiş, temellük, pastiş, parodi gibi anlatılar benimsenmiştir. Sanatta deneyimsel olanın sorgulanması önemli hâle gelmiş, sanat nesnesinin bağlamsal içeriği değişime uğramıştır. Sanatsal deneyim, sergileme mekânının ve izleyicinin içeriğe dâhil olduğu interaktif bir olguya dönüşmüştür. Postmoderni referans alan ve metinde odaklanılan çağdaş sanat ve sanatçılar ise postmodern sanatın izlerini içinde barındırarak günümüze özgü yeni üretim biçimlerini kendi tarihsel ve toplumsal bağlamında yeniden kurgular.

Sanatta modernizmden postmodernizme geçiş, ikinci dalga feminist hareketin de etkisiyle kadın ve feminist sanatçılar için önemli bir zemin teşkil etmekle birlikte; 1960'lı yıllarla birlikte kadın sanatçıların kendilerini yeniden inşa etmesi ve sanat piyasasındaki erkek egemen anlayıştan sıyrılmaları için bir kapı aralamıştır. Modernitede kapitalist anlayışın sonucunda kadınlara biçilen 'ev kadını' rolü ve toplumda, sanatta kadının nesneye indirgenerek sıkışıp kalması irdelenmeye başlanmış; kadın sanatçılar cinsellik ve kendilerine yönelik uygulanan beden politikalarına ilişkin konuları sanatlarında 'özne'leşme arayışıyla gerçekleştirmişlerdir. Kadın sanatçılar feminist düşüncenin de etkisiyle, doğayı olduğu gibi kadınları da

tahakküm altına almaya çalışan eril bakışa karşı, kişiselliklerini vurgulayan politik cevaplar geliştirmiştir.

“Çağdaş Sanatta Kadınlık İmgelerinin Kişisel Bellekle İlişkisi” başlıklı bu çalışmada, erkek egemen sistemin, bellek, imge ve kadınlık kavramları etrafında gelişmesinin sebeplerini, kadına yüklenen anlamlar çerçevesinde incelenmektedir. Modernizmin postmodernizme geçiş sürecinin etkileri, kadının toplumda ve sanattaki yeri, kadın imgelerinin kişisel ve toplumsal bellekle ilişkisi ele alınacaktır. 20. yüzyılda postmodernizmin geçmiş ve şimdiyi bütünleştiren yapısı gibi, bellek de geçmiş ve şimdiyi içinde barındırır. Belleğin yansımaları olan imgeler, edebiyat, sinema, plastik sanatlar vb üretim yolları ile görünür kılınır. Bir deneyim alanı olarak bellek çok katmanlı yapısıyla hem toplumsal hem kişisel tarihe dair kayıt tutar. Kişisel ve toplumsal bellek kadınlık imgelerinde belirleyici bir rol oynar. Kadın sanatçıların eserlerinde, kişisel deneyimleri ve kadının toplumdaki yeri arasındaki ilişki ele alınmıştır. Louise Bourgeois ve Käthe Kollwitz gibi sanatçılar kadına dair imgeleri sanat eserlerinde ele alan önemli isimlerdir. 1960 sonrası kadın sanatçıların, sanat ve bellek bağlamında oluşturdukları yapıtlar incelenmiştir.

Bu çalışmada, Kiki Smith, Tracey Emin, İpek Duben, Canan, Füsun Onur gibi çağdaş kadın sanatçıların, özellikle 1960 sonrası dönemde toplumda ve sanatta kadınlık imgelerini sorgulamaları ve kişisel belleklerini eserlerinde yansıtmaları ele alınmıştır. Bu sanatçıların çalışmaları, postmodern dönemde ortaya çıkan, kadının ‘özne’liğine dair sorgulamaları, eril zihniyetin yarattığı toplumsal cinsiyet politikaları ve kadın bedeni üzerindeki tahakkümüne yönelik eleştirileri, kadınlığın yeniden inşasını barındıran imgeleri ve kadının kişisel ve toplumsal belleğine dair bir anlam bütünlüğüne sahiptir.

2. SANATTA MODERNİZM VE POSTMODERNİZM

2.1. Modernizm Düşüncesi

Modern dünyada sanayileşme ve teknolojinin bir sonucu olan hızlanmayla birlikte, kent yaşamı o kadar zorlayıcı bir hâle gelmiştir ki kişi kendine ve çevresine yabancılaşmış, buna bağlı olarak “kendini ifade edebilme”, “benlik” duygusunun varlığını hissedebilme konusunda sıkıntılar yaşamaya başlamıştır. Charles Harrison ve Paul Wood, modern sanata ilişkin düşüncelerini şu sözleriyle açıklamıştır:

Yirminci yüzyılın ilk on yılı ondokuzuncu yüzyıl kaynaklarından gelen bir dizi öğeyi yeni bir sanat hâlinde senteze ulaştırma çabasına tanıklık etti: hem yeni yüzyılın sanatı olan hem de klasik gelenek kadar başarılı olabilen bir sanat. Bu yeni sanatın temel desteklerinden biri “ifade” kavramı oldu.²

Birey, yabancılaşma duygusuna hapsolmasından dolayı kendini ifade etme yolları aramış, sanat yoluyla da benliğine dair bir kavrayış geliştirmeye çabalamıştır. Bu öznel arayış sonucu bireysel, kişisel ve karakteristik olan daha değerli hâle gelmiştir. Kentin yorucu yaşam şartlarından ve makineleşen bu yeni dünyadan uzaklaşmak için doğaya ve sezgilerine yönelmişlerdir. Doğaya dönüş ve sezgilere önem verme, kişinin kendi özünü, bireysel kimliğini yansıtan, dönemin ruhuna bir tepki niteliğindeki eserlerin ortaya çıkışını sağlamıştır. Kent içinde yaşayan ve üreten sanatçılar zorlayıcı koşullar sebebiyle kendi dünyaları ve dış dünya arasında büyük sürtüşmelere maruz kalmışlardır. Dış dünyadaki sürtüşme ortamı ve dönemin huzursuzluğu, sanatçıların daha bireysel ifade yolları bulmalarına ve sanat eserindeki imgelerin, biçimlerin ve düşünme mekanizmalarının yeniden yapılandırılmasına

² Charles HARRİSON-Paul WOOD, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, Çev. Sabri Gürses, 151

neden olmuştur. Kentteki ruhsal sıkışma, sanatçıların geleneksel ifade biçimlerinden uzaklaşıp dönemin ruhuna daha yakın ve daha ‘şiddetli’ bir form anlayışına, ‘içsel gücün forma dönüşmesine’ yönelmelerinin önünü açmıştır. Aslında bu değişiklik temelde yepyeni bir sanatsal dilin ortaya çıkışını olanaklı kılmıştır. Sanatçı, kendisini özgürce ifade edebilme becerisini geliştirmekle kalmamış, aynı zamanda politik ve sanatsal bir araç olarak dile başvurmuştur. Manifestolar yazarak, kayıtlar bırakarak hayatın gelip geçiciliğine dair dile dayalı, düşünsel, kavramsal bir sanat üretimine yönelmiştir. Bu anlamda politik bir tavırla tüm yaşamı göğüslemek, bir ağırlık ve denge noktası olarak yaşamın dönemsel karmaşasına karşı bir duruş oluşturmak, sanatçıların hayatlarının temel doğası hâline gelmiştir. Bu noktadan sonra, sanatsal ifadede dilin ve imgenin dönüşümüyle, yaratıcı düşünceye artık bambaşka bir rüzgâr yön vermiştir.

Modern yaşamın en derin sorunları bireyin varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini ezici tarihsel güçlerden, tarihsel mirastan, dış kültürden ve yaşamın tekniğinden korumakta ısrar etmesinden kaynaklanır. İlkel insanın bedensel varoluşu için vermek zorunda kaldığı doğayla mücadele, bu modern biçimde en son dönüşümüne ulaşmıştır.³

Ve modern insanın ve sanatın değişimi böyle başlamıştır.

2.1.1. Modernizm ve Moderniteden Kopuş

Modern sözcüğünün ilk kullanımı “antiquus”un zıt anlamlısı olarak İsa’dan sonra 5. Yüzyıla dayanmaktadır.⁴ “Modern kavramı incelendiğinde, Latince’de ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ kelimesinden türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir.”⁵

³ A.g.k., 157

⁴ Hikmet ŞAHİN, *Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler*, 236

⁵ Aşkın BAHADIR, *Postmodernitede Parçalanmış Gerçeklik, Mekân Ve Sanatta Beden Algısı*, 47

10.yy'da da yaygınlık kazanmaya başlayan modern terimi, 19. yy.'da modernizm ile kendini göstermiştir. Bu bağlamda, postmodernizmi anlamak için modernizmi hazırlayan etkenleri ortaya koymak gerekmektedir.

Sanatta Modernleşme serüveni Rönesans'ın hümanist yapısıyla şekillenerek Romantizm'in değerleriyle oluşmuş, sanatçının düş gücü öznel duyguları ve sanatın kendisini merkeze alarak gerçekleşmiştir. 18. yy'ın sonlarında ortaya çıkan Romantizm; Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi gibi sosyal, ekonomik ve toplumsal anlamdaki değişimlerle, sanatın din ile olan ilişkisini zayıflatırken sanatçıyı da kendinde olanı aramaya itmiştir. Ulusal duyguların öne çıkarak tarihsel konuların işlenişi, sanatta durağanlık yerine tutkunun ve hareketin önem kazanışı gibi, sanatta ve edebiyatta da kişinin duygu dünyasını odak hâline getirmiştir. Resimde William Turner, Caspar David Friedrich, John Constable; edebiyatta William Blake, Goethe ve Schiller gibi isimler Romantizm'in örneklerindendir.

1840'lı yıllarda başlayan Realizm, gündelik hayattaki toplumdaki değişimlerin, endüstriyel gelişmelerin ve teknolojik buluşların etkisiyle, Romantizm'in kişinin içsel dünyasına yönelen tavrından kendisini sıyrarak toplumsal gerçekliğin izinden gider. Realizm'de soylu sınıfın görünümünün yerine işçiler, köylüler gibi yaşamsal emeği öne çıkaran, toplumun gerçekliğini yansıtan eserler öne çıkar. Bu eserler devrimlerin ve gelişmelerin toplumu baskı altına alan görünümünü, salt gerçekliği göstererek bir ayna işlevi görmektedir. Örneğin Courbet, Daumier ve Millet gibi Realist sanatçılar, Romantiklerin düşsel temalarını bireysellikle ifade etmek yerine; bireyi yüceltmeden çok toplumsal gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı seçmiştir. Realizm'in duyguyu aşan akılcı yaklaşımı, modernizmin insan aklına duyduğu güvenden ötürü ilerlemeci ve yenilikçi yapısıyla benzerlik taşımaktadır. 1839'da fotoğrafın keşfi ile başlayan süreçte dış dünyanın olduğu gibi saptanması ve çoğaltılabilen, dünyasal gerçekliği yansıtan imgenin an'a sadık kalması, realist yaklaşıma katkı sağlamıştır.

Sanayi Devrimi, 16.yy. ve 17. yy.'daki atmosferden etkilenecek Aydınlanma filozoflarının da etkisiyle dine karşı bilimi, rasyonelliği, akılcılığı ön plâna çıkarmış;

modernitenin çerçevesini oluşturmuştur. 18. yy.'da başlayan Sanayi Devrimi, kitlesel üretimi artırarak ve emeğin gücüne odaklanarak sanayileşen bir toplum ve kültür yaratmıştır. Sanayi Devrimi, beraberinde sadece maddî büyümeyi getirmekle kalmamış; dünyada toplumsal, siyasal ve düşünsel anlamda da büyük bir kırılmaya yol açmıştır. Moderniteyle birlikte birey, bir yandan doğayı tahakküm altına alırken bir yandan da Aydınlanma düşünürlerinin etkisiyle dine karşı bilimi koyarak evrensel hukukun üstünlüğünü savunmuştur. İnsan merkezci bir yapısı olan modernizm, hümanizm düşüncesini Rönesans'ın hümanist karakterinden almıştır.

Doğa üzerinde bilimsel hâkimiyet, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetin rastgele darbelerinden kurtuluşu vaat ediyordu. Rasyonel toplumsal örgütlenme biçimlerinin ve rasyonel düşünce tarzlarının gelişmesi, efsanenin, dinin, boş inancın akıldışılığından, iktidarın keyfi kullanımından ve kendi insan doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaat ediyordu.⁶

Modernist anlayış geçmişi şekillendirerek ve aynı zamanda eleştirerek ilerlemeci, yenilikçi ve birey odaklı bir mekanizmaya benzetilebilir. Modernizm sanatta 19. yüzyılın sonlarında etkilerini göstermiştir. Sanayi Devrimi'nin getirdiği hız ve teknolojiye paralel olarak Aydınlanma düşüncesiyle birlikte insan aklına duyulan güven, dönemin tarihsel ve toplumsal koşulları modernizmin belli başlı konularıdır. Bu koşullar Sanayi Devrimi, teknoloji ve bilimde süren yenilik arayışı, sosyolojik ve felsefi gelişmeler ve iki dünya savaşının sonuçlarıdır.⁷

Bu noktada, koşulların hazırlayıcı rolünü örneklemek ve konuyu daha anlaşılır kılmak üzere Rönesans ve Barok arasında bir geçiş dönemi olan Maniyerizme değinilebilir. Sonuç olarak, Rönesans'ın ideal form yaratma arzusu yerine Maniyerist bir yaklaşım güden sanatçının forma müdahalesi ve özgünlüğü, dönemi Barok'a hazırlayan etmenler olmuştur. Sözcük anlamı İtalyanca'da hâl, tarz anlamına gelen

⁶ David HARVEY, **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, 25

⁷ Hikmet ŞAHİN, **Postmodern Sanat**, 92-94

“maniera” dan türeyen Maniyerizm, 1520-1580 yılları arasında ortaya çıkmış olup birey ve üslup odaklı bir düşünceden doğmuştur. Maniyerizm de tıpkı Modernizm gibi kendi çağının geleneklerinden kopmuş, Rönesans’ın kuralcı yapısından uzaklaşarak sanatçının kendi kimliğini, varlığına özgü bir ifadeselliğe odaklanmıştır. Böylece sanatta etkin bir rol üstlenmiştir. Maniyerizm, kendisinden önceki ve sonraki dönem arasında bir dönüm noktası oluşundan ötürü sanatta önemli bir değişimin başlangıcı olmuştur.

Bilimsel bilgiye ve insan aklına duyulan hayranlık, sanatçı ve sanat eserinin varlığında da birtakım değişikliklerle kendini göstermektedir. Sanat eserinde hakikilik ve yeni bir gerçeklik yaratma arzusuyla birey, çağın parametrelerini kendisinde bulma arayışına girmiştir. “Modernizmin sanatsal ürünleri başka hiçbir şeyi değil, salt kendilerinin göstergeleri olarak düşünülür.”⁸

19. yy.’ın ikinci yarısından 20. yy.’ın ilk yarısına kadar süren modernizm, ilk olarak mimarîde kendi göstermiştir. Mimaride klasik ve gösterişli olan yerine daha işlevsel ve rasyonel yapılar modernizmin kimliğini yansıtmıştır. Buna örnek olarak Frank Lloyd Wright’ın eserlerinden bahsedebiliriz. Wright, mimaride işlevselliğin ve doğa-form birlikteliğinin önemine vurgu yaparken geometrik ve bütüncül yapılara dikkat çekmiştir. Bu vurgunun en iyi temsiliyetlerinden birisi *Solomon R. Guggenheim Müzesi*’dir. 1943’te Solomon R. Guggenheim’in sanat koleksiyonu için Frank Lloyd Wright’tan bir müze tasarlaması istendiğinde, rampa konsepti üzerine kurduğu tasarımını kabul ettirmek için çok çaba sarf etmiş ve yapı ancak 1959 yılında tamamlanabilmiştir. Roth bu yapıyla ilgili olarak, “Wright’ın önerisi, yükseldikçe dışa doğru genleşen, cam bir tepe ışıklığı tarafından örtülecek dev bir betonarme sarmal yapıydı- büyük kütleler yerine dinamik eğrilerle tanımlanan modern bir Pantheon.”⁹ ifadelerini kullanmıştır. Betonarmenin olanakları sayesinde müze, o zamana dek kullanılan her türlü kalıptan uzaklaşarak kesintisiz bir spiral biçiminde inşa edilebilmiştir. Ziyaretçiler galeri boşluğundan yukarı çıkan bir asansörle en üst kata ulaştıktan sonra, beş kat devam eden rampa boyunca aşağı doğru yürüyerek müzeyi

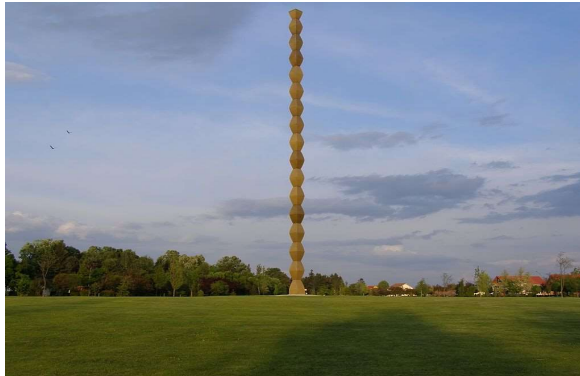
⁸ Madan SARUP, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, 245

⁹ Leland M. ROTH, **Mimarlığın Öyküsü**, Çev. Ergün Akça, 641

gezer. Fonksiyonellik ve rasyonalite amacından türeyen bu geometrik form, yapının dışarıya yansıyan kütlesindeki plastiğinden de kolaylıkla okunabilir. Döneminin inşa tekniklerinin orijinal kullanımıyla elde edilen bu güçlü iç-dış birlikteliğiyle, Lloyd fonksiyonelliği ısrarla vurgulamasına rağmen, zengin form anlayışının öne çıktığı bir mekân yaratmıştır.

Felsefi, toplumsal ve sosyal gelişmeler sanatta da değişimlere sebep olmuştur. Modern sanat geçmişten ve onun uzantıları olan anlatılardan bir kopuşa ilişkindir. Klasik sanattan artakalan hiçbir değeri kendisine mal etmemiş, dolayısıyla da geçmişe öykünmemiş, kendine özgü bir üslup yaratmıştır. Modern sanat Klasik üsluptan uzaklaşmış, nesnenin görüntüsünü birebir taklit etmek yerine, sezgiye dayalı, özel bir anlam arayışına yönelmiştir.

Empresyonist sanatçılarsa klasik anlayıştaki edilgen üslup yerine sanatçının 'tek'liğine ve etkin duruşundan gücünü alan bir ifadesellikle ışığın ve doğanın izini sürmüşlerdir. Oluşturdukları resimlerle birebir doğayı yansıtmaya değil, doğanın ve görünenin ardındaki titreşimleri ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Artık, modern sanatçı yeniliğe açık, gelenek ile bağı kopmuş ve özgürleşmiş bir bireydir. Gerçekçi bir biçem kullanmaktan çok, üretimlerinde akıl ve duygu bütünlüğüne önem vermişler, modernist söylemin ilerlemeci anlayışını kendilerine ilke edinmişlerdir. Modern sanatçı, dış dünyayı malzeme aracılığıyla yansıtmakla yetinmemiş, özneliğini akılcı yöntemlerle eserlerinde duyumsatmıştır.



Resim 2.1: Constantin Brancusi, *Sonsuz Sütun*, 1937

Modernist heykelin öncülerinden Brancusi'nin *Sonsuz Sütun* isimli heykeli de modernizmin özelliklerini belirgin şekilde taşıyan örneklerdendir. Brancusi, geleneksel anlayışa dayalı heykel ve kaide ilişkisinin dışına çıkmış, geleneksel yapıda taşıyıcı bir işleve sahip kaideyi heykelin esas formuna dâhil etmiştir. Mekânda birim mantığıyla oluşturulmuş, göğe doğru uzanan bir formla sonsuzluk hissi yaratmış; heykele mekânda olan etkin bir rol atfetmiştir. Bu bağlamda Rosalind Krauss'ın "Mekâna Yayılan Heykel" adlı makalesindeki şu sözleri dikkat çekicidir:

Heykel, kaideyi fetişleştirerek, onu kendi bünyesine katmak için aşağıya uzanır ve bulunduğu fiili yerden uzaklaşır; kendi malzemelerini ve inşa edilmiş sürecini temsil ederek kendi özerkliğini betimler. Brancusi'nin sanatı bunun nasıl gerçekleştiğini gösteren olağanüstü bir örnektir.¹⁰

Modernist bakış açısı tarihsel bağlamda, çağlar boyu köklü değişimlerin öncüsü olmuştur. Dine karşı bilgiyi, aklı ön plânda tutarak ve toplumsal anlamda da geleneğe yüz çevirerek Rönesans'tan sonra insanı tekrar toplumsal, siyasal, kültürel açıdan merkeze koymuştur. Modernizm tasarısı, insana yönelerek dönemin olumsuz etkilerinden arındığı bir çıkış yolu bulmaya çalışsa da bunda başarı olamamış, büyüyen sanayileşme ve kentleşmenin sonucu kapitalist anlayış karşısında gücünü yitirmiştir.

2.2. Postmodernizmin Ortaya Çıkışı

Modernist süreç, ilerlemeci ve insana önem veren duruşuna karşı iki dünya savaşı, toplama kampları, soykırım gibi altı milyon insanın ölümüne yol açan felaketleri de kapsar. Postmodernizmin zeminini hazırlayan bu etmenlerin devamında

¹⁰Rosalind KRAUSS, *Mekâna Yayılan Heykel Sanat Dünyamız Sayı:82 Kış 2002*, Çev. Tuncay Birkan, 105

1960'lara gelindiğinde modernitenin yarattığı kültürel, toplumsal, siyasal kodlar, yerini yavaş yavaş sorgulamalara, eleştirilere bırakmıştır ve bu sorgulamaların sonucu postmodern söylem önemli hâle gelmiştir.

Örneğin mimarlık alanında Charles Jencks modernizmin sonunun ve postmoderniteye geçişin sembolik tarihini, Le Courbusier'nin "modern yaşam makinesi"nin ödül kazanmış bir versiyonu olan, St. Louis'deki Pruitt Igoe toplu konut bloklarının, içinde yaşayan düşük gelirli insanlar için oturulamaz bir çevre olduğu gerekçesiyle dinamitle havaya uçurulduğu 15 Temmuz 1972 günü saat 15:32 olarak verir.¹¹

Postmodernizm sözcüğü etimolojik açıdan incelendiğinde modern sonrası anlamına gelmekte olup modernizmden hem kopuşu hem de modernizme yönelik eleştirel bir tavır içermektedir. Postmodernizm sadece modern sonrası anlamına gelmemekle birlikte modernizme özgü niteliklerin dışındaki bağlamlara da işaret eder. Postmodernizm, modernizmin özelliklerini barındırmasına karşın modernizm gibi net, keskin sınırlara sahip değildir.¹² Ahmet Cevizci, postmodernizmi Felsefe Sözlüğü'nde "Kapitalist kültürde, ya da daha genel olarak Batı dünyasında, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, resim, edebiyat, mimari, v.b. güzel sanatlar alanında ve bu arada özellikle de felsefe ve sosyolojide belirgin hâle gelen hareket, akım, durum veya yaklaşım"¹³ olarak tanımlamıştır.

Modernizmden postmodernizme geçiş sürecini kapitalist anlayışın ve Frankfurt Okulu'nun eleştirel düşünceye dayalı savunusunun yaygınlaşması hızlandırır. Daha önce bahsedildiği gibi dünya savaşları, sömürgecilik, teknolojinin sunduğu olanakların sonucu nükleer silahların üretimine başlanması, soykırım gibi olay ve olgularla birlikte modernizmden kopuş süreci başlar. 20. yy.'da 1917 Devrimi'yle, kapitalizme karşı sosyalizm savunulsa da 1970'li yıllarda sosyalist düzenin çökmesiyle kapitalizm tekrar

¹¹ Bkz.(6), HARVEY, 54

¹² Nazan AKSOY, **Postmodernizm ve Çokkültürlülük**, 4

¹³ Ahmet CEVİZCİ, **Felsefe Sözlüğü**, 699

güç kazanmıştır. Bu süreç, modernist anlayışın yerini postmoderniteye bıraktığı zaman dilimine denk gelir. Medya ve teknolojide yaşanan gelişmeler sonucu kapitalizmin yaygınlaşmasıyla da toplumun siyasal, kültürel ve tarihsel açıdan değişmesi söz konusu olmuştur.

Frankfurt Okulu ise 1923'te Avrupa'daki olumsuz atmosferin içinden, modernitenin bireyciliği aşırı vurgulayan yapısında, bireyin kendini keşfetme isteğinin sonucu olarak doğmuştur ve felsefe, sosyoloji, sanat gibi birçok disiplini bünyesinde barındırmaktadır. Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin ve Jürgen Habermas okulun önde gelen teorisyenlerindendir. Frankfurt Okulu temelde, modernizmin yarattığı kapitalizmi ve beraberinde gelişen kapitalist toplum sistemini açıkça eleştirerek postmodernizmin zeminini oluşturmuştur.

Postmodern sanat biçimsel açıdan, çeşitli üsluplardan öykünmeye ve tarihsel anlamdaki geçişliliğe açıktır. Farklı dönemlerin özelliklerini bir arada kullanırken geçmişini kendine bir araç edinir. Postmodernizmin bu eklektik yapısı bir tarihselliğe içkindir. Rasyonalizmin doğrusal mantığını yadsımasının yanı sıra paradoks ve belirsizliği kendine mal etmiştir. Sanatla günlük yaşam arasındaki keskin çizgileri yok saymıştır. Sınırların belirsizleştiren yaklaşımıyla birlikte, kültürler arası ayrımları da ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Postmodernizmde modernizmin evrensel ahlak düşüncesinde varlığını sürdüren bireyciliğin yerini tarihsellikle beslenen çoğulcu bir yaklaşım almıştır. Postmodernizm evrensel ahlaka ve hümanizme dayalı tüm siyasi, dinî, toplumsal ve kültürel yapıları reddetmiştir. Hristiyanlık, faşizm, liberalizm gibi bir üst akıldan çıkmış olan, kalıplaşmış tüm düşünce yapılarına kuşkuyla yaklaşmıştır. Modernizmin evrensel bilgiye attığı tek, değişmez yapı fikrini reddetmiş, çoğulculuğa önem vermiştir. Şimdinin geçmişten, modernin modern öncesinden üstün olduğu görüşünü kabul etmemiştir. Bu yüzden ki şimdiyi üstün görmek yerine, geçmiş kültürlerle de kucak açmıştır. Postmodernizm tek, bütüncül ve evrensel bir akıl yerine benimsediği çoğulcu anlayışını felsefî, sanatsal ve toplumsal bakımdan; kuralcılıktan kuralsıza, ilkesizliğin ilkesi olarak tanımlamıştır. Modernitenin

rasyonalitesi, bilimi bile kollara ayırırken, postmodernizm akademinin keskin bir biçimde bölünmüşlüğüne eleştiriler getirip disiplinlerarasılığın önemini vurgulamıştır.¹⁴

Postmodernizmin nesep çizgisinde, Nietzsche ve Heidegger önemli bir yer işgal eder. Postmodernistler de, tıpkı Nietzsche ve Heidegger gibi, evrensel bir hakikat ve aklın, evrensel ahlakî değer ve ölçütlerin imkânından kuşku duyarlar; iyi ve kötü gibi temel ahlakî terimlerin yetersiz, hatta gereksiz olduklarını, insanların ‘anlama’ bağlamında, öznel ve birbirleriyle çatışan yorumlar geliştirmekten öteye gidemeyeceklerini vurgularlar.¹⁵

Modern sanatın durmaksızın yenilenen ilerlemeci ruhunun gücünü yitirmesinden dolayı seçkin ve yüksek tavrını gösterememesine karşın, postmodernizm hem eskiyle hem de olası yeni hareketlerle uyum içinde olmuştur. Postmodernizmin bu denli kapsayıcı ve çeşitliliğe açık nitelikte olduğundan sanattaki örneklerine bakıldığında neyin modern neyin postmodern olduğunu belirleyebilmek güçtür. Postmodern toplumun oluşumu, sanayi toplumundan tüketim toplumuna geçişle paralel olarak gerçekleşmiştir. Dolayısıyla kültürel bağlamda postmodern sanat, modernitenin yüksek sanatıyla ve postmodernitenin popüler kültürüyle harmanlanarak oluşmuştur. Postmodern sanat, seçkin ve üst anlatılara bağımlı olmaktan kurtulmuş; kişiselliğe, yerelliğe, mikro anlatılara ve tarihselliğinin getirdiği zenginliklere sahip çıkmıştır. Öte yandan, heterojenlik, çokseslilik, eklektiklik, bölünmüşlük kadar beraberinde getireceği yanlış anlamaları, yanılgıları da olumlayan bir sanatsal tavrı ortaya koymuştur. Postmodern felsefenin kuramcılarında Lyotard, postmoderni “modernin içinde gösterilemezi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkaran, uygun formların tesellisi ile imkânsızın nostaljisini birlikte yaşamaya elveren beğeni konusunu reddeden ve yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilemezin var olduğunu ortaya koyabilmek için araştıran”¹⁶ olarak tanımlamıştır.

¹⁴ Bkz. (4), ŞAHİN, 235-255

¹⁵ Bkz. (13), CEVİZCİ, 703

¹⁶ Bkz.(5), BAHADIR, 55

2.2.1. Postmodernizm ve Sanat

Sanattaki postmodern kırılma Marcel Duchamp'ın hazır nesne kullanımıyla ve sanat eserinin farklı bir bağlama taşınmasının sorguya açılmasıyla gerçekleşmiştir. Modern sanatın seçkinliği tavrı ve meta sorunu hakkında eleştirel bir duruş sergileyenler, Duchamp'ın eserini ilgiyle karşılamışlardır. Bu esere göre sanat sanatçısı tarafından tanımlanır. Duchamp'ın hazır bir nesneye imza atarak oluşturduğu eleştiri, postmodern estetiğinin nüvelerini vermeye başlamıştır.



Resim 2.2: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917

Marcel Duchamp'tan sonra sanattaki eğilimler, postmodern başlığı altında ilk kez Dadaizm'de ortaya çıkmıştır. 1. Dünya Savaşı'nın negatif etkilerine ve kapitalizmin bireyi hiçleştiriciliğine karşı çıkan Dada hareketi, toplumun ve sanatsal çevrenin

dikkatini çekerek onlara yeni bir soluk getirmeyi plânlamıştır. Tristan Tzara, Jean Arp, Richard Hülsenbeck, Jacques Magnifico, Marcel Janco ve Emmy Hennings gibi savaş karşıtı sanatçılar, 1916'da Hugo Ball'un Zürih'te açtığı bir kafede manifestolarını yayınlamışlardır. Dada Fransızca'da "oyuncak tahta at" anlamına gelmektedir. Dadacılar dilde, içerik ve biçimde farklı anlayışlara yönelmişlerdir. Dadaizm, savaşın negatif etkilerine ve toplumdaki değer yargılarına karşı güvensizlikten ileri gelen bir çeşit protesto olarak ortaya çıkmıştır. 20. yy'ın başlarında eserler veren Dadacılar kültürel, siyasal ve toplumsal anlamda muhalif ve eleştirel tutumlarıyla sanatta disiplinlerarası yaklaşımın öncüsü olmuşlardır. Plastik sanatlar yerine bildiri, karikatür, müzikli kabareler ve sokak afişleri gibi farklı disiplinlerdeki eserlerle bireyi gündelik hayata dâhil etmeyi amaçlamışlardır. Dadacılar bu yaklaşımlarını yapıcı bir üslupla değil, yıkıcı ve sıradışı eylemleriyle gerçekleştirmişlerdir. Dada akımının içinde bulunan Tristan Tzara, Andre Breton ve Louis Aragon gibi edebiyatçılar ve düşünürler, yaptıkları şovlar ve yayınladıkları manifestolarla devrimci ruhlarını sanata aktarmışlardır. Dada sadece sanattaki estetik ilkeleri yadsımakla kalmamış, toplumun değerlerini oluşturan kurallara da karşı çıkmıştır. Tüm kuralcı yapıların yıkılması gerektiğini savunmuş, burjuvaziye ve kapitalizmin değerlerine meydan okumuşlardır. Dadacılar yarattıkları şovlarla halkın uyanmasını sağlamaya çalışmakla kalmayıp radikal gösterilerle de halkı yeni olana hazırlamışlardır. Öndin'in ifadesiyle,

Dada'nın ilgi alanı ise, her yönüyle insan yaşamıdır. Dada sosyal parçalanmanın birey için bir tehdit unsuru olduğu gerçeğinin farkında olarak, spontanlığı temel alan sanatın bireyi sosyal parçalanmanın etkilerinden ya da sonuçlarından kurtarabileceğini iddia eder. Spontanlığın olanakları bir tür kurtarma ya da kurtuluş fantezisi olur; bireyin kendisini yenileyebilmesinin olanağı olur. Modernizm ise, bireyin spontanlığını bastırmıştır. Bu nedenle sanatı bir antidot olarak görme, sanatın sınırlarını, anlamını değiştirir; spontan olana önem verme, sanatın anlamını dönüşüme uğratar.¹⁷

Dil, Dadacılar'ın anlayışlarını yansıtmak için kullandıkları en önemli yöntemlerden birisi olmuştur. Dadacıların dildeki biçim kaygılarından uzak durmaları son derece

¹⁷ Bkz. (1), ÖNDİN, 88

önemli olmakla birlikte dilin siyasal anlamda da bir başkaldırı niteliği taşıması son derece belirgindir. Dadacılar, sanatı dille birlikte bir eleştiri aracı olarak kullanmış, sanatta yıkıcı bir tutum sergileyerek var olan toplumsal düzeni ve bu düzenin sonuçlarını sorgulamışlardır. Jean Arp, Kurt Schwitters, Max Ernst ve George Grosz dönemin en önemli sanatçılarıdır. Dadaizm'i temellendiren sanatçılardan biri olan Kurt Schwitters kendini şu sözlerle ifade etmiştir (Resim 2.3).

Böylece elimin altında ne bulduysam, onlardan resimler inşa etmeye başladım. Tramvay biletleri, vestiyer makbuzları, tahta parçaları, tel, sicim, bükülmüş tekerlekler, kağıt mendil, teneke kutular, cam kırıkları vb... Bu malzemeler birbirlerine göre anlamlandırılıp değer kazandıklarında, kendilerine has niteliklerini ve tözlerini kaybediyorlar veya oldukları gibi kullanılıyorlar ya da resimlere göre biraz değişikliğe uğruyorlar. Maddeselliklerinden arındırılarak resmin maddesi hâline geliyorlar.¹⁸

Günümüze kadar uzanan geleneksel karşıtı sanat yaklaşımlarının temelini oluşturan Duchamp ve Dada hareketi, postmodernizmin dinamiklerine de uyan bir yapı çizmiştir. Modern sanatın iki boyutlu yüzey anlayışına karşılık, postmodernizm, kavramı ve düşüncüyü öne çıkararak sanat nesnesinin özgünlüğünü ve biricikliğini sorguya açmıştır. Postmodernizmin öncüsü Dadacılar, toplumun algısını sarsmak ve yönetebilmek için sanatta resim ve heykel dışında fotoğraf, gazete, gösteri ve dil oyunları gibi başka medyumları kullanmıştır.

¹⁸ <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073> adlı web sitesinden alıntılanmıştır.



Resim 2.3: Kurt Schwitters, *Merzbild Kijkduin*, 1923

Postmodernizmde de varlığını sürdüren kapitalist tüketim toplumunun etkileri birçok sanat akımının ortaya çıkmasına sebep olmuş ve 1950-1965 yıllarında İngiltere ve Amerika'da Pop Sanatın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Roy Lichtenstein'in çizgi roman ve reklam karakterleri, Andy Warhol'un Brillo kutuları, Claes Oldenburg'un anıtsal ebatlardaki tüketim nesneleri Pop Sanat'ın ana karakterini oluşturmuştur. Pop Sanat'a dâhil olan sanatçılar gündelik olanın keşfine yönelik reklam, çizgi roman, dergi ve gazete resimleri, kolaj, kola şişesi, konserve kutuları gibi her türlü tüketim nesnesini kullanmışlardır. Soyut Dışavurumculuk ve Dadaizme karşı bir tepki olarak ortaya çıkan Pop Sanatta, hazır-nesnenin kullanımıysa temsil olgusunun bağlamının değişimine yol açmıştır.

2.2.1.1. Kavramsal Sanat

1960'lı yıllarda Kavramsal Sanat'la birlikte sanatta nesnenin betimlenmesinden vazgeçilerek düşünsel ve zihinsel olana yönelim başlamıştır. Kavramı yeniden sorgulamayı ve bunun üzerine yeni çözümler yapmayı öne çıkaran yaklaşım, Duchamp'a kadar uzanmaktadır. Duchamp'ın hazır yapıtlarıyla başlayan bu süreç, zamanla objeyi sanatsal bir olgu hâline getirirken yaratıcılığın irdelenmesine yol açarak objenin plastiğinin önüne kavram ve anlam bütünlüğünü koymuştur. Duchamp, sanatın estetik açıdan haz veren yapısını reddetmekle kalmamış, sanat eserinin bağlamını yeniden oluşturarak kapitalist kültürün tüketim nesnesini, sanat nesnesi hâline getirmiştir. 1954 yılında John Cage'in "4'33" başlıklı performansı sanat ve yaşam arasındaki çizgiyi deneyimleyerek Kavramsal Sanatın habercisi olmuştur. Bu performansta Cage, piyano başında 4 dakika 33 saniye sessizlik içinde oturarak bu zaman diliminde çıkan her sesin hayatla olan özdeşliğini incelemiştir. Kavramsal Sanat kapsamında en erken tarihli eser Robert Rauschenberg'in "Silinmiş De Kooning Çizimi" (1953) dir. Rauschenberg De Kooning'in yapıtını silerek yalnızca sanatçının yaratma ve yok etme eylemine göndermede bulunmamış, sanat eseriyle birlikte sanatçısının da tavrını kendisine mal etmiştir. Bu noktada postmodernizmin kavramı ve düşüncüyü önemli kılan yapısı, aynı zamanda, eklektik unsuru da göz önüne çıkarmıştır. Rauschenberg'in, bir performans niteliğindeki silme eylemi sanat yapıtının etkin rolünü ve yapıtı üreten De Kooning'in üstlendiği tavrın baskınlığını hafifletmiştir. Kendine mal etme eylemi, sanat tarihinde dönem dönem karşımıza çıksa da kavram olarak postmodernizm ile beraber görünür hâle gelmiştir. Kültürel sahiplenmeyi de içeren kendine mal etme yani temellük kavramı, bir sanat eserinin sanatçı tarafından alıntılanarak, dönüştürülerek ve kendi formundan soyutlanarak anlamsal ve biçimsel açıdan yeniden yansıtılmasıdır. Postmodernizm, modernizmin orijinallik ve biriciklik kavramlarını reddetmesiyle geçmişin tüm anlatılarına sahip çıkmıştır.¹⁹ Bu bağlamda, temellük kavramı - pastiş, parodi ve alıntılama tekniklerinin yanı sıra - Julia Kristeva ve Roland Barthes tarafından 1960'lı yıllarda oluşturulan postmodern metinlerarasılık kuramı içerisinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Metinlerarasılık kavramı; "metinlerin anlamının başka metinler tarafından şekillendirilmesidir. Bir yazarın önceki bir metni ödünç alması ve dönüştürmesi anlamında kullanılabildiği gibi, bir metni okuyan bir

¹⁹ Mehmet FIRINCI, **Postmodern Süreçte Sanatın Değişen Anlamı**, 34-35

okurun bir başka metne başvurması için de kullanılabilir.”²⁰ Bu noktada postmodernizmde öne çıkan metinlerarasılık kavramı, eserin kendi içinde ve başka eserlerle olan ilişkisine bağlı yorumlanmasına ilişkindir. Her eser kendinden önceki dönemi kapsamakta ve ona yorum getirebilmektedir. Kavramsal Sanat birçok yaklaşımı içinde barındırdığından bu anlayışları alt başlıklarda toplamak yerinde olacaktır.

2.2.1.2. Minimalizm

Öncüleri Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt, Robert Morris, Richard Serra ve Frank Stella olan Minimalizm’de sanatın yalnızca kendisinden ibaret olduğu savunulmuştur. Minimalizm’in en önemli vurgusu seyirciyi mekâna dâhil ederek interaktif bir alan yaratma çabasıdır. Modernliğin tartışıldığı 1960’larda hem seyirci, hem de sanat nesnesi bir bütün hâlde mekânı paylaşarak önemli bir kırılma başlatmıştır. Artık, seyirci Modern zamanlardaki gibi eseri sadece izleyerek değil, sanat nesnesinin bulunduğu mekânı da eserin bir parçası olarak deneyimlemiştir. Seyircinin sanat yapıtı karşısındaki tavrı kökten değişmiş, sanatçıların ürettiği nesnelerin boşlukla ve mekânla olan ilişkisi irdelenmiştir. Sanatçıların yarattıkları nesneler ne resim olarak ne de heykel olarak tanımlanmıştır. “Donald Judd, 1965 yılında yayımladığı bir makalede resim ya da heykel olmayan bu üç-boyutlu yapıtlara ‘spesifik nesne’ diyerek bir tanım getirmiştir.”²¹ Sanatsal üretimlerini mekânı yontarak anlatmaya çalışan Minimalistlerden Robert Morris bu konudaki en iyi örneklerden birisi olmuştur.

²⁰ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Metinleraras%C4%B1l%C4%B1k>

²¹ Ahu ANTMEN, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 182



Resim 2.4: Robert Morris, *Green Gallery Yerleştirmesi*, 1964

Minimalistlere göre gerçek mekânı kullanmak, başka bir deyişle espasın kendi içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekân yanılsamasından, yani espas duygusundan çok daha heyecan vericidir. Minimalistler, yapıtlarını tasarlarken belli öğeler arasındaki dengeyle sağlanan kompozisyon kaygısından da vazgeçmişler, öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenle sağlanan bütünlüğe önem vermişler.²²

R. Morris'in yerleştirmesinde izleyici hem mekânın hem de yerleştirmenin içinde bulunurken, oluşturduğu yapılar da boşlukla birlikte izleyicinin algısıyla bütünleşmiştir.

²² A.g.k, 182

2.2.1.3 Fluxus

Amerikalı sanatçı George Maciunas, yazdığı Fluxus Manifestosu ile sanatta devrimci bir hareket başlatmayı ve sanatı emperyalist baskıdan kurtarmayı amaçlamıştır. Fluxus terimini ilk kez ortaya atan George Maciunas olmakla birlikte çevresindekiler ve bu muhalif tavrı benimseyenler de aynı terimi kullanmışlardır. Fluxus'un önde gelen sanatçıları arasındaki Nam June Paik, John Cage ve Joseph Beuys gibi sanatçılar, gündelik olanı sanata dönüştürerek sorgulamaya açık hâle getirmişlerdir.

Fluxus, özünde, 1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklemlenen bir oluşumdur. Geleneksel anlamda bir 'akım' olarak nitelendirilememesine karşın 'akış' anlamına gelen adı gibi, pek çok kaynağa göre Almanya'dan çıkıp birçok Avrupa kentine ve New York'a akan Fluxus, ortak bir üslup olmaktan çok, o akışa kapılan sanatçıların taşıdığı ortak bir tavidir.²³

Fluxus her türlü muhalif duruşu benimsemiş; müzik, gösteri, performans gibi alanlardaki eylemlerle bu muhalif duruşunu pekiştirmiştir. Kavramsal sanatta, bir disiplinde gerçekleştirilen eylemin, bir başka disiplindeki ifadeselliği de barındırışı sanatın disiplinlerarası özelliğini ortaya koyar. Örneğin Joseph Beuys, 1974'te *I like America and America likes me* (Ben Amerika'yı seviyorum, Amerika da Beni) isimli eserinde, yaşadıklarını sorguladığı bir performans gerçekleştirmiştir (Resim 2.5). II. Dünya Savaşı sırasında Nazi savaş pilotu olan Beuys, 1943'te Amerikalılar tarafından düşürüldüğünde, Tatarlar onu enkazdan çıkararak yağ ve keçeye sararak iyileştirmişlerdir. Sanatçı bu eserde, Amerikalı yerlilerin yaşadığı trajediye ve Nazilerin uyguladığı zulme dikkat çekmek istediğinden, küçük bir odada üç gün boyunca bir çakalla kalarak iki farklı durumu göstermeye çalışmıştır. Buradaki metafor kurban ve

²³ A.g.k, 203

cellat arasındaki ilişkiye dairdir. Böylelikle sanatçı kendi deneyiminden yola çıkarak çoğul duruma işaret eden bir yapı kurgulamıştır.



Resim 2.5: Joseph Beuys, *Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni*, 1974

2.2.1.4. Arte Povera (Yoksul Sanat)

Temellerini 1967 yılında İtalyan küratör ve yazar Germano Celant'ın attığı Arte Povera, İtalya'da 20. yy'ın ilk yarısında ortaya çıkmış, dönemin sanatının ticari güdümüne karşı durmuştur. Celanti bu terimi, Polonyalı tiyatro yönetmeni Jerzy Grotowski'nin 'yoksul tiyatro' kavramından almıştır. Yoksul Sanat'ta, sanat eserinin malzemesi gündelik olan ve sıradan malzemedir ve Yoksul Sanat'taki ifade biçimi gündelik malzemeyi dönüştüren ve farklı alternatifler geliştiren bir yaklaşıma özgüdür. Cam, ayna, neon, kağıt, toprak, kaya, kumaş parçaları, çalı çırpı, endüstriyel atıklar, hatta çeşitli hayvanlar gibi organik ve inorganik malzemeler kullanan sanatçılar, o dönemin sanat anlayışına sadece malzeme çeşitliliği getirmekle kalmamış, malzemenin de bir süreçten geçtiğini izleyiciye aktarmışlardır. Bununla birlikte, sanatın deneyimlenebilir olması izleyicinin sonsuz çeşitlilikte çağrışım ve titreşimi duyumsamasını sağlamıştır. Arte Povera sanatçılarının öncülerinden Jannis

Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Luciano Fabro ve Michelangelo Pistoletto, farklı materyallerden gündelik nesneleri doğrudan ya da dönüştürerek kullanmışlardır. Marisa Merz'in *İsimsiz (Yaşayan Heykel)* isimli eseri 1967'de ilk sergisini gerçekleştirmeden önce mutfağında asılı durmuştur (Resim 2.6). Malzeme olarak alüminyum kullanılan bu heykel, hem toplumsal anlamda kadına ait bir mekân olarak kodlanan evde sergilenmiş, hem de kadına dair olanla kamusal alanı birleştirmiştir. Sanatçı, kadına dair olarak nitelendirilen ağ, saç örgüsü, dikiş iğnesi gibi malzemeleri kullanarak hayat-sanat birlikteliğini öne çıkarmıştır.



Resim 2.6: Marisa Merz, *İsimsiz (Yaşayan Heykel)*, 1966

2.2.1.5. Performans Sanatı

Performans Sanatı, 20. yy.'ın ikinci yarısında ortaya çıkan ve kendisini "Beden Sanatı", "Aksiyon" ve "Happening" gibi başlıklarla göstermiş disiplinlerarası bir sanat anlayışıdır. İzleyici önünde yapılan bir tür tiyatro sahnesini andıran Performans

Sanatı, tiyatronun aksine görsel sanatlarla daha çok benzerlik taşımakta olup, edebiyatı, müziği ya da dansı kullanır. “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 hâlinde sergilenenebilen Performans Sanatı, gerçek anlamda uluslararası bir nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasındadır.”²⁴ Performans Sanatına dâhil edebileceğimiz Alan Kaprow, Jim Dine, Vito Acconci, Rebecca Horn, Marina Abramoviç gibi sanatçılar, iki ya da üç boyutlu nesnelerden bedene yönelerek disiplinlerarası bir sanatsal yapı oluşturmuşlardır. Performans sanatıyla beraber, bedenin kendisi bir araç, sergilenen “şey” ise o anda izleyicinin önünde etkileşim içinde gerçekleşen sürecin kendisidir. Tekrarı yoktur; orada o an izleyebileceğimiz performans, tiyatrodan oldukça farklı bir alternatif sunar. Tiyatroda sahnelenen metin çoğunlukla bir başkasına aittir ve önceden hazırlanmış bir yapının sunumuna dayalıdır. Performansınsa içeriği, anlamı ve deneyimlenişi, sanatçısı için yalnızca eylemin kendinde gerçekleşir. Eser, izleyicinin de eş zamanlı olarak dâhil olduğu bir sürece ve tam da o esnada oluşarak beliren, zaman odaklı bir yapısalığa dayanır. Marina Abramoviç, 2015 tarihli “Güven, Hassasiyet ve Bağlantıdan Oluşan Sanat” başlıklı Ted konuşmasında²⁵ performansın, seyirci karşısında gerçekleşen zihinsel ve fiziksel bir kurgu olduğundan bahsederek izleyiciyle bir tür enerji diyalogu geliştirdiğini söylemiştir. Bu süreçle birlikte izleyici ve sanatçı ortaklaşa hareket eder zira izleyici tanıklık ettiği durumu kendi içinde deneyimlerken sanatçının yaşadığı ve yaşattığı tüm bedensel, zihinsel ve duygusal süreçlere dâhil olur. Abramoviç için performansın amacı acıyı, korkuyu ve hatta başarısızlığı izleyici önünde sergilediği sırada - izleyiciyle etkileşim içinde olduğu süreçle eş zamanlı olarak - onlardan aldığı enerji sayesinde kendisini korkularından yalıtmasıdır. Bu süreçte de sanatçı kendisinin bir ayna görevi gördüğünü söylemiştir. Performansı kaçırdıysanız size sadece anısı veya birinin anlattığı hikâye kalacaktır. Performans orada, o anda olmayı gerektiren ve aksi takdirde mekân-zaman bakımından, bütünsel olarak deneyimleme şansını kaçırabileceğiniz bir sürece tabidir. Abramoviç, 1997 Haziran ayında Venedik Bienali sırasında gerçekleştirdiği “*Balkan Baroque*” isimli performansında, belirli bir yerdeki savaşa dikkat çekmeksizin Balkan savaşlarının bittiğini, buna karşın hâlâ her yerde savaş olduğunu dile getirmiştir (Resim 2.7). Performansında dört gün boyunca 2500 tane sığır kemiğini yıkamaya çalışarak savaşın yarattığı izlerin asla

²⁴ A.g.k., 219

²⁵https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=tr#t-13111 isimli web sitesinden alıntılanmıştır.

silinemeyeceğine, kanın ve savaşların utancından asla arınılamayacağına dair göndermelerde bulunmuş, kokunun yoğun bir şekilde hissedildiği bu ortamda fiziksel ve zihinsel açıdan kendisini zorlamıştır.



Resim 2.7: Marina Abramoviç, *Balkan Baroque*, 1997

2.3. Modernizm, Postmodernizm ve Kadın

Sanatta modernizmden postmodernizme geçiş, hem kadın sanatçılar hem de feminist sanat icra etmeyi arzulayan kadınlar için önemli bir dönemdir. Dünyada modernizm ve kapitalizmin siyasi eleştirisinin yükselişiyle paralel gelişen bu süreç, ikinci dalga feminist hareketten bağımsız düşünülemez. Feminizmi dalgalar hâlinde açıklamanın dezavantajı, tarihi birbirinden kopuk ve tamamen farklı algılama tehlikesi taşısa da belirli tarihsel süreçleri daha anlaşılır kılar. 20.yy.'ın başında, daha ziyade eşit vatandaşlık hakları üzerinde yoğunlaşan hareket, birinci dalga feminizm olarak tanımlanmıştır. 60'lı ve 70'li yıllarda ise kadınların 'özel alan' kavramına odaklandığı; evi, cinselliği, bedenleri politikleştirdiği ve kadın-erkek eşitliğinden ziyade kadınların erkek egemenliğinin boyunduruğundan çıkmasına ve özgürleşmelerine yönelik çabalarını içeren ikinci dalga hareketin yükselişi öne çıkmıştır. Bu dönemde kadın sanatçılar, ataerkil sistem üzerine kurgulanan sanat tarihine, piyasasına, dünyasına ve sanat eserlerinin temelini oluşturan tarihselliğe; kısacası 'eril bakış'a (male gaze)

oklarını yöneltmişlerdir. Bu bağlamda Linda Nochlin'in 1971'de yazdığı makalesindeki şu sözler dikkat çekicidir:

Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" Bu soru, kadın sorunu denen meseleyle ilgili hemen hemen bütün tartışmaların arka planında suçlayıcı bir biçimde çınlar durur. Fakat feminist "ihtilaf" bağlamındaki bütün öteki sorularda olduğu gibi, bu soru da meselenin özünü çarpıtarak sinsice kendi yanıtını verir: "Hiç büyük kadın sanatçı yok çünkü kadınlar büyük olamaz."²⁶

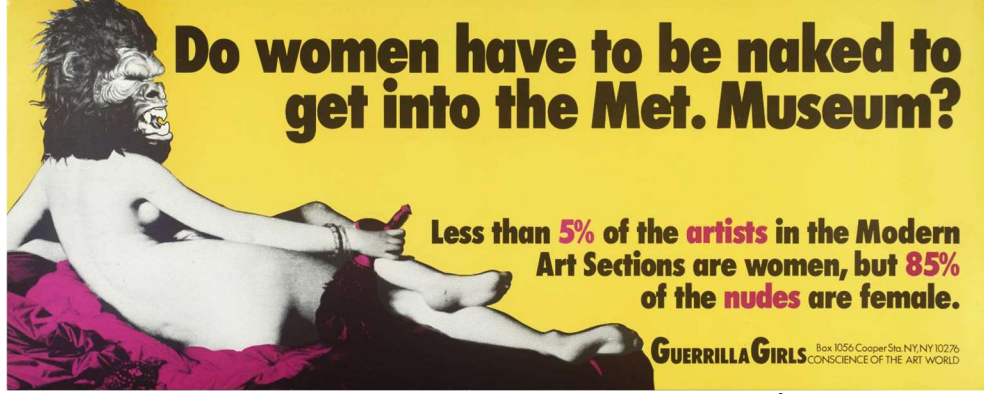
1989'da Guerilla Girls tarafından New York'ta otobüs reklamı olarak asılan posterler, bu eleştirileri net ve anlaşılabilir şekilde yansıtır. İşin ironik yanı ise afişlerin, öncesinde, Guerilla Girls'ün baş vurduğu New York Sanat Fonu tarafından 'yeterince açık' olmadığı için reddedilmiş oluşudur.

Bu baskı, bir goril maskesi takarak uzanmış çıplak bir kadın resmiyle birlikte "Kadınların Metropolitan Müzesi'ne girmek için çıplak mı olmaları gerekir?" sorusunu soran 1989 tarihli postere dayanmaktadır. Görsel Jean-Auguste-Dominique Ingres'in 1814 tarihli *La Grande Odalisque* (Büyük Odalık) adlı ünlü tablosuna dayanıyor ve şu bilgilere eşlik ediyordu: 'Modern Sanat bölümlerindeki sanatçıların %5'inden azı, ancak nülerin % 85'i kadındır'.²⁷

Söz konusu eleştiriler, kadınların sanatta - yaşamda olduğu gibi - özne değil nesne oluşunun üstünde dururken, feminist hareketin sanat alanında mesele edindiği temalar bununla sınırlı kalmamıştır.

²⁶ Ahu ANTMEN'in aktardığı şekliyle Linda NOCHLIN'in **Neden Hiç Büyük Sanatçı Yok?** makalesinden alıntılanmıştır, **Sanat/ Cinsiyet Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştiri**, 121-122

²⁷ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793> sitesinden alıntılanarak çevrilmiştir.



Resim 2.8: Guerilla Girls, *Kadınların Metropolitan Müzesi'ne Girmek İçin Çıplak Mı Olmaları Gerekir?* 1989

İkinci dalga feminizm beden, cinsellik, aile, şiddet vb. konular üzerindeki tartışmaları içeren pek çok temayı sanat yoluyla eleştirmiştir. Örneğin, kapitalist ekonominin şekillendirdiği modernist anlayışın kadınlara biçtiği 'ev kadını' rolü kadın sanatçılar tarafından irdelenmiştir. Modernizmin eril, rasyonalist, doğayı tahakküm altına almayı meşru kılan bir düşünce dünyası geliştirmesi, dünyayı ve kaynaklarını sömürme fikrini de hâkim kılmıştır ve bu süreçte kadınları da benzer şekilde tahakküm altına almayı normalleştirmiştir.

Kate Millett 1969'da yazdığı *Cinsel Politika* adlı eserinde patriyarkanın gücünün, kendini doğal gösterme başarısından geldiğinden bahsetmiştir. Modern bilim de doğayı ve doğal olanı tarif etmiş, toplumda kadınlara düşen işleri de tamamen onların içgüdüleriyle ilişkilendirerek hem kadınların varoluşunu bununla sınırlandırmış hem de yaşamsal emeği değersizleştirmiştir. Bu da modern düşüncenin egemen olduğu kapitalizmin patriyarkayla iç içe geçmesine, hatta pek çok açıdan onu güçlendirmesine sebep olmuştur.

Bir anlamda, Millett'in bahsettiği 'doğal gösterme' modern bilimin yardımıyla rasyonelleştirilmiştir. Maria Mies'in *Ataerki ve Birikim* adlı kitabında "evkadınlaştırma" olarak tanımladığı bu tarihsel süreç, pek çok feminist düşünür tarafından kaleme alınmıştır.

Silvia Federici ise kadınların durumunu şu şekilde özetlemiştir:

19. yüzyılda tam gün ev kadınlığının doğuşuyla en uç noktasına ulaşan bu tarihsel değişimler, kadınların toplumdaki yerini ve erkeklerle olan ilişkilerini yeniden tanımladı. Bunun sonucunda ortaya çıkan cinsiyete dayalı işbölümü, kadınları yeniden üretim işine mahkum etmekle kalmadı, onların erkeklere bağımlılıklarını da arttırdı ve devlet ile işverenlerin kadınların emeğine komuta edebilmek için erkeklerin ücretini kullanabilmesini sağladı.²⁸

Postmodern düşünce ve sanatın modernizme eleştirel bakışı gibi, feminist düşünce ve sanat da modern dünyanın, kadınları yerleştirdiği konumu eleştirmekte ve kadınlar da sanat yoluyla hapsedildikleri kozalardan çıkmaya başlamışlardır. Ancak sanat ürünlerinin postmodern sanatla sınırlı tutulup tutulamayacağı ayrı bir tartışma konusudur. Çünkü hem feminist siyaset hem de feminist sanat sanatın içinde yer alan bir var olma, bir görünürlük mücadelesi yürütürken, patriyarkanın parçası olmuş ideolojilerden ve bir yandan da erkek egemenlikten kopuşun peşinde olmuştur. Dolayısıyla kadınların patriyarkaya dair eleştirilerini modernizm eleştirisiyle sınırlandırmak tarihsel olarak yanıltıcıdır.

²⁸ Silvia FEDERİCİ, **Caliban Ve Cadı Kadınlar, Beden Ve İlksel Birikim**, Çev. Öznur Karakaş, 111

3. BELLEK VE İMGENİN OLUŞUMU

3.1. Belleğin Yapısı

Bellek, insan doğasına ait ve sonsuz bilgiyi içinde barındıran bir yapı olmakla birlikte; bir deneyim alanı olarak bireysel, toplumsal, psikolojik ve tarihsel düzlemi içinde barındırır. Bilgiyi depolayan, saklayan ve geri çağıran yapısıyla hem birey hem de toplum için zaman zaman bir kayıt tutma işlevi görebilir. Salt kayıt tutma işlevi görmemekle birlikte, onu oluşturan tüm bilgi edinme süreçlerinde de kendisini göstermektedir.

Hafıza", der Sokrates, "duyumlarla karşılaştığında, bu karşılaşmanın yarattığı düşüncüler (*pathemata*) deyiş yerindeyse sanki ruhlarımıza birtakım sözler yazar (*graphein*); böyle bir düşünüş (*pathema*) doğru şeyleri yazdığında içimizde doğru kanı ve doğru sözler oluşur. Ama içimizdeki yazar (*grammateus*) yanlış şeyler yazarsa, o zaman sonuç hakikatin tersi olacaktır.²⁹

Bellek, çok boyutlu bir yapı üzerine düşünmeyi gerekli kılar. Bu çok boyutluluk önce felsefenin sonra da psikolojik yaşantımıza etki eden tüm beklentilerimize dair bilimsel psikolojinin malzemesi olmuştur. "Geçmişle kurulan bilinçli ilişkinin Batı geleneğinde önemli bir yeri olan 'Bellek Sanatı', 'ars memoriae' ya da 'memorative' kavramı M.Ö. 6. yy.'da yaşamış olan Yunan şair Simonides tarafından ortaya atılmıştır."³⁰ Simonides, geçmişle birlikte üstlenilen bu ilişkinin tanımladığı belleğin uzamsal olarak kullanıldığında anımsanmayacak şeylerin anımsandığına dikkat çekiyordu.

²⁹ Paul RİCOEUR, **Hafıza, Tarih, Unutuş**, Çev. M. Emin Özcan, 32-33

³⁰ Gülşah BAYRAKTAR, **Bireysel ve Kolektif Bellek Aralığında Sanatta Kimlik Okumaları**, 6-7

Ahmet Cevizci ise belleği şöyle tanımlamaktadır:

- 1 Geçmişteki deneyimleri, tecrübe ve yaşantıları anımsayabilme yetisi. Deney ya da tecrübeleri anımsama, zihinde canlandırma ve geçmişî şimdide koruma gücü.
- 2 Anımsayan öznenin, geçmiş yaşantılarına, bilinç hâllerine ya da geçmişte algılamış olduğu nesnelere ilişkin çıkarımsal olmayan bilgisi.
- 3 Özgün olaylar, olgu ve nesneler, imge ve fikirler ortada olmadığı zaman, onlarla ilgili bilişi ya da malumatı zihinde korumaktan meydana gelen fonksiyon.
- 4 Söz konusu malumatı depoladığı, biriktirdiği varsayılan sistem ya da yer.³¹

O hâlde, insan şimdide yaşarken geçmiş deneyimlerini ve birikimlerinin oluşturduğu geçmiş zamanı da belleğinde taşımaktadır. İnsan, belleği içinde, yaşadığı zamanı da dâhil ederek geçmiş zamanı zihninde kayıtlı tutmaktadır. Çeşitli psikolojik ve duysal etkilerle ortaya çıkan geçmiş, bellek ile birlikte şimdiki zamana taşınmaktadır.

Bellek yalnızca biriktirdiklerimizin bir yansıması değil, bilginin kayıtlı depolarından geçmişle şimdiki birbirine bağlayan bir kavrayış biçimidir. Şimdi, geçmişle birlikte varolarak, referanslarını geçmişten alacağı merkezi bir bütünlük oluşturur. Ali Akay’a göre; “(...) bellek bizi geçmişimize değil, var olduğumuz şimdiki zamana yollar. Yolladığı yer anılardan çok duyular blokunun şimdiki zamandaki hâlidir”.³²

Oysa Aristoteles’e göre bellek geçmiş zamanın konusudur. Augustinus da belleğin geçmişe ait olduğunu düşünmüş; içsel insan/zaman kavramını öne sürerek belleğin içselliğine ve kişiselliğine dikkat çekmiştir. Kişisel bellek fikrine dikkat çeken

³¹ Bkz. (13), CEVİZCİ, 111

³² Ali AKAY, **Kıvrımlar “Bellek Üzerine”**, 163

bir diğer isim, psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'dur. Freud'a göre geçmiş, geçmiş değildir. Anıları unutmak, anıların bellekten silindiği anlamını taşımaz zira unutilan anılar bastırma yöntemiyle uygun koşulları bulunduğunda geri çekilerek tekrar hatırlanır hâle gelir.³³

Paul Ricoeur *Hafıza, Tarih, Unutuş* isimli kitabının girişinde hatırlamak fiilini Yunanca'daki iki kelimeyle tanımlar; '*mneme*' ve '*anamnesis*'. Burada *mneme* bellekle ilgili olana karşılık gelirken, *anamnesis* anımsamaya karşılık gelir. *Mneme* 'ne' sorusunu ortaya çıkarırken, *anamnesis* 'kim' sorusunu ortaya çıkarır.³⁴ Bu noktada hatırlayanın kim olduğuyla Antik dönem düşünürlerinin ilgilenmediği anlaşılmaktadır. Onların esas sorunu belleğin ne olduğudur.

Yazının bulunması, matbaanın ve fotoğraf makinesinin icadı, belleğin evriminde ve anlaşılabilirliğinde sıçrama noktaları yaratmıştır. Yazının bulunuşu, belleği, sözel kültürden yazılı olana geçirerek bilginin saklanması kitabın önemini kayda geçirmiştir. Kitabın mevcudiyeti ve bilgi aktarımında kullanılması sözel kültürü yok etmez fakat belleğin kayıt işlevinin kavranışında büyük bir rol oynamıştır. Kitaplar, yazının bulunması sonucunda, içerdiği diğer görsel imgelerle birlikte kayıt işlevi açısından belleğe yardımcı bir araç olmuştur. Örneğin, kilise ve kitaplardaki sözcükler, resimler ve diğer görsel imgeler belleğin kayıt tutma işlevine katkı sağlamıştır. Diğer yandan el yazması kitaplar gündelik nesnelere dönüştüğü süreçte, kültürel anlamda belleğe katkıda bulunma rolünü giderek daha da yitirmişlerdir. Matbaanın yaygınlaşmasıyla kolektif bilgi kolayca ulaşılabilir ve saklanabilir hâle gelmiş; belleğin saklama, depolama yeteneğini - hâli hazırda kitaplarda kayıt altına alındığından - köreltmıştır. Bu durum, belleğin sanatta ve edebiyatta yaratma güdüsünün şekillenmesinde rol oynamıştır. Fotoğraf makinesinin icadıyla da imgelerin kalıcı bir şekilde kayıt altına alınması söz konusu olmuştur. Fotoğraf makinesi, anı yakalama görevini üstlenmiştir ve somut anlamda bir kayıt tutma işlevi görerek kişisel ve toplumsal belleğe katkıda bulunmuştur. Resmin olanakları gerçeği yansıtmaya

³³ Ayşenur LEBLEBİCİER, *Kültürel Bellek, Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama*, 219-224

³⁴ R. Özgül KILINÇARSLAN, *Günümüz Sanatında Zaman Ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları*, 2

bakımından fotoğrafın olanakları karşısında sınırlı kalmış ve makinenin yaptığından daha fazlasını gerçekleştirme arzusu, sanatçıları resmin geleneksel kurallarını terk etmeye itmiştir.

Günümüzde belleğin katmanları, sözü edilen etmenlerle birlikte tarihsel izler taşır. Bu noktada bireysel ve toplumsal belleğe dair aktarımlar yaratım sürecinde belleğin yansımalarını oluşturur.

Fransız filozof Henri Bergson “Şuur ve Hayat” isimli konferansındaki konuşmasında bellek kavramı yerine bilinç (şuur) kavramını şu sözlerle açıklamıştır:

Çünkü hafıza, olup bitmiş olan bir şeyi hatırd tutar. Kendi geçmişinden hiçbir şeyi barındırmayan, sürekli kendi kendini unutan bir şuur nasıl var olabilir? Şuursuz dediğimizde bunu söylüyoruz, hiçbir şeyin farkında olmadığımızı söylüyoruz. Öyleyse her şuur hafızadır, geçmişin şimdi içre barındırması ve yığınlaşmasıdır.”³⁵

Dolayısıyla belleğin farkındalıkla birlikte kendine sürekli yeni veriler ekleyen yapısı geçmişin şimdiyi de kapsadığı bir dinamizme sahiptir.

3.1.1. Kişisel Bellek

Kişisel bellek her şeyden önce; bireyin deneyim, anı, travma ve benzeri duygu durumlarını kapsayan, kişiden kişiye farklılık gösteren ve bir başkasına direkt olarak aktarılamayacak olana dair bir kavramdır. Tüm yaşantımızın, kişisel anılarımız ve onları hatırlayış yetimiz sayesinde şekillendiği düşünüldüğünde, belleğin bireyi ve sanatçıyı ne keredede etkilediği açıkça görülebilir. Fransız filozof Paul Ricouer bellek

³⁵ Henri BERGSON, **Zihin Kudreti**, Çev. M.Katircioğlu, 14

kavramını Augustinus'un içe bakış geleneği temelinde ele almış, bireyin içsel arayışına odaklanan bir yapıya dayandırmıştır. İçe bakışsal bellek, bireyin kişisel geçmişindeki yaşantıların, deneyimlerin hatırlanmasıyla ifade bulmaya elverişli hâle gelir. Ricoeur'e göre, "İnsan bir şeyi anımsadığında, kendi kendini anımsar".³⁶

Sanatını yaşamının merkezi hâline getiren ve sanatın iyileştirici yönüyle birlikte kendi gerçekliğini yansıtan Louise Bourgeois'nın çalışmalarındaki içsellik, kişisel belleğin yaratımdaki rolünü gösterir.

1911 doğumlu Bourgeois, ürettikleriyle soyut dışavurumculuk, sürrealizm ve özellikle 1960 sonrası ortaya çıkan feminist sanat içinde değerlendirilse de; onun herhangi bir sınırlandırmadan bağımsız, konumlandırılabilmesi tek yer kendi dünyası olmuştur. Kadın, cinsellik, iktidar, ataerkil yapı, arzu gibi kavramları, belleğindeki travmalar ve geçmişinin analizleri ile yoğururken, kişisel hafızadan kadının arketipsel kodlarını barındıran bir evrenselliğe uzandığını gözlemleyebiliriz.³⁷

Louise Bourgeois'nın sanatında kadınlık imgelerinin sıklıkla yer almasının sebebi geçmişindeki travmalar, anılar ve gerçekliklerdir. Bourgeois, yaralarını sanatıyla sarmış ve belleğindeki acılardan ürettiği eserler aracılığıyla arınmış, sanatın iyileştirici yönünü deneyimlemiştir.

Sanatçı, yapıtlarını, iç dünyasının süzgecinden geçirerek geçmişi şimdiye taşıdığından, kişisel belleğinin otobiyografik anlatımını bilinçdışından bilince sürüklemiştir. Çocukluğunu ve yaşadıklarını tekrar tekrar ele almasının nedeninin, travmalarını olumlamak ve yaralarını sağaltmak olduğu söylenebilir. Bu yüzden de bizler onun kişiliğini sanatında hissederek ve duyumsayarak, sanatçının farklı

³⁶ Bkz.(29), RİCOEUR, 115

³⁷ Gülen EREN DURAN, **Vahşi Kadın Arketipi Ve Heykel**, 57

medyumlarla çalışması bağlamında, geçmişine ve kişisel belleğine bağlı bir profil görmekteyiz. Sanatsal üretime sınırsız bağlı olan ve yaşamıyla sanatını bir tutan Bourgeois, kişisel belleğindeki anılar, yaşadığı travma ve acılarından beslendiği için üretkenliğini hiçbir zaman kaybetmemiştir. İşlerinde her zaman kadına dair olanın duyumsandığı imgeler, kendisini, çizgide, heykelde ya da enstalasyonda göstermektedir. İşlerinde belirli konular, sürekli yinelenen göndermelerle görünür hâle gelirken aynı zamanda hayatının farklı dönemlerinin psikanalitik yorumlar ile okunmasına olanak tanımaktadır. Bourgeois' nın *Femme Maison* serisi, kadınlığa dair imgelerin sanatsal ifadesine iyi bir örnek olmakla birlikte, yıllarca yaşadığı annelik-üretim ikilemini güçlü şekilde gösterir.



Resim 3.1: Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1994

Femme Maison (Kadın- ev) serisi Louise Bourgeois' nın 1940'larda Fransa'dan New York'a yerleştiği süreçte ürettiği yapıtlardan oluşur (Resim 3.1, Resim 3.2). Üç çocuk annesi olan Bourgeois yapıtlarını, atölye olarak kullandığı mutfağında üretmiştir. Sanatçı, bir kadın olarak kısıtlandığının farkındalığıyla, bu süreci bir iç mücadele içinde geçirmiştir. Bourgeois, ana teması üretim ve annelik arasındaki

çatışma olan bu seride başları ev, gövdeleri kadın olan baskı, çizim ve heykeller yapmıştır.

Mignon Nixon birinci dünya savaşı öncesi süreçteki femme-fatale imgesiyle Bourgeois'nın Femme-Maison'unu karşılaştırır. Ona göre savaş öncesi var olan femme-fatale imgesi çok değişir, savaş sonrası bu imge artık ne medusa, ne madonna, ne manken ne de sürrealist hayal gücünün doğurduğu bir kadın figürüdür. O artık kendini ev yaşantısından, erkeksi arzulardan ve annelikten kurtarmaya çabalayan bir kadın imgesidir. Bourgeois'nın çalışmalarında savaş öncesi'nin femme-fatale figürü savaş sonrası Femme-Maison'a dönüşür.³⁸



Resim 3.2: Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1946-47

³⁸ İlke İLTER, *Özyaşamsal Sürecin ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois'da Görsel Anlatı*, 33

3.1.2. Toplumsal Bellek

Felsefenin, nörolojinin, psikanalizin, sosyolojinin ve edebiyatın farklı açılardan ele aldığı bellek kavramı, sanatın hem öznesi hem de nesnesi hâline gelmiştir. Fransız filozof Paul Ricoeur'ün dikkat çektiği içe bakış, kişisel bellek kavramına dayansa da toplumsal bellekle de yakından ilişkilidir.

Fransız sosyolog Maurice Halbwachs, bireysel belleğin oluşma ve korunmasında sosyal çevreyi öncüllemektedir. '...bellek her zaman bir bireye aittir ama bu bellek toplumsal olarak belirlenir...' En kişisel anılar bile sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden oluşur.³⁹

Çünkü birey içinde yaşadığı ve geliştiği toplumdan ayrıştırlarak anlaşılamaz ya da çözümlenemez. Bu anlamda, hatırlama ve hatırlanan, hem birey hem de toplumla ilgilidir. Neticede, toplumsal bellek bireyin yaşantısıyla iç içedir ve toplumsal belleğin etkileri bireyin yaşantısına yön verir. Toplumsal bellek bir bebeğe yaşadığı her an, dış dünya tarafından yüklenen anlamlar dizgesi, etiketler olarak tanımlanır.

Birey ve dolayısıyla sanatçının toplumsal belleğini oluşturan kültürel, coğrafi, sosyal, dinî ve politik açılardan yaşananlara maruz bırakılmışlığıdır. Geçmişin etkisi şimdiyle iç içe geçerek belleği belirlemektedir. Örneğin, devletler ve iktidarlarca gerçekleştirilen her yıkımın izleri, bireylerin belleğine kazınırken diğer yandan bu bireylerden oluşan topluma ait bir toplumsal bellek yaratır. Böylelikle, yaşanmışlıklara dair duygu ve düşünceler bireyin hem kişisel hem de toplumsal belleğinin nüvelerini oluşturur.

Halbwachs'ın tanımına göre toplumsal yaşam, bireylerin geçmişi hatırlamalarını daha kolay hâle getirip, insanların anılarını yeniden yorumlayabilecekleri bir alan

³⁹ Jan ASSMANN, **Kültürel Bellek**, Çev. Ayşe Tekin, 44

sunmaktadır. Bireyin hatıralarının öznesi toplumdur ve birey, yaşadıklarını toplumdan bağımsız şekilde anımsamayı sürdürememektedir. Assmann'sa bireyi hatırlamanın öznesi olarak görmekle birlikte, belleğin toplumsal olarak şekillendiği fikrinden çok da uzak durmamaktadır.⁴⁰

Toplumsal bellek, bireyler arasındaki bağ sürdüğü sürece bireyin yaşantısına, anılarına, hatırladıklarına ya da unuttuklarına bağlı olarak gelişimini sürdürür. Sosyal bir olgu olarak devamlılığını, kişiselden toplumsala uzanan bir yapıyla gösterir. Kişisel belleğin aksine, toplumsal belleğin sosyal çevrenin ve toplumun anımsayışına bağlı oluşu ve geçmiş kayıtların toplumda süregelen etkileri, bireylerin yaşantılarına yön verir. Toplum ve dış dünyadan gelen öğretiler bir bina gibi inşa edilirken bireyin içinde olduğu atmosferin ve belleğin anımsattıklarını korur. Geçmiş ve şimdideki tarihsel olgular, toplumsal yaşantılar birbirini etkileyerek toplumsal belleği oluştururken bireyin kendi algısına özgü bakışı da kişisel belleği oluşturur.

Toplumsal belleğin ve kişisel belleğin ifadesine dair örneklerden biri olan Käthe Kollwitz'in *Pietà* isimli heykeli, imgenin dönüşümü bağlamında, öncesindeki *Pietà* betimlerinden farklıdır (Resim 3.3). Bu farklılık da *Pietà*'nın artık sadece Meryem ve İsa betimleri olmadığının ve de konumlandırılışlarının gerçek dünyaya ait olduğu fikrinden ileri gelmektedir.

Alman ressam, oymabaskı sanatçısı ve heykeltıraş Käthe Kollwitz, sosyalist bir aileden geldiği için 19.yy.'ın sonlarında toplumsal adaletsizlikle, halkların yaşadığı acılarla ilgilenmiştir. Ezilenleri ve işçileri yansıttığı eserlerinde, gerçek insanlara yer vermiş, onların acısını evrensel bir yapıya taşımıştır. 20.yy.'ın başında başlayan Birinci dünya savaşı tüm dünyayı etkisi altına almışken milyonlarca insan ölmüş; Kollwitz de 18 yaşındaki oğlu Peter'ı kaybetmiştir. Kaybettiği oğlu için tasarladığı *Pietà* eskizlerine 1937 yılında başlamış; heykelini ise 1939 yılında küçük boyutlu olarak bitirmiştir. Heykel, daha sonra Alman heykeltıraş Hans Haacke tarafından aslına sadık kalınarak büyük boyuta taşınmıştır. Berlin'in Unter Der Linden Bulvarı'ndaki

⁴⁰ Bkz.(30), BAYRAKTAR, 10

Ulusal Zulüm ve Savaş Mağdurları Anıt Merkezi'nin tam ortasına yerleştirilen heykelin anlamına ithafen, mekânın tavanındaki boşluk sayesinde acı çeken annenin üzerine gün ışığı, yağmur ve kar girmesine neden oluşu, bu acıyı pekiştirir nitelikte bir döngü yaratmaktadır.



Resim 3.3: Käthe Kollwitz, *Pietà*, 1938-1939

Çarmıhtan indirilen ölü İsa'nın bedenini dizleri üzerinde taşıyan ve oğluna yas tutan Meryem imgesini tanımlayan bu betim tipi, İtalyanca'da merhamet, şefkat, dindarlık sözcüklerinin karşılığı olan *Pietà* ismiyle anılmaktadır. Bu betimler Almanca'da *Marienklage* ya da *Vesperbild*, Fransızca'da *Pitié* olarak adlandırılrsa da ikonografik terminolojide genellikle *Pietà* olarak bilinmektedir.⁴¹

14.yy.'dan beri süregelen *Pietà* betimlemeleri, idealize edilmiş ve kutsiyet taşıyan bedensel jestleriyle, Kollwitz'in *Pietà*'sı arasındaki en önemli fark gerçek hayattan,

⁴¹ Seda YAVUZ ve Serap YÜZGÜLLER'in aktardığı şekliyle Gertrud SCHILLER' in **Iconography of Christian Art** kitabından alıntılanmıştır, **Temsil Ve İfade Bağlamında Pieta Betimleri Üzerinden Acıyı Okumak**, 48

yaşanmışlıklardan ve kişisel bellekten toplumsal belleğe taşınan bir atmosfer yaratılmasıdır. Kollwitz, oğlunu kaybetmesinin acısını yansıtırken savaşın da toplumsal bellekte yarattığı izlere dikkat çekmiştir. Toplumsal belleğin insanlara dayatılan savaşın, acının, yoksulluğun ve adaletsizliğin sanattaki karşılıkları Kollwitz'in heykelinde açığa çıkmaktadır. Aynı zamanda Kollwitz bir anne olarak sanatta kişisel belleğindeki idealize etmeden ve kendisini acısının teslimiyetine düşmeden olanca gerçekliğiyle ifade edişiyile var etmiştir. Plastik açıdan anne- oğulu incelediğimizde annenin jestüel bir ifadesinden çok, yaşanmış acının karşılığı olarak, ölmüş oğlunu korumak isteyen ve kucağında onu saran ikili kompozisyon öne çıkar. Sadece Kollwitz'in değil, savaş mağduru herkesin duygu dünyasını imleyen bu heykel, sanatçının kişisel belleğinden yola çıkarak acısını toplumsal bellekle bütünleştirdiği, evrensel bir isyan niteliğindeki bir muhalif duruşu temsil etmektedir.

3.2. İmgenin Görünümleri

Ahmet Cevizci'nin *Felsefe Sözlüğü*' ne göre imge,

Dış dünyadaki nesnelerin zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; varolan şeylerin zihinde oluşan sureti; resimsel niteliği olan tasarım; zihnin duyusal bir niteliği, ya da dış dünyada var olan bir şeyin kopyasını, duyusal uyarıların yokluğunda meydana getirmesi sürecinin ürünü olan zihinsel nesne.⁴²

Türk Dil Kurumu'na göre ise imge;

1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya.
2. Genel görünüş, izlenim, imaj.

⁴² Bkz. (13), CEVİZCİ, 462

3. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj.
4. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj.⁴³ dır.

Bu bağlamda imgenin sözlük anlamlarının yanı sıra antropolojik açıdan başka ifadeleri de mevcuttur.

Akademisyen ve sanat kuramcısı Zeynep Sayın'ın Akbank Sanat'ın Felsefe Seminerleri dizisinde 2019 tarihli "İmgeler ve Halleri" seminerinde bahsedildiği üzere imge;⁴⁴ Türkçe'ye imge ya da imaj diye çevrilen imago sözcüğünden gelmektedir. Ölü maskelerine Romalılar imago demişlerdir. Yani imge ya da imajın kendisi, çekirdeğini ölümden alan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk imge antropolojisine göre tüm imgeler ölümlle alakalıdır, bunlar ya ölü maskeleri ya da dikilen mezar taşları ya da mezartaşlarının üzerindeki figürler ve figürinler olarak görülmektedir. Zeynep Sayın aynı zamanda, imagoların iz olduklarından da bahsetmiştir. Örneğin insanlar yaşarken yapılmış İ.S. 1. ve 4. yüzyıla tarihlenen fayyum mumya portreleri, Mısır'da, insanlar öldüklerinde yüzlerinin üstüne kendilerinin ikizi olarak konan ve dolayısıyla kendilerinin ikizi olarak onların izini sürdüğü düşünülen portrelerdir. Sanat tarihçisi Aby Warburg'un imgeler için kullandığı iki kavram olan *dinamogram* ve imgelerin hayatta kalışı, anlamı açıkça görebilmemize olanak tanımaktadır. İmgeler aslında dinamo gibi bir potansiyele sahiptirler. İmgeler hiç durmadan dünyanın görünür kalmasını sağlamaktadırlar ve hiç durmadan kendisini yüklemekte ve doldurmaktadır. İmgelerin katları ve katmanları olduğunu söyleyen Warburg, bütün imgelerin bir anlam belleği olduğunu ve farklı şekillere girerek bir bellek atlası şeklinde yaşamlarını sürdürdüklerinden bahsetmektedir.

Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan- birkaç dakika ya da birkaç

⁴³ <https://sozluk.gov.tr/> isimli web sitesinden alıntılanmıştır.

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=uTbzI5T-hPc> adlı web sitesinden alıntılanmıştır.

yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümüler düzenidir.⁴⁵

İmge, gerçekliğin zihinde yeniden yorumlanması ve akılda kalan görünümüdür. İmgeler gerçeğin kendisi değil, yeniden üretilmiş bir form olarak iç gerçekliğin örüntüleridir. İmgenin yapısı bizi gerçekliğin tıpatıp kopyasına değil, insan zihninin ve düşlerinin bellekte biriktirdiklerine, taşıdıkları anlamlar dizgesine götürmektedir. Duyumlarımızdan beslenen imge; zihinde tekrar canlanan görünümlere, yeniden üretilen zihinsel süreçlere ve gözlemlere dayanmakta olduğundan insan bilincinin sonsuz çeşitliliği tarafından kurgulanmaktadır. Yeniden kurgulanan imge gerçeğin yerini almakta ve gerçeğin öznel yorumunu duyumlarla birlikte tekrar şekillendirmektedir.

Göz, duyumlarımızdan birisi olarak baktığımız nesneler, olaylar ve duygular gibi uyaranları kaydederek beynimizde bir imge oluşturmaktadır. Bu uyaranlar ortadan kalktığında bile zihnimizde onların yansımaları olan imgeler canlı olarak kalmaktadır. Bellek de bu noktada devreye girerek imgenin nesnesini oluşturmaktadır. İmgeler bellekte toplanarak öznel ve yeniden oluşturulmuş bir düzenle gerçeğin izlerini saklı tutmaktadırlar. Antik Çağ filozofları ise imgeyi şu şekilde özetlemişlerdir:

Platon'un tanımlamasıyla imge gerçeğin yansımasından başka bir şey değildir. Yani imge yarılsamadır. Gerçeğe sadık bir sunum olarak yorumlanır. Epiküros ve Demokritos'ta imge maddesel bir şey, yani nesneden kaynaklanan bir benzer şeydir. Nesnenin biçimini ve özgün karakterini koruyarak zihnimizde oluşan görüntüsüdür.⁴⁶

İmge, bir çizgiyle, bir sesle ya da bir metinle birlikte sanat eseri olarak ele alındığında yepyeni bir form kazanır. Bu yeni form, bellekte biriken, toplanan ve

⁴⁵ John BERGER, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 10

⁴⁶ Yard. Doç. Dr. R. Suat IŞILDAK, **Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem**, 66

kaydedilen zihinsel süreçlerle birlikte işlenip zamanla sanat nesnesinde kendini gösterir. İmge, öznedir; diğer yandan duyumlarımızdan aldığımız ve bilinçte beliren yapısıyla sanatçı için ilkçağlardan bu yana süregelen bir varoluş çabasını yansıtmaktadır. Sanatçı bu çabayla imgenin zihindeki tüm karmaşık yapısını, hayal ettikleri ve biriktirdikleriyle bir sanat nesnesi hâline getirmekte, ürettikleriyle varolan bir kimlik kazanmaktadır. Bu varoluş sanatçının kendi ürettiği biçim üzerinden yaşam kazanmakta ve öznelliğini vurgulamaktadır.

İmgenin kadın üzerinden okunmasına gelirse ilk kadın imgesinin Alt Paleolitik Çağ'daki en eski ifadesi olan *Berekhat Ram Venüsü* (M.Ö. 200.000- 500.000) ile tarihlendiğini görebilmekteyiz. Bunun yanı sıra çok sayıda Venüs heykelciği bulunmakta ve Ana Tanrıça heykelleri annelik, doğurganlık gibi sıfatların yanı sıra kadının doğayla, yabani hayvanlarla birlikte ifade edilmesi, kadının doğa ve toplum içindeki gücünü göstermektedir. Bu güç, kadının kendinden bir başka canlı yaratması fikrinden ötürü aşkın bir bilinmezliğe de haizdir.

Ana Tanrıça kavramının içerdiği anlam bölgeden bölgeye değişiklik göstermekte; kadın Lidya ve Frig kültürlerinde hayvanlarla birlikte ifade edilirken Yunan toplumunda Meter olarak karşımıza çıkmaktadır. Yunan Meter'inin Romalı Magna Mater'e dönüşümü de dâhil olmak üzere, kadın bolluk ve bereket ile ilişkilendirilse de erkekten daha aşağı bir varlık olarak tanımlanmıştır. İsa'dan sonra Meryem Ana ile Ana Tanrıça kültü paralellik göstermiş – Meryem'in ve tanrıçaların döllenmeden çocuk sahibi oluşuna dair inançtan ötürü – eril bakışın kadına yönelik geliştirdiği bilinmezlik ve korku gibi olumsuz duyguların sembolleri olmuşlardır. Bu korku eril bakışın kadın düşmanlığı yüzünden Ortaçağ'daki şifacı ve bilge kadınların cadı ilân edilerek yakılmasına neden olmuştur.

Kadın, toplumda eril aklın dizaynı içerisinde görevleri belirlenmeye çalışılan, ehlileştirilen, bir basamak alttaki insan gözüyle bakılan bir varlık sıfatı ile tanımlanmıştır. Bununla birlikte kadın, dayatılan yapının çok yönlü niteliklerini üstüne alarak, tüm olumsuz koşullarını ve daimi ötekiliğini alaşağı etme kapasitesine sahiptir. Bu çıkarımı yaparken

günümüzden geriye doğru baktığımızda, mitoslardaki kadın imgelerinin, tanrıçaların, kutsal kadınların varlığı dışında, günümüzde hâlen kadın-erkek eşitliğinin tartışılması bile kadının kabulü, tarihteki varlığı ve iktidar ile mücadelesinin sürdüğünü göstermektedir.⁴⁷

Kadın, yüzyıllardır süregelen ve günümüzde hâlâ geçerliliğini koruyan eril üst bakışın etkisi altındadır.

3.3. Feminizmden Kadınlık İmgelerine

Kadınlar yakın zamandaki kısmi değişime dek, ataerkilliğin koşulları altında, seslerinin ve sözlerinin duyulmasından alıkonulmuş; salt cinsiyetleri yüzünden tarih yazımının ve yorumunun dışında tutulmuşlardır. Ataerkil bakışa dayanan toplumsal cinsiyet kodları, erkek egemenliği ve kapitalizmle uyum içinde, kadını ve kadınlığı aşağı gören ve erkeği merkeze alarak binlerce yıldır tarihte varlığını süren bir sisteme hizmet etmiştir.

Erkeklerin de sınıfsal, ırksal ya da etnik kökenleri yüzünden ayrımcılığa maruz kaldığı durumlar elbette olmuştur ancak hiçbir erkek sadece cinsiyeti yüzünden aşağı görülmemiştir. Tarih yazıcıları, kadınları gündelik ve önemsiz görülen faaliyetlerle ilişkilendirmiş; köleler, köylüler ve işçileri tarihin önemsiz bir elemanı olarak gösterdikleri gibi onları da görmezden gelmişlerdir. Bu noktada erilin kendisini nasıl bir yere koyduğu, toplumsal ve siyasal anlamda tarihi nasıl algıladığı ve yorumladığı ataerkil sistemi oluşturan etmenlerdir.

Erkeklik kavramı iktidarın inanç sistemleriyle, ideolojileriyle, oluşturulan toplumsal kodlarıyla birebir ilintilidir. Eril söylem, tarihte özne olma durumunu bilinçli olarak

⁴⁷ Bkz. (37), EREN DURAN, 41

koruma ve kadının kendi tarihini ve kendisini keşfetmesinin önüne engeller koyma amaçlıdır.

Romantik tarihçilik, örneğin Michelet, cinsiyetler arasındaki ilişkiyi tarihin itici güçlerinden biri olarak görür ama kadını doğa, erkeği de kültür ve uygarlık ile ilişkilendirip birbirinin karşısına diken geleneksel ataerkil ideolojinin etkisi altında olduğu için, kadınları ancak özel alandaki eş ve anne rolünden çıkmadıkları sürece olumlu bir güç olarak değerlendirir.⁴⁸

Bu noktada, erkek egemenliğini sorgulayan, kadınların tarihsel süreçlerdeki etkin rolünün görülmesini kendine amaç edinen, toplumsal cinsiyet kalıplarını tespit edip dönüştürmeye çalışan, ataerkil sistemle ve sıklıkla iç içe olduğu kapitalizmle de mücadele eden, çeşitliliği ve eşitliği savunan feminist hareketin tarihinden bahsetmek gerekmektedir.

Kadınların toplumsal rollerinin ikincil konumunu farketmesi ve bu duruma karşı çıkarak erkeklerle eşit haklar talep etmesi kadın hareketlerinin ve feminizmin tarihsel gelişimi içinde önemli bir yer tutmaktadır. “*Kadına darağacına çıkma hakkı tanınıyor; öyleyse kürsüye çıkma hakkı da olmalıdır*” diyen Olympe de Gouges’un *Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi* ve Mary Wollstonecraft’ın *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* 19. yüzyılda bu duruma işaret eden kayda değer metinlerdendir.

20. yüzyıla gelindiğindeyse kadınlar hem vatandaşlık hakları, oy hakları için mücadele yürütmüş hem de sınıf hareketleri içinde kendi özgün eylemleri ve mücadeleleriyle var olmuşlardır. Ancak elbette bu somut talepler ve eylemler dışında kadınların yaşamı ve tarihi üzerine pek çok fikir üretmişlerdir. Bu dönem daha sonra feminizmin ilk dalgası olarak da tanımlanmıştır. Tüm bunlar, kadınların onları “öteki”

⁴⁸ Fatmagül BERKTAY, *Tarihin Cinsiyeti*, 22

olarak tanımlayan eril tahakkümün karşısında duruşunun ve haklarını talep etme cesaretlerini kendilerinde bulduklarının göstergesidir.

Virginia Woolf, 20. yüzyılın başlarında, kadınların tarihinin olmadığından yakınıyordu. Kadınların kendi seslerini bulabilmeleri ve o sesin duyulmasını sağlayabilmeleri için 'kendine ait bir oda' kadar, 'kendine ait bir tarih'e sahip olmaları gerekiyordu. Bu olmadığı sürece, bir toplumsal grup olarak kadınların belleği de olmuyor ve varoluş çabaları, Penelope'nin dokuması gibi her gün sökülüp yeni baştan dokunmak zorunda kalıyordu.⁴⁹

Virginia Woolf'un bu düşüncelerini daha sonra başka feministler de farklı şekillerde paylaşmışlardır. Dalgalara ayrılarak açıklanmaya çalışılan feminizm tarihi aslında birbirinden ayrı dalgalardan ziyade, erkek egemenliğinin etkisiyle kesintiye uğratılmış bir devinim olarak da okunabilir. Çünkü ABD ve Avrupa'da 60'lardan itibaren yükselen ve ikinci dalga feminizm olarak anılan hareket pek çok açıdan kadınların daha önceden nasıl yaşadığını, yaşamış olabileceğini ve erkek egemenliğe karşı neler yaptığını tekrar kazıp çıkarma, anımsama fikri üzerine kurulmuştur. Örneğin Türkiye'de de, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarındaki kadın hareketini 1980'den sonra yükselen kadın hareketi ve araştırmaları ortaya çıkarmıştır. Kadın hareketlerinin belirli zamanlardaki yükselişinin bir anlamda kadınların kendi tarihlerini hatırlamalarını ve yazmalarını olası kılmıştır.

Feminist hareketin sanat alanındaki etkisi ikinci dalga olarak adlandırılan dönemde çok belirgin ve direkt olarak görülse de aslında Nochlin'in 1971'de dile getirdikleri kadınların 19. yüzyıldan itibaren, yani birinci dalgada başlayan talep ve direnişlerinin dayanak noktasını oluşturmaktadır. Kadınlar o dönemden itibaren temel vatandaşlık haklarıyla birlikte toplumsal hayatta ve her tür meslek hayatında daha çok görünür olmayı talep etmiş ve bunu da gerçekleştirmişlerdir.

⁴⁹ A.g.k, 32

Linda Nochlin *Neden Hiç Büyük Sanatçı Yok?* makalesinde şunları söylemektedir:

Sorun bizim kaderimizde, hormonlarımızda, aybaşı kanamalarımızda, kadın olmamızda değil, kurumlarımızda ve eğitimimizdedir- burada eğitim sözcüğünü, anlamlı simgeler, işaretler ve kodlarla çevrili dünyamıza adım attığımız andan itibaren yaşadığımız her şeyi kapsayan bir anlamda kullanıyorum.⁵⁰

İkinci dalga olarak anılan dönemde, kadınların aynı zamanda 'kişisel olan'a daha çok baktığı, kendi cinselliklerini ve bedenlerini erkek egemen sistemin boyunduruğundan çıkarmaya çalıştığını ve mücadelenin bu boyutunun güçlendiğini görebilmekteyiz. Ayrıca dünyada o sırada yükselen pek çok özgürlük mücadelesiyle paralel olarak, feminist hareket de modernizmi de kendi siyasi öznesi olan kadınlar açısından değerlendirmeye tabi tutmuştur. Modernizmin erkeği üstün konumlandırarak akıl ve bilgiyle özdeşleştirilmesi eleştirilmiş; kadınların sanatta ve toplumda, ikinci dalga feminizmin şekillenmesine etkisi büyük olan Simone de Beauvoir'ın deyimiyle 'ikinci cins' olarak görüldükleri ortaya konmuştur. Feminist hareket ve sanattaki izdüşümü bir anlamda buna karşı geliştirilen bir direniş ortaya çıkarmıştır. Bunu hem kadının sanatta nesne konumundan özneye dönüşmesinde, hem de erkek egemenliğinin ürettiği yöntemlerin dışında arayışların varlığında okumak mümkündür. Tüm bunlar açısından ikinci dalga feminizmle bağdaştırılan dönem, kadınların sanat alanındaki varlığı ve kendi sanatsal dillerini oluşturmaları açısından bir sıçrama noktası oluşturmuştur.

Feminist hareketin sanatla ilişkisi; bu ilişkiyi kadınla ve kadınlıkla bağdaştırmadan önce kadının sanatta erkek gözlemi üzerinden nasıl yol aldığını hatırlamakta fayda var gibi gözükmektedir. Kadın sanatta tarihsel olarak ikincil bir kimlik olarak kabul edildiğinden ve sanat tarihinin eril tavrından dolayı erkek deneyimi üzerinden tanımlanmıştır. John Berger'in *Görme Biçimleri* adlı kitabında dile getirdiği üzere

⁵⁰ Bkz. (26), ANTMEN, 126

erkekler kadınları seyretmekte, kadınlar ise seyredilişlerini seyretmektedir. Ve bu durum yalnızca kadın ve erkeğin birbiriyle olan ilişkisini değil, kadının kendisiyle olan ilişkisini de etkilemektedir. Kadın kendisine baktığında gözlemci erkek ve dolayısıyla gözlenen kadındır. Kadın da kendisini nesne olarak gördüğünden seyirlik bir şeye dönüşmüş olmaktadır. Ahu Antmen'in *Kimlikli Bedenler* adlı kitabında söylediği gibi Osmanlı'dan Cumhuriyete kadar uzanan süreçte kadın, seyirlik obje olarak pasif duruşunu 1960'lı yılların sorgulamalarına kadar sürdürmüştür. Bu durum kadının kendini konumlandığı yerden ziyade modernleşme deneyiminin adım adım da olsa kadının kültürel bir nesne olarak tanımlanmasına yol açmıştır. Kadın bedeni ve imgesi üzerinden yürütülen politikalar sanatta da dış dünyanın toplumsal kodları yüzünden kadının mahrem-namahrem olarak nitelendirilmesine sebep olmuştur. Kadının görsel sanatlarda peçesinin kalkması, evin dışına çıkması ve dolayısıyla özgürleşmesi Batılı medeniyetlerin izinden gitmenin bir simgesiydi. Bahsedilen yıllarda kadının sadece bedeni değil, resimdeki görüntüsünün kullanılmasının da sanatta kadının temsiliyetinin bir ülkenin profilini de görmemiz açısından fayda sağlamaktadır. Bu görüntüyle Osmanlı yıllarında kadın imgesinin ilk defa "seyirlik" bir nesne olarak kullanılmasının da bir dönüşümü temsil ettiği aşikâr olduğu gibi kadının iç mekân içinde kendi başına bir konu olarak temsil edilmesi de o dönemde önemli bir duruma işaret etmekteydi. Osmanlı toplumunda ve Cumhuriyet döneminde sanatçıların yurtdışına gönderilmesi ve orada eğitim almaları, modernleşme açısından kadın imgesine aktif bir rol atfedilerek gerçekleşmesine sebep olmuştur. Erkek hem toplumsal hem de kültürel açıdan sanatsal anlamda kadının görünmezliğini aşarak kendi gözlemi üzerinden kadının temsiliyetini ele geçirmektedir.

Bu durum elbette ki Osmanlı-Türk sanatına özgü bir durum değildir. Kadınları temsil eden çoğu sanat yapıtı kadınlar tarafından üretilmemiştir. Erkekler, tarih boyunca, kadınların görüntülerini değil, o görüntüler aracılığıyla kadınların deneyimlerini, var olma hallerini resmetmişler, bu deneyimleri sanki kendileri yaşamışçasına resmedebilme iddiasında olmuşlardır.⁵¹

⁵¹ Ahu ANTMEN, *Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, 34

Tabi ki bu modernleşme sadece Türkiye’de değil Batı’da da benzer yolculuklara tanıklık etmiştir. Batı’da da Rönesans’tan modernizmi de kapsayan süreçte kadın bedeni, salt cinsellik çağrışımlı kodlarla iletilirken ve sanatçılar bedenin temsilini yine kadın üzerinden imlerken kadının bir arzu nesnesi olma durumunu pekiştirmiştir. Ve bu anlayış, 1960’lı yıllara kadar sürerken “erkek” ve “modern” sanatçı, kadının temsilini kendi deneyimi üzerinden kurgulayıp kadını öne çıkarırken bu tutumu sanat tarihinde muhalif bir yaklaşım olarak algılamıştır. Bahsedilen yaklaşım, toplumsal cinsiyet kavramının toplumdaki işleyişini gösteren ve eşitsiz dağılımını gözler önüne seren; kadının kültürel, toplumsal ve politik duruşunu denetim altına alan yapının göstergesidir.

Kadının belleği; toplumsal, kültürel ve sanatsal anlamda kendi deneyiminin bir başkası tarafından oluşturulması anlamında ikincil ve pasif bir profil karşılamakla yükümlüdür. Günümüzde de hâlâ kısmen geçerliliğini koruyan bu yapı; kadının annelik, doğurganlık ve özel alanla ilişkilendirilmesini sağlamakla kalmamış, kadının kendi hayatını nasıl yaşaması gerektiğini dahi medya ve erk aracılığıyla topluma yansıtmıştır. Var olduğumuz düzene göre, iyi kadın hem anne, hem eş; meslek sahibi kadınlar da aynı zamanda anne ve eş olma gibi özellikleri barındırmaktadırlar. Çetrefilli gözükken bu yapı toplumda ve sanatta aslında şuna işaret eder; bir kadın hem “erkek gibi” olmalı, hem de kadınlığın görevlerini yerine getirmelidir.

Akademi’de öğrenciyken yaptığım desenleri gören bazı hocalar ‘sende erkek bileği var’ demişlerdi. Neydi bu erkek bileği, tam olarak anlamamıştım ama çok gururlandığımı hatırlıyorum.⁵²

Feminizmin sanat ile olan ilişkisinin görünürlüğü 1968 hareketleriyle Batı’da başlayıp birçok disiplini de etkisi altına alarak tarih ve sanat tarihinin evrimini de içinde barındırmaktadır. Feminist sanat tarihçileri ve tarihçiler artık kodlanmış olan bilgileri yok sayarak, eril yapıda olan iktidarın ve dolayısıyla tarihin bilgisini sadece eşitlikçi bir

⁵² Ahu ANTMEN’ in aktardığı şekliyle Gülsün Karamustafa ve Nur Koçak’ın katılımıyla İstanbul Modern’de “Hayal ve Hakikat” sergisi bağlamında 11 Ekim 2011’de düzenlenen ve moderatör olduğu panelde aktarılan bir anıdır, A.g.k., 85

yapıda kurmayı seçmeyip aynı zamanda kadın kimliğini oluşturan etmenleri yeniden oluşturmaya esas alarak bütüncül bir yaklaşımı sahipleniyorlardı. Mevzu sadece erkeklerle aynı haklara sahip olmak değil, kadının kendi deneyiminin ve toplumsal cinsiyet bağlamında duruşunun yeniden sahiplenilerek dönüştürülmesiydi.

Kadının sanat tarihindeki pasif rolü onun toplumsal, kültürel ve sanatsal anlamda nesneleştirilmesine yol açarak kendisini ve kimliğini tanımlayamamasına neden olmuştur. Fakat feminist sanat bileşenlerini kültürel, toplumsal ve politik kimliklerle harmanlasa da kadın, 'kadın sanatı' ya da 'kadın grup sergileri' alt başlıklarıyla yine de öteki hâline getirilmiştir. Yani feminist sanatın ve sanatçının da ilerlediği zemin çatlaklarla dolu olduğundan bu çatlakları doldurmak sanat tarihçileri ve tarihçilerle beraber mümkündür.

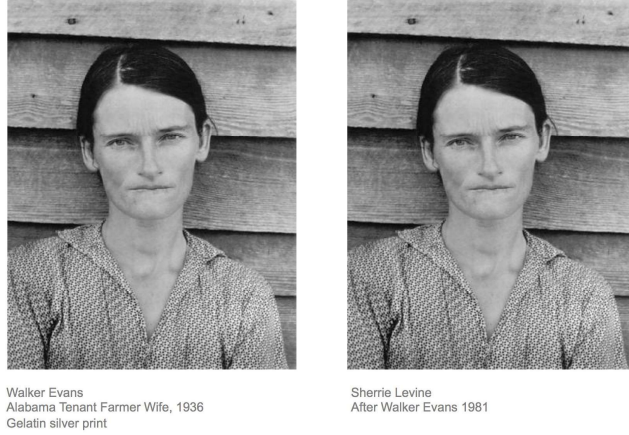
Sanatçıyı ve sanatsal üretimi 'kadın' ve 'erkek' diye ayırdığımızda, kadınların üretimini özellikle görünür kılmaya çalıştığımızda, o nesnelerde 'kadınlara özgü' olanı aramaya başladığımızda kadınları, farkında olarak ya da olmaksızın ötekileştirir, "numune"leştiririz çünkü; hatta dokunaklı yaşam öykülerini, kişisel sırların fısıltısını arar oluruz. Bu tür sanat, çoğu zaman 'kadın' başlığı altında sergilenir ama kimlik siyaseti önemini yitirince güncelliğini yitirir. Batı'da 1960'lı ve 70'li yıllarda üretilen pek çok 'kadın' işi, toplumsal bağlamda çok önemli bir ideolojik işlevi yerine getirmesine karşın bu nedenle sanatsal olarak önemini yitirmiştir. Öte yandan kadın sanatçıların, sanatsal bir varlık gösterebilmek için bir tür bukalemun gibi ortama uyması; kadın kimliğini yok sayması; erkeklerin dünyasında, erkeklerin ölçülerıyla belirlenen sanatsal üretime öykünmesi söz konusu olmuştur ki bu durum da sanatın doğasındaki özgür irade ve yaratıcılıkla çelişir.⁵³

Feminist sanat 1970'li yıllarda feminist hareketten destek de alarak öncelikle kadın bedeninin temsiliyetini eline alma kaygısı gütmüştür. Şimdiye kadar sanatta görülen

⁵³ Bkz.(51), ANTMEN, 110

beden politikaları ataerkil düzenle koşut ilerlerken, feminist sanat sayesinde kadının kendi bedeninin kodlarını verili düzende ifşa etmek eylemine geçmiştir. Feminist sanatçılar ilk olarak kadının sanatta bir arzu nesnesi olarak kullanılarak kendi bedenlerinin kullanımına yönelik yaptığı eleştirilerle birlikte, kendi bedenlerini kendileri temsil etme arayışlarına yönelmişlerdir. II. Dalga feminizmle koşut ilerleyen bu yaklaşım, sanatçıların kendi bedenleriyle birlikte bedenlerini saran kültürel kodları alaşağı etmeye çalıştığı, biyolojik cinsiyetten çok toplumsal cinsiyete dair söylemleri eleştirmeye çalıştığı bir yapıdır.

Feminist sanat; beden temsilleri de dâhil cinsiyet, kimlik, patriyarka gibi konuları işleyerek kendisini ve sistemi dönüştürmeyi temel alan bir zemine oturmaktadır. Sanatçılar; kendileri olmak ve toplumsal cinsiyeti biyolojik cinsiyetten ayırma mücadelesinde kültürel kodların ağılarına yakalanmışlar fakat yine de kendi temsillerinin hem öznesi hem de nesnesi olma savaşımından vazgeçmemişlerdir. Batı'daki feminist sanatçıların başlıcaları; Judy Chicago, Miriam Schapiro, Carole Schneemann, Sandy Orgel, Cindy Sherman, Sherrie Levine ve Barbara Kruger'dır. Bu sanatçıların bir kısmı feminist birer sanatçı olarak postmodernizmin araçları olan temellük, pastiş, parodi ve alıntılama tekniklerini kullanmışlardır. Postmodernizmin kendine mal etme eylemi, feminist sanatta da karşımıza çıkarak, kadının bir erkek sanatçının eserini kendine mal ederek onun sanat tarihindeki yerinin sorgulanmasına yol açmıştır diyebiliriz. Bu anlamda Sherrie Levine'in *Walker Evans'tan Sonra* yapıtını örnek gösterebiliriz (Resim 3.4). Öteki olarak addedilen kadın artık hem sanatçısı hem de eseri bağlamında dönüşüme uğrayarak yeni bir anlayışla yani öznenin kendisi olarak okunmaktadır.



Resim 3.4: Sherrie Levine, *Walker Evans'tan Sonra*, 1981

Sanatçı, Walker Evans'ın katalog fotoğraflarından bir dizi fotoğraf çekerek sanat yapıtının orijinalliğine ve özgünlüğüne dair sorular sorarak sanat tarihinde kökleşmiş ataerkil yapının feminist kritiğini yapmaktadır. Levine bahsedilen eserde Amerikalı bir çiftçinin karısının röprodüksiyonunu yaparak belki de kadının ikincilliğini öne çıkararak onu merkezi bir konuma getirmiştir. Sanatçı kariyeri boyunca Mondrian, Duchamp ve Matisse gibi sanatçıların eserlerini kopyalamış, modern sanatın biricik olarak tanımladığı sanatı kendine mal etme eylemiyle dönüştürerek postmodern bir kırılma yaşatmıştır.

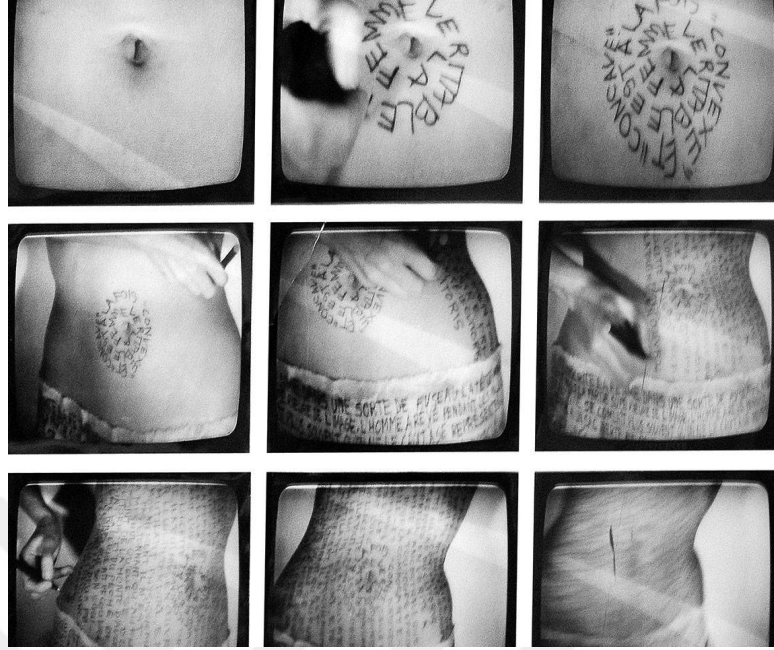
Türkiye'de feminist sanatın etkilerini taşıyan yapıtların Batı'ya kıyasla en az on yıllık bir arayla şekillenmeye başlaması feminist hareketin Türkiye'yle daha geç tanışması olgusuyla ilişkilendirilebilmektedir. Türkiye'de 1970'li yıllara kadar cinsiyet olgusunun toplumsal bir inşa olarak görülmesinden çok, kadının biyolojik olarak farklı ve bir nesne olarak görülmesi anlayışı hâkimdir. Türkiye'deki kadın sanatçıların sanatsal üretimi, Batı'da olduğu gibi sosyal ve siyasal deneyimlerle eş zamanlı olarak şekillenmediğinden feminist sanatın ve kendisini feminist olarak addeden sanatçıların erkek egemen sanatla hesaplaşması adım adım gerçekleşmiştir.

1970'lerle birlikte Türkiye'de kadın sanatçıların bir kısmı erkeklerin sahasına temkinli yaklaşıyor gibi gözükse de 1990'larda kendi kimliklerinin geri kazanılmasında, kendi bedenlerinin 'özne'leşmesi çabalarında, toplumsal cinsiyet meselesinin

anlaşılmasında, kadınların sanat tarihindeki görünmez yapılarının dönüştürülmesinde etkin birer rol oynamışlardır.

Feministlerin söylemi olan 'kişisel olan politiktir' cümlesi kadınların sanatsal üretimlerinde nesneleşmiş bedenlerini, toplum tarafından verilen kültürel kodları, cinsiyet meselesini ve kendi hayatlarını merkeze alarak dönüştürmeye çalıştıkları yapıyla örtüşmektedir. Kişiselliğin öneminin vurgulandığı bu yaklaşım, kadın sanatçıların erkek diliyle değil, kendi özgün dillerini yaratarak geliştirdikleri bir alandır.

1965'ten beri Paris'te yaşayan Türk sanatçı Nil Yalter, eserlerini disiplinlerarası bir yaklaşımla gerçekleştirerek Türkiye'de yaşayan kadın sanatçıların eserlerinde kullandıkları araçlarda çeşitliliğin oluşmasında öncülük etmiştir. Bunun nedeni Türkiye'de özellikle video kullanımının Batı'ya kıyasla imkânların yetersizliği yüzünden 1990'lı yılların ikinci yarısından sonra gündeme gelmesi, hem de sanatçının Paris'teki imkânlara ulaşabilme kapasitesidir. Nil Yalter, feminist temellere dayalı oluşturduğu eserlerinde kişisel hayatının izleklerinden ve deneyimlerinden de yola çıkarak göçebelik, kadının sosyal konumu, kadın bedeninin konumlandırılışı üzerinden yürütülen kültürel etkiler, kimlik, ötekilik ve toplumsal cinsiyet gibi konulara değinerek politik bir yaklaşımı benimsemektedir. Sanatçı, 1974 yılında oluşturduğu ve şu anda *Centre Pompidou Müzesi*, *İstanbul Modern* ve *Verbund* gibi önemli koleksiyonların parçası olan "*Başsız Kadın veya Göbek Dansı*" isimli ilk video-performansını gerçekleştirir (Resim 3.5).



Resim 3.5: Nil Yalter, *Başsız Kadın veya Göbek Dansı*, 1974

Sanatçının kendi web sitesinde *Başsız Kadın veya Göbek Dansı*'na dair yazılanlara göre; video sanatçının kendi göbek deliğinin etrafına siyah keçeli kalemle Rene Nelli'nin "Erotique et Civilisations" adlı kitabından alıntılanmış bir metin olan "*Kadın hem dışbükey hem de içbükeydir...*" yazmasıyla başlamaktadır. Yaklaşık 20 dakika süren videoda bahsedilen metnin aslı Afrika'da bazı bölgelerdeki kadın sünnetinin bir analizi olup aynı zamanda sanatçının Anadolu'da imamların kadınların doğurganlıklarını arttırmak için karınlarına yazdığı yazılara gönderme niteliği taşımaktadır. Sanatçı videoda kendi bedeninin üzerine yazarken, belindeki etekte de metnin aynısı yazmakta; bir yandan metin yazılırken, oryantal müzik eşliğinde, bir kadın tarafından metin Fransızca olarak okunmaktadır. Videoda bedenin yazıyla kaplı bölgesi göbek dansı yapmakta ve kadının erkeğe göre seyredilen, tanımsız ve kimliksiz yapısı kadının araçsallaştırılması üzerinden ironik bir üslupla ele alınmaktadır. Başı olmayan bir beden trajik bir şekilde bir nesne olarak karşımızda durmakta, bu minvalde kadının kendi bedeni üzerinde özgürlük sahibi olamama olgusuna işaret edilmektedir. Sanatçı, videosunda kadının geleneksel yaşam içine hapsedilmesinin yanı sıra kendi bedensel zevklerinden de mahrum bırakıldığının altını çizmekte ve aslında kadının hem kişisel hem de toplumsal belleğinde bu olguların yer ettiğini göstermektedir. Kadının hem dışbükey hem de içbükey olma

cümlesi ise; metaforik anlamda kadını imleyen olgular olan cinsellik ve doğurganlıkla beraber ilişkilendirilerek yorumlanabilir. Kadının cinselliği ve biyolojik özellikleri erkek egemen sisteme karşı pozisyon alınan bir meydan okuma durumudur.

Kadın bedeni bir metin hâline getirilmişse; anlamlar, mesajlar veya işaretler almaya, taşımaya ve iletmeye hazırsa Nil Yalter, aşağılayıcı olanı kuvvetlendirip tersine çevirerek ve daha olumlu bir şeye sahip çıkarak anlamı uç noktaya taşımaktadır.⁵⁴



⁵⁴ <https://georgegvasey.com/2016/12/13/writing-feminist-avant-garde-of-the-1970s-at-the-photographers-gallery-for-art-monthly/> web adresinde yer alan George Vasey'in **Writing: Feminist Avant-Garde of the 1970s at The Photographers' Gallery for Art Monthly** başlıklı yazısından çevrilerek alıntılanmıştır.

4. KADINLIK İMGELERİ VE KİŞİSEL BELLEK

4.1. Kiki Smith

1954 doğumlu Alman sanatçı Kiki Smith, kadına ve kadınlığa dair olan imgeleri genellikle beden odaklı üretimlerle, var olan formların yeniden temsillerini işaret ederek ve masalsi- mitolojik öğeleri kapsayarak anlatılarını gerçekleştirir. Smith, kadın bedeni ve ona yüklenen anlamları toplumsal bellekle birlikte ele alırken, kişisel olanın derinliğini yaşam-ölüm realitesi, travmalar ve bilinçaltı kodları gibi konuların üzerine eğilerek vurgular. Kadın, Kiki Smith'in işlerinde salt bir beden temsili olmaktan ziyade varoluşunu çok anlamlı bir yapıda karşımıza çıkararak insan psikolojisinde karşılığını bulan karşılaşma ve yüzleşme gibi duyguların da açığa çıkmasını sağlar.

Kiki Smith'in çoğu eserinde hayvan ile kadının bir arada temsil edilmesinin nedeninin kadının ilk çağlardan bugüne doğa ve hayvan ile özdeşleştirildiğinden ileri geldiğini söyleyebiliriz. Kadın, ilkel korkuların ve arkaik yapının denetiminden sıyrılmakta ve kimliğini içgüdüsel doğasından almakta; bedeninin hapsinden kendi varoluşunun sorgulamalarından çıkışla kurtulmaktadır. Kiki Smith, bedeni hem metaforik anlamda hem de doğrudan anlattığı kompozisyonlarında kadının arketipsel geçmişine göndermeler yaparken aynı zamanda sembolik göstergeler de kullanır. Örneğin Smith, kadın bedeninin vücut salgılarını ve iç organlarını beden temsillerine dâhil ederek heykeli alışlageldik form anlayışından çıkarır.

Heykellerinde 'kadınsı' olarak algılanan cam, kâğıt, balmumu, kumaş gibi malzemeleri, 'erkeksi' olarak görülen bronz gibi malzemelerle birleştirerek disiplinlerarası bir yapıda üretimlerini gerçekleştirmiştir.

Kiki Smith, kadınlık imgelerini tarihsel olarak var olan simgesel formlarla birleştirirken ikonografik öğelerin kültürlerarası zeminde hareket etmesini vurgular. Örneğin Smith'in *Lilith* isimli heykeli, Musevi ve Hristiyan inançlarındaki efsanelere dayanmakta, Adem'in Havva'dan önceki ilk eşinin Lilith ile ilişkili olduğu söylenmektedir (Resim 4.1.a) (Resim 4.1.b) (Resim 4.1.c). Bu inanışa göre Adem ile Havva aynı anda ve aynı zamanda topraktan yaratıldığından, insanlığın ilk çifti olan Lilith ve Adem Tanrı tarafından cennete yerleştirilmişti. Efsaneye göre Lilith bir süre sonra Adem'in itaat isteğini reddettiğinden ve aynı anda yaratıldığından dolayı eşitlik arzusu içinden olduğundan Adem'i terkederek cennetten kovulmuş, şeytandan çocukları olmuştur. Bu efsane tek tanrılı dinlerden çok önce Sümer ve Babil mitolojilerinde de görülmektedir.⁵⁵



Resim 4.1.a: Kiki Smith, *Lilith*, 1994

⁵⁵ <https://gaiadergi.com/lilith-efsanesi/> adlı web sitesinden referans alınarak yazılmıştır.



Resim 4.1.b: Kiki Smith, *Lilith*, 1994



Resim 4.1.c: Kiki Smith, *Lilith*, 1994

Kiki Smith, heykelinde kadın bedenini 'Lilith' efsanesi üzerinden kurgulayarak kadının ilksel imgelerinin dinamiklerinden referans almış, bedeni hem plastik hem de içerik açısından belirli kodların görünürlüğü üzerinden ele almıştır. Bahsedilen kodlar, kadının gerek sanat tarihinde gerekse inanç sistemlerinde ele alınan yönlerinin bir tür dışlanmışlık ve eşitsizlik açısından görünürlüğünün temsil edilmesiyle ilişkilidir. Smith, bu heykelinde kadını yırtıcı-av ikilemi üzerinden belirsiz bir alanla görünür kılmakta; kadının kişisel belleğinin izlerini ve ona dayanan çok anlamlılığı sıradışı bir beden

temsiliyle ifade ederek izleyicide tekinsiz bir duygu yaratmaktadır. Bir yarasayı ya da örümceği andıran, duvara asılı çömelmiş olarak ifade edilen 'Lilith', neredeyse cinsiyeti de gizlenmiş olarak kadınlığın toplumdaki yerini ifşa eder niteliktedir. Sanatçı, öznel bakışıyla kadın olma hâlinin varoluşsal yansımalarıyla heykeldeki imgenin, görünür mücadelesini görünmeyenle ilişkilendirerek bir köprü görevi görmektedir. Heykelin cam malzemeyle üretilmiş gözlerinin, oldukça kapalı bir kompozisyona sahip olan figürün yapısıyla ve malzemesiyle tezat teşkil ettiğini söylemek yanlış olmaz. Bu tezatsa, kadının karanlık görünen imgesinin yaşamsal bir duyarlılıkla yeniden anlamlandırılması olarak değerlendirilebilir. Bahsedilen camdan gözler, izleyici için görülmesi zor bir noktada olsa da malzeme seçiminin getirdiği bir anlam olarak canlılığı; Lilith efsanesine göre kadının şeytanla bir olma ve karanlığı görünür hâle getirme kaygısıyla üretildiğini söyleyebiliriz. Kiki Smith, kadının üzerindeki örtüyü kaldırarak ve tarihsel imgeleri kendi diliyle yorumlayarak, kadının yeniden temsilini kişisel belleğindeki anlatıları sayesinde insan psikolojisindeki katmanlarla birlikte açığa çıkartmıştır diyebiliriz.

4.2. Ana Mendieta

Sanatını 'toprak-beden' sanatı olarak tanımlayan Ana Mendieta, yaşamındaki travmaları ve yaraları kadınlık imgeleri üzerinden okuyarak kişisel tarihini evrensel bir yapıda gözler önüne serer. Performanslarında ve fotoğraflarında vurguladığı konuların izleyicinin dikkatini çeken yanı, Küba doğumlu sanatçının zorunlu olarak Amerika'ya sürgün edilmesinden dolayı yaşadığı duygulardır.

Bir insan ancak gerçek ve yeterince uzun bir uyanıştan sonra kendine gelebilir ve ancak bu gelişle insan bir insan olarak yaşamaya başlar. Kendini bilmek dünyayı bilmektir ve aynı zamanda paradoksal biçimde, dünyadan sürgün olmanın bir biçimidir. Benim çevremdeki dünyayla

sanat yaparak diyaloga girmemi sağlayan şeyin bu kendime geliş, bu kendi kendimin bilgisi olduğunu biliyorum.⁵⁶

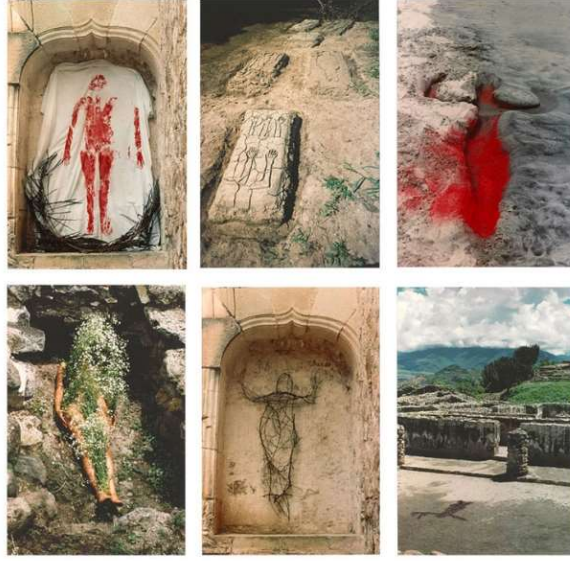
Ana Mendieta'nın 1973-1980 yılları arasındaki süreçte ürettiği *Silueta Serisi*, zaman, mekân, kimlik ve aidiyet gibi kavramları temel alarak yaşamın döngüsüne ve yenilenmeye dair olanı bizlere anımsatır (Resim 4.2.a). Yeniden doğuş ve yaşam-ölüm realitesi gibi varoluşsal kaygılarla gerçekteştirilen bu seride taş, çamur, kül, çiçekler ve otlar kullanılarak beden doğa ile birlikte dönüşüme uğramış, farklı coğrafyalarda ve formlarda kadın bedeninin kendisinden kalan izler ve gölgeler görünür hâle gelmiştir.

Ana Mendieta, seride kullandığı gerek kan öğesiyle gerekse doğaaya ait malzemelerle kendi bedeni ve izleri doğrultusunda, köklerini sorgulamak için bir alan yaratmış; ve belki de kendi yersiz yurtsuzluğuna bir cevap niteliği taşıyan kadınlığın ilksel birikimlerine işaret etmiştir. Sanatçı, sanatını tanımlarken şu sözleri dile getirmiştir:

Sanatım, böcekten insana, insandan heyulalara, heyulalardan bitkilere, bitkilerden galaksiye uzanan evrensel bir enerjiden kaynağını alıyor. İşlerim evrensel döngünün sulama damarlarıdır. Onlar aracılığı ile geçmişin özü, inançların ilk kaynağı, ilksel yığınlar(birikimler), dünyaya yaşam veren bilinçdişı düşünceler ortaya çıkarlar. Kefaretini ödeyebileceğimiz bir ilk geçmiş yok; daha ziyade boşluk, yetimlik, başlangıcın bize bildirilmemiş dünyası, yeryüzünün içinden çehresini bize döndürdüğü zaman var. Her şeyden çok o mutlak özün arayışı var.⁵⁷

⁵⁶ Bkz.(2), HARRİSON-WOOD, 1117

⁵⁷https://www.researchgate.net/publication/291602507_Incorporados_The_Art_of_Ana_Mendieta web adresinde yer alan Erin L. Mccutcheon'nın **INCORPORADOS: The Art of Ana Mendieta** başlıklı makalesinden çevrilerek alıntılanmıştır.



Resim 4.2.a: Ana Mendieta, *Silüeta Serisi*'nden Örnekler, 1973-1980

Ana Mendieta'nın, 1981'de ürettiği kayaların arasında yaşayan anlamına gelen, *Rupestrian Serisi*'ndeki yapının kadının ve kadınlığın ilk imgeleri olan mağara resimleri ve Ana Tanrıça figürinlerine benzerliği dikkat çekicidir. Sanatçının kayalara oyduğu kadın imgeleri, mağaranın sembolik anlamdaki karşılığı olan ana rahmiyle benzerlik taşıırken; onun bu yontuları Küba'daki Escalares de Jaruco'daki kayalara işlemesi köklerinin izini sürdüğünün işaretleridir (Resim 4.2.b) (Resim 4.2.c). Oyulan kayalar kadının ilk tasvir edilen görünümünü oluştururken, sanatçı bu formların varlığıyla kişisel bir keşif ve onarım çabası gütmektedir. *Silüeta* ve *Rupestrian* serilerindeki ortaklık, sanatçının hayatı boyunca yaşadığı sürgün hayatından dolayı köklere gitmek arzusu taşımasını ve kadın bedeninin yeryüzüyle olan tarihsel geçmişini referans alarak kişisel belleğini harekete geçirmesini sağlamıştır.



Resim 4.2.b: Ana Mendieta, *Rupestrian Serisi*, 1981



Resim 4.2.c: Ana Mendieta, *Rupestrian Serisi*, 1981

4.3. Tracey Emin

1963 doğumlu Çingene ve Kıbrıs Türkü Britanyalı sanatçı Tracey Emin; fotoğraf, resim, video, enstalasyon ve örme-işleme gibi çeşitli disiplinlerde gerçekleştirdiği sanat üretimini otobiyografik anlatılarla kişisel belleğini ve kadın kimliğini vurgulayarak öne çıkarır. Yaşamındaki yaraları ve negatif etkilerini tüm gerçekliğiyle sanatına aktaran Tracey Emin, kadına dair olanı ve kadınlığın imgelerini yaşamından referans alarak provokatif olarak da adlandırabileceğimiz bir üslupla izleyiciye aktarır. Ve belki de izleyici katıksız gerçeklikle yüzleşerek sanatçının kendisi ve eserleri aracılığıyla kurduğu ilişkiyi belirli bir mesafe almaksızın deneyimler. Sanatçı, kadının toplum tarafından rolleri benimsenmiş kodlarını kullanırken kendi yaşamının mahremiyetini gözler önüne sererek kimlik, cinsiyet ve beden kavramlarını sorgular. Emin, kişisel tarihinde yaşadığı ve toplumsal anlamda tabu olan kürtaj, taciz gibi konuları işlediği eserleriyle kendi yaşamını tüm gerçekliğiyle ortaya çıkararak yaşamını bir sanat nesnesi hâline getirir. Sanat nesnesi olan yaşamı artık gerçekliğin yeniden inşası ve dışavurumudur. Bu bağlamda Tracey Emin'in sanatsal yaklaşımındaki otobiyografik ifadenin Louise Bourgeois'ninki ile bir benzerlik taşıdığını söyleyebiliriz.

Sanatçının toplumda kadın işi olarak değerlendirilen dikiş, örgü, işleme gibi teknikleri kullanarak oluşturduğu *Helter F. Skelter* ve *I do not expect to be a mother but I expect to die alone* gibi işleri de sevimli birer eliş parçası olmak yerine argo ve küfür içeren, defalarca olduğu kürtaajların toplumda anneliğin reddediliş olarak yorumlanışına bir sorgulama niteliği taşımaktadır. Tracey Emin, kadın kimliğiyle birlikte toplumdaki cinsiyetçiliği de sorgulayarak kişisel tarihi üzerinden kadınlığın tabu sayılan deneyimlerini açığa çıkartıp feminist bir yaklaşımı da sahiplenmiş olur.

Tracey Emin'in kişisel belleğine dair olan kendi kadınlık hâllerini yansıttığı karanlık bir döneme işaret eden *My Bed (Yatağım)* adlı eseri sanat çevresinde en çok yankı uyandıran eserlerinden birisidir (Resim 4.3). Emin, 1999'ta Turner Ödülü'ne aday gösterilen ve Tate Modern'de sergilenen bu eserinde kendi yatağını galeri mekânına taşımış, toplumun mahrem ve gösterilmesi yasak olarak kabul edilen deneyimlerini ve gerçekliğini izleyicilerle paylaşmıştır. Tracey Emin, 1998'te depresif bir ruh hâli geçirdiği dört günde kendisini alkole ve sigaraya vermiş, dağınık yatağının üzerinde ve çevresinde bulunan kanlı çamaşırlar, kirli çarşaf, izmaritler, boş içki şişeleri gibi nesneleri kişisel alanının bir tezahürü olarak izleyiciye aktarmıştır. Sanat nesnesi hâline dönüşen yatağı, tıpkı yaşadığı tecavüz ve tacizler gibi hayatının karanlık dönemlerine işaret ederken, yaşadığı deneyimleri olanca gerçekliğiyle yeniden inşa ederek sanatını yaşamının ilacı hâline getirir. *Yatağım* adlı enstalasyonda yaşamla sanatın arasındaki mesafenin kapandığını; sanatsal eylemle kişisel deneyimin bütünlüğünü görmekteyiz. Bahsedilen eser, sanattaki hazır nesne kullanımına kişisellik vurgusunu eklerken aynı zamanda ataerkil toplumda tabu olan nesnelerle de yüzleşmemizi mümkün kılmaktadır.



Resim 4.3: Tracey Emin, *My Bed*, 1998

Yabancı kaynaklardan Artsy'nin web sitesindeki şu sözler dikkat çekicidir:

Artsy'ye yolladığı e-postada küratör Darren Pih eseri bir tür 'toplama sanat' ve neredeyse bir 'cinayet mahalli' olarak tanımlamaktadır. İzleyiciler adeta bir hafiye gibi işi oluşturan bileşenleri okuyabilir, adli kanıtların izlerini sürebilirler. Ancak aynı zamanda 'Yatağım' daha samimi, çok daha kişisel yanıtlar ortaya koyar. Eser hâlen, güncel sanat ortamında incinebilirliğin en göz alıcı ifadesi, bunalım ve kalp kırıklığına yüzünü çevirmeyi reddeden bir özportre çalışması olarak öne çıkar. Emin'in işiyle kendi acı verici deneyimlerini çağrıştıran izler bulan izleyiciler içinse bu eser özellikle ilgi çekicidir.⁵⁸

⁵⁸ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tracey-emins-my-bed-ignored-societys-expectations-women> web sitesinde yer alan Alina Cohen'in **Tracey Emin's "My Bed" Ignored Society's Expectations of Women** adlı yazısından çevrilerek alıntılanmıştır.

4.4. Shirin Neshat

Shirin Neshat, 1957 İran doğumlu ve 1975'teki eğitiminden beri Amerika'da yaşayan kendi deyimiyle "sürgün"de olan bir kadın sanatçıdır. Fotoğraf, film ve video gibi geniş çaptaki disiplinlerarası çalışmalarıyla tanınan sanatçı, eserlerinde ataerkil yapının görünüşleri, cinsiyet, kimlik, şehitlik, göçebelik gibi kavramları irdelerken kendi coğrafyasının değişimini ve İslami rejimin kadınlar üzerindeki tahakkümünü sorgulamaktadır.

Sanatçı, Shirin Neshat: Sürgünde Sanat isimli Ted konuşmasında; İranlı bir sanatçı olarak politikanın hayatlarını şekillendirdiğinden ve sürgünde bir sanatçı olarak yaşamının getirdiği ikiliklerin topluma karşı sorumlu olduğu gerçeğiyle sanatçının eseriyle arasına politik ve psikolojik bir mesafe koyamayacağını dile getirmektedir. Aynı zamanda sanatçı; Batı'da yaşarken, Batı'yı eleştirip Batı'nın Doğu'daki kadına yüklediği imajlarla mücadele ederken; Doğu'daki iktidarın ve rejimin kadına dayattığı rollere karşı savaştığından da bahsetmektedir. Bu ikili hal, sanatçının "arada" ve her yerde "öteki" olarak konumlanmasını sağlarken bunu bir avantaja dönüştürüp sanatında kadına yüklenen anlamları korkusuzca ve geniş bir perspektifte irdemesine yol açmıştır. Sanatının amacının ilk başta ülkesi için siyasi bir söylem vermek olmadığını dile getiren Neshat, ilk çalışmalarının ülkesine tam on iki yılın ardından aile ziyareti için gittiğinde 1979'daki İslam Devrimi'nden sonraki yıllarda ortaya çıktığını dile getirmiştir. Sanatçı Amerika'dayken İslam Devrimi İran'ın üzerine çökmüş, ülkedeki Fars kültürü tamamiyle değişerek İslam kültürüne evrilmişti. Shirin Neshat, kişisel sorularıyla yüzleşirken aslında ülkedeki tek bir kadını incelediğinde tüm ülkenin yapısını ve başkalaşımını gördüğünü ifade eder. Kadın, örtülmüş bedeniyle ve militarize olmuş varlığıyla artık siyasi başkalaşımın simgesi hâline gelmiştir.

Women of Allah (Allah'ın Kadınları) serisi, sanatçının 1993-1997 yılları arasında ürettiği ilk çalışmalarından olup, ülkenin belleğinin kadın kimliği ve bedeni üzerinden dönüşümüne odaklanır (Resim 4.4.a), (Resim 4.4.b).



Resim 4.4.a: Shirin Neshat, *Suskun, Allah'ın Kadınları* Serisi'nden, 1996

Zengin bir kültürel geçmişi olan İran'ın Devrim sonrası sadece İslami rejimin iktidarı altında olmasından dolayı Shirin Neshat, kişisel belleğinin izlerini toplumsal ve politik olan ile bütünleştirmiş; *Allah'ın Kadınları* serisinde kadınlık kimliğinin coğrafi açıdan politize edilmiş bedenlerle ilişkisine dikkat çekmiştir. Bu seride temsil edilen kadın bedeni-çarşaf, yazı ve silah iken; bedende sadece İslam'da namahrem olarak görülen el, ayak ve yüz kısımları kullanılmıştır. Sanatçı bedenin dinen uygun görülen (el, ayak, yüz) kısımlarına İranlı şairlerin şiirlerini yazarak belki de kadın duyarlılığını temsil etmiş; geçmişin izlerini, yeni bir ifade biçimine dönüştürdüğü kadın bedeni üzerinden sorgulamıştır. Kadın bedeninin tümünü saran çarşaf ise kadının kamusal alanda yaşayabilmesi için bir zorunluluk hâline gelmiş, örtünen bedenler kimiksizleştirilmiş ve politize edilmiştir. Fotoğraflarda bedenin temsili çarşaf ise ön plândadır. Serinin bir kısmında kendi fotoğraflarına da yer vermiştir. Silahı kadınların yüzlerine, ellerine ve ayaklarına degecek şekilde kullanan sanatçı, kendi coğrafyasındaki kadınların yaşantısal gerçekliğine bir tür tanıklık etmiştir. Fotoğraflarda kullanılan çarşaf, yazı, silah gibi tüm imgeler eril tahakkümün kadın üzerindeki etkilerini gösteriyor gibidir. Kadın izleyicinin gözünün içine bakar ama

teslimiyet hâlinindedir. Bu teslimiyet, hem Batı'ya karşı bir direnç noktası oluşturur; hem de kadının, baskının zulmüyle karşı karşıya olduğunun göstergesidir.



Resim 4.4.b: Shirin Neshat, *Asi Sessizli*
Allah'ın Kadınları Serisi'nden, 1994

Neshat ne bir radikal feminist ne de içinden geldiği toplumu kökten reddeden bir devrimcidir. O bir sanatçıdır. Çağına tanıklık eder. 'Arada' olma hâli Shirin Neshat'a sadece İran'da kadın olmanın anlamını değil, Amerika'da, Diaspora'da yabancı olmanın getirdiği problemleri de sorunsallaştırma imkânını tanır. Neshat, İranlı Mollalar için istenmeyen bir sürgün, Amerikan devletinin ideolojik aygıtları için 'Ortadoğulu diktatörlükler'in kurbanı kadınların acılarının bir sözcüsü olabilir fakat onun sanatının önemi bu iki eğilimin dışında bir yerde bulunmaktadır. Asıl olan, Neshat'ın tarihsel bir dönemin kadın tanığı olmasıdır.⁵⁹

⁵⁹ http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html web adresinde yer alan Kubilay Akman'ın **Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları** yazısından alıntılanmıştır.

4.5. Yoko Ono

1933 doğumlu Japonya asıllı Amerikalı sanatçı Yoko Ono, eserlerini müzik edebiyat, film, heykel, enstalasyon, resim gibi geniş bir yelpazede üreterek sanatının temalarını genellikle Zen Budizminden ve savaş karşıtlığından alır. Çocukluğu babasının işi nedeniyle Amerika ve Japonya arasında geçen sanatçı, savaş nedeniyle ülkesine kesin dönüş yaptığından ötürü “öteki” olarak algılanmış; bir çocuk olarak kişisel belleğinde yaralar açılmıştır. Zorlu geçen savaş yılları onun sanatında başlıca meselelerden biri olmuş; bir hayranı tarafından öldürülen eski kocası John Lennon ile birlikte barış yanlısı birçok performans ve müzik projesi gerçekleştirmişlerdir.

Yoko Ono, 2002 yılında Hürriyet gazetesinde verdiği *“Tarihi Değiştirmek İçin Hepimizin Kötülükle Mücadele Etmesi Şart”* başlıklı röportajında 59. Venedik Film Festivali sırasında Bienal tarafından düzenlenen “Open-2001” açık hava sanat sergisindeki *“100 Tabut”* isimli eserinden bahseder. Bu eserle savaşa ve teröre meydan okurken aynı zamanda kişisel tarihinde de deneyimlediği ölüm kavramının üzerine gider. Bu eser, her ülkenin tarihinde savaşlar, soykırımlar ve katliamlar olduğuna işaret ettiği gibi sanatçının kişisel belleğinde izi kalmış kocasının trajik ölümüyle de bağlantılıdır. Sanatçı, tabutlardan fışkıran zeytin ağaçlarının reenkarnasyonu simgeleyip her ölümün yeni bir varoluşu ortaya çıkarttığından bahsederken zeytin ağacının sembolik anlamdaki karşılıkları olan iyileşme, sağlık ve barışa işaret etmektedir. Aynı zamanda bir Fluxus sanatçısı olan Yoko Ono, tıpkı John Cage ve George Macuinas gibi sanatta ve gündelik hayattaki muhalif tavrını korumuş, sanatın altyapısını sorgulamaya dair eserler üretmiştir. Bir Budist olan annesinden aldığı mirasla, Yoko Ono’nun kitaplarında da dâhil Budizm etkisi görülmekte, eserlerinde kişisel olanı yönelimleriyle birleştirmekte ve aktivist duruşunu hayatı boyunca korumaktadır.



Resim 4.5: Yoko Ono, *Cut Piece* (Kesilmiş Parça), 1964

Yoko Ono'nun en etkileyici performanslarından biri olan *Cut Piece* adlı eseri ilk kez Kyoto'daki Yamaichi Salonu'nda sergilenmiş, daha sonra Tokyo, Londra, New York ve son olarak Paris'te izleyici ile buluşmuştur (Resim 4.5).

Performans sanatçının çok şık bir elbiseyle ve önünde makasla sahnede oturmasıyla başlar. Seyircilere sırayla sanatçıya yaklaşıp giysisinin küçük bir parçasını makasla kesebilecekleri ve bu parçaları saklamaları talimatı verilmişti. Bazı izleyiciler tereddütle yaklaştı ve kolundan ya da etek ucundan küçük kare kumaşlar kestiler. Bazıları ise cesurca gelip bluzunun önünü ya da sütyeninin askılarını kopardı. Yoko Ono, kendi takdirine bağlı olarak performans sonlanana kadar hareketsiz ve ifadesiz kaldı.⁶⁰

⁶⁰ https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/ web adresinden çevrilerek alıntılanmıştır.

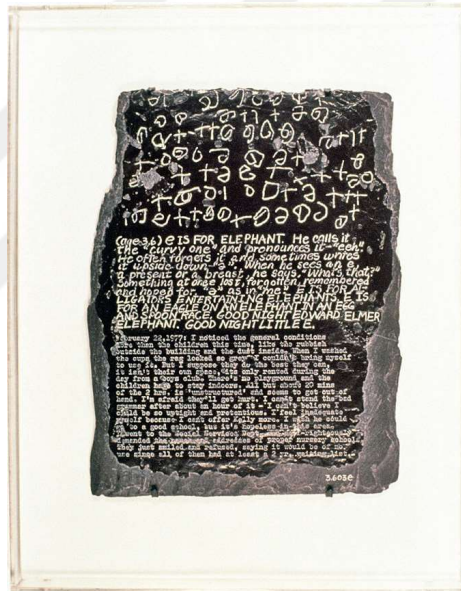
Yoko Ono, *Cut Piece* adlı eserinde bir kadın olarak en şık hâliyle sahnede performansına başlamış ve performansını paramparça bir görünümle sonlandırmıştır. İzleyicilerin tamamen aktif olduğu performansta, üzerindeki giysi kesilirken hareketsiz ve duygusuz bir duruş çizdiği, onun Budizm ve Zen inanışlarındaki teslimiyet olgusunu öne çıkarmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Aynı zamanda bahsedilen teslim olma durumu kadın kimliğine yüklenen pasiflik ve kırılganlığı da çağrıştırdığı gibi kadın bedenine duyulan arzuyu da ortaya çıkarmaktadır. İzleyicilerin esere dâhil olduğu ve kendisini kadının bedenine ortak hissettiği bu yaklaşım, aynı zamanda herkesin gözü önünde olan bir cinsel şiddet olarak da okunabilir. Sanatçı, artık orada sadece duran bir objedir ve kadın oluşunun getirdiği öznelik meselesini sorgulamaktadır. Kadın sanatta ve toplumda yüzyıllardır süregelen “özne” olma hâlinin mücadelesini vermiş; sanatçı da belki de bu performansla bu mücadelenin tanıkları olarak bizleri var olanı algılamaya iten ve meseleye görünürlük kazandıran bir yaklaşım sergilemiştir.

4.6. Mary Kelly

1941 doğumlu Amerikalı sanatçı Mary Kelly, kavramsal sanatçı, eğitimci, yazar bir feministtir. Eserlerinde kullandığı temalar cinsiyet rolleri, kimlik, bellek ile ilgili olup patriyarkanın ve dilin kesiştiği anlamları sorgular. Bir kuramcı olarak kadın hareketini ve feminist sanatı irdeleyen eleştiri yazıları kaleme almış; kendisi de ikinci dalga feminist hareketinden etkilenmiş sanatçılar gibi kadının biyolojik özelliklerine değil, kadına yüklenen kültürel kodlar ve roller üzerine eğilen çalışmalarıyla tanınmaktadır. Kadınların kolektif hafızasına, kadına dair kimlikleri tanımlayan ve düzenleyen söylemlere dikkat çeken *Interim/ Ara (1984-1989)* gibi çalışmalar da gerçekleştiren sanatçı, erkek egemen sistemin yarattığı yöntemler dışında bir sanatsal arayışla ve kuramsal yazılarla eserlerini üretmiştir.

İkinci dalga feminizmin ardından eserlerinde kendi bedenini kullanan performans sanatçıları, kadına yönelik algıyı eril tahakkümden kurtarmak ve seyirlik nesnelikten özneliğe geçmek için bir araç olarak kullanıyorlardı. Çıplaklık ve cinsellik çağrışımı

sanatçılar için bedenlerini özgürleştirmek ve eril yapının kafesinden çıkmak için bir yöntemdi. Mary Kelly ise eserlerinde bedenin ifşası ve görünürlüğü yerine yazı, dil, gündelik ve kişisel nesneler kullanarak kadına ve kadınlığa dair olan söylemleri psikanalitik bir yaklaşımla ele almaktadır. Sanatçının 1973- 1979 arasında yaptığı *Post Partum Document VI / Doğum Sonrası Belgesi VI* isimli çalışma 135 parçaya sahip hem çocuğuna hem de kendisine ait eşyalardan ve yazılardan oluşur (Resim 4.6). Bu çalışmayla Kelly, anneliğin toplumsal inşasına işaret ederken anne- çocuk olgusunu öznel deneyimleriyle izleyiciye göstermiştir.



Resim 4.6: Mary Kelly, *Doğum Sonrası Belgesi VI*, 1978

Kelly savaşın olumsuz sonuçları ve kimliklerimizi inşa eden politikalar gibi girift sosyal meseleleri ele aldığı işler üretmiştir. *Doğum Sonrası Belgesi* isimli işiyle sanatçı, ikinci dalga feminizmin şafağında başat unsur olan ev içi emek tartışmalarına dâhil olmuştur. Carole Schneeman ve Marina Abramoviç gibi feminist kadın sanatçıların bedeni performans aracılığı ile geri kazanmaya, ya da Judy Chicago gibi anaerikl atalarımızla bütünleşmek için tarihi tersyüz etmeye çalışırken, Kelly kadının görünmeyen ev içi emeğinin gündelik olarak nasıl deneyimlendiğine direkt bakışını yöneltmiştir.

Doğum Sonrası Belgesi altı bölümlük belgelenmelerle beraber, Kelly'nin oğlu Kelly Barrie'nin doğumundan beş yaşına kadar gelişimini de içerir. Sanatçı, karmaşık bir kurguda oğluya olan ilişkisini ve anne olarak dönüşen rolünün kaydını, çocuk bakımıyla ilişkilendirilmiş nesnelere yazarak düşer: bebek giysileri, oğlunun çizimleri ve ilk yazı denemeleri. Bunlara koştur olarak eser, detaylı analizleri içeren metinleri de kapsamaktadır.⁶¹

Aynı zamanda çocuğunun yazmaya çalışırken gösterdiği çabayı, ona ait çizimleri-eşyaları ve bir günlük gibi tutulan sanatçıya dair yazıları içeren eser, anneliğin toplumsal kodlarla açıklanan yapısını yeni bir özne yaratarak alaşağı eder. Anneliğin biyolojik yanına değil, toplumsal inşa sürecine dikkat çeken bu eser, sanatçının bir kadın ve anne olarak özne olma hâlini sorgulayarak çocuğuyla yaşadığı zamanı ve deneyimi bir kayıt gibi tutar. Sanatçı, bir kimlik olarak algılayabileceğimiz annelik kavramını, metaforik anlamda kullanılan çeşitli sembollerle (yazı, eşya) ve kişisel bellekle birlikte ilişkilendirerek imgenin görünürlüğünü ortaya çıkarmıştır.

4.7. İpek Duben

İstanbul'lu çağdaş sanatçı İpek Duben 1941 yılında doğmuş ve sanatsal dışavurumunu 40 yılı aşkın bir süredir geniş bir yelpazede ortaya koymuştur. Sanatçı; resim, heykel, video, enstalasyon, video gibi birçok farklı disiplinde çalışmasının yanı sıra çok sayıda sanatçı kitabı üretmiştir. İpek Duben bazı eserlerini otobiyografik üslupla gerçekleştirdiği gibi genel anlamda kimlik, cinsiyet, kültürel kodlar ve önyargılar, göç, ırk, etnik köken gibi meselelere de kendi eleştirel perspektifinden yaklaşarak izleyiciyi de buna dâhil eder.

⁶¹ <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/conceptual-performance/a/mary-kelly-post-partum-document> adlı web adresinde yer alan Rachel Warriner'in **Mary Kelly, Post-Partum Document** isimli yazısından çevrilerek alıntılanmıştır.

İpek Duben'in eserlerinin çok katmanlı yapısı, onun hem eserlerinin nihai hâlinde hem de öncesinde oluşturulan toplumsal ve sosyolojik bakışıyla açıklanabilir. Sanatçı, araştırmalarındaki kaynaklarla ve belgelerle izleyiciye arşivsel bir dokümantasyon sunduğu gibi görmezden gelinen konuların kaydını tutar. Örneğin sanatçının 1998-2001 arası ürettiği *Lovebook (Aşk Kitabı)* isimli eseri, sanatçı 1991-2001 yılları arasında New York'ta yaşarken Türkiye'den belgelerle oluşturduğu bir çalışmadır (Resim 4.7.a), (Resim 4.7.b). Eser; namus ve töre cinayetleri, aile içi şiddet gibi hayatın görmek istemediğimiz taraflarına ışık tutan ve bunu politik bir üslupla izleyiciye yaşatan öğeleri barındırmaktadır.



Resim 4.7.a: İpek Duben, *Lovebook* (Aşk Kitabı), 1998-2001



Resim 4.7.b: İpek Duben, *Lovebook* Yerleştirme, detay

Sanatçı, *Lovebook* isimli eseri ile ilgili şunları söylemektedir:

O sayfaların belge niteliğini koruyarak bir çelik kitap yaptım ve daha sonra bir yerleştirmesi üzerinde çalıştım. Yerleştirmeyi sorgulama ya da itiraf odası gibi kurguladım. Üzerinde cinayet vakalarının basılı olduğu 54 adet çelik plaka ve kaide olarak da işgören çelik bir masa enstalasyona dönüştüğünde her bir plaka duvara dikey olarak yerleştirilerek yan yana telefon kulübeleri gibi dar mekânlar oluşturuyor. Tepeden sarkan sönük ışıklı bir ampül kulübecikleri aydınlatıyor. Mekânın sonunda bir yerde kaide/ masa yine soluk bir

ampülle aydınlanıyor, mekân sanki bir sorgulama odasına dönüşüyor.
Asıl hikâye seyirciye bu işi okutmak.⁶²

İpek Duben eserinde kadınlara ataerkil anlayışla dayatılan namus, töre gibi kodları izleyiciye yaşattığı deneyimle, kadına dair olanı toplumsal algıdan çıkartmaya uğraşır. Büyütölmüş gazete küpürlerinden oluşmuş kitap ve yerleştirmede, genellikle kadının şiddete uğramış ve kurban olmuş hallerini gördüğümüzden, sanatçı; her gün binlercesi yaşanan bu olayların görünmezliğini ortadan kaldırarak gerçekliğin altını çizer. Afişe edilen cinayet, şiddet, namus hikâyeleri kendi başlarına özerk hâline gelir ve gerçekliği hem cinsiyet açısından hem de kim olduğumuza dair varoluşsal sorunları da sorgulamamıza yol açar. Yerleştirmede ise gazete küpürlerinden oluşan paravanlar, izleyici açısından bakıldığında hesap soran öznelere dönüşürken kadının salt cinsel kimliği ya da dişiliği yüzünden yaşadıklarına tanık olunur. Aynı zamanda sanatçının kişisel belleğinde yer edinen bu olgular, onda izleyicinin de empati kurmasını sağlayacak yollar bulmasına olanak sağlarken, kadın kimliğinin toplumdaki yerini bir duvara çarpar gibi hissetmemizi sağlar.

Sanatçının *Şerife, LoveGame (Aşk Oyunu), Manuscript 1994 (Elyazması 1994), Farewell My Homeland (Elveda Yurdu)* gibi birçok serisi ve çalışması olup yurtiçinde ve yurtdışında özel koleksiyonlardaki eserleri ilgi uyandırıcıdır.

4.8. Canan

1970 doğumlu İstanbul'da yaşayan çağdaş sanatçı Canan, “özel olan politiktir” şiarıyla kendisini feminist olarak tanımlamaktadır. Eserlerini resim, heykel, fotoğraf, video, animasyon, nakış ve performans gibi çeşitli medyumlarla üreten sanatçı; toplumsal cinsiyet ve üzerindeki hiyerarşiler, sanatta ve toplumda görünüşleri olan

⁶² <http://www.banucarmikli.com/sanat-havada-ucusan-toz-gibidir-ipek-duben-soylesisi/> web adresinde yer alan Banu Çarmıklı'nın “**Sanat Havada Uçuşan Toz Gibidir**” İpek Duben” isimli röportajdan alıntılanmıştır.

iktidar düzenleri ve ataerkil yapının kadın kimliği üzerindeki tahakkümü gibi meselelere işaret ederken eril bakışa yönelik yaptığı eleştirilerle meydan okur. Eserlerinde kendi bedenini kullanarak toplumsal cinsiyetin erkek egemen coğrafyadaki sorgulamalarını yapan Canan, iktidarın kadın bedenini kendisinin kılmasına cevap olarak çıplaklığı ifşa eder. Sanatçı, artık bedeniyle birlikte sadece “seyirlik” ve “mahrem” değil, kendisidir. Kadın kimliği, sanat tarihindeki alışıldık nesne hâli olmaktan çıkmış; bilinçli olarak bedenin yeniden teşhir edildiği ve bir tartışma zemini sağlayan düzlem olmuştur.

Pera Müzesi’nin sanatçıyla 2016 yılında yaptığı bir video röportajda; sanatçı, eserlerinde iktidar alanları, toplumsal cinsiyet politikaları ve bu politikaların özellikle kadın bedeni üzerindeki tahakkümünü sorgulamaya çalıştığından bahsetmektedir. Sanatçı, yazılı tarihin eksik bıraktığı ya da yanlış aktardığı durumlarda sözlü tarihin ya da görsel tarihin tamamlayıcı olduğunu, toplumsal bilinçaltı ve bu bilinçaltının beslediği cinsiyet kalıplarının eleştirisinin de yapıtlarının konusunu oluşturduğunu söylemektedir. Fikirlerini oluştururken kişisel hikâyelerden faydalandığını; özel olanın politik olduğuna inanan bir feminist olarak özellikle kendi kişisel tarihini; yakın çevredeki kişisel hikâyelerin, sözlü anlatımların onu çok etkilediğini söyleyen sanatçı, bu hikâyelerden yola çıkarak eserlerini ürettiğini dile getirmektedir.

20 yılı aşkın süredir sanat hayatını sürdürmekte olan Canan, kadın ve kadınlık imgelerini kişisel tarihi üzerinden kurgulayıp toplumun dayattığı kodları görünür kılarak toplumsal cinsiyetin inşasını sorgular. 1998 tarihli *Odalık* isimli işinde oryantalist ressamların resimlerine yaptığı göndermeyle eril bakışın seyirlik nesne olarak gördüğü kadına işaret ettiği, 2000 yılında “*Nihayet İçimdesin*” isimli işinde cinsellik ve hamilelik teması etrafında kişisel olanı kamusal olana soktuğu, yine 2000 yılında kendi bedenini kullandığı *Kibele* ile kadınlık ve anneliği yaşamın devamlılığı ekseninde sorguladığı ve aynı sene Duchamp’ın “*Çeşme*” isimli çalışmasına aynı isimli işiyle karşılık vererek batılı eril sanata cevap verdiği bedenini bilindik anne imgesinden soyutladığı çalışmaları eserlerinden bazılarıdır. Sanatçının 2009’da 11. İstanbul Bienali’nde sergilenen *Çeşme* ve *İbretnüma* eserleri hem kişisel olana yönelmiş hem de sistemin kadına yüklediği rollerini açığa çıkarmıştır. Sanatçı son

dönemde 2018’de yaptığı *Kaf Dağı’nın Ardında* sergisini mitolojik karakterlerle donatmış, kişisel bilinçaltının kolektif bilinçaltına uzandığı ve birçok kültürün belleğinde olan bir “başka” yer tasavvurunu Cennet, Cehennem ve Araf kavramlarıyla ilişkilendirmiştir. Sanatçı, kişinin kendi özgürlüğü için kendisine ve içsel duygularına yönelmesine işaret etmiş, mitolojik karakterlerin arketipsel serüveninin görünürlüğünü sağlamıştır. Diğer yandansa kültürel anlamda kadınlık imgeleriyle oluşturduğu bu sergide, kişisel duyuları öne çıkarırken izleyiciyi hem toplumsal hem de kişisel anlamda iyi-kötü, aydınlık-karanlık, gece-gündüz gibi ikiliklerle karşı karşıya bırakmaktadır. Sanatçının bu sergisindeki *Kuş Kadın* isimli yerleştirmesi için Hüseyin Gökçe’nin *Kaf Dağı’nın Ardına Simurg Gibi Uçmak* isimli yazısında şöyle söylemektedir:

İlerledikçe salonun ortasında taşlardan yapılmış Simurg kuşları ile karşı karşıya geliyorum. Toplanmışlar göç ediyorlar “Kaf Dağına ya da başka bir yerleştirme olan “Kuş kadına” doğru. Değil mi ki onlar, Kaf Dağına doğru çıktıkları yolda kimi hasedinden, kimi kibrinden, kimi de açgözlülüğünden yarı yolda kalmış. En nihayetinde bu meşakkatli yolu 30 kuş geçebilmiştir. Bu yolculuğun sonunda Simurg’un Farsçada “otuz kuş” anlamına geldiğini, yani kendilerinin birer Simurg olduğunu anlıyorlar. Mistik bir açıklamayla denilebilir ki, hikmetin kendilerinde olduğunun bilgisini kavriyorlar.⁶³

Sanatçıyla yaptığım 22 Ocak 2021 tarihli video röportajda⁶⁴; sanatçının *Kuş Kadın* isimli eserini üretirken Göbeklitepe’deki M.Ö. 15 bininci yüzyılda yapılmış bir anıttan ilham aldığını söyler (Resim 4.8). Bu anıta hayvanların hepsi üç boyutlu, kadın ise iki boyutlu olarak resmedilmiştir. Kadının cinsel organındaki detaylardan ötürü, çizimde bir doğum sahnesinin tasvir edildiğini düşünen sanatçı, bu imgenin evrimsel süreci yansıtan bir görüntü olduğunu ifade etmiştir. Bu noktada, çağlar boyu süregelen annelik, doğurganlık ve yaşamın kaynağı olmak kadının temsil edildiği özelliklerinden biridir. Sanatçı, Göbeklitepe ve Simurg imgeleri aracılığıyla kolektif hafızada olanı

⁶³ <http://www.sanatatak.com/view/kaf-daginin-ardina-simurg-gibi-ucmak> isimli web adresinden alıntılanmıştır.

⁶⁴ Canan ile 22 Ocak 2021 tarihli video röportajdan alıntılanmıştır.

kişisel mücadeleye ilişkilendirerek herkesin kendi kendisinin kahramanı olması gerekliliğini vurgulamıştır. Hikâyelerin birer sözlü tarih olduğuna inanan Canan, coğrafya ve efsanelerin, kişileri dönüştürme gücüne sahip olduğuna dikkat çekmiştir. Kaldı ki Simurg efsanesinde; yüzlerce kuş Simurg'un onları kurtarması için zorlu yollardan geçerler, kimisi yollarda telef olur, kimisi vazgeçer. Sonunda Kaf Dağı'na ulaştıklarında 30 kuş kalmıştır. Sonunda bu yolculuğun anlamının kolektif değil, kişisel bir kurtuluş olduğunun ayırımına varan kuşlar; Kaf Dağı ve Simurg'un yalnızca bir metafor olduğunu anlarlar. *Kuş Kadın* isimli enstalasyonda, büyük kaya kadını sembolize ederken; ona doğru gelen kuşlar da kadının yeniden varoluşuna, mücadelesine işaret etmektedir. Burada da kuştan kadın olmak, kişinin kendi bireysel özgürlüğüyle ilgilidir.



Resim 4.8: Canan, *Kuş Kadın*, 2017

4.9. Füsün Onur

1938 doğumlu İstanbul’lu kavramsal sanatçı Füsün Onur, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu’nun atölyesinde heykelde yeniye ve deneyime açık bir eğitim anlayışıyla öğrenim görmüştür. “Özellikle, Bara, klasik heykelin yapısal kurgusundan yola çıkarak soyut biçimler oluşturmak istemiş, heykeli tek başına bağımsız bir alan olarak görmek yerine resim ve mimarinin de birlikte olduğu bir sentez olarak algılamıştır.”⁶⁵ Akademi’yi bitirdikten sonra Fullbright bursuyla Amerika’ya giden Füsün Onur, eğitimine beş yıl kadar devam etmiş ve Türkiye’deki sanat ortamına girmesi Amerika sonrasına denk gelmiştir. Sanatçının 1972 yılında Taksim Sanat Galerisi’nde açtığı *Uzamda Çizmek* adlı ilk kişisel sergisinde süngerden ve tuvalden büyük boyutlu soyut heykeller üretmiş, 1972’den beri de sanatının nüvelerini boşluk- doluluk, zaman, mekân, uzam, müzik, ritm kavramları ekseninde gerçekleştirmiştir. Şimdiye kadar birçok yurtiçi ve yurtdışı sergilere, bienallere katılan Füsün Onur; Arter’de 2014 yılında bir retrospektif niteliği taşıyan, İngiliz yazar Lewis Carroll’ın *Alice Harikalar Diyarında* adlı kitabının devamı niteliğinde yazdığı masal olan *Aynadan İçeri* ile aynı ada sahip bir sergi açmıştır. Sanatçının yaklaşık 50 yıllık sanat hayatını kapsayan işlerden oluşan bu serginin masal ile ortaklığı; masaldan çağrışımlarla yaratılan eserler olduğu için değil, Füsün Onur’un dış dünyadan bağımsız, kendi gerçekliğini arayan ortak bir duyumsamayı paylaştığı söylenebilir. Örneğin Füsün Onur’un kendine özgü malzeme kullanımı, biçim- form anlayışı, yarattığı mekânlar ve anlaşılma kaygısı gütmekten oluşturduğu eserleri izleyicide sanatçının bir çeşit icat yaptığı duygusu uyandırmaktadır. Sanatçının 2019’da Galeri Nev İstanbul’da açtığı sergisi ise müzik, zaman, mekân deneyimlerini birleştiren ve gündelik malzemeleri eserlere dâhil eden müziksel kompozisyonlardan oluşmuştur.

Füsün Onur’un sanatı; geleneksel heykel kalıplarının dışına çıkan, kullandığı hazır nesne veya buluntu objelerle nesneleri işlevlerinden soyutlayarak şiirsel bir anlatım dili yakalamış; 1972’den beri kullandığı ahşap, cam, ayna, pleksiglas, strafor ve alçı

⁶⁵ Ayşe Nahide YILMAZ’ın aktardığı şekliyle Zeynep Yasa YAMAN’ın **Cumhuriyetin İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)** makalesinden alıntılanmıştır, **Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsün Onur**, 205

gibi malzemelerin zamanla transparan, yansıtıcı ve yumuşak malzemelere dönüştüğü bir yapıyla hemhâldir.

Sanatçının evreni; yaşadığı ev, kendi izlerini taşıdığı eşyalar ve objelerle birlikte sanatının kendisi hâline gelmiş, kullandığı nesneler kadınlık imgelerini yansıtsalar da feminist bir bağlamdan çok kişisel belleğiyle birlikte ilişkilendirilebilir. Onun sanatı kendisidir; anıları ve biriktirdikleriyle içinde yaşadığı kabukta gizlidir.

Dolayısıyla Onur'un yapıtlarıyla karşılaştığınızda, kendi dünyasını samimiyetle açık edebilen bir insanla, bir kadınla tanışırsınız. Çocukluğunun eviyle, aile ritüelleriyle, İstanbul ve Boğaz yaşantısıyla, eski fotoğraflarla, eski sandıklarda saklanmış tüller, giysiler, oyuncaklar, boncuklar, dantellerle ifade bulan bir hayatın akışıyla karşılaşsınız. Bir açıdan bakıldığında Onur'un sanatı sadece kendini anlatır, çocukluğundan günümüze Kuzguncuk'taki kendi evindeki, kendi ruh kozasındaki 'masumiyet müzesinin' uzantısıdır. Ama bir başka açıdan Füsun Onur, kendinden öte, eski İstanbul ruhunun görüntüsü ve sesidir.⁶⁶

Füsun Onur'un, 1970'li yıllarda kendisinin sergi açılışlarında daha ciddi görünmesini sağlamak için ve toplumun beklentisini karşılamak için diktirdiği, daha sonra kimlik, kadın ve beden kavramlarını sorguladığı bordo elbisesi dikkat çekicidir. Diktirdiği elbisesine çeşitli müdahaleler yaptığı; üzerine tül den bir kılıf geçirdiği ve askıya aldığı eserin altına pembe güller takarak kadın kimliğini vurgulayan sanatçı, toplumun beklentisine göre kadından beklenen rolü bir anlamda saklayarak kendi belleğine atıfta bulunur. Kendi hayatını bir elbise üzerinden anlamlandıran sanatçı; yine sanat nesnesi olarak kendi hayatını öne çıkarmaktadır (Resim 4.9).

⁶⁶ <http://www.radikal.com.tr/kultur/pek-gecikmis-bir-sergi-nihayet-1196753/> web adresinde yer alan Ahu Antmen'in **Pek gecikmiş bir sergi, nihayet...** başlıklı yazısından alıntılanmıştır.

Bu anlamda sanatçının Arter'deki *Aynadan İçeri* adlı sergisinin sergi kitabında şöyle yazmaktadır:

Ondan yıllar sonra, bundan yıllar önce, Paris'teki bir sergiye katılırken, onu bu kez giymek için değil, sergilemek için yanında götürdü. Beyaz tülден bir kılıfın içinde askıya geçirip duvardaki bir çiviye astığı giysinin içini pamuklu bir telayla doldurmuş, yakasını, kollarını ve eteğini dikerek sımsıkı kapamıştı. Giysinin etek bölümünün iki yanına 1972-1996 tarihlerini teğelleyerek, o güne kadarki sanat kariyeri boyunca birlikte sürdürdükleri tanıklıklara, tanışıklıklarına, bu uzun yol arkadaşlığına bir başlangıç ve bir son düştü. Bordo elbiseyi herkesin kendi dilinde rahatça okuyacağı rakamlardan oluşan yeni ismiyle ("1972-1996") yıllar sonra üretildiği anavatana götürmeden önce, eteklerine pembe kumaştan güller serpip, üzerine üçgen şeklinde iki pencere açtı. Beline de taşlı simli bir parça kuşak; bir üç etekten kopmuş da mı gelmiş desem, bindallıdan mı, bir cepkenden mi desem, pırpiriden mi...⁶⁷



Resim 4.9: Füsün Onur, 1972-1996, 1996

⁶⁷ Füsün ONUR, *Aynadan İçeri*, 20

4.10. Fatoş İrwen

1977 doğumlu Fatoş İrwen, Diyarbakır'da kuşaklar boyu Diyarbakır'ın tarihi Sur içi bölgesinde, 12 kardeşten yaşayan 9 kardeşle birlikte bir ailede doğup büyümüştür. Sanatçı, bölgede sık rastlanan bir mesele olarak ve kalabalık bir ailede büyüdüğünden dolayı yıllarca kardeşleriyle ortak kimlik ve vesikalığı kullanmıştır.

Sanatçıyla 25 Ocak 2021 tarihli e-posta yoluyla yaptığım röportajda;⁶⁸ sanatçı, beden politikaları, aile, ev, politika, kadın, ekoloji, savaş, şiddet, dil, din, linç kültürü, cinsiyet meseleleri, bellek, anı, rüya, bilinçdışı gibi hayatın içinden geçen, gündelik hayatın akışına dahil olan ve olmayan her mesele ile ilgilendiğini söylemektedir. Sanatçı tüm bu meselelerin bir kadın olarak üzerindeki etkileri, izleri bir deneyimle ve bir psikolojik süreçle ortaya çıktığından genel anlamda bedensel bir anlatı oluşturduğunu dile getirmektedir. Sanatçı sanatsal pratiğinde anlatmak istediği meseleye uygun resim, video, enstalasyon, performans ve fotoğraf gibi herhangi bir sınır koymadan her türlü medyumunu kullandığını; her farklı medyum birbiriyle ilişki içinde olduğunda meselelerinin giriftliğini vurguladığını ve pekiştirdiğini ve bu sayede daha akışkan ve sahici hissettiğini söylemektedir. Tüm üretim süreçlerinde bedeninin ana malzemesi olduğunu vurgulayan sanatçı, bedeninin üretimlerinin nesnesi ve öznesi olduğuna işaret etmektedir. Sanatçı, kullandığı imgelerin hepsinin kişisel tarihiyle doğrudan ya da dolaylı ilişkisinin çok yoğun olduğundan bahsederken; yaşadığı coğrafyanın, savaşın ve feodal yapının psikolojik etkilerinin, biriktirdiklerinin çocukluktan bu yana kişiliğini, kadın olma hâlini ve tüm bunlarla yaşamayı öğrenme ve direnme kaynaklarını çoğaltma konusunda mevcut potansiyelini zorlayan şeyler olduğunu söylemektedir. Ve bu zorlanma da bir sanatçı olarak sınırları zorlamayı da beraberinde getirmektedir.

Bir sanatçı olarak Fatoş İrwen, kişisel hafızasının kendi özgün alanını korumaya çalışsa da, kişisel hafızanın toplumsal hafıza ile iç içe geçen bir yapı olduğundan bahsetmektedir. Hafıza bir yük olmaktan çok, sürekli direnen, dönüşen, akışkan ve

⁶⁸ Fatoş İrwen ile 25 Ocak 2021 tarihli e-posta yolu ile yapılan röportajdan alıntılanmıştır.

doğurgan bir yaşam yaratmak zorunda olduğumuzu hissettirirken; kadın olma hâlinin sorunsallarını hem toplumsal hem de coğrafi dezavantajlarını çok erken yaşta farkına vardığını ve unutmadığını söyleyen sanatçı, feodal, dindar ve muhafazakâr bir ailede büyümenin getirdiği tahakkümlerle onun bedeninin ve zihninin bir sarmal gibi debelendiğine açıklık getirmektedir.

Kendi bedenini bir höyük gibi tanımlayan sanatçı; bedenini kazı yapar gibi deştiğinden, çevresindeki kadınların deneyimlerinin ve iç içe yaşamlarının onları ortak bir zeminde tuttuğundan bahsederken, annesinin bedeniyle kurduğu ilişkinin onun ilk referansı olduğunu söylemektedir. Örneğin sanatçı, 2012’de kadınlık-bellek meselesini sert bir dille anlattığı “*Patolojik Hafıza*” isimli video-performansında video boyunca çocukluğundan bu yana biriktirdiği saçlarını yemiş, geri çıkarmış ve bu eser hafızayı yemek olarak okunmuştur. Bahsedilen video-performans kült bir eser olarak yorumlanmış ve Afrika, Asya, Avrupa gibi dünyanın birçok ülkesinde gösterilmiştir.

2016 tarihinde “*Hayat Normale Dönüyor*” isimli sergi, kalabalık bir sanatçı topluluğuyla birlikte gerçekleştirilen kolektif bir sergi olarak piyasanın ezber mantığının dışında alternatif tartışmalara açık, sanatçı ve arkadaşlarının atölyelerinde toplanılan bir zaman dilimini kapsayarak üretilmiş bir sergidir. “Hayat Normale Dönüyor” söylemi, Türkiye siyaset alanında politik olarak sıkça duyulan bir söz olarak Stüdyo Açık tarafından bağımsız bir kolektif olarak tartışılmış, üzerine düşünülmüş ve sonrasında bahsedilen sergi ortaya çıkmış, keyifli bir atmosfer yaratmış ve ezber bozmuştur.

Sanatçı, “Hayat Normale Dönüyor” sergisindeki *Şıryan (El Dikişi)* isimli videosunu ilk olarak 2012’de performe etmiş, ataerkil sistemin beden politikalarının karşısında duran eylemsel bir eser ortaya çıkarmıştır (Resim 4.10). Sanatçı, *Şıryan*’ın çıkış noktasının 2012’de Diyarbakır’daki açlık grevi eylemlerinde gözaltına alındığı zaman ilgili kişilerin davranışlarını olduğunu söylemektedir. Sanatçının, çalışmalarında kullandığı solüsyonların, el dokusunda oluşturduğu deformasyon nedeniyle, talep

edilen parmak izini veremeyince görevliler ile arasında gerginlik yaşanmış olduğu bilinmektedir.



Resim 4.10: Fatoş İrwen, *Şiryan*, 2012

Sanatçı bir haftalık gözaltı süresinden sonra bırakılmış, bu deneyimle performansını gerçekleştirmeye karar vermiştir. Sanatçı bu performanstaki yapıyı bozup 2015'te tekrar üreterek işe Diyarbakır'da o sırada yürütülen savaşın, şehrin sesini eklemiş; şehrin bütün dokusunun bozulduğu, tarihin ve hafızanın yok edildiği gerçeğini kentin yıkılan bedeniyle birlikte kendi bedenini bütünleştirmiştir. Sanatçıya göre bedeninin yapısıyla oynamak, sistemin kodlama, kayıt alma sisteminde çatlaklar açan politik bir tavır olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçı bu performansın, sistemin tüm kurumsal yapılanmalarıyla, kodlanması güç, değişken, belirsizlik yaratma çabasıyla alternatif bir beden olarak varolmanın olasılıklarıyla üzerine düşünmeye sevkeden bir yanı olduğunu dile getirerek hem kadın imgesini hem de kişisel belleğini kayıt altına alıp bir sorgulama önermektedir. Sanatçının bu eseri, Berlin, Münih, Stockholm, Meksika, Tahran gibi uluslararası birçok şehirde gösterilmiştir.

4.11. Nilbar Güreş

1977 İstanbul doğumlu Nilbar Güreş; eserlerini fotoğraf, resim, kolaj, enstalasyon, video, performans gibi farklı disiplinlerde üreterek konularını kadın kimliği, var olduğumuz düzendeki kadının rolü, eril bakışın kadınlar üzerinde yarattığı tahakkümü, kadının ev ve kamusal alan arasındaki ilişkisi, cinsel kimlikler bağlamında bedenin sorgulamaları ve görünürlüğü üzerinden ele alarak kadının toplumdaki varlığını tersyüz ederek sembolik anlatımlar gerçekleştirir. Sanatçının anlayışı, cinsel kimliklerin alışıldık kalıplarından uzak, her türlü sınıfsal ve toplumsal hiyerarşiden uzak duran ve bununla birlikte bu hiyerarşinin çatışmalarını sorgulayan bir dinamiğe sahiptir. Nilbar Güreş, eserlerinde metaforik ve yer yer ironik bir anlatıma sahip olduğu gibi kullandığı nesneleri bağlamından ve mekânından kopararak alternatif kimlikler üzerine düşünmemizi sağlamaktadır.

Yıllardır Viyana- İstanbul arasında yaşayan sanatçının ailesinin bir tarafı; Kürt-Alevi, diğer taraf ise Trabzonlu olmakla birlikte sanatçının anneannesinin en yakın olan arkadaşı olan ve sanatçıyla uzun yıllar geçiren Magda Rumdur. Rum gelenekleriyle büyüyen ve ailesinin de çok kültürlü yapısı sebebiyle farklı kültürlerin birlikteliğine aşina olan sanatçı, eserlerinde toplumsal cinsiyeti gözetirken sınıfsal, cinsel ve toplumsal farklılıklara da kucak açar. Sanatçı kişisel tarihinde de farklı toplumların onda yarattığı etkiye maruz kalmış; kadın kimliğine işaret ederken aslında kendi yaşadıklarını da görünür kılmıştır.

Frieze London, Basel Art ve Armory Show gibi uluslararası fuarlarda eserleri sergilenmiş olan sanatçı; uluslararası birçok ödüle sahip olmuş ve birçok Bienal'e katılmıştır. Sanatçının *Açık Telefon Kulübesi (2007-2011)*, *Çırçır (2010)*, *TrabZONE (2010)* ve *Bilinmeyen Sporlar (2008-2009)* serisi gibi işleri olmakla birlikte *Bilinmeyen Sporlar* serisi 11. İstanbul Bienali'nde ve Pera Müzesi'ndeki *Zaman Değişmeli (2018)* isimli sergide gösterilmiş olup ve bu sergide erkek sistemi eleştirisi vurgulanmıştır. Kişisel sergilerinden bazıları bir retrospektif niteliğindeki *Baş Üstü (2018)*

Avusturya'da; *Mıknatıs ve Ay* (2019) Galerist, İstanbul'da ve *The Sea Said Okay* (2020- 2021) yine aynı galerideki ikinci kişisel sergisi Galerist'te sergilenmiştir.

Nilbar Güreş'in, öznel olandan yola çıkarak toplumsal olana değindiği eserlerinden biri de; bizlere Modernist heykelin öncülerinden Brancusi'yi işaret eden 2014 tarihli *Pembe ve Kürk, Desen ve Halı, Desen ve Kolye, Turuncu ve Küpeler, Lacivert ve Dağınık Saçlar, Yeşil ve Gözyaşları, Koyu Mor ve İnci*'dir (Resim 4.11). Brancusi, *Sonsuz Sütun* isimli eserinde heykel ve kaide ilişkisini yeni bir dille oluşturmuş, kendi zamanının ötesine geçerek heykelde sonsuzluk hissini yaratmıştır (Resim 2.1). Ancak heykeli bugüne bakarak incelediğimizde, eril bakışa dair formunun ve mekânın içindeki hâkimiyetinin izlerine rastlamak mümkündür.



Resim 4.11: Nilbar Güreş, *Pembe ve Kürk, Desen ve Halı, Desen ve Kolye, Turuncu ve Küpeler, Lacivert ve Dağınık Saçlar, Yeşil ve Gözyaşları, Koyu Mor ve İnci*, 2014

2014 tarihli *Pembe ve Kürk, Desen ve Halı, Desen ve Kolye, Turuncu ve Küpeler, Lacivert ve Dağınık Saçlar, Yeşil ve*

Gözyaşları, Koyu Mor ve İnci (Pink & Fur, Pattern & Carpet, Pattern & Necklace, Orange & Earrings, Navy Blue & Messy Hair, Green & Tears, Dark Purple & Pearl) çalışması, daha da doğrudan bir biçimde *Sonsuz Sütun* ile ilişkilendirilebilir. Bu çalışma, eşkenar dörtgen biçimindeki taş bloklardan değil, “etek parçaları”ndan yapılmıştır. Sanatçı misojeniye en temel biriminde, kadının bir kumaş parçasına, bir seks nesnesine indirgenmesinde inceler. Meydan okuyan bir sütundur bu.

Kadınlar birbirlerinin üzerinde duran etekler tarafından temsil edilir. Eşlerini kaybetmiş, savaşın kurbanı olmuş kadınların temsil edildiği yapıt, insanın sonsuz cesaretine ve kararlılığına bir saygı duruşudur. Brancusi’nin heykeline olan ihtiyaç da gücünü bu tür eril ve soyut fikirlerden alıyordu. Brancusi’nin ve Güreş’in sütunlarını karşılaştırdığımızda, zamana yönelik iki farklı anlayış görürüz. Yirminci yüzyılın en önemli heykelini yapmak için yola koyulan erkek heykeltıraş, bunu yaparken bir yandan da zamanın sonsuzluğunu elde etmeyi de arzuluyordu. Nilbar Güreş’in cevabı ise, zamanın parçalarını birbirine dikmek, erkeklerin yarattığı karmaşayı onarmaya çalışmak olmuştur.⁶⁹

Sanatçının bahsedilen eseri bir çeşit totem işlevi görmekle birlikte eril yapının hiyerarşisini reddederken, kadınlar arasındaki sembolik hiyerarşiyi de alaşağı etmektedir. Farklı etek türlerinden (en yukarıda köylü eteği, en aşağıda bir gece elbisesi) oluşturulmuş bu sütunun; sanatçının anneannesinin Trabzon’lu olması sebebiyle, o coğrafyada yaşayan kadınların iş gücüne ve ataeril sistemin yoğunca hissedildiği bir ortamda kadınların toplumsal konumunun tanıklığına işaret ettiğini söyleyebiliriz. Emek gücüne işaret eden eteğin en yukarıda olması ve burjuvayı temsil eden gece elbisesinin en aşağıda olması, kadınların sınıfsal farklılıklarının tersyüz edildiğini de gösterir nitelikte bir yapıya sahiptir.

⁶⁹ <http://www.sanatatak.com/view/alistair-hicks-nilbar-guresi-anlatiyor> web sitesinde yer alan Alistair Hicks’in **Alistair Hicks Nilbar Güreşi Anlatıyor** adlı yazısından alıntılanmıştır.

4.12. Mehtap Baydu

1972 Bingöl doğumlu Mehtap Baydu; eserlerini heykel, performans, video, fotoğraf ve enstalasyon gibi farklı medyumlarda üretirken toplumsal cinsiyet, kimlik, kadın olmanın getirdiği yükümlülükler, toplumsal roller, kültürler arası kodlar gibi konularla ilgilenir. Berlin’de yaşayan sanatçı, birbirinden farklı kültürlerde yaşamış olmanın getirdiği zenginlikle dünyanın farklı coğrafyalarına eserlerini taşıyarak kendi köklerini sorguladığı gibi, toplumsal kimliklerin de göz önüne çıkmasını sağlamaktadır. Sanatçı, genellikle kendi bedenini kullanarak yaptığı performanslarında toplumsal kimlikleri deşifre edip yeni anlamlar ortaya çıkartırken kadının çıplaklığını- örtüklüğünü de sorgulamaktadır.

Performanslarından biri olan *Koza*, sanatçının gündelik hayatında tanıdığı otuz üç erkeğin gömleklerini kullanarak oluşturduğu, çıplak bedeni etrafına bir koza gibi ördüğü ve kendisini hapsedtiği bir yapıdan oluşur. Bahsedilen performansta, sanatçının eril zihniyetin kadınlar üzerinde yarattığı sıkışmayı temsil ettiği söylenebilir. Sanatçının 2017 tarihli *Karakter Bürünmek* isimli performansında; farklı meslek ve sosyal sınıfa sahip kadınlardan aldığı elbiseleri üst üste giyip hepsini birlikte çıkarttığına bir sürü kimliğe ait üç boyutlu, mekânın içinde soluk alan kadın kimlikleriyle karşılaşılır. Burada da kadının sayısız kimliğine referans verilerek kadınlığın tek bir beden hâline gelme durumuna işaret edilebilir.

Çok sayıda karma sergiye katılan sanatçı; 2014’te ilk kişisel sergisini Berlin Art Project’te, 2015 tarihli Galeri Nev ile birlikte Türkiye’deki ilk kişisel sergisi olan *Papierrepublik* ‘i Haliç Kongre Merkezi’nde, yine 2015’te Galeri Nev’de Türkiye’deki ilk kişisel galeri sergisi *Koza*’yı ve aynı galeride 2018 yılında *Ben Ve Her Şey Arasındaki Mesafe* isimli sergisini gerçekleştirmiştir. Sanatçının 2018 tarihli sergisiyle aynı adlı eseri kadın bedenine yüklenen anlamlar bağlamında kişisel bir itiraz olarak okunabilmektedir.



Resim 4.12: Mehtap Baydu, *Ben Ve Her Şey Arasındaki Mesafe*, 2017

Sergiye bu ismi, sanatçının bedeninin tamamından aldığı kalıbı bir post gibi yere serdiği eseri veriyor. “Ben ve Her Şey Arasındaki Mesafe” bir hayvan postu gibi yere serilse de, polyesterden olması, ‘sanatçı postu’nun çiğnenmesine izin vermiyor. Daha önce “Eat Me Meet Me” performansı ile kendi üzerine bir deri gibi kapladığı pestili izleyicilerin soyarak yemelerine izin veren Mehtap Baydu, bu defa kendi derisini kendi yüzüyor. İlhamını daima kendi köklerinden ve bu köklere ait efsanelerden alan sanatçı, böylece deri değiştirdikçe gençleşen Şahmeran’a da bir kez daha referans veriyor.⁷⁰

Sanatçı, bahsedilen eserinde bir kadın sanatçı olmanın da getirdiği toplumsal rolle kendi bedenini ikiye ayırarak hayvanla özdeşleşmiş, kadına dayatılan yükümlülükleri bir post gibi yere sermiş fakat üzerine basılmasını kullandığı malzeme açısından olanaksız hâle getirmiştir (Resim 4.12). Polyesterden bir deri olarak temsil ettiği kadın kimliği kendi köklerinin de getirdiği duyumsamayla yeniden inşa edilmesi gereken bir olgu olarak okunabilmektedir. Kişisel olarak büyüdüğü toprakların gelenekleri ve kadınlığa dair imgeler onun kendi belleğini ve kolektif belleğin izlerini taşıyıp sorgulamaya itmiş, heykelinin çıplak kadın imgesini ters yüz ettiğini

⁷⁰ <https://galerinev.art/tr/ben-ve-hersey-arasindaki-mesafe> adlı websitesinden alıntılanmıştır.

söyleyebiliriz. Kadın, bahsedilen heykelde ilk izlenimde üzerine basılabilen bir imge gibi gözükse de; kendi varlığıyla kültürel ve tarihsel olarak çok sayıda tanımı bulunan bir imge olduğundan sanatçının kadının köklerine ilişkin gücünü temsil ettiğini ifade edebiliriz.



4. SONUÇ

Eser metninin ve çalışmalarımın çıkış noktası bir birey ve kadın olarak sanat yapıtı üretmenin, kişisel belleğimdeki kadınlık imgeleriyle etkileşimi ve bir çeşit içsel keşfi arama hâlidir. Postmodern dönemde vurgulanan sanatsal sorgulamalarla birlikte, kadın sanatçıların kişisel ve toplumsal belleğe ilişkin dışavurumları, kadınlık imgelerinin arayışlarını oluşturmuştur. Feminist hareketin 'kişisel olan politiktir' şiarından etkilenen sanatçılar, sanattaki varoluşlarını kadın kimliği üzerinden değerlendirmiş; sanatta kadının seyirlik nesne olma olgusunu eleştirerek kendi sanatsal dilleriyle bir gerçeklik oluşturmuşlardır.

Eser metninde, modernizmden postmodernizme geçişin etkileri ve bunun sonucundaki sanatsal serüvenin dönüşümü incelenmiş, sanatta düşünsel ve kavramsal bir altyapı olduğu gözlemlenmiştir. Kadınların kişisel belleklerinden toplumsal belleğe uzanan eserlerindeki imgelerin, belleğin çok katmanlı yapısıyla şekillendiği, formun yeniden kurgulanmasına olanak sağladığı görülmektedir. Bu noktada, kadına dair olanın, imgelerin öznelliği ve belleğin biriktirdikleriyle sanat nesnesi hâline geldiğinde yeni bir form kazandığına işaret edilmiştir. Postmodernizmin üslupsal çeşitliliğe sahip yapısını kullanan kadın sanatçıların, kadının sosyal konumu, kadın bedeninin konumlandırılışı üzerinden yürütülen toplumsal dayatmalar, kadın kimliği gibi konulara değinip politik bir dil oluşturduğu gözlemlenmiştir. Kadınlık imgelerinin kişisel bellekle ilişkisi bu noktada hem kadınların ortak deneyimlerine ışık tutmuş, hem de kadınlara verili kimliklerini yeniden kurgulamalarına olanak sağlamıştır.

Toplumda olduğu gibi sanat tarihinde de kadın imgesi yüzyıllardır süregelen eril algıyla olan mücadelesinde, 1960 sonrası çağdaş kadın sanatçıların da eserleriyle, kadın kimliğine dair imgelerin görünürlüğü sağlanmış; sanat arenasındaki yapının kadın sanatçılar aracılığıyla kırıldığı gösterilmiştir. Bu çalışmada modernizm ve postmodernizm açıklanmış, bellek ve imge kavramları bağlamında, kadının 'özne' olma çabasının sanatsal ifadesi üzerinde durulmuştur. Örnek verilen sanatçılar, eril

dilin oluşturduğu yapıyı toplumsal ve politik anlamdaki sanatsal üretimleriyle birlikte yeniden inşa etmişlerdir. Buna karşılık çalışmalarındaki kadınlık imgelerinin vurgusu ise, geçmişini şimdiye bağlayan kişisel tarihinden ve bir tür içsel keşiften gücünü almaktadır.



6. ÇALIŞMALARIM

Oysa belki de gerçek öykün tökezlediğin taşta yazılı. Eğilip bakmalısın ona, bir aynaya bakar gibi. Ancak böyle başlarsın kendi yolculuğuna, dünyanın büyük yollarında.⁷¹

Vahşi Kadın Arketipi Ve Heykel başlıklı yüksek lisans tezimde öne sürdüğüm gibi kadının yüzbınlerce yıl öncesine tarihlenen ilk imgeleri ve arkaik temellendirmeleri üzerinden korku duyulan, denetlenmesi gereken varlığı doğayla özdeşleştirilmiş; daha sonra Ana Tanrıça kültünün hüküm sürdüğü tüm uygarlıklarda kadının tanımlanma ve konumlandırılma biçimleri doğanın bilinmezliğinin aşılaraq anne-kadın ile bütünleştirildiği sonucuna ulaşılmıştır. Tek tanrılı dinlerin ortaya çıkmasıyla kadın eril yaklaşımın cenderesi içine girmiş; yüzlerce yıldır hâlâ etkisini sürdüren bir yapının içinde var olmaya çabalamaktadır. Yüksek lisans tezimde çağımızın getirdiği yüzeysellik hissi beni kadınlığın ve insanlığın temeline yönelik çalışmalara itmişken, şimdi de ilksel birikimlerden ziyade kendimi merkeze alan, kendi köklerimi arayan ve kişisel belleğime odaklanarak kadınlık imgelerine işaret eden eserler ürettim. Bir çeşit ruhsal ve arkeolojik kazı gibi ilerleyen bu süreçte kadınlık imgelerinin görünümelerini eserlerimin bazılarında kendi annemin ve anneannemin eşyalarıyla ya da onlara dair izlerle birlikte gerçekleştirdim. Kişisel belleğimdeki yaşantı parçaları hatırladıklarımı öne çıkardıkça zihnimdeki örtük alanlar yeniden bir inşayı mümkün kıldı ve bilincimde kaybolmuş anlar çalışmalarla birlikte yüklediğim anlamları öne çıkardı.

Feminizmin ve postmodernizmin kendisini sanatta göstermesine yani 1960'lara kadar, modernist yaklaşımlar eril zihniyetin taşıyıcısı olma görevini üstleniyor; kadının varlığı toplumda ve sanatta ikinci plana atılıyordu. Kişisel belleğime odaklanmadan önce özellikle eril zihniyetin yapılandığı, toplumsal cinsiyetin dayatmalarına karşı kişisel bellek ve deneyimleriyle karşı çıkan sanatçılara değindim. Bu sanatçılar özellikle beden politikaları, cinsiyet, kadın kimliği ve kadının varoluş serüveni ile ilgili

⁷¹ Aslı ERDOĞAN, **Bir Kez Daha**, 5

eserler üretirken kişisel olana odaklanmış ve kendilerini yeniden inşa etmişler. Benim çalışmalarımın özellikle eril zihniyeti hedef alan bir yanı olmasa da, bahsettiğim sanatçılarla ortaklığı bir kadın sanatçı olmanın getirdiği bağ ve kişisel belleğimdeki duyguları ortaya çıkarmak olduğu söylenebilir.

Kişisel tarihimdeki kadınlık imgeleri genel anlamda kayıp, yara ve acıyı dönüştürmekle ilgili olduğu gibi kadın duyarlılığını yansıtan dişil kod arayışları ve kendi tarihimdeki imgelerin eksikliklerini tamamlama ihtiyacı olduğu ifade edilebilir. Belleğimdeki anların ve bununla paralel gelişen dönüştürme isteğinin herkeste var olan eksikliklerini onarma ve tamamlama güdüsüyle koşut ilerlediğini düşünerek kişisel anlamda bu ortaklık duygusunun bireyi özgürleştirdiğini ifade etmeye çalıştım. Bilincimde yer alan kayıp, yara ve acı duyguları bellek ve imgeler aracılığıyla kişisel tarihimle bağlantı kurmamı sağlarken; kullandığım semboller geçmişin 'şimdi'de yeniden yaratımını olanaklı kıldı. Annemi küçük yaşta kaybetmemin bugün bende uyandırdıkları daha önce kenara atılmış pek çok duyguyu ortaya çıkartırken, bir kadın sanatçı olmanın getirdiği duyumsamalar da bunu pekiştirerek zihnimi kendi köklerime doğru yöneltmemi sağladı. 'Yok olan'ın varlığa dönüşmesi bende bir tamamlanmışlık hissi yaratırken aynı zamanda belki de kadınların kişisel tarihlerindeki ortak deneyimlerine de göz kırıyor. Örneğin Käthe Kollwitz'in savaş karşıtı eserleri, onun bir anne olarak kayıplarının görselleştirilmesiyle gerçekleşmiş; kadınların ortak belleklerindeki acılar belirli yaşanmışlıklar üzerinden temsil edilmiştir. Bu yaşanmışlıklar tarihsel ve toplumsal olaylarla da iç içe olduğundan, kadınların benim de bağ kurduğum deneyimlerinden hareketle kişisel olanın aynı zamanda politik olduğu anlayışını da içinde barındırmıştır.



Resim 6.1.a: Gülen Eren, *Cemile*, polyester, 90x27x64 cm, 2016

2016'da Şırnak ve Cizre'de yaşanan toplumsal çatışmaların kayıpları üzerine sembolik bir yaşanmışlık örneği olarak ele aldığım *Cemile* isimli çalışmam, Käthe Kollwitz'in eseriyle (Bkz. Resim 3.3) doğrudan ilişkilidir (Resim 6.1.a). İnsanlık tarihinde her dönem gerçekleşen toplumsal olaylar, insanlığın toplumsal belleğine kazınıp kişisel yaralar oluşturmuştur. Cizre'de yaşanan çatışmaların bir annenin kızını kaybetmesiyle sonuçlanan durumu çalışmamın temelini oluşturduğu gibi kişisel belleğimdeki kayıp duygusunun ortaklığını gösterir niteliktedir. Eril zihniyetin dayatmasıyla oluşan savaşlar ve toplumsal çatışmalar, kadınlara verilmiş sessizleştirilmiş kimliklerini deneyimleriyle aracılığıyla geri kazanma çabalarıyla sonuçlanmıştır. Gerçek bir olaydan çıkışla ürettiğim eser, annenin kızını çatışmalarda kaybettikten sonra onu hemen defnedemediği fakat yine de onu bekletip saçlarına ve ellerine kına yaktığı anları kendi anlatımıyla ifade etmesi üzerinedir. Trajik olarak nitelendirebileceğimiz bu durumda anne; kızını uğurlamaktan vazgeçmemiş, çatışma ortamında da olsa geleneklerini yerine getirerek kızının son yolculuğunu ayinsel diyebileceğimiz bir eylemle gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda çocuğunun ölümünün annede yarattığı hisler, ölüm üzerinden yaşamsallığı da barındıran eylemlere sahip bir kişiselliği de içermektedir. Çünkü her kişinin belleği toplumsal bir altyapıyı barındırsa da, kişisel yokluklar ve kayıplar kişinin kendisine aittir.



Resim 6.1.b: Gülen Eren, *Cemile*, detay, 2016

Cezire Arapça ‘ada’ anlamına geldiği için çatışmalarda vefat eden *Cemile*’nin formunu bir ada gibi tasarlayarak bir kız çocuğunun eril yapı içerisindeki yalnızlığını öne çıkarttım. Adalar çevresi sularla kaplı kara parçaları olduğundan heykeli, *Cemile*’nin kendi saçları ve ellerinden ibaret kapalı bir form olarak gerçekleştirdim. Heykel; annesinin feryatlarında gizli el ve saç imgesinin metaforik anlatımında yerini bulurken kişisel olarak ‘yok olanı yaşatmak’ bağlamında belleğimdeki örtük alanları ortaya çıkardı. Çalışmamın kişisel belleğimle ilişkili yanları; kendi hayat deneyimlerimle, bunların yarattığı duygularla kişisel keşfimi gerçekleştirme çabam ve kaybın yarattığı dönüşümlerin belleğimde kaybolmuş anlarla birlikte göz önüne çıkmasıdır.

Çocukluğumdan hatırladığım bir imge olarak uyguladığım *Kökler* adlı çalışmam, kök kavramını hem metaforik hem de doğrudan anlamıyla ele alarak yaşam-ölüm ikiliğinin belleğimde kayıt edilmiş görünümüne işaret eder (Resim 6.2). Çocukluğumdan hafızamda kalan anneme dair altın diş, fiziksel olarak artık görünmez olan imgeyi görünür hâle getirmeyi amaç edinmiştir. Bedenin önemli bir parçası olan diş; yaşamımızda somut bir eylem olarak besini tüketmemizi sağlarken, ölünce de varlığını sürdürmektedir. Hem yaşamda hem de ölümden köklenmeye işaret eden bu imge, çalışmamda kişisel belleğimin kayıplarından biri olarak büyütülerek bir his kaydı hâline gelmeyi amaçlamaktadır. Çalışmadaki izlek, bakışımızı fiziksel olandan içsel

olana yöneltmemizi sağlarken izleyicinin çalışmayı algılamakla görünür olmayan anlamları da sorgulamasına yol açmak niyetindedir.



Resim 6.2: Gülen Eren, *Kökler*, polyester, 50x32x30 cm, 2018

Kişisel belleklerimiz kendi varoluşumuzla ve varoluşumuzu sürdürmekle ilişkili olduğundan kendi tarihlerimizle ilgili parçalar kimliğimizi oluşturmakta, yaşamsal olana öykünmektedir. Çalışmamda annemden bana kalan imgeyi mekânda yeniden tanımlayıp gövdeleşmesini, basit bir beden parçasının bir miras gibi korunmasını amaçladım. Benim için bir kadınlık imgesi olan çalışmada; kişisel belleğime ait olan deneyimim altın renginde vurgulanmış, kadınların kolektif belleği de kadın duyarlılığına ait bir hazine gibi yorumlanmıştır.



Resim 6.3.a: *İçten Dışa Görmek*, kâğıt üzerine kurşun kalem, 80x100 cm, 2018



Resim 6.3.b: Gülten Eren, *İçten Dışa Görmek*, el detay, epoksi-oya, 17x15x9 cm, 2018

İçten Dışa Görmek isimli çalışmam 2018'de izlediğim *InnSaei the Sea within* isimli belgeselden ilhamla üretilmiş olup kişisel belleğime ilişkin izler taşımaktadır (Resim 6.3.a), (Resim 6.3.b) Belgesel, insanlığın tümünün sezgi yoluyla birbiriyle bağlantılı olduğu fikrinden yola çıkarak içsel dünyamızın sınırsızlığından ve kendimizi tanıyarak

diğerlerini de tanıyabilme kapasitemizden bahsetmektedir. Fiziksel dünyadaki sınırlı farkındalıklarımız ve dünyanın sürekli dönüşen hâli, kendimizi unutmamıza yol açmakta ve içsel keşiflerimizi gerçekleştirmemize sebep olmaktadır. Buna paralel olarak içsel pusulalarımıza yön verirken ve kendimizi tanımaya başlarken sözcüklerin ötesindeki yaratıcılığımız ve duygularımız ön plandadır. Bu çalışma, belgeselden yola çıktığım ilhamla kadınların eril dil aracılığıyla “narin” ve “nazik” olarak nitelendirilen konumlarına cevap niteliği taşımaktadır. Bu cevap, erkeksi olarak nitelendirilen alışlageldik yontular üretmek yerine; kadının tam da kırılganlığına ve sezgisel yanına dikkat çekmek amacındadır.

Duvara yerleştirilen karakalem nar ağacı deseni birçok kültürde bereketle özdeşleştiğinden, ilk çağlardaki Ana Tanrıça kültünün doğayla ilişkisine de dikkat çekilmiş; kadının yabanıl doğasına da vurgu yapılmıştır. Kadın hem kırılgan, hem yırtıcı olagelmış; bastığı zemin eril zihniyet tarafından yıpratılsa da onarma ve düzeltme yetisini hiçbir zaman kaybetmemiştir.

Desenin önünde yer alan ve anneannemden kalıp aldığım el formu, belleğimdeki kayıp duygusunun nostaljik bir simge olan oya ile birlikte kullanılmasıyla görünür hâle gelmiştir. Duvarda yer alan desenin doğadan bir parçayla gerçekleştirilmesi ve el formunun içindeki oyalar kadın- zanaat ilişkisinin inceliği arasında plastik açıdan bir bağlantı sunmaktadır. Bahsedilen doğa- zanaat bağlantısı kadınlık imgelerinin sonsuz çağrışımlarını içinde barındırırken kişisel belleğimdeki kökleri keşfetmemi sağlamakta ve kadınlarla ortak bir sezgisel dil kurmama olanak tanımaktadır.



Resim 6.4.a: Gülen Eren, *Sessizlik*, perde, tek kanat: 234x130 cm, 2019



Resim 6.4.b: Gülen Eren, *Sessizlik*, Desen, 101x71 cm, detay, 2019

2018'de Ursula Le Guin'in Yerdeniz Üçlemesi serisinden ilhamla oluşturulan desen, 2019'da perdelerin eklemlenmesiyle ve bir enstalasyon meydana getirmekle sonuçlanmıştır (Resim 6.4.a), (Resim 6.4.b). Çalışmamda sessizlik kavramının bir tür kişisel keşifle ilişkilendirilmesi ve belleğimdeki kayıp duygusunun dönüştürülmesi kadınların kendilerini temsil etme çabasıyla paralel bir zeminde okunabilmektedir. Duvardaki desenin bir tüy öbeğini andıran yapısı, kişisel belleğimdeki duyguların uçuculuğuna ilişkindir. Kayıp, acı ve yara duygularının sessizlikle olan ilişkisi bir tür erginlenme hâline işaret ederken, perdelerse geçmişi şimdiki an'a getirmek üzere yerleştirilmiştir. Kişisel belleğime dair nesneler olan perdeler, izleyiciyi duvardaki desene ulaştıran bir tür geçit işlevi görürken; mekânı bir hafızaya dönüştürerek gövdeleştirmektedir. Şimdiyi ve geçmişi içinde barındıran enstalasyon; hatırlamanın yaşamsallığına ve kimliklerimizi bulabilmek için gerekliliğine işaret etmektedir.



Resim 6.5.a: Gülen Eren, *Eteğimdeki Taşlar*, yerleştirme, 2019



Resim 6.5.b: Gülen Eren,
Eteğimdeki Taşlar, Kombinezon
(Kumaş üzeri müdahale), 84x33 cm, 2019



Resim 6.5.c: Gülen Eren,
Eteğimdeki Taşlar, Ahşap,
1. 22 x 29 x 17cm,
2: 17 x 23 x 14 cm,
3: 14 x 17 x 13 cm,
2019

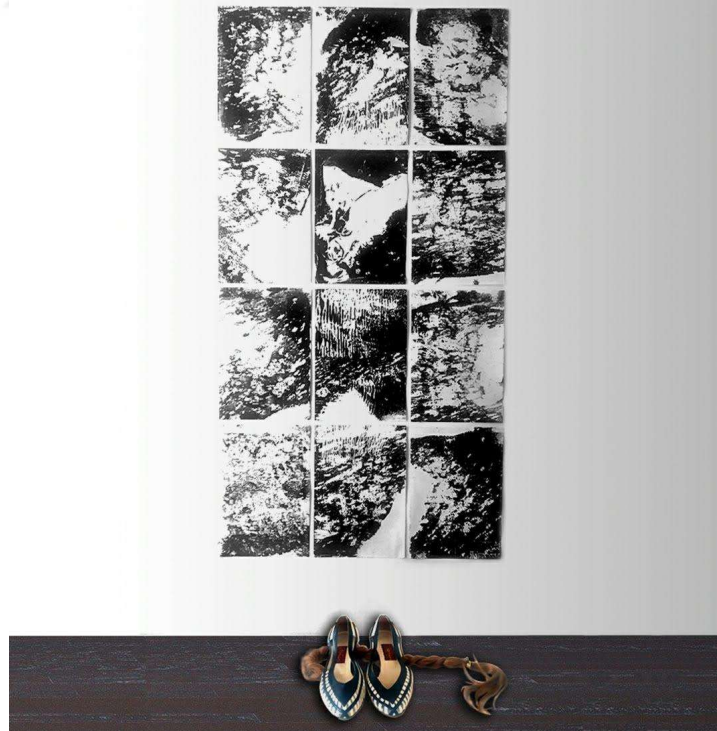
Yarılmış gibiydim. Sanki içimdeki boşluk ortaya saçılmış gibi, sakladıklarım çıkmış gibi. Dolduracağım sandım onları tane tane, ince ince. Tuz gibi indi içime içim. Bunu bekliyormuş ellerim, gövdem. Kendimi sarmayı, onamayı. İçimdeki yarık çok önceden, biliyordum bunu. Kendimi unutmam gerekiyordu, yeniden ortaya çıkmak için.

Hafızam silik ama yine de parıldayan bir şeyler var. Aşağıda ve yukarıda esriyen şeylerin arasında ben. Gerçek güzelmış.

Eteğimdeki Taşlar isimli enstalasyon, 2019'da yazdığım metinle birlikte, antik Japon felsefesine dayanan bir düşünceyle şekillenmiş olup belleğimdeki kayıpların ve acıların mekânda sembolik yaşantı parçaları hâline gelmesiyle sonuçlanmıştır (Resim 6.5.a), (Resim 6.5.b), (Resim 6.5.c). Japon felsefesindeki *Kintsugi* tekniğini kullanan sanatçılar, kırılan nesnenin bozulmadığını ya da bir insanın çektiği acının olumsuz bir

duruma işaret etmediğini ifade ederek yeni bir varoluş biçimine işaret etmişlerdir. Sanatçılar, kırılan nesneleri altınla birleştirip kırılmanın izlerini gizlemektense vurgulayarak izleyiciye göre kusurlu görünen nesneleri kusuruyla birlikte kabul etmekte ve onun yaşanmışlığını ortaya çıkarmaktadır.

Oluşturduğum enstalasyonda; zeminde yer alan çatlak ahşap parçalarını *Kintsugi* anlayışına benzer biçimde müdahale ederek oluşturdum. Bu müdahale Japon felsefesindeki anlayışla paralel olarak kişisel belleğimdeki acıların, kayıpların ve yaraların zamanla beni büyüttüğünü, değiştirdiğini gösterir niteliktedir. Enstalasyonda tavandan asılı annemin kombinezonuna çocukluğumda oyuncaklarım olan düğmeleri gelişi güzel dikerek ve yaldızla kumaşa müdahale ederek yeni bir oyun alanı açmayı amaçladım. Bu enstalasyonda, belleğimdeki örtük duyguların ifade edilmesi istenmiştir. Çalışmayı oluşturan bu anı nesnelerinin, gizlenmiş duyguları görünür kılarak, yeniden yaşama dâhil olmaları amaçlanmıştır.



Resim 6.6: Gülen Eren, İsimli, 2020

Ayakkabı ve saç örgüsü: 40x31x12 cm

Monotip baskılar: 72,5x135 cm

İsimsiz adlı çalışmam, Cemal Süreya'nın *Beni Öp Sonra Doğur Beni* adlı şiirinden ilhamla yapılmış olup, kendi köklerimi sorgulayan bir eksenle üretilmiştir (Resim 6.6). Özyaşam öyküme dair anı nesneleri olan, annemden bana kalan ayakkabı ve saç örgüsünün, duvardaki monotip baskılar ile ilişkilendirilmesi amaçlanmıştır. Zeminde izleyiciye gitmek eylemini çağrıştırması öngörülen ayakkabıların, saç örgüsüyle sarılı biçimiyle durması, belleğimdeki kaybın kabulünü ve inkârını içinde barındırmaktadır. Bedene ait olan saçlar, baştan bağımsız olarak da yaşamın izlerini gösterirken; bedenden ayrı ayakkabılar artık orada olmayan, yitmiş olanı göstermeyi amaçlamaktadır. Bu çalışmada da yaşam-ölüm ikiliğine dair kullandığım nesneler, duvardaki monotip baskılarla şimdi var olan duyguların pekiştirilmesiyle sonuçlanmıştır. Oluşturduğum monotip baskıların bir çeşit duygu haritaları olarak görülmesini amaçladığım gibi bedensel ve zihinsel süreçlerin izlerini lekesele olarak göstermeyi, tanımlanamayan duyguları ortaya çıkarmayı hedefledim.



Resim 6.7: Gülen Eren, *Toka*, seramik, 56x19x3 cm, 2020

Toka isimli çalışma, kadınlığa dair imgelerden biri olup, kişisel belleğimdeki yaşantı nesnelerinden birisidir (Resim 6.7) Anneanneme ait tokayı temsil eden bu çalışma, geçmiş deneyimlerimden biri olan ölüm olgusunun tanıklığını ifade etmekte, geride kalana dair duyguların görünür olmasını amaçlamaktadır. Kadınların ortak yaşanmışlıkları üzerinden de okunabilen bu imge, benzer coğrafyalarda yaşayan her kadının kişisel tarihlerinde aşına olduğu bir nesnedir. Kadın bedenini imleyen toka;

tanıdık olanın anıtsallaşması açısından büyütülmüş ve kırılğan bir malzeme olan seramikten üretilmiştir.

Heykel, geçmiş deneyimlerimden biri olan anneannemin ölümünden sonra bana kalan, ona ait olan tokasını temsil etmektedir. Tokanın, ölüm olgusundan sonra nesne'likten çıkarak bir özne hâline gelmesi; anneannemin imgesini barındıran bir varoluş kazanması amaçlanmıştır. Bu çalışma, geçmişe dair nesneleri biriktiren hayatlarımız gibi; geçmişteki yaşantıları bir arada toplayan ve şimdi'yle birleştiren belleklerimizden kaydı olmayı amaçlamaktadır.



Resim 6.8: Gülen Eren, *Duygu Haritaları*, monotip baskılar, bir adet kolaj: 72,5x135 cm, 2019-2020

Duygu Haritaları isimli monotip baskı çalışmaları 144 adet olup üç farklı kompozisyondan oluşmaktadır (Resim 6.8). Yaşamımdaki kayıp, yara ve acı duygularını düşünerek bir çeşit kişisel arınma ve keşif yoluyla gerçekleştirdiğim bu seri, belleğimdeki duyguların açığa çıkması amacıyla üretilmiştir. Kişisel belleğime dair bilinçdışı duygular bu serideki soyut kompozisyonlar aracılığıyla ortaya çıkmış; hafızamda saklı kalan an'ların görünümlerinin ifade edilmesi amaçlanmıştır. Kayba

odaklanmaktan çok, kaybın yarattığı dışavurumları görünür hâle getirmek hedeflenmiş; kadına atfedilen ve karanlık duygular olarak tanımlanan kayıp, yara ve acının şekil değiştirmesi amaçlanmıştır. Kâğıt üzerinde bedensel jestlerle oluşturulan lekesel kompozisyonların, bilincimde kaybolmuş anların izlerini taşıdığını varsaydığım soyut çalışmalardır.

Tanımsız ve karmaşık bu derlemelerin, hatırlama, acı ve özgürlük kavramlarını temsil etmesi amaçlanmıştır.



Resim 6.9: Gülen Eren, *Gündüz Düşleri*, 2020

Kumaş üzeri müdahale: 42,5x27 cm

7 adet kilin kapladığı alan: 42x36 cm

Gündüz Düşleri isimli çalışma, duvara yerleştirilen yastık kılıfı ve birbirinden farklı, kilden organik formların birlikte sergilenmesinden oluşmuştur (Resim 6.9). Birbirinden

kopuk görünen fakat aynı zamanda birbiriyle ilişkili formlar, geçmişin silik hatıralarının sembolü olarak gösterilmekte, bilinçdışındaki tanımlanamamış olan imgelere işaret etmektedir. Bahsedilen tanımlanamamış formlar, geçmişte donup kalmış imgelerin durağanlığına sahip olduğu gibi, devingen bir yapı da oluşturma amacındadır. Bu tezatlık, geçmişten kalan duyguların çok katmanlı yapısına işaret etmekte ve tanımlanamaz olanın kayıp duygusuyla olan ilişkisini göstermektedir.

Duvarda görülen, çocukluk döneminden kalma yastık kılıfındaki çocuksu üsluba özgü naif, resimsel müdahaleler; bilincin ve kadınlık imgelerinin izlerini taşımaktadır. Kadının birçok medeniyette dağlarla ilişkilendirilmesine bağlı olarak kumaşın en üst kısmına iplikle işlenen dağ imgesi, kadının doğayla olan bağını; soyut ve sarı formlar ise zihindeki imgelerin hareketliliğini imlemektedir. Diğer yandan, enstalasyonda kişisel ve nostaljik bir imge olarak yer alan yastık kılıfı, sanatsal müdahale sonucundaki yeni gerçekliğiyle birlikte, geçmişi şimdiye taşımakta araç görevi görmüş; çocuklukla kadınlık arasında zamansal anlamda bir geçiş oluşturma işlevi edinmiştir.

Kanat isimli çalışma, (Bkz. Resim 6.9)'dakine benzer bir yapı gözetilerek üretilmiştir (Resim 6.10). Bu çalışmada, önde görülen, kilden yapılmış soyut ve organik formlar, tanımlanamaz ve silik hatıraların yansımalarına işaret ederken duvardaki kanat deseni kişisel belleğimdeki imgelerin uçuculuğuna odaklanmaktadır. Gövdesiz ve başsız bir kuş kanadı oluşturduğum bu çalışmada, kuşların varoluşlarının en önemli parçası olan kanatları, anılara dair hissel kayıtları da kapsayan belleğin insana özgü varoluşsal önemiyle özdeşleştirdim. Yaşantı parçalarına dair duyumlara içkin belleklerimiz bizim benliğimize katkıda bulunmakta; geçmiş deneyimlerimiz yaşadığımızı bize ispat etmektedir. Geçmişteki yaşantıları bilmek ve anılara ilişkin anlamları yeniden inşa etmemiz varoluşsal bilincimizi oluşturmaya mümkün kılmaktadır. Anların ve anıların yeniden inşası öznel dünyamızı görünür hâle getirmek için önemlidir. Kanat deseni, varlığa ilişkin anlamından dolayı bu gerekliliğe sanatsal bağlamı aracılığıyla göndermede bulunmaktadır.



Resim 6.10: Gülen Eren, *Kanat*, 2021

Desen: 42x30 cm

5 adet kilin kapladığı alan: 39x32 cm

7. KAYNAKLAR

Kitaplar

AKAY, Ali (1996), **Kıvrımlar “Bellek Üzerine”**, Birinci Basım, Bağlam Yayıncılık, İstanbul

ANTMEN, Ahu (2009), **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İkinci Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul

ANTMEN, Ahu (2010), **Sanat/ Cinsiyet Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştiri**, Çev: Esin Soğancılar-Ahu Antmen, İkinci Basım, İletişim Yayınları, İstanbul

ANTMEN, Ahu (2014), **Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, Birinci Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul

ASSMAN, Jan (2015), **Kültürel Bellek**, Çev. Ayşe Tekin, İkinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

BATUR, Enis (Haz.) (1997), **Modernizmin Serüveni**, Birinci Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

BERGER, John (2005), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Onbirinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul

BERGSON, Henri (1989), **Zihin Kudreti**, Çev. Miraç Katırcıoğlu, Birinci Basım, MEB Yayınları, İstanbul

BERKTAY, Fatmagül (2012), **Tarihin Cinsiyeti**, Dördüncü Basım, Metis Yayınları, İstanbul

CEVİZCİ, Ahmet (1999). **Felsefe Sözlüğü**, Üçüncü Basım, Paradigma Yayınları, İstanbul

ERDOĞAN, Aslı (2006), **Bir Kez Daha**, Birinci Basım, Everest Yayınları, İstanbul

FEDERICI, Silvia (2012), **Caliban ve Cadı Kadınlar, Beden Ve İksel Birikim**, Çev. Öznur Karakaş, Birinci Basım, Otonom Yayıncılık, İstanbul

HARRISON, C.- WOOD, P. (2011), **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, Çev. Sabri Gürses, Birinci Basım, Küre Yayınları, İstanbul

HARVEY, David (2010), **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, Beşinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul

HUNTÜRK, Özi (2011), **Heykel ve Sanat Kuramları**, Birinci Basım, Kitabevi, İstanbul

MUTLU, Belkıs (2001), **Mimarlık Tarihi Ders Notları**, İkinci Basım, Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayınları, İstanbul

ONUR, Füsun (2014), **Aynadan İçeri**, Editör: İlkay Baliç, Arter Yayınları, İstanbul

ÖNDİN, Nilüfer (2009), **XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili: Anlamsal Sorgulamalar**, 500 Adet, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul

RİCOEUR, Paul (2012), **Hafıza, Tarih, Unutuş**, Çev. M. Emin Özcan, Birinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul

ROTH, Leland M. (2015), **Mimarlığın Öyküsü**, Çev. Ergün Akça, Üçüncü Basım, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul

SARUP, Madan (2004), **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, İkinci Basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara

Dergiler ve Makaleler

AKSOY, Nazan (2001), "Postmodernizm ve Çokkültürlülük", **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**, 13, Nisan: 4

ALAN SÜMER, Banu (2019), "Modern ve Postmodern Sanat Anlayışlarına Sanatçının Yeri Bağlamında Bir Bakış", **Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, 2, Eylül: 362-363, <https://doi.org/10.20981/kaygi.612503>

BLAIN, Jean (2007), "Bellek, Tarih, Unutuş Paul Ricouer'le Söyleşi", Çev. Orçun Türcay, **Cogito**, 50, Bahar: 141-155

FIRINCI, Mehmet (2012), "Postmodern Süreçte Sanatın Değişen Anlamı", **SANAT ve Tasarım Dergisi**, 10, Ocak: 34-35

İŞILDAK, R. Suat (2008), "Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem", **Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi**, 1, Haziran: 64-69

KOZLU, Düriye (2009), "Modernizm sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri", **Art-e Sanat Dergisi**, 3, Nisan: 1-15

KRAUSS, Rosalind (2002), "Mekâna Yayılan Heykel", Çev. Tuncay Birkan, **Sanat Dünyamız**, 82, Kış: 105

LEBLEBİCİER, Ayşe Nur (2019), "Kültürel Bellek, Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama", **Universal Journal of History and Culture**, 2, Ekim: 219-224

ÖZDEMİR, Derya (2016), "Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde Beden İmgesi", **Sanat Dergisi**, 29, Eylül: 45-55

ÖZTÜRK, Şeyda (2020), "İmajı Düşünmek", **Cogito**, 97, Bahar: 5-16

ŞAHİN, Hikmet (2012), “Postmodern Sanat”, **İdil Dergisi**, 5, Mayıs: 92-94, DOI: 10.7816/

ŞAHİN, Hikmet (2013), “Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler”, **Karam Dergisi**, 36, Kış: 235-255

ÜNAY SELÇUK, Seniha (2018), “Görsel Sanat Yapıtlarında Bellek Üzerine Okumalar”, **İdil Dergisi**, 49, 1051-1056, DOI: 10.7816

YAVUZ, S.- YÜZGÜLLER, S. (2016), “Acıyı Okumak: Temsil ve İfade Bağlamında Pieta Betimleri”, **Art-Sanat Dergisi**, 5, Ocak: 47-62

YILMAZ, Ayşe Nahide (2008), “Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur”, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, 2, Aralık: 205

Tezler ve Eser Metinleri

BAHADIR, Aşkın (2018), **Postmodernitede Parçalanan Gerçeklik, Mekân ve Sanatta Beden Algısı**, yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir

BAYRAKTAR, Gülşah (2017), **Bireysel ve Kolektif Bellek Aralığında Sanatta Kimlik Okumaları**, sanatta yeterlik tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara

EREN DURAN, Gülen (2015), **Vahşi Kadın Arketipi Ve Heykel**, yüksek lisans eser metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul

İLTER, İlke (2006), **Özyaşamsal Sürecin ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois' da Görsel Anlatı**, yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir

KILINÇARSLAN, R. Özgül (2007), **Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları**, yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir

ÖKMEN, Ayça Burcu (2019), **Sanatta Kadın ve 1960 Sonrası Feminist Yaklaşımlar**, yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum

İnternet Kaynaklı Yazılar

ANTMEN, Ahu (2014), **“Pek Gecikmiş Bir Sergi, Nihayet...”**,
<http://www.radikal.com.tr/kultur/pek-gecikmis-bir-sergi-nihayet-1196753/>
 (Haziran 2014)

AKMAN, Kubilay (2006), **“Shirin Neshat ve Allah’ın Kadınları”**,
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html (Ocak 2006)

COHEN, Alina (2018), **“Tracey Emin’s “My Bed” Ignored Society’s Expectations of Women**,
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tracey-emins-my-bed-ignored-societys-expectations-women> (Temmuz 2018)

ÇARMIKLI, Banu (2016), **“Sanat Havada Uçuşan Toz Gibidir” İpek Duben**,
<http://www.banucarmikli.com/sanat-havada-ucusan-toz-gibidir-ipek-duben-soylesisi/> (Mayıs 2016)

GÖKÇE, Hüseyin (2017), **“Kaf Dağının Ardına Simurg Gibi Uçmak”**,

<http://www.sanatatak.com/view/kaf-daginin-ardina-simurg-gibi-ucmak> (Eylül 2017)

HICKS, Alistair (2018), “**Alistair Hicks Nilbar Güreşi Anlatıyor**”,
<http://www.sanatatak.com/view/alistair-hicks-nilbar-guresi-anlatiyor> (Aralık 2018)

KAVRAKOĞLU, Füsun (2014), “**Çağdaş Sanata Varış 107/ Fluxus, Yoko Ono, Posta Sanatı**”,
<https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-107fluxus-yoko-ono-posta-sanati/>
(Aralık 2014)

MCCUTCHEON, Erin L. (2005), “**Incorporados: The Art of Ana Mendieta**”
https://www.researchgate.net/publication/291602507_Incorporados_The_Art_of_Ana_Mendieta (Nisan 2005)

ÖĞDÜL, Rahmi (2016), “**Ellerimiz İsyan Etmesin Diyedir**”,
<https://www.birgun.net/haber/ellerimiz-isyan-etmesin-diyedir-101464> (Ocak 2016)

PERİNA, Kaja (2016), “**Final Analysis: Kiki Smith on Creative Struggle**”
<https://www.psychologytoday.com/intl/articles/200807/final-analysis-kiki-smith-creative-struggle> (Temmuz 2016)

SERİNDAG, Seval (2017), “**Lilith Efsanesi**”
<https://gaiadergi.com/lilith-efsanesi/> (Kasım 2017)

VASEY, George (2017), “**Writing: Feminist Avant-Garde of the 1970s at The Photographers' Gallery for Art Monthly**”
<https://georgegvasey.com/2016/12/13/writing-feminist-avant-garde-of-the-1970s-at-the-photographers-gallery-for-art-monthly/> (Aralık-Ocak 2017)

Elektronik Kaynaklar

<https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073>

<https://galerinev.art/tr/ben-ve-hersey-arasindaki-mesafe>

<https://www.interviewmagazine.com/art/kiki-smith>

<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/conceptual-performance/a/mary-kelly-post-partum-document>

https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/

<http://www.nilyalter.com/>

<https://sozluk.gov.tr/>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>

https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=tr#t-10962

https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile?language=tr

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Metinleraras%C4%B1l%C4%B1k>

<https://www.youtube.com/watch?v=uTbzI5T-hPc>

Diğer Kaynaklar

Canan ile röportaj kaydı, (22 Ocak 2021), zoom uygulaması
Fatoş İrwen ile röportaj kaydı (25 Ocak 2021), e- posta yoluyla

8. ÖZGEÇMİŞ

2015 /

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Bölümü,
Sanatta Yeterlik

2011 / 2015

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Bölümü
Yüksek Lisans

Tez başlığı: "Vahşi Kadın Arketipi ve Heykel"

2001 / 2007

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
Lisans

1998 / 2001

İzmir İ.S. Güzel Sanatlar Lisesi

2019 "Devridaim" Karma Sergi, Kadıköy Belediyesi CKM Sanat Galerisi

2019 "Çıkrıksız", Zapata Bakery, Karma Sergi

2018 "Kadıköy'de Sanatçı Atölyeleri 1", Kadıköy Belediyesi Gençlik Sanat Merkezi
Karma Sergi

2017 "Yastık" Karma Eserler Sergisi, İstanbul Concept Galeri

2017 First Look 2017 Grup Sergi, ArtHouse İstanbul, Arnavutköy

2016 "Umulmadık Topraklar/ Sizi Çok Formsuz Gördüm!" Grup Sergi, Küratör:
Rahmi Ögdül, Tüyap Artist

2016 İstanbul 2016 “ONE/BİR” Grup Sergi, Antidot Art Loft, İstanbul

2015 “Amarcord“ Grup Sergi, Tüyap Artist Sanat Fuarı, İstanbul

2015 “Saklı/Hidden“ Grup Sergi, Alanistanbul, Overthose, İstanbul

2015 Yüksek Lisans Mezuniyet Sergisi, M.S.G.S.Ü. İstanbul

2014 “Türk Sanatından Kültürel Köprüler” Grup Sergi, Y.T.Ü. İstanbul

2013 Tüyap Artist Sanat Fuarı, Harmony Sanat Galerisi, İstanbul

2013 “Frames of the Turkish Art” Grup Sergi, Budapeşte/Macaristan

2013 “Values of the Turkish Art” Grup Sergi, Targu Mureş/Romanya

2013 “Türk Sanatından Renkler” Karma Sergi, Köstence Sanat Müzesi,
Köstence/Romanya

2013 “Doğaya Saygı” Karma Heykel Sergisi, Armaggan Art & Design Gallery,
İstanbul

2012 “Teras Sergileri” Proje 4L Elgiz Müzesi, İstanbul

2012 “Azami Yük” Karma Sergi, Kabine Nadire, İstanbul

2012 Doğu Akdeniz Üniversitesi Sanat Festivali, Magusa-Kuzey Kıbrıs Türk
Cumhuriyeti

2012 Art Bosphorus Sanat Fuarı, Haliç Kongre Merkezi, İstanbul

2012 “Cockaigne: Bolluk Ülkesi”, Karma Sergi, Pasajist, İstanbul

2012 İkametgâh Kadıköy - Birlikte ve Bağımsız II, Kadıköy

2011 Uluslararası 2.Targu-Mureş Ahşap Heykel Sempozyumu, Romanya

2011 “Mehmet Aksoy’a Destek Sergisi” MKM, İstanbul

2010 Alif Art Genç Sanatçılar Müzayedesi, İstanbul

2009 “Sade” Kişisel Heykel Sergisi, Galeri Artist Çukurcuma, İstanbul

2009 “66 Kadın 66 Yapıt” Karma Sergi, Çekirdek Sanat, İstanbul

2008 “Orta Doğu’da İşgale Karşı Sanat”, Karma Sergi, Karşı Sanat, İstanbul

2008 “Orta Doğu’da İşgale Karşı Sanat”, Frankfurt, Almanya

2008 “Abidin Dino” Portre ve Karikatür Sergisi, Nazım Hikmet Kültür Merkezi, İstanbul

2007 Polonezköy Ahşap Heykel Sempozyumu

2007 Bak Dergisi “Gece Sayısı” Heykel Sergileme

2007 MSGSÜ Karma Sergi, Osman Hamdi Bey Salonu, İstanbul

2007 TSKB “Çevre” Konulu Ödül Heykelciği Yarışması Sergileme, İstanbul

2007 İpek – Ahmet Merey Sanat Ödülleri Sergileme, Osman Hamdi Bey Salonu, İstanbul

2006 MSGSÜ Birgi Heykel Sempozyumu - Ödemiş, İzmir

2006 “Sinan’a Saygı” Taş Heykel Sempozyumu, Çekül Vakfı, Ağırnas Köyü, Kayseri

2006 Tüyap Artist İstanbul Sanat Fuarı, İstanbul 2006 “Sanat Akmerkez’de”, Etiler, İstanbul

2005 Tüyap Artist İstanbul Sanat Fuarı, İstanbul

2003 MSGSÜ Cumhuriyet Sergisi, Osman Hamdi Bey Salonu, İstanbul

2003 İzmir Sanat, MSGSÜ Heykel Bölümü Öğrenci Sergisi, İzmir

2003 8. İstanbul Bienali, Sanatçı Asistanlığı (Do-Ho Suh) ve Sergi Düzenleme

