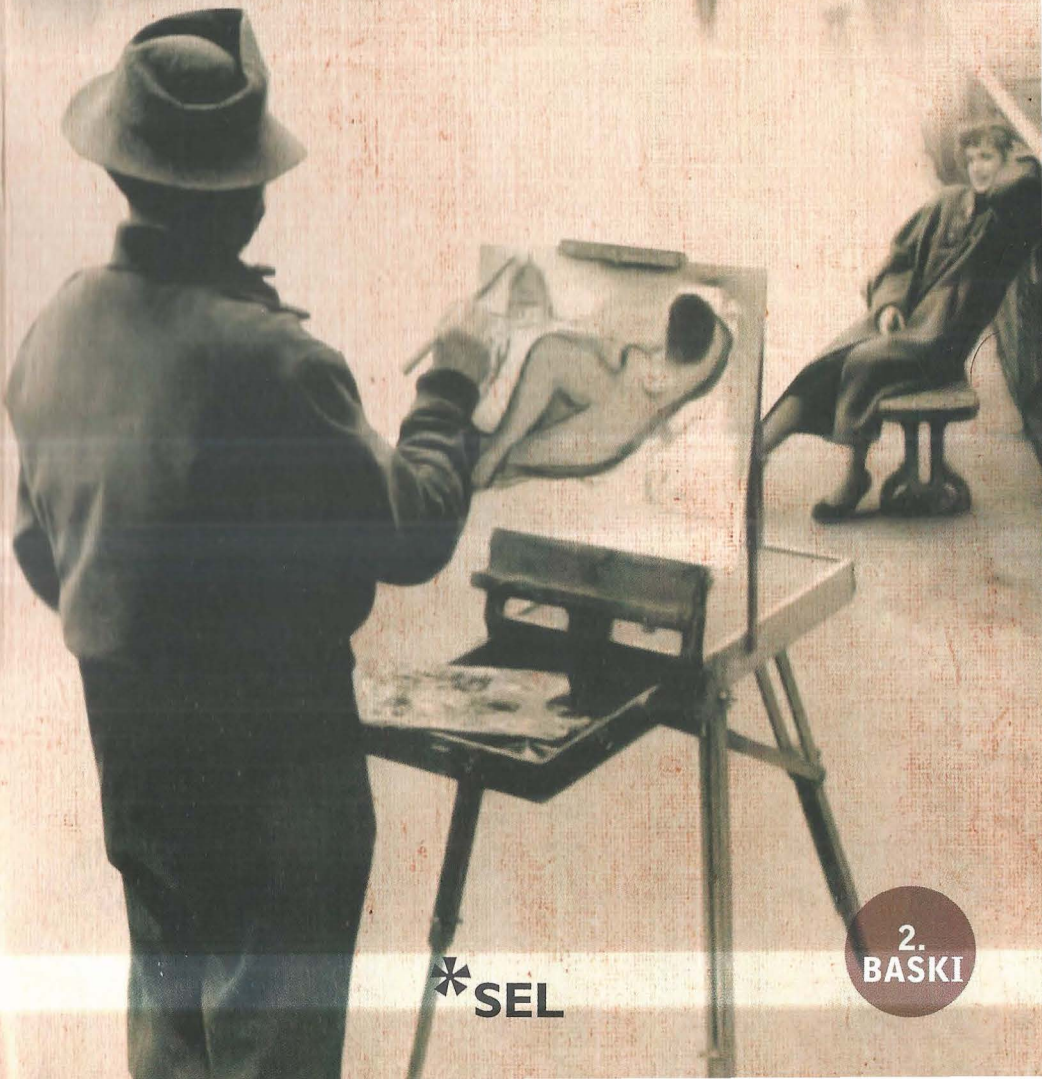
Ahu Antmen • Kimlikli Bedenler

Kimlikli Bedenler*

Sanat, Kimlik, Cinsiyet

Ahu Antmen



2. BASKI

*SEL

KİMLİKLİ BEDENLER*

Sanat, Kimlik, Cinsiyet

AHU ANTMEN, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ni bitirdikten sonra Londra Üniversitesi Goldsmiths Koleji'nde ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde çağdaş sanat alanında yüksek lisans ve doktorasını tamamladı. Cumhuriyet ve Radikal gazetelerinde sanat eleştirmenliği yaptı. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesidir. Yapıtları: *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (Sel Yayıncılık, 2009), *Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (İletişim Yayınları, 2008), *Zamanların Belleği: Ali Teoman Germaner* (İş Bankası Kültür Yayınları, 2008), *İçerdeki Yabancı: Hale Tenger* (Yapı Kredi Yayınları, 2007).

antikite antik çağ
karyatid
penlur:
enstalasyon

*SEL YAYINCILIK / SANAT KİTAPLARI

*SEL YAYINCILIK
Piyerloti Cad. 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

http://www.selyayincilik.com
E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:
Çatalçeşme Sokak, No: 19, Giriş Kat
Cağaloğlu - İstanbul
E-mail: siparis@selyayincilik.com
Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

*SEL YAYINCILIK: 638
ISBN 978-975-570-659-7
SANAT KİTAPLARI: 10

KİMLİKLİ BEDENLER
Sanat, Kimlik, Cinsiyet
Ahu Antmen

© Ahu Antmen, 2013
© Sel Yayıncılık, 2013

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı
Kapak tasarım ve teknik hazırlık: Gülay Tunç
Kapak Resmi: Robert Doisneau, *Pont des Arts'da Ressam*, 1953.

Birinci Baskı: Ocak 2014
İkinci Baskı: Eylül 2014

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası
Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203
Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

Ahu Antmen

Kimlikli Bedenler

Sanat, Kimlik, Cinsiyet

İÇİNDEKİLER

Önsöz 11

Modern ve Mahrem: Osmanlı Resminde Çıplak Beden 17

Hanımlara Mahsus Beylere Vazife:
Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden 33

Türk Sanatında Modernleşme Arayışı
ve 'Antik' Beden 55

Kır, Dök, Tükür:
Bir Namus Meselesi Olarak Heykel ve Beden 73

1970'ler Türkiyesi'nde Sanat,
Kimlik ve Cinsiyet 85

Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri Neden Pembe? 109

'Olympia'yı Sahnelemek:
Kimlik Politikaları Bağlamında Performatif Beden..... 143

Bir Sanatsal Metafor Olarak Armağan Beden 161

Feminizm ve Performans:
'Barış Gelini' Pippa Bacca ve Kurban Beden..... 173

Resimlerle İlgili Açıklamalar 183

Dizin 191

BU KİTAPTA YER ALAN YAZILARLA İLGİLİ AÇIKLAMALAR

Modern ve Mahrem: Osmanlı Resminde Çıplak Beden, "Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa'nın Uzanan Kadın'ı ve Örtülü Çıplaklık" başlığıyla (İstanbul Üniversitesi Sanat *Tarihi Yıllığı,* Cilt XIX, 2007, s. 1-14) yayımlanmıştır. Yazıda bazı değişiklikler yapılmıştır.

Hanımlara Mahsus, Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden yazısının ilk versiyonu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nün yayımlayacağı *Semra Germaner'e Armağan Kitabı* için yazılmış, yazıya bazı eklemeler yapılmıştır. Söz konusu kitap henüz yayımlanmamıştır.

Türk Sanatında Modernleşme Arayışı ve 'Antik' Beden (çev. Kemal Atakay), Amsterdam Allard Pierson Müzesi'nde 21-22 Mart 2013 tarihlerinde "Troy: New Perspectives on Archaeology and Cultural Heritage in Turkey" başlığıyla gerçekleştirilen sempozyumda sunduğum "The Search for Cultural Heritage in Turkish Modern Art" başlıklı bildiri üzerine temellenmiştir.

Kır, Dök, Tükür: Bir Namus Meselesi Olarak Heykel ve Beden, "Türk Kültüründe Beden ve Güzel İstanbul Olayı" başlığıyla Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi'nin 4-5 Nisan 2007 tarihlerinde düzenlediği "Türk Kültüründe Beden" konulu sempozyumda bildiri olarak sunulmuş ve aynı başlıkla (E-Sosder Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 8, 2009, s. 366-375) yayımlanmıştır.

1970'ler Türkiyesi'nde Sanat, Kimlik ve Cinsiyet, "Cinsiyetli Kültür, Cinsiyetli Sanat: 1970'lerden 1980'lere Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sanatçılar" başlığıyla yayımlanmış yazının (*Toplum ve Bilim,* Sayı 125, 2012, s. 63-88) kısaltılmış versiyonudur.

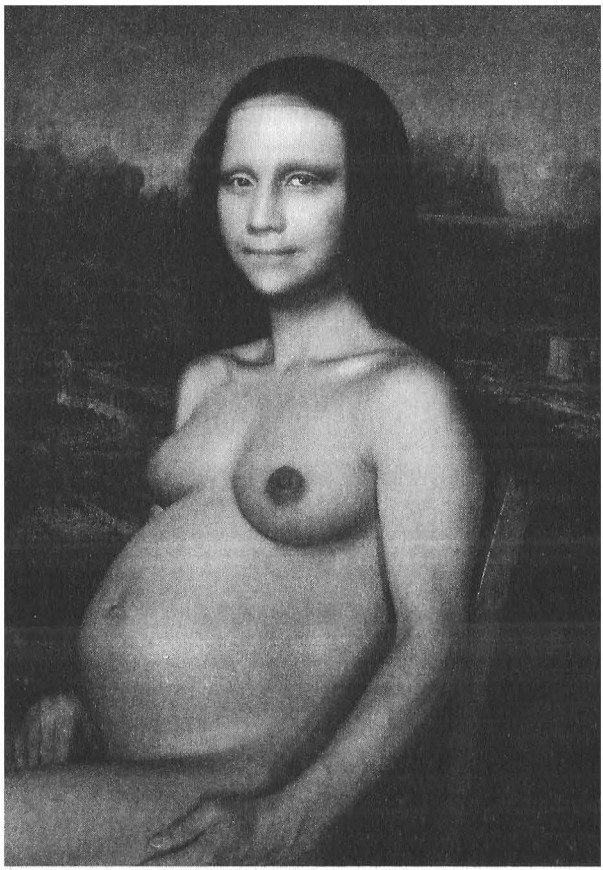
Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri Neden Pembe? aynı başlıkla İstanbul Modern'in 16 Eylül 2011-22 Ocak 2012 tarihlerinde gerçekleştirdiği "Hayal ve Hakikat-Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar" sergisi için yazılmış ve serginin kataloğunda (*Hayal ve Hakikat-Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar,* yay. haz. Esin Eşkinat, İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayını, 2011, s. 66-89) basılmıştır.

'Olympia'yı Sahnelemek: Kimlik Politikaları Bağlamında Performatif Beden (çev. Kemal Atakay), "Performing Olympia: The Performative Body as a Tool in Becoming the Other" başlığıyla 9-13 Temmuz 2007 tarihlerinde Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde gerçekleştirilen XVII. Uluslararası Estetik Kongresi'nde bildiri olarak sunulmuş ve kongre kitabında (*Aesthetics Bridging Cultures XVII. International Congress of Aesthetics Congress Book 2 Selected Papers,* Sanart Association for Aesthetics and Visual Culture, 2009, s. 29-38) basılmıştır.

Bir Sanatsal Metafor Olarak Armağan Beden (çev. Kemal Atakay), "From a Pile of Candies to a Thousand Cranes: Art Works of a Gift Economy" başlığıyla (*Parallax,* Cilt 54, Routledge, Londra, 2010, s. 28-35) yayımlanmıştır.

Feminizm ve Performans: 'Barış Gelini' Pippa Bacca ve Kurban Beden, "Feminist Performansta Metafordan Gerçeğe: Barış Gelinleri Olayı" (*Sanat Yazıları,* Sayı 20, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, 2010) ve "Performing and Dying in the Name of World Peace: From Metaphor to Real Life in Feminist Performance" (*Rupkatha Journal,* Cilt 2, No.1, 2010) başlıklı yazılarımdan ve 31 Ekim-2 Kasım 2011 tarihlerinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde gerçekleştirilen Ölüm, Sanat, Mekân Sempozyumu'nda "Feminist Performansta Metafordan Gerçeğe Ölüm" başlığıyla sunduğum bildiriden derlenerek yazılmıştır.

Bu dünyaya dair umut
beslediği için aramızdan ayrılan
Pippa Bacca'nın anısına...



Yasumasa Morimura, *Hamile Mona Lisa*, 1998,
tuval üzerine inkjet baskı, 77.47x54.61 cm.
Sanatçının ve Luhring Augustine New York izniyle.

Önsöz

1990'lı yıllarda Batı sanat tarihinin belli başlı imgelerini kimlik olgusu üzerinden yeniden kurgulayan sanatçı Yasumasa Morimura, bir söyleşisinde şöyle diyor: *"Erkekler erkektir, kadınlar kadındır, babalar babadır, anneler annedir, Japonlar Japondur, Amerikalılar Amerikalıdır... İnsanların dahil edildikleri kategoriler, sürekli olarak dış dünya tarafından dayatılır. Gene de tek tek her bireyin zihninde ve bedeninde, toplumun ona yüklediği ad, işlev ve konumun sınırlarını kat kat aşan unsurlar bulunur. Bunlar gri bölgelerdir. Ve günlük yaşamda genellikle su yüzüne çıkamayan bu gri bölgelere biçim kazandıran şey, sanattır."*

Bu kitapta yer alan sanatçılardan biri olan Morimura, Batı sanat tarihinin Leonardo ya da Rembrandt imzalı klasiklerinin yanı sıra popüler kültüre mal olmuş Marilyn Monroe ya da Brigitte Bardot gibi figürlerin 'kılığına bürünür', hatta 20. yüzyılın Lenin, Mao, Hitler gibi siyasi figürlerini yeniden canlandırdığı bir dizi fotoğrafı da bulunur. Bu kılık değiştirme sürecinde Morimura'nın 'Japon' kimliği hem görünmez olur hem de daha çok görünür. Bakarsınız, Mona Lisa bu kez, çekik gözlü, hamile bir transseksüel olarak tüm önyargılı bakışlara gülümseyerek karşılık veriyor. Morimura, özellikle toplumsal hafızaya mal olmuş figürleri/imgeleri seçerken, kendi 'yabancı' bedeninin o tanıdık görüntülerde yaratacağı yamukluğu gözler önüne sermek niyetindedir: Kimliğin yaşadığımız toplumsal yapılar içinde genellikle dış görünüşten ibaretmiş gibi algılanmasından hareketle, Morimura için kendi bedeni, başlı başına bir ifade aracına dönüşmüştür.

Morimura, günümüz sanatında kimlik ve bedeni birbirinden ayrılmaz iki olgu olarak gündeme getiren çok sayıdaki sanatçıdan yalnızca biri. 1960'lı yıllardan bu yana gelişen sivil toplum hareketleri bağlamında bir yandan sokaklara taşınan, öte yandan performans

gibi sanatsal ifade biçimlerine kavuşan kimlik politikaları, '*kimlikli beden*'i sanatçıların başlıca konusu ve aracı haline getirmekte gecikmedi. Bu kitapta, Morimura'nın yanı sıra kendi etnik, kültürel geçmişi, cinsiyeti ya da cinsel kimliği bağlamında gündeme getirdiğim sanatçılar, kendi bedenlerini kullanarak stereotipleşmiş beden temsillerini yapısöküme uğratmakla uğraşmış veya hâlâ uğraşıyorlar; böylece bu temsillerin ardındaki ideolojik kurguları görünür kılıyorlar. Sanat bu anlamda gerçekten de Morimura'nın dediği gibi, bir 'gri bölge' oluşturuyor: Kadın/Erkek; Doğulu/Batılı; Siyah/Beyaz gibi ayrımları oluşturan sınırları aşındırmanın kültürel sahası, öncelikle sanat dünyası.

Kimlikli Bedenler başlığını taşıyan bu kitaptaki yazılar, aslında bu başlık altında buluşmak niyetiyle yazılmadı. Ama dönüp baktığımda, farklı dönemlere, farklı türde yapıtlara bakan yazıların temel meselesinin, bedenin kimlik etrafındaki kültürel örüntüleri olduğunu fark ettim. Sanatın kendisi bu anlamda belli bir etkiye sahip, onun ötesinde sanatın tarihi, ideolojik bir kurgu olarak belirleyici bir işlev görüyor. Günümüzde kimlik politikalarıyla ilgilenen sanatçılar, potsmodern düşüncenin sorgulayıcı bakış açısıyla geçmişin yapıtlarından bugüne taşınan stereotipik temsilleri ve bu temsillerin ardındaki ideolojik anlamları çözümlemek gibi bir misyon taşıyorlar. Başta Yasumasa Morimura'nın yapıtlarından yola çıkarak şekillenen *'Olympia'yı Sahnelemek...'* başlıklı yazıda, 19. yüzyıla ait ikonik bir imgeden yola çıkarken, kimlik politikaları temelinde gelişen sanatsal anlayışların bedene yönelik müdahalelerini ele aldım. Bedeni tarihsel ve kültürel bir kurgu olarak görmek ve göstermek sorusundan hareket eden sanatçıların, ötekileştirildikleri ve dışlandıkları bir tarihle, büyük harflerle Batı Sanat Tarihi'yle *bedenleri* üzerinden nasıl cenk ettiklerini göstermeye çalıştım.

Öte yandan bu kitapta, bir Osmanlı ressamı olarak Halil Paşa'nın Meşrutiyet döneminde kendi kültürel çevresindeki modernleşme macerasına ilişkin ipuçları sunan bir figürüyle (*Uzanan Kadın*), genç sanatçı Özlem Şimşek'in aynı figürü (ve esas olarak da Türk sanatını ve sanat tarihini) yapısöküme uğrattığı performatif yapıtları bir araya geldi. Halil Paşa'nın temsil ettiği kadın, kendi bedenini değil, dönemin kültürel dönüşümünü taşıyan bir figür olarak sanata yansıyor,

modern görüntüsüne rağmen bedeni, tıpkı *Olympia* gibi, 'kimliklendirilmiş' bir figür olarak aslında erkek egemen kültüre tabiyetin simgesine dönüşüyor. Aynı edilgen kadın figürlerini, kendilerine atfedilen modern kimlikler üzerinden, erken dönem Türk sanat tarihini oluşturan belli başlı resimlerde de izliyoruz ki o dönem resimlerinde modern kadın kimliği, kanımca kadınların güzelliğinden ya da resimlerin estetiğinden çok daha fazla önem taşıyor. Şimşek'in kendi sanat tarihine bakışı, Yasumasa Morimura'dan veyahut alıntıyı bir strateji olarak benimsemiş sanatçılardan farklı değil; fakat o, kendi iradesi dışında 'kimliklendirilmiş' bedenlerin tarihiyle ilgileniyor, Türkiye'de sanatın modern kadın kimliğinin inşa süreçlerindeki rolünü irdeliyor. *'Hanımlara Mahsus Beylere Vazife...'* yazısında Özlem Şimşek'in mimetik yapıtlarına odaklanırken, bir yandan da modern Türk sanatçılarının kendi modern kadın imgelerini yaratırken bakmış olabilecekleri Batılı kaynaklara değindim. Bu değinilerimin her birinin, Türkiye'nin modernleşme serüveninde görsel verilerin oynadığı role dair bir pencere açtığını umuyorum.

Beden deyince akla gelen insan figürü, malum, sanatın ve dolayısıyla sanatın tarihinin başlıca konularından biri, ama bir döneme kadar figür, akademik bir etüd malzemesi ya da estetik bir ideal olmanın dışında bir anlam taşımaz. Türkiye'de sanatın gelişim evrelerine baktığımızda da 'figür' temsilleri başlı başına bir aşamayı ifade eder. Bu evreleri düşünmek, bizi ister istemez Osmanlı kültürüyle yetişmiş sanatçıların Cumhuriyet öncesi ve sonrasında antikiteyle ilişkisini düşünmeye götürür. *'Türk Sanatında Modernleşme Arayışı ve Antik Beden', 'Modern ve Mahrem: Osmanlı Resminde Çıplak Beden', 'Kır, Dök, Tükür: Bir Namus Meselesi Olarak Heykel ve Beden'* gibi yazılar, aslında bir yönüyle hep aynı mesele etrafında dönen yazılar: Türkiye'de 'Batılı anlamda sanat'ın başlamasıyla birlikte gündeme gelen figür ve sonrasında da çıplak, hangi aşamalardan geçerek sanatçılar için tüm kültürel çağrışımlarından soyutlanmış bir sanat nesnesi haline geldi? Daha doğrusu gelebildi mi?.. Kültürel modernleşme süreçlerimiz açısından düşünüldüğünde, sanatsal bağlamda insan bedeni temsilleriyle ilişkimiz bize ne anlatıyor? 19. yüzyıl sonunda Türkiye topraklarında ilk sanat akademisi kurulduğunda akademik sanat eğitiminin temel unsuru, olmazsa olmazı olan

çıplak figür etüdü yapılamamış, bunun için sanatçıların Avrupa'da eğitime gönderilmesi gerekmişti. Aradan 100 yılı aşkın zaman geçmesine rağmen, sanat eğitiminde çıplak model konusunun bugün de tartışma konusu olabildiğini zaman zaman izliyoruz. Öte yandan tıpkı 1970'lerde olduğu gibi, bugün de çıplak heykeller, bir sanat meselesi olarak değil, namus meselesi olarak görülebiliyor. İleri/geri adımlar, ideolojinin görsellik kazandığı başlıca unsur olarak beden üzerinden izlenebilirken, bedenin sanatsal temsilleri de kültürel dönüşümlerden kendi payına düşeni alıyor.

Figürün ete kemiğe bürünmesi, ona belli kimlikler atfedilmesi ve zaman içinde temsil edilen 'kimlikli' bedenlerin bir nesne/özne dinamiği bağlamında irdelenmeye başlaması, daha yakın dönemde izlediğimiz sanatsal yaklaşımlar. Feminist sanat, bu bağlamda gündeme gelen en kayda değer kültürel veriler arasında; 1960'lardan itibaren bedeni başlı başına bir kültürel çatışma alanı olarak algılayan ve bu algıyı sanat tarihinin geleneksel sınırlarına meydan okuyacak şekilde sanata dönüştürebilen sanatçıların başında, feminist bir tavrı benimsemiş sanatçılar geliyor. Bu kitaptaki iki yazı –*'1970'ler Türkiyesi'nde Sanat, Kimlik, Cinsiyet'* ve *'Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri Neden Pembe?'*– Türkiye'de kadın sanatçıların sanat tarihindeki yerini saptamak için yazılmıştı. Kadınlara yönelik dışlayıcı görünmeyen 'ortam'a karşın, belli başlı 'sanat tarihsel' sergilerde kadınların net bir şekilde arka planda bırakıldığını yadsımak mümkün değil. Bu arka planda bırakılma, yalnızca istatistiksel olarak belli başlı sergilerde kadınların daha az sayıda olmasıyla ilgili değil, tarih yazımlarında kadınların katkısının saptanmaması, altının yeterince çizilmemesiyle ilgili. Bizim 'Sanat Tarihimiz'e tekabül eden sergiler ve metinler silsilesinin arka planda bıraktığı 'kadın' kimliği, müze koleksiyon politikalarını, sergi tercihlerini ve piyasa dinamiklerini de etkiliyor.

Aslında Pippa Bacca'yla ilgili yazım –*'Feminizm ve Performans...'* – bir anlamda bu arka planda bırakılma meselesini de içeriyor: Söz konusu yazıda Pippa Bacca'nın çağdaş bir Kırmızı Başlıklı Kız meseli etrafında popüler kültür ve sanat dünyası tarafından adeta bir daha 'kurbanlaştırılmasına' alternatif bir öyküsünün yazılması gerektiğini düşündüm. Öte yandan, Pippa Bacca'nın her

türlü olasılığı göze alarak çıktığı yolda karşımıza çıkan kavramlardan en önemlisi de, bence, armağan kavramıyla ilişkilendirebileceğimiz bir fedakârlık biçimiydi; alışık olmadığımız bir kendini verme şekliydi. *'Bir Sanatsal Metafor Olarak Armağan Beden'*de, Felix González-Torres'den yola çıkarak bir dizi sanatçıdan sonra Pippa Bacca'ya varırken, 'verme' edimine odaklı yapıtlar üzerinden, Felix Guattari'nin, sanatçıların kendilerini ifade etme şekillerine benzettiği toplumsal ve zihinsel ekolojinin izini sürmeye çalıştım.

Kitabın hazırlanma sürecinde desteklerini esirgemeyen arkadaşlarım Elif Gökteke ve Ferhat Özgür'e, İngilizce yazdığım yazıları Türkçeye çeviren Kemal Atakay'a teşekkür ederim.

Ahu Antmen

Modern ve Mahrem*: Osmanlı Resminde Çıplak Beden



Resim 1. Halil Paşa, *Uzanan Kadın*, 1894

Üçüncü Asker Kuşağı ressamlarından Halil Paşa'nın (1852-1939) 1894 tarihli *Uzanan Kadın*'ı, (Resim 1) figürün anatomik özelliklerini gizlemesine karşın Batı sanatının gelenekselleşmiş çıplak figür resminin bir uzantısı olarak değerlendirilmiş; giysi ve detayların altında beden yapısının kavranabildiği büyük ustalıklar içerdiği iddia edilmiştir.[1] Resme bu açıdan bakmak, Fransız fotoğrafçı Robert Doisneau'nun *Le peintre du pont des Arts - Pont des Arts'da Ressam* (1953) (Resim 2) başlıklı fotoğrafını akla getirir: Bu fotoğraf-

* Bu başlık, Nilüfer Göle'nin medeniyet ve örtünme olgularını irdelediği "Modern Mahrem" kitabının başlığına gönderme yapmaktadır.

1 Sezer Tansuğ, *Halil Paşa* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994): 38.

ta bir ressam, karşısındaki giyinik kadını uzanan bir çıplak olarak betimler, bu görsel espri aracılığıyla çıplaklığın bir yandan da insan bedenine giydirilen bir poz olduğunu ortaya koyar. Poz, Kenneth Clark'ın vurguladığı gibi, çıplak beden (*naked*) ile 'sanatta çıplak beden' (*nude*) arasındaki ayrımın belirlenmesindeki temel öğelerdendir; bedeni sanatsal görme biçimiyle kuşatan bir tür kalkan gibidir.[2] Bu anlayışa göre sanatçı için çıplak beden gerçekte canlı bir varlık değil, poz ve ışıkla şekil bulan bir tasarımdır. Çıplağın İ.Ö. 5. yüzyılda Yunanlar tarafından temelleri atılan bir sanat türü olduğunu söyleyen Clark'a göre, resim ve heykelin belli bir kültürel değer taşıdığı ülkelerde sanatın başlıca konusu çıplak insan bedenidir, ayrıca çıplak her çağda akademik bir ustalık gösterisi olarak önemini korur.[3] "Uzanan çıplak" ise, şematik olarak çıplak tasarımlarının en yaygın örneği, türünün stereotipik bir uygulamasıdır.



Resim 2. Robert Doisneau, *Pont des Arts'da Ressam*, 1953.

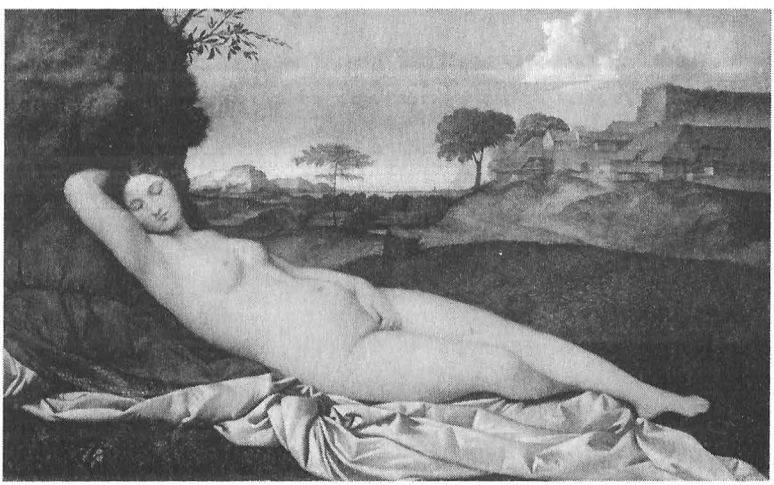
2 Kenneth Clark, *The Nude-A Study of Ideal Form* (Londra: Penguin Books, 1993).
3 Clark, a.g.e.

Halil Paşa *Uzanan Kadın* resmini yaptığında, Osmanlı ülkesinde toplumsal ve kültürel düzeyle yaşanmakta olan bir dizi modernleşme atılımına karşın sanatta çıplaklığın temsili ve kamusal alanda teşhiri, kesin bir tabuydu. Çıplaklık bir yana, figürün temsiline ilişkin çekingenliğin yeni yeni aşılmaya başlandığı bir dönemde gerçekleştirilen bu resim, kadını iç mekân içinde başlı başına bir konu olarak ele almasıyla bile ciddi anlamda bir dönüşümü yansıtmaktaydı. 1880'lerden başlayarak özellikle Osman Hamdi Bey'in *Vazo Yerleştiren Kız* (1881) ya da *Okuyan Kadın* (yks. 1890) (Resim 3) örneklerinde gördüğümüz gibi kadın figürünü ilk kez "seyirlik" bir imge olarak gündeme getiren resimler, ağırlıklı olarak manzara ve natürmort gibi türlere yönelen Türk ressamlar açısından ayrıksı örneklerdi. Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın*'ı ise, Osman Hamdi'den İbrahim Çallı'ya, başka bir deyişle Türk resminin ilk figürlü resimlerinden, figürün belli bir cinsiyete ve tenselliğe bürünerek betimlendiği resimlere uzanan 30 yıllık süreç içinde nasıl bir aşama yaşanmış olabileceğini hayal etmemize olanak tanıyan, bir tür köprü işlevi gören, bu bakımdan ayrıca ele alınmaya değer bir yapıt olarak dikkat çeker.



Resim 3. Osman Hamdi Bey, *Okuyan Kadın*, yks. 1890

Halil Paşa'nın en çok tanınan resimlerinden biri olan bu imge, kendi döneminin koşulları içinde nasıl konumlandırılabilir? Osmanlı-Türk sanatında çıplak türüne uzanan adımlardan biri olarak değerlendirilebilir mi? Türkiye'de ressamlar, sanat tarihçisi Semra Germaner'in gözlemlediği gibi figürü adeta aşama aşama soyarak çıplağa varmışlarsa[4] Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın*'ı bu aşamaların başlangıç noktası sayılabilir mi? Batı'da eğitim görmüş, dolayısıyla Batı'nın biçimsel/tematik/üslupsal dağarcığına yabancı olmayan bir ressam olarak Halil Paşa'nın resmettiği figürün şematik olarak uzanan bir çıplağı çağrıştırdığının bilincinde olmaması mümkün müdür? Öte yandan, başlı başına bu poz, resmi sonraki yıllarda göreceğimiz çıplakların bir tür öncülü ya da en azından habercisi olarak değerlendirmemize yetmez. Bugünün gözlerine sıradan bir uzanan kadın gibi görünen bu imgenin taşıdığı etkinin, izleyiciye, kültürel anlamda geleneksel ile modern arasında duran bir kadının mahrem sayılan alanını göstermesiyle ilgili olduğu söylenebilir. Kendi geçmişinin koşulları içinde bu, bir tür çıplaklıktır. Resme bu etkiyi kazandıran koşulları irdelemek, çıplak bedenin temsiline giden yolda atılan çekingen adımların arka planını kavrayabilmemize katkıda bulunabilir.



Resim 4. Giorgione, *Uyuyan Venüs*, yks.1509

4 Semra Germaner bu gözlemini bir sohbetimiz sırasında dile getirdi.

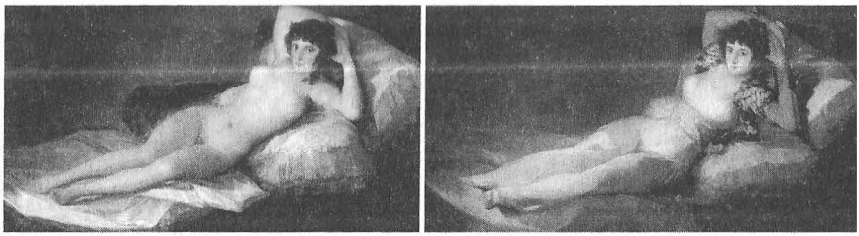
Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın*'ını gelenekselleşmiş çıplak figür resmiyle ilişkilendirmek, tarihsel süreçte gerçekleştirilmiş örneklerin şekillendirdiği bir görme biçiminin yansıması olarak düşünülebilir. Etrüsk lahitlerinde bulunan figürlerden antik heykelciklere değin çeşitli örneklerine rastladığımız bu 'poz', esas olarak Rönesans döneminde yaygınlaşmaya başlar. Venedikli ressam Giorgione (1475-1510), 'uzanan çıplak'ı yaratan kişi olarak değerlendirilir,[5] hatta Kenneth Clark'a göre Giorgione'nin *Uyuyan Venüs*'ünden (1508) (Resim 4) sonraki tüm uzanan çıplaklar, aynı tema üzerine çeşitlemelerdir.[6] Batı sanatının en çok bilinen uzanan çıplaklarından biri olan *Çıplak Maya*'nın (1799-1800) (Resim 5) bir de giyinik versiyonunun bulunması, konumuz bağlamında ilginç bir örnektir. İspanya'da 18. yüzyılın sonunda –Goya'nın (1746-1828) *Çıplak Maya*'yı yaptığı sırada– çıplak kadın resmi yapmak yasaktı.[7] *Çıplak Maya*, kendi döneminde üretilen çıplaklardan daha "çıplak" bir imgeydi üstelik; klasik bir Venüs'ten çok, sıradan bir kadını andırıyor, böylece bir geleneğin sınırlarını aşındırıyordu. Hatta Goya'nın Çıplak Maya'dan sonra yaptığı *Giyinik Maya*'nın (1800-03) (Resim 6) ilk resmi gizleyebilmek amacıyla yapılmış olduğu sanılır. İspanyol devlet adamı ve ünlü sanat koleksiyoncusu Manuel de Godoy'un sarayında bulunan bu resimlere el konmuş, 1815 tarihinde İspanya Engizisyonu Gizli Dairesi'nin bir raporunda belirtildiğine göre Goya mahkemeye çağrılmış ve söz konusu resimleri yapıp yapmadığını açıklaması, bunların kim tarafından ve neden ısmarlandığını anlatması istenmişti.[8] *Çıplak Maya*, zamanında Godoy'un koleksiyonunda bulunan gizli çıplaklardan yalnızca birisiydi; bu tür resimler, onlara sahip olan kişinin özel yaşam alanlarında tutulurdu.

5 Lidia Guibert Ferrara-Frances Borzello, *Reclining Nude* (Londra: Thames&Hudson, 2002): 7-14.

6 Clark, a.g.e.: 110.

7 Manuela B. Mena Marques, *Goya* (Madrid: Fundacion Amigos del Museo del Prado, 2002): 27.

8 Marques, a.g.e.: 28.



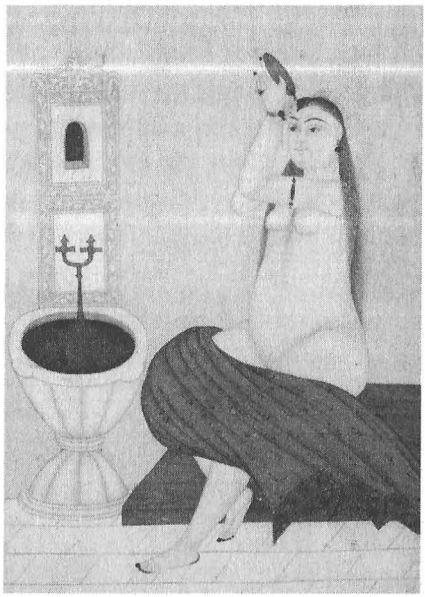
Resim 5 ve 6. Goya, Çıplak Maya, ykş. 1799-1800 ve *Giyinik Maya*, ykş.1800-03

18. yüzyılda İspanya'da dinsel tutuculuğun yansıması olarak çıplak resimlere karşı gösterilen hassasiyet, Cumhuriyet'in ilan edildiği yıllara değin yaşam kültürünü İslam dininin şekillendirdiği Türkiye'de de geçerliydi. Fakat burada da yine özel bir kesimin, yani saray aristokrasisinin görsel zevkini tatmin etmeye yönelik çıplak betimlemelerine rastlanabiliyordu: 18. yüzyıla değin resim örneklerini minyatür dalında veren bir kültürün, minyatür sanatında görülen yeni biçimsel etkiler ve yeni konular bağlamında tek başına betimlenen çıplak figürlere de olanak tanıdığı görülüyordu. Günsel Renda'nın belirttiği gibi, 17. yüzyılın sonunda hazırlanan ve içinde yıldız ve burçları simgeleyen figürlerin yer aldığı bir elyazmasında çıplak kadın figürleri de vardır.[9] Turan Erol da 18. yüzyıla ait saray albümlerinde yer alan ve ressamı Abdullah Buharî'nin, peştemali dizlerine kaydığından 'örtülmesi gereken' hiçbir yerini gizlemeyerek betimlediği çıplak bir kadın figürünü gösteren hamamda yıkanan bir kadın imgesine (1741) (Resim 7) şaşırtıcı bir örnek olarak dikkat çeker.[10] Metin And, Buhari'nin bu minyatürünün yanı sıra 18. yüzyılda saray ressamı olan ve İstanbul'da bir Ermeni ailesinden gelen Rapayel Manas'ın hamamda yıkanan bir anne-kızı gösteren resmini geleneksel tasvir sanatlarından olabildiğince uzaklaşmış bir örnek olarak gösterir, bu noktaya gelinene değin rastlanan diğer tek ya da çok figürlü çıplak betimlemelerine de değinir.[11]

9 Turan Erol-Günsel Renda, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi* (İstanbul: Tiglat Sanat Galerisi, 1980): 42.

10 Erol-Renda, a.g.e.: 83.

11 Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1/Minyatür* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002): 426.



Resim 7. Abdullah Buharî, *Hamamda yıkanan kadın*, 1741

Abdullah Buharî'yle birlikte 18. yüzyılın yenilikçi minyatür ustası sayılan Levnî'nin genç kadın minyatürleri arasında yer alan bir uzanan kadın betimlemesi ise (Resim 8), çıplak olmamasına karşın şematik olarak geleneksel bir uzanan çıplağı çağrıştırması açısından sıradışı bir örnek olarak nitelendirilebilir. Metin And'a göre, ayrı bir çekiciliği olan bu minyatür, kadını tam bir rahatlık içinde gösterir.[12] Rüçhan Şahinoğlu'na göre kadının açılmış kemeri, kuraldan arınmışlığın bir göstergesidir.[13] Gül İrepoğlu da imgeden yansıyan bu rahatlık halinin üzerinde durmuş, göbeği örten şeffaf örtüye dikkat çekerek Levnî'nin modeline erotik bir görüntü vermeyi amaçladığını söylemiştir.[14] Levnî'nin uzanan kadını, 18. yüzyılda Lale Devri'nin,

12 And, a.g.e.: 425.

13 Rüçhan Şahinoğlu, *Lale Devri'nin Minyatür Sanatçısı Levnî ve Öteki Bakış* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, 2000): 68.

14 Gül İrepoğlu, *Levnî: Paintings, Poetry, Colour* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1999): 163-164.

yani Osmanlı sarayının Batı'ya daha çok ilgi duyduğu, Avrupa kültür ürünleriyle daha çok karşılaşmaya başladığı bir dönemin ürünüdür. Gözlerden uzak bir albüm sayfasında kapalı kalmış olsa da kendi döneminin yenileşme çabalarına ve etki alanlarına tanıklık eden bir imgedir. Aynı yorumu, Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın*'ı için de yapmamız mümkün: Bu resim de 19. yüzyılın son çeyreğinde, Osmanlı'nın elit bir kesiminin modernleşme çabasına dair ipuçlarıyla doludur.



Resim 8. Levnî, *Uzanan kadın*, 18. Yüzyıl

19. yüzyıl sonunda bir Türk ressamından bu betimlemenin ötesini beklemek, inandırıcı olmaz. Bu dönemde Türkiye'de belli bir varlık gösteren Türk ressamlarının çıplaktan önce figürle ilgili çekinceleri aşmaları gerekmiş, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Hoca Ali Rıza gibi asker kökenli ressamlar, manzara ve natürmortlara ağırlık vermişlerdir. Türk resminde ilk kez ve sistemli bir şekilde figür resminin başlaması, 1883'te Osman Hamdi Bey'in girişimiyle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla olmuştu.[15] Bu yıllarda kadın modelden çalışmak söz konusu değildi; akademik disiplinin önemli koşullarından biri olan canlı modelden çıplak etüd eğitimi

15 Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950* (İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003): 47.

ise, ancak yurt dışında okumaya gidenlerin sahip olduğu bir olanaktı. 1890-92 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim eğitimi gören Celal Esad Arseven, akademide model konusundaki durumu şu şekilde aktarır:

"Resme ilk başlayan talebe karşısına konulmuş olan alçıdan dökme hendesi mücessem şekillerin ve kabartma çiçek ve tezyinat modellerinin kâğıt üstüne kömür kalemle (füzenle) ve sosla resimlerini yaparlardı. Bu hususta liyakat gösterenler alçıdan büst ve heykellerden çalışırlar ve oradan da canlı model kısmına geçerlerdi. O zaman mektepte çıplak resim yapmak yasak olduğu gibi kadın model de getirilmiyordu. O zamanları halkın taasubu nazar-ı dikkate alınarak kadın ve çıplak model getirilmezdi. Zaten o zamanın zihniyetine göre çıplak duracak model bulmak da imkânsızdı. Tenekeci, hamal, rencber, satıcı gibi gündelikle tutulan bazı modellerin elbiseli olarak gövde kısımları yapılır ve en çok kafa resimlerine çalışılırdı."[16]

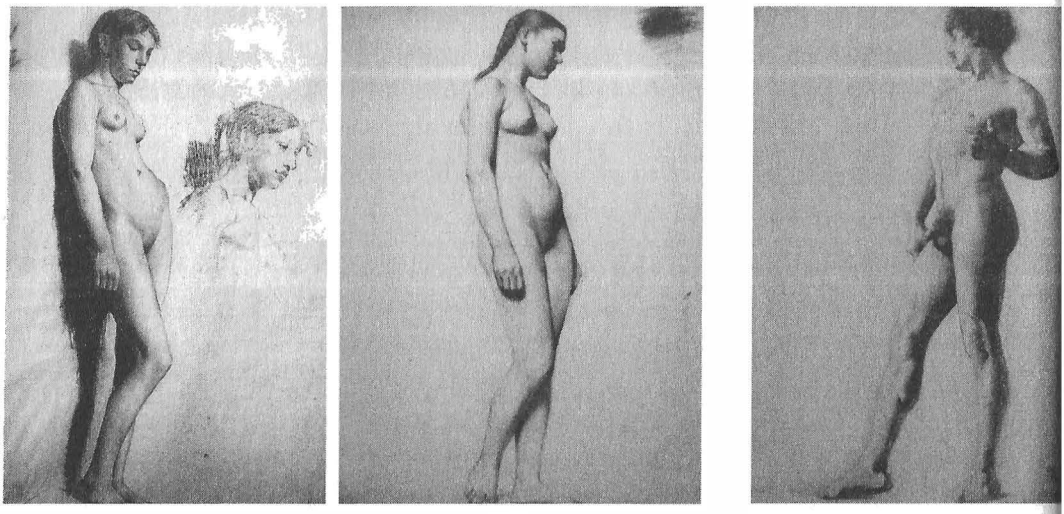
Aynı dönemde İstanbul'da açılan az sayıdaki sergide çıplak kadın resimlerinin sergilenmesinin de yasak olduğu tahmin edilebilir; örneğin 1901 ve 1902 İstanbul Salonları'nda çıplak tuvallerin gösterilmemesi yolunda hükümet emirleri bulunur.[17] Bu çerçevede bakıldığında, 1869-1873 yılları arasında Mühendishane'de eğitim gören, 1880'de padişah tarafından yurtdışına gönderilen ve sekiz yıl kalan Halil Paşa'nın bilinen çıplaklarının hepsinin akademik birer etüd oluşu ve hemen hepsinin Paris'te yapılmış olduğu anlaşılabilir. Paris'te Jean-Léon Gérôme ve Gustave Courtois atölyelerinde eğitim gören Halil Paşa, bu yıllarda erkek ve kadın modelden çalışarak güçlü bir bedensel kavrayışı duyuran çıplak desenler yapar (Resim 9, 10, 11). Sezer Tansuğ'un belirttiği gibi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çıplak bedenin tüm ayrıntılarına girmekten özenle kaçındığı bir süreçte Halil Paşa, akademik bir atölye disiplinini yansıtan sayısız figür çalışması yaparak bu konudaki çekingenliği aşar.[18] Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın*'ının giyinik olmasına karşın giysinin

16 Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, Cilt III (İstanbul: İstanbul Maarif Basımevi, 1967): 131.

17 Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971): 422.

18 Tansuğ, a.g.e.: 30.

kıvrımları ve dökümü altındaki bedenin yapısını görsel olarak kavrayabilmemiz, hiç kuşkusuz Halil Paşa'nın bu akademik geçmişinin bir sonucudur.



Resim 9, 10, 11. Halil Paşa, *Çıplak etüdler*, 1881

Halil Paşa, *Uzanan Kadın*'da, aslında bir yanıyla da geleneksel betimleme biçimlerindeki mekânsal algıyı hissettirir; örneğin figürün içinde yer aldığı mekân aslında tıpkı bir minyatür gibi, derinlik duygusundan son derece yoksundur. Fakat yine de burada artık ete kemiğe, gerçekliğe bürünen bir figür vardır; üstelik figürün örtük olmayan kesimlerindeki ince işçiliğin yarattığı bir etki de sezilir. Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın*'ında yüz, el ve ayaklar adeta figürden bağımsız ayrıntılar olarak dikkati çeker; izleyicinin gözünü alır. Yüze bu etkiyi veren, genç kadının boynuna düşen, başı sanki bedenden ayıran saçlarıdır. El, resmin tam merkezindedir. Titiz 'işçiliğiyle' dikkat çeken ayaklar ise, bu ayrıntının, aynı resimde kalın, ince ve şeffaf kumaşlar, bitki, halı, ahşap, cam, su, ten gibi farklı dokuları betimleyen sanatçının ustalığını sergilemek için seçtiği başlıca unsurlardan biri olduğunu düşündürür. Osman Hamdi'nin resimlerinde de kadın figürleri pek çok kez çıplak ayaklarla betimlenmiştir,

ancak izleyicinin gözü, çoğunlukla okuyan, vazo yerleştiren, müzik çalan, izlendiğinin sanki farkında olmayan bu kızların yaptığı işlere ve "Doğu" kültürünün yansıdığı ortamlara, kıyafetlere çekilir. Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın*'ı ise başlı başına bir seyirlik gibi uzanmış; yüzün, ellerin, ayakların bu seyrin bir parçası olduğunun farkındaymış gibi izleyiciye bakar.

Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın*'ı gerçekleştirdiği yıllarda yüz, el ve ayaklar sıkı örtünme kurallarına tabiydi, ayrıca İslam kültüründe ayakların açık olması namazın geçerli ya da geçersiz sayılmasına yönelik tartışmaların[19] konusuydu. Dolayısıyla, bir kadının "mahrem"ine yönelen bu resim, kendi döneminin kültürel koşulları içinde fazlasıyla açık olduğu düşüncesini de beraberinde getirir. *Uzanan Kadın*'ın gerçekleştirildiği dönemde bazı modernleşme atılımlarına karşın kamusal alanda kadının mahremiyetine verilen önem azalmamıştı. Mehmet Ö. Alkan'ın dikkat çektiği gibi, Tanzimat'tan sonraki dönemde kadınların yalnızca toplumsal olarak değil, fiziksel olarak da "görünmez" kılınmasına yönelik yasalar hâlâ çıkarılmaktaydı, örneğin nüfus kayıtlarıyla ilgili bir talimatnamede erkeklerin fiziksel görünümleri betimlenirken, kadınların yalnız isimleri ve yaşları yazdırılmaktaydı; ya da örneğin bir evin kadınlara ait mekânlarını gören komşunun, duvar ya da tahta perde yaptırarak görüşü engellemesi ve verdiği zararı telafi etmesi gerekmekteydi.[20] Kadınların kamusal alanda nasıl giyindiği ise, resmî düzeyde başlı başına önem verilen bir konu olarak dikkat çeker. Bu konuda sürekli fermanlar çıkarılmış, kurallara uymayanlar cezalandırılmış ve bu uygulamaların, 1890'lı yıllarda bir ölçüde gevşemeye başladığı gözlemlense bile kadınlar yine de sıkı bir denetime tabi tutulmuşlardı.[21]

Kadın bedeniyle siyasi otorite arasındaki ilişkileri irdeleyen Nora Şeni, kadın bedeni ve kıyafetlerinin toplumsal tercihlerin simgesel

19 Bu konuyla ilgili tartışmalar için bkz. İlhan Arsel, Şeriat ve Kadın (İstanbul: Dilek Ofset, 1996): 260.

20 Mehmet Ö. Alkan, "Tanzimat'tan Sonra Kadın'ın Hukuksal Statüsü" (İstanbul: *Toplum ve Bilim*, No. 50); aktaran Nilüfer Göle, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme* (İstanbul: Metis Yayınları, 1991): 23.

21 Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1982): 141-142, 144-145.

olarak belirlendiği yer olduğunu[22] söylerken, Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın*'ının kendi dönemi içinde ne kadar göstergesel bir yapıt olduğunu belirlememize yardımcı olacak bir pencere de açmış olur. Nilüfer Göle de kadın bedenine, mahrem ile namahrem alan arasındaki sınır çizgisini belirleyen ve farklı toplumsal projelerin sergilendiği bir alan olarak işaret eder.[23] Göle, Türkiye'de modernleşme süreci içinde İslam/Batı, geleneksel/modern, mahrem/namahrem gibi karşıtlıkları çevreleyen bir çatışmada[24] kadının belirleyici konumunun altını çizer. Bu açıdan bakıldığında Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın*'ı, tuvale yapılmış olması ve tek başına bir kadın figürünü ele alması açısından İslam'a değil Batı'ya; kadının kıyafetinden ve mekânın özelliklerinden de gördüğümüz gibi geleneksel'e değil modern'e, özel bir ânı ve alanı teşhir etmesi açısından mahrem'e değil namahrem'e yönelir. Turan Erol'a göre Lale Devri'nden başlayarak Osmanlı toplumu ile Avrupa arasındaki duygusal engelin kalkması, Türk sanatında Batı'dan aktarmacı bir süreci başlatmış; sarayda ve varlıklı aileler arasında güçlenen Avrupa'ya öykünme eğilimi, en çok da giyimde, kuşamda, evlerin döşenişinde ve kadınların takılarında görülmüştür.[25] Bu noktada *Uzanan Kadın*'a bakarak, Osmanlı toplumunda bir Türk kadını olarak betimlenişine ilişkin ipuçlarını değerlendirebiliriz. 1894 yılında –yani resimle aynı tarihte– çekilmiş bir stüdyo fotoğrafı, Türk kadınını o dönemde yaygın olduğu gibi daha geleneksel bir biçimde görselleştirir (Resim 12).[26] *Uzanan Kadın* ise, belli ki İstanbul'da Avrupa giysileri satan Selanik Bonmarşesi, Şişman Yanko gibi mağazalardan alışveriş eden, salon yaşamında Avrupa modasına göre giyinen bir sınıfın mensubudur,[27] giderek Batılı bir görünüm kazanan kadınlara daha çok benzemektedir. Söz konusu fotoğraf 'Türk kadını'nı etrafındaki nesneler, giydiği kıyafetler ve pozu

22 Nora Şeni, "Ville ottomane et représentations du corps féminin" (Paris: *Les Temps Modernes*, 1984); aktaran, Göle, a.g.e.: 18.

23 Göle, a.g.e.: 24.

24 Göle, a.g.e.: 18.

25 Erol-Renda, a.g.e.: 80-81.

26 Bu ve aynı dönemde çekilmiş başka fotoğraflar için bkz. Engin Özendes, *Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a-Fotoğrafta Oryantalizm* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999): 10-13, 16-18.

27 Caporal, a.g.e., 145.

itibarıyla "Doğulu" olarak yansıtırken, Halil Paşa'nın resmi Türk kadınını bir "Batılı" olarak kurgular.



Resim 12. Sebah & Joaillier, *Türk Kadını*, 1894

Nilüfer Göle'nin belirttiği gibi, 19. yüzyıl Osmanlı dünyasında Batıcılar için kadının peçesini kaldırması, ev dışına çıkması ve özgürleşmesi medeniyetin bir ön şartı olarak belirirken; İslamcılar için kadının İslami ahlaka uygun giyinmesi ve davranması gelenekleri korumanın bir teminatıydı.[28] İçerisi ve dışarısı, mahrem ve namahrem arasındaki sınır çizgisini kadının bedeni çizmekteydi; hangi medeniyetin yörün-

28 Göle, a.g.e.: 32-33.

gesine girileceğini ise kadının mahrem ile namahrem daireleri arasındaki yeri belirlemekteydi.[29] Bu açıdan *Uzanan Kadın*, modernleşen kadının ve modernleşen imgenin ifadesidir ama, aynı beden üzerinde iki farklı düşünsel yapının çatışmasıdır da. Pembe elbisesiyle mavi bir divana uzanmış genç kadın kadar dikkat çeken bir başka nokta, figürün içinde yer aldığı oldukça karanlık ve dar mekândır. Burası, öylesine içe dönük bir dünyadır ki, duvardaki manzara bile dışarıya yönelik bir simge olarak gözümüzün görebileceği alanın dışında bırakılır. Bu açıdan aynı zamanda bir enteriyör olarak bu yapıtta "iç mekân", bir metafor olarak da ifadesini bulur. Burası sonuçta bir evin haremidir: 20. yüzyıl öncesinde hemen tüm Osmanlı evlerinde haremlik/selamlık uygulaması vardı.[30] Modern görüntüsüne karşın *Uzanan Kadın*, sonuçta yalnızca dışarıya yönelik görüntüsünde moderndi: Toplumsal konumunda değişen fazla şey yoktu.

Halil Paşa'nın *Eşinin Portresi* başlıklı 1900 tarihli olduğu sanılan bir resimdeki kadınla benzerliğine bakılırsa, resimdeki kadın, yine büyük ölçüde kapalı mekânda yaşamaya, dışarı çıkarken belli kurallara göre örtünmeye mahkûm, 16 yaşında bir kızdı. Kendisinden 26 yaş büyük bir kişiyle evlenecek; 26 yaşına gelmeden üç çocuk doğurmuş olacaktı.[31] 19. yüzyıl sonunda gazete ve dergilerde genç kızların çok erken yaşlarda evlendirilmesinde yönelik tepkiler içeren çok sayıda yazı yayımlandığından, bu dönemde evlenme yaşının kızlar için hâlâ çok düşük olduğu biliniyor.[32] Eğer gerçekten Halil Paşa'nın eşinin portresi ise Recaizade Mahmut Ekrem'in kız kardeşi Aliye Hanım olması gereken *Uzanan Kadın*, dış görüntüsü itibarıyla modern ve toplumun en modernleşmiş kesiminden bir yansıma olmasına karşın, sonuçta geleneksel yapıyı içinde barındıran bir figürdü.

Uzanan Kadın'ın, modern bir imge olmasına karşın geleneksel toplum yapısını içselleştirmiş bir kuşağın ressamı tarafından yapıldığını unutmamak gerekir. Kaçgöç olgusunun, yani dinsel bir anlayışla

29 Göle, a.g.e., 32-33.

30 Alev Lytle Croutier, *Harem-The World Behind the Veil* (New York: Abbeville Press Publishers, 1989): 145.

31 Halil Paşa'nın evliliği ve Aliye Hanım'ın yaşı konusundaki belgeler ve ailesinden alınan çeşitli bilgiler için bkz. Tansuğ, a.g.e.: 20-22.

32 Alan Duben-Cem Behar, *İstanbul Haneleri-Evlilik, Aile ve Doğurganlık 1880-1940* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996): 145-149.

Müslüman kadınların erkeklere görünmemesi kuralının hâlâ geçerliliğini koruduğu bir kültürde genç bir kadını başı açık, izleyenle göz teması kuracak şekilde, son derece rahat bir uzanma pozisyonunda betimlemek de cesur bir adım olarak nitelendirilebilir. Fakat Halil Paşa, bu resmi yaptığı yıllarda onu evinin dışında teşhir etmeyi büyük olasılıkla aklından bile geçirmemişti. Yapıt, nispeten küçük diyebileceğimiz 41x60 cm boyutlarıyla ev içine, ev içinde dahi muhtemelen genç kadının yaşadığı odalardan birine asılmış olabilir.[33] Sanatçının diğer kadın betimlemeleri arasında *Madame X* (1900) 100x60 cm, bahçede duran bir kadını gösteren *Şakayıklar ve Kadın* (1898) 120x73 cm, oturan bir figür olan *Pembeli Kadın Portresi* (1904) 124x79 cm boyutlarındadır ve bu resimlerin her birinde kadınların modern giyimlerine karşın bedenleri tümüyle kapalıdır. *Uzanan Kadın* bir çıplak değildir ama tüm özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, sanki örtülü bir çıplaklık taşır. Ya da kendi dönemi içinde, tıpkı Goya'nın *Maya*'sının bir de giyinik versiyonunun bulunmasıyla ilgili koşulları çağrıştırarak; bir kültürün bedene, çıplaklığa, mahremiyete ve kadına yönelik tavrının çıplak bir göstergesi gibidir.

Celal Esad Arseven'in *Türk Sanatı Tarihi*'nde Süleyman Seyyid'in atölyesinde çalışırken çekilmiş bir fotoğrafı bulunur (Resim 13). Bu fotoğraf, Arseven'in de değindiği gibi, hakkında çıkan yazılarda yalnız natürmort yaptığı söylenen bir ressamın figür, portre, peyzajın yanı sıra çıplak da yapmış olabileceğini ortaya koyar.[34] Atölyesinde, sanatın bu farklı türlerinden resim örnekleri görülür. Ama 19. yüzyıl sonu gerçekleştirilen sergilerde, manzara, natürmort, portre dışında örneklere rastlanmaz. Türkiye'de başlı başına bir konu olarak *nü*'nün ilk kez 1922'de, 4. Galatasaray Sergisi'nde sergilendiği sanılmaktadır.[35] Bu çıplaklar, Halil Paşa'dan sonraki kuşağın sanatçıları Namık İsmail ve İbrahim Çallı'nın imzasını taşır. Tutucu çevrelerin tepkilerine karşın çıplağı kabul ettirebilenler de bu kuşağın sanatçıları

33 Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın* resmiyle ilgili MSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan envanter kayıtlarında, yapıtın daha önce nerelerde sergilendiği yer almamaktadır. Resmin geçmiş öyküsüyle ilgili öğrenilebilen tek ayrıntı, 1966'da Güzel Sanatlar Akademisi tarafından İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne satın alındığıdır.

34 Arseven, a.g.e.: 142.

35 Ömer Faruk Şerifoğlu (yay. haz.), *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003): 38.

olmuştur. Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın*'ı ise, insan bedeninin çıplaklığını akademik bir etüdden öteye taşıyacak olanağı bulamamış bir kuşağın simgesidir sanki; aradaki topu topu 30 yılda bir ülkenin çehresi kökten değişime uğrarken, o dönüşümün ardında kadının yaşamına yönelik değişen ve değişmeyen koşulları gözler önüne serer, ayrıca hem kadınların hem kadın resimlerinin 'mahrem'ine girmenin neredeyse çıplaklıkla eşdeğer olduğu bir dönemi yansıtır.



Resim 13. Süleyman Seyyid atölyesinde çalışırken

Hanımlara Mahsus Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden

Çocukluğunun bir kısmını İstanbul'da geçirmiş olan Demetra Vaka, 1921 yılında yeniden bu kente döndüğünde yüzü açık Türk kadınlarını erkeklerle yan yana gördüğündeki şaşkınlığını anlatır anılarında; farklı bir Türkiye'ye geldiğini öyle anlar.[36] Vaka'nın işgal yıllarındaki İstanbul'a dair gözlemlerini anlattığı kitabının başlığı da Türkiye'nin değişen çehresine, kadınların açılan yüzlerine bakarak konmuştur: "İstanbul'un Peçesiz Kadınları" Vaka kitabında Cumhuriyet'in ilanından hemen önceki dönemde kamusal alanda yeni bir hayata başlamış olan Osmanlı kadınlarını anlatır; yüzlerinin görülmesi bir yana, çöpçülük yapanlardan tezgâhtarlara, daha hali vakti yerinde olup dükkân açanlara değin çeşit çeşit iş güç sahibi kadındır onu hayrete düşüren, kafeslerin arkasındaki hayatlar ne zaman, ne çabuk, nasıl tarihe gömülüvermiştir böyle? Vaka'nın anıları, İstanbul ile duygusal bağı olan bir kadının öznel gözlemlerine dayanmasına rağmen, o dönem yaşayan kadınlarla söyleşiler de içerdiğinden, toplumsal bir dönüşümü hissettirebilen bir boyuta sahiptir. Osmanlı toplumunda özellikle II. Meşrutiyet'in ilanından sonra görülen modernleşme dinamiklerinin kadınların bedenlerinde ve yaşam biçimlerinde bir tür dış görünüş kazandığı malumdur; peki ama Cumhuriyet'e uzanan bu süreç kadınlar tarafından nasıl yaşanmıştır gerçekten? Yüzün açılmasıyla kapanması arasında, baskılarla özgürlükler arasında fetvaların, geleneklerin, yılların ötesindeki bir şeyin yaşandığı gibi ifade bulması mümkün müdür?

Demetra Vaka'nınki gibi kaleme alınmış anılar tarihi daha içerden bir bakışla algılayabilmemize katkıda bulunurken zihnimizde imge-

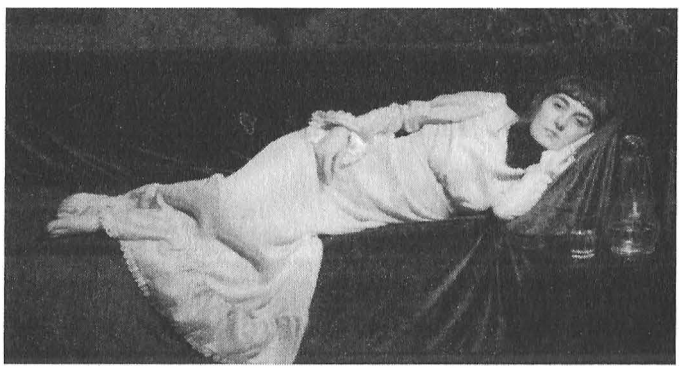
36 Demetra Vaka, *İstanbul'un Peçesiz Kadınları*, çev. Serpil Çağlayan (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003): 10.

ler yaratabilmenin en doğrudan yollarından biri de görsel verilerdir. Bu bağlamda fotografik kayıtlar belki daha belgesel bir işlev görmektedir ama sanatçıların üretimleri başka bir kavrayışın kapılarını aralar. Aslında bir bütün olarak görselliği toplumsal yapıyı salt yansıtan değil kuran unsurlardan biri olarak kabul ettiğimizde, Osmanlı toplumundan Cumhuriyet Türkiyesi'ne geçiş sürecinde yaşanan kültürel değişim dinamiklerinin neden kadın figürü üzerine odaklandığını, öte yandan görsel verilerin bu değişim sürecini neden yeterince hissettiremediğini kavramamız da daha kolay olmaktadır. Resimlerde gördüğümüz modern kadınlar Osmanlı toplumunda değişen bir dünyanın görüntüsü olmayı üstlenmiş varlıklardır, ama o dönemde üretilmiş çok az resmin üzerinde onların imzası vardır. Kadınlar resimlerde topyekün bir modernleşme simgesi olarak şablonlaşırken, gerçek yaşantılar çerçevenin dışındadır. Modernleşme deneyiminin dişil gibi görünen eril karakteri, "modern kadın"ı bir simge haline getirirken kadınların deneyimlerinden çok erkeklerin gözlemleri üzerine temellenir.

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. 1960'lı yıllardan başlayarak feminist temelli eleştirel yaklaşımların gündeme gelmesiyle sorgulanmaya başlanan bu tür görsel üretimler özne ile temsil arasındaki ilişkinin ve cinsiyetçi görsel kodların yoğun bir biçimde irdelendiği postmodern süreçte çözülmeye başlar. Bu çözülme sürecinde çağdaş sanat pratiğinin eleştirel stratejilerinden biri olarak gündeme gelen parodik postmodern temsil biçimleriyse kadın sanatçıların kendi deneyimlerini temsil etme hakkını simgesel olarak sahiplenmelerinin en belirgin yollarından biri olarak karşımıza çıkar. Sanatta postmodernizmin temel bir unsuru olarak gündeme gelen ve 'ironik alıntılama', 'pastiş', 'kendine mal etme' ya da 'metinlerarasılık' gibi terimlerde ifade bulan parodik yaklaşımlar, geçmişin görsel birikimi içinden eskileri bulup çıkardıkça esas olarak temsil biçimlerinin tarihine dikkat

çekmek,[37] deyim yerindeyse tarihin görüntülere yansıyan suretindeki peçeyi kaldırmak amacındadır.

Bu peçenin kalkması, elbette ancak, sanat eserlerinin kadınlar hakkında geleneksel olarak benimsenen ve doğallaştırılan düşüncelerden kopuşuyla mümkün olabilecektir. Feminist sanatçılar, bu tür bir kopuşun sanatsal pratikte kadınlığın toplumsal inşa süreçlerini gözler önüne serebileceğini savunurlar.[38] Kuramsal temele dayanan bu tür sanatsal pratikler, sanatı kişisel bir dışavurum olarak kabul eden hâkim sanat anlayışından koparak toplumsala ve siyasala bağlamakla kalmaz, sanatçıyı yarattığı imgelerin sorumluluğunu üstlenen yeni bir konuma yerleştirir.



Resim 14. Özlem Şimşek, *Uzanan Kadın (Halil Paşa'dan Sonra)*, 2012

Fotoğraf ve video sanatçısı Özlem Şimşek'in 2010-2011 yılında ürettiği bir dizi fotoğraf ve video, geçmişin sanatıyla bugünün sanatı arasında köprü kurarken burada sözü edilen türde bir kopuşu gündeme getirir. Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, Halife Abdülmecid Efendi, Mihri Müşfik, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail gibi sanatçıların yapıtlarını kendi bedenini kullanarak yeniden kurgulayan sanatçı, feminist temelli parodik bir temsil stratejisiyle Türk resmin-

37 Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (New York: Routledge, 1989).

38 Judith Barry-Sandy Flitterman-Lewis, "Textual Strategies: The Politics of Art-Making", *The Feminism and Visual Culture Reader*, yay. haz. Amelia Jones (Londra&New York: Routledge, 2003).

deki 'modern kadın' imgesinin (ve bağlantılı olarak modern kadın kimliğinin) inşa süreçlerini ele alır. Kurguladığı her görüntüde kılık, makyaj ve tavır değiştiren Şimşek, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte resmedilmiş kadınların dış görünüşü kadar vücut dillerini ve duygu durumlarını da canlandırmaya çalışarak mecra olarak fotoğraf ve videoda daha gerçek(miş) gibi algılanan donmuş kareler yaratır. Şimşek'in *Uzanan Kadın (Halil Paşa'ya Atfen)* (Resim 14) *Haremde Goethe (Abdülmecid'e Atfen)* ve *Sigara İçen Kadın (İbrahim Çallı'ya Atfen)* gibi videoları ise, söz konusu resimleri canlandıran hareketli görüntülerden oluşur. Birer *tableau vivant*[39] gibi gerçekleştirilmiş olan ama bu tür ifade biçimine özgü hareketsiz durma yerine hareketi başlıca anlatım ve anlam unsuru olarak kullanan bu yapıtlarda Goethe okuyan kadın gerçekten kitap okur, sigaralı kadın gerçekten sigara içer, başka bir deyişle bu kadınlar salt görünüşken eyleyene dönüşür, bu tür resimlerdeki alışılmış özne/nesne dinamiği tersine çevrilir. Şimşek'e göre, yapıtlarının çıkış noktası, bu kadınların resimlerde canlandırdığı rolleri anlamak üzerine kuruludur:

> "Modellerin pozları ve o pozun izleyiciye aktarılma şekliyle ilgileniyorum. Ressamın sanat anlayışı, toplumsal görüşü, kadını görüşü var resimlerde. Onun yanı sıra o kadının kimliği de kendini gösteriyor poz verirken. Hepsi karşılıklı bir etkileşim içinde oluşuyor. Model poz verirken karşısındaki ressamla ilişkisi var, hem kadın-erkek ilişkisi, hem toplumsal açıdan ilişkisi, hem de kişisel bağlamda ilişkisi var. Bunların hepsi birbirine geçiyor ve bu resimler ortaya çıkıyor. Ben bu resimlerde tüm bu ilişki biçimlerinden doğan kadın imgesini araştırıyorum. Hepsinde, bu ülkedeki kadınlık durumuna biçilen rollerin yeniden üretildiğini görebiliriz."[40]

Özlem Şimşek'in yapıtları, bugün yaşayan bir kadın sanatçının geçmişin kadınlarını yeniden canlandırmak arzusunun/dürtüsünün ne anlama geldiğini, söz konusu bu "modern kadın" imgesinin neden bugün yeniden gündeme gelmekte olduğunu da düşündürür. Bu yapıtlara bugünün penceresinden bakmak, kimlik dediğimiz olgunun değişen iktidar ilişkileri bağlamında nasıl kurgulandığını gösterirken,

39 'Canlı tablo' anlamına gelen Fransızca terim, kostümlü ve makyajlı oyuncuların bir resmi kıpırdamadan, sessizce canlandırdığı teatral sahnelere denir. Özellikle 19. yüzyılda popüler bir eğlence biçimi olarak yaygınlaşmıştır.

40 Daha ayrıntılı açıklamalar için bkz. www.ozlemsimsek.com.

sabit, değişmez kimlik algısını yıkar. Kadın kimliğinin, bu anlamda, 'Batı dünyasına yönelme ve Batılılaşma hareketleri ile birlikte siyasi iktidar mücadelelerinin, ilerici-gerici tartışmalarının odak noktası'[41] olarak hiçbir zaman yalnızca kadınları temsil etmediğini akla getirir.

Bu yazıda niyetim, Türk modernleşmesi açısından kadınların özellikle 20. yüzyıl başından itibaren daha fazla görünürlüğünün ve değişen görünüşünün ifade ettiği simgesel anlamları araştırmak değil, sanat tarihimizdeki "modern kadın" imgesinin kuruluşunu ve çözülüşünü feminist sanat epistemolojisi açısından ele almak. Peggy Brand'a göre bu tür bir epistemolojik yaklaşım, bir yapıtın feminist sanat parodisi olup olmadığınının anlaşılabilmesinin ön koşuludur. Bu çerçevede feminist parodi, 1) feminist hicive/taşlamaya ve 2) erkek sanatçı tarafından üretilmiş özgün bir yapıtın karmaşık bir taklidine dayanır. Politik bir strateji olarak feminist parodinin algılanabilmesi ise 1) parodinin hedefi olarak özgün sanat yapıtlarının kullanılmakta olduğu bilgisi ve 2) parodiyi yapan sanatçının egemen iktidar sistemini yıkıma uğratmak ve kadınların lehine değiştirmek amacında olduğunun bilinmesiyle mümkündür.[42]

Dolayısıyla Şimşek'in bazı yapıtlarını feminist sanat parodisi bağlamında tartışmadan önce, yeniden canlandırdığı resimlerin kendi üretim koşullarını anlamak önem taşır.

'Kadınlık sanâyi'-i nefîsede fevkalâde ehemmiyetli olup...'

Kadın imgesinin 19. yüzyıldan itibaren toplumsal modernleşme dinamikleriyle özdeşleştirilmesi, Osmanlı ressamlarının Batı sanatıyla kurmaya başladığı bağın da temelini oluşturur. 19. yüzyılda kadın, Osmanlı sanatçılarının en çok ilişkide olduğu Batı merkezi olarak Paris'te de bir tür modernlik simgesi konumundaydı. Fransız eleştirmen Camille Lemonnier, 1900 yılında yazdığı bir yazıda çağdaş yaşamın kadınla özdeşleştirilmesinin yüzyılın karakteristik bir özelliği olduğunu dile getirir.[43] Lemonnier'ye göre kadın imgesi, geçmişin

41 Nilüfer Göle, *Modern Mahrem-Medeniyet ve Örtünme* (İstanbul: Metis Yayınları,1991): 73

42 Peggy Brand, "Feminist Art Epistemologies: Understanding Feminist Art", *Hypatia,* Cilt 21, S. 3 (Indiana University Press, 2006): 180, 181.

43 Belinda Thomson, *Impressionism-Origins, Practice, Reception* (Londra&New York: Thames and Hudson, 2000): 168.

resmiyle geleceğin resmi arasındaki geçiş unsurunu oluşturur. Başka bir deyişle, geçmişin kadınıyla geleceğin kadını arasındaki sınırları çizen görsel kaynakların başında resim sanatı gelir.



Resim 15. Osman Hamdi Bey, *Osmanlı Kadını Portresi*, 1881

19. yüzyılda resim sanatı gerek konuları gerek teknik özellikleri bağlamında kendi içinde bir modernleşme süreci içindeydi ki buna konulara yaklaşım açısından Fransız Salon geleneği içinde değerlendirebileceğimiz daha akademik nitelikli resimler de dahildi. Örneğin 19. yüzyılın Oryantalist resimlerinde çıplaklığın yerini kadınların kapalı mekânlarda tek başına resmedildiği veyahut şehir hayatındaki günlük hareketlerinin gösterildiği resimler almış, kapalı ama şık, yeni moda kıyafetleriyle şehirde gezen kadın temsilleri ağırlık kazanmıştı.[44] Bir Osmanlı Oryantalisti olarak Osman Hamdi Bey'in (1842-1934) *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar* (1881), *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın* (1883), *Gezintide Kadınlar* (1887), *Sultan Ahmed Camii Kapısında Kadınlar* (yks. 1890), *Cami Kapısı* (1891), *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın* (1897), *Feraceli Kadınlar* (1904), *Osmanlı Kadını Portresi* (1881) (Resim 15) gibi resimlerinde izlediğimiz dünya da böyle bir dünyaydı. Osman Hamdi, ne giyineceği, nerede gezebileceği fermanlarla sıkı sıkı belirlenmiş bir dünyada Müslüman kadınların açık alanlardaki varlığını resmederek kadınların dışa açılmaya başlayan dünyasına dair ipuçları verdi.





Resim 16 ve 17. Pierre Auguste Renoir, *Şemsiyeli Lise*, 1867 ve İzzet Ziya, *Şemsiyeli Kadın*, 1911

44 Elif Ekin Akşit, *Kızların Sessizliği-Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005): 65.

Batı resminde çıplak ya da portre gibi yaygın türler dışında, 18. yüzyıldan itibaren başlı başına bir tür olarak tek başına genç kız görüntüleri *(jeune fille)* de dikkat çeker. Bir tür masumiyet simgesi olarak bu genç kız resimleri 19. yüzyılda cazip bir konu olmayı sürdürürken, belki biraz daha yaş alarak ama yine genç ve güzel yeni bir kadın kimliğinin kurgulanmakta olduğunu gündeme getiren bir tema halini alır. Pierre Auguste Renoir'ın *Şemsiyeli Lise* (1867) (Resim 16), Claude Monet'nin *Şemsiyeli Kadın* (1886), Aristide Maillol'un Şemsiyeli Kadın (tarihsiz), Edouard Manet'nin *Sonbahar* (1882), Armand Guillaumin'in *Madam Guillaumin Kitap Okurken* (yks. 1895) gibi resimleri, bu yaklaşımı gözler önüne serer. Bu resimlerin ortak bir özelliği, doğa görüntüleri önünde resmedilen kadınların görsel hazza yönelik bir renk paleti içinde sunulması, daha renksiz örneklerin bile ışığın yarattığı görsel etkileri sergilemek adına kurgulanmış birer kompozisyon olmasıdır. Renoir örneğinde Lise'in elbisesinin beyazlığı ve şeffaf katmanları üzerinde gün ışığını seyretmek, Manet'nin resmettiği kadının elbisesinin siyahlığında tonal değerlerle yaratılan dokusal etkilere tanık olmak, dönemin ressamları için resmedilen kadınlardan ziyade kıyafetlerinin ön planda olduğunu düşündüren unsurlardır.

Osmanlı ressamları ise başlı başına bir konu olarak kadınları, özellikle Meşrutiyet döneminde ele almaya başladı. Halife Abdülmecid Efendi'nin *Haremde Goethe* (1917), İzzet Ziya'nın *Şemsiyeli Kadın* (1911) (Resim 17), *Deniz Kıyısında Kız* (1917), *Sahilde Uzanan Kadınlar* (1923), Ömer Adil'in *Düşünen Kadın* (tarihsiz), İbrahim Çallı'nın *Adada Çamlar Arasında* (1917), *Adada İki Hemşire* (1919), *Hünkâr Suyunda Gezinti* (1922), Namık İsmail'in *Sedirde Uzanan Kadın* (1917) gibi resimleri, bir yandan kadınların dünyasında yaşanmakta olan değişimleri gösterirken öte yandan kadınların yeni moda kıyafetlerini de sergiler. Dönemin dış mekân resimlerinde özellikle gözlemlenen bir değişim, Osmanlı toplumunda kadınların gezi kültürünün bir parçası olan mesire yerlerindeki kalabalık kadın gruplarının yerine kadınların tek başlarına, ikili olarak ve nadiren de olsa İbrahim Çallı'nın *Kayıkta Sevgililer*'i (tarihsiz) (Resim 18) gibi, karşı cinsle temas halinde gösterilmesidir.

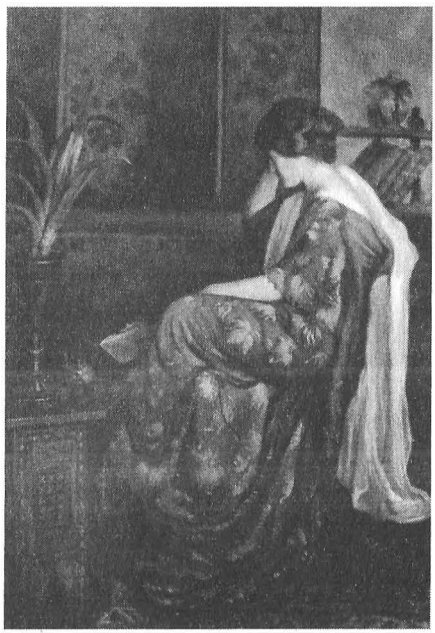


Resim 18. İbrahim Çallı, *Kayıkta Sevgililer*, tarihsiz

Osmanlı toplumunda bu göreceli olarak özgürleşmiş kadınların resimlere yansıma biçimlerinin Batılı hemcinslerini bazen fazlasıyla andırması ise, Türk resmindeki "modern kadın" imgesini şekillendiren sanatsal eğilimlere dair önemli ipuçları verir. Bu resimler Batı resmi örneklerinde gördüğümüz birtakım şematik kompozisyon biçimlerini (divanda uzanmış kadın, kırda şemsiyeli kadın gibi) kendi bağlamına taşırken bazen şaşırtıcı benzerlikler kurulur. Sözgelimi Alfred Stevens'ın *Düşes (Mavi Elbise)* (1865) resmiyle (Resim 19) Ömer Adil'in *Düşünen Kadın* (tarihsiz) (Resim 20) resmini karşılaştırdığımızda her iki resimdeki kadınların sırtları izleyiciye dönük şekilde düşüncelere dalmış olduklarını ve bu düşünceli hallerinin

okumuş oldukları mektuptan kaynaklandığını görürüz. Her iki resimde de ön planda olan unsurun kadınların mavi elbisesi olduğu açıktır ki bu noktada teknik becerileri karşılaştırmak da mümkün olur; Stevens'ın resminde ince kadifemsi kumaşın ışığı gölgesi gözümüzü yanıltacak derecede gerçekçi bir doku etkisi yaratırken, Ömer Adil'in resminde desenin yüzeysel etkisi ön plandadır. İzzet Ziya'nın *Sahilde Uzanan Kadınlar* (1923) (Resim 22) ile Gustave Courbet'nin *Seine Kıyısında Uzanan Kadınlar* (ykş. 1857) (Resim 21) resmi arasında da kompozisyon şemasının benzerliği bir yana, kadınların açık alanda aslında göstermeyeceği bir rahatlık ve rehaveti kıyafetleri üzerinden ifade etmek yoluna gidilmiştir.





Resim 19 ve 20. Alfred Stevens, *Düşes (Mavi Elbise)*, 1865 ve Ömer Adil, *Düşünen Kadın*, tarihsiz.

Değişen moda ve kıyafet anlayışları, modernleşme sürecinde kadınların ön plana çıkmasının başlıca nedenleri arasındaydı. Tamar Garb, 19. yüzyıl sonu Paris'inde erkeklerin kıyafetlerinin giderek

sadeleşmesine karşılık kadınların yeni moda frapan kıyafetleriyle modern yaşama 'renk getiren' unsurlar olarak görülmeye başlandığına dikkat çeker.[45] Aynı dönemde Osmanlı toplumunda da yeni modalarla yeni sanatın iç içe düşünüldüğüne bir örnek, *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin 30 Eylül 1895 tarihli nüshasında, moda konusunun güzel sanatlarla ilişkisi kurularak ele alındığı görülebilir:

> "Moda şimdi Avrupa'da aldığı tarzı itibariyle hoş değildir. Lakin esasen kadınlık hasâilindendir. Ressamlar, heykeltıraşlar dünyada medeniyet başladığı zamandan beri sanâyi'-i nefîsede letâfet-i nisvânı esas tutuyorlar. Şairlerin birçok medâyihi bu hususdadır. Niçin? Çünkü kadını Cenâb-ı Hakk'ın en ziyade şâyân-ı casf ve tarif ve en ziyade şâyeste-i tasvîr bir mahlûk-ı lâtîfi olmak üzere görüyorlar. Bu halde kadınlık sanâyi'-i nefîsede fevkalâde ehemmiyetli olup kadının hoş görünecek bir tarzda telebbüsü de öteden beri hasleti ve tabiatı iktizâsından olarak görülmüş ve bu husus şâyân-ı itiraz bulunmamıştır."[46]



Resim 21. Gustave Courbet, *Seine Kıyısında Uzanan Kadınlar*, yks. 1857

45 Tamar Garb, *Bodies of Modernity-Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* (Londra: Thames and Hudson: 1998): 81.

46 Anonim, "Moda Hakkında Bir İki Söz", *Hanımlara Mahsus Gazete* (nr. 9, 30 Eylül 1895, ilave kısmı).



Resim 22. İzzet Ziya, *Sahilde Uzanan Kadınlar*, 1923

Gerek Batı'da gerek Osmanlı toplumunda modalara uygun olarak giyinen bu kadınların esas ortak noktası ise seyirlik hallerinin ön planda olmasıdır. Modern yaşama 'renk getiren' bu unsurların kendi öznel modernlik deneyimleri pek ifade bulmaz. Bu durumu tanımlamak için "görünmez flâneuse" kavramını kullanan Janet Wolff, Baudelaire'in avare kent gezgininin sanki tüm kentlilerin modernlik deneyimini ifade edebilen bir kimlik olarak kurgulandığına işaret eder.[47] Griselda Pollock da modernlik deneyiminin cinsiyet temelli karakteri üzerinde durur.[48] Bu çerçeveden bakarak Meşrutiyet döneminden Cumhuriyet dönemine uzanan sanat ve edebiyat geleneğini göz önünde bulundurduğumuzda, kadınların kendilerini ifade etme olanaklarının kısıtlılığı bir yana, temsil ediliş biçimleri de Pollock'un sözünü ettiği erkekler ve kadınlar arasındaki 'tarihsel asimetrinin, sosyal, ekonomik ve öznel fark'ın[49] izlerini taşır. Öte yandan Türk resminde başlı başına bir konu

47 Janet Wolff, "The Invisible Flâneuse-Women and the Literature of Modernity", *Theory, Culture & Society*, Cilt 2, S. 3 (Londra: Sage Publications, 1985): 37-46.

48 Griselda Pollock, "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", çev. Esin Soğancılar, *Sanat/Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, yay. haz. Ahu Antmen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003).

49 Pollock, a.g.e.: 193.

olarak gündeme geldiği süreçte kadınların kendi aralarındaki sınıfsal ve sosyal asimetri de rol oynar. Zeynep İnankur'a göre Osmanlı kadınının hem bir imge hem bir imza olarak, hem bir model hem bir sanatçı olarak ortaya çıkması, saray ya da yönetici elit sınıf mensubu başta olmak üzere eğitim almış olması gibi, Osmanlı toplumunda bir dizi ayrıcalıklı aşamadan geçmiş olmasına bağlıydı.[50] Kısacası resimlerde görünür olabilmek, öyle görünüyor ki o dönem algılandığı şekliyle Batılı gibi görünmek koşuluyla ilişkiliydi.

Oysa Türk resmine konu olan kadınların Batı'daki hemcinslerinden çok daha farklı bir modernleşme deneyimine sahip bulunduğunu, çok daha katı dinî ve toplumsal kurallarla çevrili bir dünyanın kadınları olduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Kadınların kamusal alanda nasıl giyineceğini, nerede dolaşacağını, nasıl dolaşacağını kurallara bağlayan kaarnameler, Meşrutiyet döneminin son evresinde hâlâ geçerliydi.[51] İttihat ve Terakki Partisi de kadınların kıyafetlerini düzenlemeye çalıştı.[52] Kadınların kılık kıyafeti ve beden diline yönelik devam eden baskılar, "Jön Türk şıklığı"nın[53] konuşulmaya başlandığı bir dönemin arka planını oluşturur. Germaner ve İnankur, 1912 tarihli *L'Illustration* dergisinde yayımlanan bir yazıya dikkat çekerek, 'peçesiz İstanbul'un gerçek yüzüne ilişkin ipucu verirler. Şık kıyafetleri içinde sokakta gezen, hatta yaşmaklarının ince tülü arasından yüzleri de görünen kadınların bulunduğu bir fotogravürün altındaki yazıda, Türkiye'de fikirler kadar kadın modasının da değişmekte olduğu belirtilir, ancak "modernleşmiş kaç Türk kadınının arabasız olarak, İstanbul'un Müslüman sokaklarında hatta Pera'nın Avrupalı kalabalığı arasında gezinebilmeye cesaret edebileceği" sorulur.

Nilüfer Göle de II. Meşrutiyet döneminin kadının kamusal alana daha fazla katıldığı, kentsel mekânlarda dolaştığı, 'toplumsal görü-

50 Zeynep İnankur, "The Changing Image of Women in 19th Century Ottoman Painting", *Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art*, yay. haz. M. Kiel Landman&H. Theunissen (Utrecht: 2001).

51 Nora Şeni, *Seni Unutursam İstanbul...*, çev. Saadet Özen-Şirin Tekeli (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2008).

52 Ayten Sezer Arığ, "Türklerdeki Kıyafetin Kısa Tarihi", 2007 (http://atam.gov.tr/turklerdeki-kiyafetin-kisa-tarihi/; 29.10.2012).

53 Semra Germaner-Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002: 180

nürlük' kazandığı ama aynı zamanda buna karşı gelişen tepkilerin ve siyasi tartışmaların gözlendiği bir dönem olduğuna dikkat çeker[54]. Kadınların 'Avrupaileşmesi' karşısında tutucu kesim ise, peçesiz kadınların yüzüne tükürme ya da faytonlarını taşlama gibi sert tepkiler göstermişti. Göle'ye göre bu tepkilerin en çarpıcı yansıması, 1917 yılında polisin İstanbul duvarlarına astığı bir afişti. Âdetlerdeki gevşemeyi ve Batılılaşma eğiliminin ağırlığını gözler önüne serecek şekilde çok geçmeden yine resmî kanallarca geçersiz olduğu ilan edilen bu afişteki yazı, "Son aylarda Başkent sokaklarında utanç verici modalar görülmektedir. Tüm Müslüman kadınları eteklerini uzatmaya, korse giymekten sakınmaya ve kalın bir çarşaf giymeye çağrılmaktadır. Bu emirnamenin buyruklarına uymayanlar için onlara azami iki gün süre tanınmıştır" şeklindeydi. Nilüfer Göle'ye göre kadının örtünmesi, bu gibi emirnamelerin de gösterdiği gibi, Batıcılar'ın gözünde 'asrileşmenin' önünde bir engel, İslamcılar'ın gözünde ise 'yozlaşmanın' önünde bir set olarak gündeme geliyordu.

Osmanlı toplumunda Meşrutiyet döneminde başlı başına kadını konu alan resimlere yüzeysel bir bakış bile bu resimleri yapan ressamların yalnızca etraflarına değil, Avrupalı meslektaşlarının resimlerine baktıklarını gözler önüne serer. Ne var ki bu durum, salt basit bir taklit dürtüsü olarak değil, dönemin kültürel 'asrileşme' arayışlarına cisim kazandırabilmeye yol göstermiş bir öykünme olarak da yorumlanabilir. Geleneksel baskılara rağmen özgürleşme çabası taşıyan, özgürleşme çabasına rağmen içselleştirilmiş geleneklerin kıskacında yaşayan kimliklerin yeniden inşa edildiği bir sürecin resimleri olarak bu modern kadın görüntüleri, bu açıdan bakıldığında bireysel bir estetik kaygı ya da hayal âleminin ötesinde, kültürel bir kimlik arayışıyla şekillenmiş fantezilerin ürünleridir.

Sanat tarihini cinsiyetlilik üzerinden yeniden inşa etmek

Özlem Şimşek'in sanatsal pratiği de kimlik, kimlik inşa süreçleri, görünüş, canlandırma, fantezi gibi olgular temelinde şekillenirken, özünde modern Türk resminin başlangıç evresinin belli başlı dinamiklerini yeniden gündeme getirir. "Epik Ayartma" adını verdiği

54 Göle, a.g.e.: 70

serisinde modern Türk sanat tarihinin başyapıtlarına göndermede bulunan sanatçının bu resimlerde temsil edilen kadınların rol, mimik ve jestlerini canlandırırken amacı, kendi deyimiyle, bu kadınların 'verili rollerini ifşa etmek'tir. Kurumsallaşmış bir sanat tarihini yeniden yorumlarken 'ifşa' kavramından yola çıkmak, hiç kuşku yok ki resmî bir tarihi yeniden okuma önerisidir. Şimşek, kimliğine büründüğü kadınları görebilmemiz için bu resimleri feminist sanat parodilerine dönüştürür. Bu dönüşüm, bu resimlerin oluşum sürecindeki (eril) gözü, başka bir deyişle, dönemin temsil stratejilerinin arka planını görebilmemizi sağlar. Mesele, özünde, Derrida'nın düşüncelerimiz üzerine kendini tüm ağırlığı ve yoğunluğuyla empoze eden çok katmanlı bir tarihsel birikim olarak nitelendirdiği 'temsil otoritesi'ni[55] tersine çevirmektir. Kendi yapıtlarını da Şimşek, "bu serinin verili dili tersine çevirerek yeniden farklı bir okuma yapmaya davet ettiğini umuyorum. Temellük (*appropriation*), tavır olarak feminist bir yaklaşım, çünkü sanat tarihine eklemlenmeyi beraberinde getitiriyor, elbette jest boyutunda"[56] şeklinde anlatır.

Şimşek'in yaklaşımı, temsil otoritesinin kadınların (görsel) tarihi üzerindeki etkisini irdelerken parodik ifadeyi benimsemiş birçok başka kadın sanatçıyla yakınlık taşır. Burada vurgulanması gereken bir nokta, feminist bir yaklaşım bağlamında herhangi bir ifade biçiminin öznel bir yaratım biçimi olarak sahiplenilmesi karşısında ortak bir strateji olarak benimsenmesidir. Kadınların yeniden sunumunun ancak temsile ilişkin eleştirel bir anlayış sayesinde mümkün olabileceği düşüncesi[57] üzerine temellenen bu sanatsal yaklaşım, Batı sanatında Lynda Benglis, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Renée Cox gibi sanatçıların birbirinden farklı parodik yapıtlarını aynı zeminde buluşturur. Örneğin Lynda Benglis, eril olarak kodlanmış soyut dışavurumculuk ya da minimalizm gibi ifade biçimleri üzerine giderken aynı üslupları parodik düzeyde yeniden inşa eder; Cindy Sherman Batı sanatının portre geleneğini kendi bedeni üzerinde yeniden canlandırır. Sherrie Levine'ın fotoğraf tarihinin erkek ustalarına atfen kendine mal ettiği fotoğraflarda ya da Renée

55 Aktaran Hutcheon, a.g.e.: 147.
56 Bkz. www.ozlemsimsek.com
57 Barry&Flitterman-Lewis, a.g.e.: 264.

Cox'un[58] Batı sanat tarihinin kanonik yapıtlarına kendi kimliğini ve dünyasını giydirmesi de aynı stratejinin çeşitli kullanımlarına karşılık gelir. Barry ve Flitterman-Lewis, bu tip bir stratejiyi paylaşan sanatçıların yapıtlarında mutlak kadın kategorilerini ve tanımlarını sorgulayan eleştirel bir perspektif üretme çabasının altını çizerler. Özlem Şimşek'in yaklaşımının da bu bağlamda, bu ortak feminist strateji bağlamında değerlendirilmesi gerekir.

Şimşek'in performatif bir boyut taşıyan fotoğrafları ve videoları, sanat tarihimizin tanıdık 'modern kadın' imgelerini fantezi boyutundan çıkartarak ete kemiğe büründürür, salt bir görünüş olmaktan ziyade bir deneyimi yaşamış insanlar olarak sunar. Bu yaklaşım, kadın bedeninin, üzerine kültürel anlamların işlendiği edilgen bir ortam olarak yorumlanışını[59] tersyüz etme çabası olarak nitelenebilir. Judith Butler'ın deyimiyle 'temellükçü ve yorumlayıcı bir irade tarafından kendine kültürel bir anlam belirlemekte kullanılan bir araç' konumundaki kadın bedeni yine bir kadın tarafından ama kadınların deneyimlerini hatırlatmak için temellük edilmektedir. Şimşek'in kimliklerini tek tek üstlendiği kadınlar aracılığıyla kendi kimliğini de her defasında yeniden inşa etmekte oluşu da önemli bir noktadır; böylece Şimşek yaşadığımız toplumda kadınların kimlik oluşum süreçlerine vurgu yapmakla kalmaz, toplumun görünüşe odaklı modernlik algısına işaret etmiş olur.

Özlem Şimşek'in parodisini yapmak üzere resimlerini seçtiği sanatçılar arasında, Osman Hamdi Bey, Halife Abdülmecid Efendi, Halil Paşa, İzzet Ziya, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Şeref Akdik gibi erkek sanatçıların modern kadın imgelerinin yanı sıra Mihri Müşfik, Hale Asaf gibi kadın sanatçıların otoportreleri de yer alır. Kadın ressamların özellikle otoportrelerine odaklanması, Şimşek'in kullandığı görsel kaynağın sahibinin erkek ya da kadın olması arasındaki farkı gözettiğini, dolayısıyla izleyicinin de gözetmesini istediğini düşündürür.

58 Renée Cox'la ilgili daha ayrıntılı bilgi için bu kitapta yer alan *'Olympia'yı Sahnelemek: Kimlik Politikaları Bağlamında Performatif Beden* başlıklı yazıya bakabilirsiniz.

59 Judith Butler, *Cinsiyet Belası-Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür (İstanbul: Metis Yayınları, 1999): 54.

Şimşek mecra olarak fotoğraf ve videoyu seçmesinin ise, çoğu modern Türk sanatçısının fotoğraftan çalışmasıyla ilişkili olduğunu belirtmektedir:

"Çoğu modern Türk sanatçısı fotoğraftan çalışıyordu. O poz verme anının görünümünden (yani fotoğraftan) başka bir mecraya, resme dönüşüyordu. Benim serimde ise resimden tekrar fotoğrafa dönüşüyor, dolayısıyla etrafında dönüp durduğumuz ama ne kadar ulaşmaya çalışırsak o kadar uzaklaştığımız orijinal anlardan bahsedebiliriz. Mitin başlangıç noktası orası zaten, orijinal olarak aldığım an, yani modelin pozu verdiği an. Benim fantezim de o rollere girmek. İşin performans kısmı da var. Ben o kadınlar gibi giyinip aynı şekilde poz verdiğimde aslında o resimlerdeki kadınların da fantezi oldukları ifşa oluyor. Sergideki videolar bu düşünceden, 'bir anda belli bir zamanda donmuş ve kendini tüm zamanlara sunan bir kadın canlansa ve o rolden çıkmaya çalışsa' fantezisinden doğdu."[60]

Özlem Şimşek'in yapıtlarından bazı örnekler:



Resim 23 ve 24. Halife Abdülmecid Efendi, *Haremde Goethe*, 1917
ve Özlem Şimşek, *Haremde Goethe (Abdülmecid Efendi'den Sonra)*, 2011

Halife Abdülmecid'in *Haremde Goethe* (1917) (Resim 23) resmi, Osmanlı modernleşmesini bir kadın figürünü temsilen ifade eden görsel kaynakların başında gelir. Resimdeki kadının Halife Abdülmecid'in ilk eşi olan Şehsuvar Kadınefendi olduğu bilinmekle birlikte bu ay-

60 Bkz. www.ozlemsimsek.com

rıntı, resmin başlığından da anlaşılabileceği gibi, ön plana çıkan özelliği değildir. Resim esas olarak, Osmanlı hareminde 'Goethe'nin Faust'unu yabancı dilden okuyabilen, saç modeli ve kıyafetiyle herhangi bir Batılıdan ayırt edilemeyecek olan bir kadın'ın portresidir.[61] Zeynep Yasa Yaman, Jacques Louis David'in *Madame Récamier Portresi*'yle karşılaştırdığı *Haremde Goethe*'nin, bir kadını entelektüel bir kimlikle temsil etme biçimi açısından Batı resminden ayrıldığını savunur.[62] Özlem Şimşek'in bu imgeyi seçmesinde de söz konusu resmin Türk sanatında 'modern kadın imgesi'nin bir tür protitipi haline gelmiş olmasının payı bulunmaktadır, ayrıca 'II. Abdülhamid döneminde sarayda sıkı gözetim altında tutulan bir şehzadenin Batı'nın Harem fantezilerine cevaplar taşıyan bir resim yapmış olması'[63] da ilgisini çekmiştir.

56 dakikalık sürekli tekrar eden hareketli bir fotografik görüntü şeklinde kurgulanmış *Haremde Goethe (Abdülmecid Efendi'den Sonra)* (2011) (Resim 24), tıpkı resimde olduğu gibi, genç bir kadını kitap okurken gösterir. Mekândaki eşyalar ve kadının kılık kıyafeti, olabildiğince aslına benzetilerek yeniden kurgulanmıştır. Kitap okuyan kadının nefes alışı, kitabın sayfalarına yönelik dikkati, dalgın haliyle zaman zaman ayaklarını sallaması görüntünün canlanmasına neden olur. Özlem Şimşek, resimdeki kadını salt bir görünüş olmaktan çıkarır, bir deneyim yaşayan gerçek bir kadına dönüştürür.

Özlem Şimşek'in *Haremde Goethe* resmine yaptığı bir başka müdahale ise resimdeki kadını çıplak görüntüsüyle birlikte canlandırmasıdır. Bu nokta, sanatçının bazı resimlerle ilgili mitolojiyi de resmin bir parçası haline getirmek isteğinin bir uzantısı olarak yorumlanabilir.[64] Bir Osmanlı halifesi olarak Abdülmecid'in çıplak kadın resmi

61 Germaner-İnankur, a.g.e.: 184.

62 Zeynep Yasa Yaman, Kadınlar, *Resimler, Öyküler-Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü* (İstanbul: Pera Müzesi, 2006): 40.

63 Bkz. www.ozlemsimsek.com

64 "Modellerin poz verme ya da verdirilme şekilleri ve ressamın tasvir etme gücü, hepsi iç içe bulunuyor. Aradaki o gerilim ilginç bence. Resim yapılırkenki içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal durumla çok alakalı, neticede sanatçılar toplumdan bağımsız çalışmıyorlar. Örneğin Mahmut Cuda 'Sara' isimli resmini önce çıplak yapmış, sonra üzerine pembe elbiseyi boyamış. Bu hikâye gerçek olmayabilir ama resme dair mitolojinin bir parçası" (Özlem Şimşek'in Selin Turan'la söyleşisi, "Temsili Diyalektik Üzerine", *Epik Ayartma Sergi Kataloğu*, İstanbul: Galeri Zilberman, 2011); "Bir resim kodlardan oluşuyor. Ve bu kodlar onun mitolojisini oluşturuyor. Ben bu kodları kendi üstüme giyindiğimde onların çözüldü-

yapıp yapmadığı tartışması, sanat tarihi etrafındaki bu tür popüler mitlere bir örnektir.[65] Bu videoyu gerçekleştirirken bu resmin bir de nü versiyonu olabileceği fantezisinden yola çıktığını belirten Özlem Şimşek, videoda giyiniklikle çıplaklık görüntülerini üst üste bindirerek modern Türk resmini çevreleyen katı kuralların da varlığına dikkat çekmiş olur.[66]





Resim 25 ve 26. Namık İsmail, *Mediha Hanım,* 1920 ve Özlem Şimşek, *Mediha Hanım Olarak Otoportre (Namık İsmail'den Sonra*), 2011

Namık İsmail'in *Mediha Hanım* (1920) (Resim 25) portresi, 1920'lerde üretilen pek çok kadın imgesi gibi, bir eş portresidir. Me-

günü düşünüyorum. Yani fotoğraf işlerinde olan bu. Videoda ise mitin orijiniyle oynama imkânı var. Onun anlamını sorgulamaya, çoğaltmaya ve farklı anlamları dahil etmeye dair bir oyun. Hem resmin anlamını ifşa ediyor hem de ona dair alternatif bir fantezi yaratmaya olanak tanıyor." Özlem Şimşek ile 29.10.2012 tarihinde yaptığım söyleşiden alınmıştır.

65 İlber Ortaylı, "Türk Resminin Öncüsü Halife Abdülmecid" başlıklı yazısında bu konuya değiniyor; bkz. http://www.milliyet.com.tr/2007/12/02/pazar/paz03.html.

66 Bu dönemde bazı uzanan kadın resimlerinin bir tür örtülü çıplaklığı çağrıştırmasıyla ilgili olarak bu kitapta yer alan bir önceki yazıya bakınız.

diha Hanım, ressamın başka portreleri için de poz vermiştir. Eş portreleri arasında resmedilen kadının kimliğinin anonim olduğu pek çok örnek de bulunmaktadır. 20. yüzyıl başında Türk resminde kadınların portresini yapmak ya da kadınların kendi portrelerini yaptırmaları başlı başına bir kültürel yeniliktir. Ressamların bu dönemde nü etüdleri ya da resimleri için çıplak model olarak da eşlerini kullandıkları bilinmektedir.

Mediha Hanım Olarak Otoportre (Namık İsmail'den Sonra) (2010) (Resim 26) adlı fotografik yapıtta Özlem Şimşek Mediha Hanım'ın kimliğine bürünür. Gerçek *Mediha Hanım* portresinde kadının kıyafetine ve ortama dair ayrıntılar oldukça serbest bir şekilde resmedilmiş olduğu için bu yapıtın yeniden üretimi, Özlem Şimşek'in çalışma yöntemine dair daha fazla ipucu edinmemizi sağlar. Resimde gördüğümüz 'siyahlı' kadının belli belirsiz giysisi, Özlem Şimşek'in fotoğrafında ayrıntılarıyla seçebildiğimiz bir kıyafete dönüşmüştür. Resimde omuzları biraz düşük duran Mediha Hanım, fotoğrafta yeniden canlandırıldığında kendinden daha emin bir 'konu mankeni'ne dönüşür. Bu duruş ve kıyafetteki ayrıntılar, Özlem Şimşek'in dönemin kadın modasına vurgu yapmak istemiş olabileceğini düşündürür.[67]





Resim 27 ve 28. İbrahim Çallı, *Kadın Portresi* ve Özlem Şimşek, *Sigaralı Kadın (İbrahim Çallı'dan Sonra)*, 2011

67 "Bir resmi seçtikten sonra onun kostümünü ve aksesuarlarını aramaya başlıyorum. Başlangıçta bu aksesuarları nerede bulabileceğimi bilmiyordum, bazı kostümleri hâlâ bulamıyorum mesela, dikilmesi gerekiyor ya da çoğu aksesuarlar bugün kullanılmıyor." Bkz. Selin Turam, "Temsili Diyalektik Üzerine", *Epik Ayartma Sergi Kataloğu* (İstanbul: Galeri Zilberman, 2011).

İbrahim Çallı'nın *Kadın Portresi* (tarihsiz) (Resim 27), 1914 Kuşağı'na adını veren ressamın kendine özgü duyarlı yaklaşımının kadın figürü üzerinde ifadesini bulan resimleri arasındadır. Çallı, *Adada Çamlar Arasında* (1917), *Adada İki Hemşire* (1919), *Hünkâr Suyunda Gezinti* (1922), *Plaj* (tarihsiz), *Balo* (tarihsiz), *Adada Sohbet* (tarihsiz), *Kayıkta Sevgililer* (tarihsiz), *Gül Koklayan Kadın* (tarihsiz) gibi resimlerinde, değişen bir toplumda aşama aşama özgürleşen kadınların ruh halini yansıtabilmiş bir ressam olarak dikkat çeker. Namık İsmail ile birlikte Türk resmindeki ilk çıplakların ressamı olan Çallı'nın kadınları 'kadınsı'dır ve cinsel çağrışımlar uyandırır. Çallı'nın *Kadın Portresi* cesur ve cüretkâr bir 'yeni kadın' portresi olarak dikkat çeker.

Sigaralı Kadın (İbrahim Çallı'dan Sonra) (2011) adlı videosunda (Resim 28) Özlem Şimşek, Çallı'nın cesur ve cüretkâr 'yeni' kadınını kıyafetinden ziyade, özellikle yüz ifadesi ve vücut dili üzerinden yeniden canlandırır. Bu yapıtı ilginç kılan noktalardan biri, Şimşek'in kurguladığı video atmosferi içinde görüntünün bir 'eski zaman kadını' şeklinde algılanmasıdır. Şimşek'in bedeni, böylece, bu eski ve yeni çatışmasının tam ortasındaki gerçekliğin ifadesi olarak şizofrenik bir durumu gündeme getirir.

Özlem Şimşek'in Meşrutiyet döneminden başlayarak erken Cumhuriyet dönemine uzanan süreçte gerçekleştirilmiş resimlere bakışının, onun yapıtlarıyla karşılaşan izleyicinin de bu resimleri yeniden görmesini, yeniden düşünmesini sağlayabileceğini düşünüyorum. Böylece her bir yeniden üretim, sanatçının da belirttiği gibi, verili dili tersine çevirerek farklı bir okuma yapmaya çağıran bir tür davete dönüşür.

Modern Türk resminde kadınları erkekler temsil ederken, bir-iki istisna dışında kadınların kendilerini etkin bir toplumsal rol içinde temsil ettikleri yapıtlara neredeyse hiç rastlanmaması belki ilginç, ama sıradışı olmayan bir durumdur. Asıl ilginç olan, Türkiye'de daha güncel bir zeminde kadın sanatçıların, kadınların deneyimlerini kadınlar adına üstlenen bu temsilleri ve daha genel anlamda temsil otoritesini yeterince sorunsallaştırmamış olmasıdır. Feminist kuram, Batı sanatında kadınlar için böyle bir sorgulamanın yolunu açmış, erkekler tarafından üretilen ve yazılan sanat tarihinin kadın-

ların tarafından nasıl göründüğünü irdeleyerek hegemonik bir anlatıyı yapıbozuma uğratmıştır. Özlem Şimşek'in yapıtları tam da bu noktada anlam bulur.

Kılık değiştirme metaforu üzerinden Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte kimlik inşa süreçlerinin sosyolojik ve psikolojik verilerine dikkat çeken bu yapıtların bir dönemin insanlarını çevreleyen dünyaya ilişkin bir merak uyandırması da anlamlıdır. Bugünün Türkiyesi'nde tarih nostaljik, popüler ve teatral bir boyutta gündeme gelirken Özlem Şimşek'in gündeme getirdiği resimler, ne kendi zamanında ne şimdiki zamanda yeterince dile gelmiş ve getirilmiş kaynaklar olarak aslında yine bize sessizce bakmaktadır! Bu yapıtlara ilişkin nesnel bilgilerimiz son derece kısıtlıdır. Şimşek'in 'kostüm oyunu' bu durumun ve modernlik serüvenimizin ironik bir yansıması gibidir.

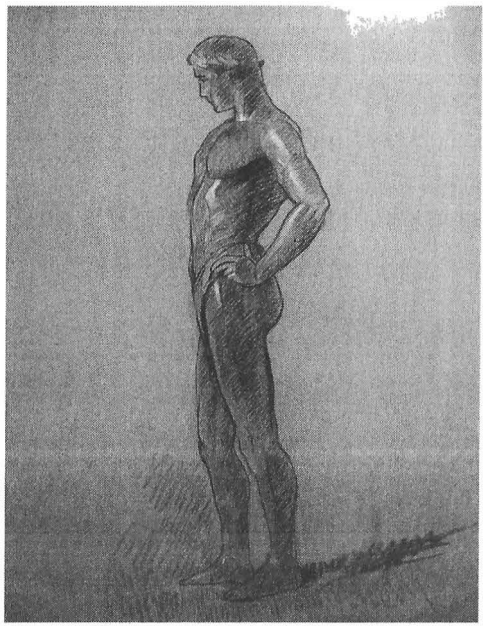
Türk Sanatında Modernleşme Arayışı ve 'Antik' Beden



Resim 29, 30, 31. *Ağlayan Kadınlar Lahdi*'nden ayrıntı, M.Ö. ykş. 360; Halife Abdülmecid Efendi, *Cariye*, 1887; Nurullah Berk, *Nü*, 1947

Şehzade Abdülmecid Efendi'nin beyaz çarşafa bürünmüş genç bir kadını gösteren *Cariye* adlı resmi (Resim 30), hem kıyafetiyle hem duruşuyla 'antik pozda' bir figürü andırır. Her ne kadar kadının fazlaca sarmalanmış bedeni, kumaş kıvrımlarıyla örtülmüş antik heykellerde algıladığımız fiziki özellikleri yeterince hissettirmiyor olsa da Abdülmecid Efendi'nin çıkış noktası, belli ki etrafında gördüğü cariyelerin gündelik giyim tarzı değildir. Abdülmecid Efendi, bu resmi yaparken sanki gerçek bir figürden değil, bir figüratif sanat geleneğinden yola çıkmış gibidir; bu beyazlı cariye, Roma dönemi kadın heykellerinin biraz acemice bir temsiline benzer. Abdülmecid Efendi'nin resmi yaptığı zannedilen 1887 tarihi, Osmanlı'nın ilk müzesi Eski Aya İrini Kilisesi'nde sergilenen silahların bulunduğu bölümün kapatılıp, arke-

olojik eserlerin ön plana çıkmaya başladığı sürece denk gelmektedir.[68] Aynı yıllar, söz konusu müzenin koleksiyonu itibarıyla gerçek bir arkeoloji müzesi karakteri kazanmasına neden olacak *Ağlayan Kadınlar Lahdi* gibi yeni keşiflerin de yapıldığı dönemdir.[69] Abdülmecid Efendi'nin *Cariye*'sini Osmanlı koleksiyonlarında bulunan heykeller çerçevesinde irdelemek, Osmanlı-Türk sanatının modernleşme sürecindeki görsel dağarcığa ve imge üretme biçimlerine dair ipuçları vermekle kalmaz, başlı başına bir kaynak olarak 'antik beden'in kültürel kimlik arayışıyla bağlantısını düşündürür.

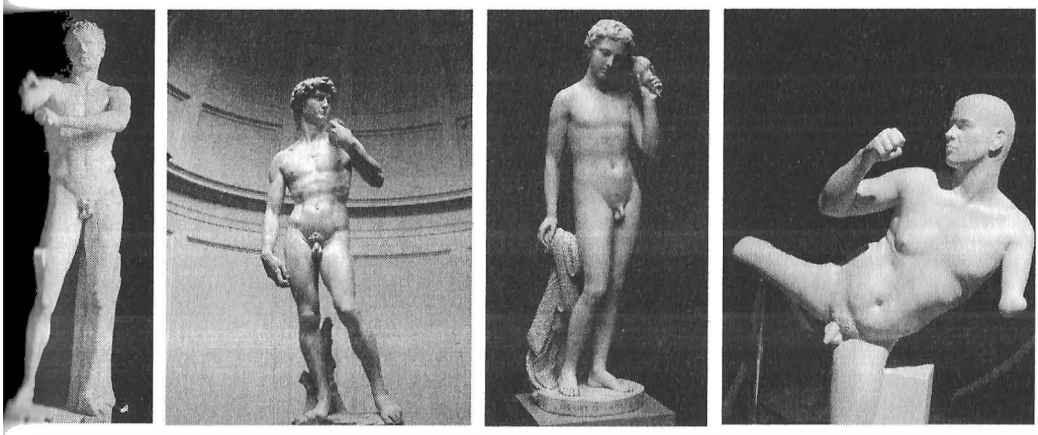


Resim 32. Halife Abdülmecid Efendi, *Beden etüdü*, tarihsiz

68 Wendy Shaw, Eski Aya İrini Kilisesi'nde silahların bulunduğu bölümün 1877 yılında kapatılmasını, Osmanlı müzesinin Helen-Bizans mirasına yönelişi olarak yorumlar. Shaw'a göre bunun başlıca nedenleri arasında II. Abdülhamit'in tahta çıkışının ardından yürürlüğe konan anayasanın imparatorluğun çeşitli kültürlerinin Osmanlı şemsiyesi altına alınmasına olanak tanıması bulunuyordu. Daha ayrıntı bilgi için bkz. Wendy Shaw, *Osmanlı Müzeciliği-Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*, çev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004): 101.

69 Bu görsel kaynaklara dikkatimi çeken Özlem Şimşek oldu. Şimşek, Mayıs 2013'te İstanbul CDA Projects'de açtığı *Epik Ayartma* adlı sergisinde, her iki kaynaktan yola çıkan yapıtlar sergiledi.

Konu bu topraklarda çıkarılan 'taşlar' olunca, arka planda bir de 'kültürel miras' konusu belirir: Çok katmanlı tarihiyle Anadolu'nun hangi katmanı Osmanlı ya da Türk sanatçılara ilgi çekici gelir? Anadolu'ya bakan sanatçılar, orada antikiteyi görürler mi? Antikitenin mirası, nasıl bir yeni görsel biçim dağarcığı yaratır? Paylaşılan coğrafyaya ilişkin bir miras, gerçekten de bir kültürel kimlik algısı getirmiş midir? Bu sorular tartışılabilir, ama Halife Abdülmecid Efendi'nin antikitede figür temsillerine yönelik ilgisini (bkz. Resim 32) duyuran *Cariye*'sinin de gösterdiği gibi, yeni biçim dağarcığının merkezinde insan figürü yer alır. Antikiteyle herhangi bir kültürel ve görsel temasta öne çıkan unsur zaten, insan bedenidir. Antikite, sanat tarihçisi Michael Squire'ın vurguladığı gibi, "insan bedenini tasvir etme ve anlama yönündeki tüm sonraki girişimlerin de kalıbını oluşturur"[70] ve Batı geleneği, Rönesans'tan NeoKlasisizme, modern ve çağdaşa uzanan bir çizgide bu mirasa türlü şekillerde dönüp bakmıştır (Resimler 33, 34, 35, 36).



Resim 33, 34, 35, 36. *Apoksymenos* heykelinin Roma dönemi kopyası, M.S. 1. yy; Michelangelo, *Davud*, 1501-1504; Hiram Powers, *Balıkçı Çocuk*, 1857; Marc Quinn, *Stuart Penn*, 2000.

Türk sanatçılarının antikite ile ilişkisinde de gündeme gelen esas unsur ya da motif, insan bedenidir. Bu çerçevede figüratif resim,

70 Michael Squire, *The Art of the Body: Antiquity and its Legacy* (New York: Oxford UniversityPress, 2011): xi.

Tanzimat döneminden itibaren gündeme gelen çeşitli modernleşmeci atılımlarla birlikte Osmanlı kültür hayatına girer. Ne var ki Batı sanatı, kendi modernleşme sürecini 19. yüzyılın sonlarında antikite mirasına sırt çevirerek inşa ederken, Türk sanatçılarının modernleşme süreci o mirasa yönelişle başlar. Türkiye'de ilk sanat akademisi (Sanayi-i Nefise Mektebi) 1882-1883'te kurulduğunda, Batı'da bir kurum olarak sanat akademileri görkemli günlerini çoktan geride bırakmış, Antikçağ modellerine dayalı desen temelli eğitim ve Eski Yunan-Roma mitolojisine ve edebî kaynaklarına dayalı akademik sanat, modern sanat akımlarının etkisiyle çöküşe geçmiştir.

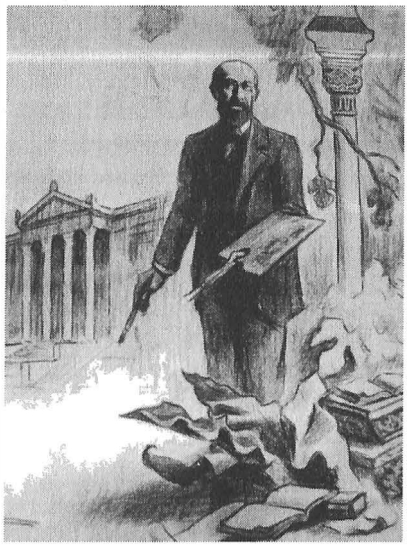
Antikite imge ve değerlerinin Batı'da zemin kaybettiği sıralarda bir kültür kaynağı olarak antikite, kültürlü Osmanlı kesimi içinse yeni bir keşiftir. Bu dönemde, Fransızcadan Yunan mitolojisi üzerine kitaplar çevriliyor,[71] gazetelerde Eski Yunan kaynaklarını çevirmenin gerekliliği üzerine tartışmalara yer veriliyordu.[72] Eski Yunan kaynaklarına yönelik bu entelektüel ilgi, 1910'larda Yahya Kemal ile Yakup Kadri'ni başını çektiği "Nev Yunani" (Yeni Yunan) adı verilen bir edebî harekete de temel oluşturdu. Nev Yunanilik, kültürel temelleri aracılığıyla Avrupa uygarlığını tam olarak anlamaya yönelik bir çabaydı.[73] Bu tür kültürel oluşumlar görsel sanatlardan çok edebiyat çevresinde kendini göstermekle birlikte belli ki antikitenin görsel kültürü, bir tür esin kaynağıydı: Yahya Kemal "Türkçede yeni bir dönemin yaşandığı"ndan söz ediyor, bu süreçte "Yunan sanatının beyaz ve çıplak güzelliği"nin yansımasını görüyor, hatta kullanmaktan haz duyduğu yalın, düz Türkçeyi "Ak Lisan" olarak adlandırıyordu.[74]

71 Nabizade Nazım ("Esatir"), Mustafa Nuri Efendi ("Tarih-i Esatir-i Yunaniyan"), Mehmet Tevfik Bey ("Esatir-i Yunaniye"); bkz. Işıl Çakan İbrahimoğlu, *Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı* (İstanbul: İş Bankası, 2012): 49-50.

72 Işıl Çakan İbrahimoğlu'na göre, 1890'lı yıllarda, *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde antikite konusunda bir tartışma vardı. Polemiğin iki tarafı, Eski Yunan kaynaklarını çevirmenin gerekli olup olmadığı konusunda görüş ayrılığı içinde olan Ahmet Mithat Efendi (1844–1913) ile Cenap Şehabettin'di (1870–1934). Ahmet Mithat, Euripides, Sofokles, Aristofanes gibi "Eski Yunanlılara öykünmeye başlama"nın gerekli olduğunu savunurken, Cenap Şehabettin bu tür bir arayışın saçma olduğunu öne sürüyordu. Bkz. İbrahimoğlu, a.g.e.: 51.

73 İhtilafa yol açan bu fikirler, Celal Sahir ve Ömer Seyfettin gibi aydınların yön verdiği Türk milliyetçisi ve İslamcı eğilimlerle çatışıyordu. Bkz. İbrahimoğlu, a.g.e.: 60.

74 İbrahimoğlu, a.g.e.: 53.



Resim 37. Sami Yetik, *Osman Hamdi*, tarihsiz

İnsan figürü tasvirleri üzerinden antikitenin görsel kültürüne gönderme yapan Yahya Kemal'in sözlerinde, genel olarak antikite kavramının Yunan-Roma heykeli imgesiyle nasıl yakından ilişkilendirildiğini sezinleyebiliriz. Osmanlı dünyasında sanatçıların antikitenin görsel kültürüyle daha yakından temasa geçmelerini sağlayan süreç ise, arkeolojinin keşfi ve buna bağlı olarak Osmanlı müzesinin[75] ve daha sonra Sanayi-i Nefise'nin kurulmasıyla başlar. Sanayi-i Nefise, bütünüyle antikiteyle donatılmış yeni bir görsel biçim dağarcığının temelini oluştur. Ressam Sami Yetik'in elinden çıkmış bir Osman Hamdi Bey portresi (Resim 37), tüm bu olguların (arkeoloji, müze, akademi) arkasındaki itici güç olan figürü, arkada neoklasik müze binası, yanında antik sütun, elinde palet ile fırça ve etrafında kitaplarla temsil ederek bağlantıları kurmamızı sağlar.[76]

Sanayi-i Nefise'nin sanatçı olmak isteyen genç Osmanlıları nasıl bir kültürel ortamla tanıştırdığına ilişkin birinci elden bir tanıklığa da sahibiz. Burada eğitim gören ilk kuşaktan sanatçı ve sanat tarih-

75 Bkz. Shaw, a.g.e.

76 Bu portreye dikkatimi çeken değerli hocam Semra Germaner'e teşekkür ederim.

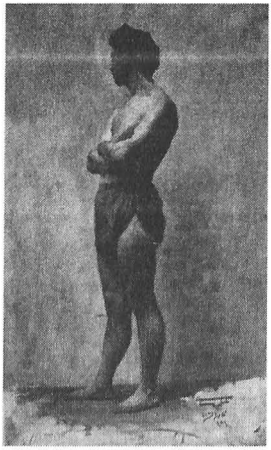
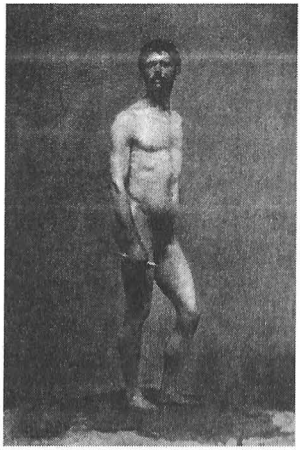
çisi Celal Esad Arseven'den, Akademi'nin atmosferi hakkında bir izlenim edinebiliyoruz:

> Mektebin kapısından çıkan merdiveni büyük bir heyecanla geçtikten sonra kanatları duran kapıdan mermer döşeli ve tavanı yüksek büyük bir loş sofaya girince kendimi bir mabedde sandım. Etrafa sıra ile eski Yunan ve Roma heykelleri dizilmiş, duvarların yüksek kısımlarında, alçı kabartmalar asılmış, ortaya ayaklar üstünde büstler konulmuştu. Sol taraftaki atelyede beyaz gömlekli birkaç kişi çamurdan heykeller yapmakta, sağ taraftaki atelyede beş on talebe, kimi ayakta, kimi sandalyaya oturmuş karşılarındaki yüksek bir sandık üstünde duran pos bıyıklı ve hamal kıyafetli bir adamın yağlıboya resmini yapıyorlardı. İsmini sonradan öğrendiğim İtalyan ressamı Valeri de bu resimlerden birini tashih ediyordu.[77]

Bu yıllarda Akademi, Çinili Köşk Müzesi'nin yanında, Arkeoloji Müzesi ile karşı karşıyaydı, böylece öğrencilerin yanı başlarındaki antikite koleksiyonlarına erişebilme olanağı vardı.[78] Kısacası öğrencilerin Batı akademik modelinde sanat eğitimi alabilmelerine yönelik yerleşim planı kusursuzdu. Sanayi-i Nefise'deki eğitimin temelini, Eski Yunan-Roma heykellerinin alçı dökümlerini düzenli olarak çizmek ve klasik antikitenin görsel kültürünü tanımak oluşturuyordu. Bu anlamda insan bedeni antikiteyi simgeleyen birincil unsur, daha doğrusu "gösterge"ydi ama 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı Osmanlı dünyasındaki sanatçılar için bu beden çıplak değildi. Kültürel sınırlamalardan dolayı insan bedeninin çıplak olarak tasvir edilmesi yasaktı. Bu dönem yapılan resimlerden ve anlatılan anekdotlardan anlıyoruz ki, antik kopyalara peştemal bağlamak alışılmış bir uygulamaydı! Canlı erkek modeller de tek tük örneklere rastlanabilse de genellikle çıplak değildi (Resimler 38, 39, 40).

77 Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım* (İstanbul: İletişim, 1993): 41.

78 Wendy Shaw'a göre, müzedeki koleksiyonlar, geç Osmanlı İmparatorluğu kültürünü yansıtmaktaydı: "Osmanlılar, müzelerini Avrupa'dakileri örnek alarak kurmuş olabilirdi, ama bu müzelerin yansıttığı dünya düzeni tasavvuru, Avrupa gerçekliğini değil Osmanlı gerçekliğini yansıtıyordu. Osmanlı müzelerinin varlık nedeni sanat değildi" (s. 208); "Koleksiyonların düzenlenmesi değil sergilenmesi, bu eserlerde somutlaşan ilerleme ideallerini simgeler: Evrim şeklinde bir ilerleme değil, ilerlemenin simgesi olan uygarlığa, Batı uygarlığına katılma şeklinde bir ilerlemedir bu" (s. 229); "İmparatorluğun dört bir yanından getirilen arkeolojik eserler, eskinin değil modernliğin adına teşhir edilir. Modern bir Osmanlı kimliğinin oluşturulmasında ve korunmasında kritik bir rol oynarlar." Bkz. Shaw, a.g.e.

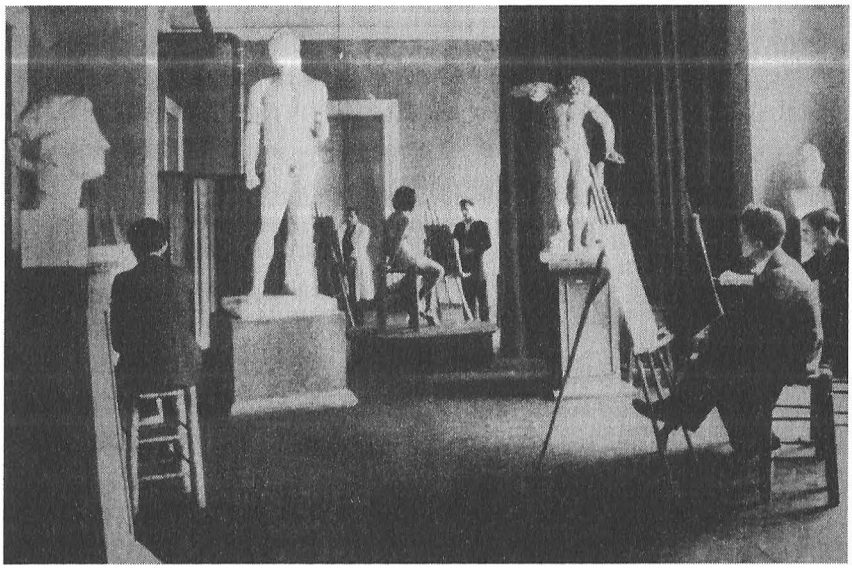




Resim 38, 39, 40. Ali Cemal Ben'im, canlı modelden çalışırken, 1910; Hikmet Onat, Çıplak Erkek, 1910; Ruhi Arel, *Erkek Model*, 1909/1910.

Öte yandan Akademi'yle bağlantılı olarak ihtilaf konusu oluşturabilen tek mesele çıplaklık da değildi. Türkiye'nin kültürel ikliminde Cumhuriyet dönemine gelindiğinde bile, artık iyice kurumsallaşmış olan akademik eğitimin (bkz. Resim 41) başka yönleri de tartışmalara yol açabiliyordu. Örneğin 1930'larda, Akademi müdürü olan Namık İsmail'in, desen derslerinde konuların neden milli tarihten değil de klasik mitolojiden alındığına dair eleştirilere cevaben bir makale yayınladığını görürüz:

> "Bu eskizlerin mevzularını Yunan mitolojisinden intihap etmemizin sebebine gelince: evvela Akademimizde tedris edilen mitolojinin bu suretle tatbikatını yapmış oluruz. Saniyen bilmeniz icap ettiği veçhile resim tedrisatı çıplak insan vücudu üzerine yapılır ve çıplak vücut yapabilmek için bu klasik mevzuların intihabı her yerde bir kaidedir. Eskizler için tarihimizden mevzular vermekle Türk resim ekolünün doğacağını ve sanatımızın millileşeceğini zannetmek hatadır. Bilakis Fransız mektebi daima eskiz ve Prix de Rome mevzuunu mitolojiden alarak Fransız resim ekolünü meydana çıkartmıştır. Resmin, şiirin, musikinin milli oluşu mevzuunun tarihi oluşundan neş'et etmez. Şüphesiz tarihimizin resimle tespit edilmesi lâzımdır. Fakat bunu yapacak olan talebe değildir."[79]

79 Aktaran Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat* (İstanbul: İnsancıl, 2003): 155.



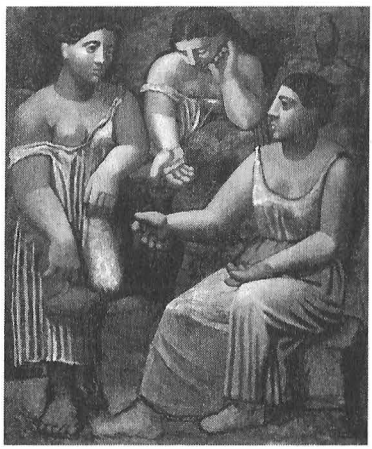
Resim 41. Güzel Sanatlar Akademisi'nde desen dersi, 1936.

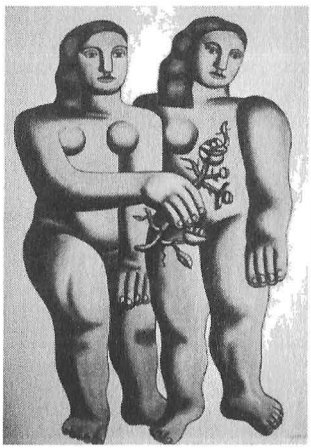
Namık İsmail'in açıklaması, antikitenin kendi kuşağı için ne anlama geldiğine dair ipuçları içerir. 1930'lara gelene kadarki süreçte yetişmiş Osmanlı-Türk sanatçıları için antikite, Batılı ve modern bir sanatsal metodoloji, gerekli bir öğrenim kaynağıdır. Öte yandan bu açıklamada, antikiteye ilişkin farklı bir bakışın yeşereceğinin tohumları da vardır: Nitekim, Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk "modernist"leri sayılan sonraki kuşaklar için antikite, salt bir 'eğitim aracı' olmaktan çıkarak, çözümlenip aradan çıkarılması gereken bir kaynağa dönüşmüştür.[80]

Cumhuriyet döneminin yeni kuşak sanatçıları, akademizmden ve önceki kuşakların İzlenimciliğinden ve Dışavurumculuğundan koparak geometrik temelli yeni akımlara ve başta da Kübizme ilgi duyuyordu. Aslında Kübizm'le pek de ilgisi olmayan, oldukça serbest bir geometrik figürasyona dayalı, deyim yerindeyse 'konstrüktivist

80 1933'teki ilk sergileri sırasında, grubun önde gelen üyelerinden Cemal Tollu'nun yazdığı bir yazıyı yayımladılar. Yazıda şu sözler yer alıyordu: "Klasik sanata saygımız olmadığını söylüyorlar. Tam tersine, yeni resim sanatı, klasiklerin çok daha bilincindedir. Hepimiz yeni akımlara, klasikleri etüd ettikten sonra yöneldik. Klasikleri Avrupa'ya gitmeden önce burada, Akademi'de çalıştık. Ben klasikler üzerine sınavlarımı en yüksek dereceyle geçip ondan sonra gittim Avrupa'ya." Bkz. Adnan Çoker, *Cemal Tollu* (İstanbul: Galeri B Yayını, 1996): 64.

natüralist' bir yaklaşım içindeydiler ama bu yaklaşımlarının, 'yeni düzen' ve 'yeniden kurma' gibi fikirleri içerdiğine, böylece modern Türkiye'nin ruhunu yansıttıklarına inanıyorlardı. Elif Naci, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk ve Zühtü Müritoğlu gibi D Grubu sanatçıları, bu anlayışın başını çekmekteydi. Bu sanatçılar, geçmişten çok içinde bulunulan anı kurgulamakla ilgileniyor ve bütün modernistler gibi bunu yeni tekniklerle yapmaya heves ediyorlardı. Gelin görün ki 1930'lu yılların kültürel ikliminde yine Batı'yı merkez aldıkları için, onlar da aslında antikiteden kopamamıştı.



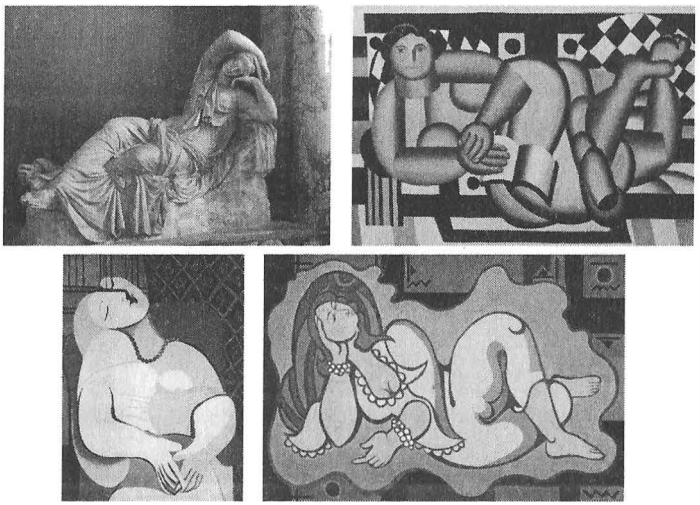


Resim 42 ve 43. Pablo Picasso, *Pınar Başında Üç Kadın*, 1921; Fernand Léger, İki Kızkardeş, 1935

1920'li yılların sonlarında ve 1930'lu yıllarda bu sanatçıların öykündükleri Avrupa, ve özellikle Paris- merkezli sanat ortamı, sanatsal radikalizmini büyük ölçüde yitirmiş ve daha geleneksel temsil biçimlerine geri dönmüştü. Bu dönem, klasik temaların ve natüralist tekniklerin yükselişine tanık oluyor; aralarında Picasso ya da Léger gibi önde gelen avangard figürlerin de bulunduğu pek çok sanatçı, hem üslupsal hem tematik olarak yeniden klasik geçmişe bakıyor[81] ve yapıtlarında antikiteye yönelik açık bir ilgiyi ortaya koyuyordu. Picasso'nun *Pınar*

81 David Batchelor, Paul Wood ve Briony Fer, *Realism, Rationalism, Surrealism* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1993): 11.

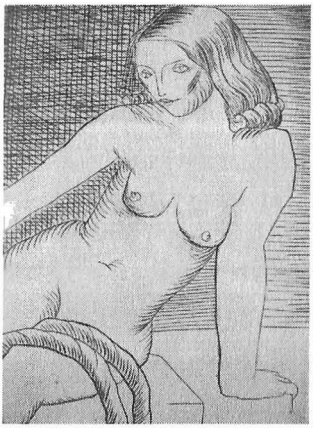
Başında Üç Kadın, Léger'nin *Dans* gibi resimleri (Resim 42, 43) bu yönelimin örnekleridir. Özellikle Picasso'da, kadın figürlerinin heykelsi görünümü, beyaz giysiler ve kumaş kıvrımlarının başlı başına birer anlatım öğesi olarak kullanıldığı görülür. Antikitenin modern bir yorumunu yansıtan bu tür resimler, üslupsal bir öykünmenin yanı sıra antikiteye özgü spesifik konulara da değinir. Pek çok antik kaynakta rastladığımız Ariadne figürünün modern yorumları da bunların arasındadır (Resim 44, 45, 46, 47).



Resim 44, 45, 46, 47. *Uyuyan Ariadne*, M.S. 2. yy.; Fernand Léger, *Uzanan Kadın*, 1922; Pablo Picasso, *Rüya*, 1932; Nurullah Berk, *Uzanan Kadın*, tarihsiz.

Türkiye'de de 1930'lardan 1950'lere modern sanat, büyük ölçüde, o dönemde Avrupa sanatının görsel söyleminin bir parçasını oluşturan "modern antikite" yaklaşımına yönelik ilgiyi yansıtırken, bu ilgi, sanatçının konularına da yansır. Yunan mitolojisi konusunda bir kitap kaleme alan ve Akademi'de mitoloji dersleri veren Cemal Tollu'nun kunt figürleri (Resim 48) ve sipariş üzerine yaptığı *Müzik, Dans ve Tiyatro Alegorisi* (1947) bu ilginin bir sonucudur. Neşet Günal'ın *Üç Güzeller* çeşitlemeleri (Resim 50) veyahut Nurullah Berk'in Ariadne'yi andıran uyuyan figürü (Resim 47) de bu bağlamda verilebilecek örneklerdir. Zühtü Müritoğlu'nun yapıtları, hem tematik olarak hem birer frizi an-

dıran rölyef etkisiyle klasik antikiteye özgü biçimlerin etkisini yansıtır (Resim 49).[82]

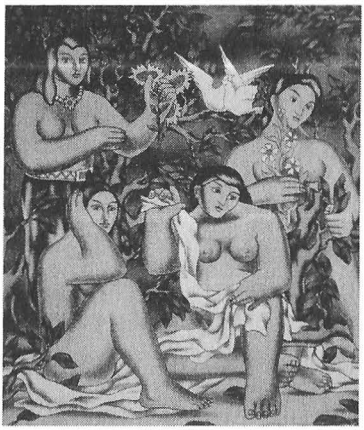
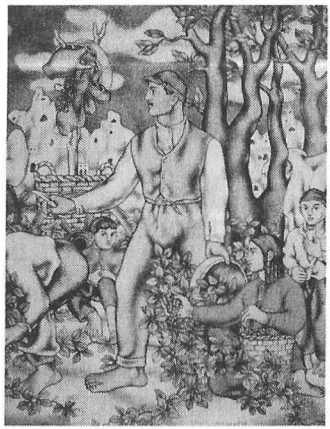


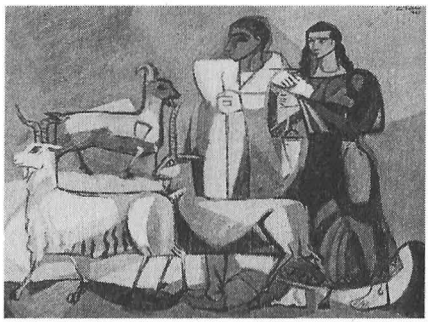


Resim 48, 49, 50. Cemal Tollu, *Nü*, tarihsiz; Zühtü Müritoğlu, *Yıkanan Kadın*, tarihsiz; Neşet Günal, *Kadınlar*, 1951

Antik kaynakları böylesine andıran, ama Avrupa modern sanatı cilasıyla kaplanmış bu görsel söylem belki de kaçınılmazdı, çünkü bu sanatçıların önde gelenleri, antikiteye yönelik ilginin çok güçlü olduğu bir dönemde Paris'te eğitim görmüştü. "Modern"in, 'akademik' olmayan sanatçıların özel atölyelerinde öğretilen bir yaklaşım haline geldiği 1920'li ve 1930'lu yıllarda Paris, yalnızca Türkiye'den değil, dünyanın dört bir yanından sanat öğrencilerinin başlıca eğitim ve uğrak yeriydi. Fakat modern Türk sanatçıların esas derdi, bu atölyelerde sanat eğitimi görüp modernist bir üsluba kavuşmak değildi yalnızca. Onlar için esas mesele, sanatsal bir modernizmi ödünç almanın da ötesinde, kendine mal edebilmekti; ulusal ve modern bir kimlik inşa sürecinin misyonu buydu. Sanatın bu kimlik inşa sürecinde nasıl bir rol oynadığını anlamaya çalıştığımızda, tema ve üslup olarak bu dönemde Batı'ya özgü o 'modern antikite' kavrayışının, o antik kaynakların yurdu Anadolu'ya taşındığını, fakat klasik değil kırsal bir Anadolu algısıyla şekillendiğini ve şekillendirildiğini görürüz.

82 Müritoğlu neoklasik mimari üslubuyla dikkat çeken Anıtkabir'in kabartmalarında da aynı üslubu kullanmıştır.



Resim 51, 52, 53, 54. Neşet Günal, *Dörtlü Güzellik*, 1951; Neşet Günal, *Bağbozumu*, 1956; Cemal Tollu, *Poseidon*, 1947; Cemal Tollu, Çoban ve Tiftik Keçileri, 1955.

Dolayısıyla kurgulanan sahnelerde pastoral bir boyut değil, köysel bir etki vardır; evrensel değil, yerel bir duygu sezilir. Figürlerin cepheden tasviri ve frizi andıran kompozisyon yapısı, doğa ve bereket simgeleri olarak kadınların kullanılması, hasat sahnelerinin yaşamın yeniden canlanmasının bir göstergesi şeklinde betimlenmesi –bunların hepsi–, antikitenin Anadolu'daki köy yaşamının modern temsillerine aktarılan görsel mirasına göndermeler olarak görülebilir. Neşet Günal'ın zamansız bir anıtsallık içindeki köylü erkek, kadın ve çocuklarıyla *Bağbozumu* (1956) (Resim 52); Cemal Tollu'nun Çoban ve Tiftik Keçileri'ne dönüşen *Poseidon*'u (1947) (Resim 53, 54) ya da aynı sanatçının *Hatay'da Portakal Bahçesi*; Cevat Dereli'nin geleneksel

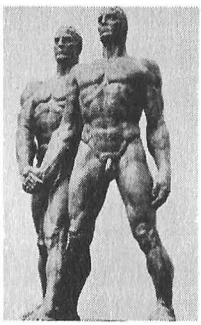
figürler arasında üç güzelli *Manzara*'sı gibi örnekler hep bu bağlamda düşünülebilecek örneklerdir. Bu yapıtlarda antikitenin görsel kültürü ile modern dönem Anadolu'sunun görsel manzarasını yan yana getirme yönünde bir çaba söz konusudur; aslında bu, 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Türkiye'nin milliyetçi kültür politikalarını yansıtan bir çaba olarak yorumlanabilir.

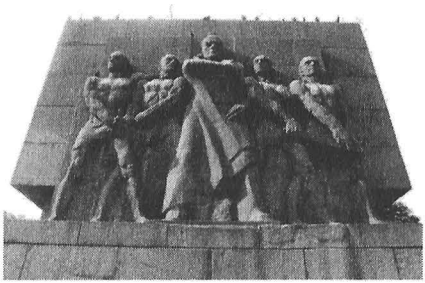
İki dünya savaşı arasındaki yıllarda, klasik geleneğin Avrupa'da milliyetçilik ideolojisi ile iç içe geçmiş bir kaynak haline geldiğini görmek zor olmasa gerektir: Bu gelenek erkek imgelerini güç ve azim simgelerine, kadınları doğurganlık simgelerine dönüştürüyor; her ikisi de, düzenli ve uyumlu parlak bir geleceği simgeleyen doğal ortamlarda zamandan bağımsız kahramanlar olarak tasvir ediliyordu. Bu fikirlerin, Türkiye'deki sanatçılarda net izdüşümleri olduğu iddia edilebilir: 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Türk sanat ve kültüründe "ulus" çevresindeki meseleler en ön sırada yer alırken, cumhuriyetçi uluslaşma süreci doruk noktasındaydı. Hatta uluslaşma temelli bu kültürel çerçeve, Türkiye'yi Hititlerden Yunanlara bütün Anadolu uygarlıklarının mirasçısı olarak algılıyor, buna bağlı olarak antikiteye yepyeni bir pencere açıyordu. 1930'lu yılların başlarındaki Türk Tarih Tezi'nden –bu tez, Avrupa uygarlığının antik Anadolu'da Hititler ve Sümerler gibi Türk kökenli halklar tarafından oluşturulduğunu öne sürüyordu– başlayarak, Yunan uygarlığı üzerindeki vurgusu ve ona yönelik yeni ilgisiyle "Türk Hümanizması"[83] olarak adlandırılan harekete uzanan çizgide, antik geçmiş aracılığıyla modern Türkiye'yi bir biçimde Avrupa uygarlıklarına bağlama çabası, oldukça yaygındı.

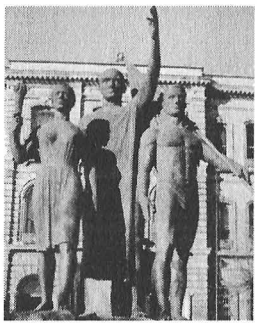
Bu bağlamda Batı'da antik kaynaklara yönelik ilgiyle beslenen modern bir neo-klasisizmin çok daha tutucu bir yönü de Türkiye'ye

83 Nilüfer Öndin'e göre, İsmet İnönü döneminde (1938–1946) uygarlığın kaynağı olarak Mezopotamya ve Anadolu'yu görme tezine karşı, Batı medeniyetinin kaynaklarının Yunan/Latin uygarlıklarına dayandığı görüşü ortaya atılır. Öndin'in "Hasan Âli Yücel hümanizması" olarak adlandırdığı yaklaşım, ana kaynaklara ulaşıp, Batı düşünce formlarını kavrayarak çağdaşlaşmayı temel almaktadır. Bu dönemde, Batı uygarlığını ilk kaynaklarından öğrenebilmek ve çağdaşlaşmayı ülke çapında gerçekleştirebilmek amacıyla, Batı kültürünün ünlü yapıtlarının Türkçeye kazandırılması gündeme gelir. Klasikler Hareketi olarak adlandırılan bu etkinlik, medeni dünyanın eski ve yeni fikir ürünlerini kendi diline çevirmeyi amaçlamıştır. Bu çerçevede 1940 yılında Tercüme Bürosu kurulmuştur. Bu bağlamda ilk üç yılda 39 Yunanca, 38 Fransızca, 10 Almanca, 8 İngilizce, 6 Latince, 2 Rusça eser ve 5 İslam klasiği Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-50* (İstanbul: İnsancıl, 2003), s. 88–89.

yansımakta gecikmedi. İki dünya savaşı arasındaki dönemde Batı'da sanatsal avangardın adeta geri çekilerek daha geleneksel eğilimlere dönüşmesi, yükselen milliyetçi kesimler tarafından olumlu karşılanıyordu. Giderek daha tutucu ve baskıcı hale gelmekte olan Almanya gibi ülkelerde ise doğrudan bir kültür politikasına dönüştü. Almanya'da neo-klasikçilik resmî sanat politikası haline geldiğinde, sanatçıların insan figürünü Eski Yunan-Roma heykellerini anımsatacak şekilde resmetmesi artık bir kuraldı. Nazi rejimi sırasında Almanya'nın önde gelen heykeltıraşlarından olan ve Ankara'daki Güven Anıtı'nda da Anton Hanak ile birlikte imzası olan Josef Thorak, bu üslubun başlıca temsilcileri arasındaydı. Türkiye'de üretilen hemen bütün figüratif anıtlarda da bu üsluptan yana bir tutum vardır (Resimler 55, 56, 57).

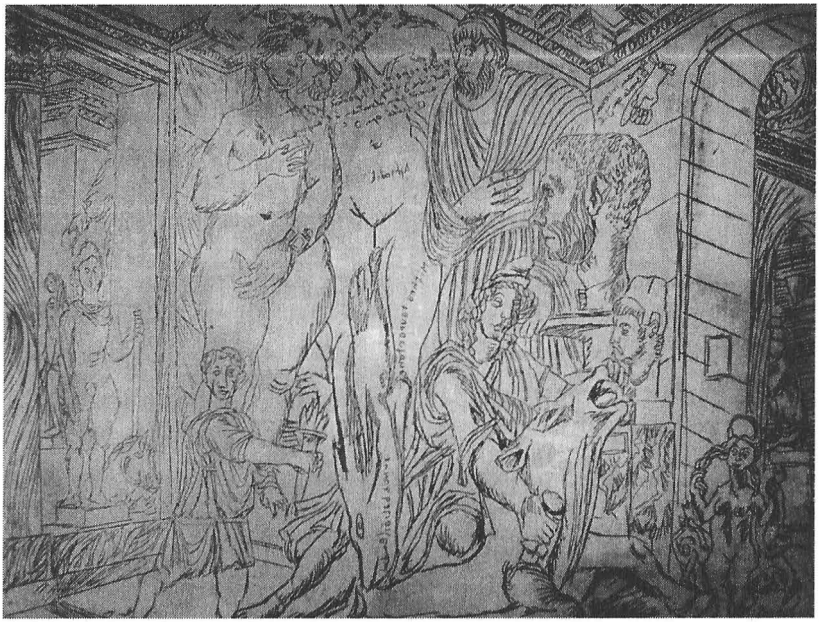






Resim 55, 56, 57. Josef Thorak, *Yoldaşlık*, 1937; Josef Thorak-Anton Hanak, *Güven Anıtı*, 1935; Yavuz Görey, *Atatürk ve Gençlik Anıtı*, 1955;

Farklı dönemlerden de olsa tüm bu örnekler, Türk sanatçılarının antikiteyle neden ve nasıl temasa geçtikleri sorusunu gündeme getirir. Ne var ki gerek Osmanlı döneminde gerek Cumhuriyet döneminde sanatçıların antikiteye bakışının oldukça basmakalıp bir algıya dayandığı, insan figürü gibi belli sanatsal konvansiyonlara, bazı mitolojik temalara ve belli kompozisyon biçimlerine bakmaktan öteye gitmediğini söylemek mümkündür. Türkiyeli sanatçıların modernleşme arayışlarının, Avrupa sanatında "modern antikite" akımı ile örtüşmesinin, gördüğümüz yapıtlardan bazılarının şekillendirilmesinde önemli bir rol oynadığı da ortadadır.



Resim 58. Cihat Burak, *Antik Yunan*, 1965

Antikitenin sanatçılar için neredeyse bilinçdışı görsel bir kaynak işlevi gördüğüne yönelik daha bireysel bir yaklaşımı olan bir sanatçıysa, kanımca Cihat Burak'tır. Öğrenimi ve mesleği itibarıyla mimar olan Burak, akademik sanat eğitimi almamış bir kişi olmasının yanı sıra diğer sanatçılarda rastladığımız kimlik kurgusunun peşinde değildir; o daha çok, kimlik arayışının kendisine veyahut kimlik karmaşasına odaklanmış görünür (Resim 58). *Üç Güzeller*'i bir randevuevine taşıyan veyahut çeşitli gravürlerinde gördüğümüz gibi, antik bir heykele kol saati takan, antik heykel simgeleri üzerinden 'uygarlığın huzursuzluğu'na değinen Burak, antikçağ kaynaklarının sanatçılar üzerindeki ağırlığını adeta alaya alır.

Günümüz sanatçılarının antikiteye yaklaşımı da yine insan bedenine odaklıdır. Ne var ki artık 'antik beden' ne mükemmel biçimin bir yansıması ne de sanatsal bir etüd malzemesidir. Sanatçıları bugün ilgilendiren, bedenin farklı tarihsel dönemlerde nasıl tahayyül edildiği, bu tahayyüllerin imgelere nasıl yansıdığı, güzellik ya da çirkinlikle ilgili değer yargılarını nasıl oluşturduğu, bedenin nasıl,

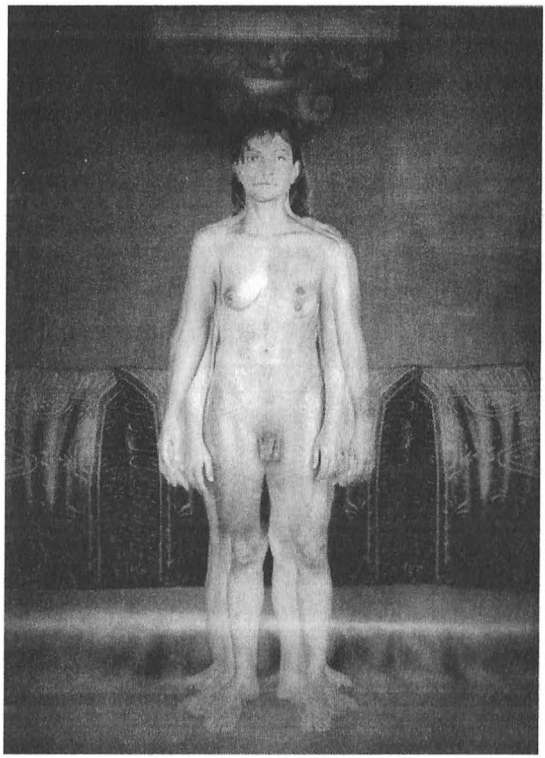
hangi değerler sistemine göre estetize edildiği ve belki tüm bunların kimlik inşa süreçlerine nasıl yansıdığıdır. Kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği fotoğraf ve videolarında Özlem Şimşek, izleyiciyi tarihsel boyut taşıyan görsel verileri kadın kimliği, cinsiyet, modernlik ve temsil üzerinden yeniden düşünmeye çağırır (Resim 59). *Ağlayan Kadınlar Lahdi*'ndeki kadın figürlerini ve Abdülmecid Efendi'nin *Cariye*'sini yeni görsel teknolojilerle yeniden üreten Şimşek, gelenek ve modernleşme, tarih ve güncellik, görsellik ve kimlik gibi olgular etrafında dönerken, Helenistik lahitler için bir Osmanlı müzesi oluşturulmasından sanata meraklı bir Osmanlı şehzadesinin o lahitteki figürlere benzer resimler yapmasının olası anlamlarını irdeler.



Resim 59. Özlem Şimşek, *Ağlayan Kadınlar (Versiyon 1)*, 2013

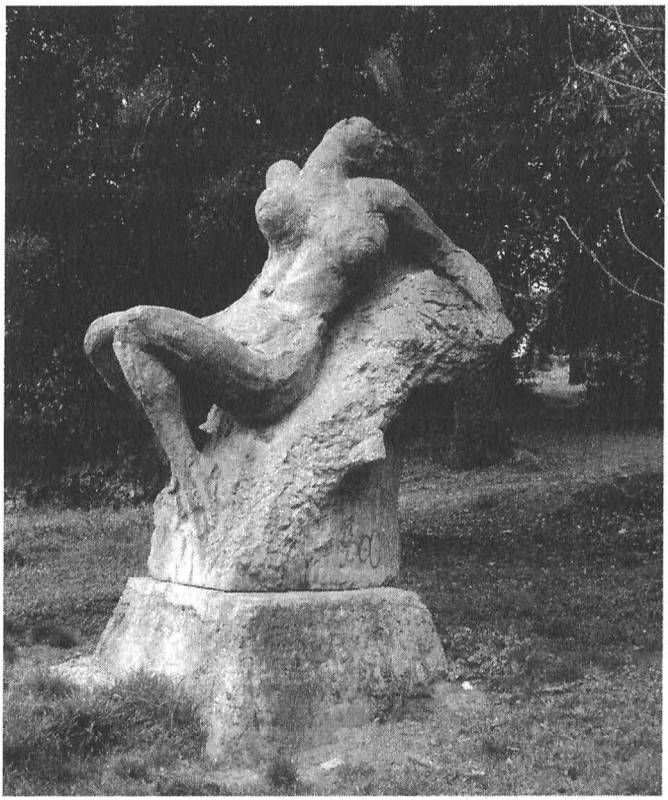
Farklı kültür ve cinsiyet kimliklerini yan yana getiren Ahmet Elhan da bedene odaklı son dönem yapıtlarında antikite mirasının evrensel simgesi olan heykelsi çıplak insan figürleri yapar (Resim 60). Bu figürler, Doğu'ya özgü iç mekânlarda tasvir edilirler, ama tasvir edildikleri mekânı resmeden, 17. yüzyılda Osmanlı yaşamını konu alan resimleri ve gravürleriyle tanınan Batılı ressam Van Mour'dur. Ahmet Elhan'ın yarattığı imge içinde Batı'ya ve Doğu'ya atfedilen simgeler ayırt edilemez bir biçimde iç içe geçerken, bir karyatid sü-

tun gibi dikilen figür, kimliksiz bir hayalet figür olarak izleyiciye bakar. O hayalet figür, bir karyatid sütun gibi dikilmiştir oraya ama, gerçekte antikiteyle, yani Batı'nın mirasıyla ilişkimizin bir metaforu gibidir.



Resim 60. Ahmet Elhan, *Mürekkep 5,* 2012

Kır, Dök, Tükür:
Bir Namus Meselesi Olarak Heykel ve Beden



Resim 61. Gürdal Duyar, *Güzel İstanbul*, 1974

Cumhuriyet'in 50. Yıl Kutlamaları çerçevesinde İstanbul'da açık alanlara yerleştirilen heykellerden biri olan *Güzel İstanbul*'un akıbeti, 1970'li yıllarda Türkiye'de siyasi otoritenin sanat üzerindeki denetimini gözler önüne sermekle kalmaz, kadın bedeninin algılanma biçimlerine yönelik ipuçları da verir. Dönemin önde gelen heykeltıraşlarından Gürdal Duyar'ın (1935-2004) gerçekleştirdiği

bu heykel (Resim 61), Türkiye'de Cumhuriyet Halk Partisi ile Milli Selamet Partisi'nin oluşturduğu koalisyon hükümeti döneminde[84] ciddi tartışmaların odağı olur, farklı siyasi görüşlerin çatışmasına zemin oluşturur. Çıplak kadın bedeninin kamusal alanda temsili üzerinden demokrasinin tanımı, anlamı ve kapsamına dair ilginç bir tartışmayı başlatan *Güzel İstanbul*, Türkiye'de kültürel yapının tarihsel süreçteki değişim dinamiklerine dair fikir de verir. Etrafında kopan fırtınayı izlediğimizde gördüğümüz gibi, *Güzel İstanbul*, geleneksel muhafazakâr kesimlerin dinsel inançlarından beslenen figür yasağının devam etmekte olduğunun, hatta resmî kanallardan meşru bir zemin bulabildiğinin bir göstergesidir. Fakat aynı heykel, sansürcü/yasakçı zihniyetleri sorgulayan, kamu iradesi taşıyan kurulların onayından geçmiş kararların kamusal meşruiyetine saygı gösteren bir kesimin 'sanata özgürlük' savunusunun da bir göstergesidir. Foucault'cu bir yaklaşımla bedeni ideolojik baskıların odağı ve farklı söylemlerin rekabet alanı[85] olarak gördüğümüzde, *Güzel* İstanbul'un 1970'li yıllarda Türkiye'de bedeni farklı biçimlerde okuyan ve anlamlandıran iki zıt kültürel kutbun çarpıştığı bir alanın tam merkezinde yer aldığını fark ederiz.



Resim 62.
Gürdal Duyar'ın
Güzel İstanbul
heykeli
Karaköy
Meydanı'nda, 1974

84 Bülent Ecevit'in ilk kez başbakan olduğu ve hükümeti kurduğu CHP-MSP hükümeti dönemi, 26 Ocak 1974-17 Kasım 1974 arasında sürdü. Dolayısıyla "Güzel İstanbul"la ilgili olaylar yaşandığında, koalisyon henüz iki aylık bile değildi.

85 Aktaran Sara Mills, *Michel Foucault* (Londra: Routledge, 2003): 81-83.

Sanatçısı Gürdal Duyar'ın açıklamasına göre, İstanbul'un doğal güzelliğini kadın bedeniyle özdeşleştiren *Güzel İstanbul* heykeli, kaidesinde yer alan nar (kentin efsaneleri), incir (kutsallık), hanımeli (İstanbul'un havası), arı (nüfus yoğunluğu, hareket ve bereket) gibi motiflerin çağrışımlarından da yararlanarak, kenti bir incelik, bereket ve güzellik simgesi olarak yansıtmayı amaçlamıştı. Duyar'ın 'doğallık' üzerine vurgusu, heykeldeki figürün çıplaklığının bir açıklaması olarak düşünülebilir; gerçi bir sanat yapıtındaki figürün çıplaklığı, genellikle herhangi bir açıklama gerektirmez. Sanatta çıplaklık, aslında doğal çıplaklığı örten bir tür kalkan, bir tür 'giyinikliktir.' Çıplak olmak soyunuk olmaktır, oysa sanattaki çıplak, yani Batı sanat geleneğinin başlıca türlerinden biri olan 'nü', John Berger'in de işaret etmiş olduğu gibi, bir görme biçimidir; bir sanatsal gelenektir.[86] Batı sanatının normlarına göre eğitim veren İstanbul Güzel Sanatlar A ademisi'nde Rudolf Belling ve Ali Hadi Bara gibi hocaların öğrencisi olan Gürdal Duyar, bu geleneğin üzerine inşa ettiği heykelinin çıplaklığının büyük bir tartışma konusu haline gelebileceğini, bu yüzden, belki de hiç tahmin etmemişti. Bu yıllarda İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonunda çok sayıda nü resim ve heykel bulunduğu gibi, kamusal alanlara yerleştirilen heykeller arasında da nü örneklerine rastlanabilmekteydi. Örneğin, yine Cumhuriyet'in 50. Yıl Kutlamaları çerçevesinde heykeltıraş Kâmil Sonad'ın Gülhane Parkı'na dikilen heykeli de –sanatçısı tarafından bir yaprakla oto-sansürlenmiş de olsa– sonuçta bir çıplaktı.

Güzel İstanbul ise, belki de Karaköy Meydanı gibi açık ve kalabalık bir alana yerleştirilmiş olduğu için özellikle dikkat çekmiş (Resim 62); dikkat çekmesi sonucu yaşanan gelişmeler, Cumhuriyet'in 50. Yılı Kutlamaları çerçevesinde dikilmesine karşın Türkiye'de sanatta çıplaklığın temsiline ilişkin anlayışın Cumhuriyet'in ilan edildiği yıllardan çok da farklı olmadığını göstermiştir. Kamu iradesi taşıyan kurulların onayından geçmiş olmasına karşın "müstehcen" bulunduğu gerekçesiyle yerinden kaldırılan heykel, 'nü' olgusunu tepkiyle karşılayan zihniyetin aslında egemen zihniyet olduğunu yeniden ilan etmek için gelenekçi/muhafazakâr kesimlerce malzeme

86 John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman (İstanbul: Metis Yayınları, 1986): 53.

olarak kullanılmış, buna karşılık siyasetin sanata karışmasına karşı çıkan cumhuriyetçi aydınlar tarafından savunulmuştur.

Bu noktada, heykelin ortaya çıkış öyküsüne göz atmakta fayda var: 1973 yılında oluşturulan ve Mustafa Aslıer, Hüseyin Gezer ve Şadi Çalık'ın görev aldığı Cumhuriyet'in 50. Yılını Kutlama Kurulu Güzel Sanatlar Komitesi, İstanbul'a kalıcı bir anı bırakmak amacıyla "50 yıla 50 heykel" dikilmesini kararlaştırmıştı. Heykellerin masraflarının ancak yarısını karşılayabilecek komitenin kararının gerçekleşebilmesi ise büyük ölçüde İlçe Kutlama Komiteleri'nin sağlayacağı maddi kaynaklara bağlıydı. İlçe komiteleri, sonuç olarak heykel yerine süsleme ve aydınlatmayı tercih ettikleri için proje, 20 heykelle sınırlandırılmak zorunda kalındı, bu 20 heykelin gerçekleşmesinde bile sanatçıların bazılarının kendi ceplerinden para harcaması söz konusu oldu. Önce yerler seçildi, ardından sanatçılar. Sanatçıların, İstanbul'da yaşamaları ve devlet ödülü almış olmaları şartı getirilmişti; devlet ödülü alamayanlarınsa sanat ortamında kişiliğini kabul ettirmiş kişilerden seçilmesi kararlaştırılmıştı. Elemelerin sonucunda seçilen heykeltıraşlar, Kuzgun Acar, Hüseyin Anka, Tamer Başoğlu, Zerrin Bölükbaşı, Namık Denizhan, Gürdal Duyar, Muzaffer Ertoran, Ali Teoman Germaner, Yavuz Görey, Metin Haseki, Hakkı Karayiğitoğlu, Bihrat Mavitan, Zühtü Müritoğlu, Füsun Onur, Ferit Özşen, Kamil Sonad, Nusret Suman, Haluk Tezonar, Seyhun Topuz ve Mehmet Uyanık oldu. Seçilen bu heykeltıraşlara gönderilen mektupta, gerçekleştirilecek yapıtların herhangi bir tarihsel konuyu anlatması zorunluluğu bulunmadığı, aranan tek şartın yapıtın çağdaş Türk sanatını ve sanatçının kendi kişiliğini temsil edecek nitelikte olması gerektiği vurgulandı. Yapıtın bir park, meydan ya da yola konacağı, boyutları, malzemesi gibi teknik konular ve teklif edilen yapıtların eskizlerinin 20 Ağustos 1973 yılında Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ne teslim edileceği gibi ayrıntılar da bu mektupta yer almaktaydı. Sonuçta eskizler teslim edildi ve çalışmalar başladı.[87] Önemli bir nokta, çalışmalar başlamadan önce sanatçıların tekliflerinin Vilayet ve Belediye temsilcilerinin de bulunduğu bir toplantıda

87 Sennur Sezer, "50 heykel dikilecekti ama para sağlanamadı" (*Cumhuriyet*, 21 Mart 1974): 5.

değerlendirilerek kuruldan geçmiş olmasıydı.[88] Belediye, heykellerin konacağı yerleri bu eskizleri görerek belirlemişti.[89]

Başka bir deyişle, *Güzel İstanbul*'u Karaköy Meydanı'ndaki yerine konana kadar aykırı ya da uygunsuz bulan herhangi bir resmî merci olmamıştı. *Güzel İstanbul* çevresindeki olaylar, heykelin "Müslüman Türk'ün ahlâkını bozduğunu" iddia eden bazı basın organlarının[90] açtığı kampanya sonucunda başladı. Dönemin Başbakan Yardımcısı Necmettin Erbakan'ın heykeli "adaba aykırı" bulduğu gerekçesiyle kaldırılmasını talep etmesiyle gelişti.[91] Erbakan'ın bu talebi, çok geçmeden İçişleri Bakanlığı'nın resmî açıklamasıyla bir tür devlet kararına dönüştü ve Bakanlık, heykelin "Türk anasını hayâsızca teşhir edici" nitelikte olduğu görüşünü öne sürerek yerinden kaldırılması kararını uygulamaya soktu (Resim 63).

İçişleri Bakanlığı'nın bu açıklaması, genel olarak erkek egemen toplumların zihniyetine kazınmış iyi kadın/kötü kadın, masum kadın/vamp kadın türünde kültürel olarak kurgulanmış tezatların bir yansıması; daha yerel ölçekte, kendi kültürümüzdeyse "ana", "bacı", "yenge" türünde nitelemelerle modern yaşamın gereği olarak kamusal alanda giderek daha çok karşılaşan erkek ve kadının toplumsal etkileşimini cinsellikten arındırma çabası olarak yorumla-

88 Güzel Sanatlar Komitesi Başkanı Mustafa Aslıer'in bu dönemde bütün gazetelere gönderdiği bir açıklama metninde yer alan bilgiler şu şekildedir: "Güzel Sanatlar Komitesi Başkanı Mustafa Aslıer, Belediye İmar ve Planlama Müdürlüğü'nden Y. Mimar Aydın Kürkçüoğlu ve Fen İşleri Müdürlüğü'nden Lütfullah Özengin'den oluşan bir komisyon eserlerin konacağı yerleri seçtiler. Bu seçme şehir planı üzerinde ve şehre dağıtma açısından yapıldı." Seçme yapıldıktan sonra heykellerin yerlerine yerleştirilme süreci konusunda ise, Aslıer şu açıklamaları yapmaktadır: "Eserler bittikten sonra, yerlerinin kesin olarak saptanması, ilgili sanatçı ve Belediye İmar ve Planlama Müdürlüğü'nün görevlendirdiği mimar tarafından yapılmıştır." Bu açıklamanın tam metni, Mustafa Aslıer'in kendisinden alınmıştır.

89 Anonim, "Heykelin sökülmesi için Prof. Gezer 'Ayıp oldu' dedi" (*Cumhuriyet*, 20 Mart 1974): 1,7.

90 Bu basın organlarının başında, *Sabah* gazetesi gelir. *Sabah*, 21 Mart 1974 günü birinci sayfasında yayımladığı "Vaziyet" başlıklı imzasız yazıda, "Bahsi geçen müstehcen ve ahlak dışı heykelle alakalı neşriyatı okuyucularımızın hislerine tercüman olarak biz başlattık. Bu, bizim ammeye karşı yüklendiğimiz vazifenin tabii bir icabı idi. Ama, işin başından itibaren biz, hadisenin objektif kıstaslar içerisinde değerlendirilmesini istemiştik. (...) Neşriyatımızın haklılığı Hükümetçe kabul ve teslim edilmiş olmalı, ki heykel yerinden kaldırılmıştır" denmektedir. Aynı yazıda, söz konusu heykel "Müslüman Türk'ün ahlakını boznak için fırsat kollayanlara yeni şamatalar etmek imkan ve fırsatı verildiği" belirtilmektedir.

91 Fikret Otyam, "Güzel İstanbul ve Erbakan'ın Buyruğu" (*Cumhuriyet*, 20 Mart 1974): 1,7.

nabilir. Kadını "ana", "bacı", "yenge" gibi kan bağı nitelemeleriyle cinselliğinden arındıran erkek[92] aslında kendine toplumun koyduğu bir yasağı hatırlatarak, kendi cinselliğine ket vurur. "Ana", "bacı", "yenge" olan kadın, bir dokunulmazlık kalkanıyla kuşatılır. *Totem ve Tabu*'da Freud'un vurguladığı gibi, tarih öncesi insanın gelişmesi sırasında aşmış olduğu yolları, biz bugün bize bırakmış oldukları araç ve gereçler kadar, efsaneler ve masallar aracılığıyla günümüze intikal eden din ve hayat anlayışı kalıntılarından, kendi ahlak ve âdetlerimizde arta kalmış bir halde yaşamakta olan zihniyetlerden tanıyıp bilmekteyiz.[93] Bu anlamda tarih öncesi insanı kimi yönleriyle hâlâ bizim çağdaşımız sayan Freud, ilkel toplumlarda en şiddetli yasakların yakın akrabalar arasında cinsel ilişkilere konduğunu ve bu cinsel kısıtlamaların bazen eylemlere getirilen kısıtlamalarla bazen nesnelere getirilen dokunma yasağıyla "tabu" haline getirildiğini ifade eder.[94] "Ana", "bacı" gibi nitelemeler de işte bu yasakların, bu tabuların, zaman içinde geçirdiği değişimlere karşın zihniyet kalıplarımızda var olduğunun bir kanıtı olarak nitelendirilebilir.

Gürdal Duyar'ın *Güzel İstanbul* heykelinin değil "Türk anası"nı, Türk kadınını ya da herhangi bir kadını temsil etmek gibi bir amacı olmamasına karşın[95] öyleymiş gibi düşünülmesi ve bunun kamuoyuna böyle ifade edilmesi, 1970'lerde Türkiye'de kadının ve kadın bedeninin nasıl algılandığına dair önemli bir ipucu sayılabilir. Bu açıklamanın resmî otoriteyi temsil eden İçişleri Bakanlığı gibi bir organ tarafından yapılması ise 1970'li yılların Türk toplumunda geçmişten gelen yasakların hâlâ son derece meşru bir zemin bulabildiğinin önemli bir göstergesidir. Gelişmeler sonucunda farklı ideolojileri temsil eden kesimlerin yaptığı açıklamalara baktığımızda bu meşru zeminin nasıl oluştuğunu görürüz: Dönemin Başbakan Yardımcısı (Necmettin Erbakan) *Güzel İstanbul*'u bir "utanç heykeli" olarak nitelendirir ve "Millet istemese de ben bu heykeli tutarım diyen bir

92 Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, çev. K. Tahir Sel (İstanbul: Sosyal Yayınları, 1984): 19.
93 Freud, a.g.e.: 11
94 Freud'a göre, tabunun bir anlamı "kutsal/kutsallaştırılmış"; diğer anlamı ise "korkunç, tehlike, yasak, kirli"dir.
95 Nuri Özdeniz, "Karaköy'deki 'Güzel İstanbul' anıtı yerinden kaldırıldı" (*Cumhuriyet*, 19 Mart 1974): 1,7

hükümet yerinde kalamaz"[96] açıklamasını yapar. Dönemin İstanbul Valisi (Namık Kemal Şentürk), heykelin "manası, muhtevası ve yeri itibariyle haklı tenkit ve tepkiler"e[97] yol açtığını söyler. Dönemin İstanbul Belediye Başkanı (Ahmet İsvan), "Kaldırılma emrini ben vermedim. Ama inanarak uyguladım"[98] der. Dönemin İstanbul Cumhuriyet Savcılığı, heykelle ilgili soruşturma açar, böylece Türkiye'nin önde gelen heykeltıraşlarından birinin, kadın bedenini temsil eden bir heykelinin suç unsuru sayılabileceğini, hapse girme nedeni olabileceğini ilan etmiş olur. [99]



Resim 63. Heykel kaldırıldıktan sonra gazetelerde yayımlanan fotoğraf.

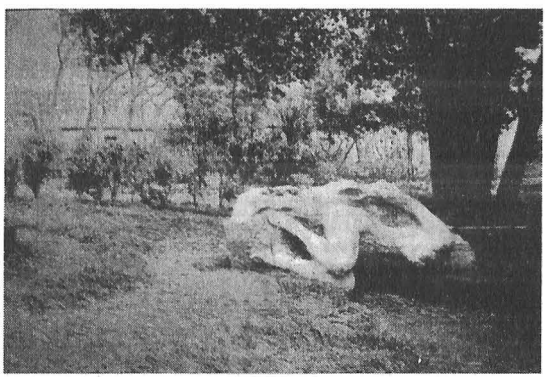
96 Oktay Akbal, "Utanç Olayı" (*Cumhuriyet*, Mart 1974): 2.

97 Oktay Akbal, "Halk Ne İster?", (*Cumhuriyet*, 27 Mart 1974): 2.

98 Anonim, "Heykelin sökülmesi için Prof. Gezen 'Ayıp oldu' dedi" (*Cumhuriyet*, 20 Mart 1974): 1,7.

99 Konuyla ilgili *Milliyet* gazetesinde yayımlanan haber, İstanbul Cumhuriyet Savcılığı'nın, *Güzel İstanbul* heykelinin müstehcen olup olmadığını araştırmaya başladığını yazmaktadır. Habere göre, bilirkişi raporu ile heykelin müstehcenliği tespit edilirse, heykeltıraşı ve heykelin Karaköy meydanına dikilmesine karar veren 50. Yıl Kutlama Komitesi üyeleri aleyhine T.C. Kanunu'nun 426 ve 576. maddelerince dava açılacaktır. Bu maddelere göre, istenilecek ceza bir aydan iki yıla kadar hapis ve 15 liradan 500 liraya kadar para cezasıdır. Ayrıca, 50. Yıl Kutlama Komitesi üyeleri memur oldukları için, gerekirse haklarındaki işlemin Memurin Kanunu çerçevesinde yapılabileceği aynı haberde belirtilmektedir. Bkz. ANONİM, "Güzel İstanbul heykeli için soruşturma açıldı" (*Milliyet*, 21 Mart 1974): 1.

Bütün bu süreçte, resmî makamlarca kullanılan bu söylemlerin hemen her fırsatta "halkın isteğini yerine getirmek" düşüncesiyle dile getirilmiş olması, Karaköy Meydanı'nda yalnızca 9 gün (10-18 Mart 1974) kaldıktan sonra önce Belediye Şantiyesi'ne[100] sonra Yıldız Parkı'na atılan (Resim 64) heykelin etrafında, halkın ne istediği, demokrasinin ne olduğu, Cumhuriyet'in 50. yılında Türkiye'nin durumu gibi siyasi konulara ilişkin tartışmayı alevlendirir. Daha önce de değindiğimiz gibi muhafazakâr-gelenekçi kesimlerle cumhuriyetçi aydınları karşı karşıya getiren bu tartışmanın odak noktasında, CHP'li Belediye Başkanı Ahmet İsvan'ın "Kentin alanlarına, halkın inançlarına ters düşen heykeller konamaz" düşüncesi yer alıyordu. *Sabah* gazetesinin "utanç heykeli" olarak nitelendirdiği *Güzel İstanbul*'la ilgili bir kampanya başlatmasının temelinde de bu düşünce yer alıyor, heykelin ve bu tür heykellerin üretimini özendiren kişilerin ve kurumların "memleketin milli ve manevi değerlerine saygısızlık" olduğu ve "tarihi inkâr ettiği" söyleniyordu.[101] *Sabah* gazetesinde, "milliyetçi çevrelerin" ortak bildirisi olarak sunulan metinde bu gazetenin yürüttüğü kampanya sonucu heykelin yerinden kaldırılmasıyla "amaca ulaşıldığı" da belirtiliyordu.



Resim 64. Heykel Yıldız Parkı'na dikilmeden önce gazetelerde bu şekilde yer almıştır.

100 Tatbiki'nin "şehrin malıdır" gibi haklı bir gerekçeyle de olsa heykeli almamış olması, heykelin ortada kalmışlığının ve gerekçe olarak kullanılan 'halk istemiyor' düşüncesinin onaylanmasına bir şekilde katkıda bulunmuştur diyebiliriz..

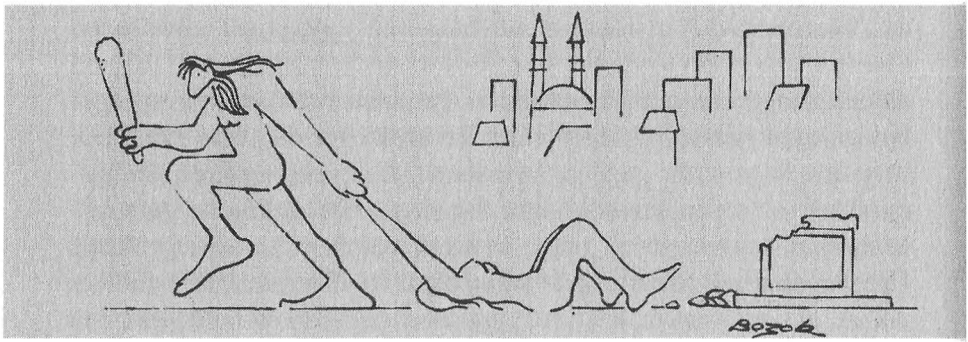
101 Anonim, "Güzel İstanbul heykeli için soruşturma açıldı" (*Milliyet*, 21 Mart 1974): 1.

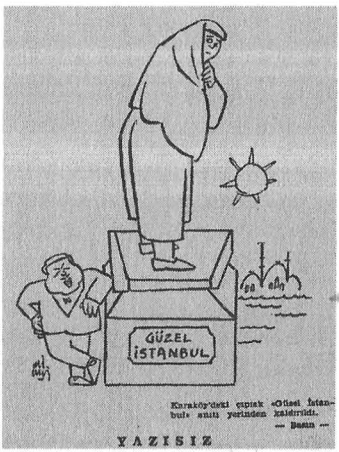
'Türk milletinin hislerinin tercümanı' olduğunu iddia eden Sabah gazetesinin dile getirdiği görüşlere karşılık dönemin *Cumhuriyet* ve *Milliyet* gibi yayın organlarında ise *Güzel İstanbul*'un, demokrasinin bir gereği olarak savunulması gerektiği yolunda görüşler ileri sürülür. Örneğin, siyasi iktidarın her şeye yetkili olmasını Türkiye'nin büyük hastalıklarından biri olarak nitelendiren Burhan Felek, olayı, Türkiye'de devlet devamlılığının ve istikrarın olmayışının bir göstergesi olarak nitelendirir.[102] Demokratik ve serbest bir ülkede bir Bakanın bir heykeli beğenmemesinin onun yerinden kalkma nedeni olamayacağını ileri süren Burhan Felek, halkın inancı konusunda da: "Her işimizde bir inanç referandumu mu yapıyoruz?" diye sorar. *Cumhuriyet* gazetesinde Melih Cevdet Anday, hükümetin beğeni ölçüsünü egemen kılmak yolundaki bu davranışın anlamını sorgularken, aynı gazetede Hıfzı Veldet Velidedeoğlu da güzel sanatların karşısına bağnaz din geleneğini çıkaran zihniyetin egemen olmasının Türkiye'yi yeniden çöl bağnazlığına yönelteceğini dile getirir.[103] Muhafazakâr kesimlerin "utanç heykeli" olarak nitelendirdiği *Güzel İstanbul* etrafında yaşananları "utanç olayı" olarak nitelendiren Oktay Akbal, olayın, "sanata, kültüre, uygarlığa nasıl düşman olduğumuzu, toplumdaki ilkel duyguları nasıl sömürdüğümüzü, hatta nasıl kışkırttığımızı göstermesi" açısından okunması, yorumlanması gerektiğine dikkat çeker.[104] Akbal ayrıca "Halk Ne İster?" başlıklı başka bir yazısında da uygarlık ve çağdaşlık karşısındaki bu gibi tutumların Atatürk Devrimleri'ne bir karşı-devrim oluşturduğunu dile getirir.[105]

Güzel İstanbul'u savunan cumhuriyetçi aydınlar arasında karikatürcüler ve sanatçılar da yer alır, konuyla ilgili çok sayıda karikatür yayımlanır. Bu karikatürler, heykeli yerinden kaldıran zihniyeti çağdışı gösteren, sanatın siyasi propaganda malzemesi olarak kullanılmasını eleştiren, sansürcü zihniyetleri yeren, neden sahte gündemler yaratıldığını sorgulayan türde karikatürlerdir. Karikatürcülerin yanı sıra sanatçıların da tepkilerini dile getirmenin bir yolunu aradıkları-

102 Burhan Felek, "Bir Heykelin Hazin Hikâyesi" (*Milliyet*, 22 Mart 1974): 2.
103 Melih Cevdet Anday, "Çıplak" (*Cumhuriyet*, 22 Mart 1974): 2; Hıfzı Veldet Velidedeoğlu, "Güzelliği Düşünme Sanatı" (*Cumhuriyet*, 24 Mart 1974): 2.
104 Oktay Akbal, "Utanç Olayı" (*Cumhuriyet*, Mart 1974): 2.
105 Oktay Akbal, "Halk Ne İster?" (*Cumhuriyet*, 27 Mart 1974): 2.

nı, bu çerçevede İstanbul'a dikilen heykellerin tümünün üzerini siyah bir örtüyle örterek bir protesto gerçekleştirmeyi düşündüklerini, ancak vazgeçtiklerini görürüz. Vazgeçilen bu protestonun ardından, 25 sanatçının katılımıyla Heykeltıraşlar Derneği'nin gerçekleştirdiği "Çıplak Heykel" konulu bir sergi yapılır.[106] Öte yandan *Güzel İstanbul* olayının bu denli büyümesi ve tartışılması farklı siyasi kesimlerin de dikkatini çeker, örneğin Manisa ve Zonguldak illerinin *Güzel İstanbul*'u kentlerine dikebilecekleri yolundaki açıklamaları da basına yansır.





Resim 65, 66. Erdoğan Bozok ve Ali Ulvi'nin konuyla ilgili karikatürleri

Böylece *Güzel İstanbul*, Türkiye'de kamusal alanlarda sanat yapıtı sergilemenin ne kadar sorunlu bir konu olduğunu ortaya koyan başlıca örneklerden birisi olur. Belli ki Türkiye'de sanatçıyı kuşatan gizli kurallar vardır. Kökenleri geçmişe dayanan tabular, bütün canlılığıyla korunmakta ve bu anlayış özellikle kadın bedeni söz konusu olduğunda bir ahlak gösterisi şeklinde yaşanmaktadır.

106 Anonim, "Heykeltıraşlar Derneği Taksim'de Çıplak Heykel sergisi açtı" (*Yeni Ortam*, 4 Haziran 1974): 1.

Olayı bu açıdan değerlendirdiğimizde, bir sanat yapıtı olarak Karaköy Meydanı'na yerleştirilen heykelin sanatsal yönünün, yani esas tartışma konusu olması gereken yönünün aslında hiç tartışılmadığını, tartışılamadığını görürüz. Valilik tarafından yapılan, "Heykel çıplak olduğu için değil zevksiz olduğu için kaldırıldı"[107] şeklindeki açıklama ise, sanata ve sanatçıya yönelik keyfi tutumun açık bir göstergesidir.



Resim 67. Gürdal Duyar'ın heykeli bugün Yıldız Parkı'nda bulunmaktadır.

Bütün bu sürecin sanata son derece meraklı olan, sanat eleştirmenliği de yapmış bulunan Bülent Ecevit'in başbakanlığı döneminde, Cumhuriyet Halk Partisi'nin öncülüğünde kurulmuş bir koalisyonda yaşanmış olması, olayın bir diğer ilginç boyutudur. Cumhuriyet'in 50. Yılı Kutlamaları için heykeli dikilen diğer sanatçılardan Seyhun Topuz'un "neredeyse koalisyonun sonunu getirecekti"[108] diyerek hatırladığı *Güzel İstanbul* heykeli, Mustafa Aslıer'in bugün yaptığı

107 Anonim, "Güzel İstanbul heykelinin kaldırılması sanatçılar arasında tepki yarattı" *(Milliyet Sanat*, Sayı 72, Mart 1974): 16.

108 Seyhun Topuz ile yapılan özel görüşme; 29 Mart 2007.

tahmine göre Ecevit'in sessiz müdahalesiyle Belediye Şantiyesi'nden alınarak 3 Mayıs 1974'te Yıldız Parkı'na götürülür, tartışmalar da o tarihten sonra sona erer.[109] Heykel bugün de Yıldız Parkı'ndadır (Resim 67). Ama parkın öyle ücra bir köşesindedir ki ne parkta çalışan görevliler ne de parkı ziyaret edenler, onun varlığından haberdardır. Bu da olayın ironik bir sonucudur: Cumhuriyet'in 50. Yılı için İstanbul'a dikilen heykellerin hemen hepsi tahrip edilmişken, yoğun bir tahrip kampanyasıyla karşı karşıya kalan *Güzel İstanbul*, sonuçta ayakta kalabilen birkaç heykelden biri olmuştur. Bugün Karaköy Meydanı'na dikilecek olsa yine aynı tepkilerle karşılaşabileceğini düşündüren çeşitli olaylar ise yaşanmaya devam etmektedir.[110]

109 Mustafa Aslıer ile yapılan özel görüşme; 31 Mart 2007.

110 Benzer bir olay, 1994 yılında Ankara Belediye Başkanı olan Melih Gökçek'in Mehmet Aksoy'un *Periler Ülkesinde* adlı heykelini müstehcen bularak kaldırtması, ayrıca bu tür heykellerin "içine tüküreceğini" söylemesiyle de yaşanmıştır. Söz konusu heykel 11 yıl sonra, 2005'te yeniden yerine dikilmiş, Melih Gökçek ve belediye de 250 milyon lira tazminat ödemişti.

1970'ler Türkiyesi'nde Sanat, Kimlik ve Cinsiyet

"Akademi'de öğrenciyken yaptığım desenleri gören bazı hocalar
'sende erkek bileği var' demişlerdi.
Neydi bu erkek bileği,
tam olarak anlamamıştım
ama çok gururlandığımı hatırlıyorum."[111]
Gülsün Karamustafa

Sanat pratiği kapsamında toplumsal cinsiyet kavramına yönelik araştırmalar, daha çok kadınlarla özdeşleştirilir ve kadın sanatçıların üretimine odaklanır. Bunun böyle olmasında, cinsiyetle ilgili kavrayışlarımızın üzerine genel kabullerle değil soru işaretleriyle giden cinsin temelde kadınlar olmasının rolü var. Türkiye sanat ortamında da toplumsal cinsiyeti biyolojik cinsiyetten farklı bir olgu olarak kavramaya, toplumsal olarak dişil ya da eril olarak cinsiyetlendirilmiş bir alan içine doğmanın, böyle bir alanda var olmanın anlamını sorgulamaya ve yansıtmaya başlayan sanatçılar, öncelikle kadınlardır. Örgütlü kadın siyaseti çerçevesinde dahi feminizmin bir tür tehdit olarak algılandığı 1970'li yıllara denk gelen bu süreç, sanat ortamında (adı konmamış) feminist yaklaşımların da –dolayısıyla– ilk örneklerinin görüldüğü dönemdir.[112] 1970'lerden 1980'lere uzanan

111 Gülsün Karamustafa ve Nur Koçak'ın katılımıyla İstanbul Modern'de "Hayal ve Hakikat" sergisi bağlamında 11 Ekim 2011'de düzenlenen ve moderatör olduğum panelde aktarılan bir anıdır.

112 Nur Koçak, feminizmle arasındaki ilişkiyi "Bütün bunları yapmaya başladığımda, feminizmin f'sini bile bilmiyordum. Sonradan, militan feminist çevrelerce söylemimin feminizme 'cuk' oturduğu dile getirildi hep" şeklinde anlatırken, Gülsün Karamustafa "Ben yaptığım işlerde illa ki bir kadın sorununu öne çıkaracağım diye bir şey bugüne kadar hiç yapmadım. Ama genelde bütün işlerime baktığınızda, hem hayattan etkilenen hem de çevremdeki veya kendi tarihime dönüp baktığım birtakım işlerimde kadın meselesi gündeme şiddetli bir

zaman diliminde üretilen çeşitli yapıtlar, bilinçli ve belirgin bir politik duruş biçiminde değilse de kadın sanatçıların erkek-egemen pentür geleneğinin dışındaki ifade arayışlarına bir kimlik sorunu olarak yönelmeye başladıklarını ve cinsel kimlik olgusunu toplumsal bir kurgu olarak konu edindiklerini gösterir.

Bu yazı, Türkiye'de sanatın kendine özgü 'modernist kırılma'sını yaşadığı, yani hem konu hem malzeme hem mecra çeşitliliği açısından kendi çağının dinamiklerini yakalamaya başladığı yıllarda cinsiyet olgusuna yönelik kavrayışları ve bu ortamda üretilen çeşitli yapıtları gündeme getirmeyi amaçlıyor. Bu yöndeki bir çalışma kadınların üretimine odaklanmayı zorunlu kılıyorsa da söz konusu zaman diliminde kadınların üretimine yönelik genel bir değerlendirme olmadığını belirtmekte fayda var.[113] Çeşitli yapıtları aracılığıyla gündeme getireceğim sanatçılar –Füsun Onur (1937-), Nil Yalter (1938-), Nur Koçak (1941-), Gülsün Karamustafa (1946-)– günümüzün 'güncel sanat' pratiği içinde hâlâ üretkenliklerini sürdürüyorlar. Onlar ilk yapıtlarını sergiledikleri yıllarda, yani 1970'lerin Türkiyesi'nde 'toplumsal cinsiyet' diye bir kavramdan söz edilmiyordu, Irıgaray'in deyimiyle 'cinsiyetli kültür' düşüncesinin Batı'da bile insanlara tuhaf geldiği bir dönemde[114] yola çıkmışlardı. Ne var ki bu sanatçılar, işte tam da öyle bir dönemde toplumsal inşa süreçlerinin kültürel ve psikolojik etmenleriyle ilgilenmeye, bu dinamiklerin arka planını sorgulamaya, cinsiyetle ilgili kodların sınıfsal, kültürel, etnik farklılıklar bağlamında şekillendirici etkisini güncel bir sanatsal trend olarak değil, bir tür merak duygusuyla irdelemeye başladılar.

Eril tahakküm ve sanatsal yaratıcılık

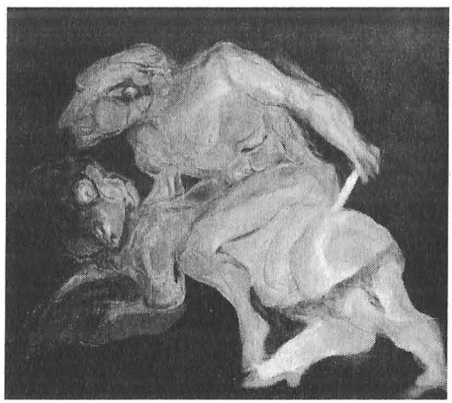
Türkiye'de 'cinsiyet' olgusunun genel olarak 'insan doğası' bağlamında algılanması ve kültürel anlamda baskılanan bir konu olması, hiç kuşkusuz sanata yansıma biçimlerini de etkilemiş ve hem erkek-

biçimde gelmiştir" şeklinde konuşmaktadır. Bkz. Tomur Atagök, *Bildiklerim Gördüklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011): 79-81.

113 1960'lardan günümüze Türkiye sanat ortamında kadın sanatçıların üretimini tarihsel bir bağlamda ele alan bir analiz için bkz. bu kitapta sayfa 109.

114 Luce Irıgaray, *Ben Sen Biz-Farklılık Kültürüne Doğru*, çev. S. Büyükdüvenci (İstanbul: İmge Kitabevi, 2006): 14.

lerin, hem kadınların konuya yaklaşımlarını belirleyici bir temel oluşturmuştur. Cinsiyet, bu çerçevede, 1970'li yıllara kadar genellikle erkek sanatçılar tarafından toplumsal bir inşa olarak algılanmanın çok uzağında, genel olarak salt cinsellik bağlamında kavranan bir olgu olmuştur. Türkiye toplumu için tabukırıcı özelliği açısından bir sanatçının 'ne kadar ileri' gidebileceğinin bir tür avangardizm ölçütü oluşturduğu, sansür ve belki de esas olarak otosansürün konu bağlamındaki üretimleri şekillendirdiği da iddia edilebilir. Yüksel Arslan'ın cinsel tutkuya ve cinsiyet baskısına odaklanan erken dönem 'arture'lerinin Türkiye'de 1967 yılında sergilendiğinde kovuşturmaya uğradığını hatırlamak yeterli. Aynı dönemde Mehmet Güleryüz'ün cinselliği yoğun bir şiddet duygusuyla ifade ettiği *Abazan* (1967), bir adamı bir hayvana tecavüz ederken gösteren *Aynanın İçinden* (1967), yine bir tür tahakküm ve tecavüz sahnesini betimleyen *Kuzu ve Çıplak* (1967) (Resim 68) gibi resimleri de belli belirsiz bir toplumsal yergi içermesine karşın, kadına ya da erkeğe dair geleneksel kodları yıkıma uğratmayan erotizm yüklü resimlerdi. Bu dönemde üretilen resim ve heykellerdeki çıplakların hemen hepsinin kadın olması gibi, tüm bu yapıtların belirgin izlekleri de cinsel çağrışımlıdır. Dolayısıyla 1970'li yıllarda cinsiyet olgusuna farklı bir pencereden bakmaya başlayan kadın sanatçıları, hem toplumsal bağlamda hem sanatsal düzlemde içinde bulundukları çevre açısından değerlendirmek, yapıtlarını tarihsel bir bağlama yerleştirebilmek açısından önem taşır.



Resim 68. Mehmet Güleryüz, *Kuzu ve Çıplak*, 1967

Günümüzde toplumsal cinsiyet teriminin 'kadın' sözcüğü yerine yaygın kullanımı da kadınlar hakkındaki bilginin özünde erkeklerle ilgili bilgi olduğunu, kadınların dünyasının erkeklerin dünyası tarafından yaratıldığını ima etmenin bir biçimi[115] olarak kavranmasının da payı var. Tek bir görüntüde ifade edebilmek elbette mümkün değildir ama, 1970'li yıllarda gazetelerde yayımlanan bir fotoğraf, Türkiye'deki erkek-egemen kültürün hem kadın hem sanat üzerindeki hakimiyet duygusunu kavramımıza, kestirmeden de olsa, biraz olsun yardımcı olabilir. Söz konusu fotoğraf (Resim 63), Cumhuriyet'in 50. Yılı Kutlamaları çerçevesinde Karaköy Meydanı'na yerleştirilen ama müstehcen bulunduğu gerekçesiyle yerinden kaldırılan *Güzel İstanbul* heykelinin boş kaidesi üzerine çıkmış bir grup adamı gösterir.[116] *Güzel İstanbul* heykelinin geleneksel sanat tarihinin cinsiyetçi kalıplarını yeniden üreten bir nü oluşunu, heykeltıraşı Gürdal Duyar'ın (1935-2004) bir kenti çıplak bir kadın bedeni metaforuyla anlatma tercihini ve tümüyle erkeklerden oluşan bir jürinin kararıyla Karaköy'de genelevin bulunduğu Yüksek Kaldırım'a çok yakın bir konuma yerleştirilmesini bir kenara bırakalım; zaten heykel, sanatçısının 'ana' kavramını temsil etmekle ilgili bir amacı olduğunu hiç dile getirmemiş olmasına karşın, "Türk anasını hayasızca temsil ettiği" gerekçesiyle yerinden kaldırılmıştı.[117] Bu, dönemin İçişleri Bakanlığı'nın heykeli yerinden sökme gerekçesiydi.[118] Fotoğraf aslında bu açıklamanın görsel bir tercümesiydi: Namus bir temsil üzerinden ve temsilen temizlenmektedir; boş(altılmış) kaide bir erkeklik zaferidir; kadın bedeninin ve sanatın sahibi, erkektir.

115 J. W. Scott, *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Analiz Kategorisi*, çev. A.T. Kılıç (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007): 10.

116 Bkz. Bu kitapta: Resim 63.

117 Bu kitapta bir önceki makale bu konuya odaklanmaktadır.

118 İçişleri Bakanlığı'nın bu açıklaması, bir önceki dipnotta andığım makalede ele aldığım gibi, genel olarak erkek egemen toplumların zihniyetine kazınmış olan iyi kadın/kötü kadın, masum kadın/vamp kadın türünde kültürel olarak kurgulanmış tezatların bir yansıması; daha yerel ölçekte ise 'ana', 'bacı', 'yenge' türünde nitelemelerle modern yaşamın gereği olarak kamusal alanda giderek daha çok karşılaşan erkek ve kadınların toplumsal etkileşimini cinsellikten arındırma çabası olarak yorumlanabilir. İstanbul kentini simgesel olarak çıplak bir kadın bedeniyle temsil eden *Güzel İstanbul* heykeli, 1974'te CHP-MSP koalisyonu döneminde farklı siyasi görüşlerin çarpıştığı bir konuya dönüşmüştür.

Erkek gerçekliği, bu bağlamda, Pierre Bourdieu'nün "eril tahakküm" kavramı bağlamında, bir anlamda 'doğallaştırılmış toplumsal inşa'dır; yani 'eril tahakküm'ün meşrulaştırılmasıdır'[119]. Bourdieu'den yola çıkarak 'habitus olarak toplumsal cinsiyet' üzerine tartışmanın önemine işaret eden Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar* kitabında, Türkiye'de erkek egemenliğinin bir tür 'yaratılış gereği' olduğu düşüncesinin hâkim olduğuna işaret eder. Bu düşünceye göre cinsiyet eşitsizlikleri yaratılıştan gelen biyolojik farklarla ilgilidir ve değiştirilemez insan tabiatı, cinsel/toplumsal farkları zorunlu kılar. Bu düşüncenin sadece dinsel, muhafazakâr ve taşra kökenli bir düşünce olarak kalmadığını vurgulayan Sancar, modern, kentli ve orta sınıf zihniyetin de temelini oluşturduğuna dikkat çeker.[120]

Cinsel farklılıklarının bir tür 'yaratılış gereği' olduğu düşüncesi, yani kadınları toplumsal düzeyde kuşatan eril tahakkümün meşru kılınması, sanat dünyasını ve sanat tarihini de kuşatır ve Linda Nochlin'in dediği gibi, 'penisi olan insanların, rahmi olan insanlara göre daha sanatçı' sayılmasının başlıca gerekçesini oluşturur. Öte yandan bu genel kanı, tarihsel süreçte sanat dünyasının tüm kurumlarıyla cinsiyetlendirilmiş bir iktidar biçimi olarak algılanmaya başlanmasıyla soru işaretleri uyandırmaya, aşınmaya başlamıştır: "Sorun belki de kadınların kaderinde, hormonlarında, aybaşı kanamalarında, kadın olunmasında değildir" Nochlin'in dediği gibi, "kurumlarda ve eğitimdedir, işaretler ve kodlarla çevrili dünyadadır."[121]

Bu noktada yeniden o fotoğrafa dönersek: Bu görüntüyü (aslında o gün olduğu gibi bugün de) Türkiye'de hâkim toplumsal cinsiyet düzeninin somutlaşmış bir hali, cinsiyete dayalı iktidar ilişkilerinin bire bir temsili olarak okumak mümkün. Bu fotoğraf, böyle bir fotoğrafın çekildiği yerde ve zaman(lar)da bir kadın olarak var olmanın, bir kadın olarak sanat yapmanın anlamını ve olasılıklarını düşündürür. Kadınların kendi olmak/kendi temsilinin öznesi olmak mücadelesinde kendi bedenlerini tanımaları, sahiplenmeleri, kendilerine ait ve kendilerine

119 Aktaran Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar-Ailede, Piyasa ve Sokakta Erkekler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008): 191.

120 Sancar, a.g.e.: 305.

121 Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays* (Londra: Thames&Hudson, 1994): 150.

özgü biçimlerde yeniden kurmaları çok temel bir gereksinim olarak belirirken, bu tür bir kültürel yapı içinde bu gereksinime uygun bir zemin bulmaları mümkün müdür? Simone de Beauvoir'ın 1949'da yazdığı gibi, kadınlara yönelik cinsiyet ayrımcılığı sona ermeden kadınların özgürlüğü söz konusu olmadığına göre[122] gerçek anlamda yaratıcılık ve özgünlük mümkün müdür? Bir sanat yapıtının üretimini belirleyen toplumsal süreç tüm kurumlarıyla örtük ya da açık bir eril tahakkümün altındayken, sanatsal özgürlükten söz edilebilir mi? 1970'li yılların Türkiyesi'nde kadın sanatçılar açısından kültürel manzara, Simone de Beauvoir'ın bir zamanlar sorduğu çok temel bir soruyu, özgür kadının varlığı sorusunu, gerçek anlamda özgür olarak nitelendirilebilecek kadının henüz doğup doğmadığı sorusunu akla getirecek niteliktedir ve bu soru(n)un kadınların sanat üretimiyle bire bir ilişkili bir mesele olduğunu yadsımak mümkün değildir.

Mesafeli ilişkiler: Türkiye'de kadın sanatçılar ve feminist hareket

Öte yandan 1970'li yıllar, Türkiye'de kadınların özgürlük talepleri açısından deyim yerindeyse, doğum sancılarının başladığı bir dönemdir. Türkiye'de de dünyada olduğu gibi 1968 hareketinin yarattığı ivmeyle şekillenen bu dönem, siyasi ve toplumsal temelde özgürlük arayışlarının daha sert bir dille talep edildiği, toplumsal yaşamın adeta bir tür siyasi mücadele alanına dönüştüğü yıllardır. Bu süreçte Türkiye'nin geleceğinde söz sahibi olmak isteyen yeni bir kuşak, dünya görüşleri ve yaşam tarzları açısından eski kuşaklardan belirgin bir biçimde uzaklaştı. Siyasi ve kültürel bir değişim talebini dile getiren bu yeni kuşak, erkekleriyle de kadınlarıyla da Cumhuriyet ideolojisinin toplumsal projesini somutlaştıran kuşaktan daha sorgulayıcıydı. 1970'li yılların Türkiyesi, "1960'ların ürkek ülkesi yerine, benliğinin, tarihinin ve gelişme yollarının açık ve kesin tartışmasına girmiş bir toplum"[123] görünümündeydi.

122 Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, İng. çev. H.M. Parshley (Londra: Picador Press, 1988): 689.

123 Ali Gevgilili, *Türkiye'de 1971 Rejimi-Tarım Toplumundan Sanayi Toplumuna Geçiş Aşaması* (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1973): 57.

Türkiye'de kadınların 'kadın' kimliği etrafında kitlesel olarak bir araya gelmeye başlamaları da bu döneme rastlar. 1960'lı yıllara kadar işçi ve sosyalist sahnesinde pek çok kadının yer almasına karşın kadın kitlelerinden söz edilemezken, 1970'li yılların özellikle ikinci yarısında binlerce kadın politik örgütlere katılır.[124] İlginçtir ki bu dönemde de kadın kimliği etrafında sürdürülmeye başlanan politik mücadeleler, bölücü ve feminist olduğu gerekçesiyle eleştiriye uğrar.[125] Bu açıdan kadın hareketinin, ancak sol hareketler 12 Eylül 1980 sonrasında bastırılıp yok edildiğinde etkin bir varlık kazandığı görüşü hâkimdir.[126] Bu zamanlama açısından Türkiye'de feminizm, Avrupa'da olduğu gibi 1968 döneminin eşitlikçi ve özgürlükçü sol ve liberal hareketleriyle eşzamanlı olarak gelişmedi ve bu hareketlerin kazanımlarından yararlanmadı.[127]

Avrupa'da ve Amerika'da tam da bu dönemde kadın hareketinin küçümsenmeyecek bir kanadını oluşturan kadın sanatçı kolektifleri, oluşumları ve etkinlikleri de Türkiye'de kadınların sanat pratiğini şekillendirici bir işlev görmemiştir. Bir araya gelmek, tepki göstermek, örgütlü hareket etmek ya da eylemlilik, kadınların genel olarak 1980'lere kadar 'kendileri için' kullanmadıkları etkinlikler olarak[128] sanat ortamlarında da yansımasını bulmadı. Batı'da feminist sanat pratiği, toplumsal cinsiyet baskısının adının konmasında ve görünürlük kazanmasında, kadınların kendilerini yeni nesne/özne dinamikleri üzerinden yeniden kavramasında, kadın bedeninin nesneleştirilmesi süreçlerinin tartışılmasında, kadın emeği sömürüsünün görünür kılınmasında yoğun bir etkiye sahipken, bu gibi konuların

124 Emel Akal, *Kızıl Feministler-Bir Sözlü Tarih Çalışması* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011): 31.

125 Akal, a.g.e.: 145.

126 Şirin Tekeli, *1980'ler Türkiyesi'nde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993); Serpil Sancar, "Türkiye'de Kadın Hareketinin Politiği: Tarihsel Bağlam, Politik Bağlam ve Özgünlükler", *Birkaç Arpa Boyu-21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar* içinde, yay. haz. S. Sancar (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2011).

127 Sancar 2011, a.g.e.: 78.

128 N. Timisi-M. Gevrek, "1980'ler Türkiyesi'nde Feminist Hareket: Ankara Çevresi", *90'larda Türkiye'de Feminizm* içinde, yay. haz. Aksu Bora-Asena Günal (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009): 37.

yanı sıra sanat tarihi ve eleştirisinin sorgulanması[129], erkek egemen galeri ve piyasa sisteminin baypas edilmesi[130], kadınların kendilerini daha özgürce ifade edebilmelerinin yeni yollarını araştıran bir sanat eğitimi anlayışının geliştirilmesi[131] gibi olgular, Türkiye sanat ortamında esas olarak 1990 sonrasında gündeme gelmeye başladı.

Türkiye'de ivmesini 1980'li yıllarda kazanan feminist hareket bu dönemde daha coşkulu, daha bilinçli bir biçimde gündeme geldi ve daha çok kadını bünyesine aldı.[132] Timisi ve Gevrek'e göre feminist hareket açısından 1980-1990 arası, Türkiye'de kadınların toplumsal cinsiyete ilişkin varoluş problemlerinin tartışıldığı, kadın olmanın ve kadınlığın anlamlarının belirginleştirildiği, feminizmin bir toplumsal proje olarak tartışıldığı, farklılıkların tarif edildiği bir dönem oldu. Kadınların sanat pratiğinde de 1970'li yıllarda kadın olmanın anlamını toplumsal bağlamda sorgulayan yapıtlar ilk kez gündeme gelirken, 1980'li yıllarda toplumsal iktidar biçimlerinin yansımalarını Türkiye'nin modernleşme süreciyle ilişkisi bağlamında irdeleyen ve geleneksel rol dağılımlarında erkek(lik)/kadın(lık) olgularının sınırlarını sorgulayan yapıtlar dikkat çekmeye başladı. Öte yandan, feminist hareketin ideolojik yaklaşımları ve toplumsal düzeyde gündeme getirdiği konularla kadın sanatçıların ele aldığı konuların zaman zaman örtüşmesinin bir yakınlaşmaya veya ilişkiye işaret etmediğini de vurgulamak gerekir. Feminist hareketin kolektif üretim süreçlerine uzak duran kadın sanatçılar, konuları bağlamında da toplumsal düzeydeki çok temel kadın sorunlarına ('töre' kisvesi altında cinayet, çocuk gelinler, tecavüz, ensest) genellikle uzak duruyorlar.

Bilek güreşi...

Türkiye'de kadın sanatçıların feminist hareketle aralarındaki belirgin mesafe, hiç kuşkusuz 'sanatçı' kavramının eril bir kavram olarak meşrulaşmış olmasına bağlanabilir. Vasari'den bu yana "sanatçı"

129 Nochlin, a.g.e.

130 Marcia Tucker, "Bypassing the Gallery System", *Art and Feminism* içinde, yay. haz. Helena Reckitt-Peggy Phelan (Londra: Phaidon Press, 2011): 206, 207.

131 Miriam Schapiro, "The Education of Women as Artists", *Art and Feminism* içinde, yay. haz. Helena Reckitt-Peggy Phelan (Londra: Phaidon Press, 2011): 208, 209.

132 Timisi-Gevrek, a.g.e.: 15.

mitinin 'bireysel deha' kavramı bağlamında eril bir temelde kurulmasını inceleyen Nanette Salomon, bir sanat yapıtının hem üretimini hem tüketimini içeren toplumsal mübadele sürecinin bir unsuru olarak algılanmasının böylece önlenmiş olduğunu vurgular.[133] Öte yandan başarılı kadın sanatçıların olağandışı sayılarak ötekileştirilmesi de toplu kadın sergileriyle gettolaştırılmış bir kadın kategorisi içine hapsedilmeleri de kadın sanatçıları dışarda bırakmanın yollarıdır.[134] Sanatta erkek-egemen 'kanon'a girmenin yolu ise, bir zamanlar Hans Hoffman'ın Lee Krasner'ın resimleri için söylediği türde övgülere mazhar olmaktan geçer: "O kadar iyi bir resim ki bir kadının yaptığını anlayamazsınız".[135]

Bu anlayışın Türkçesi, eril olarak cinsiyetlendirilmiş sanat terminolojisinde "erkek bileği" olarak tanımlanan kavramdır ve başta Güzel Sanatlar Akademisi olmak üzere Türkiye'de sanat eğitimi veren kurumlardaki başlıca değer ölçütüdür. 1960'lı yıllarda Akademi'de Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde eğitim gören Gülsün Karamustafa, desenlerini gören bir hocanın kendisine 'sende erkek bileği var' demesinin kendisini nasıl gururlandırdığını anlatır.[136] Bu çerçevede 'erkek bileği'ne sahip olmak gurur vericidir, 'kadın sanatçı' kategorisi ise, Karamustafa'nın kuşağından pek çok sanatçının da dile getirdiği gibi, o kuşağın birçok kadın sanatçısı tarafından 'sanatçılığı' gölgeleyen gereksiz bir cinsiyet takısı olarak algılanır. Sanat tarihsel döküm içeren sergilerdeki kadın sanatçıların cinsiyet takısını deyim yerindeyse pek hissettirmeyen bir sanatsal anlayışa sahip olması, bu algıyı besler.[137]

133 Nanette Salomon, "Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları", çev. Esin Soğancılar, *Sanat/Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008): 163.

134 Salomon, a.g.e.: 167, 173)

135 Aktaran F. Barber, "Abstract Expressionism and Masculinity", *Varieties of Modernism* içinde, yay haz. Paul Wood (New Haven&Londra: Yale University Press, 2004): 177.

136 Bkz. yazının girişindeki alıntı, ilk dipnot.

137 Türkiye sanat ortamında 2000'li yıllarda gerçekleştirilen ve sanat tarihsel bir döküm ve değerlendirme yapmak iddiasında olan sergilerde (ör. Modern Türk-20. Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Sanatı, Gözlem Yorum Çeşitlilik-İstanbul Modern'in Açılış Sergisi, Modern ve Ötesi-Santralistanbul'un Açılış Sergisi) temsil edilen kadın sanatçıları incelediğimizde karşımıza mutlaka çıkan üç ismin – Fahrelnissa Zeid, Neş'e Erdok ve Canan Tolon – bir anlamda soyut ya da figüratif düzeyde pentür geleneğini sürdüren, biçimsel kaygıların ön planda olduğu bir sanatsal anlayış benimseyen, cinsiyetini arka planda taşıyan kadınlar olması, bir rastlantı sayılabilir mi?

Evrensel bir erkeklik tanımı yapmak nasıl olanaksızsa, evrensel bir sanat tanımı bağlamında 'erkek bileği'nin ne olduğuna tam anlamıyla işaret edebilmek de o denli olanaksızdır. Ne var ki burada kast edilenin, 'güçlü' bir desen altyapısı ve/veyahut tipik olarak erkek sanatçılarla özdeşleştirilen coşkun bir 'dışavurumcu tavır'la biçimleme becerisi olduğunu söylemek mümkündür. Türkiye'de 'erkek bileği'nin ne olduğunu tescil edebilecek sanat eğitimi kurumlarının başında gelen Güzel Sanatlar Akademisi, 1970'li ve 80'li yıllarda kendi bünyesinde görülen bazı yenileşme çabalarına rağmen sanatın içeriğini ve değerini tümüyle plastik olgular üzerinden tanımlamaya devam etmiştir. Bununla birlikte, genel olarak erkeklikle özdeşleştirilen "güç, akıl, aktiflik, çatışmadan kaçmamak, şiddet uygulayabilmek, rekabet becerisi ve başarı tutkusu, teknolojik bilgiye ve uzmanlığa sahip olmayı istemek, risk alma ve macera peşinde koşma arzusu ve kahramanlık istencine sahip olmak"[138] gibi özelliklerin sanat dünyasında da geçerli olduğunu; "duygusallık, pasiflik, barışçılık, anlayışlı ve şefkatli olmak"[139] gibi özelliklerinse kadınlara atfedildiğini ve tüm bu özelliklerin yansımalarının sanatçıların 'duruş'larında ve ürettikleri yapıtlarında arandığını iddia etmek mümkün.

Füsun Onur, Nur Koçak, Gülsün Karamustafa ve Nil Yalter gibi sanatçıları kendi çağdaşlarından ayıran temel özellik, bir kesim tarafından bir tür 'bilek güreşi' olarak algılanan sahaya temkinli yaklaşmış olmalarıdır. Egemen sanat türlerini kategorik olarak sorgulamak, yeni bir sanat dili arayışına girmek, hâkim üsluplara uzak durmak, alternatif mecra/malzeme kullanımını göze alabilmek, bu sanatçıların başlıca özelliğidir. Bireysel ifadeye ve biçimci görsel estetiğe dayanan erkek-egemen sanatsal modernizme eklemlenme çabasına girmemeleri ve sanat pratiğini esas olarak düşünsel bir uğraş olarak içselleştirmeleri, bu sanatçıların güncelliğinin de temel ölçütüdür. Bu açıdan bakıldığında 1970'li yıllarda farklı arayışlarını duyuran yapıtlarını sergilediklerinde bazı tepkiler almış olmalarına da şaşmamak gerekir. Füsun Onur'un yapıtlarının Amerika'da öğrenciyken gördüklerinin bir taklidinden ibaret olduğu[140]; Nur Koçak'ın fotoğ-

138 Sancar 2008, a.g.e.: 29.
139 Sancar 2008, a.g.e.: 29.
140 "Türkiye'ye döndükten sonra Akademi'deki arkadaşlarım, benim yaptığım işler üzerinde

raf makinesinden öteye gidemediği[141]; Gülsün Karamustafa'nın resimlerinin 'ressamca' olmaması[142] üzerine kurulu (erkek) 'hoca' ve (erkek) 'eleştirmen' yorumları, 'ne dediği kadar nasıl dediğinin'[143] de önemini kavramış olan bu sanatçıların sözünü çoğu zaman gölgelemiş veyahut görmezlikten gelinmesine vesile oluşturmuştur. Nil Yalter'in yapıtları ise, Türkiye'de zaten ancak 1990'lı yıllarda sergilenme olanağı bulmuştur.

Dört 'kadın' sanatçı

Bu noktada bir kez daha o fotoğrafa dönelim. O boş kaidenin üzerinde bir zamanlar, *Güzel İstanbul* adlı bir heykel bulunmaktaydı! O heykelin akıbetini protesto etmek amacıyla Heykeltıraşlar Derneği'nin düzenlediği "Çıplak" sergisinde yer alan *Nü* (1974) başlıklı küçük bir asamblaj (Resim 69), Türkiye'nin sanat ortamında feminizmin sessizce yaklaştığının bir göstergesi gibidir. Kadının özgürlüğü sorununun kadın bedeni üzerinden yine erkeklerin belirlediği sınırlar

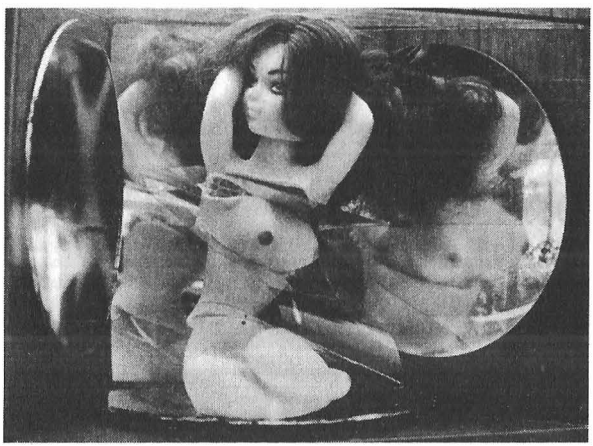
yorum yaparken 'Füsun'un Amerika'dan getirdiği küçük kara defterdeki çizimleri ne zaman bitecek acaba?' diye konuşurlardı. Amerika'da gördüklerimi bir deftere çizip burada kopya ettiğimi düşünüyorlardı. (...) Amerika'dan geldiğimde eleştiri pek yoktu zaten. Bir tane kritiğimiz, Sezer Tansuğ vardı 67'de döndüğümde –buna sevindiğimi hatırlıyorum. Fakat yazılarına bakıyordum, birini methederken birini yerin dibine sokuyor. Bir gün bunu ona söyledim. O da bana ben sana konu vereyim –ki bu konular savaş, şenlikname ya da mezartaşıydı– bunları yaparsan burada başarılı olursun' demişti." Bkz. Ahu Antmen, *Türk Sanatında Yeni Arayışlar 1960-1980*, yayımlanmamış doktora tezi (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005): 244.

141 "O yılların Türk resmine baktığımda, ne dediğim kadar nasıl dediğimi de devrimci buluyorum. 70'lerin başında sanat sahnemize egemen olanlar soyut resim ya da fantastik 'sosla' eleştirel gerçekçi resimler yapıyorlardı. Ben hiper-realizm/foto-gerçekçiliği günü gününe sanat sahnemize taşıdım. (...) Hocalarımız için 'Sanatçı fotoğraf makinesi değildir, yorum yapan sözdür!' söylemi geçerliydi. Bense fotoğrafı korkusuzca kullanıyor, yorum getirmekten özellikle kaçınıyordum. Türk sanatçısı genellikle sisli, puslu, karanlık, gizemli bir atmosfer; dolambaçlı, örtük, imalı bir dil peşinde koşmuştur. Oysa benim keskin kenarlı, kışkırtıcı imgelerim, açık seçik ve pırıl pırıldı; olguları büyüteç altına alıp göstermekle yetiniyordum. Herkes küçük tuvallere çalışırken, ben devasa boyutlarda çalışmalarla çıkmıştım ortaya." Bkz. Atagök, a.g.e.: 79.

142 "Ben pentür yapmadığımı başından beri itiraf ediyorum. Yaptıysam da altı alabilecek kadar bir pentür yaptım, çünkü pentür yapmadan oradan [Akademi'den] çıkmak imkânsız. (...) Mesela 1970'lerin başında hapishanede yaptığım resimlerimi aslında bir vakanüvis gibi yaptığımı görüyorum. Onların birtakım notlar olduğunu, hiçbir şekilde bir resim endişesiyle yapılmadığını biliyorum. (...) Benim o dönemim tamamen bir resimleme dönemidir. Bunun bizim sanat tarihimizde tanımı yok." Bkz. Antmen, a.g.e.: 307.

143 Bkz. Atagök, a.g.e.: 79.

çerçevesinde tartışılmakta olduğuna dair ilginç bir yapıttır. 1970 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı ilk kişisel sergisinde geleneksel heykel anlayışının kütle, mekân, hacim, yüzey, ışık-gölge gibi unsurlarını tersyüz ederek üçboyutlu bir kütleyi heykel yapan özellikleri gözler önüne sermek uğraşı içinde olan Füsun Onur'un *Nü*'sü, öncelikle ifade biçimi açısından dönemin görsel retoriğinden koparak yeni bir sözü yeni bir biçimde söyleme gayreti içindedir. 1970-74 yılları arasındaki üretimi içinde cam, ayna, pleksiglas gibi malzemelerin yanı sıra hortum ve pompa (*Şekilsiz Biçim*, 1971) ve plastik top (*Boyalı Tahta*, 1971) gibi gündelik hayattan nesneler kullanmaya başlayan ve bu yönüyle kendi kuşağının heykeltıraşlarından ayrışan Füsun Onur, protesto sergisindeki *Nü* ile Türkiye'de dönemin sanatı içinde aykırı bir örneğe imza attığı gibi, sonraki yıllarda yoğunlaşan hazır-nesne tercihine dair ipuçları verir.

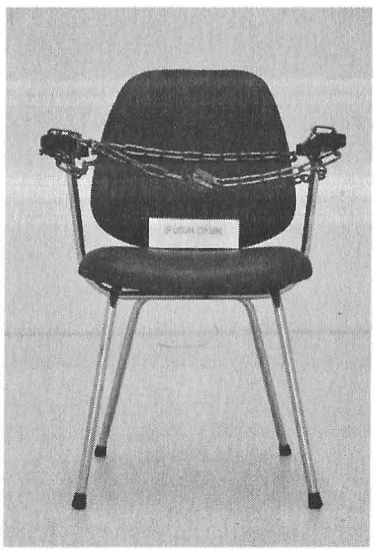


Resim 69. Füsun Onur, *Nü*, 1974

Onur'un asamblajı, hegemonik bir erkeklik anlayışının karşısına konan küçük bir karşı-anıt niteliğindedir; sanatçının monografisini yazan Margrit Brehm'in de altını çizdiği gibi, "ikiyüzlü bir ahlak anlayışı karşısına kışkırtıcı bir biçimde dikilen bir yapıttır".[144] Onur'un

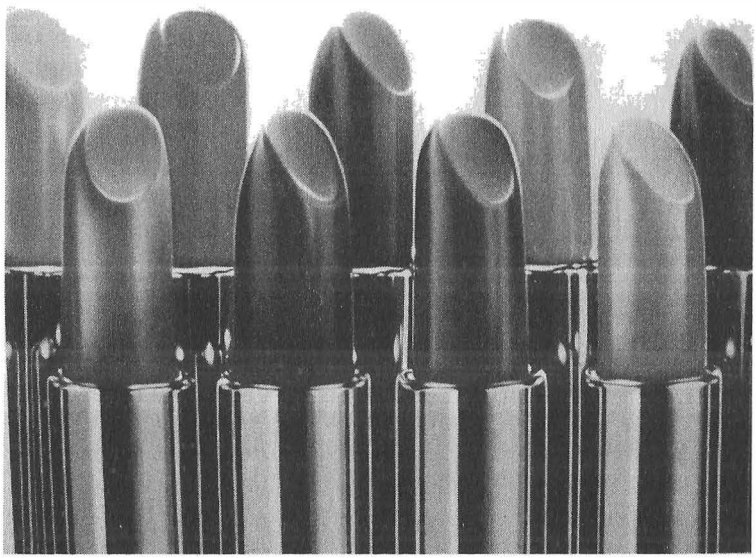
144 M. Brehm, *Füsun Onur-Dikkatli Gözler İçin* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007): 51.

kullandığı bebek, 1970'li yıllarda araba ve özellikle dolmuş dikiz aynalarına asılan, dolayısıyla özel alan-kamusal alan ayrımı gözetilmeksizin çıplak kadın bedeninin gündelik yaşam içinde süs haline getirildiği kiç bir nesnedir. Onur, bebeğin plastik vücudunda kesikler açmış, iki yanına yerleştirdiği aynalarla beden üzerindeki parçalanmışlık hissini vurgulamıştır. Yapıtın adı (*Nü*), bebeğin pozu (karikatürize edilmiş Venüs) ve ayna kullanımı (kendi imgesine dalmış seyirlik çıplak) Füsun Onur'un geleneksel sanat tarihinin kodlarıyla oynadığı kadar, etrafında gördüğü kültürel göstergelerin (her yerde satılan plastik bebek) cinsiyetçi kurgularını irdelemekte olduğunu gösterir. Nitekim Onur, 1980'li yıllarda *Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gir* (1981), *Çiçekli Kontrpuan* (1982), *Eski Eşyaların Düşü* (1985), *Sabah Jimnastiği* (1987) ve *Gölge Oyunu* (1987) gibi yapıtlarında kumaş, perde gibi malzemeler kullanmaya başlamış, 1990'lı yıllarda özellikle sandalye ve tül işlerinde (*Herhangi Bir İskemle*, 1991) (Resim 70) belli nesnelerin erkek/kadın olarak cinsiyetlendirilme biçimlerine yönelmiş, sandalyelerin, koltukların toplumsal algıda eril; tüllerin, kumaşların dişil olarak algılanma süreçlerini gündeme getirmiştir.



Resim 70. Füsun Onur, *Herhangi Bir İskemle*, 1991

Nur Koçak'ın Paris'te bulunduğu sırada ürettiği ve 1975'te İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde sergilediği *Vivre-Parfüm Şişesi* (1974) başlıklı fotografik-gerçekçi üsluptaki resmi de 1970'li yıllardan itibaren Türkiye'de az sayıda kadın sanatçının kadın bedenini ve onu çevreleyen unsurları kültürel/toplumsal arkaplanıyla algılamaya ve yansıtmaya başladığını gösterir. "Fetiş Nesneler" dizisi altında 1974'teki *Vivre*'in yanı sıra *Farouche* (1975), *Sikkim* (1976), *Cutex Tırnak Cilaları ya da İki Adet Proteinli Aşk Kırmızısı* (1976) ve özellikle "Nesne Kadınlar" dizisi altında *Kırmızı ve Siyah* (1976), *Mavi, Sarı ve Kırmızı* (1976) ve bu dizinin en popüler imgesi *Hommage à Vasarely* (1977) gibi resimler, özellikle Batı tüketim toplumlarında kadınlıkla özdeşleştirilen nesneleri ve görüntüleri büyüteç altına almış ve kadınlar etrafında kurgulanan güzellik ideallerinin ekonomik boyutlarını gündeme getirmiştir.



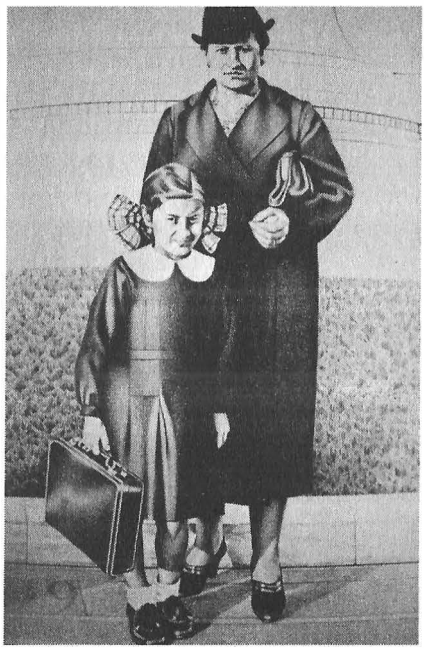
Resim 71. Nur Koçak, *Meyvasılar ya da Ruj Mihrabı*, 1988

Koçak'ın bu dizi içindeki "Ruj Mihrabı" resimlerinin (Resim 71) ilginç bir boyutu da bu 'kadınsı' malzemeyi 'erkeksi'likle özdeşleştirilen bir dikeylik ve sertlik içinde betimlemesi, hazırolda duran bir

manga gibi sıralamasıdır. Nur Koçak'ın resimleri, özellikle Akademi çevrelerince Amerikan pop sanatını fazlasıyla yankılamakla eleştirilmiş olsa da Amerikan etkisinin belli cinsiyet kalıplarıyla birlikte zaten belli bir kesimin yaşam kültürüne nasıl sızdığını algılayabilmek için dönemin *Hayat Mecmuası* gibi bazı popüler dergilerine bakmak yeterlidir.

Bu dergilerde Amerikanvari saç modelleri, kıyafetleri ve 'yaşam tarzları'yla yeni bir kadın tarif edilmekte ve bu tarife uygun fotoğraflar ve reklamlar yer almaktadır. Koçak'ın "Nesne Kadınlar"ı 'fragman'ı modernliğin metaforu olarak yorumlayan Nochlin'in işaret ettiği gibi, belirli ve bütüncül bir cinsiyetlendirilmiş özne fikrinin buharlaştığını gösteren, paramparça bir hal alan postmodern bedene giden yolda[145], tüketim toplumunun iletilerine 'kültürfizik' yapan kadınlar gibidirler.

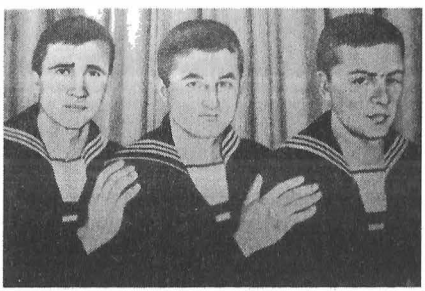
Bu 'anonim kadınlar'ın yüzleri, kimlikleri yoktur; bunlar aslında vitrine çıkmış vücutlar, soyut haldeki 'güzellik idealleri'dir. Koçak'ın kadınların 'genç ol', 'güzel ol', 'cazip ol', 'bedenini erkeğin zevkine sun' mesajlarıyla beyinleri yıkandığı ve cinsel haz nesnesi olmaya yönlendirildikleri gerekçesiyle[146] yaptığı resimlerinin çok belirgin bir özelliği de tüm anonimliğine rağmen belli bir sınıfın kadınını tanımlıyor oluşudur. O yıllarda Vivre ya da Farouche gibi parfümleri hangi sınıfa mensup kadınlar kullanabilir? Bikini giyen kadınlar hangi çevrede yaşamaktadır?



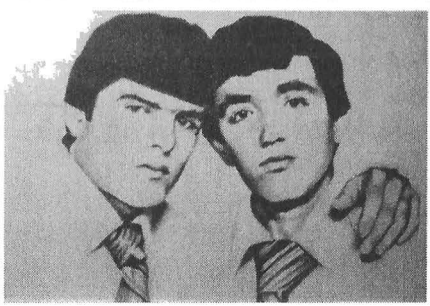
Resim 72. Nur Koçak, *Annem ve Ablam Taksim Anıtı Önünde*, 1981

145 Nochlin, a.g.e.: 57.
146 Bkz. Atagök, a.g.e.: 79.

Nur Koçak, özellikle 1980'li yıllar boyunca yoğunlaştığı "Aile Albümünden" (1979-2003) dizisi kapsamında, geleneksel kadın ve erkek rollerini, anne ve baba rollerini vurgulayan tipik bir stüdyo fotoğrafı estetiği içinde toplumsal modernleşme projelerinin en simgesel unsurlarından biri olan orta sınıf 'çekirdek aile' kavramını irdelemeye başladı. Bu resimler Koçak'ın asker babasının üniformasıyla temsil edilmesi, anne figürünün temiz pak gösterişsiz giysisi ve ağırbaşlı haliyle kızlarına model olması ve tüm ailenin ciddiyeti dikkate değer unsurlardır. *Ablam İlkokula Başladığı Gün Taksim Anıtı Önünde* (1981), *Annem ve Ablam Taksim Anıtı Önünde* (1981) gibi resimlerde (Resim 72) ilkokul önlüğü, beyaz yaka, büyük kurdele, palto, şapka, ciddi ifadeler ve resimlerin geneline hâkim olan mat grilik (ki kâğıt üzerine kurşun kalem desen burada başlı başına kavramsal bir anlatım aracına dönüşmüştür) toplumun tümünün bir kimlik modellenmesine tabi tutulduğunu düşündürür. Aynı dizi içinde Nur Koçak'ın *Ben* başlığıyla (1984-85, 1986) gerçekleştirdiği resimlerden şık bir elbiseyle verdiği pozda arkasında duran sütun, fotoğraf stüdyosundaki bir aksesuar olmaktan çok, sanki kuralların kaidelerin simgesi gibi oraya dikilmiştir.







Resim 73, 74, 75. Nur Koçak, *Mutluluk Resimleriniz*, 1981

Koçak'ın geleneksel kadınlık/erkeklik imgelerinin içini oyan, verili kodlara yamuk bakmayı öneren en dikkat çekici yapıtı ise 1981 tarihli *Mutluluk Resimleriniz*'dir (Resimler 73, 74, 75). *Mutluluk Resimleriniz*, döneminin tipik 'kadın gazetesi' olan Kelebek'in aynı adlı köşesinde basılmış fotoğraflardan yola çıkarak gerçekleştirilen kartpostal boyutunda 36 adet kâğıt üzerine kurşun kalem desendir. Bu fotoğraflarda yer alan kişilerin hepsi erkektir ve çoğu da 'askerlik anısı' fotoğrafıdır. Fotoğraf altlarında kalıplaşmış cümleler yer alır: "Yakınlarıma ve arkadaşlarıma asker ocağından selamlarımı gönderiyorum..." Ne var ki fotoğraflardaki (ve dolayısıyla desenlerdeki) insanlar, erkek ve erk kavramlarından olabilidiğince uzak bir görünüm sergilemektedir. Koçak, yemek tarifi, elbise patronu ve fotoroman yayımlayan bir gazeteye 'mutluluk resmi' gönderenlerin hepsinin erkek oluşu karşısında hayrete düştüğü için yapmıştır *Mutluluk Resimleriniz*'i: "İlginç olan, hiçbir kadın fotoğrafının köşede yer almamasıydı. Erkeklerin ellerinde plastik çiçeklerle birbirlerine sarıldığı, hepsi stüdyoda çekilmiş bu fotoğrafların 'erkek ulus' kavramına şaşırtıcı göndermeler yaptığını düşünüyordum. Kadının sosyal yaşamdan dışlanması olgusu, bundan daha iyi belgelenemezdi."[147]

Oysa *Mutluluk Resimleriniz*, sanki bir yandan da tepeden inme (cinsel) kimliklendirme süreçlerinin aksadığı noktaları belgeler. Toplumsal cinsiyetin her zaman bir 'yapma edimi' olduğuna ve toplumsal cinsiyetin performatif doğasına vurgu yapan Judith Butler, *Cinsiyet Belası*'nda kimliğin inşasının, parçalanmasının ve yeniden dolaşıma girmesinin hep dinamik bir kültürel ilişkiler sahası bağlamında gerçekleştiğini iddia eder.[148] Bu açıdan bakıldığında *Mutluluk Resimleriniz*, parodik bir düzeyde 'erkeklik' olgusunu sekteye uğratıcı bir görsel şaka gibidir; bu anlamda erilin ve dişilin yerini ve istikrarını yeniden değerlendirmeyi zorunlu kılar.[149] Nur Koçak'ın "Aile Albümünden" resimleriyle *Mutluluk Resimleriniz*'i karşılaştırmak, Aksu Bora'nın Butler'ın performatif kimlik kavramından yola çıkarak ortaya attığı 'cinsiyet askerleri' ile 'cinsiyet gerillaları' kavramlarını çağrıştırır. Koçak'ın resmettiği 'aile' cinsiyet askerleri

147 Bkz. Atagök, a.g.e.: 80.
148 Butler, a.g.e.: 212.
149 Butler a.g.e.: 228.

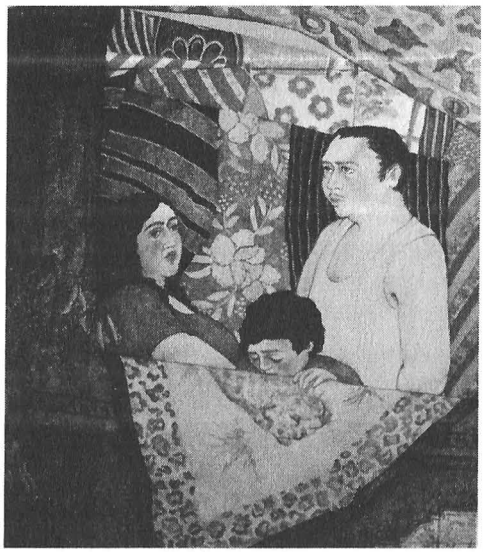
gibi adeta cinsiyet bekçiliği yaparken, *Mutluluk Resimleriniz*'deki erkekler, "davranışların doğru bir biçimde tekrarlanması üzerine bina edilen bir sistem içinde tekrarı mükemmelen yapamayan ve böylece cinsiyet sisteminin kurmacalığını ve dahası cinsiyet normlarına karşı sürekli, planlanmamış bir direnç olduğunu"[150] hiç farkında olmaksızın gözler önüne sererler!

Öte yandan Koçak'ın "Nesne Kadınlar"ını, toplumsal cinsiyet ve sınıf ilişkisini gündeme getirmesi açısından Gülsün Karamustafa'nın aynı dönemde ürettiği *Kıymatlı Gelin* (1975), *Kapıcı Dairesi* (1976), *Örtülü Medeniyet* (1976) (Resim 76) gibi illüstratif nitelikli resimleriyle karşılaştırmak da ilginçtir: Karamustafa'nın iddiayla yüklü bir sanat ortamında sözünü mütevazı ölçeğiyle somutlaştıran resimleri, çevresine toplanmış parçapinçik nesneyle tanımlanan ve tıpkı Koçak'ın kadınları gibi anonimleşen 'kadın'ı betimlemektedir. Karamustafa'nın resimlerindeki köylü kadınlar adeta bir kilimin deseni içindeki bir motif gibi kaybolurken[151], Koçak'ın kentli kadınları kodlanmış bir reklam pozunun sıradan halkası gibi görünmez olurlar. Bu parça/bütün ilişkisinin dikkat çekici tarafı, gösterilenin aslında gösterilemez oluşu; görünmezliği, yokluğudur. Karamustafa'nın 1980'li yılların başında 'aile' kavramına eğildiği resimlerinde de tıpkı Koçak gibi geleneksel cinsiyet rollerine dikkat çektiği, ama kent ile kırsalın buluştuğu mekânlara odaklandığı görülür. Her biri kendi dünyasına dalmış bir aile bireyini betimleyen İstanbul Palas (1982) (Resim 77) tipik bir örnek olduğu gibi, burada resmedilen battaniyeler, perdeler, çarşaflar ve toplumsal cinsiyet rolleri/ilişkileri, Karamustafa'nın yapıtlarının ana konusunu ve malzemesini oluşturmaya devam edecektir.

150 Aktaran Aksu Bora, *Kadınların Sınıfı-Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005): 43.

151 Barbara Heinrich de bu resimlerle ilgili benzer bir yorum yapmıştır. Bkz. Heinrich, *Gülsün Karamustafa-Güllerim Tahayyüllerim* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007): 18.

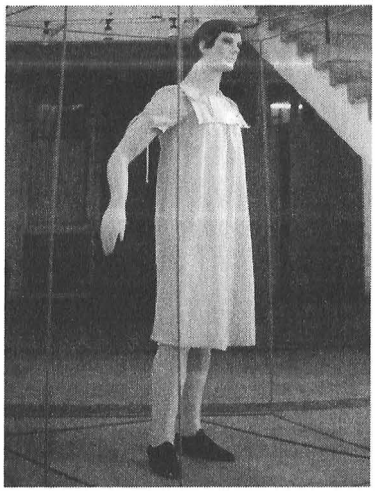




Resim 76 ve 77. Gülsün Karamustafa, *Örtülü Medeniyet*, 1975; *İstanbul Palas*, 1982

Dolayısıyla Karamustafa'nın bu küçük illüstratif resimlerden dişil olarak cinsiyetlendirilen malzemelere ve yöntemlere geçişi, Türkiye sanat ortamında resimde ve desende karşılığını bulan 'erkek bileği' olgusu karşısında 'kadın işi'nin anlamının ve değerinin sorgulanmasına yönelik yeni bir açılımdır. Karamustafa, *Tigerella* (1983), *Uçuş Halısı* (1985), *Elvisli Seccade* (1986), *Motosiklet* (1986) gibi duvar halılarında, kente yeni göçenlerin kurduğu mekânlara dair bir pencere açmakla kalmamış, 1980'lerden itibaren büyük kentte kendine yeni(den) bir kimlik inşa etmek durumunda kalan kadınların altüst olmuş kültür algısına dair ipuçları vermiştir. Deniz Kandiyoti, hangi toplumsal kategoriden olurlarsa olsunlar, kentli kadınların toplumsal ve ekonomik uyumunun ortak özelliğinin erkek rollerine hiçbir biçimde meydan okumamaları, aile işleyişinin geleneksel düzenini bozmayışları ve erkek ayrıcalıklarını sorgulamamaları olduğuna işaret eder.[152] Karamustafa'nın yapıtlarına yakından bakmak, Kandiyoti'nin gözlemlerini doğrular.

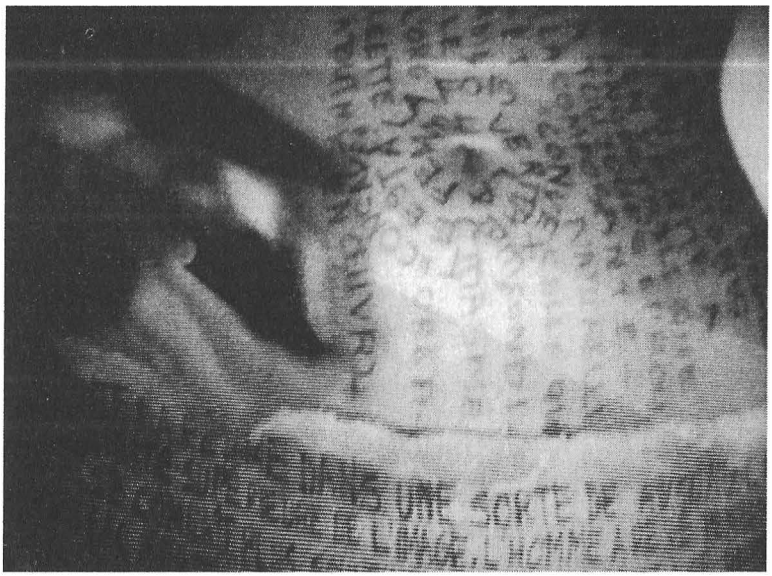
152 Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar-Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler* (İstanbul: Metis Yayınları, 2011): 51.



Resim 78. Gülsün Karamustafa, *Çifte Hakikat*, 1987

Gülsün Karamustafa'nın kadın ve erkek kimliklerini ve kimliklendirme süreçlerini sorguladığı enstalasyonu *Çifte Hakikat* (1987) ise (Resim 78), kendi dönemi içinde sıradışı bir yapıt olarak dikkat çeker. Bir erkek vitrin mankeninin üzerine 'kadın geceliği'nin giydirildiği, tırnaklarının boyandığı bu yapıt, Karamustafa'nın cinsiyet kalıplarını belirsizleştirdiği ilk yapıt değildir, ama Bülent Ersoy'a benzer bir şarkıcının hem erkek hem kadın olarak sahneye çıktığı *Yarabbi Sen Bilirsin* (1981) başlıklı resmiyle karşılaştırıldığında, Türkiye sanat ortamının genel yapısı içinde daha örtük bir anlam kurma biçimine sahiptir. Etrafını çevreleyen yeşil ve kırmızı çıtaların tam ortasında duran gecelikli erkek manken, toplumsal cinsiyetin bir gösteri olduğunun[153] farkındaymış gibi öylece durmakta; ne (tam) kadın ne (tam) erkek; ne (tam) heykel ne (tam) manken; ne (tam) hayat ne (tam) sanat gibi karşıtlıklar üzerinden kurduğu belirsiz alanda anlam bulmaktadır. Karamustafa, 1990'lı yıllarda da klişeleşmiş cinsiyet normlarının ötesine bakmayı öneren yapıtlar üretmiş; *Kültür/İstanbul'dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi*'nde (1996) travesti ve transseksüellerin zorlu yaşam koşullarını ele alırken, *Pekiştirilmemiş Görüntüler* (1998) İstanbul ve Valencia kentlerinde yaşayan travesti ve transseksüel çevreleri birbirine bağlayan bir köprü kurma gayreti içine girmiştir. Barbara Heinrich'e göre Karamustafa'nın işlerinde travesti figürü, 'göstergelerin cinsel kullanımı bağlamında kendini dönüştürmenin ve cinsel sıfatların kifayetsizliğinden sıyrılma arzusu"nu yansıtmaktadır.[154]

153 Butler, a.g.e.: 239.
154 Heinrich, a.g.e.: 24.



Resim 79. Nil Yalter, *Başsız Kadın veya Göbek Dansı*, 1974

Nil Yalter'in *Başsız Kadın veya Göbek Dansı* başlıklı videosunun tarihi de Füsun Onur'un *Nü*'sü ve Nur Koçak'ın *Vivre*'i gibi 1974 tarihlidir ve tıpkı sözü edilen bu yapıtlar gibi, sanatçının kendi hayat/sanat hikâyesi içinde bir tür milattır. 1965 yılında Paris'te yaşamaya başlayan, dolayısıyla dönemin Avrupalı sanatçıları için daha kolay ulaşılabilir bir mecra olarak videoya yönelme olanağı bulan Nil Yalter'in ilk sanat videosu olan *Başsız Kadın veya Göbek Dansı* (1974) (Resim 79), sanatçının kendi bedenini kullandığı bir iş olarak performatif bir özelliğe sahiptir ve bu yönüyle de dikkat çekicidir. Yalter videoda kendi göbeğine yönelmiş kamera önünde fonda duyulan bir Doğu ezgisi eşliğinde Rene Nelli'nin *Erotizm ve Uygarlıklar* kitabından alıntıladığı "Kadın hem dışbükeydir hem içbükey" cümlesini yazmaktadır. Söz konusu yazı Afrika'nın bazı bölgelerinde uygulanan kadın sünnetine göndermede bulunurken, Anadolu'da kadınların karınlarına doğurganlık amacıyla tılsımlı yazı yazdırma geleneğini de çağrıştırır.[155] Öte

155 Melis Tezkan, "Gerçekliğe Alternatif Bir Gerçeklik: Nil Yalter Videosu", 2009 (http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html; 01.06.2012)

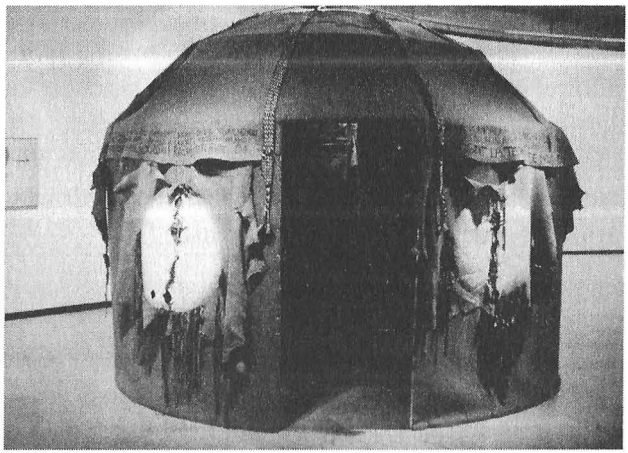
yandan göbek, cinsiyetlendirilmiş bir kavram olarak 'dansöz'lüğe işaret eder ve oryantalist bir genelleme çerçevesinde 'doğulu kadın' algısını şekillendiren unsurları düşündürür. Yalter'in bir sanatçı olarak kendi özgün sesini duyuran ilk çalışması olan *Topak Ev*'den (1973) sonraki yıl yaptığı bu video, aslında tıpkı topak ev gibi kadın bedeni üzerindeki kültürel hegemonyayı çağrıştırır. *Topak Ev*, kadının dış kabuğu, içinde yaşadığı bir tür ana karnı, rahim gibidir. Kadın orada yaşamaya yazgılıdır. Onunla bütünleşmiş ve yine, görünmez olmuştur.

Nil Yalter'in video sanatına bu mecranın 'maskülen bir alan' dışında olduğunun bilinciyle yönelmiş olması da önem taşır.[156] 1960'lı yıllarda kadın sanatçıların resim ve heykel gibi alanlar dışında videonun yanı sıra performansa yönelmelerinin arkasında da benzer bir gerekçe bulunur; 1960'larda ve 70'lerde bu mecralar eril bir tarih üzerine bina edilen, cinsiyetlendirilmiş pratikler değildir. Yalter'in video-performans niteliğinde olan *Başsız Kadın veya Göbek Dansı*'nın yanı sıra *Harem* (1980) ve *Ritüeller* (1980) gibi yapıtlarında eylemin kendisinin de cinsiyetli kültür içinde kendine dair bir tür keşfe dönüşmesi söz konusudur. Özellikle *Başsız Kadın veya Göbek Dansı*, beden üzerine yazılan yazının bir tür eylemsellik boyutu taşımasıyla tam da o yıllarda Hélène Cixous gibi Fransız feministlerin yazılarıyla gündeme gelen 'écriture féminine'[157] kavramını yankılar. Cixous'ya göre, "tıpkı kendinden alınan bedeni gibi aynı şiddetle yazıdan da koparılan kadın kendini yazmalı, kadınlar hakkında yazmalı, yazıya kadınları konu etmelidir".[158]

156 Yasemin Özcan Kaya-Dilek Winchester, "Erkek Senesi Köpek Senesi", *Haksız Tahrik-Bir Sergi Kitabı* içinde, yay. haz. Ayşegül Sönmez (İstanbul: Alef Yayınevi, 2009): 92.

157 'Kadın yazısı' anlamına gelen écriture féminine, Fransa'da 1970'li yıllarda Hélène Cixous, Monique Wittig, Luce Irigaray, Julia Kristeva gibi yazarların öncülüğünde gelişen dil temelli yazınsal yaklaşımdır. Dilin erkek egemen kültürün boyunduruğundan kurtarılması gerektiğini savunan, kadınların kendi farklılıklarını ifade edebilecekleri yeni bir dil kurgusu arayışıdır.

158 Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa, 1976 (http://www.jstor.org/stable/3173239; 14.09.2009).



Resim 80. Nil Yalter, *Topak Ev*, 1974

Yalter'in *Topak Ev*'i (Resim 80) bir yandan kendisi de bir anlamda Fransa'ya göç etmiş olan sanatçının göç olgusuna yöneliminin nedenlerine dair ipuçları verirken, 1970'lerden 80'lere uzanan ve video ve fotoğraf temelli birçok çalışmasınının da ana temasını oluşturmuştur. Yalter'in bu çerçevede özellikle üzerinde durduğu bir konu da göçmen durumundaki kadınların çalışma hayatı ve hem kadınlara hem göçmenlere uygulanan ötekileştirme politikalarıdır. Almanya'daki bir kasabadaki kadınların çalışma hayatını konu alan *Neuenkirchen* (1975), Paris'te göçmen Türk ailelerin yaşam koşullarını irdeleyen *Türkiyeli Göçmenler* (1977; Nicole Croiset ile birlikte) ve bir Kürt kadınının kendine yeni bir yaşam alanı kurma mücadelesini konu alan *Rahime* (1979) gibi yapıtlar, belgesel nitelikli yaklaşımıyla sosyolojik ve antropolojik bir temele oturmakta ve bu yönüyle de kendi döneminin sanat pratiğinde yeni bir önerme olarak dikkat çekmektedir. Özel olanın politik olduğu mesajı üzerine kurulu bu belgesel nitelikli yapıtlarında Yalter, kadın temsillerinin doğru iletilmesi açısından önem taşıyan 'görünmezi görünür kılmayı'[159] ve bunun farklı yollarını araş-

159 'Kadın sineması' bağlamında belgesel yaklaşımla ilgili olarak ayrıntılı bir inceleme için bkz. Serpil Kırel, "Pelin Esmer'in 'Oyun' Belgeseli Çerçevesinde Kadın Deneyimlerinin Aktarılmasında Belgesel Filmin Yeri", *Kültür ve İletişim*, Cilt 12, S. 1 (İstanbul, 2009): 134.

tırmıştır. Yalter'in erken dönem videolarında, hem fotoğrafın hem filmin kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik üzerine mitlerin üretildiği bir kültürel pratik olduğunun bilinci[160] ön plandadır kuşkusuz, aynı mecraları kullanarak bir karşı-pratik uygulamaktadır. Bu açıdan Yalter'ın sanat pratiği, bir yandan desen, fotoğraf, film ve performans gibi farklı tekniklerle deneyler üzerine yoğunlaşırken, bir yandan toplumsal önyargıların irdelenmesine odaklanmıştır.[161]

Sonuç

Bu yazıda sözü edilen dört sanatçının temel ortak noktası, üst/orta sınıf ailelerin eğitimli kızları olarak Cumhuriyet ideolojisinin resmî söylemiyle yetişmiş olmaları ve bu bağlamda erkek/kadın ayrımı üzerinden bakmamayı içselleştirmiş bir kuşağın mensupları olmaları. Ne var ki sanatı nötr bir estetik ideal olarak algılamamışlar, aksine bir kimlik ifadesi olarak düşünmüşler, dolayısıyla sanatsal üretimlerinde ele aldıkları konular bağlamında gündeme gelen belli bir politik tavır sergilemişlerdir. İvmesini kadın olmak durumundan alan sanatsal üretimleri 1970'li yılların ABD ve Avrupa'daki feminist kadın sanatçılarının radikalizmini taşımamakla birlikte, içinde yaşadıkları toplumsal yapıyı cinsiyetçi kalıplar ve ayrımcılıklar üzerinden okuma ve yorumlama çabaları, bu sanatçıları kendi kuşaklarındaki birçok sanatçıdan ayırır. Türkiye sanat ortamında özellikle 1990'lı yıllardan itibaren yalnızca kadınların değil, erkek sanatçıların da cinsiyetli bir kültür içinde yaşamanın çeşitli boyutlarını sorgulamaya başladıkları bir süreçte, onlar ilk adımları attılar. 40 yıl öncesine tarihlenen bu ilk adımlar, başta da değindiğimiz gibi, aslında kendi zamanında payesi verilmemiş bir sanatsal üretimi niteler. Bu sanatçılara günümüzde verilen paye ise, aslında çok sayıda güncel sergiye çağrılmaları ve belki de eskiye göre birazcık artan bir piyasa bulmalarıdır. Oysa esas paye, Türkiye'nin müzelerinde şimdilik yalnızca erkek sanatçılar için düzenlenen retrospektif sergiler ve bunlara eşlik edecek monografik incelemeler olacaktır.

160 A. Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorisi-Ve Ayna Çatladı*, çev. Deniz Koç (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006): 1.

161 Necmi Sönmez, *Nil Yalter-20. Yüzyıl/21. Yüzyıl* (İstanbul: Galerist, 2011): 22.

Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri Neden Pembe?

Feminist sanat tarihi yazınının temel metinlerinden biri sayılan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" (1971) başlıklı makalesinde Linda Nochlin, basit bir soruyu layıkıyla yanıtladığımızda zincirleme bir tepkime yaratarak kabul edilegelmiş varsayımların ötesine geçebileceğimizi, geleneksel ayrımların hâlâ yeterli olduğu görüşüne meydan okuyabileceğimizi iddia eder.[162] 1970'li yıllardan bugüne Batı'da sanat pratiği, eleştirisi ve tarihinin kadınlar açısından dönüşümü, bu iddiayı doğrulayacak nitelikte. Bu gibi soruların gündeme gelmesiyle kadın araştırmacıların önünde yeni yollar açıldı; Marksizm, feminizm, psikanaliz, göstergebilim gibi çeşitli düşünsel sistemlerden yararlanan yeni sanat tarihi disiplini bağlamında kadınların üretimi farklı perspektiflerden değerlendirilmeye başlanmıştır. Nochlin makalesinde, büyük (erkek) sanatçı kültü, kadın duyarlılığı efsanesi (içe dönüklük, kırılganlık, malzeme odaklılık), erkek-egemen toplumların 'kadın sorunu' sorunsalı (!) ve tarihsel göz ardı edilmişlik gibi olguların üzerine giderek, sanat pratiği ve tarihi açısından 'kadın meselesi'nin tartışıldığı ve tartışılacağı zemini tüm netliğiyle gözler önüne serer. En net noktalardan biri de çoğunluğun görüşünü paylaşan feministleri de eleştirerek üzerinde durduğu, sanatın –kadın/erkek ayrımının ötesinde– ne olduğu konusudur. Nochlin'e göre sanat üretimi, kendi içinde tutarlı bir biçim dilini gerektirir ve bunun eğitimle, çıraklıkla ya da uzun süren bireysel deneylerle öğrenilmiş olması gerekir; başka bir deyişle, eğitim ve üretim ortamlarını kapsayan toplumsal bağlamdan soyutlanabilecek bir olgu değildir. Malzemeyle somut olarak biçimlenen bu dil, ne

162 Linda Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", *Sanat Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde, yay. haz. Ahu Antmen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008): 121.

dokunaklı bir yaşam öyküsü ne de yalnızca kişisel sırların fısıldandığı bir iç dökme aracıdır.[163]

Ne var ki kadınların sanatsal üretimi söz konusu olduğunda, işte tam da bu hassas 'sanatın ne olduğu' noktasında tuzağa yakalanıveririz. 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 ölçüleriyle belirlenen sanatsal üretime öykünmesi söz konusu olmuştur ki bu durum da sanatın doğasındaki özgür irade ve yaratıcılıkla çelişir. Sanatçı ve yazar Jacqueline Skiles, sanat dünyasını olduğu gibi kabul ederek gözlerini ödüllere diken kadınlarla, bu dünyaya dahil olmanın koşulu olarak onu yeniden yapılandırmak ve sanatta geçerli olan değerleri/ölçütleri değiştirmek isteyen kadınlar olmak üzere iki gruptan söz edebileceğimizi, ama sonuçta sanat dünyasının yapısı gereği her iki gruptan kadınların da dönüşüm sürecine girdiklerini, kendileri değişirken ortamı da değiştirdiklerini belirtir.[164] Türkiye'de de benzer bir süreç yaşandı. Yeni arayışlarını 1970'li yıllarda hissettiren kadın sanatçılar, 1980'li yıllarda daha görünür, 1990'lı yıllarda ise daha etkili olmaya başladı; 1970'lerden 2000'li yıllara uzanan süreçte hem kendileri değişti hem de ortamın değişmesine katkıda bulundu.

163 A.g.e.: 124-125.

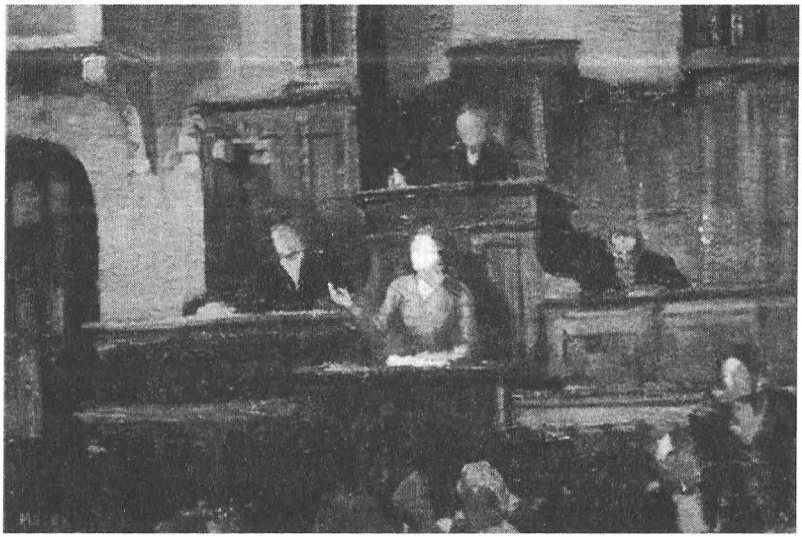
164 Jacqueline Skiles, aktaran: Thalia Gouma-Peterson-Patricia Mathews, "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", *Sanat Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde: 63.

Kadın imgesi kimin imgesi?

Türkiye'de kadınların toplumsal zeminde maruz kaldıkları her türlü negatif ayrıma kıyasla, kadın sanatçıların görünürlük kazanma sürecinin, engelsiz, sorunsuz, hatta çabasız göründüğü de bir gerçek; akla 'mücadele' kavramını getirecek bir tarihsel süreç sanki hiç yaşanmadı. Sanat ve kadın olgularının, Türkiye'de kuruluş felsefesinin ve modernleşme atılımının iki temsilî unsuru olarak örtüşmesi, eşitlikçi görünen bu atmosferi yaratan başlıca nedendi. Sergilerde kadınlar da yer aldı, kitaplarda onlardan da söz edildi, onlar da sanat eğitimi gördü, eğitimcilik yaptı, sanat ortamında var oldu. Ancak sanat eğitim kurumlarının idari yönetim ve eğitim kadrolarında, resmî ya da özel koleksiyon seçkilerinde, çeşitli ölçüt değerlendirme kurullarında ve piyasa dinamikleri içinde 'kadın' kimliğine yönelik pozitif ayrımcılığın ivmesi düşer. Üstelik bu pozitif ayrım, kadın sanatçıların her türlü varoluş gailesinin toplumsal bir mücadele olduğunun fark edilmesini engeller, kişisel deneyimlerin toplumsal boyutunu görünmez kılar.

Sanat tarihçisi Norma Broude, toplum nüfusunun yarısının deneyimlerini sanat dünyasından dışlayan kültürel varsayımların ve değerler sisteminin evrensel geçerliliğinin sorgulanması gerektiğini vurgulayarak ilginç bir noktaya dikkat çeker.[165] Bu açıdan baktığımızda, bizim kadın imgeleriyle dolu kısa modern sanat tarihimizin gerçekte kimin deneyimlerinden oluştuğu, sorgulanmaya değer bir konu olur. Tarihsel süreçte belleklerimize kazınmış pek çok sanat yapıtı, toplumsal bir mücadelenin neferi olan kadınlarla doludur. Etrafı dinî kitaplarla dolu rahle üzerine oturan da kadındır, eski bir fermanı ezip geçen de; bir misyonun bin bir yüzüdür, ilerlemenin görüntüsüdür. Sanırsınız ki kadınlar, kendi varoluş hikâyelerini resmediyorlar, kafesler arkasında geçirdikleri geçmişe meydan okuyorlar, geleceğin yansımalarını bizzat yaratıyorlar. Oysa geleneksel cinsiyet rolleri açısından toplumsal güç dinamiklerinde bir sarsıntı yoktur; özne belli, nesne bellidir; sanat tarihimizin imgeleştirdiği kadın, kendi deneyimlerinin öznesi değildir.

165 Norma Broude, aktaran: Thalia Gouma-Peterson-Patricia Mathews, "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", *Sanat Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde: 78.



Resim 81. Melek Celal Sofu, *Eski Büyük Millet Meclisi Kürsüsü'nde Kadın*, 1936

Toplumsal cinsiyet, cumhuriyetin ulus ve kimlik inşa projelerinin temelinde yer aldığı için, kadının toplumsal rolü de tarihsel süreçte iktidarın istediği şekilde düzenlenmiştir.[166] "Kurumsallaştırılmış bir ideolojik pratik"[167] olarak sanat tarihimiz, toplumsal yapıyı yansıtmakla kalmaz, onu şekillendirici bir işlev taşır. Erkek öznenin kadınların toplumsal deneyimini aktarmak yönünde oluşturdukları görsel birikimle karşılaştırıldığında, Melek Celal Sofu'nun (1896-1976) *Eski Büyük Millet Meclisi Kürsüsü'nde Kadın* (1936) başlıklı resmi (Resim 83) gibi bir istisna dışında, erken Türk sanatında kadınların kendilerini etkin bir toplumsal rol içinde temsil ettikleri yapıtlara neredeyse hiç rastlanmaması gariptir.

Kadının 'imgesi' bir yana Türkiye'de kadın sanatçılar da 1970'li yıllara gelene kadar erkek egemen bir kültürel yapının şekillendirdiği ortam ve tarih içinde kendilerine biçilen rolü uzun yıllar sessizce yerine

166 Bkz. Tuba Kancı, "Erken Cumhuriyet Dönemi Ders Kitaplarında Kadınlık ve Erkeklik Kurguları", *Kimlikler Lütfen-Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültürel Kimlik Arayışı ve Temsili* içinde, yay. haz. Gönül Pultar (Ankara: ODTÜ Yayıncılık, 2009): 105-120.

167 Rozsika Parker-Griselda Pollock, aktaran: Thalia Gouma-Peterson-Patricia Mathews, "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", *Sanat Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde: 79.

getirdiler, belli konular içinde kaldılar, ön plana çıkmadılar. 1954 yılında yaşanan Aliye Berger olayı, bu kuralı bozan bir kadının karşılaşabileceği tepkileri gösterdiği gibi, ülkemizde sanat dünyasının cinsiyetini de kesin olarak açığa vuran ilginç bir örnektir. Berger'in Yapı Kredi'nin açtığı, Herbert Read, Paul Fierens, Lionello Venturi gibi dünya çapında eleştirmenlerin seçicilik yaptığı yarışmada akademik eğitim görmemiş bir sanatçı olarak birincilik ödülünü kazanması (bkz. Resim 82), Akademili ressamlar tarafından bir tür karalama kampanyasına dönüştürüldü, Berger'in 'gönül eğlendiren bir kişi' olduğu dahi dile getirildi.[168]



Resim 82. Aliye Berger, *Güneşin Doğuşu*, 1954

Gerçek şudur ki kadın sanatçıların başarısı, Türkiye sanat ortamında en azından 1990'lı yıllara kadar, hem kadınlar hem erkekler tarafından istisnai bir durum olarak algılanır, başarılı kadın sanatçının mutlaka başka yönden bir eksiği olması gerektiği düşünülür. Bir dönemin etkili eleştirmenlerinden Sezer Tansuğ, Türkiye'de başarılarını sürdürebilen kadın sanatçıların genelde aile sorumluluklarından kaçınmış olan özgür mizaçlı kimseler olduğunu iddia ederek 'rahat imkanların' bile güçlü bir sanatçıyı engelleyeceğini ima eder.[169] Bu tür saptamalar yalnızca erkeklere özgü değil. Sanatçı ve eleştirmen Canan Beykal da kadınların sanatçı olmanın bedelini yalnızlıkla ödediği, annelikten, aileden, evlilikten feragat etmek zorunda kaldıkları inancındadır. Bu durumun ancak 1990'lı yıllarda,

168 Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Bir, İki, Üç" (Cumhuriyet gazetesi, 20 Eylül 1954): 16.
169 Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990): 58.

feminist hareketin gücü ve yöntemleriyle değişmeye başladığını düşünen Beykal, bu yıllara kadar kadınların, sanatçılıklarının lekelenmesinden korkarak 'kadın' kimliğinden uzak durduklarını, kendileri kadın olsa da sanatlarının eril olduğunu savunur.[170]

Bir kadın hareketi olarak sanat?..

Türkiye'de sanat dünyası, kadın sanatçılarla değil ama kadın kimliğini bilinçli olarak taşıyan, kişisel olanın toplumsal boyutlarını fark edebilen, 'kadın meselesi'yle ilgilenen ve sanatı da toplumsal bir mücadele alanı olarak algılayan kadın sanatçılarla oldukça geç tanıştı. Aslında bu geç uyanış Türkiye'de kadın hareketinin genel olarak Batı'ya kıyasla daha geç intikal etmiş olmasına da bir ölçüde bağlı.

Şirin Tekeli'ye göre, Türkiye'de kadınların bilinçlenmesi bakımından Batı'ya göre en az on yıllık bir zaman yitirilmesinin nedeni, 1970'lerin siyasi hareketliliği içinde "kadın sorunu"nun Marksizmin anti-feminist tahlillerine dayandırılmış olmasıdır.[171] Tekeli, kadınların erkeklerin kurdukları ideolojik hegemonyayı yenmesinin, kendi seslerini bulmalarının solun 12 Eylül'de ölümcül bir darbe yemesiyle yakından ilişkili olduğunu belirtir, hatta feminizmin özünde sol bir ideoloji olmasına rağmen solun dışında bir hareket olarak algılanmasını da buna bağlar.[172] 1970'li yıllar, Türkiye'de kadınların her anlamda daha etkili olmaya, ciddi anlamda örgütlenmeye başladığı yıllar olmasına karşın, kadınların ilk kez siyasi bir parti kurmuş olması (Türkiye Ulusal Kadınlar Partisi), ilk kez kadın bakan atanması (Türkân Akyol), bir kadının ilk kez bir siyasi partinin başına geçmesi (Behice Boran)[173] gibi yenilikler, simgesel bir düzeyde kaldı.

Bu çerçevede Türkiye'de kadınların sanatsal üretimi de siyasi ve ideolojik bir damardan beslenmedi; 1980'li yılların güçlenen kadın hareketine eklemlenmedi, Batı'da olduğu gibi özellikle 1968'in getir-

170 Ahu Antmen-Esra Aliçavuşoğlu, "Canan Beykal ile Söyleşi-Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçılar Üzerine", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1 (İstanbul: Sezer Tansuğ Vakfı Yayını, 2006): 152.

171 Şirin Tekeli, *1980'ler Türkiyesi'nde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993): 32.

172 Tekeli, a.g.e.: 33.

173 Zeynep Avcı, *Kadının Güncesinden Sayfalar* (İstanbul: Afa Yayınları, 1994): 96.

diği toplumsal dönüşüm arayışı içinde feminist tarihçi ve eleştirmenlerin de katkısıyla dayanışmacı bir bilinç içinde gelişmedi. Dolayısıyla, Türkiye'de kadın hareketinin toplumsal zeminde ciddi anlamda görünür olmaya başlamasıyla kadın sanatçıların sanat ortamında daha çok dikkat çekmeye başlaması 1980'li yıllarda aynı sürece rastlamakla birlikte, aralarındaki bağ kopuk kaldı. Judy Chicago'nun feminist sanat pratiğinin ikonik yapıtlarından biri olan *Yemek Daveti* (1974) adlı işine atfen "Bir Sofra" başlığıyla kadın sanatçıların katıldığı kolektif bir sergi düzenleyen küratör Beral Madra, 1996'da bu sergiyi açana kadar kadın hareketine mensup akademisyenler ya da aktivistlerin dikkatini çekmediği, kadın sanatçıların cesur ve sorgulayıcı üretimlerinin uzun bir süre görmezlikten gelindiği görüşündedir.[174]

Kadın sanatçılar için de feminizmin, belki de 1980'li yılların antidemokratik ortamının yarattığı sürece denk geldiği için, ilgi çekici bir seçenek olarak görünmediği açık. Bu konuda duyarlılık taşıyan kadın sanatçıların dahi kadın hareketine adeta 'temkinli' yaklaştığı iddia edilebilir. Feminizmin yapısökücü yanı, sanki bir tür saldırganlıkla ilişkilendirilir. Örneğin *Yeni Boyut* dergisinin 1983 yılında kadınlara ayrılan sayısının başyazısında Jale Erzen, kadınların tarihsel süreçte dışlanmışlıklarını ayrıntılı olarak irdelerken, yeni düşüncelerin bazen şiddetli uyarılara başvurmak zorunda kaldığını kabul etmekle birlikte, "genel siyasette olduğu gibi kadın siyasetinde de büyük uçlanmalar ve saldırgan tavırların toplumu yaşatan nesnel ve tinsel öğelere zarar verdiğini"[175] belirtir. Aynı dergide kendisiyle yapılan bir söyleşide yaşadığı çağın kadınının farklı gerçeğini görselleştirmeyi istediğini belirten Tomur Atagök ise, buna karşın "kadını ve toplumu belli bir tavır almaya yönlendirecek toplumcu bir amaç" taşımadığını vurgular.[176] Yine Erzen'in, özel olarak Cumhuriyet rejiminin kadın hakları konusunda getirdiği yasalara bağlı olarak Türk sanatında "bir kadın sorunu olmadığı"[177] yolundaki yorumu da pek çok kadın sanatçının paylaştı-

174 Beral Madra, "Under My Feet I Want the World, Not Heaven!" (http://universes-in-universe.org/eng/content/view/print/20462; 23.06.2011)

175 Jale N. Erzen, "Kadın ve Sanat", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi* (Ekim 1983, Yıl: 2, Sayı: 16): 3.

176 Anonim, "Tomur Atagök ile Görüşme", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi* (Ekim 1983, Yıl:2, Sayı: 16): 17.

177 Erzen, a.g.m.: 5.

ğı bir görüştür. 1994 yılında Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Fatma Tülin Öztürk, Gülsün Karamustafa, Arzu Başaran ve Hale Tenger gibi farklı kuşaklardan sanatçıların katılımıyla yaptığım bir araştırmada da Türkiye'nin sanat ortamı sanatçılar tarafından cinsiyet ayrımcı bir ortam olarak tanımlanmadı.[178] Acaba, Türkiye'de toplumun her alanına yayılmış olan ve kültürel ideal ile kurumsal iktidar arasındaki karşılıklı ilişkiye dayanan "hegemonik" erkekliğin[179] sanatın eğitim, üretim, dağıtım, yayın gibi tüm kanallarına sinmiş olan varlığının dikkat çekmeyecek kadar doğallaşmış olması ve kadınlar tarafından da öyle algılanması mı söz konusuydu?

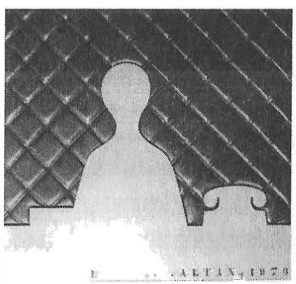
Bazı sanatçılar içinse cinsiyet ayrımcılığı, kurumsal düzeyde eğitim ortamından başlayarak hissedilen bir olgu oldu. 1966-1972 yılları arasında eğitim gördüğü yıllarda tüm atölye hocalarının erkeklerden oluştuğu Güzel Sanatlar Akademisi'nde yalnızca erkek-kız ayrımı değil, güzel kız-çirkin kız ayrımının yapıldığını iddia eden Canan Beykal'a göre, sanatçılık kadınlar açısından tıpkı hemşirelik, öğretmenlik gibi feminen bir uğraş olarak düşünülmüş, meslek olaraksa kadınlara hiyerarşide üstün bir yer verilmemiştir.[180] Beykal'ın Akademi'de atölyedeki geleneği devam ettirecek asistanların hep erkekler arasından seçildiği yolundaki gözlemi ise, 1957-1962 yılları arasında Akademi'de eğitim gören Füsun Onur'un da paylaştığı bir izlenim.[181] Bu izlenimler, istatistiklerde de doğrulanabilecek veriler olmasına rağmen bazı kadınların önemsediği, bazılarının önemsemediği toplumsal gerçeklikler olarak yorumlanabilir. Ancak, Türkiye'de kadın sanatçıların artan etkisinin Akademi iktidarının çözülmeye başladığı sürece denk gelmesi yalnızca bir rastlantı olabilir mi, tartışmaya değer bir konu.

Sanat standartları otoritesi olarak Akademi ve kadınlar

1970'li yıllardan itibaren yeni arayışlara giren, alternatif yollar arayan ve hepsi de Akademi kökenli olan kadın sanatçıların önündeki tek örnek, başka bir kadın sanatçı/sanatçılar kuşağı değil, Türkiye sanat orta-

178 Ahu Antmen, "Kadının doğurganlığı mı engel? (*Cumhuriyet*, 27 Şubat 1994): 3.
179 Kancı, a.g.m.: 114.
180 Ahu Antmen, *Türk Sanatında Yeni Arayışlar 1960-1980* (İstanbul: M.S.G.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü yayımlanmamış doktora tezi, 2005): 334.
181 Antmen, a.g.e.: 243.

mının sıradışı bir figürü olarak ortaya çıkan Altan Gürman'dı. 1980'lerin başına kadar Türkiye'nin hâlâ tek sanat standartları otoritesi olan Akademi'nin –veyahut Akademi'nin o dönemki hocalar kuşağının ve genel beğeninin– estetik ölçütleri, ilerici konumunu korumak adına "Yeni Eğilimler" gibi yenilikçi etkinliklerin yapılmasına olanak sağlamakla birlikte, özünde resim ve heykel gibi türlerin geleneksel sınırlarını zorlamayan, biçimsel değerlere odaklı bir modernizmi temsil eder. Aykut Köksal'ın işaret ettiği gibi Altan Gürman ise, 1960'larda yapıtlarında hazır malzeme kullanmaya başlayarak Türkiye sanat ortamına yeni bir retorik çerçeve sundu.[182] Gürman'ın Fransız Yeni Gerçekçiliğine yönelik ilgisinden beslenen ve kavramsal sanat ile pop sanatın kendi kültürel verileriyle harmanlanmış bir versiyonu olarak nitelendirilebilecek yaklaşımı, Akademi içinde oldukça ayrıksı bir figür olarak tanınmasına neden oldu. Belirgin bir üslup ideolojisi ve imzalaşmak tutkusuyla şekillenen sanat dünyasında yapıtlarını imzalamayan, herkesin kullanabileceği mühürleri yeğleyen[183] Gürman, monografisini yazan Canan Beykal'ın deyimiyle "ressamlık oyunundan vazgeçen"[184] ve "sanat sözlüğüne kolaj, dekupaj, montaj gibi yeni sözcükler ekleyen, yeni araç-gereç ve yöntemlerle geleneksel resmin araç-gereç ve yöntemine karşı çalışan"[185] bir sanatçı olarak (bkz. Resim 83), kadın ya da erkek olsun, sanat pratiğinde yeni yollar arayan pek çok sanatçıya dolaylı ya da dolaysız olarak öncülük etti.



Resim 83. Altan Gürman, *Kapitone*, 1976

Sanat ortamında soyut dışavurumculuğun ya da toplumcu gerçekçi eğilimlerin egemen olduğu bir süreçte Altan Gürman'ın temsil ettiği karşı akış, aralarında Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa ve Canan Beykal'ın da bulunduğu pek çok kadın sanatçıyı, görünen o ki henüz öğrencilik yıllarında etkisi altına almıştır: Ayşe Erkmen, Akademi yıllarında temel eğitim derslerini Ercümend

182 Aykut Köksal, "Türkiye'de Çağdaş Sanat", *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, yay. haz. Ayla Ödekan (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999): 169.
183 Canan Beykal, *Altan Gürman* (İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yayını, 1991): 48.
184 Beykal, a.g.e.: 48.
185 Beykal, a.g.e.: 22.

Kalmık'la birlikte veren Altan Gürman'dan öğrendiklerini özellikle önemsediğini ifade ederken,[186] Gülsün Karamustafa "kuralları yıkan herşeyi bana anlatan Altan'dır aslında" diyerek, bulunduğu ortamdan daha farklı şeyler yapılabileceği konusunda kendisini yüreklendiren kişinin Gürman olduğunu belirtir.[187] *8 Parçalık Bir Bütün* (1985), *Avangard* (1986), *Text-tual ve Kara Kutular* (1989), *Herşey Hiçbirşey Birşey* (1990) gibi dil temelli yapıtlarında kavramsal sanatın Türkiye'deki ilk temsilcileri arasında yer alan Canan Beykal ise, Türkiye'de çağdaş sanatı bir dönem yalnızca Altan Gürman'ın temsil ettiğine işaret eder.[188] Bu gibi yorumlar ve açıklamalar, Gürman'ın ne kadar kilit bir isim olduğunu ortaya koyarken, bir yandan da Akademi'deki sanat eğitiminin genel yapısı hakkında fikir verir. Örneğin 1980'lerde Akademi'de öğrenci olan İnci Eviner, Akademi iktidarının kendisi için en 'baskın temalardan biri' olduğunu belirtirken, öğrenci olarak bulduğu çözümlerin daha sonra yapacağı işleri belirlediğini söyler:[189]

> "Sanatçı olarak kendimi inşa ederken Akademi'nin katı ve kuralcı yapısı içinde 'kanepeye uzanmış bir varlık' iç sıkıntısına dönüştü. Kimdi bu kadın ve adamlar... Kas ve et dışında, oran ve denge dışında, yani görünüşün dışında başka şeyler olmalıydı. Bu beni öznellik alanının içine fırlattı ve özgürlük ve kadın oluş gibi henüz nasıl ifade edebileceğimi bilmediğim, daha doğrusu dilini bilmediğim, belirsiz bir alana doğru çekildim."[190]

Türkiye'de kadın sanatçıların üretiminin özellikle 1970'li yıllardan itibaren bir dönüşüm sürecine girmesinde Eviner'in sözünü ettiği o belirsiz alan içinde hareket etmiş olmalarının payı büyüktür. Bugün Türkiye'de çağdaş sanatın öncüleri olarak nitelendirebileceğimiz kadınlar, egemen sanat anlayışlarının çeşitlemelerini gerçekleştirmek yerine yeni bir sanat dili peşinde oldular; görünürlüklerini, Batı'da olduğu gibi feminist bir sanat hareketi bağlamında değil, bi-

186 Antmen 2005, a.g.e.: 340.
187 Antmen 2005 a.g.e.: 303.
188 Aktaran Antmen, 2005 a.g.e.: 332.
189 Levent Çalıkoğlu, *90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008): 116.
190 Çalıkoğlu, a.g.e.: 116.

reysel olarak farklı ilgi alanlarını duyuran sanatsal eğilimleriyle sağladılar. Bu eğilimler, hâkim üsluplara uzak duran yeni arayışlardan yerleşik sanata karşı alternatif teknik ve malzeme kullanımına, sanat türlerinin kategorik olarak sorgulanmasından yeni konu dağarcığına kadar çeşitli yaklaşımlar üzerine temellenir. Başka bir deyişle, yeni konular yeni ifade biçimleriyle dile getirilmeye başlandı, yerleşik sanatsal değerler sorgulanır oldu, bireysel ifadeye ve biçimci görsel estetiğe dayanan ve Türkiye'de erkek sanatçıların öncülüğünde gelişen sanatsal modernizme eklemlenme çabası, kadın sanatçılar için 20 yıllık bir sürece yayılan bir dönemde yavaş yavaş da olsa önemini yitirmeye başladı.

Yeni eğilimler, yeni yönelimler

Türkiye'de kadınların alternatif arayışlarının ilk kez görünür hale geldiği ortamlar, zaten tüm alternatif eğilimleri bünyesinde toplayan, yeni bir sanatsal dil arayışının somutlaştığı çeşitli etkinliklerdir. 1970'lerden başlayarak, Arkeoloji Müzesi'nin bahçesinde düzenlenen Açıkhava Sergileri (1974-77), Güzel Sanatlar Akademisi'nin İstanbul Sanat Bayramı çerçevesinde düzenlediği Yeni Eğilimler (1977-87) ve Günümüz Sanatçıları (1980-) gibi sergiler, bu etkinliklerin başında gelir. Düzenleme ve seçici kurulu olan bu geniş katılımlı sergileri 1980'li yıllarda sanatçıların bağımsız olarak bir araya gelerek düzenledikleri Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (1984-88) ve A, B, C, D (1989-93) sergileri izler. Tüm bu sergilerde, yeni temsil alanlarını resmî ya da özel düzeyde kim/kimler açmış olursa olsun amaç, yeni sanatsal pratiklerin desteklenmesi, çağdaş sanatın yaygınlaştırılması, Türkiye'deki sanat ortamının Batı sanat ortamındaki gelişmelere paralel bir zeminde ilerleyebileceği ortamların oluşturulmasıydı. 1987'den itibaren düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienali ise, Türkiye'de sanatsal üretimin yeni ölçütlerini şekillendirirken, çağdaş eğilimleri paylaşan sanatçıların uğraşını meşru kılan bir etkinlik oldu. Kadın sanatçıların alternatif konu, malzeme, ifade arayışlarının uluslararası düzeydeki yansımaları Türkiye'de yayınlar haricinde ilk kez bu bienallerde izlenebilirken, Türkiye'de kadınların sanatsal üretimi de yine ilk kez bu bienallerle uluslararası düzeyde görünür oldu.

Bu yeni, alternatif temsil alanlarının yeni arayışlar peşindeki tüm sanatçıları çeken ve kapsayan bir özellikte olduğu ve kadınlar/erkekler ayrımından ziyade, sanat dünyasındaki genel yapıya atfen çağdaş/gelenekçi ayrımını yansıttığı iddia edilebilir. Türkiye'de kadın sanatçılar bu dönemde kadın kimliği üzerinden sanatsal üretimde bulunmadıkları ve kolektif, dayanışmacı bir eğilim içinde olmadıkları için kendi içlerinde gruplaşmadıkları gibi, dışarıdan bakıldığında da erkek sanatçılardan ayrı bir grup gibi algılanmaları söz konusu olmadı. Dolayısıyla, 1980'lerden 1990'lara uzanan süreçte sanatçıların kolektif olarak düzenledikleri alternatif etkinliklerde kadınlar ve erkekler, yerleşik sanata karşı adeta homojen bir alternatif grup oluşturdular, birlikte hareket ettiler.

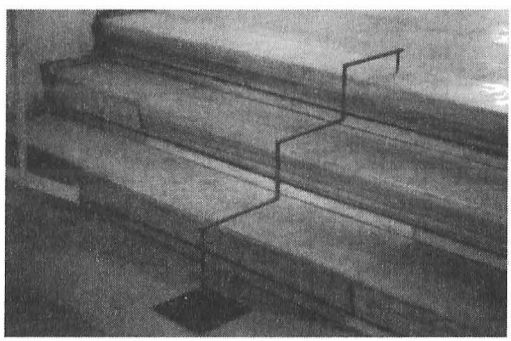
Yeni Eğilimler sergisi, Türkiye'de özellikle 1990 sonrası çağdaş sanatın kadınlar öncülüğünde geliştiği izleniminin uyanmasında etkili olan Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Azade Köker gibi pek çok kadın sanatçının ilk dikkat çekici yönelimlerini izleyebileceğimiz önemli bir etkinliktir. Jale Erzen'e göre 1970'lerde 'kalıplaşmış alışkanlık ve beğenilerden yeni olasılıklara karşı yumuşak bir geçiş ortamı' hazırlayan Yeni Eğilimler, Türkiye'de o güne kadar 'görülenin dışındaki malzeme, teknik ve içerik yeniliğinde yoğunlaştı, biçimci olmaktan çok kavramcı, estetik olmaktan çok arayışçı' yaklaşımları gözler önüne serdi.[191] Etkinliği düzenleyen komitedeki Kemal İskender'e göre, soyut dışavurumcu eğilimlerin tükenmeye yüz tutması, yerel motif ve değerleri yüceltme amaçlı girişimlerin folklorcu resimlemeyle sonuçlanması, toplumcu gerçekçi yaklaşımların sloganlaşması, Çallı kuşağı izlenimciliğinin ikinci elden yinelenmesinin ortamı ticarileştirmesi, elitist tavırlı sanatçıların pop sanat, kavramsal sanat gibi Batı'da güncelleşen akımları Türkiye'ye olduğu gibi taşıması gibi etmenler, 1970'lerin sonunda Yeni Eğilimler sergisinin bir gereksinim olarak ortaya çıkmasına neden oldu.[192]

Başta Füsun Onur ve Ayşe Erkmen gibi sanatçıların Yeni Eğilimler gibi alternatif temsil alanları içinde dikkat çekmesini sağlayan ise,

191 Jale N. Erzen, "Yeni Eğilimler-Genel Bir Değerlendirme", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi* (Aralık 1983, Yıl 2, Sayı 18): 4.

192 Kemal İskender, "Yeni Eğilimler ve Yeni'nin Kimliği", *6. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimiler Sergisi* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1987).

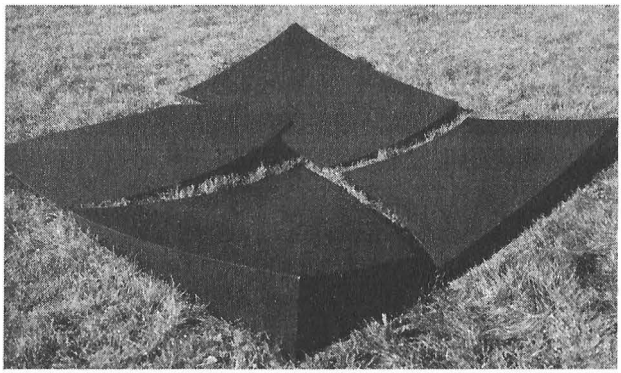
resim ve heykel gibi kategorik türlerin sınırlarını zorlayan, sanatın ne olduğuna yönelik sorularla birlikte mekân olgusunu sanat yapıtının bir unsuru haline getiren yaklaşımlarıydı. 1970 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı ilk sergisinden itibaren geleneksel heykel sanatının hacim, yüzey, ışık, mekân gibi sorunlarını zaman zaman ironik bir yaklaşımla ele alan Onur, üç boyutlu bir kütleyi heykel yapan öğeleri ayrıştırarak görünür kılma çabası içinde oldu. Sonraki yıllarda hazır-nesneye de yönelen sanatçı, *Boyalı Tahta* (1971), *Şekilsiz Form* (1971) gibi erken dönem işlerinde de sanatçının yapıt üzerindeki denetimine ilişkin çeşitli soruları gündeme getirdi, ayrıca izleyicinin müdahalesine açık yapıt kavramını sorguladı. Üçüncü Yeni Eğilimler sergisinde yer alan *Resimde Üçüncü Boyut-İçeri Gel* (1981) adlı çalışmasında pentür geleneğine bağlı sanatçıların 'espas' sorununa başka bir açıdan yaklaşan sanatçı, ayrıca bu çalışmasında kullandığı renkli iplikler ve parıltılı süslerle gelecekteki çalışmalarının ipuçlarını verdi. Onur'un 1970'lerin başındaki ilk dönem işlerinde kadın oluşuyla ilişkilendirebilecek unsurlara rastlanmazken, sonraki yıllarda tül, iplik, kumaş gibi malzemelerle gerçekleştirdiği enstalasyonlar, kırılgan bir kadınsı duyarlılıkla ilişkilendirilmesine neden oldu.



Resim 84. Ayşe Erkmen, *Uyumlu Çizgiler*, 1977

Ayşe Erkmen de ilk Yeni Eğilimler sergilerinden başlayarak sergilediği yapıtlarında mekânı temel bir unsur olarak kullanmış, çağdaş Türk sanatında mekânı algılayan, düşünen, irdeleyen ilk sanatçılardan biri olarak enstalasyon türünün öncüleri arasında yer aldı. Erkmen'in Yeni Eğilimler'de sergilenen ve mekân içindeki merdivenleri, heykel

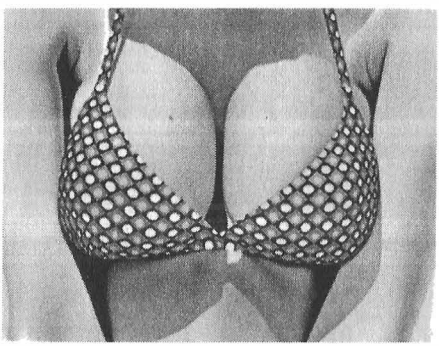
kaidelerini, boruları biçim olarak tekrar eden *Uyumlu Çizgiler*'i (1977) (Resim 84), sonraki yıllarda gerçekleştireceği çalışmaların ipuçlarını verir. 1980'lerden 1990'lara uzanan süreçte AKM'deki A sergisindeki *Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon* (1989) ve yine aynı mekândaki *Bir Yer* (1992), galeri mekânının fiziksel özelliklerinin irdelendiği, mekâna müdahale yoluyla gerçekleştiren gelip geçici yapıtlar olarak 'beyaz küp' kavramını Türkiye'de sorgulayan ilk örneklerdir.



Resim 85. Seyhun Topuz, *Kare IV*, 1988

Aynı yıllarda heykel alanındaki çalışmalarını Yeni Eğilimler'de sergileyen sanatçıları arasında heykeltıraşlar Seyhun Topuz (1942) (bkz. Resim 85) ve Meriç Hızal (1943) ve her ikisi de seramik kökenli olan Azade Köker (1949) ve Handan Börüteçene (1957) gibi isimler de vardı. Seyhun Topuz, 1970'li yıllardan günümüze kare, daire, üçgen gibi soyut biçimlerin çeşitlemelerini gerçekleştirdi, modern heykelin Türkiye'deki önemli temsilcileri arasında yer aldı. Heykellerinin sadeliği nedeniyle zaman zaman bir Minimalist olarak algılanan Topuz, akılla duygu arasındaki gelgit içinde üreten, lirik bir ifade arayışını duyuran bir heykeltıraş olarak gerçekte Minimalizmin rasyonalist seri mantığına dayanan felsefesine son derece uzaktır. Heykele özgü taş, ahşap, metal gibi malzemenin insan eliyle dönüşüm süreçlerine, ortaya çıkan kütlenin mekânla ve izleyiciyle ilişkisine odaklanan Meriç Hızal ise, özellikle açık alanlarda sergilenen yapıtlarında yazıdan da yararlanarak evrensel mesajlar vermek kaygısında oldu. Topuz ve Hızal, Türkiye'de Hadi Bara'dan başla-

yarak Zühtü Müritoğlu, İlhan Koman, Şadi Çalık gibi sanatçıların açtığı yolda gelişen soyut heykel geleneğinin güncel temsilcileri olarak anılırken, kadın bedeninin şiirsel yorumlarıyla dikkat çeken seramik kökenli Azade Köker, figüratif heykele getirdiği yeni açılımlarla dikkat çeken bir sanatçı oldu. Kil ve kâğıt gibi malzemelerin yanı sıra zaman zaman hazır-nesneye de yönelen Köker, ilk seramik figürlerini Yeni Eğilimler'de sergilendi. 1985 ve 1987 yıllarında sırasıyla gerçekleştirdiği *Kır Gör* ve *Kırma* Gör adlı çalışmalarıyla Yeni Eğilimler sergisinde yer alan Handan Börüteçene de seramikçi kökenini kavramsal yönelimleriyle buluşturma çabası içinde oldu; kurutulmuş toprak tabletlerle gerçekleştirdiği *Kır Gör*'de izleyicinin müdahalesine açık yapıt kavramını irdeleyerek çekiçle kırılabilir bir düzenleme sergiledi. Anadolu uygarlıklarına ilgi duyan Börüteçene, 1990'lardan günümüze uzanan süreçte de yine toprak, ahşap, cam, taş, kum, yaprak gibi malzemeler kullandı, malzemenin kendi belleğini simgesel bir ifade aracı olarak ele aldı, mekâna özgü bazı çalışmalarında da uygarlık kavramı üzerinden yerlerin belleğine göndermede bulundu.



Resim 86. Nur Koçak, *Hommage à Vasarely ya da Nesne Kadın 1*, 1977

1970'li yıllarda Yeni Eğilimler sergisi, sanat yapıtını hem biçimsel yönleriyle modernist bir çizgide, hem ontolojik olarak sorgulanabileceği düşünsel bir zemine taşıyan daha postmodernist yaklaşımların yanı sıra belirgin bir cinsiyet vurgusu üzerinden kadın kimliğini duyuran, kadının toplumsal konumunu irdeleyen öncü çalışmalara da

sahne oldu. Nur Koçak'ın ilk Yeni Eğilimler'de sergilenen ve "Nesne Kadınlar" serisinin ilki olan *Hommage à Vasarely* (1977) (Resim 86), bu anlamda dikkate değer ilk örnektir. Koçak bu resmi sergilediğinde, yaptığı, kendi iddia ettiği gibi, "Paris'ten dönüp gelip Türkiye'ye Hiperrealizmi getirmek"[193] değildir yalnızca. Popüler kültüre sinmiş erkek egemen reklam dili ve estetiğiyle çağdaş Türk sanatının dağarcığına yeni bir konu ve bakış açısı getiren sanatçı, kadınların nesneleştirilmesi olgusunu bu kadar açık ve saçık bir biçimde ifade eden ilk kadın sanatçı oldu. Oldukça büyük boyutlu olan bu resmin, kadın bedeninin belli kısımlarına yönelen yaygın ilgiyi kusarcasına kadrajlanmış olması, dahası soyut resmin optik yanılsama ustası sayabileceğimiz Vasarely'ye adanmış olması ironiktir: Sanki kadın imgesinin belli organlara hapsolduğunu, gerçekle yanılsama arasında kaybolduğunu, gerçekdışı bir fragmana dönüştüğünü anlatmak ister:

> "Ben özellikle bu konuları seçiyordum ama bakanların ne kadar farkında oldukları soru işaretidir. Kadınlar böyle nesneleştiriliyor, bakın... Reklam fotoğrafları kadınların sürekli genç, güzel, cinsel açıdan çekici olmasını istiyor, aslında erkekler istiyor bunu. Bu resimde feminist bir tavır var ama ben bu tavrın feminist olduğunu bile bilmiyorum o sıralar, el yordamıyla ilerliyorum. Tamamen içgüdüsel. Ben erkeklerin yaptığı resmi yapmayacağım, tek bildiğim bu."

"Nesne Kadınlar"da popüler kültürün cinsiyetçi bakışını ele alan Koçak'ın, aile portrelerinde kız çocuklarına yüklenen misyonu devlet feminizmine tabi olmuş Cumhuriyetçi kuşağın ağır nostaljisiyle resmederken, kent vitrinlerinde iç çamaşır düzenlemelerinde bir toplumun mahrem ve namahrem algısının dönüşümünü irdelerken ya da düşkün Cahide Sonku'nun anılarda kalmış güzelliğini konu edinirken de önümüze koyduğu, salt hiperrealizme özgü bir teknik ustalık gösterisi değil, toplumsal 'gerçekliklerimizin' nasıl kurgulandığının ifadesiydi.

Türkiye'de çağdaş sanatın bir diğer öncü temsilcisi Gülsün Karamustafa'nın alternatif arayışlarını sergilediği ilk yer de yine Yeni Eğilimler sergisi oldu. 1987'deki son Yeni Eğilimler sergisinde ödül alan *Çifte Hakikat* (1987) hem konusu, hem malzemesi, hem

193 Antmen 2005, a.g.e.: 278.

cinsiyet vurgusuyla dikkat çekti, 1978'de açtığı ilk sergisinde toplumsal içerikli resimler sergileyen sanatçının gelecekteki yönelimlerinin ipuçlarını verdi. Karamustafa'nın İstanbul'da, üzerindeki gecelikvari giysiyle birlikte bulduğu tek kollu bir erkek mankeni ince demir çubuklarla çerçeve içine alan *Çifte Hakikat*, kadın kılığında bir erkek olarak vurgulu cinsiyetlerin, tanımlı cinselliklerin ötesine uzanan sıradışı bir yapıt olarak dikkat çeker. Aslında Karamustafa'nın 1970'li yıllarda yaptığı resimler de dönemin yaygın pentür geleneğine bağlanmayan, o geleneğin hor gördüğü illüstratif ve naif bir dil taşıyan çalışmalardır; *Kıymatlı Gelin* (1975), *Kapıcı Dairesi* (1976), *Star Wars* (1982) gibi resimlerde de görülebileceği gibi, kentsel/kırsal kimlik muhasebesinin birincil alanlarından biri olan giyim kuşam ve çevre kültürüne kadın bedeni üzerinden işaret eden yapıtlardı.

Nur Koçak ve Gülsün Karamustafa 1970'li yıllarda pentür geleneğini, yağlıboyayı, soyutu, dışavurumculuğu, başka bir deyişle Akademi'de öğretilen anlamıyla resim sanatını dışlayan ve resmin anlamını sorgulayan yapıtlarıyla dikkat çektiler; özellikle anlatımcı, illüstratif, grafik ve fotografik bir dil benimseyerek, başka bir deyişle belli yasakları tersyüz ederek sanatsal bir dil kurdular. Bu dili kurgularken benimsedikleri sanatsal içerik, 1990'lı yıllardan itibaren toplumdaki cinsiyetçi bakışları irdeleyen, kadının nesneleştirilme biçimlerini/süreçlerini gündeme getiren, toplumsal tarihin, sanatın, popüler kültürün kadın imgesini şekillendirmekteki rolünü sorgulayan ve eleştiren genç kuşak kadın sanatçıların üretimine bağlanabilecek bir özellikteydi. Füsun Onur ve Ayşe Erkmen ise, heykel sanatının sınırlarını sorgulayan, dağarcığını genişleten yaklaşımlarıyla, zaman içinde enstalasyona evrilen yeni ifade arayışlarıyla üçboyutlu sanatsal üretime alternatif açılımlar getirdiler, sanat nesnesinin aynı zamanda bir düşüncenin ürünü olduğu algısının yerleşmesinde önemli bir rol oynadılar.

Beral Madra, Türkiye'de sanatın bir tür düşünce sistemi olarak algılanmasının 1980'li yılların ortasından itibaren geliştiğine işaret ederek, kadınların düşünce sisteminin sanatsal olarak ifade edilmesi ve algılanmasının da bu süreçten sonra gerçekleştiğini savunur.[194]

194 Ahu Antmen, "Kadınlar 8 Mart İçin Sofra Kurdu" (Cumhuriyet gazetesi, 7 Mart 1996): 14.

Bu sürecin 1990'lı yıllardan itibaren uluslararası sanat ortamının küresel açılımına denk gelmesi ve Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Aydan Murtezaoğlu gibi kadın sanatçıları daha dikkat çekici ortamlara taşıması ise, tarihsel koşulların mirası olan bir özgüven sıkıntısından mustarip Türkiye sanat ortamında bir sanatsal dönüşümün eşiğinde olunduğu duygusunu pekiştirir.

1970'lerden Günümüze: Yaklaşımlar, Stratejiler

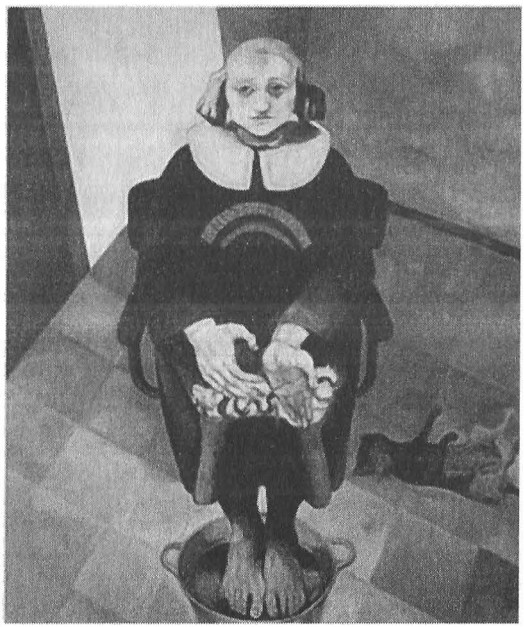
Kadın sanatçıların üretimini anlamlandırmak için dört 'strateji' tanımlayan Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis'a göre, erkek egemen bir toplumda sanat üreten kadınlar ile ataerkilliğe karşı çalışan feminist sanatçıların sanat üretimi, farklı amaçlar bağlamında şekillenir ve yorumlanabilir.[195] Bunlar sırasıyla, kadınlara özgü bir mitolojinin ifade edildiği yaklaşımlar; hâkim temsil sistemlerinde küçümsenen zanaat gibi alt-kültür biçimlerinin yüceltildiği yaklaşımlar; feminist olmayan ama kadınlığı yücelten ya da tam zıddı olarak, reddeden yaklaşımlar; mevcut toplumsal çelişkileri gözler önüne sererek, anlamların toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini sorgulamayı amaçlayan yaklaşımlardır.[196] Bu stratejiler belirlenirken Batı sanatında 1960'lı yıllardan itibaren kadınların özellikle bedenlerini kullanarak gerçekleştirdikleri performans ve fotoğraf odaklı üretimi göz önünde bulunduran Barry ve Flitterman-Lewis'in sınıflandırmalarını kadınların sanatsal üretim içinde olduğu her ortama uygulamak mümkün olmayabilir; ancak, dünyanın neresinde olursak olalım, kadınların son elli yıla yayılan sanatsal üretiminin belli ana damarlar üzerinden aktığı ve burada anılan yaklaşımların o damarlara kabaca tekabül ettiği söylenebilir.

Türkiye'de de herhangi bir ideolojik strateji taşımadan sanat üreten kadınlar ile kadınların uğradığı ayrımın toplumsal yapısökümünü amaçlayan kadınların üretimi arasında belirgin bir fark var ve her iki grubun kadınlarının da öne çıkan birtakım yaklaşımları söz konusu. İlk grup, bazı istisnalar dışında özellikle 1970'li ve 1980'li yıllardaki üretime tekabül ederken, ikinci grup, yine bazı istisnalar dışında,

195 Judith Barry-Sandy Flitterman-Lewis, "Metin Stratejileri-Sanat Üretiminin Politikası", *Sanat Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde: 263.

196 Barry ve Flitterman-Lewis, a.g.m.: 253-264.

1990'lardan günümüze izlemekte olduğumuz üretimin bir özelliği olarak karşımıza çıkar. Bu 'bazı istisnalar'ı bir kere daha vurgulamakta fayda var: 1990'lara kadar çok az kadın sanatçı kadın kimliğini vurgulayan kadın temalı işler yaparken, 1990'lardan sonra tam aksine, kadın kimliğini vurgulamayan kadın sanatçı çok azdır. Türkiye'de kadın olgusunu toplumsal cinsiyet rolleri açısından ele alan, kadınların maruz kaldığı fiziksel ya da kültürel baskı ve şiddeti konu edinen sanatçıların 1990'lı yıllarda, Batı sanatında feminizmin kadınlar arasında yaygın bir eğilim olmaktan çıktığında dikkat çekmeye başlamasıysa, kuşkusuz yalnızca sanat tarihsel bir art-zamanlılık sorununun sonucu olarak değil, kadınlarla ilgili toplumsal sorunların Türkiye toplumu için hâlâ yakıcı düzeyde dikkat çekici ve irdelenmeye değer olduğuyla da açıklanabilir. Kadın konusu Türkiye'de 1990'larda fotoğraf, video, daha az düzeyde de performans gibi anlatıya daha olanaklı türlerin yaygınlaştığı süreçte gündeme geldi ve gerçekten de son yirmi yılda yalnızca kadınları ilgilendiren konular olarak değil, genel bir toplumsal dönüşümün yansımaları olarak yaygın bir biçimde tartışılan bağlamlar içinde görselliğe kavuştu. Kadınların toplumsal konumu, kent/köy ve göç bağlamında kadın kimliği, mülk olarak kadın ve töre cinayetleri, görsel kültür ve kadın imgesi gibi olgular, yalnızca kadın sanatçıların değil, erkek sanatçıların da çeşitli yönleriyle üzerinde durduğu konular oldu.



Resim 87. Neş'e Erdok, *Sanatçının Kendi Portresi (Perçem Düştü Kel Gözüktü, Ayaklar Suya Erdi)*, 1994

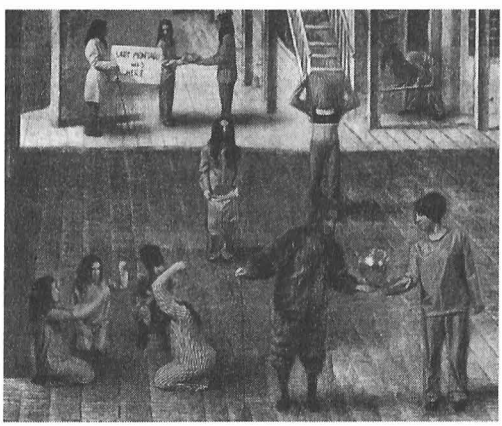
Kadınlarla ilgili toplumsal sorunlar 1970'li ve 1980'li yıllarda da kuşkusuz kadınların ilgi alanı içindeydi, ancak modern resim ve heykelin ifade dağarcığı içinde özgün arayışlarını sürdüren kadın sanatçılar için bunlar, konuyu ya da ifadeyi belirleyecek kadar ön plana çıkmadı. Tülay Tura Börtecene (1936-), Bilge Alkor (1936-), Neş'e Erdok (1939-), Tomur Atagök (1939-), Nevhiz Tanyeli (1941-), Jale Erzen (1943-), Fatma Tülin Öztürk (1949) gibi 1930'lu ve 40'lı yıllarda doğan kadın sanatçılar, öz itibarıyla belli bir pentür geleneğine bağlı kalarak, çoğunlukla da soyut ya da figüratif ama belli bir ölçüde dışavurumcu eğilimler içinde üretimlerini sürdürerek, kadın kimliklerini daha örtük biçimlerde duyurdular. 1960'lardan itibaren 12 Eylül darbesine uzanan çalkantılı siyasi süreçte gençlik dönemlerini yaşayan, 1980'lerin baskı dolu durgunluğu süresince olgunluk dönemlerine erişen bu sanatçıların ortak noktası, bireysel ruh hallerinin yansımalarını sunmaları, özgün bir resimsel dil arayışını bütün başka unsurların önüne koymalarıydı. Öte yandan, bu kadınların yapıtlarında yer yer, Barry ve Flitterman-Lewis'in 'kadınlık mitolojisi' olarak adlandırdığı özelliklere de rastlamak mümkündür; bunlar, figürün ön planda olması, beden temsillerine ağırlık verilmesi, mistisizm ve ritüellere yönelik belirgin bir ilginin hissedilmesi, özellikle duygulara hitap eden bir ifade yoğunluğu gibi unsurlardır. Neş'e Erdok'un otoportrelerinde hissedilen içsel ıstırap halinde (bkz. Resim 87); Nevhiz Tanyeli'nin resim yüzeyindeki tırmalanmış deri etkisinde; Bilge



Resim 88.
Fatma Tülin,
İsimsiz, 1991

Alkor'un karanlık sahnelerinde; Tülay Tura Börtecene'nin bilinçaltı manzaralarında; Jale Erzen'in ruhsal bir girdabı duyuran figürlerinde; Tomur Atagök'ün kadın imgesine yüklenmiş anlamları sorgulayan biçimsel arayışlarında; Fatma Tülin Öztürk'ün bedenin ayrıntılarına odaklanan ve tüm bastırılmışlığına rağmen yoğun bir dışavurumcu enerjiyle dolu soyutlanmış yüzeylerinde (bkz. Resim 88) kadın bedenine yönelik belirgin bir ilgi hissedilir, ifade beden üzerine yüklenir.

Hatta konu beden olmadığında dahi hem fiziksel hem ruhsal boyutta bir et ve ten duygusunu hissettiren bir yaklaşımdan söz edilebilir ki, bu eğilimin en belirgin ifadesini Fatma Tülin'in nesne betimlemelerinde, ama özellikle büyük boyutlu, karanlık şeftali çekirdeklerinde hissetmemiz mümkündür. Sonraki kuşaktan Hale Arpacıoğlu (1951-) ve Arzu Başaran (1963-) gibi sanatçılar da 1980'lerde ve 1990'larda dışavurumcu gelenek içinde gündeme geldi, Arpacıoğlu yoğun bir iç-dış gerilimi hissettiren deforme edilmiş kadın figürleriyle; Başaran ise doğa, cinsellik ve beden gibi olguları irdelediği çağrışımsal soyutlamalarıyla dikkat çekti. Zaman zaman ot ve saman gibi malzemeler kullanarak asamblaj türü nesne-resimler ve enstalasyonlar da yapan Canan Tolon (1955-) ise, doğaya başka bir perspektiften bakmış, insan doğasının doğal yaşam üzerindeki tahribatını, bu tahribatın yarattığı yabancılaşma duygusunu yansıtan soyutlanmış doğa, kent, bina görünümleriyle kendine özgü bir resim dili kurmuştur. Kezban Arca Batıbeki'nin (1956-) resimlerinde ise kadınlar, çoğu zaman da kendisi, grafik bir anlatımla ve zaman zaman hazır-nesnelerin de yardımıyla, gerçekle düş arası bir atmosferin içinde temsil edilir. Kadınların dünyasını grafik, süslemeci bir ifade biçimi dahilinde hayvanlarla, yaratıklarla, bitkilerle, kuşlarla ördü-



Resim 89. İnci Eviner, *Harem*, 2009

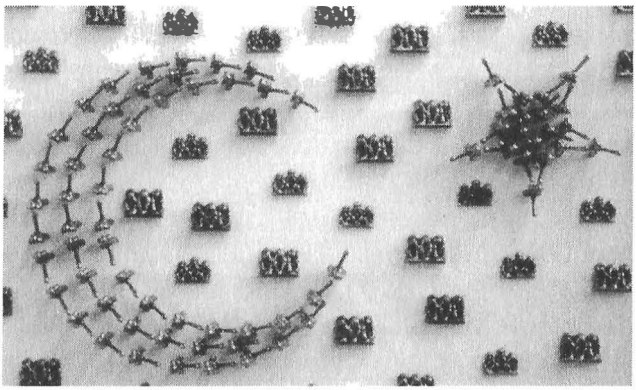
ğü kendine özgü görsel mitolojiye dönüştüren Selma Gürbüz (1960-) de 1990'lı yılların dikkat çeken sanatçıları arasında yer aldı.

İlk sergilerini 1990'larda açan sanatçılar arasında resim çıkışlı olan, ancak resimlerinin yanı sıra enstalasyon, fotoğraf ve video gibi daha alternatif türlere yönelen sanatçılar arasında İnci Eviner (1955), yine beden olgusundan yola çıkarak resmin ve özellikle desenin ifade olanaklarını salt estetik bir arayışın değil, bir benlik arayışının merkezine koyması açısından ilginç bir örnek oluşturur. Eviner'in monografisini yazan Beral Madra'ya göre 1980'lerde bir 'ben ve öteki' krizinin[197] ayrımına varan Eviner, tam da bu yıllarda resmin bütün verilerini kullanarak ruhbilim alanına girmiş ve bunu kendi tinsel gereksinimlerini karşılamak için yapmıştır.[198] Bu süreçte 'biçimsel ustalığın ifadesi'[199] olarak boya kavramını sorunsallaştıran, yağlıboyadan uzak bir ifade dilinin peşine düşen, doğa, coğrafya ve beden ilişkisini ele almak için bakır, deri gibi doğal malzemeler kullanmaya başlayan Eviner, *Gövde Coğrafyası* (1995), *Tut* (1995), *Derisiz* (1996) gibi yapıtlar dizisinden desenleri, fotoğrafları, videolu duvar kâğıtları ve 2000'li yıllara uzanan *Harem* (2009) (Resim 89) ve *Kızlar Avrupa'da* (2010) gibi yapıtlarına değin, kendi oluşturduğu tekinsiz figürler aracılığıyla kadınların özne olmak sorunsalına önemli bir bakış açısı getirir. Eviner'in sanatsal süreçlerini izlemek, Judy Chicago ve Miriam Schapiro'nun California Sanat Enstitüsü'nde 1971 yılında başlattıkları ilk feminist sanat programının ana izleğini anımsatır: Kadınlarının kendi hayat deneyimlerinin yeni bir sanatsal içerik oluşturduğu, estetik formu da bu yeni içeriğin belirleyeceği[200] temeli üzerine kurulan bu program, sanat pratiğinde hem tematik bağlamda, hem yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkması bağlamında yeni bir sayfa açılmasına öncülük etmişti.

Türkiye'de kadınların üretimini yakından izleyen küratör Beral Madra, 1980'lerin sonuna kadar etkili olan sansürcü ve yasakçı zihniyetin kadın sanatçılar üzerinde psikolojik bir baskıya neden olarak

197 Beral Madra, *İnci Eviner-Şefkat ve Haset* (İstanbul: Galeri Nev,1998): 14.
198 Madra, a.g.e.: 22.
199 Madra, a.g.e.: 26.
200 Miriam Schapiro, aktaran: Thalia Gouma-Peterson-Patricia Mathews, "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", *Sanat Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde: 34.

onları oto-sansüre yönelttiğini[201], 1990'lı yılların siyasi ve ekonomik dönüşümleri çerçevesinde gündeme gelen küreselleşme ve liberalleşmenin ise kadın sanatçıları özgürleştirdiğini savunur.[202] Kadın sanatçıların 1980'li yıllardaki üretiminin genel olarak siyasetten, özel olarak da kadın siyasetinden uzak duruşunun nedeni bir tür oto-sansür sayılabilir, bu irdelenmeye değer bir konudur, ancak Madra'nın 1990'lı yıllardan itibaren hissettiği açılımı sanatsal üretimin kendisi de zaten ortaya koyar.



Resim 90. Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var II,* 1992

Sanatın ortamlarının değişmiş olmasının da özellikle genç kuşak kadın sanatçılara cesaret verdiği iddia edilebilir. Bu bağlamda 1990'ların başına damgasını vuran işlerin başında, Hale Tenger'in (1960) 3. İstanbul Bienali'nde sergilenen ve kovuşturmaya uğrayan *Böyle Tanıdıklarım Var II* (1992) (Resim 90) başlıklı duvar enstalasyonudur. Türk bayrağı şeklinde pirinç döküm Priapos ve üçmaymun heykelciklerinden oluşan bu iş, iktidar, şiddet ve tabiyet olguları üzerine odaklanarak Türkiye toplumunun erkek-egemen yapısının acımasız bir eleştirisini sunar. Duymaz, görmez, konuşmazların sessizliğini bizzat kötülüğün kendisi olarak sunan bu işinde Tenger, Türkiye'nin 12 Eylül sonrası süreçte yaşadığı koyu sıkıntıya gönderme yapar. Tenger'in bu işiyle ilgili olarak mahkemeye çıka-

201 Antmen 1996: 14.
202 Madra, http://universes-in-universe.org/eng/content/view/print/20462; 23.06.2011.

rıldığında erkeklerin kadınlara yönelik şiddetinin evrensel düzeyde bir yansıması olarak savunarak beraat etmiş olması da ironiktir.[203] Tenger, 1990'lardan 2000'li yıllara uzanan süreçte *Bir Kadının Portresi* (1990), *Mukaddes Emanet Kutusu: Kadının Tabağı* (1990), *Nedime Sara'ya Saygı (Zamanla Telakkiler Değişir)* (1995) gibi spesifik olarak kadın konulu işler de yaparken, esas olarak *Havanın Lüzumu* (1992), *Nezih Ölüm Gardiyanları* (1993), *Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışardaydık/İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerdeydik* (1995), *Sandık Odası* (1997), *Devren Kiralık* (1997), *Kalp Ağrısı* (1999) gibi enstalasyonlarıyla dikkat çekti, bireysel ve toplumsal bilinçaltının adeta mekânlaştığı bu işlerinde bir ifade aracı olarak enstalasyonun Türkiye'deki en önemli temsilcileri arasında yer aldı.

1990'lardan 2000'lere uzanan süreçte alternatif yaklaşımlarıyla dikkat çeken kadınlar arasında, belirgin bir ataerkil düzen içinde ürettiğinin bilincinde olan ve Barry ve Flitterman-Lewis'in deyimiyle, düzenin mevcut toplumsal çelişkilerini kullanarak sanat üreten Aydan Murtezaoğlu (1961-), Şükran Moral (1962-), Gül Ilgaz (1962-), Neriman Polat (1968-), Canan Şenol (1970-), Esra Ersen (1970-), Selda Asal, Yasemin Özcan Kaya (1974-) gibi sanatçılardan söz edilebilir. Yine aynı yıllarda bu bağlamdaki işleriyle dikkat çeken, ancak önceki kuşaklara mensup Nil Yalter (1938-), İpek Aksüğür Duben (1941-) ve Nancy Atakan'ı (1946-) da bu çerçevede anmakta fayda var: 1970'li yıllardan itibaren özellikle yaşadığı yerlerin yabancısı olan kadın göçmenlerin sorunlarına ve kadınlara yönelik ötekileştirici bakışlara odaklandığı *Topak Ev* (1973), *Göbek Dansı* (1974-), *La Roquette* (1974), *Rahime* (1979) ve başka birçok video, fotoğraf ve enstalasyonuyla dikkat çeken Nil Yalter, bu anlamda önemli bir örnektir, ne var ki Yalter, Türkiye'deki ilk sergilerini 1990'lı yıllarda açmıştır. Yalter'in işlerinin Türkiye'de bu kadar geç sergilenmiş olması, özellikle yeni yönelimlerinde cesaret arayan genç kuşak kadın sanatçılar için bir kayıp niteliğindedir. 1980'li yıllarda *Şerife* (1982) adlı resimler serisinde kadınların toplumsal konumuna eğilen Duben ise, 1990'lı yıllarda gerçekleştirdiği *LoveBook* (1998-2000) ile Türkiye'de kadınlara yönelik toplumsal şiddetin çetelesi-

203 Ahu Antmen, *Hale Tenger-İçerdeki Yabancı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007): 31.

ni tuttuğu enstalasyonuyla dikkat çekerken, Nancy Atakan (1946-) *Granny Leyla's Bedsheets* (1999), *Sessiz Çığlık* (2001) gibi işlerinde yaşadığımız toplumda kadın olmanın anlamlarını sorguladılar.



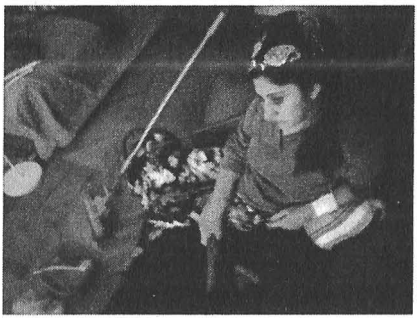
Resim 91. Şükran Moral, *Bordello*, 1997

1990'larda Türkiye'de fotoğraf, video, enstalasyon gibi türler giderek yaygınlık kazanmaya başlarken, performans hâlâ büyük ölçüde çekinceler taşıyan bir alan olarak kaldı, özellikle de çıplak kadın bedeninin eleştirel mesajlar vermek üzere sergilenmesi, Türkiye'nin kültürel koşulları nedeniyle olsa gerek, tercih edilen bir ifade biçimi olmadı. Bu nedenle Şükran Moral'ın *Jinekoloji Masası* (1996), *Bordello* (1997) (Resim 91), *Hamam* (1997) gibi performansları, Türkiye'de kendi döneminin öncü örnekleri olarak dikkat çekti. Sonraki kuşaktan Canan Şenol da hem performanslarında hem kendi çıplak bedenini kullandığı *Odalık* (1998), *Şeffaf Karakol* (1998), *Kybele* (2000), *Çeşme* (2000) adlı fotoğraf ya da video işlerinde, ayrıca son dönemde masal, çizgi roman, animasyon, minyatür gibi farklı anlatım araçlarından yararlanarak gerçekleştirdiği *İbretnüma*'da (2009) belirgin bir feminist tavrı açıkça duyuran az sayıda sanatçı arasında yer aldı. 2000'li yıllardan itibaren yurtdışında ve Türkiye'de gerçekleştirdiği performanslarıyla dikkat çeken Nezaket Ekici'nin (1970-) işlerinde ise, yalnızca kadın kimliği değil, Türkiye'de doğmuş ama Almanya'da büyümüş olmanın getirdiği çift-kültürlülüğe gönderme-

ler vardır. Ekici, zaman zaman kendi bedeninin dayanıklılık sınırlarını zorladığı performanslarıyla, feminist performans geleneğinin, günümüzün uluslararası çaptaki temsilcilerinden biri sayılabilir.

Verili bir özne fikrinden değil, öznenin 'anlamlarının toplumsal olarak inşa edildiğini vurgulayan'[204] bir yaklaşım benimseyen bu sanatçılar arasında Aydan Murtezaoğlu, *Karatahta* (1992-95), *Oku* (1994), *İngilizce Kursu* (1995) gibi erken dönem işlerinde ulusal ve toplumsal kurguların özne üzerindeki tahayyüllerini gündeme getirirken, bu kurguların şifrelerini izleyiciyle birlikte çözmenin yollarını aradı. Murtezaoğlu'nun sonraki yıllara tarihlenen fotoğraf ağırlıklı çalışmalarında sık sık karşımıza çıkan bir imge ise, önünde uçsuz bucaksız uzanan kent görünümlerine yüzünü dönmüş, adeta kendini konumlandırmaya çalışan bir kadının görüntüsüydü. Çarpık kentleşmenin yarattığı mekânlara, bu mekânlara yansıyan erkek egemen kültüre ve yansımalarına fotoğraf, video, enstalasyon gibi çeşitli ifade biçimleri kullanarak bakan Neriman Polat, *Sarışınlar* (2001), *Sarışınım Mutluyum* (2001) gibi işlerinde kadınların içselleştirdiği kültürel yapıları, kadınların giydiği 'görüntüleri', görünüş ile varoluş arasındaki sınırları sorguladı (bkz. Resim 92). Gül Ilgaz'ın *Ölüme Doğmak* (2001), *Düşüş* (2004) gibi işleri, kadınların içselleştirdikleri cinsiyet rolleriyle ilişkili olarak izleyiciyi mahrem bir alana, ev içine çeker, yuvayı dişi kuşun yaptığı efsanesinin güncel anlamlarını çarpıcı bir dille sorgulamak ister. *Pembe Dizi Özetleri*'nden (1997) *Üçyüzbir*'e (2009) Yasemin Özcan Kaya'nın odak noktası hem mizahi bir bakış açısıyla nostalji duygusunu hicvederek baktığı kendi çocukluğu, hem de gösteri toplumunun daha genel yapısı içinde baktığı kendi toplumudur. Esra Ersen ve Selda Asal'ın işlerinde ise, farklı kesimlerden kadınların hayatına dair sosyolojik incelemeler, video aracılığıyla dramatik yönü ağır basan birer belgesele dönüşür. Daha genç kuşaktan Nilbar Güreş (1977), Aslı Sungu (1975), Burcu Yağcıoğlu (1981) gibi sanatçıların işlerinde video ve fotoğraflarında, aile geleneklerinin genç kızlar üzerindeki etkisi, kültürel çatışma, kuşak çatışması, kentsel/kırsal ayrımı ve kimliğin dönüşümü, örtünme ve açılma ve kadın bedeninin hâlâ ideolojik bir alan olarak algılanması gibi konularla karşılaşırız.

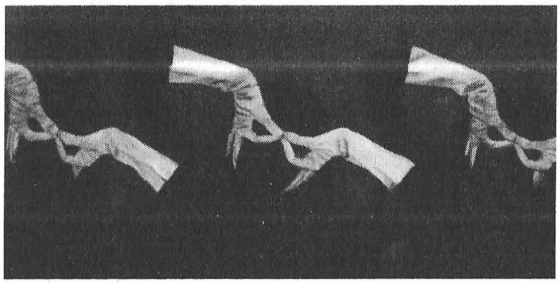
204 Barry ve Flitterman-Lewis, a.g.m., *Sanat Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde: 263.



Resim 92. Neriman Polat, *Ruhsal ve Bedensel Sağlığı Zarar Görmemiştir*, 2009

1990'lardan 2000'li yıllara uzanan süreçte başta fotoğraf ve video olmak üzere yaygın bir üretim alanı bulan mecraların yanı sıra resim sanatının da adeta geri dönüşü söz konusu oldu. Toplumsal dinamiklerin etkisi olan içsel gerilimleri bireysel, dışavurumcu, soyutlamacı bir ifadeyle irdeleyen 1980'li ve 90'lı yılların kadın sanatçılarının resimleriyle Banu Birecikligil (1970-), Elif Uras (1972-), Leyla Gediz (1974-), İnci Fumi (1976-), Seda Hepsev (1978-), Ekin Saçlıoğlu (1979-) gibi daha genç kuşağın resimlerini karşılaştırmak ilginç bir dönüşümü de gözler önüne serer: Soyutlama yerine genellikle belli derecelerde gerçekçiliğin ön plana çıkması, dışavurum yerine dış gözlemin önem kazanması, bireysel üslup yerine bireysel ilgi alanı/konu seçiminin ön plana geçtiği bu resimlerde bilinçaltı manzaralar dahi serbest çağrışımlarla değil, bilinçaltının kültürel olarak nasıl kurgulandığı algısıyla görsellik kazanmış gibidir. Doğu-Batı sorunsalı bağlamında kadının konumu, süregiden erkek egemen iktidarı ve örtük esaret biçimleri, küreselleşmiş neo-liberal dünyada cinsiyet rollerinin dönüşümü gibi olguları irdeleyen daha genç kuşağın resimlerinde mesaj vermek kaygısından çok, yaşadıkları dünyanın yüzeydeki görüntüsünü yansıtabilmek, derinde yatanı ise bir ölçüde hissettirebilmek arayışı sezilir. Mika Hannula'nın 'öyküler halinde vücut bulmuş resimler'[205] olarak tanımladığı 'anlatısal resim' bağlamında değerlendirebileceğimiz bu postmodern yaklaşımlar, gündelik hayatın, gündelik kurgularımız ve 'gerçekliklerimizin' motifleriyle örülürler.

205 Mika Hannula, "Anlatı Olarak Resim", *Dur Bir Dakika-Anlatı Olarak Resim* (İstanbul: Proje 4L, tarih yok): 4.

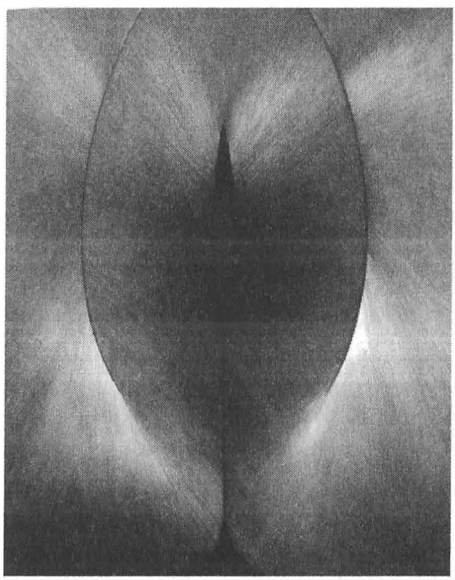


Resim 93. Leyla Gediz, *Kuşlar*, 2005

Elif Uras'ın dev minyatürleri andıran karikatürvari resimlerinde anlattığı kendine özgü görsel dünya da işte böyle bir yerdir, hepimizin dünyasıdır. Uras'ın resimlerinde izleyicinin, görsel bir bombardımana tabi dünyadan fırlayan ayrıntıları bulup çıkarması gerekir, Leyla Gediz ise tam aksine, kendi seçtiği ayrıntıları, sanki bir fotoğraf kadrajının içerdikleri/dışladıkları üzerinden gerçekçi bir biçimde gözler önüne serer, gündelik hayatın sıradan görüntülerine bir merak ve giz duygusu yükler (bkz. Resim 93). Fotografik olana yönelik belirgin ilgi, maruz kaldığımız yoğun görsel akışının içinden çekip çıkarılmış olan özel (aile fotoğrafları) ya da genel (dergi fotoğrafları) görüntüler, Nur Koçak'ın resimlerini akla getiren Seda Hepsev'in de sanatının ana izleğini oluşturur. Gündelik hayatın ayrıntıları, Banu Birecikligil'in, Ekin Saçlıoğlu'nun, İnci Furni'nin resimlerinde ise daha bireysel bir hayal dünyasının süzgecinden geçerek kurgulanır, belli simgeler üzerinden resimleşir, düş ve gerçek iç içe geçer. 1970'li yıllarda, Türkiye'de kadın sanatçıların alternatif arayışlara yönelmeye başladığı süreçte dünyaya gelen bu genç ressamların bir özelliği de çocukluğa yönelik nostaljik bir ilgi, çocuksuluğa dönük bir imge/simge dilidir. Postmodern dünyada nostaljinin başlı başına bir anlatım aracına dönüşmesi, öte yandan gençlik sürecinin giderek uzaması bağlamında popüler kültüre de egemen olan bir tür çocuk-kadın kimliğinin ön plana geçmesi, bu yaklaşımları şekillendiren etkenler arasında sayılabilir.

Resim sanatını bir tür anlatıya dönüştüren bu gibi yaklaşımların yanında, resim sanatının kendine özgü unsurlarını ayrıştırarak, tanımlarını genişleterek, malzeme dağarcığını zenginleştirerek şekil

bulan çeşitli yaklaşımlar da özellikle yakın dönemde kadınların başvurduğu yollar arasında yer aldı. Önceki kuşaktan kadın sanatçıların erkek egemen soyut pentür geleneğinden kopuşunu simgeleyen fotografik gerçekçilik (Nur Koçak) ve illüstratif anlatım ve hazırnesne kullanımı (Gülsün Karamustafa) gibi alternatif yaklaşımlar, 1990'lardan günümüze resim sanatının sınırlarını aşarak, çizim, yazı, dikiş ve işleme gibi yöntemler aracılığıyla, çeşitli yüzeylerin örülmesi şeklinde yeni biçimler kazandı. Mürüvvet Türkyılmaz (1968-) ve Ceren Oykut (1978-) gibi sanatçılar, geniş duvar yüzeylerini yazıyla ve çizimlerle kaplarlar; Türkyılmaz'da yazılı öyküler resimselleşirken, Oykut'ta resmin kendisi bir tür görsel öykü gibi algılanmaya başlar. Her iki sanatçının da duvar yüzeyini kullanarak gerçekleştirdiği gelip geçici ama emek-yoğun eylem, biricik, kalıcı sanat eseri fikrine karşı kadınlarla özdeşleştirilen daha alçakgönüllü bir duruşun ve görünmez el emeğinin ifadesi olarak yorumlanabilir.



Resim 94. Gülay Semercioğlu, *Kırmızı Lale*, 2010

Barry ve Flitterman-Lewis'in tanımladığı yaklaşımlar arasında, kadınların, hâkim temsil sistemlerinde genellikle küçümsenen zanaat tarzı eserlere yönelmesi, kadın üretkenliğinin gizli tarihinin açığa

çıkarılması, yüksek kültür/alt kültür ayrımı bağlamında ihmal edilmiş becerilerin ön plana alınması gibi yaklaşımların öneminden söz ederler.[206] Bu bağlamda kumaş artıklarından yapılmış yorganlara, el işi dantellere, örtülere, yöntem olarak dikiş ve örgüye yönelik ilgi, yakın dönemde birçok kadın sanatçı arasında başlı başına bir anlatım biçimi olarak kullanılmaya başlandı. 'Kadınsı malzeme' olarak görülen kumaş, örtü ve ipliklere; 'kadınsı yöntem' olarak algılanan dikiş ve örgüye yönelik bu ilginin öncülleri arasında Füsun Onur ve Gülsün Karamustafa'yı bir kez daha anabiliriz; Onur'un 1980'lerde gerçekleştirdiği enstalasyonlarının büyük bir kısmında bizzat dikiş olmasa da aileden kalma eski örtüler, tüller kullanılmış, 1980'lerin başında gerçekleştirdiği *Temmuz* (1983) gibi bir dizi resmiyse, tümüyle bu tür malzemelerin tuvalle karşılıklı anlam ilişkisi üzerine kurgulanmıştır. Karamustafa'nın yine aynı tarihlere rastlayan *Tigerella* (1983) ve *Elvisli Seccade* (1986) gibi halı/kumaş kolajları bu bağlamda değerlendirilebilir. Daha yakın dönemde Gülay Semercioğlu'nun (1968-) iğne ve telle son derece emek-yoğun bir biçimde gerçekleştirdiği minimal, monokrom nesne-resimleri (bkz. Resim 94), kullandığı tellerin endüstriyel çağrışımlarından da yararlanarak, bu 'kadınsı yöntem' olgusuna yeni bir açılım ve estetik yaklaşım getirir. Öte yandan, Türkiye'de emek-yoğun 'dokuma' resimlerin bir diğer önde gelen temsilcisinin bir kadın değil, gündelik hayattan görüntüleri ayrıntıcı bir hiper-gerçeklik içinde tuvale işleyen Ramazan Bayrakoğlu (1966) olduğunu da vurgulamak gerekir. Daha genç kuşaktan Gözde İlkin (1981-) ve Güneş Terkol (1981-) gibi sanatçıların kadınlığa ve erkekliğe dair kodlarla işledikleri dikişli imgeler ise, ideolojik bakış açılarının ve eleştirel mesajların estetik arayışların önüne geçtiği örnekler olarak görünmesine karşın, izleyiciyi cezbeden bir renkliliğe ve mizahi duyguya sahiptir.

Kadınların özellikle 2000'li yıllardan itibaren hâkim temsil sistemlerine karşı alternatif arayışları, yeni bir üretim biçimi olarak kolektifleri de doğurdu. Galeri/müze izleyicisinin ötesinde bir katılımcı kitleye yönelen bu kolektifler arasında Özge Açıkkol, Güneş Savaş

206 Barry ve Flitterman-Lewis, a.g.m., *Sanat Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde: 260.

ve Seçil Yersel'in oluşturduğu Oda Projesi, mahallelilik, komşuluk, kamusallık gibi olguları hayatın kendisi içinde yeniden üretti, kadınların ve çocukların da katılımını sağlayarak sanatın alışılagelmiş sınırlarını aşabilmenin yollarını aradı. Yalnızca kadınlardan oluşan bir diğer kolektif olan Atılkunst (Gülçin Aksoy, Yasemin Nur Toksoy, Gözde İlkin) ise alternatif temsil alanı olarak İnternet üzerinden gündelik hayatın akışına ve politik gündeme dair mesajlar üreterek, medya bombardımanı içindeki cinsiyet ayrımcı yaklaşımları mizahi yazılı ve görsel mesajlar aracılığıyla tersyüz etti. Bireysel üretim ve tekil yapıt gibi kavramlardan uzaklaşarak kolektif üretim ve katılımı amaçlayan, bir fikir ve üretim birliği etrafında gelişen Oda Projesi ve Atılkunst gibi oluşumlar, Türkiye sanat ortamında kadınların öncülüğünde gelişen çeşitli alternatif arayışlara örnek oluşturur.

Sonuç

Feminist sanatçı kolektifi Guerrilla Girls'ün "İstanbul-Venedik" sergisi sırasında İstanbul Modern'de sergilenen afişi *Guerrilla Girls'e Malum Olduğu Şekliyle Türk Kadın Sanatçıların Geleceği* (2006), Türkiye'de kadın sanatçıların durumunun, Avrupa ve ABD'deki hemcinslerinden çok daha iyi olduğunu iddia eder. Simgesel bir kahve falı üzerinden Türkiye sanat ortamına ilişkin esprili bir bakış açısı sunan Guerrilla Girls, yakın tarihte yabancı kadın sanatçıların kariyer yapabilmek için Türkiye'ye göç edeceği kehanetinde de bulunur! İstatistiksel verilerden hareket ederek sanat dünyasının cinsiyetçi yapısını mizahi bir yaklaşımla yapısöküme uğratan radikal işleriyle Guerrilla Girls bile böyle pembe bir tablo çiziyorsa... sanat dünyasında kadınlar, bir devrimi çoktan kazanmış mı demektir?..

Türkiye'de sanat ortamına yalnızca birkaç noktayı ölçüt alarak baktığımızda, evet, öyle görünür. Guerilla Girls'in de dikkat çektiği gibi, İstanbul galerilerinde yapıtları sergilenen sanatçıların yüzde 40'tan fazlası kadın olabilir gerçekten de; Türkiye'nin çağdaş sanatını yurtdışında temsil eden sanatçıların çoğu da kadındır. Ancak ülkemizde sanat tarihini belli bir kanon çerçevesinde sunduğunu iddia eden müze koleksiyonlarına ya da birer kanonik sanat tarihi seçkisi olduğu iddiasıyla düzenlenen büyük sergilere baktığımızda, kadın sanatçıların temsil edilme oranının yine de çok düşük olduğunu gö-

rürüz; dahası, erkek egemen bir yaratım sürecinin arasına serpiştirilen 'öteki cinsten' örnekler konumunu aşamadıklarına tanık oluruz. Örneğin, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı'nın 2001 yılında düzenlediği "Modern Türk-20. Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Sanatı" sergisinde temsil edilen 109 sanatçıdan yalnızca 16'sı kadındır ve sergi içindeki dağılıma göre de 1950-60 arası dönemde yalnızca Fahrelnissa Zeid, 1960-70 arasında yalnızca Şükriye Dikmen, 1970-80 arasında Nur Koçak, Füsun Onur, Nil Yalter ve Neş'e Erdok, 1980-90 arasında Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Meriç Hızal, Gülsün Karamustafa, Seyhun Topuz, 1990-2000 arasında İnci Eviner, Şükran Moral, Hale Tenger, Canan Tolon ve Aydan Murtezaoğlu Türkiye'nin 1950 sonrası sanatını temsil etmeye değer bulundu. 2004 yılında İstanbul Modern'in açılış sergisi olan ve 19. yüzyıldan 2000'li yıllara uzanan süreci tematik bir çerçevede ele alan "Gözlem/Yorum/Çeşitlilik" sergisinde ise, 100 sanatçıdan yalnızca 11'i kadındı: Fahrelnissa Zeid, Aliye Berger, Hale Asaf, Eren Eyüboğlu, Naile Akıncı, Neş'e Erdok, Nevhiz Tanyeli, Fatma Tülin, Canan Tolon, Selma Gürbüz ve Leyla Gediz. 2007 yılında Santralistanbul'un açılış sergisi olarak gerçekleştirilen ve yine 1950 sonrasından günümüze uzanan sürece odaklanan "Modern ve Ötesi" sergisinde, 101 sanatçıdan yalnızca 26'sı kadındı; "Modern Türk"teki 16 sanatçının arasına, Aliye Berger, Bilge Alkor, Azade Köker, İpek Duben, Ayşe Erkmen, Handan Börüteçene, Candeğer Furtun, Selma Gürbüz, Deniz Bilgin, Ebru Özseçen, Mürüvvet Türkyılmaz, ayrıca kadın sanatçılardan oluşan Oda Projesi eklenmişti. Resmî ve özel müze koleksiyonlarındaki oranlar da bu sergilerde gördüğümüz dağılımlardan farklı değildi. Bu seçkilerde hangi ölçütlerin rol oynadığı esas mesele: Her seçkide yer alan sanatçılar olduğu gibi, birinde olup diğerinde olmayan sanatçıların varlığı ne anlama gelir? Bu tercihlerin ardındaki ölçütler nedir, neye göre belirlenmiştir? Her seçkide mutlaka yer alan sanatçı, 'kadın sanatçı' kontenjanından değil de sanat tarihimizde olmazsa olmaz bir boşluğu doldurduğu için mi oradadır?

Bütünlüklü bir sanat tarihsel çerçeve sunma iddiasında olan bu gibi sergiler, kadın sanatçıların tarihsel süreçteki varlığını ve etkisini tartışmaya açan, neyin tarih olmaya değer olup olmadığını bir kez daha düşünmemize yol açan etkinliklerdir. Bugün İstanbul

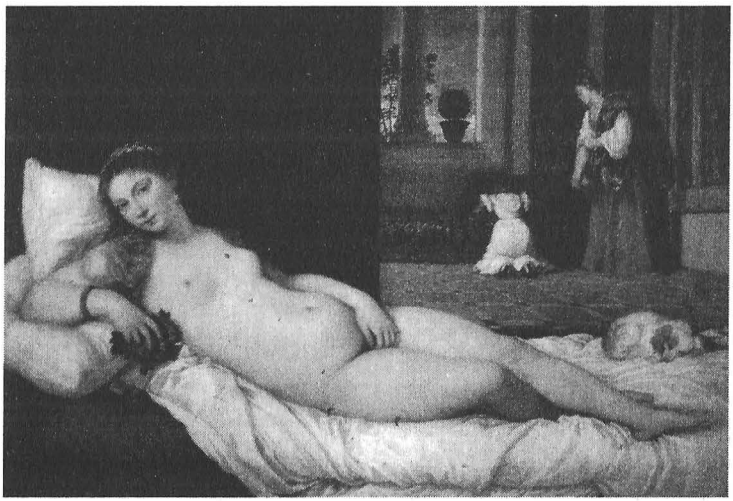
Modern'in yapmakta olduğu gibi, salt kadınların üretimini ele alan sergiler de aynı işlevi, görünmezlik noktasından değil, görünürlük noktasından tartışmaya açan etkinliklerdir: Aynı tarihsel süreçleri çoğunlukla erkeklerin üretiminden izlemişken, öteki bakışın ürettiği görselliğin niteliğini soyut değil, somut bir zeminden değerlendirme olanağı doğar. Türkiye'de çağdaş sanat tarihi literatürü farklı bakış açılarıyla çeşitlendikçe, hiç kuşkusuz bu alandaki değerlendirmeler de yeni boyutlar kazanacaktır.

1990'lardan günümüze daha genç kuşakların temsil edildiği mecralarda ise kadınların varlığı daha yoğun olarak hissedilir. 1980'lerden 2000'lere uzanan süreçte Türkiye sanat ortamındaki sanatsal etkinliği kuşak farkı tanımadan ele alan *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006*'da (ed. H. Altındere-S. Evren), 80'e yakın sanatçı ve sanatçı kolektifi içinde yarıya yakını kadın. Türkiye çağdaş sanat ortamını dışardan bir bakış açısıyla değerlendiren ilk yayın olan *Unleashed: Contemporary Art from Turkey* adlı kitapta da 100'e yakın sanatçı arasında yine yarıya yakını kadın. Elbette ki bu bir süreç meselesi; sergi ortamlarından önce, eğitim ortamlarında kadınların sayısı giderek arttı, ayrıca farklı sanatsal pratiklerin varlığının temsil edilebileceği mecralar çoğaldı.

1970'li yılların sonundan günümüze uzanan süreçte sanat üretiminde alışılagelmiş kalıpların yıkılmaya başlanması, resim ve heykel gibi geleneksel sanatsal kategorilerin sınırlarının zorlanması, sanatın ne olduğu sorusunun yalnızca felsefi bir sorun olarak değil, görselliğe yansıyabilecek bir konu haline gelmesi, sanatın içeriğinin ve biçiminin radikal olarak dönüşmesine yol açtı ve tektip sanatsal yaklaşımların çözülmesiyle sonuçlandı. Bugünün penceresinden baktığımızda, bu değişim sürecinde erkek sanatçılar kadar kadın sanatçıların da etkili olduğunu, hatta dönem dönem daha önemli bir rol oynadıklarını iddia etmek mümkün. Sanatta biçimci bir modernist çizginin egemen olduğu süreçte adeta ikinci plana mahkûm edilen kadınların, postmodern süreçte tam tersine daha etkili bir konum kazandıkları açık. Resim sanatını ve biçime odaklı pentür geleneğini en üst mertebeye yerleştirmiş modernist bir ortamda fotoğrafa, desene, enstalasyona, performansa ve videoya yönelen kadınlar, daha eşit bir zeminde üretime katıldıkları bu yeni mecralara yönelirken sanat

ortamında genç kuşakları etkileyecek fay hatları açtılar. Postmodern sürecin getirdiği çoğulluk içinde yeni malzemelere, yeni tekniklere yönelmeleri bir yana, toplumsal ve tarihsel sorunlara yönelik yoğun bir ilgiden beslenen kadın sanatçılar, Türkiye'de sanatın içeriğinin çeşitlenmesinde, konu dağarcığının zenginleşmesinde de önemli bir rol oynadılar.

'Olympia'yı Sahnelemek: Kimlik Politikaları Bağlamında Performatif Beden



Resim 95. Tiziano, *Urbino Venüsü*, 1538

Tiziano'nun *Urbino Venüsü* (1538) (Resim 95), apaçık teşhirciliğine rağmen gizleri de olan bir resimdir; modelin kimliği kesin olarak bilinmemektedir örneğin, arka plandaki figürler de bir sandıkta giysi arıyor gibi görünseler de aslında dikkatimizi modelin çıplaklığına iyice çekmek için poz veriyorlardır sanki. Mark Twain bu resimle ilgili olarak, şaka yollu, "halka açık bir müze dışında sergilenemeyecek kadar erotik" derken, pek haksız da sayılmaz.[207] Geleneksel bir İtalyan çeyiz sandığını (*cassone*) süslemek için yapılmış olmasına rağmen, bilindiği gibi *Urbino Venüsü* yalnızca bir müzenin (Uffizi) değil, Batı sanat

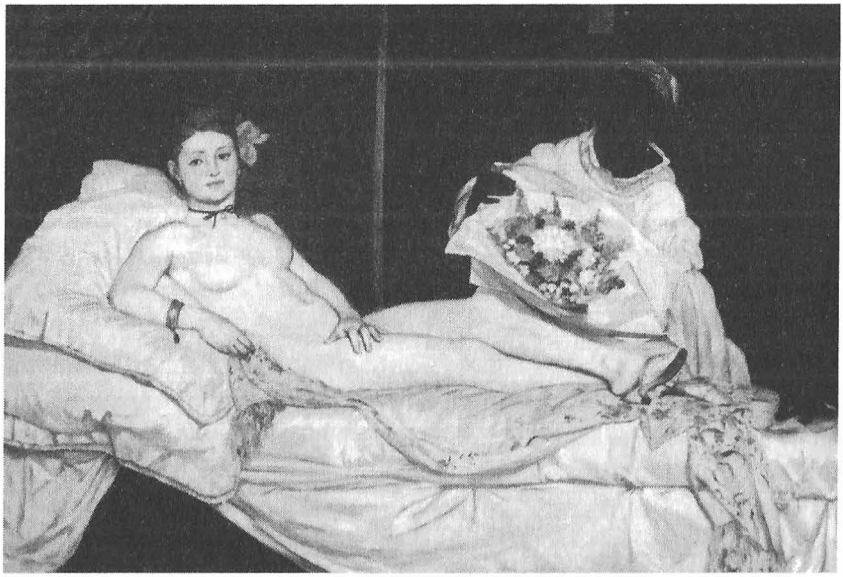
207 Mark Twain, *A Tramp Abroad* (Yurtdışında Bir Serseri), 1880. Bkz. < http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth213/Titian_Venus_urbino.html >

tarihinin köşe taşlarından biri haline gelmiştir. Resim, Batı sanatının bir başka ikonik resmi olan *Olympia*'nın da (1863) (Resim 96) esin kaynağıdır. Ama *Olympia*'nın ressamı Edouard Manet, Tiziano'nun resminde somutluk kazanan biçimiyle Rönesans estetik idealinden çok daha gerçek bir imge yaratmış; böylece 19. yüzyılın akademikleşmiş Salon beğenisinin beklentilerini yerle bir etmiştir. *Olympia*'nın, kendi döneminin yerleşik estetik normlarını karşılamayan bir resim oluşu, Manet'nin çok niyetli olmasa da idealizasyona karşı duran gerçekçi tavrı, pek çok sanatçının kendine mal ettiği bir imge olarak sürekli çoğalmasına neden olmuştur. *Olympia*, özellikle de kendilerini Avrupa merkezli ifade biçiminin dışında konumlandıran sanatçılar için başlı başına ilgi çekici bir alıntı konusu haline gelmiştir.

Etkisiyle zamana nüfuz eden *Olympia* –bugün– benimsenmiş temsil kavramlarına karşı-saldırının bir göstereni (*signifier*) işlevi görüyor gibidir. Çerçevesini ırk, cinsellik ve cinsiyet olgularının oluşturduğu bu karşı-saldırılar, yerkürenin dört bir yanına ulaşan Batı merkezli görsel kültür sistemlerinin genel olarak dışladıklarını ya da marjinalleştirdiklerini sistem içine almaya yarar. Sözünü edeceğim sanatçılar, düşsel rol yapma yoluyla *Olympia*'yı dönüştürür; geleneksel olarak "öteki" olarak ayrı tutulanı, kendilerine göndermeyle sergileyip farklı bir gözle temsil etmek için kendi bedenlerini kullanırlar. Çağdaş sanat pratiğinde artık son derece yaygın hale gelen bu yöntem ("düşsel rol yapma"), *Dictionary of Critical Theory*'de (Eleştiri Kuramı Sözlüğü) belirtildiği gibi, efendi ile köle arasındaki diyalektikten kaynaklanır; bu diyalektikte özne, her zaman ötekinin elindeki bir nesnenin ardından koşar.[208] Öyle görünüyor ki, *Olympia*'yı yeniden yorumlayanlar için bu nesne, dolaylı yoldan olsa da, "Sanat Tarihi"dir – tırnak içinde ve büyük harfle yazılmış olarak. Öte yandan, özneler sabit değildir ve bu değişkenlik, bedenin kullanımı yoluyla açığa vurulur. Sanatçıların kendi beden imgelerini kullanarak "*Olympia*'yı sergilediklerini" gördüğümüzde, Foucault'nun bedenden tarihsel ve kültürel olarak kurgulanmış spesifik bir kendilik olarak söz edişini anımsarız.[209]

208 David Macey, *The Penguin Dictionary of Critical Theory* (Londra: Penguin Books, 2000): 285.

209 Sara Mills, *Michel Foucault* (Londra&New York: Routledge, 2003): 83.



Resim 96. Edouard Manet, *Olympia*, 1863

19. yüzyıl eleştirmenlerinin ve sanat izleyicisi kitlenin *Olympia*'yı uygunsuz bir resim olarak görüp reddetmesi, büyük ölçüde Manet'nin genç modelinin (Victorine Meurend) beden imgesinden kaynaklanıyordu. Model, çirkin, pis, tuhaf, "işçi sınıfından", erkek gibi görülmüştü.[210] Eleştirmenlerin, ondan gerçek bir kişiymiş gibi söz etmeleri ilginçtir; *Olympia*, hiç kuşkusuz döneminin Öteki'sini temsil eden güçlü bir imge olarak görülmüştü. Stephen F. Eisenman'a göre:

> "Manet'nin muhataplarına göre, alt kesimden fahişenin bedeni ile Afrikalı-Karayipli kadının bedeni birbiriyle bağlantılıydı; bu bağlantı, onların ortak *dégénérescence*'larından, yani bir bütün olarak zihinsel, fiziksel ve ahlaki yoksunluk, hastalıklılık ve bayağılıklarından kaynaklanıyordu. Bu bedenlerin her biri diğerinden daha acayip ve ürkülen yozlaşmanın habercileri olarak görülüyordu. Söz konusu yozlaşma, *Yozlaşma Risalesi*'nin (1857) yazarı saygın

210 Briony Fer, "The Modern in Formation", *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century* içinde, yay. haz. Francis Frascina (New Haven&Londra: Yale University Press, 1993): 21–28.

> doktor Benedict Augustin Morel'e göre, bir bütün olarak Fransız toplumuna hastalık gibi bulaşıyordu."[211]

Demek ki, *Olympia* hiç kuşku yok ki sanat tarihinde değişen tutumların bir simgesi ve estetik nitelik algısında bir değişimdi (hâlâ öyle), ama elbette onu Batı toplumunda ırk, cinsellik ve cinsiyet üzerine daha yakın tarihli sorgulamalara bağlayan bu "öteki" niteliği olsa gerektir.

Japon sanatçı Yasumasa Morimura'nın, Jamaika doğumlu Afrikalı-Amerikalı sanatçı Renée Cox'un, Nijeryalı sanatçı Rotimi Fani-Kayode'nin ve Polonyalı sanatçı Katarzyna Kozyra'nın yapıtları, farklı kültürel bağlamlarda, Batı geleneğinde imge kurmanın temel ilkelerini yeniden nasıl düşünebileceğimizi ve bu geleneği ne tür değer yargılarının şekillendirdiğini yansıtır. Bu sanatçılar, düşsel rol yapma eylemlerinde bulunmak için kendi imgelerini kullanırlar; amaçları, Avrupa merkezli düşünme ve imgeleme kiplerindeki kültürel çerçeveyi yansıtmak ve bu kiplerin rol değişimi yoluyla nasıl yeniden düşünülebileceğini ortaya koymaktır. Bu sorgulama, onları sağlam şekilde postmodern estetik çerçevesine yerleştirir; bu bağlamda yeri değiştirilmiş ya da yapıçözüme uğratılmış imgeler çoğu zaman yeni anlamlar imler. Dolayısıyla, bu sanatçılar, Batı sanat ve sanat tarihinin yapıçözümüne karşı ortak bir tutumu paylaşır ve kendilerini o tarihin içinde yalnızca "öteki" olarak değil, bir bakıma o tarihin umarsız takipçileri olarak yansıtırlar. Donald Preziosi'nin, tarih ve estetik felsefesinin "modern Avrupa'nın parlak buluşları"[212] olduğu şeklindeki saptaması, bu bağlamda oldukça önemlidir. Preziosi'ye göre, "bugün dünyanın herhangi bir yerinde, Avrupa müzeciliği ve müzeografisinin tarihselcilikleri ve özcülükleri ile kurgulanmamış 'sanat geleneği' yoktur".[213]

Preziosi, sanat tarihi pratiğinin, bir düşsel kurmaca türü olduğunu, hazır malzemeler ve sözcük dağarcıkları, keza sahneye koyma ve dramaturji teknikleri kullandığını sözlerine ekler.[214] Bu noktada,

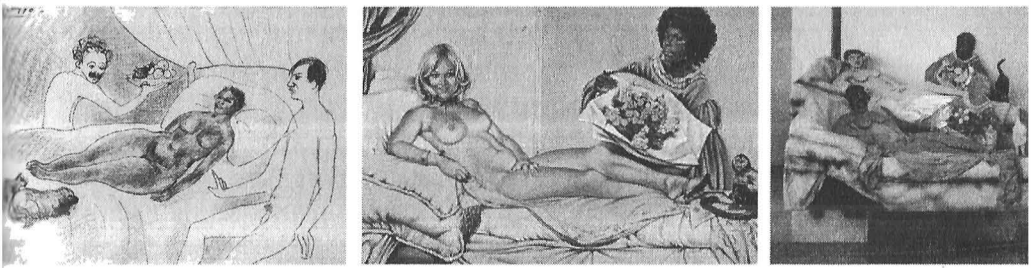
211 Stephen F. Eisenman, *Nineteenth Century Art: A Critical History* (Londra: Thames& Hudson, 2002): 287.

212 Donald Preziosi, *The Art of Art History: A Critical Anthology* (New York: Oxford University Press, 1998): 512.

213 Preziosi, a.g.e.: 514.

214 Preziosi, a.g.e.: 512.

sözü edilen dört sanatçının da, ne tür sahneleme ve dramlaştırma biçimleri benimsediklerini göz önünde bulundurmak ilginç olacaktır. Onların yapıtlarında *Olympia*, ırk, cinsellik, cinsiyet ve beden politikalarının, kendi bedenini sergileme etkinliği ile dışavurulduğu bir sahneye dönüştürülür. Burada Preziosi'nin, Judith Butler'a gönderme yaparak dile getirdiği "bütün sanat, kılık değiştirmedir"[215] savı, daha da uygundur. Butler'a göre, öznellik, kılık değiştirme biçimleri yoluyla ve üslupları yineleme yoluyla sergilenir; bu nitelikler, değişmez ya da doğal olmaktan çok, sergilemeye dayalıdır.[216] Müzelerde karşılaştığımız imgelerde gördüğümüz şey budur: "Hem egemen hem marjinalleştirilmiş cinsellikler, kendi idealleştirmelerinin sürekli ve yinelenen taklitleri ve tekrarlarıdır".[217] Dolayısıyla, cinsel olarak çekici *Urbino Venüsü* imgesinden yozlaşmanın simgesi olarak görülen *Olympia* imgesine ve *Olympia* imgesi üzerinden günümüzde üretilen görsel kimlik politikalarına geçtiğimizde, bir tür "dramatik ironi"[218] kendini gösterir. *Olympia*'nın ideal, modern ve sonra postmodern kılığa büründürülmüş imgesi, tarihteki farklı estetik kavram ve kültürel durumları birbirine bağlar.



Resim 97, 98, 99. Picasso, *Olympia Parodisi*, 1901;
Mel Ramos, *Manet'nin Olympia'sı*, 1974; Larry Rivers,
Ben Olympia'nın Kara Suratlısını Seviyorum, 1970

215 Preziosi, a.g.e.: 515.

216 Gil Perry, "The expanding field: Ana Mendieta's Silueta series", *Frameworks for Modern Art* içinde, yay. haz. Jason Gaiger (New Haven&Londra: Yale University Press, 2003): 171.

217 Preziosi, a.g.e.: 515.

218 "Dramatik ironi", bir oyunda bir karakterin sözlerinin seyirci için fazladan bir anlam taşıdığı durumdur (seyirci karakterden daha çok şey bildiği için).

Aslına bakılırsa, *Olympia*'nın, resimde yer alan iki figür üzerinden ırk farkının anlamına göndermeyle yeniden okunmasına oldukça erken rastlarız: Picasso'nun 1901 tarihli bir çizimi vardır. (Resim 97) 1960'lı yıllarda, Mel Ramos'un *Olympia*'sı (1973) (Resim 98) ya da Larry Rivers'in *Ben Olympia'nın Kara Suratlısını Seviyorum*'u (1970) (Resim 99) gibi örnekler, resmi, resimdeki biri beyaz diğeri siyah iki figüre dikkat çekecek şekilde yeniden üretir. Mel Ramos'un resmi, imgeyi popüler kültürün bir klişesine dönüştürür; bu dönüştürmede, basmakalıp "sarışın bomba" ile "kıvırcık saçlı siyahi güzel", Tiziano'nun sadakat simgesi (köpek) ile Manet'nin "davetsiz misafir" simgesinin (kedi) yerine günahkârlık ve kadın cinselliği simgesini (maymun) geçiren bir afiş sahnesinde bir araya gelir. Larry Rivers'in *Biraz Amerikan Tarihi* adlı bir sergi için sipariş edilen *Siyah Yüzlü Olympia'yı Beğeniyorum*'u, renkleri değiştirir, böylece figürlerden her birindeki ırksal imalara dikkati çeker. Richard J. Powell'a göre, bu yapıt, spesifik olarak Batı sanat tarihinde siyahların marjinal ve olumsuz yerini konu aldığı için, Amerikan sanatında siyahilerin kültürel temsillerinde tarihsel bir aşamayı gösteriyordu.[219] Bu yapıtlar, sanatsal temellük dalgasının "ilk ufku"na aittir (bu, 1950'li ve 60'lı yılların Yeni Dadacı ve Pop Sanat sanatçılarının yapıtlarını betimlemek için, John C. Welchman'ın kullandığı bir nitelemedir).[220] Sherrie Levine ve Cindy Sherman gibi sanatçıları ön plana çıkaran "ikinci ufuk" daha önemlidir, çünkü onların yapıtları, ideolojilerin imgeler yoluyla nasıl halka ulaştığı üzerine bir sorgulama niteliği taşır. Welchman, *Art After Appropriation* (Temellükten Sonra Sanat) adlı kitabında, imgelerin yapısökümüyle ilgilenen sanatçıların yapıtlarında alıntıdan eleştiriye, aktarımdan sorgulamaya değişimleri değerlendirir.[221] Bu değerlendirmeler, Morimura, Cox, Fani-Kayode ve Kozyra gibi sanatçılar söz konusu olduğunda özel dikkat gerektirir, çünkü onların imgelerin içinde kendini sergileyen varlıkları, eleştiri ve sorgulamayı yapıtlarının içsel bir parçası haline getirir. Onlar, "öteki"ni sergilerler; ama sergiledikleri, kendileridir. Dolayısıyla,

219 Richard J. Powell, *Black Art: A Cultural History* (Londra: Thames&Hudson, 2002): 146.
220 John C. Welchman, *Art After Appropriation, Essays on Art in the 1990s* (Singapur: G+B Arts International, 2001): 9.
221 Welchman, a.g.e.: 12.

ödünç aldıkları, yansıtıcı varlıkları, toplumsal farklılaşma, ayrımcılık ve marjinalleştir(il)me süreçlerinin ironik bir eleştirisidir.



Resim 100. Yasumasa Morimura, *Portre (Futago)*, 1990.

Sergileme/performans edimi, özne ve nesne kavramlarıyla oynar. Japon sanatçı Yasumasa Morimura'nın *Portre (Futago)*'suna (Resim 100) baktığımızda, sanatçıyı bize sunduğu imgenin hem öznesi hem nesnesi şeklinde yorumlarız: Gerçek *Olympia*'nın aksine, Morimura'yı bir başkası temsil etmez: Sanatçı kendini "sunar". Yapıtın hem öznesi hem nesnesidir; Lea Vergine'nin belirttiği gibi, bütün performanslarda, "yapıt, sanatçıdır ve sanatçının narsisizmi artık bir sanat nesnesine yüklenmez, kendi bedeni içinde patlamasına izin verilir".[222] Morimura'nın yapıtı, kadın performans sanatçılarını çağrıştırır, çünkü Morimura bir mesaj iletmek için kendi bedenini kullanır; keza imgeyi (ve anlamı) saptamak için fotoğrafı kullanması, hiç kuşkusuz akla Cindy Sherman, Laura Aguilar, Lyle Ashton-Harris ve Hannah Wilke gibi sanatçıların kendi bedenlerini sergile-

222 Lea Vergine, *Body Art and Performance: The Body as Language* (Milano: Skira Editore, 2000): 25.

yip fotoğrafını çekmeye dayalı yapıtlarını getirir. Ama hepsinden önemlisi, Morimura'nın yapıtlarında geleneksel Japon tiyatrosu kabukiden unsurlar vardır, bu da sonuçta onun sanatını kendi kültürel geçmişine sıkı sıkıya bağlar. Sahne tasarımı, performans, oyun yapısı ve cinsiyet değişimi gibi unsurların hepsi, kabuki tiyatrosunun Morimura'nın yapıtlarına nüfuz etmiş yönleridir. Kabuki tiyatrosu, zamanının "popüler kültürü"dür; buna karşılık, Morimura'nın bugün yeniden yarattığı imgeler, zaman içinde çok popüler hale gelen imgelerdir. Donald Kuspit, Morimura'nın kendisini nasıl nesneleştirdiğine dikkati çeker[223], ama Morimura bunu her zaman kendileri öznel anlamlarını yitirip aşırı nesneleşmiş olan imgeler yoluyla yapar. Morimura, bilinçli olarak kendini Batı sanat tarihinin çok iyi bilinen sahnelerine yerleştirir; bunlar, Batılı olmayan kültürlerden gelen sanatçılara hem çok yakın, hem son derece uzak sahnelerdir. Çok yakındırlar, çünkü sanatçı, sanat eğitimi yoluyla bunları öğrenir; gene de, çok uzaktırlar, çünkü Morimura nadiren o tarihin öznesi ya da nesnesi olmuştur. Aslında, Morimura'nın yapıtları, "Batı sanat tarihi takıntısı"ndan yola çıkar:

> Çocukluğumdan itibaren, resim yapmaktan hoşlanmışımdır. Orta okul-lise yaşlarımda, lise sanat kulübüne katıldım ve yağlıboya resimler yapmaya başladım. Japonya'da doğup büyüdüğüm için, insanlar yağlıboya resimden çok, geleneksel Japon *nihonga*sıyla ilgilendiğimi düşüneceklerdir. Ama çocukken tanıdığım ünlü sanatçılar, ne *ukiyo-e* baskı ressamı Hokusai idi ne de *suibokuga* mürekkep ressamı Sesshu. Aklıma ilk gelen isimler, Van Gogh ve Picasso'ydu ve benim için gerçek sanat, yağlıboya resim demekti. Okulda sanat öğrenimi, neredeyse tümüyle Batılı bir müfredattı (*Milo Venüsü* imgesi ile başlıyor, Rönesans'ta klasisizmin Leonardo da Vinci ve Michelangelo eliyle yeniden değerlendirilmesinden, Barokun kavislerinden geçip İzlenimcilere doğru ilerliyorduk) ve bu, "sanat tarihi"ydi. Bu benim başkalarından bağımsız, tek başıma yaşadığım bir deneyim değil. (...) Bu ters gitmiş, dengesiz, çarpık, rahatsız edici ve tuhaf şeylerden oluşan resim, bir Japon olarak doğup büyümeme karşın, Batı kültüründen güçlü şekilde etkilenmiş benliğimin psikolojik bir portresi işlevini görüyor. Bu dengesizliği görmemezlikten gelmek

223 Donald Kuspit, *Daughter of Art History* (Hong Kong: Aperture, 2003): 10.

yerine, onu psikolojik yapımın karakteristik bir özelliği olarak kabul edip o niteliğiyle ifade etmeye çalışıyorum.[224]

Geleneksel Japon sanatı ile Batı tarzı modern sanat arasındaki gerilim, 19. yüzyılda hissedilmeye başlamış, sanatçılar için bir kültürel ikileme ve Japon sanat dünyasında bir kutuplaşmaya yol açmıştır. Batılılaşma yoluyla modernleşme, ulusal kültür politikasıydı ve Batı tarzı resim, 1896'da Tokyo Güzel Sanatlar Okulu'nda öğretilecek resmî program olarak kabul edildi. Japonya'da kamusal modern sanat müzeleri, 20. yüzyılın ikinci yarısında kuruldu, ama Midori Yoshimoto'ya göre, ne bu müzeler ne Japon sanat tarihi, yakın zamanlara kadar 20. yüzyıl Japon sanatını kapsıyordu.[225] Modern sanat küratör ve eleştirmenlerinin temel olarak Batılı sanat tarihini inceledikleri ve koleksiyoncuların Batı sanatı dışında herhangi bir şeyi nadiren satın aldıkları bir ortamda, bir Japon sanatçısının, kendini o tarihe yerleştirme fikriyle ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. Donald Kuspit, Yasumasa Morimura'nın, kendisini özdeşleştirdiği sanatçılardan bazıları –örneğin, Rembrandt– gibi güvenli bir kimliğe sahip olmadığını öne sürer;[226] ama zaten Morimura'nın yapıtlarının meselesi tam da budur. Yasumasa Morimura'nın yapıtlarında sabit kimlik, "evrensel" birey, yaratıcı deha yoktur; her şey, o şeyin karşıtı olarak ortaya koyulur: Batı, Doğu olarak sunulur, kadın bedeni erkek bedeni aracılığıyla ortaya konur ve sanatsal yaratıcılık, salt yeniden-yaratma edimi yoluyla etkisizleştirilir. Bu anlamda, sanat aracılığıyla farklı kültürel yaklaşımlar arasında bir köprü söz konusudur, ama imge ile çözüme kavuşturulmamış gerilim, bu çabanın zorluğunu, hatta olanaksızlığını yansıtır. Bu tavır, *Time* dergisinin özel sayısındaki kapak imgesi ile karşılaştırıldığında çok farklıdır; derginin kapağında, bilgisayar ürünü görüntüleme yoluyla bir araya getirilen farklı ırksal özelliklerin kusursuz uyumunu görürüz.[227] 1993 yılı *Time* dergisindeki yüz (Resim 101), asimilasyon yoluyla

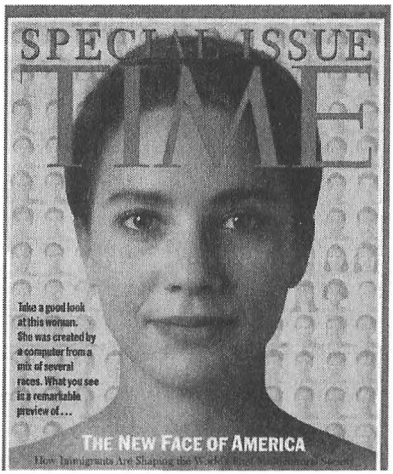
224 Aktaran Kuspit, a.g.e.: 113–114.

225 Midori Yoshimoto, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York* (New Brunswick, New Jersey&Londra: Rutgers University Press, 2005): 10–13.

226 Bu üç sanatçı, Rembrandt, Van Gogh ve Frida Kahlo'dur.

227 Marita Sturken-Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (New York: Oxford University Press, 2001): 304–305.

farklılığı siler, oysa Morimura'nun imgesi bizi kimlik politikalarıyla karşı karşıya getirir. Söylemeye gerek yok, gerçek yaşamda farklılığı görmezlikten gelmek, sanal gerçeklikte bu farklılığın üstünü örtmekten çok daha zordur.

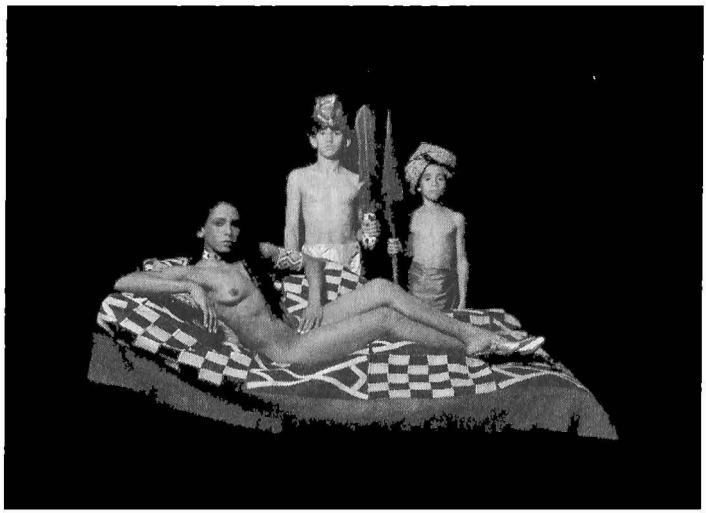


Resim 101. *Time* kapağı, 1993 Kasım sayısı

Olympia'yı alıntılayan bir başka sanatçı, Jamaika doğumlu Afrikalı-Amerikalı Renée Cox'tur. Burada da, ünlü resim bize sanatçının kendi bedeni üzerinden performansının fotoğrafı yoluyla sunulur ve gene bağlam, Batılı sanat tarihinde yansıtıldığı şekliyle belli önyargılar üzerine kurulur. Stephen F. Eisenman, şu gerçeğin altını çizer: Manet, eleştirmenleri ve burjuva kamuoyunu, yalnızca dönemin akademik çıplak geleneğini yıkma yoluyla değil, dönemin alışılmış cinsellik ve ırk fikirlerini reddetme yoluyla tahrik ediyordu. Manet'yi eleştirenlerden çoğu, *Olympia*'daki modelin "kara kuruluğu" üzerine yorum yapmış, "kirliliği"nin bir tür mecazı olarak onu "dişi goril" ya da "maymun"a benzetmiştir ve Eisenman'ın belirttiği gibi, bu yinelenen göndermeler, çıplak figür ile Batı Hint Adalı hizmetçi arasında eleştirel bir özdeşleştirmenin meydana geldiğini göstermektedir.

Olympia resmi yapıldığında, siyah kadınların ve fahişelerin cinsel organlarının doğuştan deforme olduğu ve bunun onları hipersek-

süaliteye yatkın kıldığı düşünülüyordu; siyah kadınların sanattaki varlığı ise, genellikle gayrimeşru bir cinsellik çerçevesinde değerlendiriliyordu.[228] Aynı şey, fotoğraf için de geçerliydi: William A. Ewing'a göre, erken dönem fotoğraf örneklerinden şunu açık olarak görebiliriz: "Birçok Avrupalı fotoğrafçının ve onların erkek alıcılarının zihinlerinde, Afrikalı kadınlar öncelikle arzu nesneleriydi, cinselliği ağır basan varlıklardı, ahlak nedir bilmezlerdi ve Kara Kıta'nın kendisi gibi, beyazların üstün gücüne boyun eğiyorlardı."[229]



Resim 102. Renée Cox, *Olympia'nın Oğlanları*, 2001

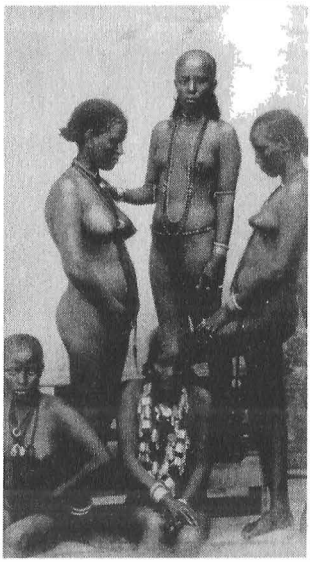
Renée Cox'un *Olympia'nın Oğlanları* (2001) adlı yapıtı (Resim 102), bu önyargılı "siyah kadın" imgesini cesur bir tutumla ele alır, çünkü kendi imgesini de her günkü benliği ve anne kimliğiyle (çıplak olsa da) yansıtır. Cox, bu "nü" göndermesinde kesin olarak çıplaktır, tıpkı Batılı fotoğrafçıların öteki ırkları tasvirinin "nü" değil, her zaman çıplak olması gibi. William A. Ewing, 1860'lı yılların sonunda, tam *Olympia*'nın resmedildiği sıralarda, etnografik fotoğraflar için belli standart prosedürler olduğunu belirtir; buna göre, ırk ve kültü-

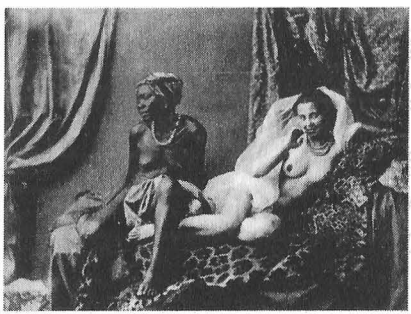
228 Eisenman, a.g.e.: 287.

229 William A. Ewing, *The Body: Photoworks of the Human Form* (Londra: Thames&Hudson, 1994): 247–249.

rü anlamanın bir anahtarı olarak, "çıplak konu"nun fotoğrafları (Resimler 103, 104) çekiliyordu.[230] Ayrıca bu dönemde siyah ve beyaz kadın bedenleri erotik fotoğraflara da konu oluyordu (Resim 105) ki François-Jacques Moulin'in bir odalık ve hizmetçisini gösteren resmi, hem ırksal olarak hem sınıfsal olarak her ikisi de aslında köle konumundaki kadınların görüntüsü üzerinden ötekiliğin nasıl kurgulandığına dair bir örnektir. Cox, bu "çıplak konu" rolünü, çocuklarıyla birlikte, son derece doğal olarak oynuyor gibidir, tıpkı siyah halkların, çıplak bedenin dışarıdan irdeleyici bakış dışında kimse için tehdit oluşturuyor görünmediği fotoğraflarında olduğu gibi.







Resim 103, 104, 105.
Zulu Kadınları, yks. 1879;
Luigi Naretti,
Eritreli Madamlar, yks. 1885;
François-Jacques Moulin,
Odalık ve Hizmetçisi, 1853

230 Ewing, a.g.e.: 15.

Aynı zamanda, Renée Cox'un imgeleri, Richard J. Powell'un "siyah erotik sanatının yasak toprağı" adını verdiği alanla doğrudan bir hesaplaşmadır. Powell'a göre, ABD'deki pek az sanatçı bu alana girme cesaretini göstermiştir ve 1970'li yıllardan önce siyah çıplak bedeni tasvir eden imgeler yok gibidir. Bu, hem siyah hem beyaz sanatçılardan kaynaklanan bir tür otosansürdü; cinsel olarak tahrik edici imgelerin, ırkçı ya da müstehcen olarak algılanabileceğinden korkuluyordu.[231] Larry Rivers'in *Siyah Yüzlü Olympia'yı Beğeniyorum*'u (1970) ile Renée Cox'un *Olympia'nın Oğlanları* (2001) arasında otuz yıl vardır ve iki yapıtın karşılaştırılması, adeta öznenin kendi adına konuşma hakkının yansımasını, gücünü gösterir.

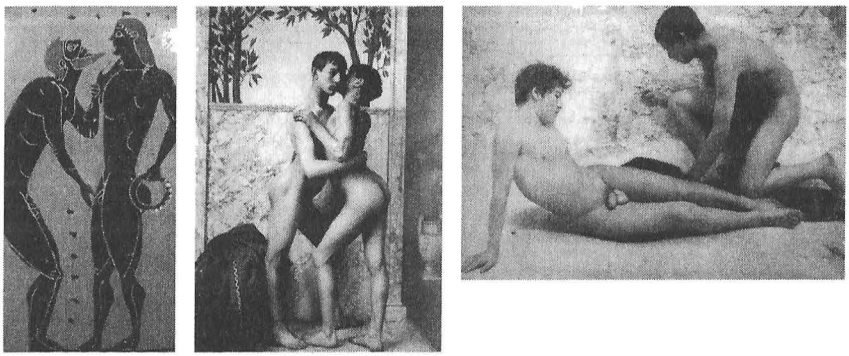


Resim 106. Rotimi Fani-Kayode, *Beyaz Buket*, 1987

Nijeryalı sanatçı Rotimi Fani-Kayode'nin *Olympia*'yı yeniden ele alışında da gene sanatçının kendi bedeni, imgenin kimlik bağlamında kurulmasının aracı haline gelir. Fani-Kayode'nin *Olympia* yorumunda iki erker figür vardır; biri beyaz, diğeri orijinal imgede olduğu gibi siyahtır, ama çiçek buketi beyaz olup, siyah adama verilmektedir. *Beyaz Buket* (1987) (Resim 106) adı buradan kaynaklanır. Fotoğraftaki iki figür, sanatçı ile arkadaşı Alex Hirst'tir; Hirst, ırk, cinsiyet ve cinsellik meselelerini irdelemek üzere Fani-Kayode'yle birlikte çalışmıştır. Yapıt, Robert Mapplethorphe'un siyah erkek bedenini ve homo-erotik arzuyu konu alan fotoğraflarını akla getirir, ama Fani-Kayode'nin yapıtında *Olympia* göndermeleri, yapıta fark-

231 Powell, a.g.e.: 146–147.

lı anlam katmanları ekler. Kobena Mercer ile Steve Nelson'a göre, Rotimi Fani-Kayode'nin *Beyaz Buket*'i, Manet'nin resmindeki cinsiyet ve ırk kodlarını tersine çevirir; hanım ile hizmetçi arasındaki iktidar ilişkileri, eşcinsel aynılıkla ortadan kaldırılır."[232]

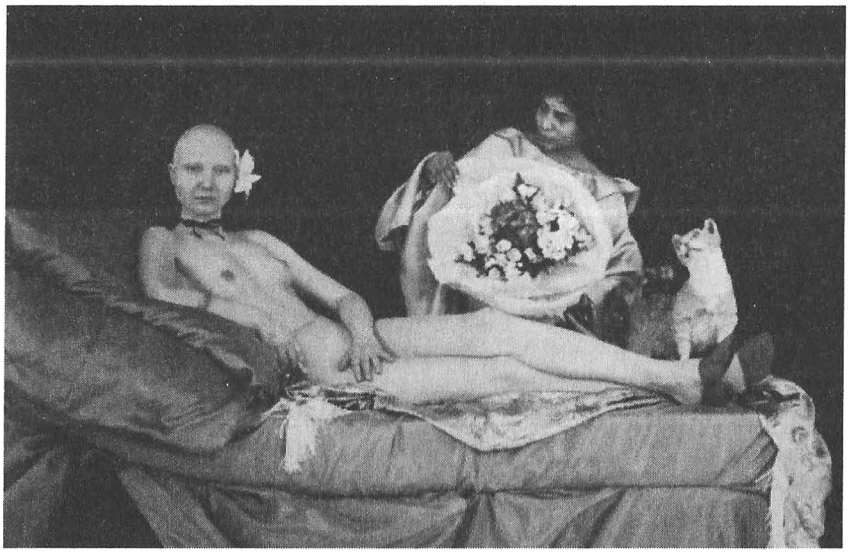


Resim 107, 108, 109. *Kırmızı figürlü Atina vazoları*, M.Ö. 5. yy.; Wilhelm von Gloeden imzalı fotoğraflar, 1890.

Bu, sessiz ve durağan imge, hem sanattaki hem popüler kültürdeki eşcinsellik tasvirleri ile bağlantısında son derece inceliklidir. Antik Yunan vazolarındaki "kabul edilen" eşcinsellik sahnelerinden özel bir alıcı kitlesi dışındakiler için kabul edilemez olan erken dönem fotoğraflarına Fani-Kayode'nin çalışmaları, kabul edilen cinsellik normları arasındaki ince çizgiyi ve kültürel olarak imgelerin neden sanatsal ya da pornografik olarak algılandığını ve bu ayrımların hangi temellerde yapıldığını düşündürür. *Beyaz Buket*, *Olympia*'nın "siyah, Afrikalı, eşcinsel" bir çeşitlemesidir, çünkü genel olarak "öteki" ancak rollerin böyle tersine çevrilmesi yoluyla belirginlik kazanır, hatta "görülür" hale gelir. Rotimi Fani-Kayode, kendi ötekiliğine ilişkin son derece net bir anlayışa sahiptir: "Kimliğim, –ister kültürel, ister ırksal, ister cinsel olsun– kendi ötekilik duygum üzerine kuruludur."[233]

232 Steven Nelson, "Transgressive transcendence in the photographs of Rotimi Fani-Kayode", *Art Journal*, 2005 (http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_1_64/ai_n13807669)

233 Sara-Jane Parsons ve Rotimi Fani-Kayode, *Encylopedia of Twentieth-Century Photography* (http://www.routledge-ny.com/ref/20Cphoto/fani.html)



Resim 110 ve 111.
Katarzyna Kozyra, *Olympia*, 1996



Görsel temsilde dışlanmanın gerekçeleri yalnızca ırk, cinsiyet ve cinsellik temelli değildir; fiziksel koşullar ve yaş da, bireyleri ya da belli grupları "ötekileştirme"de etkili unsurlar olmuştur. Polonyalı sanatçı Katarzyna Kozyra'nın *Olympia* (1996) (Resim 110, 111) başlıklı fotoğraf ve video enstalasyonu, sanatçının "bilinçli teşhircilik"[234] adını verdiği bu tür "ötekileştirme" süreçlerini yansıtmaya çalışır. Kozyra, kamera için *Olympia*'yı sergilerken bütünüyle kendisidir, ama basit bir düşsel rol yapma gösterisi gibi görünen şey, seyirci sanatçının konumunu anladığında acı bir teşhirciliğe dönüşür. Artur Zmijewski'nin belirttiği gibi, *Olympia*, Kozyra'nın "yaşam projesi"dir, çünkü Hodgkin hastalığı için gördüğü gerçek kemoterapi

234 Katarzyna Kozyra için bkz. (http://www.katarzynakozyra.com.pl/olimpia_txt.html)

seansları sırasında gerçekleştirilmiştir.[235] Sanatçının mahrem yaşamını onun isteğiyle gözler önüne seren ve Kozyra için belli ki sağaltıcı bir deneyim olan yapıt, dört yıllık bir süreç içinde tamamlanmıştır. Videoda, Kozyra'yı kendisine enjeksiyon yapılırken görürüz; boynuna taktığı siyah şerit, *Olympia*'ya bir göndermedir. Bu nesne, Kozyra'nın iki farklı karede *Olympia* gibi poz verdiğini gördüğümüz fotoğraflarında gene *Olympia*'ya doğrudan bir göndermedir. İkinci fotoğrafta, aynı siyah şeridi takan yaşlı bir kadın görülür. Bunlar, yaşlılık, hastalık ve ölümün fotoğraflarıdır; ama aynı zamanda Batı sanat ve sanat tarihinde sürekli olarak gençlik ve güzelliğin öne çıkarılması üzerine birer yorumdur. Kozyra, şevhet ve ölüm kavramlarıyla oynayarak, sanatta çıplak geleneğini altüst eder; bu, hatırlayacağımız üzere, 19. yüzyılda *Olympia*'nın marjinalleştirilmesinin de gerekçesini oluşturuyordu. Kozyra, onu "ceset" olarak nitelendiren bir eleştirmenin *Olympia*'ya yönelttiği eleştiriye doğrudan gönderme yapıyor gibidir.[236]

Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art* (Sanatın Gizli Düzeni) adlı kitabında, sanat yapıtının, yansıtmalı özdeşleşmeleri alıp besleyen bir "ana karnı" işlevi gördüğünü belirtir ve bunu toplumun "ana karnı" ile karşılaştırır. Ehrenzweig'a göre, toplumdaki sosyal bütünlüğün gücünü, o toplumun parçalanmaya ve marjinal bireylerinin dışlanmasına karşı direncinin gücüyle ölçebilirsiniz; bir toplumdaki zengin içsel farklılaşma, büyük bir toplumsal bütünlük gücünü gösterir, buna karşılık toplumsal farklılaşmaya karşı hoşgörüsüzlük, zayıf toplumsal esenliğe işaret eder. Ehrenzweig daha sonra "yurtsuz kişi" olgusundan söz eder ve bunu toplumsal hastalığın sinsi bir semptomu olarak görür. Modern toplumda aynılık yönündeki aşırı zorlamalar, "yurtsuz"ları yaratır: Ehrenzweig'a göre, azınlıklar, caniler, deliler, yaşlı ve ölü kimseler, "olası yabancı unsurlar" olarak toplumdan koparılmıştır.[237]

Bu yazıda sözünü ettiğim sanatçıların hepsi, hiç kuşkusuz böyle "yabancı" bir birey olmanın ne demek olduğunu hissettikleri için kimlik politikaları üzerine temellenen sanatsal ifadeye yönel-

235 Artur Zmijewski, "Morbus Hodgkin: A Deadly Disease", İng. çev. Tadeusz Z. Wolanksi, *Magazyn Sztuki*, (Şubat 1996, Sayı 10); yazının tamamı için (http://www.katarzynakozyra.com.pl/olimpia_txt.html)

236 Eisenman a.g.e.: 287.

237 Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination* (Berkeley: University of Califomia Press, 1971): 222–224.

mişlerdir. Ünlü bir Batı resminin sınırları içinde varlıklarının böylesine "yurtsuz" görünmesinin nedeni budur. Onlar, *Olympia*'nın "ötekiliği"ni kendi ötekiliklerinin simgesi olarak ele alırlar; keza kendi beden imgelerini, sessizce o ötekiliği "dile getiren" araç olarak kullanırlar. Performansın yanı sıra fotoğrafın kullanımı, dört sanatçıda da gördüğümüz bir başka ortak özelliktir; bu aktarım aracının seçilmesi, elbette yapıtların aktarmaya çalıştığı anlama katkıda bulunur. *Olympia*'nın yapıldığı döneme dönecek olursak: Resim yapıldığında, fahişelik, akıl hastalığı ve bazı başka davranışların, bedende görülür olduğu düşünülüyordu ve bilimsel araştırma adına fotoğraf makinesinin kullanılması, "öteki" imgesinin kurgulanmasını sağlıyordu.[238] Nicholas Mirzoeff'in belirttiği gibi, antropologlar fotoğraf makinesini, ilk günlerinden itibaren, ırksal, sınıfsal ve cinsel farklılığı görsel olarak sınıflandırmak amacıyla kullanmışlardır.[239] Söylemeye gerek yok, bu tür imgeler, fotoğrafı çekilen kişiyi öznelliğinden arındırıyor, onu bir irdeleme nesnesine dönüştürüyordu.[240] Öyleyse, Rotimi Fani-Kayode'nin fotoğrafı silahı olarak görmesine şaşırmamalıyız: "Fotoğraf, kendimi ifade etmede kendimi en güvende hissettiğim araçtır", diyor Fani-Kayode. "Kişiliğime, hatta kendi tercihlerim doğrultusundaki yaşantıma yönelik saldırılara direnmem gerektiğinde, fotoğrafı –Siyah, Afrikalı, eşcinsel fotoğrafı– bir araç olarak değil, bir silah olarak kullanıyorum."[241]

Judith Butler, *Cinsiyet Belası*'nda, "beden"in iktidar tarafından nasıl şekillendirildiğini sorgular ve cinsiyet olgusuyla ilgili olarak şunu belirtir: Aslında, taklidin örnek alarak kendini biçimlendirdiği görünürde "özgün kimlik"in kendisi, aslı olmayan bir taklittir. Belki, kendisi de bir taklit olan *Olympia*'nın, "yansıtmalı" kimlikler düşüncesini bozma arayışı içindeki sanatçıları kendine çekmesinin nedeni budur. Bu tür yansıtmalı kimlikler, genellikle ya siyahların ya da beyazların önyargılı bakış açılarına dayanır. Yasumasa Morimura, bu bağlamda "gri bölgeler"in gerekliliğinden söz eder:

238 Sturken-Cartwright, a.g.e.: 283.

239 Nicolas Mirzoeff, *Bodyscape: Art, Modernity and the Ideal Figure* (Londra&New York: Routledge, 1995): 139.

240 Sturken-Cartwright, a.g.e.: 285.

241 Bkz. (http://www.routledge-ny.com/ref/20Cphoto/fani.html)

> İnsanlar gerçek yaşamlarında bir şeye ya da bir başkasına aittirler ya da ait değildirler. Erkekler erkektir, kadınlar kadındır, babalar babadır, anneler annedir, Japonlar Japondur, Amerikalılar Amerikalıdır: İnsanların uydukları kategoriler, sürekli olarak dış dünya tarafından dayatılır. Gene de, elbette tek tek her bireyin zihninde ve bedeninde, toplumun getirdiği ad, işlev ve konum sınırlarını kat kat aşan unsurlar vardır. Gri bölgeler ile bunu kastediyorum. Ve günlük yaşamda genellikle su yüzüne çıkmayan bu belirsiz alanlara biçim veren şey, sanattır.[242]

Belki de sanatçıları günümüzde de *Olympia* imgesine çeken (özellikle küresel kültürün yükselişiyle), bu "gri bölge" arayışıdır. *Olympia*, Batı sanatının çok ünlü bir resmidir; aynı zamanda Batı sanatını tamamen değiştiren resimdir. *Olympia*, gelenekle bağını açıkça ortaya koyar, ama moderndir. *Olympia*'nın kimlik politikalarıyla ile ilgili sanatsal eylemlerde kullanılması; günümüzde, yalnızca nesnelerin ve fikirlerin değil, imgelerin sonsuz bir kültürel etkileşim yolculuğunda bir yerden bir yere nasıl dönüşerek taşındığını gösterir. Bu anlamda, *Olympia* gibi iyi bilinen imgelerin postmodern bir bakışla yeniden yorumlanması ve yeniden sunulması, alternatif tarihlerin tahayyül edilip geliştirilmesini sağlar.[243] Bu kendine mal edilmiş imgeler, tarihin önyargılarını ortadan kaldıramaz, ama tarihe ayna tutarak yeni çokkültürlü yaklaşımların şekillenmesine yardımcı olabilirler. Bu anlamda, yakınma gibi görünen şey, aslında yakınlaşmanın/uzlaşmanın anahtarı olabilir. Kültürel anlamda küreselleşme bu tür imgeleri çoğaltır; ve belki de hiyerarşiler ancak böyle, kültürler arası bir "gri bölge" içinde yeniden okumalarla silinecektir.

242 Kuspit, a.g.e.: 120–121.

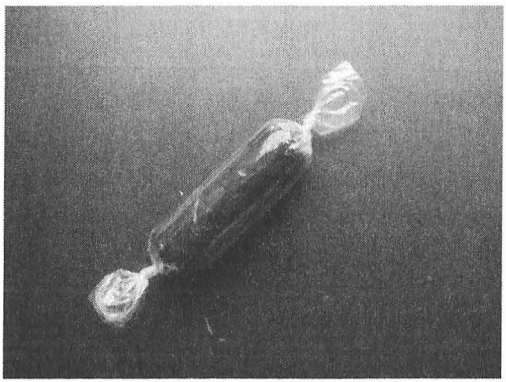
243 Gayatri Chatravorti Spivak, "Who Claims Alterity?", *Art in Theory* içinde, yay. haz. Charles Harrison-Paul Wood (Oxford&Cambridge: Blackwell Publishing, 1994): 1093.

Bir Sanatsal Metafor Olarak Armağan Beden

2007'deki 52. Venedik Bienali, Venedik'ten cebimde bir sanat yapıtı ile ayrıldığım tek bienal oldu. Ya da en azından, bir sanat yapıtının bir parçası ile: Félix González-Torres'in ilk kez 1991'de sergilediği ve o yıl Amerikan Pavyonu'nda yeniden sergilenen *İsimsiz (Kamuoyu)* (Resim 112) enstalasyonundan şeffaf kâğıda sarılı bir meyankökü şekeri. Şekeri yemeyip sakladım ve İstanbul'a döndüğümde, González-Torres'in sanatındaki "armağan öğesi"ne (sergide ABD'yi temsil eden Nancy Spector'ın sözüydü bu) hayranlık duyan bir sanatçı arkadaşıma hediye ettim. Tek bir meyankökü şekerinin –ve benim gibi öteki sergi ziyaretçilerinin aldığı diğer bütün şekerlerin– yolculuğu, Torres'in kesinkes verme edimine dayanan sanatının anlam katman(lar)ını gözler önüne serer. González-Torres, bu yapıtı 1990'lı yıllarda, yine izleyicinin teklifsizce aldığı çikolatalar ya da afişler gibi armağan öğeleri içeren bir dizi benzeri enstalasyonla yaptığı bir dönemde kurgulamış; "yapıttan vazgeçme"yi, AIDS'den ölmek üzere olan sevgilisini kaybetme korkusunu "sınama"nın bir yolu olarak kullanmıştı.[244] 2007 Venedik Bienali'nde, kendisi de 1996'da AIDS'den ölen González-Torres aramızdan ayrılalı on bir yıl olmuştu. Gene de, garip bir biçimde, hâlâ oradaydı, yine şeker ikram ediyor, bunları alan uluslararası bir ziyaretçi kitlesine ulaşıyordu. Verilen armağanın yiyecek olması önemli miydi? Elbette, öyle olsa gerekti: Sanatçının edimi, bize yiyecek ritüellerinin nasıl birçok dinde merkezî bir yer tuttuğunu hatırlatmakla kalmıyor; aynı zamanda, bu ritüellerin ardında yatan düşünceyi –kişinin, yeme yoluyla, yüce bir varlığı simgesel olarak kendi bedeniyle bütünleş-

244 Linda Weintraub, *Art on the Edge and Over-Searching for Art's Meaning in Contemporary Society* (New York: Art Insights, 1996): 114–115.

tirmesini– hatırlatıyordu. Bu açıdan, Félix González-Torres'in yapıtı, antropolojik geleneklere sıkı sıkıya bağlı ritüel bir edimdi ve Freud'un *Totem ve Tabu*'da dinsel değil, toplumsal olgu yönüyle vurguladığı ritüel kurbana ve "kutsal öğün" fikrine gönderme yapıyordu.[245] Marcel Mauss'a göre, insanlar birbirlerine armağan verdiklerinde, aslında kişinin verdiği şey, kendi doğasının ve özünün bir parçasıdır; keza, kişinin aldığı şey, birinin ruhsal özünün bir parçasıdır.[246] González-Torres, ölmüş olmasına rağmen, sözcüğün gerçek anlamıyla, seyirci kitlesiyle toplumsal ve ruhsal bağını koruyordu.



Resim 112. Félix González-Torres, *İsimsiz (Kamuoyu)* (ayrıntı) 1991, 2007'de düzenlenen 52. Uluslararası Venedik Bienali'nde yeniden sergilenmiştir.

Lewis Hyde, *Armağan: Sanatsal Yaratıcılık Dünyayı Nasıl Değiştirir?*'in giriş yazısında, Joseph Conrad'ın şu sözünü alıntılar: "Sanatçı, varlığımızın edinilmiş değil, bir armağan olan, dolayısıyla hep kalıcı olan yanına seslenir".[247] Félix González-Torres'in yapıtı bu

245 Sigmund Freud, *Totem ve Tabu* [1913], çev. K. Sahir Sel (İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1984): 187.

246 Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies* [1924], çev. Ian Cunnison (Glencoe, IL: Free Press, 1954): 10. [Türkçesi: *Hibe: Arkaik Cemiyetlerde Mübadelenin Şekilleri ve Sebepleri*, çev. Sadri Ertem (İstanbul: Ahmet Sait Matbaası, 1934)].

247 Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property* (New York: Vintage Books, 1983): xi. [Türkçesi: *Armağan: Sanatsal Yaratıcılık Dünyayı Nasıl Değiştirir?*, çev. Emine Ayhan, İstanbul: Metis, 2008]

kalıcılığı somut olarak gözler önüne serer ve bunu, armağan fikrini bir mecaz olarak kullanmayı, Hyde'ın kitabında vurguladığı şu noktaya işaret etmek suretiyle yapar: "Sanat yapıtı, meta değil, armağandır ve sanat yapıtları eşzamanlı olarak iki ekonomide –piyasa ekonomisi ile armağan ekonomisi– var olurlar".[248] González-Torres, sözcüğün gerçek anlamıyla, bu iki ekonomide, ölümünden sonra da var olur. Bir yandan yapıtı, satılıktır; bu da, Lucy Lippard'ın 1970'li yıllarda cesurca dile getirdiği şeyi –kapitalist toplumda sanatın ve sanatçılığın "lüks" olduğunu[249]– onayladığı anlamına gelir. Gene de, Torres'in yapıtı, aynı zamanda ziyaretçilere ikram da edilir; bu da, sanatının sağlam bir biçimde bir başka alana dayandığı, kendine özgü bir başka yaşamı olduğu, piyasa ekonomisi çerçevesinin ötesinde kendine özgü ayrı alanı gözler önüne serdiği anlamına gelir. Bu etkileşimin iki yönlü bir yapısı var (Mauss bunun armağan verme kültürünün temel bir niteliği olduğunu belirtir), gene de bariz olarak González-Torres almaktan çok verdiği için, bunu hemen bu şekilde algılamak mümkün olmayabilir. Ne var ki, Linda Weintraub'un, sanatçının cinsel ve kültürel kimliğini vurgulayarak sorduğu sorular gibi, Torres'in sunduğu armağan ("Bir eşcinselin uzattığı şekeri alır mısınız?"; "Bir eşcinselin öpücüğünü kabul eder misiniz?")[250], yalnızca bir cömertlik edimi değildir. Weintraub'a göre, "eşcinsellere ve hispanik nüfusa karşı hoşgörüsüzlükten vazgeçilerek, sanatçının armağanının karşılığı verilmiş olur".[251] Dahası var: González-Torres, koleksiyonculuk geleneklerine de meydan okur, çünkü onun yapıtını satın alan kişi, bedelsiz olarak dağıtılmak üzere, yapıtı oluşturan öğelerden sonsuz bir stoğu sağlamaya yönelik sözleşmeye uymakla yükümlüdür. Weintraub şöyle der: "Dolayısıyla, bu sanat yapıtları, sahiplerine sürekli bir cömertlik durumunu dayatırlar. Sanatı servet birikimiyle eşit görmek yerine, yapıtları satın alanlar, armağan vericiler haline gelirler ve sanat koleksiyonculuğu toplumsal sorumluluk üstlenmede bir derse dönüşür".[252]

248 Hyde, a.g.e.: xi.

249 Lucy Lippard, "Postface" ("Ek"), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object, 1966 to 1972* [1972]; yazı, şu antolojide de yer alır: Alexander Alberro ve Blake Stimson (ed.), *Conceptual Art: A Criticial Anthology*, (Cambridge, MA: MIT Press, 2000): 294.

250 Weintraub, a.g.e.: 115.

251 Weintraub, a.g.e.: 114.

252 Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native En-*

Bu yolla armağan verme girişimi, Kula gibi törensel mübadele sistemlerini andırır. Bronislaw Malinowski'nin gözlemlediği gibi, Kula Papua Yeni Gine'nin Milne Bay Bölgesi'nde her ada ve her köyde binlerce kişinin katıldığı bir mübadele sistemi olup, tören sırasında kişiler armağanları alır, kısa bir süre tutar, sonra başkalarına verir, armağanı asla sonsuza dek kendilerine ait olarak ellerinde tutmazlar.[253]

Sanatçı Burak Bedenlier, yapıtlarında piyasa ekonomisinden çok, armağan ekonomisini temel alan bir başka sanatçıdır, ama Torres'in aksine, yapıtlarını satmaz. Çoğunlukla emek-yoğun bir sürecin sonucunda biner parçalık sergiler hazırlayan Bedenlier, bu tür yapıtlarının giderlerini kendisi karşılar ya da zaman zaman bir sponsorun desteğini kabul eder. Yapıtı satmama kararı, kapitalist bir ekonomide radikal, bilinçli bir karardır, piyasanın yön verdiği sanat dünyasına bir meydan okuma edimidir. Hiç kuşkusuz, yapıtın alımlanma tarzını belirleyecek olan kavramsal çerçevenin bütünleyici bir parçasıdır. Bu bize Derrida'nın armağan hakkındaki yorumlarını hatırlatır; Derrida'ya göre, armağan ekonominin bir parçası haline gelmekten çok, ekonomiyi kesintiye uğratan bir şeydir: "Bir armağanın armağan olması için, armağanı alan kişinin ona karşılık bir şey vermemesi, alınanı iade etmemesi, armağandan dolayı borca girmemesi, herhangi bir sözleşmeye muhatap olmaması ve girmemesi gerekir".[254] Bedenlier'in mesajı, armağan verme edimi tarafından şekillendirilmiş olup, katışıksız cömertlik edimidir, çünkü o verdiklerini unutur. Bedenlier, ürettiklerini karşılık beklemeden verir, çünkü ancak bu yolla inandırıcı bir metafor yaratıp gerçek bir paylaşma duygu oluşturabileceğine inanır. Rosalyn Diprose, *Corporeal Generosity* (Bedensel Cömertlik) adlı kitabında, cömertliğin yalnızca bireysel bir erdem olmadığının altını çizer: "Cömertlik, başkalarına açık olma olup, insan varoluşunun, sosyal ilişkilerin ve toplumsal oluşumun temelini oluşturur."[255]

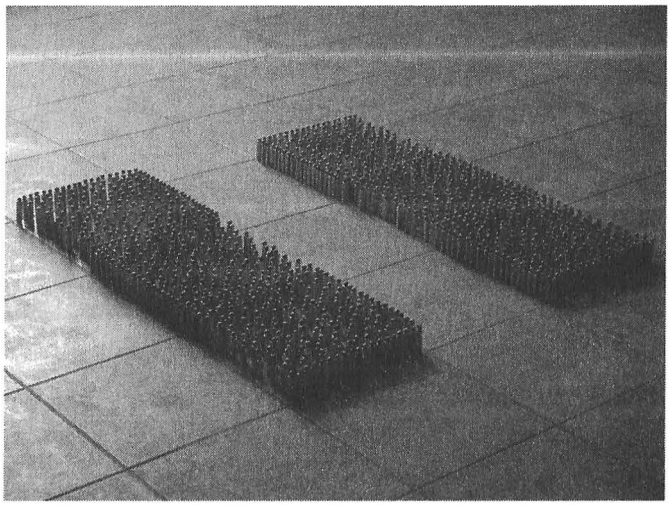
---

terprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea [1922] (Londra: Routledge, 2002): 81.

253 Jacques Derrida, *Given Time: I. Counterfeit Money* [1991], İng. çev. Peggy Kamuf (Chicago ve Londra: Chicago University Press, 1994): 13.

254 Rosalyn Diprose, *Corporeal Generosity: On Giving with Nietzsche, Merleau-Ponty, and Levinas* (New York: New York City University Publication, 2002): 2.

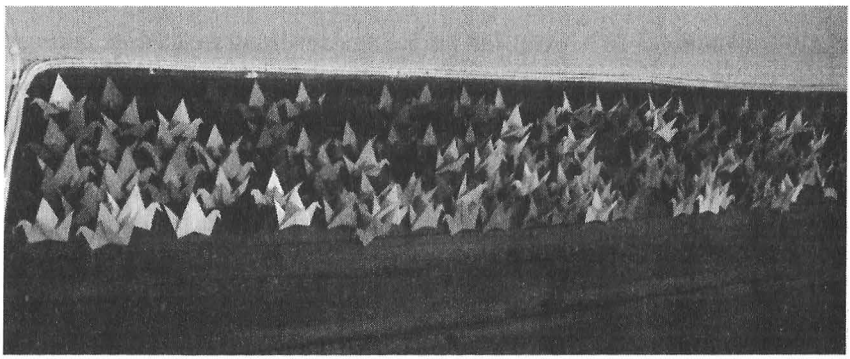
255 http://en.wikipedia.org/wiki/Sadako_Sasaki. [11/05/2009].



Resim 113. Burak Bedenlier, *Bin Hırsız* (ilk versiyon), 2005.

Bedenlier'in zaman zaman, kendi isteği dışında sergi ziyaretçilerinden aldığı şey, yapıtının öğelerinin sergi sonrası öyküleridir: Kendi imalatı küçük ahşap figürlerden oluşan ordulardan (Resim 113), sanatçının görsel günlüklerinin minyatür kopyalarına ya da kendi yapımı yüzlerce minik model uçak gibi öğelerden bazıları bir kenara koyulmuş, bazıları atılmıştır, bazıları ise alan kişiler tarafından farklı şekillerde kullanılmaktadır. Örneğin, Bedenlier'in 2002 tarihli İsimsiz *(İkiz Kuleler)* adlı yapıtının mdf unsurlarından pek çoğu, yapıtın sergilendiği okulun bir müstahdemi tarafından sobalık odun olarak kullanılmıştır. Bedenlier'in seyirci kitlesine sunduğu armağanın gerçek anlamı budur; sanatçı bu yolla sanat nesnesinin konumunu ve geleneksel algılama ve sahip olma araçlarını sorgular. González-Torres, "yapıttan vazgeçme"yi bir yitim metaforuna dönüştürmüştü. Bedenlier ise her yapıtın üretilmesinden önceki ve sonraki süreç üzerinde daha çok odaklanır: Sanatçı, yapıtlarının hediye olarak verdiği öğelerinden birçoğunu, emek yoğun bir çalışmayla kendisi üretir ve bunların tamamlanması bazen haftalar sürer. Derrida'nın *Donner le temps* (Zamanı Vermek/Adamak)'taki görüşleri üzerinden bir söz oyunu yaparsak, belki de Bedenlier'in gönüllü bedensel emeğinin ve "zaman adama"sının buradaki gerçek armağan olduğunu düşünebiliriz.

Bedenlier'in emek yoğun işlerine yakın tarihli bir örnek olarak, 2009'da yaptığı *İsimsiz (Sadako Sasaki İçin)* (Resim 114) adlı yapıtını gösterebiliriz: İstanbul KargART'ta gerçekleştirilen *Savaşın İçinde* sergisindeki yapıtlardan biridir bu. Sanatçının kendisinin hazırladığı bin tane origami turnadan oluşan bu yapıt, Hiroşima'ya atılan atom bombasının pek çok kurbanından biri olan Sadako Sasaki adlı Japon kızına gönderme yapar. Kan kanseri teşhisi koyulan Sasaki, 1955'te hastaneye kaldırılmıştı. En iyi arkadaşı ona, "bin tane origami turna yaparsan, Japon deyişindeki gibi dileğin olur" deyince, Sasaki bulabildiği her tür kâğıdı –bazen ilaç kutularını bile kullandığı oluyordu– katlayıp turna yapmaya başlamıştı. Halk arasındaki yaygın bir söylentiye göre, Sasaki öldüğünde kâğıttan 644 turna yapmıştı.[256] Bugün, Sasaki'nin anısı Hiroşima'daki Çocuk Barış Anıtı'nda yaşamaya devam etmektedir; buraya barış simgeleri olarak dünyanın dört bir yanından gönderilen milyonlarca parlak renkli kâğıt turna her yanı kaplar. Hiroşima şehrinin, internette bir Kâğıt Turna Veritabanı bile vardır; burada turnaların veriliş tarihleri, turnaları gönderen kişilerin adları ve barış mesajları çevrimiçi olarak paylaşılır.[257] Bedenlier'in *İsimsiz (Sadako Sasaki İçin)*'i, Japon kızının öyküsü ile Türk seyirci kitlesi arasında bağ kurmakla kalmaz, bu kitleyi o öyküye dahil eder; böylece, belirsiz şekilde de olsa, bunun karşılığında uluslararası kolektif barış dileğine katılma armağanını talep eder.



Resim 114. Burak Bedenlier, *İsimsiz (Sadako Sasaki İçin)*, 2009

256 http://en.wikipedia.org/wiki/Sadako_Sasaki. [11/05/2009].
257 http://www.city.hiroshima.jp/shimin/heiwa/crane.html [11/05/2009].

Lewis Hyde, *Armağan*'da armağanın nasıl elden ele geçtikçe değerinin ve canlılığının arttığının hissedildiğinden[258] söz eder ve armağanların birbiriyle bağlantılı üç yoldan arttığını belirtir: "doğal bir olgu olarak (armağanlar gerçekten canlı olduğunda); manevi bir olgu olarak (armağanlar, tek tek somuta bürünmüş hallerinin tüketilmesinden sonra varlığını sürdüren bir ruhun aracıları olduklarında) ve toplumsal bir olgu olarak (armağanların dolaşımı, toplumun oluşmasını sağladığında)".[259] Hyde'ın ayrımları, armağan olarak tasavvur ettiğimiz sanat yapıtlarının hangi yollardan anlam edindiğini anlamada son derece yararlıdır: Sözgelimi, González-Torres'in durumunda, armağan hiç kuşkusuz manevi bir olgu olarak artar. Torres'in yapıtının armağan verme yönü, şeker ya da afiş gibi sıradan nesneleri, kesinlikle şimdi ve buradayı aşan, iki taraf arasında ticari etkileşimden çok bağ kuran bir ruhun aracına dönüştürür. Nicolas Bourriaud'nun belirttiği gibi, armağan, ortak bir yaşamın, salt şimdiki zamanın sınırlarını aşan ortak bir mekânın müzakere edilip kurulmasına öncelik tanır. [260] Bir yandan, iki insan –armağanı veren ile alan– arasında manevi bir bağ vardır; ama öte yandan, katılımcılardan her birinin sunulan armağanla ne şekilde ilişkili olduğuna bir gönderme de vardır. Bu da, çağdaş kültürde maneviyatçı ya da maddiyatçı eğilimlerle ilgili soruları gündeme getirir. Bourriaud'nun, González-Torres'in yapıtlarının nasıl algılandığı hakkında, ellerine ve ceplerine olabildiğince çok şeker dolduran ziyaretçilerle ilgili gözlemine dayalı görüşlerini paylaşmamak zor: "Bunu yapmakla", diyor Bourriaud, "dikkatler sosyal davranışlarına, fetişizmlerine ve dünyayı birikim/istif çerçevesinde anlayışlarına çekilmiş olur".[261] Gerçekten de, González-Torres'in yapıtı bu yolla, çok yönlü manevi olguyu (olguları) yansıtan bir ayna haline gelir.

Burak Bedenlier'in *İsimsiz (Sadako Sasaki İçin)*'de armağan verme süreci de, elden ele geçtikçe canlılık yönünden –manevi olarak– artar, ama bir de toplumsal yönü söz konusudur, çünkü bin tane

258 Hyde, a.g.e.: 24.

259 Hyde, a.g.e.: 150.

260 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* [2002], İng. çev. Simon Pleasance ve Fronza Woods (Dijon-Quetigny: Les presses du réel, 2008): 56. [Türkçesi: İlişkisel Estetik, çev. Saadet Özen (İstanbul: Bağlam, 2005)].

261 Bourriaud, a.g.e.: 56.

kâğıt turnanın dolaşımı, sosyal bir ağ oluşturur. Hiroşima'daki Çocuk Barış Anıtı'nın kendisi, kâğıt turnaları simgesel barış dualarına dönüştürerek, dünya çapında bir topluluk oluşturmayı amaçlar. Süreç, eski çağlarda tanrılara sunulan ritüel adakları anımsatır. Ama kurban, yalnızca bir nesne olmayıp; Bedenlier'in yapıtı *İsimsiz (Sadako Sasaki İçin)*'in açıklığa kavuşturduğu gibi, yaratıcı bir süreçtir. Bedenlier'in yığınından turnalar alan seyircilerden kaçının bunları Hiroşima'ya göndereceğini bilemeyiz, ama hiç olmazsa seyircilerden bazılarının Sasaki'nin hikâyesini derinden hissedip savaşın sonuçları üzerine düşüneceklerini tahmin edebiliriz.

Armağan kavramının, ekolojik duyarlığa sahip belli sanat yapıtlarında özellikle belirgin olduğu öne sürülebilir; keza toprak/doğa iyileştirme süreçlerine yol açan bazı ekolojik sanat örnekleri, armağan verme çerçevesi içinde görülebilir. Bu süreçler ya da Jeffrey Kastner ile Brian Wallis'in *Land and Environmental Art* (Toprak ve Çevre Sanatı) adlı kitaplarında tanımladıkları şekliyle "iyileştirici stratejiler", doğal çevreyle insan ilişkilerinin sömürücü ve yıkıcı yönlerine sanatsal ve eleştirel karşılıkları içerir.[262] Bu çerçevede toprak ıslahı/kazanımı projeleri özellikle önemlidir, çünkü bu projeler, toprağı olumlu yollardan dönüştürme yöntemlerini devreye sokar. Sıralamak gerekirse: Alan Sonfist'in New York'taki *Bakir Toprak Alanı* (1975) adlı yapıtı (sanatçı burada havadaki tohumları alıp yeniden yaşamaya başlayacak olan bir temiz toprak alanı oluşturmuştur); Agnes Denes'in Finlandiya'nın Ylöjarvi şehrindeki 1982 tarihli *Ağaç Dağı–Yaşayan Bir Zaman Kapsülü* adlı yapıtı (burada on bin kişi, toprak ıslahı/kazanımı için on bin ağaç dikmiştir); Harriet Feigenbaum'un Scranton'daki *Kırmızı Kül ve Kömür Çökelti Alanı İçin Erozyon ve Sedimantasyon Planı–Söğüt Halkaları* (1985 tarihli bu çalışmada, toprağı iyileştirmek için 6 hektarlık alana söğüt ağaçları dikilmiştir); Mel Chin'in St. Paul/Minnesota'daki 1990–93 tarihli *Dirilme Sahası, [St. Paul] Atık Depolama Alanı* (bu çalışmada, zararlı bir atık depolama alanını zehirden arındırmak için bazı bitkiler kullanılmıştır). Bu yapıtların hepsi, insanların doğadan almaktan

262 Jeffrey Kastner-Brian Wallis, *Land and Environmental Art* [1998] (Londra: Phaidon, 2001): 136.

çok doğaya verdikleri bir ilişkiyi devreye sokar ve insanlar ile insan olmayanlar arasındaki geleneksel alma-verme ilişkisini, karşılıklı bir yarar ilişkisine dönüştürür, çünkü temiz bir çevre bir kez daha insan yaşamına geri verilen bir armağandır.

Bu bağlamda daha yakın tarihli bir örnek, Danimarkalı sanat inisiyatifi Superflex'in *Biyogaz Ünitesi*'dir (1998); bu çalışmada, "atık dünyası" fikrine dayalı bir sanat yapma stratejisi önerilir: Kassel Documenta X'da sunulan, organik malzemeler kullanılarak üretilen ve Tanzanya'da Danimarkalı ve Afrikalı mühendislerin işbirliğiyle tasarlanan ünite, Afrikalı bir ailenin aydınlanma ve yemek pişirme gereksinimleri için enerji üreten taşınabilir bir cihazdır. Floransa'daki "Yeşil Platform" sergisinin kataloğunda belirtildiği gibi, atık, doğada bilinmeyen bir kavramdır ve bu önemli noktayı aklımızda tuttuğumuzda, "Biyogaz Ünitesi, göründüğü kadarıyla, dünyanın her yerinden araştırmacıları, atık ve çöpün ortadan kaldırılması ilkesine dayalı endüstri ve enerji üretimi sistemleri tasarlamaya çağıran ZERI'nin (Zero Emissions Research and Initiatives: Sıfır Emisyon Araştırma ve Girişimleri) temel ilkelerini son derece yalın bir biçimde ve doğrudan karşılamaktadır."[263] Gay Hawkins de, *The Ethics of Waste* (Atık Etiği) adlı kitabında, atık ile ilişkimizin hangi yollardan kimlik duygumuzu yeniden şekillendirdiği meselesine değinir: "Plastik poşet yerine kâğıt poşeti tercih etme, kompostlama [organik atıkları gübreye dönüştürme], geri dönüşüm, bunların hepsi, atık maddeyle ilişkimizde önemli değişiklikleri, onu nasıl kullandığımızı ve atık maddenin nasıl kendimizi suçlu ya da erdemli hissetmemizi sağlayabileceğini gösterir."[264] Toprak ıslahı ve sürdürülebilirlik projelerinin yanı sıra, hayvanların esenliğini gözeten sanatsal girişimler de, bir tür "ekolojik armağan verme" çerçevesi içinde düşünülebilir: Örneğin, Fritz Haeg'in devam etmekte olan ve sanatçının evcil olmayan hayvanlar için çeşitli tipte barınaklar inşa ettiği *Hayvan Barınakları* projesi, habitat(lar)ın hayvanlara bir armağanı olup, onların şehir ortamına geri dönmelerini sağlar. Haeg'in "evsahipleri"

263 *Green Platform: Art, Ecology, Sustainability* (Floransa: Fondazione Palazzo Strozzi, 2009): 120.

264 Gay Hawkins, *The Ethics of Waste: How We Relate To Rubbish* (Oxford: Rowman and Littlefield, 2006): 5.

arasında kel kartallar, kunduzlar, vaşaklar, çamur kaplumbağaları, sincaplar, ördekler, baykuşlar, yarasalar ve arılar vardır.[265]

Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art* (Sanatın Büyüsünü Geri Kazanması) adlı yapıtında, Descartes'çı çağın birey odaklı felsefelerinin, estetik bakış açılarının daralmasına yol açtığını (bu daralmanın, etkileşimsizlik, ilişkisizlik ve katılımsızlık şeklinde olduğu söylenebilir); daha yakın tarihli sanatsal eğilimlerin belirmekte olan yeni paradigmasının ise, toplumsal katılım yönünde bir iradeyi yansıttığını öne sürer.[266] Gablik, bunu nesnelerden ilişkilere doğru önemli bir değişim olarak görür. Bu, Nicolas Bourriaud gibi daha sonraki sanat kuramcılarının "ilişkisel estetik" kavramı altında paylaştıkları bir görüştür. Gablik'e göre, sanat yapıtlarındaki ekolojik bakış açısı, sanatın anlam ve amacını galeri sisteminin ötesinde yeniden kavramlaştırır ve toplumsal sorumluluk meseleleri üzerine eğilir.[267] Bu eğilim, sanat ile piyasa arasında bir direnç yol açar ve armağan ekonomisi ile piyasa ekonomisi arasındaki gerilimi yansıtır. Gablik, nasıl sanatın ve ticari malların birbiri içinde eriyip, her şeyin bilinci metalaştıracak şekilde işlev gördüğü bir kültüre yol açtığından yakınırken;[268] gerçek sanat alışverişinin bir armağan değiştokuşu olduğuna inanan Hyde, armağan ruhunun yok edilmesinin yeni olmadığını ya da kapitalizme özgü olmadığını belirtir: "Bütün kültürler ve bütün sanatçılar, armağan alıp-verme ile piyasa arasındaki, sanatın alçakgönüllülüğü ile tüccarın böbürlenmesi arasındaki gerilimi hissetmiştir ve bu gerilimin nasıl çözülmesi gerektiği, Aristoteles öncesinden başlayarak tartışma konusu olmuştur".[269] Hyde'ın belirttiği gibi, sanat nesnelerinin birer meta olarak nitelendirilmesinden kaynaklanan gerilimler, elbette modern çağdan çok gerilere uzanır; buna karşılık, bugün armağan olarak sanat fikri, romantik bir fikir gibi görünmektedir. Ama bizim dönemimizde, sanatın günümüz toplum yaşamında ve kültüründe hangi işlevi yerine getirdiği üzerine sorular sormak da son derece acil bir meseledir. Toplumsal bağ yolları oluşturmak için sanat yoluyla verme ve armağan

265 http://www.fritzhaeg.com/garden/initiatives/animalestates/main2.html. [12/05/2009].
266 Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art* (New York ve Londra: Thames and Hudson, 1991): 7.
267 Gablik, a.g.e.: 8.
268 Gablik, *a.g.e.*: 37.
269 Hyde, a.g.e.: 158.

bağışlama, bir direniştir ya da hiç olmazsa anlamsız tüketim kültürüne direnmenin bir metaforu, geleceğin sanatı için alternatif bir paradigmadır.

Bu noktaya kadar sözü edilen bütün yapıtlar, zaman ve emek vermeyi gerektirir ve bu yapıtlar, dünyada bencilce var olma tarzının üstesinden gelmeye yönelik etik bir jest olarak armağan kavramını belli ölçüde anlamamızı sağlar. Bu tür armağan vermenin nihai biçimi, bir tür bencillikten arınmışlık olacaktır; aslına bakılırsa, çağdaş sanat pratiğinde, sanatçıların kendi bedenlerini kullanarak gerçekleştirdikleri 'özverili' performans adını verebileceğimiz bir biçim içinde bu tür eylemler de görüyoruz. Eylem halinde şehit edilme ve öldürülme, elbette bir fedakârlık biçimi olup, bir dava uğruna bilerek yüksek riskli bir eylem yolundan gitme edimi şeklinde tanımlanabilir. Böyle nitelendirebileceğimiz olgunun –yani, bir sanatsal performans biçimi olarak özverinin– yakın tarihli bir örneğini, 2008'de İtalyan sanatçıları Pippa Bacca ile Silvia Moro gerçekleştirdiler: Sanatçılar, Dünya Kadınlar Günü'nde (8 Mart) Milano'dan yola çıktılar; amaçları, dünya barışı adına, Balkanlar ve Ortadoğu'da ayrı ayrı otostop yapmayı içeren bir performans gerçekleştirmekti. Savaşın yıprattığı toprakları içeren bir güzergâh boyunca, farklı kültürel geleneklerden insanlarla tanışmayı ve onların savaş ve barış öykülerini dinlemeyi amaçlayan iki sanatçının nihai varış yerleri, Tel Aviv olacaktı, ama performansın üçüncü haftasında Bacca Türkiye'de tecavüze uğrayıp öldürüldü. Böylece, yol boyunca barış simgesi olarak giydikleri beyaz gelinliklere gönderme ile *Gelinler Yolda* şeklinde adlandırılan performans, Bacca'nın öldürülmesiyle deyim yerindeyse eylem sırasında bitiverdi. Elbette, Bacca tek başına otostop yaparken karşılaşacağı tehlikeleri biliyordu, gene de bilinçli olarak, bu riske girmeyi seçti. Onun performansı, elbette cömertçe bir jestti. Hatta karşılıksız bir kendini feda etme edimi olabilir mi?

Rosalyn Diprose, *Corporeal Generosity* (Bedensel Cömertlik) adlı kitabının giriş yazısında, cömertlikten başka birçok erdem arasından bir erdem olarak değil, "kişisel, kişiler arası ve toplumsal varoluşun birincil koşulu" [270] olarak söz eder. Diprose'un altını çizdiği önemli

270 Hyde, a.g.e.: 158.

bir nokta şudur: Cömertlik, "başkalarına açık olma olup, yalnızca toplumsal ilişkilerden önce gelmekle ve bu ilişkileri kurmakla kalmaz, benliği de ötekilere açık olarak kurar' [271] Diprose'a göre, benlik ise, ancak eylem yoluyla kimlik edinir; benliği gerçekleştiren, iş, edim ya da performanstır. [272] Bu yazıda sözü edilen farklı türlerdeki sanat yapıtlarının hepsi, bugünün kültüründe alternatif bir var olma tarzı olarak cömertliği öne çıkaran –kimi zaman, Pippa Bacca örneğinde olduğu gibi, aşırı şekillerde– bir benlik kurgusunun çeşitlemeleri olup; bu yolla, her bireyin benlik ile ötekinin sınırlarını yeniden düşünmesini sağlayan bir mikro-siyasal alan oluşturmaya hizmet ederler. Buradaki "öteki", yalnızca insan olarak öteki değildir, içinde yaşadığımız dünyayı oluşturan bütün öteki varlıklardır: Félix Guattari'nin *Üç Ekoloji*'de belirttiği gibi, bugün yaşadığımız dünyada "tehlikeye atılan şey, öznellik ile onun dışsallığı –ister toplum, ister hayvanlar, ister bitkiler, ister evren söz konusu olsun– arasındaki ilişkidir" Guattari'ye göre çare, bilimsel olmaktan çok estetik yollardan işleyecek ve bize sanatçıların ifade biçimlerini anımsatacak olan bir tür toplumsal ve zihinsel ekolojidir. [273]

271 Diprose, a.g.e.: 4.
272 Diprose, a.g.e.: 61.
273 Félix Guattari, *The Three Ecologies* [1989], İng. çev. Ian Pindar ve Paul Sutton (Londra ve New York: Continuum, 2008): 24.

Feminizm ve Performans: 'Barış Gelini' Pippa Bacca ve Kurban Beden

"Tatlı, hanım hanımcık Kırmızı Başlıklı Kız çok sevdiği anneannesini görmeye ormana gider. Kurt gölgelerde gezinerek, körpe bir parça düşlemektedir. Kırmızı Başlıklı Kız ile anneannesinin, erkek kurdun gücü ve kurnazlığı karşısında eşit ölçüde savunmasız kaldıklarını görürüz. Büyük gözleri, büyük elleri, büyük dişleriyle 'seni görüp yakalamak, yemek ne iyi tatlım' diyen kurt iki kadını da hiçbir çatışma belirtisi olmadan yutar. Ama sahneye avcı girer ve bu çok kötü yanlışı düzeltir. İyi kalpli avcının gücü ve kurnazlığı kurdunkinden üstündür. Bir bıçak darbesiyle Kırmızı Başlıklı Kız ve anneannesini kurdun midesinin içinden kurtarır. Kırmızı Başlıklı Kız, 'oh içerisi öylesine karanlıktı ki' diye sızlanır. 'Yaşadığım sürece hiçbir zaman ormanda yalnız başıma gezinmeyeceğim."[274]



Resim 115. Pippa Bacca-Silvia Moro, *Barış Gelinleri*, 2008

274 Susan Brownmiller, *Cinsel Zorbalık: Irza Tecavüz Olgusunun Bir Tarihçesi*, çev. Suğra Öncü (İstanbul: Cep Kitapları, 1984): 401.

İtalyan performans sanatçıları Pippa Bacca ve Silvia Moro (Resim 115), 8 Mart 2008 tarihinde "Barış Gelinleri" adlı performansı gerçekleştirmek üzere Milano'dan yola çıktılar. Amaç, Balkanlardan ve Ortadoğu'dan otostop yaparak geçmek, farklı kültürlerden insanlarla tanışmak, onlara barış mesajları iletmek ve insanlar arasında 'barış ve güven' temelli ilişkiler kurulabileceğini göstermekti. Son durak, Tel Aviv olacaktı. Ulusların barışçıl evliliğini simgelemek üzere performans boyunca beyaz gelinlik giymeyi kararlaştıran sanatçılar, performans sonrasında barış yolculuğunun izlerini taşıyan bu gelinlikleri sergileyeceklerdi. Performans süresince Pippa Bacca, doğumun simgesi olarak yol boyunca tanışmayı tasarladığı ebelerin ayaklarını yıkayacak; Silvia Moro ise tanıştığı kadınlardan gelinliğine çeşitli motifler işlemelerini isteyecekti. Silvia Moro, performansı tamamlayarak Tel Aviv'e ulaştı. Pippa Bacca, performansın üçüncü haftasında, İtalya, Slovenya, Hırvatistan, Bosna, Sırbistan ve Bulgaristan'dan geçtikten sonra Türkiye'de, Gebze'de, tecavüze uğradı ve öldürüldü.

Bu noktada, "Barış Gelinleri" performansını bir 'suç vakası'na dönüşmüş olduğunu da göz ardı etmeden, yeniden çağdaş sanat tarihi alanına çekmek, performans sanatının tarihsel süreciyle bağlantılı bir 'sanat performansı' olarak değerini saptamaya çalışmak mümkün mü?

"Barış Gelinleri" performansınını değerlendirmeye başladığımızda, mekânsal çerçevesinin anlam kurucu boyutu ön plana çıkar. Sanat üretiminde iç mekân/dış mekân; özel alan/kamusal alan; veyahut sanat için belirlenmiş alan/sanat için belirlenmemiş alan ayrımı "Barış Gelinleri" performansı temelinde birincil önemdedir. "Barış Gelinleri"nin de dahil olduğu feminist performans, sanatın mekânsal sınırlarını ciddi biçimde genişletti; ev içlerinden bedenin kendisine mekân olgusunun nasıl algılanabileceğinin sınırlarıyla oynadı. "Barış Gelinleri" performansı bağlamında da mekân, çeşitli ülkelere, yollara, dünya politika sahnesine, Türkiye'ye, Gebze'ye tekabül ettiği kadar, çoğu kimsenin zihninde 'kadın' olgusuyla 'mekân' olgusu yan yana geldiğinde ortaya çıkan birtakım önyargılara da uzanır: Kadının gidebileceği veya gidemeyeceği yerlerin varlığı; giderse koşullarına katlanması gerektiği şeklindeki inançlar ve elbette ki 'gi-

zemli ve kutsal bir yer'[275] olarak kadın bedeninin kendisi, mekânsal çerçeveyi farklı boyutlarıyla oluşturur.

"Barış Gelinleri" performansında karşılaşılmış bir son olmasının ötesinde, ölüm, bu performansta bu iki sanatçının yolda karşılaşabilecekleri tehlikeleri simgesel olarak değil, gerçekten göze almış olduklarının apaçık göstergesi olarak dikkat çeker. "Barış Gelinleri", bu açıdan, 1960'lardan günümüze, bir toplumsal cinsiyet sorunu olarak kadın olgusunu ele alan birçok kadın sanatçının gerçekleştirmiş olduğu tüm kendi bedenine dönük simgesel şiddet eylemlerinin bir uzantısı, hatta belki bir uç noktasıdır. Bu performansın, ölüm olmadan önce iki maceraperestin yolculuğu, ölüm olduktan sonra ise adi suç sayfalarındaki bir vaka olarak gündeme geldiğini ve kapandığını görürüz; ne var ki "Barış Gelinleri" performansı, çağdaş performans sanatının sınırları (ya da sınırsızlığı) açısından yeterince gündeme gelmemiştir.

Oysa Pippa Bacca'yı, dünyada her gün yaşanmakta olan sayısız tecavüz olayına eklenen bir yeni vaka, bir 'kurban', ormanda gezmeyi göze almış bir 'saf şaşkın' kavramları dışında görmemiz, yani günümüzde de yeniden ve yeniden üretilen *Kırmızı Başlıklı Kız* meseli dışında değerlendirmemiz mümkün değil mi? Popüler alandaki bu algıyı, avangard sanatın ilerici niteliği bağlamında başka bir gözle, bakışla değerlendirmemiz söz konusu olabilir mi? Bu açıdan bakıldığında, Pippa Bacca 'kurban' oldu ama neyin kurbanı oldu diye yeniden sorabilir miyiz? Veyahut gerçekten 'kurban' mı oldu diye sormak mümkün mü?

Avangard sanatın tüm sınırları yerle bir eden ya da etmeyi amaçlayan atılımcılığı dahilinde baktığımızda; bedenin sınırlarını zorlayan çağdaş performans sanatının ulaşabileceği uç noktalar bağlamında baktığımızda; mesaj kaygısıyla tasarlanmış bir politik sanat yapıtının mesajını iletme biçiminin etkisi açısından baktığımızda; 'gerçek' dediğimiz olgunun her anlamda sanallaştığı, sanal kimliklerin, sanal yaşantıların, sanal duyarlılıkların, sanal mücadelelerin bir tür 'reality şov' gibi kurgulanmaya başladığı bir dünyada inan-

275 Camille Paglia, *Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat*, çev. Turgut Berkes (İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık, 1996): 60.

dığını 'gerçekten', gerçek bir eylem bağlamında, kanlı canlı bedeni üzerinden anlatma kararlılığı açısından baktığımızda, 'kurban' kavramı bir ölçüde flulaşmıyor mu?

Bir dava uğruna performans yapmak, performans sanatının özündedir: 1960'lı yılların toplumsal hareketliliği içinde yaygınlaşan bir ifade biçimi olarak performans, sanatçıların belli toplumsal meselelerde taraf olmasının ve tavır koymasının simgesel bir biçimi olarak şekil bulur; katılımcı, aktif bir birey olarak sanatçı kimliğinin şekillenmesinde rol oynar. Feminist sanatçıların 1960'lı yıllarda özellikle performansa yönelmesinin ardında, bir yandan erkekler tarafından ele geçirilmiş uzun bir tarihinin olmayışı, öte yandan nesneleştirilmiş kadın bedenini özne olarak sahiplenmek dürtüsü yatar. Performans yapan sanatçı, bu açıdan, kadın bedenine/kimliğine yönelik belli kültürel algıları/kodları yıkmaya yönelir. Performans sanatı tarihçisi Roselee Goldberg'e göre, performansın kadınlar tarafından özellikle tercih edilen bir sanatsal ifade biçimi oluşu, kökenindeki bu anarşist eylemcilikten kaynaklanır.[276] Sanat ve eylem arasında kadınlar ve feminizm arasındaki ilk köprüler oldukça erken kurulur. Ünlü İngiliz feminist eylemci Mary Richardson'ın yüzyıl başında Londra'daki Ulusal Galeri'de Velasquez'in *Aynalı Venüs*'üne saldırısı, 1912-14 yılları arasında gerçekleştirilen çok sayıda feminist müze saldırısından yalnızca birisidir. Belli bir davayı savunmak adına sanat mekânlarında düzenlenen bu tür eylemler, 1960'lı yıllardan itibaren izlediğimiz pek çok feminist performansı tarihsel bir bağlama yerleştirmemize, bu tür performanslarda sanatsal amaçtan önce çoğu zaman ideolojik bir amaç bulunduğunu algılamamıza yardımcı olur.

Barış Gelinleri performansı da belli bir dava uğruna gerçekleştirilen, o davada kadınların aktif rol oynayabileceği inancı üzerine kurulan bir performanstır. Hareket gününün 8 Mart oluşu, toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkilendirebileceğimiz gelinlik kıyafetleri, yerle bir etmeyi başaramadıysa da otostop kavramındaki erkek sürücü-kadın kurban şeklindeki cinsiyetçi klişenin üzerine gidişi, savaş ve barış mesajı bağlamında pasif mağduriyeti yerine aktif mücadele

276 Roselee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present* (Londra: Thames&Hudson, 1993): 9.

kavramını ön plana çıkarma çabası, sanatçıların kendi açıklamalarında feminist bir söyleme rastlanmasa da bu performansı özellikle 1960'lardan günümüze belli bir feminist performans geleneğiyle ilişkilendirmemizi mümkün kılar.



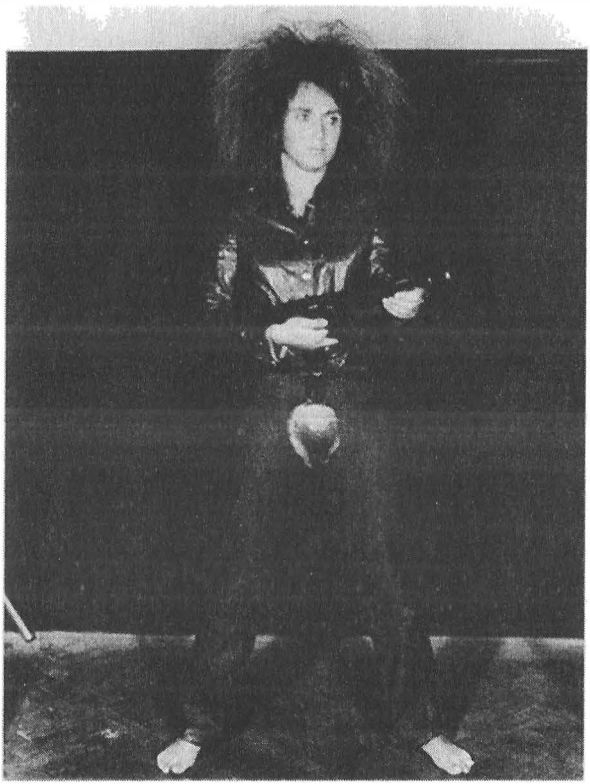


Resim 116, 117. Yoko Ono, *Kesme Biçme İşi*, 1964.

Performans bağlamında yaşanan tecavüz ve ölüm ise, feminist performans geleneğinde şiddetin rolünün ve işlevinin gündeme gelmesine yol açar. Bu açıdan bakıldığında pek çok performans arasında özellikle Yoko Ono'nun 1964 tarihli *Kesme Biçme İşi*'nden (Resim 116, 117) Gina Pane'in kendi bedenini çeşitli biçimlerde kanattığı *Otoportreler*'i (1973) ya da Marina Abramoviç'in 1970'li yıllarda izleyicinin kendi bedenine aralarında kesici aletlerin de bulunduğu araçlarla müdahale etmesine olanak tanıyan *Ritim 0* performansı gibi şiddet içeren işler akla getirilebilir. Bu performanslarda kadınların kendi bedenlerine uyguladıkları şiddet, kadınların maruz kaldığı toplumsal baskı ve şiddetin bir metaforudur. *Barış Gelinleri* performansında ise kadınların kendi bedenlerine uyguladıkları bir şiddet olmamasına rağmen göze alınan şiddet, performansın metaforik özelliğini yitirmesine neden olur. İddia edilebilir ki bu göze alış, tıpkı *Ritim 0*'da Marina Abramoviç'in kafasına dayanan dolu silah gibi, metaforla gerçek, sanatla hayat arasındaki sınırların muğlak-

laşmasına ve yapıtın mesajının daha etkili bir düzeyde aktarılmasına neden olur.

Barış Gelinleri performansına olay yaşanmadan önce de etkisini kazandıran unsur, 'mekân'dır. Az önce söz ettiğimiz performanslar, içerilen tüm şiddete rağmen, korunaklı diyebileceğimiz mekânlar içinde, sanatçıların kendi atölyelerinde veya sanat mekânlarında gerçekleştirilmiştir. Kadınların kamusal alana taşıdıkları performanslarda da genellikle izleyen ve fotoğraflayan, dolayısıyla bir koruma faktörü olarak bir dış göz unsuruna rastlanır. Valie Export'un cinsel organı görünür şekilde erotik film gösteren bir sinemada gerçekleştirdiği *Genital Panik* (1969) (Resim 118) gibi bir istisna akla gelebilir ama orada da Valie Export'un omzunda bir tüfek vardır!



Resim 118. Valie Export, *Genital Panik*, 1969

Barış Gelinleri ise sanatsal eylemi bir sanat mekânından gerçek dünyaya taşırken, bedeni simgesel bir alanın dışına çıkarırken, bir sanat ortamının sağladığı korunaklı durumu reddederken herhangi bir koruma unsuru taşımıyor oluşuyla anlam kazanır; çünkü zaten mesajı "barış ve güven"dir. Bu reddedişin gerçek sonucu olan tecavüz, feminist sanatçılar tarafından 70'li yıllarda gündeme getirilen konular arasında önemli bir yer tutar. Suzanne Lacy'in 1977 tarihli *Yas ve Öfkeyle* (Resim 119) ve Leslie Labowitz'le birlikte yaptığı *Mayısta Üç Hafta* gibi performanslar, tecavüz olgusunun sanatsal eylem yoluyla kınanmasına yönelik performanslardır. *Yas ve Öfkeyle*, Los Angeles'ta 10 kadını öldüren bir seri katilin hikâyesinin haberlerde veriliş şeklini protesto eden 10 kadının katılımıyla gerçekleştirilen bir performanstı. Sanat performansı ile politik eylem arasındaki sınırların muğlaklaştığı bu performansı izleyenler, katil-kurban meselini üretmekten öte bir bakış açısıyla Los Angeles'ta tecavüz ve ölüm istatistiklerini kamuoyuna duyurmak ve erkeklerin kadınlara yönelik cinsel şiddetin bir toplumsal şiddet olgusu olarak gündeme getirilmek gerektiğini öne sürüyorlardı. *Mayısta Üç Hafta* ise, atölye çalışmaları, performanslar ve broşürler aracılığıyla Los Angeles'ta kadınlara yönelik tecavüz olaylarının bir çetelesini tutan uzun soluklu, çok katılımlı bir performans olarak gerçekleştirilmiştir. Her iki performansta da amaç, kadınlar arasında bir dayanışma ruhu oluşturarak kamuoyunu, klişe anlatıların ötesinde aydınlatmak çabasıdır.



Resim 119. Suzanne Lacy, *Yas ve Öfkeyle*, 1977

İngiliz feminist sanatçı Margaret Harrison'ın 1978 tarihli *Tecavüz* (Resim 120) başlıklı resmi, bu tür klişe anlatıların tarihsel süreçte nasıl kurgulandığını gündeme getirmesi açısından önemli bir örnektir. Altı aylık bir süreçte gazete haberlerinden ve Uluslararası Af Örgütü raporlarından yararlanarak hazırladığı bu kolajda Margaret Harrison, Batı sanat tarihinden yaptığı alıntıları, gazete kupürlerini, kasap kâğıdına yaptığı suç nesnesi desenlerini yan yana getirerek erkek-egemen kültürel yapılar içinde kadına uygulanan cinsel şiddetin nasıl meşru kılındığına dair çok çeşitli örnekler verir. Harrison'ın verdiği örneklere bakarken insan ister istemez Batı resim tarihinde ne kadar çok 'ormanda gezinen çıplak' olduğunu düşünmeye başlar ve bu imge tuhaf bir tanıdıklık, sıradanlık, normallik taşımaya başlar; gazete kupürlerinde 'gitmemesi gereken yerlere' giden kadınların başına gelenleri okudukça da aynı sinsi mekanizma işlemeye başlar; ve suç, yasa önünde bile toplumsal bilinçaltına işlemiş bu klişe anlatılarla hafifler hale gelir.



Resim 120. Margaret Harrison, *Tecavüz*, 1978

Barış Gelinleri performansını ürpertici bir biçimde akla getiren performans ise Ana Mendieta'nın 1973 tarihli *Tecavüz Performansı*'dır. Mandieta'nın okumakta olduğu Iowa Üniversitesi'nin kampüsünde yaşanan bir tecavüz ve ölüm olayından yola çıkarak gerçekleştirdiği performans, yine kampüs yakınlarındaki bir ormanlık arazide gerçekleştirilmişti. Performansı izlemeye gelenler, sanatçıyı yarı çıplak bir vaziyette ve kanlar içinde yüzükoyun yatmış olarak buldular. *Tecavüz Performansı*'ndan *Barış Gelinleri*'ne uzanan süreç, feminist performansta metafordan gerçeğe uzanan süreci gündeme getirir: Tecavüz ve ölümü temsil eden bir performanstan, bu olasılıkları göze alan bir performansa uzanan süreç, Peter Bürger'in *Avangard Kuramı*'nda işaret ettiği gibi, 19. yüzyıl sonundan günümüze uzanan süreçte tarihsel avangardın hâkim prensibi olarak ortaya çıkan 'şok stratejileri' bağlamında da okunabilir.[277] Her defasında daha yoğun etki peşinde olan çağdaş sanatçıların işi gerçekten çok zordur; ve öyle görünüyor ki bugün artık ölümü bile göze almak mümkün olmaya başlamıştır!

Bu açıdan bakıldığında *Barış Gelinleri* belli korunaklı sınırlarla çevrili mekânlar içinde gerçekleştirilen birçok feminist performansı avangard bir strateji olarak 'şok' etkisini göze alma biçimiyle aşar; *Barış Gelinleri* performansının en belirgin özelliği, herhangi bir koruma kalkanı olmaksızın gerçekleştirilmesi, dolayısıyla had safhada risk alan yönüdür. Amacı dünya barışı olan ve kendilerini "Barış Gelinleri" olarak ilan eden iki sanatçı tarafından gerçekleştirilen bu performansın ana teması da zaten hiç kuşkusuz ki teslimiyettir. *Barış Gelinleri*'nin teslimiyeti, görünürde pasif bir konumu çağrıştırırken aslında kadınlara atfedilen pasif rolü had safhada tersyüz eden bir durum olarak ortaya konmuştur: Böylesine teslim olabilmenin gerçek bir cesaret ve iyi niyet gerektirdiği açıktır. Pippa Bacca ve Silvia Moro'nun yola çıkmadan öncede kendi internet sitelerinde yaptıkları romantik açıklama tam da bu durumun bir göstergesidir:

"Otostop yapmak, başka insanlara inanmayı seçmekle ilgilidir. Ve insan, tanrının küçük bir sureti gibi, kendisine inananları ödüllendirir."

Bu romantik, iyi niyetli yaklaşım, Barış Gelinleri olayının özündeki cesareti gölgelemeye yetmez. Yola çıkılmış, tehlike göze alınmış-

277 Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003): 115.

tır. İstatistiksel verilere baktığımızda, sonuç belki de şaşırtıcı değildir ama, tecavüz ve ölümün 'eksik toplumsallaşmış' erkeklerle dolu olan Türkiye'de yaşanmasına dair birkaç söz de söylenebilir. Camille Paglia'nın dediği gibi, "toplumsal denetim zayıfladığında insanın doğuştan gelen acımasızlığı ortaya çıkar. Tecavüzcüyü yaratan, kötü toplumsal etkenler değil, toplumsal koşullandırmanın başarısızlığıdır."[278] Tecavüzün doğanın hepimizin içine yerleştirdiği ve uygarlığın da bunu içinde barındırmak üzere geliştirildiği, iktidar isteminin cinsel dışavurumu olduğunu söyleyen Paglia, tecavüzcünün eksik toplumsallaşmış bir erkek olduğunu belirtir. Sonrasında basında yer alan haberlerde olayın tüm Türklere mal edilmemesi gerektiği yönündeki çaba da kuşkusuz bununla ilgilidir; her tecavüzde böyle ayağa kalkılmaz, uygarlığın bir ölçütü olarak algılanan turiste tecavüzde ise ülke olarak aşırı derecede duyarlılaştığımız görülür.

Sanat kuramcısı Suzi Gablik, yüksek risk boyutu taşıyan performanslarında şiddet kullanan ve kendine zarar veren sanatçıların toplumsal yapıdaki genel duyarsızlık haline ayna tuttuğunu iddia eder.[279] Gablik'e göre, mesleki başarı, verimlilik ve konfor gibi değerleri her şeyin üstünde tutan bir toplumsal yapı içinde bir dava uğruna dert, sıkıntı, zorluk çekmek günümüzde artık bir anlam ifade etmemeye başlamıştır. Gablik, risk taşıyan performanslar gerçekleştiren sanatçıların izleyiciye bilinçli olarak 'negatif bir deneyim' yaşatarak bu durumu kompanse ettiklerini, 'para kültürü'nün yönlendirdiği sanat dünyasına karşı durmaya çalıştıklarını ileri sürer. Zaman içinde bu tür performansların şok edici yönünün yarattığı yabancılaştırma etkisinin bile bir tür taktik olarak sahnelenmeye başlanması ise meselenin başka bir yönüdür. Bu açıdan bakıldığında *Barış Gelinleri* performansı, sanat dünyasının ilgisini çekmeye yönelmiş ama fena halde kötü sonuçlanmış bir gösteri olarak da yorumlanabilir kimilerince. Ama bana göre bu performansı unutulmaz, önemli kılan, hem klişe anlatıların hem sanat dünyasının geleneksel çerçevelerini en baştan reddetmiş olması, sanatla hayat arasındaki sınırları gerçek anlamda yerle bir etmiş olması, hayata karışmayı seçmiş olmasıdır.

278 Paglia, a.g.e.: 8.
279 Suzi Gablik, *Has Modernism Failed?* (Londra: Thames&Hudson, 1984): 48.

Resimlerle İlgili Açıklamalar

Halil Paşa, *Uzanan Kadın*, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 41x60 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Robert Doisneau, *Pont des Arts'da Ressam*, 1953, fotoğraf.

Osman Hamdi Bey, *Okuyan Kadın,* ykş. 1890, tuval üzerine yağlıboya, 108x206 cm. Mustafa Cezar'ın *Batıya Açılış ve Osman Hamdi* kitabında 291. sayfada, Edhem Eldem'in *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*'nde s. 411'de yer alan resimdir. Yandığı belirtilmektedir.

Giorgione, *Uyuyan Venüs*, ykş:1509, tuval üzerine yağlıboya, 108.5x175 cm, Gemäldegalerie, Dresden.

Francisco Goya, Çıplak Maya, ykş. 1799-1800, tuval üzerine yağlıboya, 97x190 cm, Prado Müzesi, Madrid.

Francisco Goya, *Giyinik Maya*, ykş.1800-03, tuval üzerine yağlıboya, 97x190 cm, Prado Müzesi, Madrid.

Abdullah Buhari, *Hamamda yıkanan kadın*, 1741, tek yaprak (TSM, YY1403), Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

Levni, *Uzanan kadın*, 18. yüzyıl, albüm sayfası (TSM, H2164), Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

Halil Paşa. Çıplak etüd, ykş. 1881, kâğıt üzerine karakalem, 70x50, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.

Halil Paşa, Çıplak etüd, ykş. 1881, kâğıt üzerine karakalem, 70x50, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.

Halil Paşa, Çıplak etüd, 1881, kâğıt üzerine karakalem, 70x50 cm, Cengiz Akıncı Koleksiyonu.

Sebah & Joaillier, *Türk Kadını*, 1894, fotoğraf, Ziya Ağaoğulları Koleksiyonu.

Süleyman Seyyid'i atölyesinde çalışırken gösterilen bu fotoğraf, Celal Esad Arseven'in *Türk Sanatı Tarihi Ansiklopedisi*'nin 2. cildinde yer almaktadır.

Özlem Şimşek, *Uzanan Kadın (Halil Paşa'dan Sonra)*, 2012, video, 01:27 loop. Ed. 3+2 A.P. Sanatçının izniyle.

Osman Hamdi Bey, *Osmanlı Kadını Portresi*, 1881, tuval üzerine yağlıboya, 185x109 cm, Özel Koleksiyon.

Pierre-Auguste Renoir, *Şemsiyeli Lise*, 1867, tuval üzerine yağlıboya, 182x113 cm, Museum Folkwang, Essen.

İzzet Ziya, *Şemsiyeli Kadın*, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 60x73.5 cm, Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu.

İbrahim Çallı, *Kayıkta Sevgililer*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 150x182 cm, Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu.

Alfred Stevens, *Düşes (Mavi Elbise)*, 1865, tuval üzerine yağlıboya,31.9x26 cm, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.

Ömer Adil, *Düşünen Kadın*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 116x81 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.

Gustave Courbet, *Seine Kıyısında Uzanan Kadınlar*, ykş. 1857, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris.

İzzet Ziya, *Sahilde Uzanan Kadınlar*, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 33x41 cm, Rezan Has Müzesi, İstanbul.

Halife Abdülmecid Efendi, *Haremde Goethe*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 132x173 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.

Özlem Şimşek, *Haremde Goethe (Halife Abdülmecid Efendi'den Sonra)*, 2011, video, 00:56''. Ed. 3+2 A.P. Sanatçının izniyle.

Namık İsmail, *Mediha Hanım Portresi*, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 63x59 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Özlem Şimşek, *Mediha Hanım Olarak Otoportre (Namık İsmail'den Sonra)*, c-print, 106x70 cm, Ed. 3+2 A.P. Sanatçının izniyle.

İbrahim Çallı, *Kadın Portresi*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 15x27 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Özlem Şimşek, *Sigaralı Kadın (İbrahim Çallı'dan Sonra)*, video, 02'19". Ed. 3+2 A.P. Sanatçının izniyle.

Ağlayan Kadınlar Lahdi (ayrıntı), M.Ö. ykş. 360, mermer, 297x254x137 cm, Arkeoloji Müzesi, İstanbul.

Halife Abdülmecid Efendi, *Cariye*, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 190x123 cm, Özel koleksiyon.

Nurullah Berk, *Nü*, 1947, kâğıt üzerine suluboya ve pastel, 28x16 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Halife Abdülmecid Efendi, *Beden etüdü*, tarihsiz, kâğıt üzerine füzen, 50x65.5 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu, İstanbul.

Apoksymenos, M.S. 1. yy., mermer, Vatikan Müzesi, Roma.

Michalengelo, *Davud*, 1501-1504, mermer, Galleria dell'Accademia, Floransa.

Hiram Powers, *Balıkçı Çocuk*, 1857, alçı, 116.7x38.4x29.8 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington.

Marc Quinn, *Stuart Penn*, 2000, mermer, 160x99x54 cm.

Sami Yetik, *Osman Hamdi*, tarihsiz, kâğıt üzerine karakalem, 35x28 cm, Naci Terzi Koleksiyonu.

Ali Cemal Ben'im, canlı modelden çalışırken, 1910, Sanayi-i Nefise Mektebi, İstanbul. (Kaynak: *Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayını)

Hikmet Onat, *Çıplak Erkek*, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 100.5x69.5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Ruhi Arel, *Erkek Model*, 1909-1910, tuval üzerine yağlıboya, 100x73 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Güzel Sanatlar Akademisi'nde desen dersi, 1936, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi arşivi.

Pablo Picasso, *Pınar Başında Üç Kadın*, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 203.9x174 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Fernand Léger, *İki Kızkardeş*, 1935, tuval üzerine yağlıboya, 162x114 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin.

Uyuyan Ariadne, M.S. 2. yy., mermer, 161.5x195 cm, Vatikan Müzesi, Roma.

Fernand Léger, *Uzanan Kadın*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 64.5x92 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.

Pablo Picasso, *Rüya*, 1932, tuval üzerine yağlıboya, 130x97 cm, Özel Koleksiyon.

Nurullah Berk, *Uzanan Kadın*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, hangi koleksiyonda olduğu saptanamadı.

Cemal Tollu, *Nü*, gravür, 29x21, Özel Koleksiyon.

Zühtü Müritoğlu, *Yıkanan Kadın*, tarihsiz, alçı, 65x45 cm.

Neşet Günal, *Kadınlar*, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 107.5x79 cm, Mehlika Tarim Koleksiyonu.

Neşet Günal, *Dörtlü Güzellik*, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 136x126 cm, Özel Koleksiyon.

Neşet Günal, *Bağbozumu*, 1956, tuval üzerine yağlıboya, 137x250 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.

Cemal Tollu, *Poseidon* (Kompozisyon II), 1947, kâğıt üzerine füzen, 61x84 cm, Ahmet Tollu Koleksiyonu.

Cemal Tollu, *Çoban Tiftik Keçileri*, 1955, ahşap pano üzerine yağlıboya, 90.5x121 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Josef Thorak, *Yoldaşlık*, 1937, Paris Dünya Fuarı'nda Alman Pavyonu için yapılmış, bugün nerede olduğu bilinmiyor.

Josef Thorak-Anton Hanak, *Güven Anıtı*, 1935, taş ve bronz, Kızılay, Ankara.

Yavuz Görey, *Atatürk ve Gençlik Anıtı*, 1955, Beyazıt, İstanbul.

Cihat Burak, *Antik Yunan*, 1965, gravür, 17x22.5 cm, Özel Koleksiyon.

Özlem Şimşek, *Ağlayan Kadınlar* (Version 1), 2013, video yerleştirme, 01:00 loop. Ed. 3+2 A.P. Sanatçının izniyle.

Ahmet Elhan, *Mürekkep 5*, 2012, palladium platinum print, 36x27 cm, Sanatçının koleksiyonu.

Gürdal Duyar, *Güzel İstanbul*, 1974, beton. (Fotoğraf: Ahu Antmen)

Gürdal Duyar'ın *Güzel İstanbul* heykelini Karaköy Meydanı'nda gösteren ve Milliyet gazetesinde yayımlanan fotoğraf. Mustafa Aslıer Arşivi'nden alınmıştır.

Güzel İstanbul heykeli Karaköy Meydanı'ndan kaldırıldıktan sonra gazetelerde yayımlanan fotoğraftan bir örnek. Mustafa Aslıer Arşivi'nden alınmıştır.

Güzel İstanbul heykelini Yıldız Parkı'na atılmış gösteren fotoğraf. Mustafa Aslıer Arşivi'nden alınmıştır.

Erdoğan Bozok, *Güzel İstanbul* ile ilgili karikatür.

Ali Ulvi, *Güzel İstanbul* ile ilgili karikatür.

Güzel İstanbul, Yıldız Parkı, 2007. (Fotoğraf: Ahu Antmen)

Mehmet Güleryüz, *Kuzu ve Çıplak*, 1967, tuval üzerine yağlıboya, 71x82 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Füsun Onur, *Nü*, 1974, tahta, cam, ayna, bebek, 30x20x15 cm, Roger L. Conover Koleksiyonu.

Füsun Onur, *Herhangi Bir İskemle*, iskemleler ve tül, değişen boyutlarda, Galerie Naechtst St. Stephan Rosemarie Schwarzwaelder, Viyana.

Nur Koçak, Fetiş Nesneler dizisinden *Meyvasılar ya da Ruj Mihrabı*, 1988, tuval üzerine akrilik, 89x116 cm, Sanatçı Koleksiyonu.

Nur Koçak, Aile Albümü dizisinden *Annem ve Ablam Taksim Anıtı Önünde*, 1981, kâğıt üzerine kurşunkalem, 70x50 cm, Sanatçının Koleksiyonu.

Nur Koçak, *Mutluluk Resimleriniz* (ayrıntı), 1981, kâğıt üzerine kurşunkalem, her biri 10.4x14.6 cm, Sanatçının Koleksiyonu.

Nur Koçak, *Mutluluk Resimleriniz* (ayrıntı), 1981, kâğıt üzerine kurşunkalem, her biri 10.4x14.6 cm, Sanatçı Koleksiyonu.

Nur Koçak, *Mutluluk Resimleriniz* (ayrıntı), 1981, kâğıt üzerine kurşunkalem, her biri 10.4x14.6 cm, Sanatçının Koleksiyonu.

Gülsün Karamustafa, *Örtülü Medeniyet*, 1975, tuval üzerine karışık teknik, 35x41 cm.

Gülsün Karamustafa, *İstanbul Palas*, 1982, tuval üzerine karışık teknik, 39.5x56 cm.

Gülsün Karamustafa, *Çifte Hakikat*, 1987, vitrin mankeni, gecelik, çıtalar, enstalasyon: Yeni Eğilimler Sergisi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Nil Yalter, *Başsız Kadın veya Göbek Dansı*, 1974, video, 00:30, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Nil Yalter, *Topak Ev*, 1974, enstalasyon.

Melek Celal Sofu, *Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın*, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 35x48 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Aliye Berger, *Güneşin Doğuşu*, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 200x300 cm, Yapı Kredi Koleksiyonu.

Füsun Onur, *İsimsiz (Çeşitleme)*, 1976, enstalasyon, Arkeoloji Müzesi, İstanbul.

Ayşe Erkmen, *Uyumlu Çizgiler*, 1977, enstalasyon, Yeni Eğilimler Sergisi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Seyhun Topuz, *Kare IV*, 1998, demir, 200x200x36 cm, Sanatçının Koleksiyonu.

Nur Koçak, *Hommage a Vasarely ya da Nesne Kadın 1*, 1977, tuval üzerine akrilik, 89x116 cm, Özel Koleksiyon.

Neş'e Erdok, Sanatçının Kendi Portresi *(Perçem Düştü Kel Gözüktü, Ayaklar Suya Erdi)*, 1994, tuval üzerine yağlıboya, 180x150 cm.

Fatma Tülin, *İsimsiz*, 1991, tuval üzerine yağlıboya, 160x130 cm, Ahmet Gencer Koleksiyonu.

İnci Eviner, *Harem*, 2003, video.

Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var II*, 1992, enstalasyon, 700x140x9 cm, Sanatçının Koleksiyonu.

Şükran Moral, *Bordello*, 1997, video performans (İstanbul, Yüksek Kaldırım).

Neriman Polat, *Ruhsal ve Bedensel Sağlığı Zarar Görmemiştir*, 2009, video, 01,00.

Leyla Gediz, *Kuşlar*, 2005, tuval üzerine yağlıboya, 100x200 cm, Özel Koleksiyon.

Gülay Semercioğlu, *Kırmızı Lale*, 2010, tel, vida, ahşap, 180x150 cm, Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu.

Tiziano, *Urbino Venüsü*, 1538, tuval üzerine yağlıboya, 119x165 cm, Uffizi Müzesi, Floransa.

Edouard Manet, *Olympia*, 1863, tuval üzerine yağlıboya, 130x190 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Pablo Picasso, *Olympia Parodisi*, 1901, kâğıt üzerine mürekkep, Özel Koleksiyon.

Mel Ramos, *Manet'nin Olympia'sı*, 1974, litograf, ed. 200, 20x26.5 cm.

Larry Rivers, *Ben Olympia'nin Kara Suratlısını Seviyorum*, 1970, tuval üzerine yağlıboya ve pleksiglas düzenleme, 182x194x100cm, Menil Koleksiyonu, Houston.

Yasumasa Morimura, *Portre (Futago)*, 1990, renkli fotoğraf, 94.5x133 inç.

Time dergisi Özel Sayı, Kasım 1993.

Renée Cox, *Olympia'nın Oğlanları*, 2001, c-print, 134x168 inç., ©Renée Cox, Robert Miller Gallery izniyle, New York.

Zulu Kadınları, ykş. 1879, The Wellcome Institute Library, Londra.

Luigi Naretti, *Eritreli Madamlar*, ykş. 1885, albümin baskı, Monas Hierogliphica, Milano.

François-Jacques Moulin, *Odalık ve Hizmetçisi*, 1853, albümin baskı.

Rotimi Fani-Kayode, *Beyaz Buket*, 1987, GMP Publishers izniyle, Londra.

Ressam Douris imzalı, kırmızı figürlü Atina vazosu,M.Ö. 5. yy.

Wilhelm von Gloeden, *İsimsiz*, ykş. 1890, albümin baskı, Bibliothèque Nationale, Paris.

Wilhelm von Gloeden, *İsimsiz*, ykş. 1890, albümin baskı, Vince Aletti izniyle, New York.

Katarzyna Kozyra, *Olympia*, 1996, fotoğraf ve video enstalasyonu, ©WEBscy.pl Wszelkie prawa zastrzezone.

Katarzyna Kozyra, *Olympia*, 1996, fotoğraf ve video, ©WEBscy.pl Wszelkie prawa zastrzezone.

Félix González-Torres, *İsimsiz (Kamuoyu)* (ayrıntı), 1991, 2007'de düzenlenen 52. Uluslararası Venedik Bienali'nde yeniden sergilenmiştir. Eksildikçe, yerlerine sürekli olarak yenileri koyulan, tek tek şeffaf kâğıtlara sarılı siyah çubuk şekerlemeler; ideal ağırlık 317.5 kg; farklı boyutlarda. Solomon R. Guggenheim Müzesi Koleksiyonu, New York.

Burak Bedenlier, *Bin Hırsız*, 2005, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu'nda sergilenmiştir. 1000 adet küçük ahşap figür. Sanatçının izniyle.

Burak Bedenlier, *İsimsiz (Sadako Sasaki İçin)*, 2009, İstanbul KargART'ta "Savaşın İçinden" sergisine katılan yerleştirme. Origami turnalar, 1000 adet. Sanatçının izniyle.

Pippa Bacca-Silvia Moro, *Barış Gelinleri*, performans, yola çıkış tarihi 8 Mart 2008.

Yoko Ono, *Kesme Biçme Yapıtı*, 1964, performans, Yamaichi Konser Salonu, Kyoto.

Yoko Ono, *Kesme Biçme Yapıtı*, 1964, performans, Yamaichi Konser Salonu, Kyoto.

Valie Export, *Genital Panik*, 1969, performans, Münih.

Suzanne Lacy ve Leslie Labowitz, *Yas ve Öfkeyle*, 1977, performans, Los Angeles Belediye Binası.

Margaret Harrison, *Tecavüz*, 1978, tuval üzerine karışık teknik, 223.7x244 cm, Arts Council Koleksiyonu, İngiltere. Sanatçının izniyle.

DİZİN

Abramoviç, Marina 177
Acar, Kuzgun 76
Açıkhava Sergileri 119
Açıkkol, Özge 138
Aguilar, Laura 149
Ağlayan Kadınlar Lahdi 55, 56, 70
Akal, Emel 91
Akbal, Oktay 79, 81
Akdik, Şeref 48
Akıncı, Naile 140
Aksoy, Gülçin 139
Akşit, Elif Ekin 39
Akyol, Türkan 114
Alberro, Alexander 163
Aliçavuşoğlu, Esra 114
Aliye Harum 30
Alkan, Mehmet Ö. 27
Alkor, Bilge 128, 129, 140
Altındere, Halil 141
And, Metin 22, 23
Anday, Melih Cevdet 81
Arel, Ruhi 61
Arığ, Ayten Sezer 45
Aristoteles 170
Arkeoloji Müzesi 60, 119
Arpacıoğlu, Hale 116, 129, 140
Arseven, Celal Esad 25, 31, 60
Arslan, Yüksel 87
Asaf, Hale 48, 140
Asal, Selda 132, 134
Ashton-Harris, Lyle 149
Aslıer, Mustafa 76, 77, 83, 84
Atagök, Tomur 86, 115, 116, 128, 129, 140
Atakan, Nancy 132, 133
Atılkunst 139
Avcı, Zeynep 114
Bara, Ali Hadi 75, 122
Barry, Judith 35, 47, 48, 126, 128, 132, 134, 137, 138
Başaran, Arzu 116, 129
Başoğlu, Tamer 76
Batıbeki, Kezban Arca 129
Baudelaire, Charles 44
Bayrakoğlu, Ramazan 138
Beauvoir, Simone de 90
Bedenlier, Burak 164, 165, 166, 167
Belling, Rudolf 75
Ben'im, Ali Cemal 61
Benglis, Lynda 47
Berger, Aliye 113, 140
Berger, John 75
Berk, Nurullah 55, 63, 64
Beyatlı, Yahya Kemal 58, 59
Beykal, Canan 113, 114, 116, 117, 118
Bilgin, Deniz 140
Bora, Aksu 91, 101, 102
Boran, Behice 114
Bourdieu, Pierre 89
Bourriaud, Nicolas 167, 170
Bozok, Erdoğan 82
Bölükbaşı, Zerrin 76
Börtecene, Tülay Tura 128, 129
Börüteçene, Handan 122, 123, 140
Brand, Peggy 37
Brehm, Margrit 96
Broude, Norma 111
Brownmiller, Susan 173
Buharî, Abdullah 22, 23
Burak, Cihat 69
Butler, Judith 48, 101, 147, 159

Caporal, Bernard 27
Cartwright, Lisa 151
Cezar, Mustafa 25

Chin, Mel 168
Cixous, Helene 106
Courbet, Gustave 42, 43
Courtois, Gustave 25
Cox, Renée 47, 48, 146, 148, 152, 153, 154, 155
Croiset, Nicole 107
Cuda, Mahmut 50
Cumhuriyet Halk Partisi 74, 83,

Çalık, Şadi 76, 123
Çalıkoğlu, Levent 118
Çallı, İbrahim 19, 31, 35, 36, 40, 41, 48, 52, 53, 120
Çinili Köşk Müzesi 60

D Grubu 63
De Godoy, Manuel 21
Denes, Agnes 168
Denizhan, Namık 76
Dereli, Cevat 66
Derrida, Jacques 47, 164, 165
Descartes, Rene 170
Dışavurumculuk 47, 62, 94, 117, 120, 125, 128, 129, 135
Dikmen, Şükriye 140
Diprose, Rosalyn 164, 171
Doisneau, Robert 17, 18
Duben, İpek 140
Duyar, Gürdal 73-84, 88

Ecevit, Bülent 74, 83
Ecriture Feminine 106
Ehrenzweig, Anton 158
Eisenmann, Stephen F. 145, 146, 152
Ekici, Nezaket 133
Ekrem, Recaizade Mahmut 30
Elhan, Ahmet 70, 71
Erbakan, Necmettin 77, 78
Erdok, Neş'e 93, 127, 128, 140
Erkmen, Ayşe 117, 120, 121, 125, 126, 140
Erol, Turan 22, 28

Ersen, Esra 132, 134
Ersoy, Ali Ulvi 82
Ertoran, Muzaffer 76
Erzen, Jale N. 115, 120, 121, 128, 129
Eviner, İnci 118, 129, 130, 140
Evren, Süreyya 141
Ewing, Willim E. 153, 154
Eyüboğlu, Bedri Rahmi 93, 113
Eyüboğlu, Eren 140

Fani-Kayode, Rotimi 146, 148, 155, 156, 159
Feigenbaum, Harriet 168
Felek, Burhan 81
Fer, Briony 63, 145
Fierens, Paul 113
Flitterman-Lewis, Sandy 35, 47, 48, 126, 128, 132, 134, 137, 138
Foucault, Michel 74, 144
Frascina, Francis 145
Freud, Sigmund 78, 162
Furni, İnci 135, 136

Gablik, Suzi 170, 182
Galatasaray Sergisi 31
Garb, Tamar 42, 43
Gediz, Leyla 135, 136, 140
Germaner, Ali Teoman 76
Germaner, Semra 20, 45, 59
Gérôme, Jean-Leon 25
Gevgilili, Ali 90
Gezer, Hüseyin 76
Giorgione 20, 21
Gloeden, Willhelm von 156
Goethe, Johann Wolfgang 36, 40, 49, 50
Goldberg, Roselee 176
Gonzales-Torres, Felix 161, 162, 163, 165, 167
Gourna-Peterson, Thalia 110, 111, 112, 130
Goya, Francisco 21, 22, 31

Göle, Nilüfer 17, 27, 28, 29, 37, 45, 46
Görey, Yavuz 68, 76
Guattari, Felix 15, 172
Guerrilla Girls 139
Güleryüz, Mehmet 87
Günal, Asena 91
Günümüz Sanatçıları 119
Güran, Nazmi Ziya 35, 48
Gürbüz, Selma 130, 140
Güreş, Nilbar 134
Gürman, Altan 117, 118
Güzel Sanatlar Akademisi 31, 62, 75, 93, 94, 116, 199

Haeg, Fritz 169
Halife Abdülmecid Efendi 35, 36, 40, 48, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 70
Halil Paşa 12, 17-32, 35, 36, 48
Hanak, Anton 68
Hanımlara Mahsus Gazete 43
Hannula, Mika 135
Harrison, Margaret 180
Haseki, Metin 76
Hawkins, Gay 169
Hepsev, Seda 135, 136
Heykeltıraşlar Derneği 82, 95
Hızal, Meriç 122, 140
Hiperrealizm 124
Hirst, Alex 155
Hoca Ali Rıza 24
Hoffman, Hans 93
Hokusai 150
Hyde, Lewis 162, 167

II. Abdülhamid 50

Ilgaz, Gül 132, 134
Irıgaray, Luce 86, 106

İbrahim Çallı 19, 31, 35, 40, 41, 48, 52, 53, 120
İbrahimoğlu, Işıl Çakan 58
İlkin, Gözde 138, 139
İnankur, Zeynep 45
İrepoğlu, Gül 23
İskender, Kemal 120
İsmail, Namık 31, 35, 40, 51, 52, 53, 61, 62
İstanbul Modern 85, 93, 139, 140
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 31, 75
İstanbul Sanat Bayramı 119, 120
İstanbul Sanat Müzesi Vakfı 140
İsvan, Ahmet 79, 80
İzer, Zeki Faik 63
İzlenimcilik 62, 150
İzzet Ziya 39, 40, 42, 44, 48

Kahlo, Frida 151
Kalmık, Ercümend 117
Kancı, Tuba 112
Kandiyoti, Deniz 103
Karamustafa, Gülsün 85, 86, 93, 94, 95, 102, 103, 104, 116, 117, 118, 124, 126, 137, 138, 140
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 58
Karayiğitoğlu, Hakkı 76
Kastner, Jeffrey 168
Kenneth Clark 18, 21
Kırel, Serpil 107
Koçak, Nur 85, 86, 94, 98, 99, 100, 101, 105, 123, 124, 125, 136, 137, 140
Koman, İlhan 123
Kozyra, Katarzyna 146, 148, 157, 158
Köker, Azade 120, 122, 123, 140
Köksal, Aykut 117
Krasner, Lee 93
Kristeva, Julia 106
Kübizm 62

L'Illustration 45
Labowitz, Leslie 179
Lacy, Suzanne 179
Lale Devri 23, 28

Leger, Fernand 63, 64
Lemonnier, Camille 37
Levine, Sherrie 47, 148
Levni 23, 24
Lippard, Lucy 163

Macey, David 144
Madra, Beral 115, 125, 130
Malinowski, Bronislaw 163, 164
Manas, Rapayel 22
Manet, Edouard 40, 144, 145
Mathews, Patricia 110, 111, 112, 130
Mauss, Marcel 162
Mavitan, Bihrat 76
Mediha Hanım 51, 52
Mendieta, Ana 147, 181
Mercer, Kobena 156
Meurend, Victorine 145
Michelangelo 57, 150
Mihri Müşfik 35, 48
Milli Selamet Partisi 74
Mills, Sara 74, 144
Mirzoeff, Nicholas 159
Modern Türk 140
Modern ve Ötesi 93, 140
Monet, Claude 40
Moral, Şükran 132, 133, 140
Morimura, Yasumasa 10, 11, 12, 13, 146, 149, 151, 159
Moro, Silvia 171, 173, 174, 181
Moulin, François-Jacques 154
Murtezaoğlu, Aydan 126, 132, 134
Mustafa Nuri Efendi 58
Müritoğlu, Zühtü 63, 64, 65, 76, 123

Naci, Elif 63
Naretti, Luigi 154
Nazım, Nabizade 58
Nelson, Steve 156
Nev Yunanilik 58
Nochlin, Linda 89, 109

Oda Projesi 139, 140
Ono, Yoko 177
Onur, Füsun 76, 86, 94, 96, 97,105,116, 120, 125, 126, 138, 140
Ortaylı, İlber 51
Osman Hamdi Bey 19, 24, 35, 38, 39, 48, 59
Otyam, Fikret 77
Oykut, Ceren 137

Ödekan, Ayla 117
Öncü Türk Sanatından Bir Kesit 119
Öndin, Nilüfer 24, 61, 67
Özcan Kaya, Yasemin 106, 132, 134
Özkan, Hüseyin Anka 76
Özseçen, Ebru 140
Özşen, Ferit 76
Öztürk, Fatma Tülin 116, 128, 129, 140

Paglia, Camille 175, 182
Pane, Gina 177
Perry, Gil 147
Picasso, Pablo 147, 148, 150
Pippa Bacca 14, 15, 171, 172, 173-182
Polat, Neriman 132, 134, 135
Pollock, Griselda 44, 112
Powell, Richard J. 148, 155
Preziosi, Donald 146
Prix de Rome 61

Quinn, Marc 57

Ramos, Mel 147, 148
Read, Herbert 113
Rembrandt (van Rijn) 11, 151
Renda, Günsel 22
Renoir, Pierre August 39, 40
Rivers, Larry 147, 148, 155

Saçlıoğlu, Ekin 135, 136
Sadako, Sasaki 166, 167, 168
Sahir, Celal 58

Salomon, Nanette 93
Sanayi-i Nefise Mektebi 24, 25, 58, 59, 60
Sancar, Serpil 89, 91
Santralistanbul 93, 140
Savaş, Güneş 138
Semercioğlu, Gülay 137, 138
Seyfettin, Ömer 58
Seyyid, Süleyman 24, 31, 32
Shaw, Wendy 56, 60
Sherman, Cindy 47, 148, 149
Skiles, Jacqueline 110
Smelik, Anna 108
Sofu, Melek Celal 112
Sonad, Kâmil 75, 76
Sönmez, Ayşegül 106
Sönmez, Necmi 108
Spivak, Gayatri Chatravorti 160
Stevens, Alfred 41, 42
Stimson, Blake 163
Sturken, Marita 151
Suman, Nusret 76
Sungu, Aslı 134
Superflex 169

Şahinoğlu, Rüçhan 23
Şehabettin, Cenap 58
Şehsuvar Kadınefendi 49
Şeker Ahmet Paşa 24
Şeni, Nora 27, 28, 45
Şentürk, Namık Kemal 79
Şimşek, Özlem 12, 13, 35, 36, 46-54, 70

Tableau Vivant 36
Tansuğ, Sezer 17, 25, 95, 113, 114
Tanyeli, Nevhiz 128, 140
Tekeli, Şirin 45, 91, 114
Tenger, Hale 116, 126, 131, 132, 140
Terkol, Güneş 138
Tezonar, Haluk 76
Thomson, Belinda 37
Thorak, Josef 68
Tiziano 143, 144, 148
Toksoy, Yasemin Nur 139
Tollu, Cemal 62, 63, 64, 65, 66
Tolon, Canan 93, 129, 140
Topuz, Seyhun 76, 83, 122, 140
Turam, Selin 50, 52
Türkiye Ulusal Kadınlar Partisi 114
Türkyılmaz, Mürüvvet 137, 140
Twain, Mark 143

Uffizi Müzesi 143
Uras, Elif 135, 136
Uyanık, Mehmet 76

Üç Güzeller 64, 69

Vaka, Demetra 33
Valie Export 178
Van Gogh, Vincent 150, 151
Van Mour, Jean-Baptiste 70
Vasarely, Victor 98, 123, 124
Vasari, Giorgio 92
Velasquez, Diego 176
Velidedeoğlu, Hıfzı Veldet 81
Venturi, Lionello 113
Vergine, Lea 149

Wallis, Brian 168
Weintraub, Linda 161, 163
Wilke, Hannah 149
Wittig, Monique 106
Wolff, Janet 44

Yağcıoğlu, Burcu 134
Yalter, Nil 86, 94, 95, 105, 106, 107, 108, 132, 140
Yasa Yaman, Zeynep 50
Yeni Eğilimler 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124
Yersel, Seçil 139
Yetik, Sami 59

Zeid, Fahrelnissa 93, 140

Kimlikli Bedenler'de bir araya gelen yazılar, farklı dönemlerde üretilmiş, farklı türde yapıtlar üzerinden bedenin kimlik etrafındaki kültürel örüntülerine bakıyor. Sanatın ve tarihinin kimlik olgusunun kurgulanma sürecinde oynadığı ideolojik işlevi sorgulayan yazıların yanı sıra, günümüzde kimlik politikalarıyla ilgilenen sanatçıların, geçmişin yapıtlarından bugüne taşınan stereotipik temsilleri nasıl alt ettiği irdeleniyor.

Osmanlı resminden Cumhuriyet dönemine uzanan süreçte çıplaklık olgusunun sanatsal ve kültürel zemini, Türkiye'nin modernleşme süreci bağlamında beden ve temsilleri, bir 'namus meselesi' olarak heykel olgusu, kadınların çağdaş sanattaki öncü konumları, feminizm ve performans, kimlik politikaları bağlamında sanatta performatif beden, bedenin 'armağan' kavramı bağlamında sanatsal bir metafora dönüşümü *Kimlikli Bedenler - Sanat, Kimlik, Cinsiyet*'te ele alınan konular.



ISBN: 978-975-570-659-7
9 789755 706597
15 TL
www.selyayincilik.com
www.twitter.com/selyayincilik
www.facebook.com/SelYayincilik