



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Resim Anasanat Dalı**

**KADINA DAİR RESİMSEL ÖYKÜLEMELER**

**Çiğdem TÖLÜK AFERİN**

**Sanatta Yeterlik Tezi**

**Ankara, 2022**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

KADINA DAİR RESİMSEL ÖYKÜLEMELER

Çiğdem TÖLÜK AFERİN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2022

## TEŐEKKÜR

Tez danışmanım ve değerli hocam Sayın Prof. İsmail Ateş, sabrınız, güveniniz ve desteğinizle Hacettepe niversitesi'nde sürdürdüğüm öğrenim hayatım boyunca hep yanımda oldunuz. Katkılarınızla, kendimi geliőtirme sürecimin, hedeflediğim noktaya ulaşmak için harcanacak çabanın zorlu olmasının yanında ne kadar keyifli olduğunu gösterdiniz. Karőılaőtıęım için kendimi Őanslı hissettiğim insanlardan biri oldunuz. Sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

Değerli Hocalarım, hayatımın en önemli dönemlerinden biri olan Sanatta Yeterlilik öğrenimim süresince güveniniz, çalıőmalarıma verdiğiniz destek ve önerileriniz çok değerliydi. Gveniniz ve desteğiniz için çok teőekkür ederim.

Tez İzleme Komitesinin değerli jüri yeleri Sayın Doç. Zlfıkar Sayın, Sayın Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu'na, Sanatta Yeterlik Tezim konusundaki değerlendirmeleri, eleştiri ve nerileri için teőekkürlerimi sunarım.

Ayrıca desteği için değerli AŐkım Adan Ercan, Orhan Aktaş ve Metin Gümüş'e teőekkürlerimi sunarım.

Ve annem Yıldız Tlk, eőim Doęuőcan Aferin ve kızım Yıldız Maysa Aferin, sabrınız ve desteğiniz için size minnettarım.

## KADINA DAİR RESİMSEL ÖYKÜLEMELER

**Danışman:** Prof. İsmail ATEŞ

**Yazar:** Çiğdem TÖLÜK AFERİN

### ÖZ

Toplumsal cinsiyet rolleri, kişi doğduğu andan itibaren başlayarak tıpkı bir kodlama gibi kişiye yüklenmeye başlar. Her yerde bireyden cinsiyeti doğrultusunda uygun davranışlar sergilemesi beklenir. Bu bağlamda cinsiyet rolleri kişinin benliğini ve zihnini etkileyen bir duruma dönüşür. Geçmişten günümüze kadınlık ve erkeklik kavramına, her iki cinse ait imajlara, onlara tanımlanan özelliklere, statülere, cinsler arası iş bölümüne tarih boyunca hep rastlanmıştır. Cinsiyet kimlikleri ile bu kimliklerin oluşumu, cinsler arası ilişkilerin düzenlenme şekilleri, aile türleri, akrabalık ilişkileri, cinslerin birbirine karşı davranış ve tutumları, cinsel ahlak, ikinci plana atılan, ötekileştirilen kadınları çalışmalarında işleyen ve kendini sanatıyla var eden bireyin sosyal psikolojisine birçok yazar ve sanatçı eserinde değinmiştir. Örneğin Leyla Erbil'in romanlarında, Hale Tenger, Nur Koçak, Şükran Moral, Gözde İlkin, Gina Pane, Gülsün Karamustafa, Shirin Neshat, Orlan ve daha birçoğu gibi sanatçı ve yazarların eserlerinde kadının cinsiyetinin, cinselliğinin ve cinsel hiyerarşinin işlendiği görülmüştür.

Sanatçının kendini ifade etmesinde önemli bir yere sahip olan öykü anlatıcılığı bilgi aktarımının en eski yollarından biridir ve sanatçının kendini ifade etmesinde önemli bir yere sahiptir. Tarih ve mitoloji öykü anlatıcılarının eseridir ve kuşkusuz sözcüklere dayalıdır. Ancak bu öyküleri görselleştiren heykeltıraşlar, ressamlar ve sahne sanatçıları, ortaya koydukları eserlerle onları sanatsal bir olguya dönüştürerek canlandırırlar. Böylece, bir yandan da insanın yaratılışından günümüze kadar olan biteni belgeleyerek, varoluşa değeri biçilemez katkıda bulunurlar. Yaşamın içinde olan öyküyü; günlük, değersiz sıradan onlarca olay, nesne ve kavramın içinden alıp çıkarmak ve başka bir şeye dönüştürmek sanatçının işidir.

“Kadına Dair Resimsel Öykülemeler” adlı bu tez çalışmasında kadına dayatılan rollerden, kadının sanatta ve sanatında nasıl ifade ettiğine; kimlik, sosyal rol, toplumsal etkileşim, toplumsal cinsiyet, toplumsallaşması kapsamında yer verilmiştir. Ayrıca bu konuda eserler üreten sanatçılara yer verilerek kadının ve kadın sanatçıların toplumda konumlandırılışı eleştirel bir şekilde ele alınmıştır. Beraberinde gerçekleştirilen kişisel ve özgün çalışmalarda

teknik, içerik, konu olarak kadının sanatta var olma çabası ve sosyo-psikolojik durumu yküleme yapılarak ortaya konulmuş ve yorumlanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Kadın, sanat, sanatta kadın, toplumsal cinsiyet, yküleme

## **PICTORIAL NARRATIVES ABOUT WOMEN**

**Supervisor:** Prof. İsmail ATEŞ

**Author:** Çiğdem TÖLÜK AFERİN

### **ABSTRACT**

Gender roles begin to be imposed on the person, just like coding, from the moment the individual is born. Everywhere, an individual is expected to behave appropriately in line with their gender. In this context, gender roles become a situation that affects the self and mind of the person. From past to present, the concept of femininity and masculinity, the images of both sexes, the characteristics defined for them, the status, the division of labor between the sexes have always been encountered throughout history. Gender identities and the formation processes of these identities, how the relations between the sexes are organized, family types, kinship relations, attitudes and behaviors of the sexes towards each other, sexual morality, many writers and artists are involved in the social psychology of the individual who processes women who are put in the background and marginalized in their works and who create themselves with their art. mentioned in his work. For example, in Leyla Erbil's novels, it has been seen that women's gender, sexuality, and sexual hierarchy are handled in the works of artists and writers such as Hale Tenger, Nur Koçak, Şükran Moral, Gözde İlkin, Gina Pane, Gülsün Karamustafa, Shirin Neshat, Orlan and more.

Storytelling, which has its roots in storytelling and is one of the oldest ways of transferring knowledge, also has an essential place in the artist's self-expression. Mythology and history, the work of storytellers, is undoubtedly based on words. However, the painters, sculptors, and stage artists who visualize these stories enliven them with their works and turn them into an artistic phenomenon. Thus, on the one hand, they make invaluable contributions to existence by documenting what has happened from the creation of man to this day. The story is in life. It is the works of the artists to pull it out of dozens of daily, worthless, ordinary events, objects, and concepts and transform it into something else.

In this dissertation titled “Pictorial Narratives About Women”, the roles imposed on women show how women are expressed in art, identity, social role, social interaction, gender, and socialization. At the same time, the positioning of women and women artists in society has been critically discussed by giving place to the artists who have produced works on this subject. In the personal and original works carried out together, the technique, content, the

effort of women to exist in art as a subject, and their socio-psychological situation were revealed and interpreted by narrating.

**Keywords:** Women, art, women in art, gender, narration

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT .....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ .....	v
GÖRSEL DİZİNİ.....	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR .....	ix
GİRİŞ .....	1
<b>1. BÖLÜM: KADININ TARİHSEL VE TOPLUMSAL SÜRECİ.....</b>	<b>4</b>
1.1. Tarihsel Süreçte Kadın.....	4
1.2. Toplumsal Dönüşüm Süreçlerinde Kadın .....	7
<b>2. BÖLÜM: FEMİNİZM VE SANATTA KADIN İMGESİNE GENEL BİR BAKIŞ</b>	<b>13</b>
2.1. Feminizm ve Sanat .....	13
2.2. Modernizm, Postmodernizm ve Kadın .....	24
2.3. Batı Sanatında Kadın Sanatçılar.....	31
2.3.1. Marlene Dumas .....	32
2.3.2. Cindy Sherman .....	34
2.3.3. Marina Abramoviç.....	36
2.3.4. Tracey Emin .....	39
2.3.5. Kiki Smith .....	40
2.4. Türk Sanatında 1970'den Günümüze Kadın Sanatçılar .....	43
2.4.1. İnci Eviner .....	44
2.4.2. Azade Köker .....	47
2.4.3. Neriman Polat .....	49
2.4.4. Füsun Onur .....	53
2.4.5. Nur Koçak.....	55



<b>3. BÖLÜM: RESİMSSEL ÖYKÜLEMELER BAĞLAMINDA UYGULAMALAR....</b>	<b>59</b>
3.1. Resimde Öykü Oluşturma Üzerine.....	59
3.2. Kadına Dair Resimsel Öykülemeler .....	60
3.2.1. Nihal'in Sahnesi.....	60
3.2.2. Zambak'ın Doğumu-Doğuşu .....	62
3.2.3. Büşra'nın Bedeninin Tınısı.....	63
3.2.4. İrem'in Soluğu .....	65
3.2.5. Canan'ın Çırpınışları .....	67
3.2.6. Leyla Ela Gözlu Bir Çöl Ahusu .....	68
3.2.7. Charlotte Berend .....	71
3.2.8. Mileva Maric.....	74
3.2.9. Zeynep'in Tek Kişilik Orkestrası.....	77
3.2.10. Hikmet'in Sessiz Bağırışları .....	81
3.2.11. Nergis'in Kokusu .....	85
3.2.12. Emel'in Yüreğinin Mürekkebi .....	87
3.2.13. Camille Claudel.....	89
3.2.14. Hafize'nin Kanatları .....	93
3.2.15. Zelda Sayre .....	95
<b>SONUÇ .....</b>	<b>99</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>102</b>
<b>ETİK BEYANI.....</b>	<b>106</b>
<b>ORJİNALLİK RAPORU.....</b>	<b>107</b>
<b>ORIGINALLY REPORT.....</b>	<b>108</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....</b>	<b>109</b>

## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Miriam Schapiro, Enriqueta Pena Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir .....	18
<b>Görsel 2.</b> Judy Chicago. Yemek Daveti .....	19
<b>Görsel 3.</b> Judy Chicago. Yemek Daveti. Seramik, Porselen, Tekstil. ....	19
<b>Görsel 4.</b> Georgia O'keeffe. Black Iris.....	21
<b>Görsel 5.</b> Frida Kahlo, İki Frida.....	22
<b>Görsel 6.</b> Levni. Dâder Banû .....	23
<b>Görsel 7.</b> Levni. Saz Heyeti.....	24
<b>Görsel 8.</b> Sherrie Levine. After Edward Weston .....	29
<b>Görsel 9.</b> Sherrie Levine. After Walker Evans .....	30
<b>Görsel 10.</b> Marlene Dumas. The Widow .....	32
<b>Görsel 11.</b> Marlene Dumas. Chrolosis (Love Sick) .....	33
<b>Görsel 12.</b> Cindy Sherman. İsimsiz Film Kareleri. ....	34
<b>Görsel 13.</b> Cindy Sherman. İsimsiz Film Kareleri. ....	35
<b>Görsel 15.</b> Marina Abramoviç. Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı .....	36
<b>Görsel 16.</b> Marina Abramoviç. Balkan Savaşları .....	38
<b>Görsel 17.</b> Tracey Emin. My Bed (Yatağım) .....	40
<b>Görsel 18.</b> Kiki Smith. İç Organlar .....	41
<b>Görsel 19.</b> Kiki Smith. Kaburgalar .....	42
<b>Görsel 20.</b> Kiki Smith. Omurga .....	42
<b>Görsel 21.</b> İnci Eviner. Yeraltında Beuys. İki Kanallı Video. 2.40 dakika, 2017. Video Görüntüsü.....	45
<b>Görsel 22.</b> İnci Eviner. Yeni Vatandaş. 2010. Mekâna göre duvar işi (Birinci edisyon). LCD ekranda 3 HD video, 3 dakika döngü / MAC/VAL Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, Paris .....	47
<b>Görsel 23.</b> Azade Köker. Hiçbir Yerde, Her Yerde .....	48
<b>Görsel 24.</b> Azade Köker. Aleppo II/Halep II.....	48
<b>Görsel 25.</b> Azade Köker. Kolektif Bedenler .....	49
<b>Görsel 26.</b> Neriman Polat. Ev Nöbeti .....	51
<b>Görsel 27.</b> Neriman Polat. Kesmek Üzerine 1 .....	51
<b>Görsel 28.</b> Neriman Polat. Yatak .....	52
<b>Görsel 29.</b> Füsün Onur. Herhangi Bir İskemle .....	54
<b>Görsel 30.</b> Füsün Onur. Tekir'e Ağıt .....	54

<b>Görsel 31:</b> Nur Koçak. Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesnelere 1 .....	56
<b>Görsel 32:</b> Nur Koçak. Yabanıl (Farsuche) ya da Fetiş Nesne 2 .....	56
<b>Görsel 33:</b> Nur Koçak. Kırmızı ve Siyah .....	57
<b>Görsel 34:</b> Nur Koçak. Annem, Babam, Ablam ve Ben II .....	57
<b>Görsel 35:</b> Çiğdem Tölük Aferin. Nihal'in Sahnesi.....	62
<b>Görsel 36:</b> Çiğdem Tölük Aferin. Zambak'ın Doğumu-Doğuşu.....	63
<b>Görsel 37:</b> Çiğdem Tölük Aferin. Büşra'nın Bedeninin Tınısı.....	64
<b>Görsel 38:</b> Çiğdem Tölük Aferin. İrem'in Soluğu .....	66
<b>Görsel 39:</b> Çiğdem Tölük Aferin. Canan'ın Çırpınışları.....	68
<b>Görsel 40:</b> Çiğdem Tölük Aferin. Leyla Ahu Gözülü Çöl Ahusu.....	71
<b>Görsel 41:</b> Çiğdem Tölük Aferin. Charlotte Berend.....	74
<b>Görsel 42:</b> Çiğdem Tölük Aferin. Mileva Maric.....	77
<b>Görsel 43:</b> Çiğdem Tölük Aferin. Zeynep'in Tek Kişilik Orkestrası .....	81
<b>Görsel 44:</b> Çiğdem Tölük Aferin. Hikmet'in Sessiz Bağırışları.....	85
<b>Görsel 45:</b> Çiğdem Tölük Aferin. Nergis'in Kokusu.....	87
<b>Görsel 46:</b> Çiğdem Tölük Aferin. Emel'in Yüreğinin Mürekkebi.....	89
<b>Görsel 47:</b> Çiğdem Tölük Aferin. Camilla Claudel.....	93
<b>Görsel 48:</b> Çiğdem Tölük Aferin. Hafize'nin Kanatları.....	95
<b>Görsel 49:</b> Çiğdem Tölük Aferin. Zelda Sayre .....	98

## SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

<b>Kısaltmalar</b>	<b>Açıklamalar</b>
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
S.	: Sayfa

## GİRİŞ

Düşünebilmesiyle diğer canlılardan üstün tutulan, dünyada çok fazla söz sahibi olan canlı, kadın ve erkek olarak iki farklı cins olarak tanımlanmaktadır. İkisinin de varlığını sürdürdüğü yaşamda bir denge vardır. Kadın ve erkek bu denge ve düzen içinde oluşmuştur. Tarih boyunca bu denge, insanların içinde bulunduğu inanç farklılıklarına göre erkek ve kadına verilen değer, her topluma, farklı dönemlere ve kültürlere göre değişiklik gösterebilmektedir.

İnsan yaşam boyu, doğduğu andan itibaren kendine biçilmiş cinsiyet rollerine uygun davranması için yönlendirilir. Renk, nesne gibi seçimlerinde var olan durumlara uygun davranması beklenir. Birey sosyal ortamda olması gereken kişiyi tarif etmeyi öğrenir. Kimliğini, buna göre davranarak sosyal ortamının özelliklerine görev ve rollere ait semboller ile yaşam modellerine göre belirler ve uygular.

İnsanın var olmasıyla ortaya çıkan cinsiyet farklılığı Kant, Butler, Freud, Foucault gibi düşünürlerin değerlendirmeleriyle bugün daha sağlam bir zemin üzerinde ele alınmaktadır. Direk (2014, s. 54), Kant'ın şu ifadeleriyle erkek ve kadının birbirinden üstün olma durumuna değinir; "Doğa türün korunmasını gözeterek kadını erkekten daha zayıf yaratmıştır. Fakat daha az kuvvetle iş yapacak makinenin daha iyi tasarlanması gibi doğa da kadını tasarlarlarken hünerini göstermiştir". Yine Kant'ın kadını zayıflığından kaynaklanan üstünlüklerinin ortaya çıkabilmesi medeniyetle gelişmesine bağlı olduğuna da değinir. Cinsiyet bireysel olduğu kadar toplumsal özelliklerini de barındıran bir kavramdır. Bireysel düzeyde bireysel seçimler etrafında şekillenen kimliğin toplumsal anlamda kabul görmesi bunun tekil anlamlar içeren bir kavram olmadığını gösterir (Kahraman, 2010, s. 77). Toplumun varoluş nedenlerinden biri olan kendisi için tekil diye belirlediği kimlik olgusu, toplum tarafından çözümlenip tekrar kendini var ediyor diye düşünülebilir. Çünkü böyle bir sorun yok da toplum kendi üretiyor denilebilir. Böylelikle toplum geçmiş-gelecek türünden odakları oluşmaktadır (Kahraman, 2016, s. 4).

Tarih öncesinde Paleolitik, Mezolitik, Neolitik, Kalkolitik çağlarda kadın ana tanrıça olarak görülürken, tarih sonrası İlk, Orta, Yeni, Yakın çağların başlamasıyla ikinci plana konumlandırılmıştır. Bu durum kadını olumsuz yönde etkilemiştir. Hâlbuki kadın, insan olarak değerlendirilmesinin ötesinde aynı zamanda duygusal bir varlıktır. Kadının duygusallığının göz ardı edilmesi, farklı toplumlarda tarihsel süreç içinde rahatsız edici

kalıplara sıkıştırılması, tüm insanlık adına bir problem oluşturmaktadır. Bu durum sadece kadınları ilgilendiren bir problem olmaktan çok tüm insanları kapsayan önemli bir sorundur. Kadın sanat tarihi boyunca daima sanata konu olmuş, bir dönem ana tanrıça olarak övgü alırken, başka bir dönemde ise cinsel obje olarak kullanılmış ve yerilmiştir. Her dönemde farklı anlamlarla kullanılan kadın imgesi, toplumların dili, dini, ırkı, kültürü gibi özelliklerine göre değişik özellikler ve kullanım farklılıkları göstermektedir. Kadın vücudunun estetik bir yapıya sahip olması nedeniyle görsel sanatların tüm alanlarında büyük ilgi görmüştür. Kadın vücudunun imge olarak kullanılması, çıplak resmedilip onun bir nesne olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Hâlbuki kadın bir nesne değil, duygusal bir canlı olarak, ona değer verilmesinin gerektiği düşüncesiyle, sanat alanı içinde konu olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Günümüzde yaşanmakta olan topluma, erkek egemen yapının ihtiyaçlarının öncelik olarak kabul edildiği ve yine erkek tarafından düzenlenip kadının da kabul etmek zorunda bırakıldığı bir toplum düzenidir demek pek de yanlış değildir. Yine aynı toplum, çağdaşlaşma yarışında kadını haklarının bilincinde olmayan, özgür düşünemeyen kadını da beraberinde doğurmaktadır. Çağdaş toplumlarda ise kadın da erkek gibi birey kabul edildiği için bilinçli ve özgür yani olması gereken haliyle görülür. Kadının ve erkeğin bilinçlenip uyumlu bir toplum düzeni oluşturmasıyla çağdaş bir toplum düzeni oluşabilir. Bunu için toplumsal cinsiyet sosyal yaşantının tüm parçalarında kendini derinden hissettirir ve sanatta bundan nasibini alır.

Kadın, doğduğu toplumda özelliklerine göre şekillenip kişilerle ilişkiler kurarak hayatın bir parçası olmaya doğru ilerlerken bir takım seçeneklerle karşılaşır. Bu seçeneklerden biri olan cinsiyet rollerini öğrenerek yaşamında uygulamaya başlar. Bu rollere uyum sağlayıp hayatında uygularken yaptığı davranışların toplum tarafından onaylanıp onaylanmadığına da önem verir. Cinsiyet eşitsizliği birçok dönemde kendini göstermekle kalmayıp cinsiyetçi ideolojinin öğrenilmiş toplumsal cinsiyet rollerini doğal göstermek için bir bilinç olduğu gözden kaçmamaktadır. İster toplumsal yapının dayattıklarıyla olsun ister soyut düşüncenin özellikleri olsun insan yaşadığı çağı üzerinde taşır. Örneğin ataerkil bir toplumda din, tarih içinde süregelen kurallar ve roller arasında sıkışan kadın sanatçı, bedenini kullanarak en radikal duruşu seçmektedir. Böylelikle toplumsal yaptırımlara, rollere, simgelere ve nesne olma durumuna karşı koymaktadır.

Kadınlık kavramı doğuştan değil sonradan oluşturulmuş cinsiyet ayrımının ismidir. Cinsiyet birey açısından yaşamın daha ilk yıllarından itibaren toplumsal bir kategori olarak anlam kazanmaya başlar. Toplumsal cinsiyet ayrımına neredeyse tüm dünyada rastlanabilir. Bu geçmişten günümüze süregelen bir durumdur. Ancak yaşanma şiddeti toplumdan topluma farklı dereceldedir. Toplumsal cinsiyet, biyolojinin kodladığı maddi bedenlere manevi anlamlar yüklemektir. Kadın ve erkeği cinsiyet bağlamında rol ve statülere ayırmaktır. Bu ayırım kadının aleyhine birçok eşitsizliği doğurmaktadır. Aile ve ataerkil gelenekler toplumsal cinsiyetin üremesine ve eşitsizliğe sebep olmuştur.

# 1. BÖLÜM: KADININ TARİHSEL VE TOPLUMSAL SÜRECİ

## 1.1. Tarihsel Süreçte Kadın

Aklı sayesinde yeryüzündeki tüm canlılardan farklı bir konuma sahip olan insan, elbette bir amaç için var olmuştur. Tarih boyunca insanın oluşumu veya yaratılışı hakkında birden fazla teori vardır. İnsanların inançlarına göre, bu teoriler değişiklik göstermektedir. İlk insandan bahseden kaynaklar, kutsal kitaplar, dini metinler ve mitolojik hikâyelerdir (Ağırman, 2001, s. 28). Kadının varoluş hikâyesi nerdeyse her inanç sisteminde benzerlik göstermektedir. Kadının yaratılışının erkeğin yaratılışından sonra gerçekleştiği inancı, birçok mitte ve inançta kabul görülmüştür. Bu düşünce, kadının sosyolojik açıdan erkekten farklı olarak düşünülmesine neden olmuştur. En nihayetinde insan yaratılmış ve bir hayat sürmeye başlamıştır. Halen devam eden bu inanç, günümüzde toplumların sosyo-ekonomik seviyesi, yönetim şekli ve kültürüne göre değişiklik göstermektedir.

İlk çağlarda “Ana Tanrıça” olarak görülen kadın, çağın sonlarına doğru gidildikçe ismi olmayan, kimliği onu rencide edici şekilde tanımlanan, cadı hatta günahkâr olarak ilan edilmeye başladı. Kadınların adının geçmediği toplumlar, erkek egemenliğini her anlamda benimseyen ve kullanan eril güçler, ekonomi, siyaset, hukuk gibi toplumsal düzenin her alanında kendilerini tek söz sahibi olarak nitelendirmiş ve bu uzun yolda eril güç konumuna yerleşmişlerdir. Kadının insan sıfatına layık görülmediği bir düzen oluşturulmuştur. Kadın ona yüklenen sorumluluğu hiçbir şekilde itiraz etmeden yerine getirmek mecburiyetindedir.

Kadına yüklenen algının değişimi oldukça hızlı bir biçimde sürerken, bir dönemin tanrıçası, zamanla ötelenip hor görülmeye başlandı. İlk çağın sonlarına doğru; doğuran, kendi vücudundan başka bir canlıyı çıkarmak gibi kutsal bir görevi olan kadının yerini “cadı” sıfatı aldı. Erkek gözüyle kadın, tanrı tarafından yeryüzüne hizmet etmek amacıyla gönderilen hem tanrının hem kocasının ona verdiği sorumluluğu yerine getirmek için yaşayan bir varlık olarak görülmekteydi. Kısaca kadın, her yönüyle aracı olmasının yanı sıra, neslin devamı için gerekli olan doğurganlık özelliği olduğu için bunu yapmak mecburiyetindeydi. Bu, kadının tanrının yaratıcılığının aracı ve aynı zamanda bir ailenin devamını sağlamak için gerekli olan tüm sorumluluğu yapması ile sorumlu bir hizmetkâr olarak yine bir aracı görev üstlenmesine neden oldu (Çelebi, 2015, s. 109).



Kadın biyolojik olarak erkekten farklıdır. Bu durum kadının, erkekten noksan olduğu sonucunu çıkarmaz. Aynı şekilde erkeğin de kadından daha üstün bir varlık olduğu anlamını çıkarmak da doğru olmaz. Kadın, aynı erkek gibi kendini koruyabilen bir birey iken ona daima bir aidiyet yüklenmektedir. Birinin annesi, birinin kızı, birinin kız kardeşi veya birinin eşi söylemlerine tabi tutularak, bu aidiyetlik nesilden nesile aktarılmaktadır. Kadın ile erkek arasında farklılıklar mevcuttur; fakat bu farklılıklar birini diğerine göre daha kıymetli ya da daha kıymetsiz yapmaz. Bu farklılıklar, her iki cinsinde sosyal hayatta bir denge içinde yaşamasını zorunlu hale getirir.

Tarih öncesi çağlarda, kadın kutsal bir güce sahipti. İnsanlığın devam etmesi için gerekli olan şey kadın vücudunda gizliydi ve insanlık, kadına büyük bir hayranlık duymaktaydı. Çünkü ölümün karşısında durabilen tek güç doğurganlıktı (Çelebi, 2015, s. 100). Kadın bu gücün sahibiydi ve “tanrıça” olarak nitelendiriliyordu. Bunun neticesi olarak anaerkil dönem başlamış oldu. Bolluğu ve bereketi temsil eden kadın, ilginin odak noktasıydı. Bu düzen tarihi çağların başlamasıyla, değişmeye ve kadının mevcut durumu erkek lehine bir durum olmaya başladı. Tarihin içinde gerçekleşen önemli olaylar, kadın algısı üzerinde önemli değişikliğe sebebiyet vermiştir. Bu olaylardan birisi Sümerlerin yazıyı bulunmasıyla başlayan “uygarlık tarihi” ile yazılı hukukun gelişme sürecidir (Çelebi, 2015, s. 10). Tarihsel olarak yaşama dair olan her şey kayıt altına alınmaya başladıktan sonra hukuk ve adaletin varlığından söz edilmeye başlandı. Böylece insanları hakları genelinde, kadın hakları ve çocuk hakları gündem oluşturmaya başladı.

Orta çağda, toplumu yönlendirmeye sahip olan kilisenin, erkek egemenliğinde olması nedeniyle kadın haklarının göz ardı edildiği, baskılandığı bir dönemdir. Erkek egemenliğinin artması kadın yaşantısı üzerinde olumsuz etki oluştururken, duyulan tek ses erkek sesidir. “Batı toplumlarında dönemin tüm iplerini elinde tutan kilise, toplumun düzenini belirleyen en büyük güç olarak kendini göstermeye başlamış ve söz söyleme yetkisine sahip olan en büyük kurum olmasından dolayı, en küçük noktaya bile müdahale yetkisi olması nedeniyle tüm unsurlar kilise tarafından şekillendirilmeye başlamıştır. Bu gücün sahibi olan kilise, gücünün farkında olması nedeniyle olumsuz bir ortam yaratmaktaydı. Bu güç, cinsiyetler arası eşitsizliğin daha çok içselleştirilmesine sebep olmaktadır. Cinsiyet eşitsizliğinin bu denli yoğun yaşandığı bu dönemde, sadece kadınlar ve erkekler olarak değil, toplum içinde oldukça fazla ötekileştirmeler mevcuttu. Kadın ve erkeklerin yanı sıra, efendiler ve köleler, yerliler ve yabancılar gibi birçok toplumsal sınıflandırmalar mevcuttur” (Yuval-Davis, 2007,

s. 104). Bütün bu sınıfsal hiyerarşi, otoritenin dayatmaları ile oluşmuştur. Temel hak ve özgürlüklerden söz etmek oldukça güç bir durumdur.

Rönesans döneminde kilisenin baskıcı etkisi azalmıştır. Kilisenin, hâkimiyetinin bitmesi ile insanlarda bastırılmış olan birçok arzu açığa çıkmaya başlamış, korktukları için geri durdukları her alanda gelişmelerin yaşandığı görülmüştür. Avrupa, Ortaçağ karanlığının rahvetini üstünden atarak Rönesans'ın aydınlığı ile yeniden ayağa kalkmaya başlamıştır. Ancak ortaçağın cehaleti ve gerici olan bazı tutum ve davranışları yok olmaya başlamış olsa da, toplumsal yapılanma bakımından bazı çatlaklar görülmektedir. Halk arasındaki kast sisteminin mevcut konumunun korunması ve kadın erkek eşitsizliğinin etkileri devam etmekteydi. “Kadının erkekle ilişkisi ne olursa olsun (baba, eş, v.b.), her koşulda sırasıyla önce babasının sonra kocasının sorumluluğu altındaydı ve ikisini de onurlandırmak ve onlara itaat etmek durumundaydı” (Hufton, 2005, s. 25). Kadının, evlilik durumunda evliliğe yaptığı katkı oldukça önemliydi. Bundan dolayı kadının çalışması gerekiyordu ve evlenmeden önce çalışması normal görülüyordu. Kadının çalışması bir erkeği cezp edebilir nitelikteydi. Bu sebeple evlenmeden önce çalışıp hem kendi masrafını karşılamak hem de evliliğe hazır bir duruma gelmek için beceri biriktirmek durumundaydı. Fakat kadınlar, erkekler gibi prestijli mesleklerde çalışmıyorlardı. “Oysa kadınların aldığı geleneksel eğitim onları, bu mesleği icra etmeye erkeklere üniversitede verilen kitabi eğitimden daha iyi hazırlamaktaydı” (Michel, 1993, s. 46).

Rönesans dönemi kadın erkek eşitsizliğinin yanı sıra kadınlarda hatta erkeklerde bile kendi aralarında bir hiyerarşi görülmektedir. Aristokrat ailelerin erkek ve kadınları ailelerinin her türlü olanağına sahiptirler (eğitim ve sosyal olanaklar) fakat orta ve alt sınıf bu ayrıcalıklardan faydalanamamaktaydı. Sonuç olarak Rönesans Dönemi, Ortaçağ yıkıntılarının toparlanmasını üstlenen pek çok değişikliği beraberinde getirmiş olmasına rağmen, “kadın” algısında çok fazla bir değişiklik olmamıştır. Erkek otoritesi kadın üzerinde öteki algısını arttırmış ve orantısız güç cinsiyetçi tavırların devam etmesine neden olmuştur.

1789 Fransız Devrimi vatandaşlık ve temel medeni haklar tarihinin bir başlangıcıdır. Bütün bu haklar hem erkek hem de kadın için oldukça önemli bir yere sahiptir. Özellikle kadınlar için bir umut ışığı niteliğindedir. 19. yüzyıla kadar yaşanan kadının ikinci sınıf görülme anlayışı değişmeye başlamıştır. Devrimin etkisiyle ortaya çıkan yeni haklar, erkek ile kadın arasındaki dengeyi sağlayan bir yol izlemekteydi. “Modernliğin gelişi, dişiye özne olarak,

kadını tam bir birey ve siyasal yaşamın katılımcısı ve eninde sonunda bir vatandaş olarak olumlamayı olanaklı kıldı” (Fraisie ve Perrot, 2005, s. 13).

Kadınlar ekonomik, siyasal ve sosyal haklardan faydalanarak toplumun bir üyesi olarak yavaş yavaş kendini kabul ettirmeye başlamıştır. Bu dönem, büyük bir gelişmenin başlangıcı olarak kabul edilip kadınların tarihini araştırmak adına önemli bir adım olarak nitelendirilebilir. Kadınların varlığının yasal olarak kabul edilmesiyle birlikte birey olarak kabul edilmeye başlanması, büyük bir gelişme olarak değerlendirilebilir. Kadınların bir erkeğe bağı olarak yaşama zorunluluğu yeni gelişmelerin ortaya çıkmasıyla yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamış ve böylece kadınlar sosyal hayatta kendini ifade ederek özgür bireyler haline gelmiştir. Kadınlara sunulan temel hak ve özgürlükler, bazı kişiler tarafından kabul görmüyordu. Bununla beraber Fransız Devrim’i ve I. Dünya Savaşı arasında çeşitli kadın hareketlerinin yaygınlaşmasıyla “Feminizm” ortaya çıkmıştır. Feminizmin kökeni oldukça eskiye dayansa da tam manasıyla 19. yüzyılda Fransa’da ün kazanmıştır. Feministlerin sadece siyasal hareketlerden değil, dinsel muhalefet merkezlerinden de destek almaları onlar için önemli bir güç kaynağı olmuştur (Käppeli, 2005, s. 452). Feminist hareketler, Fransa ve İngiltere’de medyanın desteğiyle daha fazla kitleye ulaşmıştır. Kadınlar kendi haklarını aramaya başlamış ve en önemlisi kendi tarihlerini inceleme fırsatına sahip olmuşlardı.

Kadınlar uzun uğraşlar sonucunda birçok alanda bulunma hakkına sahip olmuşlardı. Kadınlara 20. yüzyılın başlarında 21 ülkede oy hakkı tanınmıştır. Birçok sektörde memurluk hakkı verilmesi, iş imkânı sunulması ve kadınlara tanınan eşit maaş- eşit iş hakkı ile büyük gelişmeler yaşanmıştır. Kadın sözcüğünün önüne gelen ve kadına dair yargılamada bulunulmasını sağlayan herhangi niteleyici bir kelime, artık kadınların süzgecinden geçerek kullanılmaya başlanmıştır.

İnsan haklarının erkek-kadın bütün bireyleri kapsamaması gerekir. Özgür, eşit ve onurlu yaşama hakkı diyebileceğimiz ve doğduğumuz andan itibaren sahip olduğumuz bütün bu temel haklar, hayat boyu kesintisiz olarak sürer, vazgeçilemez ve hiçbir durumda değiştirilemez. Haklarımızı koruyan hukuk sistemine göre herkes ırk, cinsiyet, dil, renk, yaş, din, uyruk ya da mülkiyet ve toplumsal köken gibi farklılıklara bakılmaksızın yasalar önünde eşit olmalıdır.

## 1.2. Toplumsal Dönüşüm Süreçlerinde Kadın

Kadını insanlık tarihinde yüzyıllar boyunca gerçek kimliğini arayan bir varlık olarak görmekteyiz. Kadın bazı dönemlerde ezilmiş, ötekileştirilmiş, kullanılmış bir birey olarak karşımıza çıkar. Daha eskilere gidildiğinde, bazı toplumlarda kadının insan olup olmadığı konusunda bile tartışma içine girildiğine tanık olabiliriz. Kadına geçmişten günümüze hangi rollerin yüklendiğini daha iyi kavrayabilmek için insanlığın ilk ortaya çıktığı dönemlerden itibaren kadının toplumsal dönüşüm süreçlerini ele almak gerekir. İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana kadın 'baştan çıkarıcı' yani tutku, şehvet ve yoldan çıkarmanın diğer adı olarak görülmektedir. Erkeği ayartan Havva'dır ve baştan çıkarandır ve ilk günahın ondan çıktığına ve diğer günahlara sebep olacağına inanılır. Bu yüzyıllar boyunca hep böyle kabullenilmiştir. Bu sebeple kadın dizginlenmeli, sınırlandırılmalı ve bastırılmalıdır. Bütün bu yaklaşımlar kadının toplum içinde ötekileşmesinin pekişmesine neden olmuştur. Kadının öteki konuma gelmesi hak, eşitlik ve özgürlüğünün kısıtlanması, güvencesiz bir ortamda olmasına neden olmuştur.

İnsanlar ilkel toplumlarda yaşarken göçebe şekilde, toplayıcılık ve avcılık yaparak yaşamlarını sürdürmekteydiler. Kadın ailede, cinsiyete bağlı olarak iş bölümünde önemli görevler üstlenmekteydi. Belirtilen bu görevler çerçevesinde erkekler çoğunlukla avcılıkla yaparken, kadın ise çocukların bakım ve beslenmesi, sığağa-soğuga karşı korunması ve yırtıcı hayvanlardan uzak tutulması, yiyecek toplayıcılığı gibi görevlerini yerine getirmiştir. Erkekler avcılıkla uğraşırken, kadınlar tohum ekim-biçim işlerinin yanında balçığı şekillendirip, çanak-çömlek yapmakta, anı zamanda tezgâh kullanarak, ipleri dokunmuş bezler haline getirmekteydi. Kadınlar anaerkil bir aile yapısının hâkim olduğu avcı toplayıcı toplumlarda yarar bakımından üstün bir saygınlığa ve statüye sahiptiler. Zamanla, insanlar, göçebe yaşam tarzını yavaş yavaş terk ederek yerleşik düzene geçmiştir. Yerleşik yaşam tarzı, toplumların sosyal, siyasal ve ekonomik yapılarında köklü değişiklikler meydana getirmiştir. Hızla yerleşim merkezlerinin kurulmasıyla ticaret başlamıştır. Bu değişim süreci içinde, üretim araçları tekniğinin gelişimi ile tarımsal faaliyetler giderek gelişmeye başlarken; balıkçılık ve madencilik gibi yeni iş alanları da ortaya çıkmıştır. Bu olumlu gelişmelere karşın, insanların hemcinslerine ve doğaya karşı egemen olma ve mücadele etme çabaları savaşımlara sebep olmuştur. Bu noktadan itibaren fiziksel güç ve üstünlük ön plana çıkarak, giderek önem kazanırken; yaşanan bu değişim, kadın ve erkeğin önce aile daha sonrada toplumdaki rollerini ve statülerini derinden etkileyerek, köklü değişiklikler

yaratmıştır. Bu durum kadını, erkeğe oranla daha pasif ve ikincil plana itmiştir. Bu dönemde erkeğin toplumsal statüsünün giderek güçlendiği görülmektedir. Erkekler güç gerektiren madencilik, avcılık, çobanlık ve askerlik gibi fiziksel işlerle uğraşırken; kadınlar ise; aktif üretim sürecinden hızla evlerine çekilerek ev ve çocuk işleriyle uğraşmışlardır. Bu da ataerkil aile düzenini doğurmuştur.

Ataerkil düzenin egemen olduğu yıllarda, işgücü ihtiyacının büyük bölümü savaşlardan elde edilen ganimetlerden biri olan kadınların oluşturduğu kölelerden sağlanmaktaydı. X. yüzyıla kadar devam eden kölelik sistemi, Ortaçağla birlikte yerini feodal sisteme bırakmıştır. Bu dönemde özellikle kırsal bölgelerde, tarımsal alanlarda yoğun bir şekilde kadın işgücünden yararlanılmıştır. Kadınlar bu dönemde savaş ve siyaset gibi işlere dâhil edilmemeseler de tarımsal çalışma hayatında ve ev yaşamında önemli bir yere sahiptiler.

Toplumların tarihinde kadın anlayışının niteliğini, kadına biçilen rolleri ve kadının değerini anlayabilmek için tarih öncesi toplumlara göz atmak yeterli olacaktır. Roma ve Eski Yunan geleneğinde kadın alınıp-satılan bir eşya olarak görülmekte aynı zamanda kötülüğün kaynağı, yaratılıştaki eksik kalmış sıra dışı bir varlık olarak kabul edilmekteydi. Kadının konumunu cinsellik tayin ediyordu. Afrodit yani Roma'daki tanımıyla Venüs, cinselliğin tanrısal bir boyuta ulaştığının göstergesidir. Cinsiyet ayrımcılığı İlk Çağ'dan günümüze insanlığın en önemli toplumsal problemlerinden birisidir. Tarih boyunca dünyada genel olarak kadına yönelik negatif ayrımcılık yaygındır. Toplumsal farklılıklar bulunmakla birlikte doğumdan itibaren çocuklar arasında cinsiyet ayrımı yapılması âdeti geleneksel hâle gelmiştir. İslam öncesinde Türklerin çağdaşı toplumlarda bu durum kendini gösterir. Mesela Türklerin en yakınındaki kültürlerden birisi olan Çinlilerde doğan çocuk kız ise isim verilmeye değer görülmez, ona sayı ile hitap edilir. Yakın coğrafyadaki diğer bir topluluk olan Hintlilerde çocuk kız ise evlenene kadar babasının eğer yoksa erkek kardeşlerinin himayesi altındadır. Bu himayeden maksat kızların zayıf karakterli, günaha meyilli ve hayatını tek başına devam ettiremeyecek kadar güçsüz olduğuna inanılmasıdır. Ancak bu konudaki en uç örnek Araplardadır. Araplar için doğan çocuk kız olursa bu bir utanç olarak kabul edilir (Çağatay, 1989, s. 135).

Kadın İslam Öncesi Arap toplumlarında miras hakkı ve velayetten mahrum bırakılmış ve bu dönemde kız evladı olan ailelerin çocukları toplumun yüzkarası sayıldığından kimi zaman diri diri gömülerek öldürülmüştür. Sadece erkeğin soyundan gelenler akraba olarak ifade ediliyordu. Cinsel obje olarak sömürülmemek için hür ve soylu olmak gerekiyordu. Erkeğin

mutlak egemenliği altında yaşadığı Hint geleneğinde ise kadın, erkeğine itaat etmek ve sadakat göstermeliydi. Beşerî işlemlerde kadının belirleme ve tercih hakkı yoktu. Kocası ölenler eşiyile birlikte yakılıyor erkeğin mirası, kocasının akrabaları olan erkeklere, akrabası olmayanların mirası ise din adamlarına bırakılıyordu. Dul kalan kadınlar ise, bir daha evlenemiyorlardı. Kadın dönemin din anlayışına göre, kötünün sembolü olmakla beraber; gerektiği takdirde tanrılar için kurban edilebilirdi.

Kadın Tarih dönemleri içinde dinin egemenliği altında kendini ve bedenini gizlemesi ve koruması gereken bir varlık olarak evine ve küçük dünyasına çekilerek herhangi bir gelişme kaydedememiştir. Görevi kendini eşine ve çocuklarına adanmak ve onlara layığıyla bakmaktır. Uzun bir müddet kadından beklenenler yalnızca bu ve benzeri şeyler olmuştur.

Tarih sürecinin ilerleyerek buharın üretim sürecinde kullanılması ile ilk kez İngiltere'de dokuma sektöründe başlayan Sanayi Devrimi ile daha sonraki yıllarda hızla diğer Batı Avrupa ülkelerine de yayılmış, bununla birlikte dokuma sektöründe işgücünün büyük bir kısmını kadınlar oluşturmuştur. Bugünkü anlamı ile ilk kez ücretli kadın işgücü kavramının doğmasına yol açan en önemli tarihsel gelişme Sanayi Devrimi'dir. Çünkü kadın ilk kez bununla beraber, maddi bir gelir karşılığı ile başkası adına çalışmaya başlamıştır. "Çünkü kadınlar milyonlarca yıldır evlerinin içinde oturdular, artık onların yaratıcılıkları o evlerin duvarlarını delmiştir, bu güç tuğlaların ve harcın kapasitesini öylesine zorlamıştır ki, artık kalemlere ve fırçalara, iş hayatına ve politikaya yönelmek ihtiyacındadır" (Woolf, 2012, s. 95). Fakat kadın teknolojiye ve ilerleyen çağa rağmen bir türlü ataerkil otoritenin kendine bakış açısını değiştirememiştir.

Bütün bu yüzyıllar boyunca kadınlar, erkeği olduğundan iki kat büyük gösteren bir ayna görevi gördüler, büyülü bir aynaydı bu ve müthiş bir yansıtma gücü vardı. Böyle bir güç olmasaydı dünya hala bataklık ve balta girmemiş ormanlardan ibaret olurdu. Savaşlarda zafer kazanıldığı duyulmazdı. Hala geyiklerin iskeletleriyle kırık koyun kemiklerini birbirine sürter, çakmaktaşı verip koyun derisi ya da gelişmemiş zevkimizi hangi basit süs eşyası tatmin edecekse onu alırdık... Çar ve Kayzer ne taç giyerler, ne de tahttan inerlerdi. Uygur toplumlarda hangi işe yararlar ya yararlar, bütün şiddet ya da kahramanlık eylemlerinde aynalar gereklidir. İşte bu yüzden Napoleon da Mussolini de kadınların erkeklerden aşağı olduğunda bu kadar ısrarcıdırlar, eğer onlar aşağıda olmasalardı kendileri büyüyemezlerdi. Bu da çoğunlukla kadınların erkeklere gerekli olduğunu kısmen de olsa açıklamaya yarıyor. Ayrıca erkeklerin, kadının eleştirisi karşısında ne kadar tedirgin olduklarını, aynı eleştiriyi yapan bir erkeğin verebileceğinden daha fazla acı vermeden, erkeği daha çok öfkelenmeden kadının, bu kitap kötü, şu resim zayıf filan demesinin nasıl olanaksız

olduğunu da açıklamaya yarıyor. Çünkü eğer kadın gerçeği söylemeye başlarsa aynadaki görüntü büzülür; erkek hayata uyum sağlayamaz olur. Kahvaltıda ve akşam yemeğinde kendini olduğundan bir kat daha büyük görmezse hükümler vermeye, vahşileri uygarlaştırmaya, yasalar koymaya, kitaplar yazmaya, süslenip ziyafetlerde nutuk çekmeye nasıl devam eder? (Woolf, 2012, s. 40-41).

Sanayi Devrimini izleyen zamanlarda, dokuma sektöründeki gelişmelere paralel olarak, kadın işgücü sayısı giderek artmış; bu durumda özellikle üretim tekniğini basitleştiren makinelerin, teknik gelişmelerin, iş bölümü ve uzmanlaşmanın kadın emeğinden yararlanmayı kolaylaştırması ve dokuma sektöründe kadın işgücünün, erkeklerden çok daha başarılı olmalarının büyük rolü olmuştur. Buna karşın, aynı yıllarda hâkim olan katı liberal anlayıştan ötürü, kadın işgücünün ücretlerinin erkeklerden çok daha düşük olmasına yol açmıştır. Bu açıdan, bu dönem; kadın işgücünün çok ağır çalışma koşulları ve düşük ücretler adı altında çalışmaları sonucunu doğurmuştur.

I. ve II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllara gelindiğinde, ekonominin tüm alanlarında kadın işgücünün sayıca arttığı ve giderek savaş sanayiinde silahlı bulunan erkek işgücünün yerini aldığı görülmektedir. Bu dönemde hizmet ve kamu sektörlerinde büyümeye paralel olarak kadınların toplam işgücü içindeki oranlarını giderek arttırmıştır. Ayrıca, kadın işgücünü koruyucu ve destekleyici hukuksal düzenlemelerin geliştirilmesi, II. Dünya Savaşı'ndan sonra uluslararası sosyal politikanın gelişiminde de önemli adımlar atılmasıyla olmuştur.

Kadın işgücü açısından 1950'lerde bugüne kadar dikkat çeken en önemli şey; çalışma alanında aktif olarak yer alan kadın sayısındaki artıştır. 1950'li yıllar, savaş şartlarının etkilediği kadınlar açısından hızla değişimin yaşandığı bir dönemdi. Makyaj, güzellik ürünleri gibi unsurlar kadın yaşamında daha fazla yer almaya başlarken, "çalışan kadın" kavramının önlenemez yükselişi başladı. 1960'larda ise kadınların hayatında, "mini etek" devrimi, Beatles ve John Lennon'ın özgürlük çağrısı yapan şarkılarının etkisi gözlenir oldu. Kadınların 1970'lerde, doğu felsefesi, sosyal eşitlik, doğaya dönüş, feminizm gibi kavramların etkisiyle birlikte toplumdaki rolü, yüzyıldaki en önemli dönüm noktasını yaşadı. Bu dönemin iyimser havasının yerini 1980'lerde maddiyatı ön planda tutan "benmerkezci" bir düşünce şekli aldı ve bununla birlikte kadınlar da iş dünyasında hızlı adımlarla ilerlemeye başladı. 1990'lı yıllarda ise "imaj çağı"nın başlamasıyla, hayatının önem kazandığı zamanlardı.

Brigitte Bardot 50'li yıllarda "Ve Tanrı Kadını Yarattı" filmiyle, güzelliğin simgesi olarak skandallar yaratarak bir özgürlük akımı başlatarak Bardot'un masumlukla örtülen dişi havası, kadın olmaktan gurur duyan, feminen kadınların önünü açmıştır. Kadın bu dönemden sonra gelişen teknolojiyle beraber evrim geçirdi. Kadın artık daha çok dişiliği, bedeni ve arzulanan bir nesne olması açısından değer görmeye başladı. Bu durum kadının isteyerek ya da istemeyerek "kendini savunmaya" geçmesine sebep oldu. Kitle iletişim araçları ve medya bunu bir fırsata dönüştürerek kadını kendi tekelinde, kendi adına çalışan bir üretim makinesi şekline getirdi. Ölmüş kocasıyla birlikte gömülmek zorunda bırakılacak kadar erkeğe bağımlı kılınan kadın, kocasının hâkimiyetine mahkûm edilmiş; ya bütün hayatı çalışma, doğurma, cinsellik gibi birtakım kalıplar arasında sıkıştırılmış; ya da temel özellikleri bastırılarak, toplumdaki dışlanmış, kimliksizleştirilmiş ya da varoluş mücadelesi dâhilinde istemediği bir kimliği kabul etmek zorunda bırakılmıştır.

Kadın, toplumun kadına yüklediği geleneksel anlam çerçevesinde aile ortamında bir yandan eşinin bütün istek-arzularına ve ihtiyaçlarına cevap vermek suretiyle "iyi bir eş" olmak zorunda iken, diğer yandan da çocukları ile ilgili üzerine düşeni yerine getirmek, çocuklarına "iyi bir anne" olmak zorundadır. İyi bir anne ve iyi bir eş olmak zorunluluğu yanında modern kadın, bir taraftan eviyle ilgilenen, temizliğini yapıp ihtiyaçlarını karşılayan "iyi bir ev hanımı" olmalıyken, diğer taraftan da eğer çalışıyorsa, işini aksatmadan gayretle, özen ve istekle yürüten "iyi bir üretici" olma sorumluluğunu taşımaktadır. Bütün bunlardan kalan vakitte ise -zaman varsa- kendi ihtiyaçlarına bakacak, kendisiyle ilgilenecektir. Sonuç olarak çağdaş modern kadın, kendisine biçilen ve üstelenmiş olduğu roller noktasında önemli sorunlarla karşı karşıyadır ve bunların çoğu kadında kimlik bunalımına yol açabilecek güçlü bir rol karmaşasına sebep olmaktadır.



## 2. BÖLÜM: FEMİNİZM VE SANATTA KADIN İMGESİNE GENEL BİR BAKIŞ

### 2.1. Feminizm ve Sanat

Feminizm öz anlamıyla, erkek ve kadın arasında mutlak eşitliği öngören bir düşünce şeklidir. Kelimenin kökeni Latince “feminus”tan gelir. ‘Kadınısı’ veya ‘Kadın’ anlamındaki bu kelime, daha sonra değişik biçimlerde farklı dillere geçmiştir (Allen, 2004, s. 509). Feminist düşünce dizgesi çıkış noktası bakımından, erkeğin egemen olduğu toplumsal yapıyı daha fazla eleştirir. Kesinlikle erkeklere düşman düşünsel bir alan değildir. Salt kadın sorununu ve kadının toplumsal konumunu ele alarak, her şeyi kadının gözüyle değerlendirir. Daha çok ve İngiltere ve ABD’de gerçekleşen feminizm hareketi bu ülkelerle sınırlı kalmayıp, ülkelerin dışına da taşarak dünyanın büyük bir bölümüne yayılır (Rowbothan, 1989, s. 13). Düşünce yaygınlaştıkça kadınlara da birtakım haklar tanınır. Tarih uzmanı Freedman (2002, s. 77) ise bu durumu “Feminizmden önceki dünyada erkekler kadınlardan çok daha güçlüydü” biçiminde desteklemektedir.

Feminizm, tüm dünyada 1960 sonrası kadınların adalet, hak, eşitlik vb. konulardaki direnişlerine destek veren bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Zamanla toplumda kadınların karşı karşıya kaldığı sorunlar saptanıp, bu sorunlara çözüm önerileri oluşturulması yönünden olabildiğince faydalı çalışmalar yapılmıştır. Bu dönemde Marksist, Liberal, Sosyalist, Radikal, gibi sıfatlarla yaftalanıp, farklı görüş ve düşünceleri içeren feminist akımlar ortaya çıksa da sonuç olarak tüm bu akım ve düşünceler kadınların içinde buldukları çıkmazları dile getirmiş ve bu durumlar kadınların yararına olmuştur.

1970’lerde yükselen kadın hareketine paralel olarak gelişen feminist sanat, öncelikle özcü bir yaklaşımla kadının ‘doğa’ sına eğilirken bedene ait imgeler, hamilelik, doğum, annelik gibi erkek sanatı tarafından bastırılmış imgelere yönelmiştir. Ancak varılan nokta, kadınlığın özü değil, belli bir tarih ve coğrafyada erkek olarak tanımlananın karşısına yerleştirilen ‘gerçek’ kadın ve kültürel bir farklılık anlayışıdır. Feminist sanatın sömürgeleştirilmemiş bedenden yola çıkan farklılık politikasını uygularken, ırk, sınıf, cinsiyet ve yaş ayrımlarını göz ardı etmemek gerekir (Aydoğan, 2006, s. 12).

Linda Nochlin 1971 yılında “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı bir makale yayımlar. Bu makale sanat eleştirmenleri arasında büyük tartışmaların çıkmasına sebep olmuştur. Makalede Nochlin, ‘sanat üretiminin zaman içinde tanımlanmış belirli

uzlaşımına, şemalara ya da kod sistemlerine az çok dayanan ya da bunlardan bağımsız olan kendi içinde tutarlı bir biçim dilini gerektirdiğini' ifade eder ve bunun uzun süreli çiraklık, eğitim ya da bireysel çabalarla öğrenilebileceğini ekler. Hiç büyük kadın sanatçı olmamasının nedeni olarak tarih boyunca oluşturulmuş kurumları ve bunların başında da eğitim kurumunu gösterir (Nochlin, 2008, s. 125-126).

Nochlin'in makalesinden sonra feministler tarihteki kadın sanatçıları araştırarak, onların eserlerinin değerlerini ve niteliklerini incelerler. Sanat dünyasındaki kadınların varlığı bu dönemde görünmeye başlar; haklarını savunmak için kadın sanatçılar birçok örgüt, dernek gibi sivil oluşumlarda bir araya gelirler; kadınlar tarafından modern sanatlar müzesini basmak gibi çeşitli radikal eylemler gerçekleştirilir ve kadın sanatçıların çalışmalarını sergilemek için galeriler açılır. Ortaya çıktığı ilk on yıl içinde feminist sanat bir kız kardeşlik duygusu yaratır, sanatın feminist bir bakış açısıyla ele alınabileceğini gösterir (Gouma-Peterson ve Mathews, 2008, s. 122). Bu dönemi feminist kadın sanatçılar ve eleştirmenler 'birinci kuşak' olarak adlandırmaktadır. En sade ifadeyle birinci kuşak feminist eleştirmenler daha çok kadın sanatçıyı keşfetmeye çalışmış, buldukları dönemlerdeki toplumsal koşullar ile kadınların sanat üretimi arasındaki doğrudan bağlantıları ifşa etmiş ve feminist eleştiri için kurucu bir rol oynamıştır. Cynthia Freeland'in (2008, s. 55) de belirttiği gibi bu tip eleştiri 'büyük ve önemli sanat geleneğine daha çok kadını dâhil etmeyi amaçlar', aynı zamanda belirli dönemlerde unutulmuş 'ana-atalarımızın' keşfine çıkar ve lezbiyen sanatçılar gibi azınlık olguları ile ilgilenir. 1970-1980'lerde kadın sanatçıların eserlerinin yorumlanması, değerlendirilmesi ve biyografilerinin belgelenmesine araştırmalar yoluyla devam edilmiştir. Elsa Honig Fine, Josephine Withers ve Wendy Slatkin tarafından kadın sanatçıların eserleri ve hayatları daha kapsamlı belgelerle derlenmiştir. Germaine Greer 'The Obstacle Race' isimli kadın sanatçılar hakkında bugüne kadar ki en büyük eseri yayınlar. Britanyalı iki sanatçı olan Rozsika Parker ve Griselda Pollock, sanat, sanata üretimi ve sanatsal ideoloji bağlamlarında kadının tarihsel ve ideolojik konumunun analizi için 'Old Mistresses: Women, Art and Ideology' isimli bir kitap yayınlarlar. Onlar kadının neden sanat nesnesi olduğunu değil kadın sanatçıların ve eserlerinin yok sayılışlarını sorgularlar kitaplarında. Kadın sanatçıların tarihine değil, kadınlar, sanat ve ideoloji arasındaki ilişkiye değinirler. Nochlin'in ilk makalesi ve Parker-Pollock'un kitabı arasında 10 yıl gibi bir süre geçmiştir. Bu süre zarfında pek çok sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi önemli düzenlemeler ve çalışmalar yaparlar (Antmen, 2008, s. 14-19).

Birinci kuşak feminist sanatçılar birbirinden farklı yöntemler kullanarak ‘kadınlığın ayırıcı yönlerini’ ortaya çıkarmaya çalışırlar (Antmen, 2008, s. 2). Miriam Schapiro bu sanatçılardan biridir ve kendi bulduğu ‘famaj’larıyla sanat-zanaat ayrımının kökenlerini sorgulamıştır. Yakın döneme kadar Batı sanatında kadınların ürettiği dekoratif sanat ürünleri işlevsellik değerini aşmadığı gerekçesiyle zanaat olarak değerlendirilmiş, yüksek sanat kategorisi olarak görülmemiştir. Schapiro kumaş parçaları, dantel, düğme gibi dekoratif sanatlarda kullanılan malzemeleri bir araya getirerek yaptığı işleriyle direk bu görüşe saldırarak gündelik kullanım eşyası olarak üretilen eserleri sanat yapmanın aracına dönüştürmüştür. Feminist algının gelişim süreci; kırsal ve yerel düzeydeki değişimler, siyasal, sosyal ve toplumsal alandaki etkiler sonucunda feminist algının, farklı kültürel normlarda, farklı zaman dilimlerinde ve farklı aşamalarda meydana gelmesine sebep olmuştur. Lakin feminizmin tanımlamaları, farklı kültürel normlara, farklı siyasi yapılanmalara ve uygulamalara hatta uluslararasıdaki farklı yaptırımlara rağmen, belli toplumsal düzeyde kadınların tanımlanması ve baskının belli biçimlerini ifade ettiği görülmektedir. Kadın feminizmin temel objesidir. Kadının toplumdaki statüsü, kadınların evdeki ve dışardaki rolleri, kadının ezilmişliği ve sömürüsü, cinsiyet farklılıkları, ataerkil toplum yapısı ve erkek egemen iktidar yaklaşımları ve baskıları geniş ölçekte tartışılan konulardır. Bu konuların, geçmişte olduğu gibi günümüzde de tartışılıyor olmasının, ilgili sorunların devam ediyor olmasıyla ilgilidir. Bu yönden baktığımızda, feminizmin temel objesi olan kadınlara ilişkin var olan tartışmalar sonucunda feminizm kendi içinde yeni söylemlerin, eylemlerin, algıların ve kuramsal yaklaşımların ortaya çıkmasına neden olmuştur ( Taş, 2016, s. 164).

Feminizm ortaya çıktığından beri en çok tartışılan ve gündeme gelen kadın-erkek eşitsizliği ve bu eşitsizliğin nasıl giderilebileceği sorunsalıdır. Kadınların haklarını anlamak demek feminizmi anlamak değildir. Feminizm, bir taraftan kadınlara erkeklerle eşit haklar ve fırsatlar tanınmasını ve kadınlara karşı olan ayrımcılığın ortadan kaldırılmasını, diğer taraftan kadınların erkeklerden farklı olduğunu ve bu farklılığın göz önünde bulundurulması gerektiğini savunan politik, sosyal ve hukuki bir akım olarak tanımlanabilir (Güriz, 2011, s. 13-14).

Necla Arat’a (2010, s. 45) göre; “Feminizm, cinslerin eşitliğine dayanan, kadınlara eşit haklar talep eden ve temel olarak kadın ile erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeyi amaçlayan bir siyasal akımdır”. Feminizm bu anlamda cinsiyetler arasındaki eşitsizlik kadar eşitliğin de tartışılan önemli başlıklarından biri olduğunu belirtmiştir; rolleri, sınırları ve

yaptırımları şekillendiren iktidar ilişkisinin bireylerin kendi bedenleri üzerindeki iktidarı sosyal anlamda sorgulatmayı başarmıştır.

Judith Butler'e göre cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları; kimliğe dayalı dayanışma inşa etmek için 'kadınlar'ın sorunsallaştırılmamış birliğine sık sık atıflarda bulunulmasına rağmen Feminizmi özne bölünmesine uğratar. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları arasındaki ilk ayırım 'biyolojik kaderdir' ifadesine itiraz niteliğindedir. Bu durumda toplumsal cinsiyetin cinsiyete getirdiği yorumlar özneyi tartışmaya açık bir duruma getirir (Butler, 2010, s. 50).

Yukarda ifade edildiği gibi kadın, hâkimiyetini yine erkek tarafından sağlanmış imkânlar doğrultusunda ilan edebilmektedir. Bu durum bu yapıyı sorgulamasını her ne kadar sağlasa da uzun yıllar boyunca ikinci planda olduğu gerçeğini aynı zamanda sanatsal pratiklerde zengin eserler üretmelerini sağladığı gerçeğini değiştirmemektedir.

Feminizm eşitlik kavramıyla ilişkilendirildiği için bunu ilk önce iktidar kavramıyla ele almak tabii ki yanlış olmayacaktır. Arat'ın (2010, s. 17) belirttiği gibi iktidar kavramının değişmesiyle bile bu durum çözülebilecektir yani feminizm diye bir kavram olmayacağı fikri çıkarılabilir. Eşitlikçi bir yapının içinde iki cinse ait hiçbir eşitsizliğin olmaması, feminizm ve buna dair her kavram ve olgunun içini başlatmış olur. Böylelikle hak arayışını gerekli kılan cinsiyetçilik, iktidar çatısı altındaki toplumsal cinsiyet, eril tahakküm gibi birçok kavram anlam ve önemini yitirmiş olacaktır. Bunların yanında Arat (2010, s. 19)'ın belirttiğini destekleyici nitelikte iktidar kavramının içinde yer alan ve içini doldurduğu erillik, üstün erillik ve erkeklik kavramlarının Feminizm için ne anlama geldiğine kısaca yer vermek gerekmektedir. Sankır (2010, s. 34), erilliğe dair ifade ettikleriyle beraber üstün erillik kavramını etken ve edilgenlikle ele almış ve bu anlamda iktidar ilişkilerini değerlendirmiştir. Sankır'a (2010, s. 56) göre;

Üstün erillik, sosyal alanda kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı etkileşimlerini kadının eksik ve edilgen olduğu kabulüne dayandırarak, erkeklerin kadınlar üzerindeki üstünlüğü ve buna bağlı olarak ortaya koydukları egemenlik ilişkilerini ve kadın üzerindeki erkek tahakkümünü kavramsallaştıran bir yaklaşımdır. Bu anlamıyla üstün erillik, hem kadınlara hem de eril iktidara sahip olmayan diğer erkeklere yönelik olarak kurgulanmış iktidar ilişkilerini işaret eder.

Üstün erillik için kadının edilgenliği ve üstünlüğü açısından değerlendirirken erkeklik kavramını içinde yaşadığı toplumun erkeğe dayattığı sosyal roller üzerinden değerlendirmiştir. Sankır'a (2010, s. 67) göre;

Erkeklik, iktidar ilişkileri bağlamında kurulan cinsiyet düzeninin ve buna bağlı olarak sosyal alana yönelik iktidar üzerindeki tasarruf hakkının devamını sağlamak için oluşturulan sosyal biçimlendirmelerdir. Başka bir ifadeyle sosyal alanda nasıl davranması gerektiğinin bilgisini içeren, kendisinden yalnızca erkek olduğu için beklenen rol, görev ve sorumluluklarına yönelik pratiklerdir.

Hakkında birçok tanım yapılsa da içerik olarak iktidar ilişkisini eleştiren, değiştirmeye çalışan bir sistem yaratmayı hedefleyen Feminizm, toplumda köklü değişiklikler yaparak, erkek egemen yapıya karşı bir savaş gibi değil eşit haklara sahip olunması için ortak insanlık için mücadele niteliğinde bir çaba sarf etmektedir.

Toplumsal hareket olarak Feminizm, kadınların sosyal ve kültürel alanlarda yeni haklar elde etmelerine önemli katkılar sağlamıştır. Siyasal, hukuksal, ekonomik gibi hayatın birçok alanında görülen cinsler arası ayrımcılığa dönük eleştirel görüşlerin yarattığı toplumsal etki kadını büyük ölçüde etkilemiştir. Fransız psikanalist, yazar ve filozof Julia Kristeva'ya (1980, s. 19) göre kadın, tamamen sosyal bir yapıdır, yani toplumda kendisine yüklenen rollerle şekillenir ve şekillendirilir. Kadının bedensel dönüşümünü, özgür olabilmesinin somut koşulu olarak ileri süren Kristeva, toplumsal yapının ataerkil düzen olduğunu ifade eder.

Feminist sanat 1970'lerde baskın dönemini yaşar ve kadın sanatçılar için yeni kapılar açılır. Bu dönemde, özellikle Amerika'da kolektif kadın çalışmaları gerçekleştirilir ve kadın sanatçıların birlikte özgürleşmeleri amaçlanır. Miriam Schapiro bu çalışmaların en önemli örneklerinden biri olarak sayılabilir. Schapiro ve birçok kadın sanatçının kumaş parçaları ve akrilik boya kullanarak gerçekleştirdikleri kolaj-resimler dönemin feminist terminolojisi içinde famaj (femmage) olarak tanımlanıyordu. Famaj kadınların kendileriyle özdeşleştirilen teknik ve malzemeleri kullanarak gerçekleştirdikleri kadın kolajlarıydı (Ersen, 2010, s.74). Schapiro'nun famaj adı verilen ortak işlemeli çalışmalarından biri "Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir/My Nosegays Are For Captives" (Görsel 1). Enriqueta Pena tarafından yazıları işlenmiştir. Ev kadınları tutsaktır ve simgesel olarak domestisite içine hapsolmuşlardır. Görsel mutfak önlüğü olarak temsil edilmektedirler. Çalışmanın elışı ve dantelden oluşu kadınsılığı vurgulamaktadır ve bu işlemeli kolajlardan kadınların antropolojik olarak gelenekselliği devam ettiren bir role sahip oldukları sonucuna varılabilir.

Çünkü aynı zamanda folklorik olan bu işlemler kadının içinde bulunduğu kültürel kimliği temsil etmektedir. Birinci kuşak feminist sanatçılar birbirinden değişik yöntemler kullanarak ‘kadınlığın ayırıcı yönlerini’ ortaya çıkarmaya çalışırlar (Antmen, 2008, s. 2).



**Görsel 1.** Miriam Schapiro, Henriqueta Pena. Çiçek buketlerim tutsaklar içindir/ My Nosegays Are For Captives, 1976, Tuval üzerine Akrilik ve Kumaş. <https://bit.ly/3tOEKzQ>

İlk kuşak feminist sanatçıların eserleri kadınlık ve kadın olmak terimi üzerinedir. Bu dönemde kadın bedenine odaklanılarak, kadın bedeninin biyolojik özellikleri imgeleştirilmiş ve vajinal imgeler ön plana çıkmıştır. İlk kuşak sanatçılar odak nokta olarak kadınların ana tanrıça kültürünü ve doğurganlığını belirlemişlerdir. İlk kuşak eserleri arasında en popüler olanı Judy Chicago’ nun “Yemek Daveti (The Dinner Party)” (Görsel 2-3) adını verdiği 1974-1979 arasındaki eseridir. Chicago bu çalışmasında kadınların ortak bir dava için ortaya koyduğu kolektif çabayı öne çıkarır. Ahu Antmen’in ifadesiyle bu üçgen şeklindeki sofa, kadının anısını gündeme getirmeyi amaçlayan bir tür simgesel anıttır. Sanatçı bu çalışmasını yaparken 22 kadın ile beraber çalışmıştır. İlk kuşak sanatçılar 1960 ve 1980 yılları arasında fazlaca üretimde bulunmuşlardır. Chicago’nun yardımcılarıyla beraber yaptığı devasa Yemek Daveti adlı eseri bu dönemin en tartışmalı yapıtıdır. Yapıt, masaların üçgen şeklinde bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Her bir masa ince el işçiliği gerektiren nakış, Çin resimleri gibi bezemelerle Chicago tarafından tasarlanmıştır. Masalar sanatta ve tarihte önemli roller oynamış kadınları simgeler ve masaların üstünde kadının cinsel kimliğini yansıtan vajina biçiminde tabaklar bulunur. Freeland’e (2008, s. 129) göre, Chicago bu

eseriyle ‘kadının edilgenliğini ve elde edilebilirliğini değil, gücünü ve başarılarını ortaya koyan metinlerle kadının görsel temsillerini birleştirerek bedensel deneyimini yüceltme yoluna gitmiştir’ (Freeland, 2008, s. 136). Fakat yapıt sergilendikten bir süre sonra aşırı özcü bulunmuş ve birçok eleştirimen tarafından kadının toplumsal, ırksal cinsel yönelimlerini göz ardı ettiği için eleştirilmiştir. Ferdinand Saint-Martin, Chicago’nun ‘kadın tarihinden çok vajinalarla ilgilendiğini’ söyler (Gouma-Peterson ve Mathews, 2008, s. 54).



**Görsel 2.** Judy Chicago. Yemek Daveti, 1974-1979 (Görsel 3’ten detay). <https://bit.ly/32Gr5yS>



**Görsel 3.** Judy Chicago. Yemek Daveti, Seramik, Porselen, Tekstil, 1463 x 1280.2 x 91.4 cm, (Brooklyn Müzesi Koleksiyonu)1974-1979. <https://bit.ly/32Gr5yS>

Bu noktada ‘ikinci kuşak’ feminist sanat öne çıkmaktadır. GoumaPeterson ve Mathews’in belirttiği gibi;

'birinci kuşak sanatçılar, eleştirmenler ve sanat tarihçileri sanat dünyasındaki ayrımcılığı ifşa etme, reformları savunma, bugünün ve dünün kadın sanatçılarını sergileme gibi işlerde genellikle başarılıdır' ; ikinci kuşak ise 'kaidelerin nasıl, ne zaman ve hangi amaçlarla inşa edildiğini' sorgular; kaideleri biçimlendiren 'değerlere' ve 'standartlara' ışık tutarlar (Freeland, 2008, s. 128).

Kullandıkları yöntemler psikanalizden Marksizme kadar uzanmakta ve çeşitlilik göstermektedir (Gouma-Peterson ve Mathews, 2008, s. 64). Birinci kuşak feministler kadının özgül üretimlerine yönelirken, ikinci kuşak feministler erkek egemen bir dünyada kadının nasıl temsil edildiğiyle ilgilenmişlerdir. Kadınlık onlara göre, sürekli inşa halindedir ve oluşumunu tamamlamamıştır. Tickner'in belirttiği gibi bu tip 'feminizmin en önemli katkısı temsil ile süreç halindeki cinsiyetli öznellik arasındaki ilişkilerin fark edilmesi ve bu ilişkilere yaratıcı biçimde müdahale etme gereğinin anlaşılmasıdır' (Gouma-Peterson ve Mathews, 2008, s. 66). Anlaşılacağı gibi ikinci kuşak feministler temsil olgusunu araştırmalarının temeline yerleştirirler; sınırlarını erkeklerin koyduğu ve kaidelerini erkeklerin belirlediği bir sanat dünyasında kadın temsillerinin yarattığı stereotipleri sorgularlar. Gouma-Peterson ve Mathews'in (2008, s. 69) söylediği gibi:

...temsil, kültürdeki hakim ideolojiyi meşrulaştırır, dolayısıyla mutlaka politik saiklerle oluşturulur. Temsil, önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet kavramlarını yeniden sunarak farklılığı inşa eder; bu kavramlar, tüm kurumlarımızı şekillendirir ve ideolojimizin ve inanç sistemimizin temelinde yer alır. Aynı durum erkek ve kadın kimliği hakkındaki kültürel tanımlarımız için de geçerlidir.

İkinci kuşak feminist sanatçılardan Mary Kelly'nin "Doğum Sonrası Belgesi" adlı çalışması bu yaklaşımın en önemli örneklerindedir. Sanatçı çalışmasını 1973-79 yılları arasında üretmiştir. 135 parçadan oluşan bu çalışmada, sanatçı oğluya ilişkisini diyagramlar, yazılar, beden izleri kullanarak açığa vurmuştur. David Hopkins'e göre Kelly çalışmasını üretirken Fransız psikoanalist Jacques Lacan'ın Freud yorumundan etkilenmiş ve bu teori yoluyla cinsiyetin dil tarafından oluşumunu sorgulamıştır. Lacan, 'Oedipus kompleksini erkek egemen dile kız ve erkek çocukların eşitsiz ulaşımının' alegorisi olarak kullanır. Kelly'nin oğlu Oedipus öncesi bir dönemden sonra erkek olması nedeniyle 'fallus'la olumlu bir ilişki kurar; Kelly ise cinsiyeti tarafından belirlenen 'yoksunluk' durumuna geri döner. Hopkins, çalışmasıyla Kelly'nin 'toplumsal cinsiyetin dilsel kökenini zekice araştırdığını' söyler. Aynı zamanda bu çalışmasıyla Kelly kadın fetişini de sorunlaştırır. Türlerine göre sınıflandırarak oğlunun baskılarını, kıyafetlerini, hediyeleri sergiler. Hopkins'e göre 'bu fetişler imgesel tanımlamalara razı olmaktan ziyade, kadınları üretimden doğal üreticiler



olduğu kadar kültürel olarak da sembolik bir uzaklığa yerleştirirler” (Hopkins, 2000, s. 185). Böylece biyolojik özelliklerine dayanan bir kadınlığı incelemek yerine Kelly ‘biyolojik kökenli olduğu düşünülen ve kadına yüklenen geleneksel rollerden biri olan annelik olgusunu kültürel-toplumsal bir biçimde’ sorgulamıştır (Antmen, 2008, s. 242). Kelly bu duruma kendisi de değinir ve cevabını çalışmalarında aradığı ikinci kuşak feminist sanatçılar için önemli bir soru sorar:

... ilk ayakkabılar, fotoğraflar, bukteleler, karneler. Bir iz, bir armağan, bir anlatı fragmanı; bütün bunlar geçişe ait nesnelere olarak algılanabilir – Winnicott’un kastettiği anlamda ikame nesnelere olarak değil, Lacan’ın verdiği anlamda, arzunun simgeleri olarak. Feminist metin bu alandan ilerlemeye başlar; kadının potansiyel fetişizmine değer biçmek için değil, onunla arasında eleştirel bir uzaklık yaratmak için; bunu yapmak şimdiye değin mümkün olmadı çünkü kadın fetişizmi genel kabul görmüş bir olgu değildi. Bu noktada kadın imgeleri problemi farklı bir soru olarak yeniden ortaya konabilir: radikal, eleştirel ve zevk alınabilen bir kadın izleyici konumu nasıl yaratılabilir? (Kelly, 2008, s. 273).

Feminist Sanat ortaya çıkmadan önce feminist olarak nitelendirilebilecek ilk kadın sanatçılardan biri olan Georgia O’keeffe, kadın bedenini yaptığı çiçek tasvirleriyle ilişkilendirerek eserler üretmiştir. Vajina imgesini andıran şekillerden çiçek betimlemeleri (Görsel 4) yapan sanatçı cins ayrımcılığına karşı duruşunu böyle ifade etmiştir.



**Görsel 4.** Georgia O’keeffe. Black Iris, 1926, Tuval Üzerine Yağlı Boya. <https://bit.ly/3dL3Udj>.

Frida Kahlo ise geçirdiği kazanın sonucu olarak yaşadığı olumsuzlukların egemen olduğu hayatını çalışmalarında ele almıştır. Kadına özgü duygu ve imgelerle resimlerini yapan sanatçı, imgelerin olduğu resimlerinde bir kadın olarak hayattaki mücadelesini betimlemiştir. Frida Kahlo Meksika’lıdır. Feminist olan sanatçı, komünist bir kimliğe sahiptir. Meksika yerli kültürüyle gerçekçi, sürrealist ve sembolist üslubu birleştirmiştir.

Oldukça cesur bir kadın imajı olan Kahlo bunu hem siyasi hem de toplumsal olaylara karşı güçlü duruşuyla hep göstermiştir. Feminist hareket içerisinde de önemli bir yere sahiptir ve dönemin güçlü kadın öncülerinden biri olmuştur. Diego ile evli olduğu süreçte üç defa anne olma şansını kaybeden Kahlo bu duygunun kendisinde oluşturduğu yaralarla beraber kadınlık ve annelik temalı pek çok çalışma yapmıştır. Onun resimlerinde salt gerçeklik ve çektiği acılar tüm yalınlığı ile görülmektedir. Üretken bir sanatçı olan Frida kendi iç dünyasının yanı sıra yaşamsal deneyimlerini her zaman bitmez tükenmez birer kaynak olarak kullanmıştır. Özellikle ‘İki Frida’ adlı eserinde (Görsel 5) kendini iki kere tasvir ederek acıyı ne kadar içselleştirdiğini bize hissettirmektedir.



**Görsel 5.** Frida Kahlo. “İki Frida”, 1939, Tuval Üzerine Yağlı Boya, (Modern Sanat Müzesi, Mexico City).

<https://bit.ly/3xv338u>.

Türk resim sanatında önemli gelişmelerin yaşanması ile değişen bir resim anlayışı mevcuttur. 18. yüzyılın başlarından itibaren Avrupa ile siyasi ve ekonomik etkileşimlerin artmasına binaen yaşanan çeşitli etkileşimlerin sonucunda, Türk resim tarihinde Batılılaşma süreci başlamıştır (Tansuğ, 1996, s. 36). Figüratif resimlerin önem kazandığı bu dönem içerisinde kadın imgesinden bahsetmek mümkündür. Özellikle Osmanlı Devleti, siyasi ve ekonomik alanda Avrupa’ya açıldığı 18. yüzyılın başlarında “Lale Devri (1718-1730)” adı verilen dönemi yaşamaktaydı. Bu dönemde resim sanatı için minyatür resminden bahsetmek mümkündür.

Bu dönemde minyatür resminin yükselişinde büyük katkısı olan birçok minyatür sanatçısı bulunmaktadır. Bunlardan birisi Levni mahlasını kullanan Abdülcélil Çelebi (1680-1732)’dir. Levni’nin ustalıkla yaptığı minyatür çalışmalarında kadın imgelerine rastlanmaktadır. Figürlere ifade katan ve kompozisyonlarına derinlik kazandıran Levni,

Osmanlı minyatür sanatına yeni bir soluk ve onun bu tavrıyla geleneksel resimde köklü değişimlere sebep olmuştur (Mahir, 2005, s. 169-170).

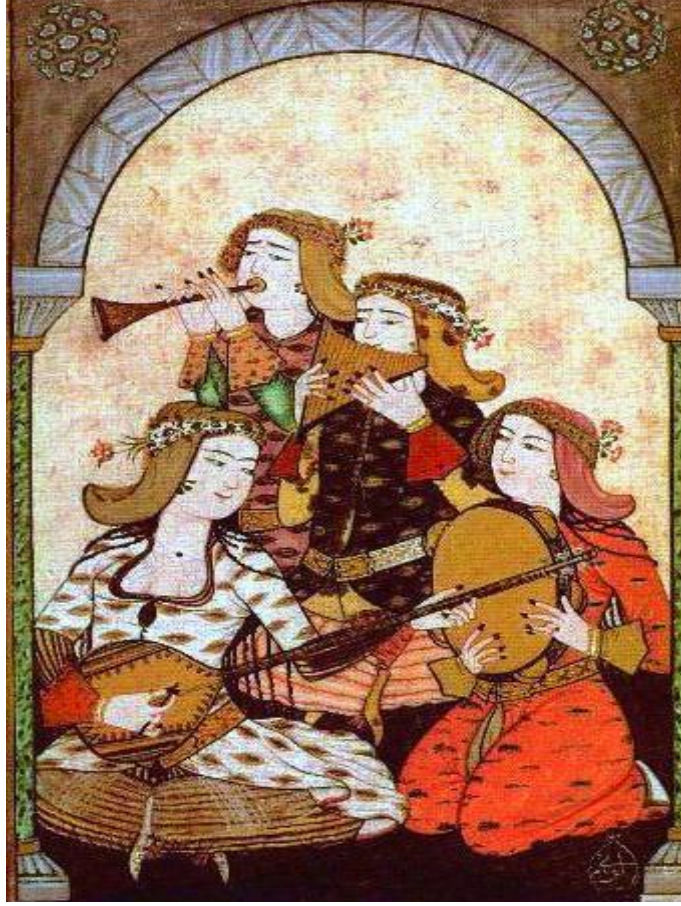
Levni'nin tekli figür çalışmalarında kullandığı kadın ve erkek imgelerinin tasviri, o dönemin kültürel yapısının kavranabilmesi açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. "Dâder Banû" (Görsel 6) isimli minyatür resminde 18. yüzyılda yaşam süren kadın imgesinin gerek giyim kuşam tarzı olsun gerekse de sosyal hayat tarzı bakımından bilgiler edinilmesini mümkün kılmaktadır. Resimde çok genç olmayan ve iri yapılı olan bir kadın imgesi tasvir edilmiştir. Çizgi şeklindeki kaşları, iri badem gözleri ve ince pembe dudakları ile sola dönük bir pozisyonundadır. Elinde karanfil olan kadının hem serçe parmağı hem de başparmağı olmak üzere her iki parmağında da yüzük ve bileğinde bir bilezik bulunmaktadır. Saçını örten mavi renkteki örtünün üzerinde sarı renkte taç şeklinde bir aksesuar kullanılmıştır. Bir eliyle karanfil tutan kadın diğer eli ile yere kadar uzanan mavi tonlarında üzerinde sarı desenlerin bulunduğu elbisesinin eteğini tutmaktadır.



**Görsel 6.** Levni. Dâder Banû, 1720. <https://bit.ly/3dLPMAA>

Levni'nin "Saz Heyeti"nin (Görsel 7) konu aldığı minyatüründe, müzik icra eden dört genç harem kadını tasvir ederken döneme özgü açık yakalı kıyafeti yansıtmaktan çekinmemiştir. Kadınlar dönemin modasına göre giyinmişlerdir ve tırnakları ojelidir. Oldukça zarif bir görünümü ve duruşları vardır. Yüzlerinde hafif gülümseyen ifade görülür. 18. yüzyıla

birlikte artık kadınlar halkın içinde yüzleri peçeli ya da yarı kapalı olarak saygılı duruşları ile gösterilen kadınlar değil, yaşamın içinde sosyal hayata katılan ve dışi kimlikleri ile öne çıkan kadınlardır.



Görsel 7. Levni. Saz Heyeti, 18. Yüzyıl. <https://bit.ly/3dLPMAA>

Yani; sanat dünyasında kadın sanatçılar, yüzyıllarca süren uğraşları sonucu sanatın cinsiyet üstü olduğunu ispatlayarak, nihayet yüzyılın son yirmi yılında sanatın seçkin kurumlarını fethetmişlerdir. Yıkılması yıllar süren tabuların arasında her geçen gün daha çok yer bulmaya başlamışlar. Öznellik, bedenin algılanışı, bireysel deneyimlerin sanata yansımaları, ele alınış biçimleri, kadın bedeninin sanatın nesnesi değil öznesi olması, ihtiyaç duyulmayan imgelerin birer sanatsal biçimlere dönüşmesi kadın sanatçılar sayesinde gerçekleşmiştir.

## 2.2. Modernizm, Postmodernizm ve Kadın

Toplumsal yaşama ve düşünce yapısına herhangi bir müdahale olmaksızın bireyin özgür olabilmesi, modern ilerleme fikrinin gerçekleşmesi açısından önemlidir. Buna bağlı olarak kapsamı, tanımı, algılanışı ile bilgi ve bilimin felsefi bir senteze dayanan hem bilimsel hem

sanatsal çalışmalarından beslenmektedir. Modernizmin en büyük katkılarından biri sanata ve sanatçıya verilen değeri artırması, sanatın kendi tarihsel serüvenine pozitif anlamda yön vermesidir. Sanatçının özgür düşünebilmesi ve üretebilmesini sağlayan bu süreçle birlikte sanat modernizm ile birlikte daha homojen bir yapıya dönüşmeye başlamıştır.

Kadına iş alanında ihtiyaç duyulmaya başlanmasıyla birlikte kadın, ev işlerindeki rolünü ve anneliğini koruması şartı ile yavaş yavaş çalışma hayatında yer edinmeye baslar. Ancak burada da yine kadınlara özgü işler diye adlandırılan ve düşük ücretle yapılan işlerle ilgilenmek zorunda bırakılır. Modernizmle kadın düşük ücretle bile olsa çalışma hayatında yer edinmeye baslar.

İnsanlık tarihi boyunca kadınların ev hayatından kopuşları, sadece Sanayi Devrimi sonrasında kadın işgücüne gerek duyulmasıyla gerçekleşmemiştir. Kadının ev hayatı dışında uğraşlar edinmesi, insanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahiptir (Aktaş, 1992, s. 24). Sanayi Devriminin ve modernizmin vazettiği sloganlardan yüzyıllarca önce de kadınları ev hayatı dışında çalışıp meslek edinmeye sevk eden etmenler de mevcut olmuştur.

Kadının durduğu yere bakış açısıyla ve toplum içerisindeki duruşuyla şekillenen modernizm kadar feminizm de hem kadını hem de toplumu şekillendirmiştir. Feministler, kadına öncelik gibi bir söylem değil herkes için eşitliği savunarak temelleri atmaya çalışmışlardır. Modernizmde kadının kendini konumlandırışı ve kadın hakları savunusu feminist hareketin temellerini de oluşturduğu için bu anlamda feminist hareketlerin oluşmasında başlıca bir etkidir.

Kozlu'ya (2009, s. 77) göre feminizm; kadının toplumdaki ikincil konumunu anlamaya, bu konumu değiştirip ve dönüştürmeye çalışan düşünce ve eylem bütünlüğüdür. Kadın üzerindeki her türlü baskının ortadan kaldırılarak, eşit biçimde yaşam koşullarının sağlanması görüşüyle başlayan hareket, zamanla toplumsal cinsiyet rollerine değinen ve pozitif ayrımcılığa giden uç noktalarıyla değişimler yaşamış bir harekettir. Kendi içinde de değişip dönüşen bu hareket aynı zamanda toplum içinde cinsel anlamda "öteki" diye adlandırılan gruplar açısından da olumlu adımlar atılmasına öncülük etmiş bir harekettir.

Modernizmin toplumsal yaşama ait birçok unsurun değişimi kadar kadına dair algıyı da değişime sürüklemiştir. Pozitif değişimlerin yaşanmasını sağlayan bu yapı maalesef ki kadını bir kalıptan diğere sokmayı başarmıştır. Kadının belli bir prototipe dönüşmesine sebep olan modernizm ile beğeni üzerinden kazandırılması planlanan ideal güzellik

tabularına sıkışmasına sebep olmuştur. Bu gidişata ilişkin Baudrillard Modernizm'i tamamen yapay bir olgu olarak tanımlar. Modernizmde kadınının görünüşü, Baudrillard'a göre makyaj ve makyajla birlikte oluşandır. Arzu için elde bulunan varlık üzerinde her türlü değişim, cüretkârca yapılmalı ve doğal olanın bozulması, üzerinde oynanacak yeni bir oluşumun gerçekleştirilmesi istenmektedir. Yani makyajla yapay olanın yapılması ve yüzü geçersiz kılmak istenmektedir. Baudelaire'in sözünü ettiği insanoğlunun ilahi bir varlığa benzemesine yol açan soyut bütünlük, doğaüstü ve aşırı olan bu hayat, her tür ifadeyi geçersiz kılan yalın ve yapay çizginin bir sonucudur. Yapaylık özneyi kendi varlığı içinde yabancılaştırır; onu, gizemli bir biçimde bozar. Kadınların, aynalarının karşısına geçtiklerinde yasadıkları bu görüntü değişikliğini iyi bildiklerini; kendilerini ortadan kaldırmadan makyaj yapamadıklarını ve makyaj yapınca, anlamdan yoksun bir varlığın görünümünü elde ettiklerini söyler (Baudrillard, 2005, s. 116).

Postmodernizmle düşünce, Modernizm'e karşı duran yeni bir ifade alanı açmıştır. Kültür, değer ve kuramlar üzerinden yeni bir döneme ilişkin yeni bir tanım oluşturan Postmodernizm, Modernizmin ilerleme düşüncesinin biçimine karşı bugün yeniden şekillenen çağın evrensel değerleri yerine bilgiyi ve kültürü savunmaktadır.

Özel'in de belirttiği gibi; Modernizme tepki olarak ortaya çıkan Postmodernizm, 1980'lerin başlarında kültürde özellikle de sanat alanında gelişen hareketlenmeyi ifade etmek üzere yaygın olarak kullanılan dönemselleştirmeye ilişkin bir kavramdır. Bir önceki dönemden kopuş anlamında modernizm sonrası ve ötesini belirten postmodernizm, aydınlıkçı düşüncenin iflas ettiği yerde, bir karşı devrim dönemi olarak doğmuştur (Özel, 2006, s. 158).

Bir dönemden diğerine geçiş sadece kavramsal anlamda değil çağın ekonomik, siyasal, sanatsal, bilimsel vb tüm dinamikleriyle olmaktadır. Tarihte marjinal kabul edilen her dönem gibi postmodernizm de kendi döneminin stereotiplerini ve akabindeki pratiklerinden oluşmaktadır. Antmen (2014, s. 277) buna dair Postmodern sanatçıların; toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış tüm stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları okumaya yöneldiğini belirtir.

Bu bakış açısıyla bakılınca, Postmodern sanatçılar dönemin tüm göstergelerinden beslendiği, kendi üretim süreçlerinde toplumun var olan değer yargılarını bir anlamda manipüle ederek eserler ürettikleri sonucuna varmak şaşırtıcı olmayacaktır. Örneğin Cindy Sherman erkek-egemen medya kültürünün yarattığı kadın imgesini tüketim kültürüyle

birleştirerek manipüle ettiği eserleriyle içinde yaşadığı toplumun yaptırımlarına başkaldırmaktadır.

Postmodern feminizm postmodern teoriyle biçimlenmiştir. Modernizmin erkek kadın eşitliği savunusunda, kadınların ikincil konumdan kurtulamadığını belirleyen postmodern feministler, ikilik yaratacak bu söylem yerine, herkes için eşitliği savunarak feminist anlatıma farklı bir açıdan bakılmasını sağlamışlardır.

Bu konuda Yüksel (2001, s. 102) şunlara değinmiştir; “Feminizm aydınlanma felsefesine ve bu felsefenin erkek cinsiyeti temeline dayanmasına karşı çıkmaktadır. Postmodernizm ise bütünüyle aydınlanmayı reddetmektedir. Feminizm kadın cinsiyetine verilen değeri yükseltirken, postmodernizm erkek ve kadın cinsiyeti ayrımını reddetmektedir”.

Postmodernizm cinsiyet ayrımını reddetse de beden kimliğini kazanmasında cinselliğin, cinsel keşfin gerekliliğini önemser. Cinsel kimliğin oluştuğu bu duruma; Freud anatomik yapının sonuçları olarak, Lacan ise cinselliği oluşturan öznenin toplumda kendine yer edinmesi olarak ele almaktadır.

Lacan kuramında, dilin insanoğlunun kastrasyona maruz bıraktığını ve dolayısıyla dilin sınırlayıcı olduğunu, bedenin bölünmüş bir özne olduğunu, bedenin bu şekilde tatminden yoksun bırakıldığını ve bu durumun her iki cinsi de olumsuz olarak etkilediğini belirtir. Bu biçimde dilin birleştirici ve bölen özelliğine sahip olan öznenin yabancılaştığına değinir (Kozlu, 2008, s. 55).

Lacan’ın kadının varlığını dil ile ilişkisi üzerinde ele alıp sonuçta da kadının erkeğe ilişkin varlığını kabul ettiğini savunduğu söylenebilir. Yani erkek için yapılan tanımlamalara sahip değil ama erkek için var olan tanımlamalarla kadının varlığı sonucu çıkarılabilir.

Feminist kurama modernite açısından bakılacak olunursa, modernitenin tüm eleştirileri postmodernite için önemli açılımlar sağladığı için postmoderniteyi yapı söküme uğratıyor denilebilir. Kısacası Postmodernite’nin feminist kurama yeni bir açılım sağladığı söylenebilir ve söylenmelidir; ancak feminizmin toplumsal hareket olduğu, yani kadının toplumsal konumunu değiştirmeye yönelik siyasi bir amacının bulunduğu düşünüldüğünde, Postmodernite yaklaşımlarının bu noktada feminist siyaseti zayıflattığı düşünülebilir. Bununla beraber Kozlu (2009, s. 105) şuna değinmiştir:



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

Postmodern feministlere göre kadın-erkek eşitliği ortadan kaldırılmalı, kadın ve erkek ayrı ayrı değerlendirilmelidir. Bu anlamda bazı sanatçılar yapıtlarıyla bu ayrımı ortadan kaldırmışlardır. Bu sanatçılardan biri Sherrie Levine'dir (Görsel 8). Yaptığı çalışmalarla erkek sanatçılara ait çalışmalarını tekrara uğratıp kendi anlamından uzaklaştırarak Postmodern bir yaklaşımla tekrar sergilemeyi seçmiştir. Bununla ilgili Kozlu (2009, s. 19) makalesinde şunlara değinmiştir:

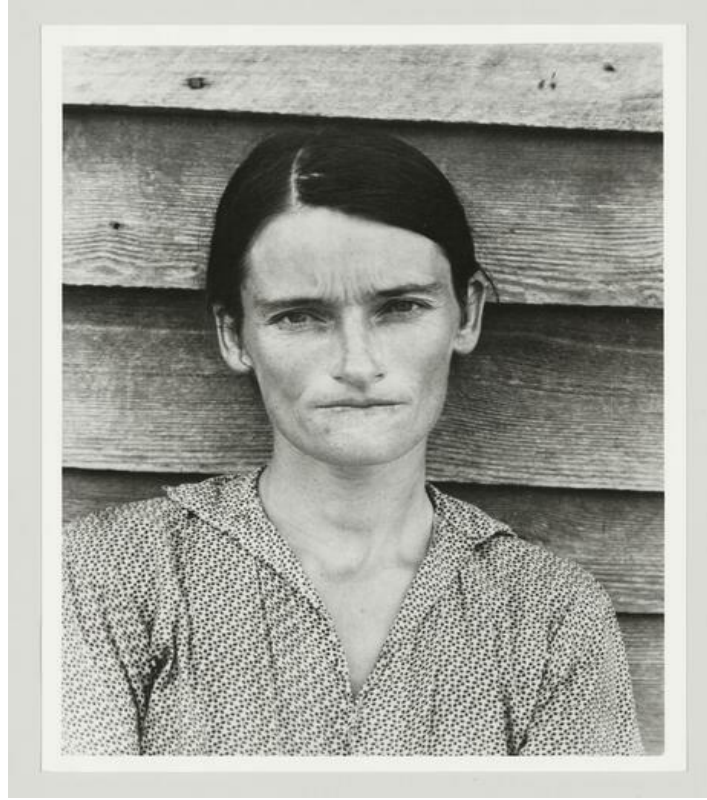
Bu noktada Sherrie Levine'nin çalışmalarının postmodernist yapıyı ve post feminizm görüşleri destekler yönde olduğu görülmektedir. Sanatçı, diğer sanatçıların eserlerini kendine mal ederek yapıtlarını oluşturmuştur. Walker Ewans'ın kırsalın zavallılığını yansıttığı fotoğraflarını, oğlu Neil'i Grek torsları gibi fotoğrafladığı pozlarını ve Rodchenko, Mondrian gibi sanatçıların yapıtlarını fotoğraflayarak altlarına imza atmaktadır. Böyle yaparak kendine mal ettiği Öteki kabul edilen imajları (kadınlar, çocuklar, zavallılar, deliler gibi) kamulaştırmayı hedeflediğini görmek mümkündür. Sherrie Levine'nin çalışmalarında olduğu gibi postmodernist süreçte psikanalizin Freud'un ve Lacan'ın görüşleri tartışmaların odak noktasında yer almaktadır.





**Görsel 8.** Sherrie Levine. After Edward Weston, 1945. <https://bit.ly/3et23Zz>

Levine, erkek sanatçıların eserlerini kopyalarken vurguladığı şey aslında Yeni Kavramsal Sanata örnek olabilecek niteliktedir. Antmen (2014, s. 281), Levine'in Duchamp'ın hazırladığı nesnelere göndermeler yaparak, pop sanat geleneğini de arkasına alarak hazır imgeler kullandığına dikkatleri çekmektedir. Özellikle Walker Evans gibi modern fotoğraf ustalarının fotoğraflarını seçip sadece kendi imzasını atarak büyük tartışma yaratmıştır. Sanatçı, bunu yaparak yeni bir anlamla 'çoğaltarak' fotoğraf gibi bir çoğaltılabilir bir mecrada bile orijinallik ve biriciklik gibi olguların aranmasına yönelik bir tepkiyle beraber alışılmış erkek sanatçı-kadın sanatçı ayrımını hatırlatmıştır. Postmodernizmin sağladığı eklektik düşünce yapısı sanatçıların eser üretme (bir anlamda manipüle etme) ve çoğaltma ihtiyacını şekillendirerek hem kendine mal etmiş hem de daha eleştirel bir sorgulama zemini oluşmasını sağlamıştır.



**Görsel 9.** Sherrie Levine. After Walker Evans, 1945. <https://bit.ly/3et23Zz>

Postmodern anlayışın yapı sökümlerini feminizmi etkilediği bilgisiyle şunları da eklemek mümkündür:

Feminist bir çerçevede düşünülecek olursa, erkek ve kadın kutuplaşması, postmodernizmin temel taşlarından biri olan yapı bozum tekniğiyle çöküntüye uğramıştır. Çünkü bir kutuplaşma meydana gelmesi için iki tarafın olması ve bu iki taraftan birinin baskın bir söyleme sahip olması gerekmektedir. Modernizme ait olan bu kanun post modern düşünce ile bulanıklaşarak, iktidar olana meydan okumuştur. Özellikle 1960'larda Avrupa'nın merkez kabul edildiği dünyanın kenara itilmiş üçüncü dünya ülkeleri ve batılı beyaz adamın yaşadığı şehirlerde varoşlara ait siyahların direnişi, önemli bir mesafe kat etmelerini sağlamıştır. Buna paralel olarak 1970'lerde de kadınlar ve eşcinseller eril ve heteroseksüel anlayışın hâkim olduğu düzene karşı çıkmışlardır. Yapı bozum bu anlamda karşıtlıkları yıkma prensibiyle feminist anlayışın eril düzene karşı çıkışına da büyük katkı sağlamıştır (Hepsev, 2004, s. 35).

Postmodernizm, feminizm düşüncesiyle çatışırken feminizm ise bunun tam tersi bir biçimde modernizm ile bağlantısını koparmamıştır. Ancak bazı feministler postmodern yapıda bir feminizm oluşturulması için çalışmalar yapmışlardır. Postmodernizmin getirdiklerine istinaden gelişen ve değişen bir diğer unsur da tabii ki sanattır. Sanattaki Postmodern değişimler de Feminist Sanattaki değişimleri de beraberinde getirmiştir.

### 2.3. Batı Sanatında Kadın Sanatçılar

Kadınların günlük yaşam alanlarından tutun da sanat alanlarına kadar neredeyse her yerde maruz kaldıkları ayrımcı muameleye karşı farkındalık geliştirmeleri Feminizmle birlikte gerçekleşmeye başlamıştır. Feminist Sanat ile birlikte erkek egemen sanatsal modernizmin kırılmaları sonucu “kadın” sanat tarihi sahnesinde görülmeye başlamıştır. Bu durumu John Berger (2014, s. 33), “Görme Biçimleri” yapıtında şunları ifade etmiştir:

Kadın olarak doğmak erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Böylece kadın içindeki gözleyen ve gözlenen kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar... Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye – özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.

Kadının; eş, anne, yuvayı yapan tanımlarından başlayan kadın kimliğinin serüveni günümüze kadar evrim geçirmiş olsa da Berger’in de belirttiği gibi eril yapıyla şekillenen kadın imgesi aslında özünü yani erkek bakışından beslendiği gerçeğini kaybetmemektedir.

Kadının toplumda konumlandırılışıyla paralel olarak sanat alanında aktif olması kadınların tüm sanat tarihi boyunca kadının estetik bir sanat objesi olarak ele alınışına da itirazların beraberinde gelmesini sağlamıştır. O zamana kadar iktidar söylemin dışına çıkamayan kadın, edilgen olsa dahi sanatta kendini göstermeye başlamıştır. Bu anlamda Batı sanat tarihine bakıldığında kadın imgesinin sıklıkla kullanıldığı, ancak kadın sanatçıların yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar literatürde pek yer almadığı görülmektedir.

Bu nedenle sanatta imge, temsil ve iktidar ilişkisi dikkati çeken bir unsur haline gelmektedir. Toplumsal pratiklerde olduğu gibi sanat alanında da doğu-batı, siyah-beyaz, kadın-erkek ayrımlar yaşanmıştır. Bu karşıtlıklar dahilinde, Batılı beyaz erkek etken iktidar özneyi temsil ederken kadın ise sanatta estetik bir haz objesi olarak temsil edilmiştir. Feminist eleştiriye sahip sanatçılar, kadınlara atfedilen bu tavrı 1970’lerin başında yıkmaya çalışmışlardır.

1970’lerdeki feminist hareketin de bir parçası olarak, kendi bedenlerinin temsiliyetiyle ön plana çıkmaya başlayan kadın sanatçılar, kimi zaman mevcut kadın göstergelerine, dönüşmelerinin eleştirisini en sert haliyle yapmışlardır. Tüm bu söylemleri işlerinde cesur bir şekilde kendi bedenleriyle temsil eden Cindy Sherman, Gorilla Girls, Shirin Neshat,

Marina Abramoviç ve Tracey Emin gibi isimler sanatsal pratikleri dâhilinde sanat tarihinde önemli yere sahip sanatçuların bir kısmını oluşturmaktadır.

Birçok sanat disiplini insanın fiziksel varlığına bağlı olarak yaratılırken fotoğraf, resim alanlarında ise insan - insan bedeni, nesne ve özne olarak değerlendirilip üretimin bir parçası olmuştur. Özellikle kadın bedeni ve imgesi en çok fotoğraflanan ve resmedilen temalardan biri olmasının temelinde, toplumlarda kadının varlığının algılanış şekli önemli rol oynar.

Toplumsal değişimler, sanatın her alanına yansyarak sanat pratiklerini etkilemiş ve kendine bir temsil alanı bulmuştur. Kadın sanatçuların yaptıkları fotoğraf, yerleştirme ve performans gibi kavramsal sanat potasına dahil olabilecek işleri dahi yaşam öykülerinden, deneyimlerinden yola çıkarak eleştirel çalışmalar ortaya koymuşlardır. Sanattaki temsil sorununu çoğu zaman bedenlerini kullanarak sorgulamışlardır

### 2.3.1. Marlene Dumas

Suluboya ve mürekkebi çok iyi kullanan sanatçı cinsiyet, doğum, ölüm, cinsellik, savaş (Görsel 10) başlıca temalarını psikolojik vurgularla işlediği portrelerini kavramsal anlamda zengin alt metinlerle zenginleştirir. Kâğıtlara yaptığı içerik olarak modern olan ama hayatın muhtaçlık, yalnızlık, cinsellik, güç, çocukların korunması gibi politik sorunları da içeren dinamiklerini ifadeci bir yaklaşımla yapmaktadır.



**Görsel 10.** Marlene Dumas. The Widow, 2013, Tuval Üzerine Yağlı Boya. <https://bit.ly/3ng9zLn>

Güney Afrika doğumlu Marlene Dumas, ifadeci figüratif öğeleri kavramsallaştırarak, erotik bakış açısı ile yansıtarak yağlıboya, suluboya ve çini mürekkebi ile yaptığı resim ve desenleriyle bireysel hikâyesinden yola çıkarak çalışmalarını üretmiştir. Güney Afrika'da geçirdiği süre, kimlik kavramının çok katmanlı anlamlarla sorgulamasını sağlamıştır, bu konuda yaşadığı sorunlar ve ikilemler çalışmalarının temelini oluşturmuştur (Hepsev, 2004, s. 71).

Marlene Dumas resimleri ilk bakışta portreler (Görsel 11) olarak görünür, ancak izleyici, görüntülerin ifşa ettiği ifade gücüne ne kadar derine dalarsa, gözlemci, bu figürlerin harekete geçirdiği numaralara o kadar çok girmesine izin verir, hedef o kadar netleşir. Bu tuvaler basit bir figüratif araştırma değil, insanları temsil etmiyorlar, bunun yerine bu insanların içinde olabileceği duygusal bir durumu temsil ediyorlar. Suçluluk ve masumiyet ya da şiddet ve hassasiyet gibi temalar, bir çocuğun zekice ve olgun temsili ile ortaya çıkıyor, bir anne, bir arkadaş veya hatta politik bir figür gibi. Dumas'ın canlandığı şey, ruhunun, boyanmış ve önüne koyduğu o bakan gözlerin derinlikleriyle temas etmesine izin vermesi gereken bir yüzleşme anıdır. Kavramsallığın ve demagojinin estetik ve sosyal bir mesafe ya da bağımsızlık yarattığı çağdaş bir sanat dünyasında, Marlene Dumas gibi ressamlar, çarpıtmaya ulaşmak ve Romantizmin ve güçlü dışavurumun bir kez daha var olabileceği bir zaman çerçevesi açmak için şiddetli fırçalarını ve özgürlüklerini kullanıyorlardı.



**Görsel 11.** Marlene Dumas. Chrolosis /Love Sick, 1994 (MoMA). <https://bit.ly/3ng9zLn>

### 2.3.2. Cindy Sherman

1954 Amerika doğumlu olan sanatçı film yönetmenliği ve fotoğraf sanatçılığı yapmıştır. Sherman 1970'lerin sonunda New York, Artists Space'te, İsimli Film Kareleri (Untitled Film Stills) adlı 8"x10" cm boyutlarında bir dizi fotoğraf sergilemiş ve feminist sanat eleştirmenleri arasında bir kriz yaratmıştır. Kendisini model olarak kullandığı bu fotoğraflarda 1950'lerin Amerika'sına göndermeler yaparak, Hollywood B sınıfı filmlerini, Yeni Dalga'yı, Yeni Gerçekçiliği taklit etmiştir. Sanatçı, ikinci kuşak feminist eleştiri kadının temsil sorunuyla yakından ilgilenerek, kuram ve pratikle temsili sorunsallaştırmıştır. Bazı eleştirmenlere göre Sherman'ın bu fotoğraf serisi de böyle bir temsil sorgulamasını içermektedir, başka bir grup eleştirmen ise sanatçının temsili sorgulamadığını yeniden ürettiğini ifade etmekte, böylece feminist sanat için zararlı olabileceğini savunmaktadır (Meagher, 2002, s. 14).

Bu fotoğraf karelerinde önemli nokta kadının kompozisyonlarda yalnız bırakılmasıdır. Sherman'ın bu tek karelik anlatılarda karakterini yalnız bırakmasının sebebi kadının incine bilirliliğini öne çıkarmaktır. Bu serideki fotoğraflarda dış mekânlardaki kadınlar şaşkın bir halde bir şeylerden korkar gibidirler. Sherman'ın izleyici için önerdiği devamlı bir anlatı olmadığı için sınırlı sayıdaki öge ile anlatıyı oluşturmak yine izleyiciye kalmıştır. Gece sokakta yalnız başına ürkümüş ve üşümüş bir kadın görüntüsünü, izleyicinin 'benzer' anlatılar çerçevesinde gördüğünü anlamlandırmasını ister. Böylece görüntü, onu izleyen anlamlandırma dinamiklerini sorgulamaya başlamasına neden olur (Görsel 12-13).



**Görsel 12.** Cindy Sherman. İsimli Film Kareleri, 1980. <https://bit.ly/3eqDNYj>



**Görsel 13.** Cindy Sherman. İsimsiz Film Kareleri, 1979. <https://bit.ly/3eqDNYj>

Sherman'ın fotoğrafla ilgilenmeye başladığı 1970'lerde, genel olarak fotoğrafın konumu değerlendirildiğinde; Pop sanatçı Andy Warhol, çoklu görüntüleriyle grafik yapısıyla içeriğinden arınan fotoğrafa, farklı bağlamlarda değerlendirilerek bir sanat nesnesine dönüşmesini sağlamıştır. Sherman ise beden sanatını ve kadına dair imgeleri, hem masalsı hem eleştirel hem de eklektik bir üslupla fotoğrafa sığdırarak sergilemekten kaçınmamıştır.

Sanat ve beden eleştirisi üzerine dikkate alınması gereken sanatçı Cindy Sherman'ın çalışmalarında, kadının tüm alanlardaki (imgesel, sanatsal, toplumsal, tarihsel süreçlerde) yer alış ve varoluş biçimlerinin yine kendisi tarafından canlandırıldığı görülmektedir. Her bir tiplemesine, fotoğrafik görüntüsüne, performans gösterisine veya video art şeklinde gerçekleştirdiği çalışmalarına bakıldığında, Sherman'ın tutumunun arzu edilen kadın (bakan tarafından/erkek tarafından) bakış açısını ters yüz etme şeklinde gerçekleştiği görülmektedir (Kozlu, 2009, s. 12).

Sherman'ın kullandığı kadın tipleri, ortalama Amerikan kadınının rol model olarak benimsediği televizyon, sinema ve magazin basınında sunulan kadın prototiplerinin sanat nesnesi bağlamında değerlendirildiği tiplerdir. Popüler kültür ve tüketim toplumu tarafından şekillendirdiği kadınları böyle bir anlatımla değerlendiren sanatçı, zamanla şablonlaşmış kadın kimliklerini yorumlanarak farklı bir özgünlük anlayışının kurulmasını sağlamaktadırlar. Bu fotoğraflar sayesinde topluma dayatılan kadın kimliklerinin popüler kültüre ait unsurlarla bir anlamda eleştirmektedir.

Kadının sanatsal çalışmalarda yer alışı, kimi zaman Andy Warhol'un Marilyn Monroe (dönemin en ünlü, en sansasyonel ve cinsel obje olarak sunulan kadını) (Görsel 14) çalışmalarında olduğu gibi popüler kültürün öne çıkan değerlerinin ele alınması biçiminde yansıtılmaktadır (Kozlu, 2009, s. 13). Sherman'ın çalışmalarında vurguladığı nokta, kadının



toplumsal yapıdaki rolünün fotoğrafik görüntüde yer alması kadar bu fotoğraflara kimlerin bakışıyla bakıldığıdır. Sherman, bunu arzu edilen kadın imgesini erkek tarafından bakış açısını ters yüz eden çalışmalarla ifade etmektedir. Ürettiği bu eserlerini ona bakılmasını, güzelliğinin tescillenmesini ve bu şekilde bedenin nesneleşmesini isteyen, poz nesnesi olma ve fotoğraflanma arzusuyla örtüşen kadın olarak ortaya çıkardığı söylenebilir.



Görsel 14. Andy Warhol. Marilyn Monroe, 1967 ( MoMA). <https://bit.ly/2RQSpZa>

### 2.3.3. Marina Abramoviç

Marina Abramoviç 1960' larda ortaya çıkan vücut sanatı akımının (body art) önemli bir temsilcisidir. Yugoslav Marina Abramoviç resim öğrenimi yapmış olmasına karşın gösteri sanatına yönelmiştir. Öğrenci olduğu yıllar, Yugoslavya sosyalist bir rejimle yönetiliyordu. O yıllarda resmi sanat toplumsal gerçekçilikti. Abramoviç' in diğer bir ikilemi Marx ve Tanrı arasındaydı. Marx kamuya, Tanrı da özel yaşama dairdi. Ruh ve bedeni ikisi arasında sıkışıp kalmıştı (Yılmaz, 2006, s. 298). Kendisini performans sanatının "babaannesi" olarak tanımlayan Sırp asıllı Abramoviç, performans çalışmalarına 1960'larda başlamıştır olup halende devam etmektedir. Sanatçının hem sosyal kimliği hem de sanatçı kişiliği bakımından geçirdiği değişimler, zaman içerisinde sergilediği işlerine de yansımıştır. Çalışmalarında Yugoslavya'nın savaş sonrası döneminin baskıcı kültürüne karşı olan isyankâr tutumunu görmek mümkündür. Özellikle de acı, kan, özgürlük, huzur ve ayrılık gibi konulara performanslarında yer vermektedir. Geçmişte yaşadığı toplumsal ve kişisel olan her şeyin sonucunda çıkan bu çalışmalarıyla birçok kişiyi aydınlatmış ve



düşündürmüştür. Bu anlamda performanslarının yer aldığı “Rhythm” serisini 1973-1974 yılları arasında diğer birçok Doğu Bloğu ülkesindeki aksine olarak tutuklanmadan halka açık mekânlarda sergileyebilmiş olması ve özgürce düşüncelerini dile getirebilmesi de oldukça önemlidir (Özınan, 2017, s. 14). 1975 Abramoviç 1975’te Kopenhag’taki Charlonttenburg Sanat Festivali’nde de Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı (Görsel 15) adında benzer içerikli bir gösteri yapmıştır. Seyircilerin karşısında çıplık ve makyajlı bir halde kısa bir süre bekledi, yoğunlaştı. Sonra, sağ elindeki metal fırçayla ve sol elindeki metal tarakla saçını sağlı sollu taramaya başladı Tarama işini yaparken bir taraftan da sürekli “Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı”, “Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı...” diye söyleniyordu. Sonra birden bire saldırganlaştı, saçına ve yüzüne zarar verinceye kadar bir saat boyunca devam etti. Kendine yaptığı bunca eziyet, Batı kültüründeki en temel korkulardan biri olan acı korkusunu kafasından atma ve dolayısıyla kendi bedenindeki varoluşu yakalama düşüncesinin yansımasıydı. Ayrıca, sözden bir kurtuluş da söz konusuydu burada. Sözleri sürekli tekrarlaması, sözün anlamını kaybetmesine yol açmaktaydı.



**Görsel 15.** Marina Abramoviç. Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı, 1975. <https://bit.ly/3xnxAEX>

Abramoviç’e göre beden, özel olmakla birlikte hareket halindeki bir bölgedir. Beden bir teknedir ve sürekli olarak başka bir yer için demir alır; sanki ölüme gider gibi, ufukta kaybolur gider. Sembolik olandan, dilden kurtulmak, yani dil merkezli Batı kültürünün kodladığı her şeyden arınmak ve yükünü boşaltmak zorundadır bu tekne beden. Gerek bir

vanilatörün yaydığı havayı soluması, aşırı dozda hap alması ya da kendini yaralaması türündeki yoğun süreçlerinde, gerekse ani ve hızlı hareketlerinde, uzun yürüyüşlerinde ya da mutlak bir hareketsizlik anında, Abramoviç kendi bedeninde oluş' u özneliğin dışında, yani dilin olmadığı bir durumu kavramaya çalışmaktadır. "Bedenini boşaltmak" aklının "başka bir yer ve zamanda" değil, "burda ve şimdi" de olması demektir. Genellikle gösterilerinde susması ve sadece kendini sunması bu yüzdendir (Yılmaz, 2006, s. 299)

Abramoviç, Balkanlardaki yaşanan iç savaşa karşı hazırladığı bu performansında 1500 adet kemiğin üzerine oturmuştur (Görsel 16) 5 gün 6 saat boyunca kemikleri temizlemekte ve çocukluğunu hatırlatan türkülerini söylemektedir.



**Görsel 16.** Marina Abramoviç. Balkan Savaşları, 1997. <https://bit.ly/3xnxAEX>

Abramoviç, performansları hakkında o an deneyimlenen ve sonrasında sadece anısı kalan bir olay olarak değerlendirmektedir. Aslında olay tamamen o an iki beden durumunu ve yaşananlardan artı kalanları yansıtmaktadır (Antmen, 2008, s. 238).

Abramoviç'e göre bedeni kullanmak, kişinin kendi değişimidir. Bedenin sınırlarının zorlanması aslında kişinin akıl, duygu, mantık, sezgi değişimini de beraberinde getirmektedir. İzleyicisinin de bu durumu yaşamasını, deneyimlemesini ister çünkü ona göre kişi ancak fiziksel deneyimle değişir mottosuyla eserler üretmiştir. Kadının seyirlik nesne, haz nesnesi haline getirilişini abartılı anlatımlarla izleyiciyle buluşturan sanatçı, aynı

zamanda izleyiciyi hem empati kurmaya zorlamakta hem de röntgenci haline getirerek bir anlamda kendi bedeni üzerinden performanslarına katmayı tercih etmiştir.

#### **2.3.4. Tracey Emin**

Kıbrıs kökenli İngiliz olan sanatçı 1990'lı yıllarda uluslararası sanat pazarlarında ve ortamlarında sansasyonel çalışmalarıyla saygınlık kazanmış ve İstanbul'da da sergi açmış bir sanatçıdır. Özel yaşamını bir sanat objesi gibi kullanan feminist sanatçı Emin, enstalasyon alanına cinsellik tabusu, özel yaşamın mahremiyeti konularıyla hem sanatsal hem de felsefi açıdan katkılar getirmiştir. Özel yaşamını çalışmalarında işleyerek sanatsal üretimlerini gerçekleştirdiği için Tracey Emin'e otobiyografik sanatçı demek yerinde bir ifade olacaktır.

Tracey Emin, kendi özel alanlarını ifşa etmesi ve psikolojisini göstermesi açısından birlikte olduğu kişileri, yaşadığı duygusal çöküşü, yaptırdığı kürtaajları ve ırkçılıkla ilgili her şeyi açığa vurmaktan çekinmemiştir. İzleyici onun çalışmaları karşısında estetik haz yerine şok olma, utanma, hatta tikslenme gibi duyguları yaşar. Sanatçı bu şekilde sanat dünyasında kadın bedeninin üzerinden dikizleme, gizlice bakma rollerini izleyici açısından yıkmayı başarmıştır. Sanatçı, özel yaşamını bir sanat objesi gibi kullanmıştır. Enstalasyon alanına cinsellik tabusu, özel yaşamın mahremiyeti konularıyla hem sanatsal hem de felsefi açıdan katkılar getirmiştir. Sanatı gerçeğin yeniden inşası olarak gören Tracey Emin, güncel sanatın kullandığı görsel dillerden olan çizimler, enstalasyonlar, filmler, fotoğraflar, kumaş ve iplik işi dikişler, applike battaniyeler, neon tüpler gibi çeşitli alternatif malzemelerle yapıtlarını gerçekleştirir (Türk ve Akkol, 2010, s. 108).

1999 yılında Turner Ödülüne aday gösterilen ve Tate Modern'de sergilenen "My Bed" (Görsel 17) adlı çalışma Emin'in en çok yankı uyandıran işlerinden biridir. Bir galeri mekânında en doğal haliyle dağınık olan bir yatak sergilemeye sunulmuştur. Emin ilişkileri sebebiyle yaşadığı ağır bir depresyon dönemindeki yatağını olduğu gibi sergiye taşımıştır. Dağınık yatak; kirli çarşaf, kan lekeli çamaşırlar, boş içki şişeleri ve izmaritler ile beraber sergilenir. Hatta yatak görünümü o kadar sıradan ve bilindik bir haldedir ki galeri temizliğinden sorumlu kadın çalışanın yatağı düzeltilmesi ve etrafı temizlemeye çalışması bir parodi yaratmıştır. Burada sanatsal eylem ile yaşam arasındaki çizginin son derece incelendiği hatta yok olduğu söylenebilir.



**Görsel 17.** Tracey Emin. My Bed /Yatağım, 1998 (Tate Modern). <https://bit.ly/3aAtSho>

Tracey Emin'in yapıtlarında kapitalist sistem içinde intihar, yalnızlık, tüketilme gibi ele aldığı konuları kadınlara yüklenen kurban rolüyle değil, kimseye aldırmandan utanmadan ifade etmekten kaçınmamıştır (Türk ve Akkol, 2010, s. 107). Bunu gerçekleştirirken hem izleyicinin yaşam hakkındaki görüşlerini yapı söküme uğratmaktadır hem de yeniden inşa ettiği kadınlık-mahremiyet kavramlarıyla izleyiciyi şaşırtmıştır. Emin'in çalışmaları, toplumun kadından ve kadın sanatçılardan beklentilerini kendi yaşamından paylaştığı için toplum normlarını sarsan niteliktedir; bu yüzden tepkisel aynı zamanda otobiyografik bir sanatçı olduğu söylenebilir.

### **2.3.5. Kiki Smith**

Kiki Smith döneminin olduğu kadar günümüzün de önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilir. Sanatçı, beden temsili üzerinden çok yönlü üretimi ve farklı disiplinlerde çeşitli malzemelerle ortaya koyduğu çalışmalarıyla tanınır. Smith hakkında çokça yazılmış, farklı yönlerden değerlendirilmiş en çok da feminist hareket içerisindeki yeriyle adından söz edilmiştir. Kiki Smith, yaşadığı dönemin dinamiklerinden etkilenmiş, evrensel sembol ve mitleri kullanarak figüratif temelli öyküsel bir anlatım dili geliştirmiştir. Çizimden baskıya, heykelden yerleştirmeye, kâğıttan bronza çok çeşitli malzeme ve teknikleri kullanan sanatçı için teknik ve materyalin çağrıştırdığı kavramlar da sembolik öge olarak yapıtlarının

anlatımcı niteliğini güçlendirmiş ve hikâyenin öne çıkmasını sağlamıştır. Eserlerinde ölümlülük, çürüme ve insan bedenselliği, kadınlığı ve kadın temsiliyi ele alan sanatçı, eserlerini malzemeyi genişleterek heykellerle obje olma aşamasına değin bir süreçle gerçekleştirmiştir. Bedenin diğer parçalarını olarak iç organların ve kemiklerin incelendiği (Görsel 18-19) çalışmalarda görünmeyeni görünür yapmaya çalışan Kiki Smith; kadavraya benzer figürde ise, çürümüş beden üzerinde görülen omurgayı (Görsel 20) simgesel düzen içerisinde betimlemiştir (Çolak, 2011, s. 42).

Kiki Smith, eserlerinde insan bedeninin parçalanmış olarak görmek mümkündür. Vücudun içini sergilemekten kaçınmayan sanatçı bu anlatım tarzıyla bedeni tüm varlığı ile sorguladığı için diğer sanatçılardan farklılaştığını göstermektedir.



**Görsel 18.** Kiki Smith. İç Organlar, 1990. <https://bit.ly/3tIgfo2>



**Görsel 19.** Kiki Smith. Kaburgalar, 1987, 55.9 x 43.2 x 25.4 cm. <https://bit.ly/3tIgfo2>



**Görsel 20.** Kiki Smith. Omurga, 1990. <https://bit.ly/3tIgfo2>

Eserlerinde seçtiği iç organların, beden parçalarının, sıvılarının sunumu sanatçı için vücudun kırılmasını ifade eder. Kiki Smith'in insan bedenini parçalarından oluşan çalışmaları gerçekliğin, duyuların ne kadar önemli olduğunu vurgu yapmayı hedeflemektedir. Tiksinti üzerinden gerçekliği kavramsal bir anlayışla betimleyerek referans aldığı iç organlar, kadın bedeninin üreme, boşaltım ve sindirim sistemleri, kaburgalar, bedenden sarkan cenin,



plasenta gibi unsurlarla kimlik ve beden sorgulamalarını izleyiciye sunmaktadır. Sanatçı işlerini; toplumsal yapı, bu yapı içindeki düzen ve kimlik arayışı, dayatılan homojenleştirme süreçlerinin kişi üzerinde yarattığı psikoloji sıkıntılarının bedensel sorgulamasıyla üreterek hem iğrenç sanat örneklerini hem de kadın bedeni üzerinden feminist eserler üretmiştir.

#### **2.4. Türk Sanatında 1970'den Günümüze Kadın Sanatçılar**

Ülkemizde uygarlığın geçirdiği evrimde kadına yüklediği roller toplumsal değişimlerle beraber önemli değişimler kaydetmiştir. Bu değişimler zaman içerisinde yavaş ilerleme gösterse de artık kadın ne olursa olsun çağdaştır ve öyle kabul edilmeye başlanmıştır. Bunların yanında sanata yüklenen rollerin tarih sürecinde değiştiği gibi sanatta kadın konusu ve kadın sanatçı olgusu paralelinde gelişim ve değişimler yaşanmıştır. 11.yy.dan 1960'lara kadar kadın sanatçılar sanat tarihinde erkek sanatçılar kadar yer almamıştır. Bunun nedeni İsa döneminde kadın kavramı ile ilgili değişimde yatmaktadır. İsa'dan önce kadın, Havva'ya dayanan soyu nedeniyle baştan çıkarıcı olarak görülmekte ve tamamen yok sayılmaktadır. İsa'nın doğumu ile beraber "Meryem" in "anne" olgusu çevresinde oluşan kimliği, kadını saygı duyulması gereken kutsallıkta saymış fakat oğuldan daha fazla söz sahibi olamayacak bir pozisyona yerleştirmiştir. Kadını, namusu ile değerlendiren ve anne olgusu ile kutsallaştıran bu durum, günümüze dek kadının, ataerkil toplumlarda geri planda kalmasının nedeni olarak görülebilir. Bu bağlamda, kadının erkek tarafından geri planda bırakılması, bir kültürel ve iktidar meselesidir.

Türkiye'de sanat öğrenimi görmeye karar veren kadınların çoğunluğu büyük burjuva sınıfından çıktığını düşünürsek maddi güvenceye bağlı özgür alan bu kadınlara bir meslek seçme fırsatı tanır. Görevi ailenin geçim sorumluluğunu üstlenmek olan erkekler için bu meslek her şeyden önce maddi açıdan pek de çekici değildir. Sanat alanı, olumsuz bir ifadeyle, ekonomik durumları için kaygılanmamaları gereken kadınların oyun parkı gibi nitelenebilir. Böylelikle kadın sanatçılar bu özgür alanı sadece kendileri için kullanmamış, aynı zamanda yaratıcılıkları ve üretkenlikleri aracılığıyla Türkiye'de sanatın gelişimine bambaşka bir açılım kazanmayı başarmışlardır (Brehm, 2007, s. 52).

Klasik anlatıya, kuralcı sanat anlayışına, kavramlara ve teorilere karşı çıkan seslerin Batı'da en etkin olduğu Happening, Fluxus, Kavramsal Sanat gibi hareketlerin başı çektiği 1950'li ve 1960'lı yıllarda sanata yeni bir boyut getiren anlayışın ardından, bu duruma paralel olarak 1980'lerde Türkiye'de çağdaş sanatta paralel bir özgürleşmeden söz edilebilir.

Postmodernitenin kültürel anlamda tanınması ile birlikte özgünlük, sanatın yapısal, kavramsal ve teorik olarak inşa etmeye başlamıştır. Bu bağlamda Türkiye’de 1980’lerden sonra ve özellikle 1990’larda sanatçıların yeni bir açılım oluşturmuşlardır.

Bunu Duben ve Yıldız (2008, s. 22) şöyle dile getirmiştir; “1970’lerin sonu ve 1980’ler boyunca tek tek sanatçıların kişisel serüvenleri açısından, dönemin siyasi havasına koşut biçimde birbirinden kopuk, bağımsız olarak gözlemlenen etkinlikler, çağdaş Türk sanatında gerçek bir değişme, evrilmeye işaret etmektedir”.

Aynı zamanda Pop Sanatı, Kavramsal Sanat, Minimal Sanat vb. oluşumların dünya ile eşzamanlı yaşanmadığı Türkiye’de, seksenli yılların postmodern ve modern sanat pratiklerinin birlikte var olduğu bir dönem (Duben ve Yıldız, 2008, s. 24) olduğu eklenirse farklı üretim biçimleriyle Türk sanatının bu süreci sorgulamaya başladığı dönemin başladığı bilinmektedir. Duben ve Yıldız’ın vurguladığı gibi yeniden üretimin sınırlarının tartışıldığı, yerleştirme, video ve pek çok araç çeşitliliği sağlayan 1960 sonrası bu süreç, sanatçılara sanat tarihinin hiç bir döneminde olmadığı kadar konu çeşitliliği sağlamaya başlar.

Bu dönemde sanatçılar, estetiğin özünü sorgulamak ya da sanatın güzel ile ilişkili olan toplumsal yönünü ele almaya başlar ve bu bağlamda toplumsal cinsiyet meselesi de sanatın konuları içinde kendine yer bulmaya başlamıştır.

Feminist sanat yapan sanatçıların birçoğu cinsiyetçilik üzerinden üretimlerini anlatmak için çağdaş anlatım biçimlerini kullanmayı seçmişlerdir. 1960’lı yıllardan itibaren ortaya çıkan Kavramsal Sanat, 1970’lerde birçok yeni anlatım dili gibi Body Art olarak bilinen beden sanatını da beraberinde getirmiştir. Bu disiplin, sanatçıların özellikle kadın sanatçıların kadın bedeni üzerinden ikinci plana atılmışlıklarına cevap niteliğinde eserler üretmelerine olanak sağlamıştır. Beden sanatı izleyici önünde performans olarak, bunu fotoğraflayarak ya da kaydederek gerçekleştirmişlerdir.

#### **2.4.1. İnci Eviner**

İnci Eviner, heykel, resim, video ve yerleştirme sanatında ürün veren çağdaş sanatçıdır. Çizimden yola çıkarak hazırladığı videoların, performatif ve ortaklığa dayanan uygulamaların iç içe girdiği çok katmanlı, geniş bir çalışma alanına sahiptir. Özellikle kadın bedeni üzerinde iktidar ve temsil politikasının işleyişine değindiği çalışmalarında, öznenin nasıl şekillendiğini inceler. Sanatçının video teknolojileri ve resim geleneği arasında



kurduğu karmaşık ilişkiler farklı bir algılama biçimi önermektedir. İstanbul'da yaşayan sanatçı Kadir Has Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde öğretim üyeliği yapmaktadır.

Türkiye çağdaş sanatının güncel dönüşümünde etkin rol üstlenen öncü sanatçı; toplumsal, politik ve sosyo-kültürel koşullar içerisinde kadın, toplumsal cinsiyet ve kimlik politikalarına dair farklı haller üzerine kendine özgü bir ifade alanı aralamaktadır, Çocukluktan itibaren etkisi altında kaldığımız söylemsel, tarihsel ve bilinçdışından süreçlerin kadın kimliği üzerindeki yansımalarını araştıran sanatçı, kadın olma halini tek bir imgeye sığmayan, sınırsız bir hayal gücünün alanı olarak tanımlamaktadır. Gündelik hayat içerisindeki jestlerinden hareket eden Eviner, onlar için uygun görülen temsil biçimlerini ve bu temsilleri var eden yasakları sorgularken meydan okumayı ihmal etmiyor.

Galeri Nev'de yer alan videosu sanatçıya 13. Sharjah Bienali Ödülünü kazandıran videosu Yeraltında Beuys'tur (Görsel 21). Eviner'in 2011 yılında yaptığı aynı adlı desenden esinlenerek yarattığı video bir distopyadır. Bilinmeyen bir zaman ve mekân duygusunu günümüzdeki toplumsal ve bireysel yaşamın politik gerilim ortamına taşıyarak yeniden kurgulayan sanatçı, hayali bir toplumda, insanların baskı ve zulümle ötekinin yok edilmesi sonucu hafızalarının silinmesinden ve bunun sonucunda yaşadıkları felaketle başa çıkma biçimlerinden söz etmektedir. Videoda izlediğimiz bireyler çareyi kendilerine yeni bir dünya yaratmak için ölesiye çalışmakta bulup, sanattan yola çıkarak yerin altında tüm nosyon, kavram ve dilleri yeniden icat etme çabasına girişiyorlar. Metafor ve simgelerin üzerinde çalışarak onları yeniden şekillendiriyorlar. Amaçları bir toplum yaratabilmek için gereken şartları oluşturmak. Bu yüzden dil ve nesne arasındaki kopukluğu onarmaya çalışıyorlar. Anlam dizgelerini yeniden kurgularken pek çok tuzağa düşüyorlar ve bu yüzden sanat tarihinde en fazla güvendikleri Beuys'un iyileştirici gücünden medet umuyorlar. Beuys ufuk çizgisinin altında hapsolan toplulukla ilişki kurmaya çalışıyor.



**Görsel 21.** İnci Eviner. Yeraltında Beuys, İki Kanallı Video, 2.40 dakika, 2017, Video Görüntüsü.

<https://bit.ly/3h3ZL6d>

Eviner, video çekimleri ve çizimlerden oluşan çok katmanlı video yapıtında hayal gücünün sınırlarını sanatın ikonlarıyla sınar. Bu yeraltı insanların çabası temsil ile imge arasındaki gerilimi ve yine dil ile imge arasındaki sıkışmayı aşmak içindir. Sanatçı bunu gerçekleştirirken hayatla sanat tarihini karşı karşıya getirdiği çatışma ortamını çizerek oluşturur. Zihnimiz, baskıyla sindirildiği ve yeraltına itildiği yerden kendini onarmak ve bu dünyaya, yaşadıklarımıza bir anlam vermek için yeni bir direniş taktiği geliştirmek zorunda kalır. Bu yeraltı insanların acil olarak tanımlaması gereken durumlar arasında; kahkaha, bulut, adalet, başörtüsü, aile, kadın, asker, davul, hemşire, Pers vazosu, ölüm, büst, kıskançlık, ayrılık, duymak, camii, Atatürk Kültür Merkezi, tıkırtı, aşk, selvi ağacı..vesaire öne çıkar.

İnci Eviner'in desenden videoya, performanstan kolektif çalışmalara uzanan geniş yapıt yelpazesi temel olarak desene dayanır ve çok katmanlı parçalardan oluşur. Arzu politikalarını, uzamı, özneliği ve öznel olanaklarını irdeleyen Eviner bir sanatçı olarak, bize eşlik eden travmaların yeni tür bir dinleme ve tanıklık gerektirdiğinin farkındadır. Sanatçı, iktidarın kadın bedeni üzerindeki mevcut uygulamalarının izini sürer ve sürekli sahneye konulmakta olan sabit kimliğin ötesini araştırır.

Sanatçı, heteroseksüel ataerkil düzen tarafından bastırılmış duyguları performanslarındaki bedenlerle iletmeye çalışmaktadır. Sanatçının mekâna göre uyarladığı "Yeni Vatandaş" (Görsel 22) adlı çalışması, İstanbul ve Paris'ten aldığı kartpostallar ile ortaya çıkmıştır.

Sanatçıya göre geleneksel motiflerin içinde sıkıştığını düşündüğü kadın-kızlara, kartpostallara müdahalelerde bulunarak yeni bir var olma alanı yaratmıştır. Sanatçı, imgelere ve motiflere sıkıştırılmış kimliğin, bir popüler kültür ve tüketim unsuru olması açısından dikkat çekmektedir. Bu bağlamda “Yeni Vatandaş” her türlü ideolojik yapıdan kurtarılmış özgürleştirilmiş yeni bir kimliği temsil etmektedir.



Görsel 22. İnci Eviner. Yeni Vatandaş, 2010, Mekâna göre duvar işi (Birinci edisyon), LCD ekranda 3 HD video, 3 dakika döngü / MAC/VAL Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, Paris

<https://bit.ly/3thVs9X>

#### 2.4.2. Azade Köker

Kimlik ve aidiyet konularıyla ilgilenen sanatçı 1949 İstanbul doğumludur. Köker, Berlin ve İstanbul'da dönüşümlü olarak yaşayan ressam ve heykeltıraştır. Berlin'deki Braunschweig Teknik Üniversitesi'nde profesör olarak görev almıştır.

Sanatçı 'melezleme'yi kaçınılmaz bir hayatta kalma mekanizması olarak gösterir. Şeffaflık, farklılık ve hassasiyet aracılığıyla bu melezlemeye ulaşılır. Daha sonraki dönem çalışmalarında ise doğa, kültürel bir yapı olarak müzakere edilir. Köker, insanlar tarafından müdahaleye uğramış bir doğanın görüntülerini yaratır, daha sonra da bunları yüzeyde tekrar eden bir desen aracılığıyla tahlil eder. Bu yüzey katmanlama ve yeniden işlemeyle görüntünün mükemmelliğini ve okunaklılığını bozar ve resimlerin olanaklarını yorumlar (Görsel 23).





**Görsel 23.** Azade Köker. Hiçbir Yerde, Her Yerde, 2016 (Zilberman Galeri). <https://bit.ly/3eUWvay>.

Daha çok yerleştirmeler ve heykel ile kendini ifade eden sanatçının, son dönemde yaptığı doğa ile ilgili çalışmalarında, tuvali de anlatım aracı olarak kullandığı görülmektedir. Kolâj tekniği ile gerçekleştirdiği son dönem çalışmaları, insanların tahrip ettiği doğa üzerinedir (Görsel 24) Mezun olduktan sonra Berlin'e giderek orada seramik ve endüstri tasarımı eğitimleri alan sanatçının, bu bölümde yer almasının nedeni, özellikle, eski dönem çalışmalarında sorguladığı aidiyet ve kimlik kavramlarıdır. Sanatçının sorguladığı kimlik genellikle kadın kimliğidir.



**Görsel 24.** Azade Köker. Aleppo, II/Halep II, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik 130x400 (Zilberman Galeri). <https://bit.ly/3xOvZsf>



**Görsel 25.** Azade Köker. Kolektif Bedenler, 2000, Yerleştirme, PVC (Berlin). <https://bit.ly/3eUWva>.

Sanatçının 2001’de Galeri Apel’de gerçekleştirdiği “Transparency” sergisi, tüketimin yoğun biçimde gerçekleştirildiği günümüzde, her şeyin birer tüketim nesnesi haline dönmesini eleştirmektedir. Bu tüketim düzeninde, artık mekân ve bedenlerin tüketilmek üzere üretilen birer imaj olduğunu ileri süre sanatçının, ifade etmek adına kullandığı bedenlerin kadın olması ayrıca dikkat çekicidir. Çünkü 1980 darbesi ardından iktidara gelen hükümetin özelleştirme politikaları ile medya organlarının artması ve bu medya organlarının kadın bedeninin bir tüketim metası haline getirerek, halka açık kullanması, sanatçının “kolektif bedenler” (Görsel 25) çalışmasında eleştirdiği konunun Türkiye’deki çıkış noktasıdır. Çünkü o tarihe kadar mahrem sayılan yani bir anlamda saklanan kadın, gösterilene dönüşmüştür. Sanatçının PVC gibi bir plastik madde kullanarak ürettiği çalışmalarındaki şeffaflık ise sanatçı için geçiciliği simgelemektedir. Üretilen bu beden imajlarının herkes için birer geçici kolektif imge olduğunu anlatmaktadır. Tüketim kültürü tarafından üretilen bu beden imajlarının, kişilere ait olmadığına da vurgu yaparak aidiyet kavramını sorgulamaktadır (Öz, 2014, s. 63).

### **2.4.3. Neriman Polat**

Polat 1968 doğumludur. Mimar Sinan Üniversitesi resim bölümünden 1990 yılında mezun olmuştur. 1996 yılından bu yana çok sayıda yurt dışı ve yurt içi çağdaş sanat sergisinde yer almıştır. İstanbul’da yaşayan sanatçı burada çalışmaktadır. Kimi zaman belgeselci bir anlatım kullanan kimi zaman ironi içeren işler yapan Polat, son dönemlerde kentsel dönüşüm projelerine karşı bir duruşla göç ile melezleşen şehir gibi olgular üzerinde çalışsa da, sanat

anlayışının temelindeki kavramlar kadın kimliği, kadına şiddet, ataerkil sistem gibi kavramlardır. Son dönem çalışmalarının temel konuları şehir, özellikle içine yaşadığı şehir İstanbul, şehirdeki değişimler ve bu değişimlerin kişilere yansımaları, göç sonucu oluşan melez estetik, gelenek ve modern arasında kalmışlık, ataerkil sistem ve bunun mimarideki, sokaktaki yansımalarıdır. Şehri dönüştürme projeleri adı altında oluşturulan yeni yerleşim birimleri, toplumsal cinsiyet, sosyal adaletsizlik, kadına verilen roller, kadına uygulanan şiddet ve kadının kendine uyguladığı şiddettir. Bu konular çalışmalarında bazen dokümanter bazen ironik bir dil ile biçimleniyor.

Daha önceki dönem çalışmalarında ise globalizm etkisi, tüketim toplumu, stereotipler, kimlik yitimi, benzerlik ve ölüm imgesinin biçimlerini irdelemiştir. Türkiye’de yaşayan bir sanatçı olarak batılılaşma problemi, demokrasi, kutuplu düşünce, ayrımcılık, üzerinde çalıştığı alanlardır. Ayrıca geçirdiğimiz değişim süreçlerinde,(politik, sosyal, ekonomik) değişen sanatçı tanımları, sanatçı stratejileri, kolektif çalışmalar, sanatçı inisiyatifleri ile ilgilenmektedir. 1995’ten bu yana çalışmaları fotoğraf, video ve yerleştirme içeren sanatçı, 2000 yılından bu yana Hafriyat Sanat Grubu’nun inisiyatifinde yer almaktadır.

Kadına karşı şiddete dikkat çekilen günümüzde, Polat bir sanatçı olarak “Ev Nöbeti” isimli sergisinde, ironik bir anlatım diliyle bu durumu eleştirmiştir. 26 Aralık 2013 - 16 Şubat 2014 tarihleri arasında Depo sanat merkezinde gerçekleştirilen sergide, kadınların ev içinde uğradığı şiddet ve kadınları korumayan bir devlet sebebiyle, ev içinde kendi koruma nöbetlerini tuttıkları bir durum anlatılmaktadır (Görsel 26). Evde kadının yaşadığı dönüşümü ve toplumsal baskıyı inceleyerek ataerkil düzenin kadın üzerindeki etkisini ve kontrol mekanizmalarını evin içinden dışarı doğru bir bakışla katman katman açmaktadır. Apartman levhası ya da mezar taşı olup olmadığını kestiremediğimiz yaldızlı “Ev Nöbeti” tabelası, erkek devletin aile kurumunu yücelterek eve mahkûm ettiği kadının, ev içinde yaşadığı tekinsizliğin, güvensizliğin ve parçalanmışlığın ilk işaretidir.



**Görsel 26.** Neriman Polat. Ev Nöbeti, 2013, Mermer, 60x45 cm (DEPO). <https://bit.ly/2PPwiSr>

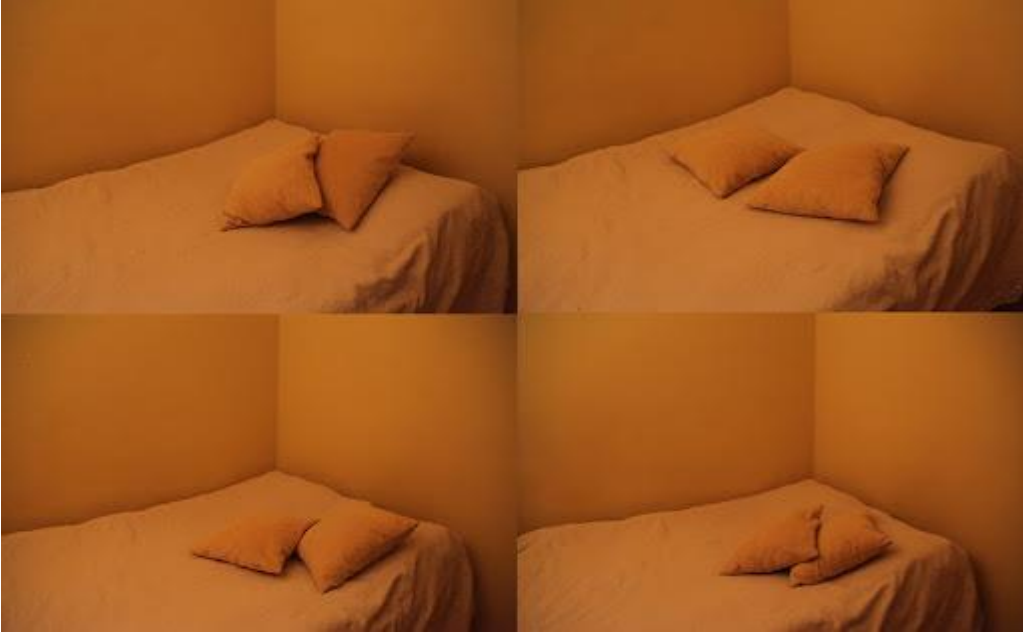
Sergide farklı malzemeler ve farklı anlatım dilleri kullanan Polat, kadının ev içinde yaşadığı cinneti vurgulayan “Kesmek Üzerine” (Görsel 27) serisinde ışıklı kutu kullanmayı tercih ediyor. Sergideki tek eski çalışma olması ile dikkat çeken bu seride kadının kendisiyle hesaplaşması, evdeki cinnet hali, sterillik ve hijyen takıntısı, penis kesme ile sonlanıyor. Polat, bu resimsel fotoğraflarda kendisinin de ev nöbetinde olduğunun bir ifadesi olarak kendini model olarak kullanmakta. Kolajlarda ev içi, toplumsal yapının empoze ettiği gibi bir bütünlük ve aidiyet hissini değil, tam tersi güvensizliği, parçalanmışlığı temsil ediyor.



**Görsel 27.** Neriman Polat. Kesmek Üzerine 1, 2009, Işıklı Kutu, 122 x 95 cm, (DEPO).

<https://bit.ly/33eE3Et>

“Yatak” (Görsel 28) isimli fotoğrafta boş yatak üzerindeki yastıklar, yapılan müdahale ile fotoğrafın öznesi haline geliyor. Sarı monokrom renk ile tekinsizlik hissinin sardığı bu yatak, evde hiçbir yerin huzurlu olmadığına dikkat çekerken, kadınların en zor dile getirdikleri ve de eril hukuk karşısında en zor ispat edebildikleri ev içi cinsel şiddete de göndermede bulunuyor. İzleyici, yastıklar arasındaki ilişkiye dahil edilerek, evin içindeki mahremiyetin, mahkumiyete dönüşmesi ihtimalini sorgulamaya davet ediliyor.



**Görsel 28.** Neriman Polat. Yatak, 2013, Fotoğraf, 100 x 66 cm (DEPO). <https://bit.ly/33i8Cct>

Serginin bütününe baktığımızda evin içerisinin ve dışarısının, kadının üzerinde yarattığı tedirginlik, baskı, şiddet tehdit hissediliyor ama bu tedirginliğin ya da şiddetin kaynağı, kişisi asla görünür olmuyor. Bu yaklaşım bir belirsizlik yaratmıyor; tam tersine aslında bu şiddetin ve baskının çok daha temel bir şeye dayandığına işaret ediyor. Erkek egemen toplumsal düzen ve onun iktidar ilişkilerinin kurduğu kontrol mekanizmaları. Bazen bu toplumsal kontrol mekanizmaları o kadar etkili oluyor ki, geri çekilseler bile kadın kendi kendinin baskı uygulayıcısı oluyor, özgürleşemiyor.

Neriman Polat’ın çalışmalarının çoğunluğunun ana konusunun toplumsal cinsiyet eşitsizliği olması şaşırtıcı bir durum değil ama “Ev Nöbeti” sergisinde tamamen kadın meselesine odaklanması oldukça cüretkâr bir yaklaşımdır. “Ev” in tekinsizliğine odaklanan bu sergi, feminist hareketin en önemli sloganlarından birinin “Kişisel olan politiktir” in altını çizerek kadın hareketi tarihindeki yerini almaktadır.



#### 2.4.4. Füsün Onur

Türk sanatının ilk kadın heykeltıraşları arasında olan 1938 İstanbul doğumlu Füsün Onur, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve daha Amerika'daki sanat eğitiminin ardından 1970'li yılların yeni eğilimlerinin farklı bir temsilcisi olarak dikkat çeken bir sanatçıdır. Heykel disiplini, teknik olanakları ve çalışma koşullarının yarattığı güçlüğü bağli olarak, özellikle kadın sanatçıların daha az ilgi gösterdiği bir alan olmasına rağmen, Füsün Onur heykel çalışmayı istemiş ve 1970'lerden sonra açtığı düzenli ve kişisel sergilerle alanın hareketlenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir.

Füsün Onur akademinin heykel bölümünde Ali Hadi Bara'nın öğrencisi olmuş ve onun yenilikçi fikirlerinin de etkisiyle daha öğrencilik yıllarından başlayarak heykel disiplininin formel diliyle uğraşmış bir sanatçıdır. Onur'u öne çıkaran asıl neden ise, avangarda "saçmalık" denen bir zamanda her türlü tepkiyi göze alarak birçok çalışmasıyla denenmemişi denemesidir. Sanatçı 1960'larda ABD'ye giderek felsefe ile sanat teorisi çalışmış; heykelin sınırlarını zorlamıştır. Sanat hayatının tamamında yazıyla yakın ilişki içinde olmuş, kendini anlatan metinler, "yeni" sanata dair kuramlar kaleme almıştır. Onur kadın heykeltıraş kimliğiyle bir sanatçı olarak öncü isimler arasına girerek, heykel sanatında bir geleneğin oluşmasına önemli katkıda bulunmuştur. Onur'un çalışmaları içerik ve biçim olarak heykel disiplininin sınırlarını genişletip, Türk sanat ortamında yeni tartışmaların belirmesini ve zenginleşmesini sağlamıştır. 1970'lerin başındaki ilk sergilerinde boşluk-doluluk problemi etrafında gelişen geometrik planlı hafif mekânlar oluşturarak, heykel sanatındaki geleneksel tavrın ötesinde çalışmalar üretmeyi tercih eden sanatçı 1970'lerin sonunda doğru anılar ve değerlerle yüklü gündelik yaşam nesnelere yapıtlarının merkezine alarak, onlara yeniden bakmak ve onlarla yeni bir diyalog kurmak üzerine yoğunlaşmıştır. 1980'ler hem gündelik yaşama hem de resim disiplinine ait bir unsur olan 'kumaş/bez' le 1990'larda müziğin öne çıkarıldığı disiplinler arası bir estetik düzenlemeye dönüşen çalışmalar yapmıştır (Yılmaz, 2009, s. 204). 1991 yılına tarihlenen "Herhangi Bir İskemle" de (Görsel 29) olduğu gibi Onur, tül tarzı feminen malzemeleri sıklıkla kullanır. Beyaz tüllerle paketlenen ve işlevlerinden arındırılan sıradan sandalyeleri daha önce renkli ışıklar altında sergileyen sanatçı böylece onları fetiş nesnelere haline getirmiştir.



**Görsel 29.** Füsün Onur. Herhangi Bir İskemle (1991) 2014 (Arter). <https://bit.ly/33gifZ2>

Yapmayı seçtiği konu ne olursa olsun ifade anlayışı ile fark yaratan bir işler ortaya koymayı daima başarmış bir sanatçıdır. Mekâna yönelik işleriyle bilinen sanatçı aynı zamanda güncel sanat pratikleriyle gerçekleştirildiği çalışmalarını daha zengin bir zemine oturtmuş nadir sanatçılardandır. Kedi figürünü daha önce de kullanan Onur, ölen kedisine adadığı “Tekir’e Ağıt” ta, gölge yardımıyla uçucu-hayalsi-fantezik bir temsil yaratmıştır (Görsel 30).



**Görsel 30.** Füsün Onur. Tekir’e Ağıt, 2009-2012, (Arter). <https://bit.ly/3b242Di>

Sanatçının kullandığı nesnelerin sanatçı için bir öyküsü olabilir; fakat izleyicinin bundan kendi öyküsünü çıkarması gerektiğini düşünür. Onur, düşüncesini ifade ederken kullandığı biçimler ve malzemelerle şaşırtmacalı bir oyun alanı kurar ve hazır nesne kullanır. Örneğin sandalyeyi tülle sarıp sarmalarken nesneler bilindik kimliklerinden çıkmış adeta kırılğan bir fetişe dönüşmüştür. Şeffaflığı seviyorum derken kullandığı kumaşlar ve tüllerle çocukluğunda giydiği organze elbiseleri duyumsayan sanatçı geçici bir malzeme ile bellek için sonsuz ve kalıcı olanı ifade etmeye çalışır (Kaya Okan, 2012, s. 130).

#### **2.4.5. Nur Koçak**

Sanatçı 1941 İstanbul doğumludur, Türkiye’de Foto-Gerçeklik akımını ilk uygulayanlardandır. 1974’ten sonra Foto-Gerçekçi resim yapmaya başlayan sanatçı, daha öncesinde de öğrencilik dönemlerinde Foto-Gerçekçi resimler yapmıştır. Sanatçı, Pop Sanat ve Foto-Gerçekçi kaynaklarından beslenen bir sanatçıdır. Öğrenci olduğu 1960’lı yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi’nde fotoğraf etkisi yaratan resim türü sanat değeri olarak düşük görülen bir şekilde değerlendirilmekteydi. 1973’ten itibaren Foto-Gerçekçi işler üreten Nur Koçak’ın akademi öğrencisi olarak fotoğraf gibi resim yapma tutkusu “sanatçı, fotoğraf makinesi değil, yorum yapan gözdür!” inancının gölgesinde gelişecek ortam aramıştır (Duben ve Yıldız, 2008, s.198). Nur Koçak’ın Fetiş Nesnelere (1974-1988) adlı serisi (Görsel 31-32) kadın güzellik ürünleri ve arkasındaki mükemmel kadın beklentisi arasındaki ilişkiye odaklanıyor. “Fetiş nesne” kavramının; karşı cinse ait, saplantılı bir biçimde cinsel coşku uyandıran obje anlamına geliyor oluşundan yola çıkarak, Koçak’ın bu seride oje, ruj ve parfüm gibi tüketim nesnelerini kullanarak, bu nesnelerin geçmişten günümüze toplum tarafından konumlandırılma biçimlerini eleştirel bir gözle sorgulamaktadır. Koçak, kadınların bakım ve güzellik ürünlerini asıl işlevlerinden uzaklaştırarak anıtsal boyutlarda tuvale aktarmaktadır.



**Görsel 31:** Nur Koçak. Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesnelere 1, 1974-1988. <https://bit.ly/3b242Di>



**Görsel 32:** Nur Koçak. Yabancı / Farsuche ya da Fetiş Nesne 2, 1974-1988. <https://bit.ly/3tjAjMC>

Koçak, Kırmızı ve Siyah (Görsel 33) adlı çalışmada bikini, mayo ve iç çamaşırı reklamlarındaki yüzü görünmeyen, anonim kadın imgesine odaklanıyor. Paris'te resim eğitimi aldığı sırada takip ettiği kadın dergilerinden görsel unsurları bulup kullanan sanatçı, böylece kadın bedeninin metalaştırılmasını vurguluyor.



**Görsel 33:** Nur Koçak. Kırmızı ve Siyah, 1976. <https://bit.ly/3b2ISoK>

Sanatçının tüm işlerinde belgesel bir yön mutlaka yer almakta ve bunların en önemlilerinden biri olan Aile Albümü (Görsel 34) isimli seri işleridir. Çocukluğunun fotoğrafları giysiler, karakterler, duruşların hepsi o dönemin orta sınıf tipik Türk ailesini çok iyi yansıttığı için kayıt altına aldığı albümler, hayatlar ya da dergi ve gazetelerin sayfalarında birer belge ve bellek niteliğindedir. Sanatçının bu fotoğrafik çalışmalarını çekici hale getiren şey, bazen stüdyonun yönlendirilmiş ışığıyla, bazen de doğal ışık içinde dikkatli bir konumlanmasıyla özenli giyimler, taranmış saçlar ve özenle verilmiş pozlardır.



**Görsel 34.** Nur Koçak. Annem, Babam, Ablam ve Ben II, 1980-1983. <https://bit.ly/3xOnflG>

Foto-Gerçekçiliğin eleştirel bir yönü olmadığını düşünen ve kendi çalışmalarında da eleştirel bir boyut veya amaç olmadığını söyleyen Nur Koçak'ın, kendi ifadesine rağmen, kadının cinsel haz nesnesine dönüştürülmesine, tüketim kültürünün giderek bireyi kimliksizleştirdiğine eleştirisinin “Fetiş Nesnelere”, “Nesne Kadınlar”, “Vitrinler”, “Mutluluk Resimleriniz”, ve “Müdahale Edilmiş Kartpostallar” adlı dizi çalışmalarında görülmektedir. Bu işleri erkek egemen toplumun kadını dışarıda bırakmasını sorgulayan bir bakış açısı sergilemektedir (Duben ve Yıldız, 2008, s.200).

### 3. BÖLÜM: RESİMSEL ÖYKÜLEME BAĞLAMINDA UYGULAMALAR

#### 3.1. Resimde Öykü Oluşturma Üzerine

Öyküleme olaya bağlı bir anlatım biçimidir. Bu anlatım biçiminde olay bir akış içerisinde anlatılır. Öykü, karakterlerin neden olduğu veya yaşadığı olaylar dizisini anlatan bir iletişim biçimidir. (Jahn, 2012, s. 12). “Öykü” kavramının tanımına bakıldığında ise temelini yine, Aristoteles’in “tragedya”s terimine ilişkin tanımlamasın da bulmak mümkündür. Aristoteles, “tragedya” tanımı üzerinden “öykü”yü şu şekilde anlamlandırmaktadır: “tragedya; bir eylemin (kişilerin değil, eylemlerinin, felaket ya da mutluluk dolu bir yaşamın) taklididir. Bu taklit de öyküdür” (Aristoteles, 2017, s. 44-45). Öykü ise olayların kurgusudur. Burada kullanılan “taklit” terimini (tragedya kavramından hareketle), belli bir zaman dilimi içinde gerçekleşen bir olaylar veya olaylar dizisinin takdimi olarak anlamak gerekmektedir. Yalnız, bu tespitten yola çıkılarak tragedya kavramına odaklanılmamalıdır. Tragedya bir örnektir. Komedi için de aynı durum söz konusudur. Görsel, sözel veya performatif, bütün sanat türlerinde, “taklit” veya kullandığımız anlamda “öykü” unsuru bulunabilir ki Aristoteles’e göre bu durum zaruridir. Dolayısıyla öykü kavramının temelinde “olay örgüsü” nün varlığı görülmektedir. Jahn’ ın öykü tanımında da buna vurgu yapılmaktadır. Öykü; içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisidir. “Olay” kavramı doğal veya doğal olmayan her türlü nitelikte olabilirken “karakter (veya karakterler)” öyküde; fail veya olaydan etkilenen rolünde olabilmektedir (Jahn, 2012, s. 43-44).

Bir öykünün kurulup anlatılması genelde edebiyat disiplininin konusu olsa da, iş öykünün görselleşmesine gelince, öykü anlatıcısının araçları sözcüklerden biçim, renk, görüntü, sembol, hareket ya da üç boyutlu objelere dönüşür. Bu dönüşümün içerik, biçim ve tekniğinde kullanılan mecralar kuşkusuz anlatıcının inisiyatifindedir. Değişen insan ve değişen dünya, yeni söylem biçimleri ve yeni bakış açıları yaratır. Yaşam deneyimlerimiz, anılarımız ve biriktirdiğimiz kültür öğelerinin büyük katkısıyla şekil alan öyküler, anlatıcının, dinleyici ya da izleyicinin hayal dünyasının kapılarını farklı dünyalara açmasını sağlar. Öykü bir iletişim aracıdır ve insanlar arasındaki bilgi aktarımının antik dönemlerden beri süre gelen geleneği ile beslenir. Benjamin’e göre öykü, “bir şeyi iletmenin en eski biçimlerinden biridir. Öykü, olup biteni deneyim olarak dinleyicilere aktarmak üzere anlatıcının yaşamına gömmektedir. Bir çömlekçinin parmak izleri nasıl çömleğe yapışıp kalırsa, öykücü de bir anlatıda öyle iz bırakmaktadır” (Sevim, 2010, s. 514).

Tarih ve mitoloji öykü anlatıcılarının eseridir ve kuşkusuz kelimelere dayalıdır. Bu öyküleri görselleştiren ressamlar, heykeltıraşlar ve sahne sanatçılarıdır. Ortaya koydukları eserlerle onları

canlandırırılar ve sanatsal bir hale dönüştürürler. Böylece, bir yandan da insanın yaratılışından bugüne kadar olan biteni belgeleyerek, varoluşa değeri biçilemez katkılarda bulunurlar. Belki de masallar ilk öykülerdir. Yine Walter Benjamin'in öykü anlatıcısı kavramında belirttiği gibi, "ilk gerçek öykü anlatıcısından, bir masal anlatıcısı olarak söz edilir. Masal, insanoğlunun mitlerin yarattığı kâbustan kurtulmak için yaptığı ilk denemeleri anlatmaktadır" (Benjamin, 2019, s. 94).

Öykü yaşamın kendisidir. Onu günlük, önemsiz, sıradan onlarca olaydan kavram ve nesneden bulup çekip çıkarmak ve başka bir şeye dönüştürmek de sanatçıların işidir.

### **3.2. Kadına Dair Resimsel Öykülemeler**

Bu bölümde yaşanmış olaylar Inge Stephan'ın (1992) "Ünlü Erkeklerin Gölgesinde Yetenekli Kadının Yazgısı" adlı kitabından özetlenerek ve kurgu öyküler yazılarak resimler öyküleştirilmiştir. Her bir öykü bir kadının yaşadığı zorluklardan çıkarak kendiyi baş başa kaldığında olmak istediği anı özgürleşmesini ifade etmektedir. Öykülerdeki kadınların ortak noktası; sadece yalnız kaldıklarında özgür hissetmek değil, yaşamın her anında özgürlüğe sahip olma isteğidir. Resimlerde bulunan ortak imaj pencereler kadınların sahnesidir. Elleriindeki aletler temsilidir. Resimler figüratif ve stilize edilerek sesler ve müzik izleğinde resimler yapılmıştır. Semboller kullanılmıştır (notalar, pencereler, puantiyeler, mikrofon, perdeler). Her bir resim her bir kadının olmak istediği yerdeki halidir. Sahneye çıkan kadınlar aslında pencereden dışarıya uzanarak özgür olmanın yollarını aramaktadır. Bu özgürlük yolunun temsili ise müzik enstrümanlarıdır. Resimlerin her biri bir hikayeye sahiptir. Bu hikayeler ortak hafızayı meydana getirmiştir.

Çalışmalar Paul Klee ve Joan Miro'nun eserlerinden etkilenilerek çocuksu bir perspektifle müziksellik kullanılarak mekân ve zaman algısı ele alınarak ifade edilmiştir. Resimlerde renklerin hacim ve ritimlerinin etkisi ile çizimler sembolize edilerek yapılmıştır. Aynı zamanda minyatürün kendine özgü boyama tekniği, küçük boyutlu kadın figürlerinin derinlik algısı olmadan ve ışık gölge oyunları kullanılmadan yapılmasından etkilenilerek çalışmalar yapılmıştır.

#### **3.2.1. Nihal'in Sahnesi**

Nihal'in Sahnesi adlı öykü Türkçe Öğretmeni-Yazar Aşiti Uzun tarafından kurgulanarak yazılmıştır.

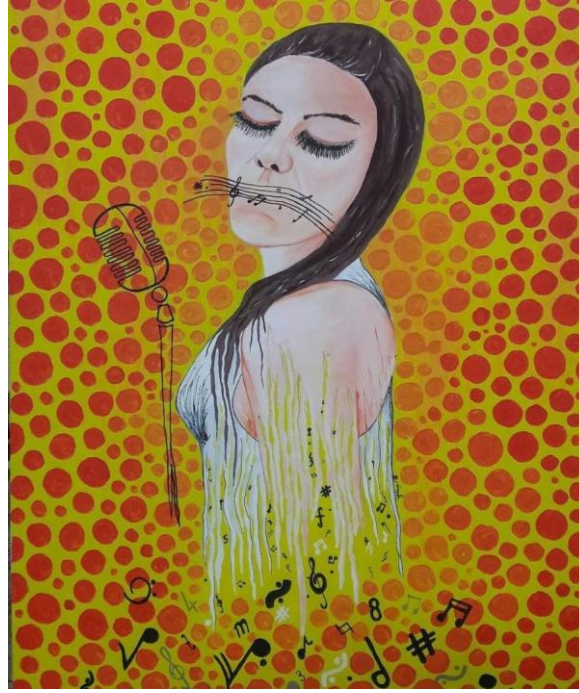
*Saat gece yarısını biraz geçmişti. Nihal, herkes uyuduğunda uyanırdı. Kimsecikler duyması diye çığlıklarını gözyaşlarıyla akıtırdı. Saat gece yarısını biraz geçiyordu. Usulca yatağından kalktı ve*



*pencereyi açtı. Derin bir nefes aldı. Kırlangıçların, kedilerin, karıncaların huzurlu senfonisi eşliğinde kimseyi rahatsız etmemek için parmak uçlarında dans etmeye başladı. Ay teninde yıldızları kucaklıyordu. Dünya nefesi sayesinde yörüngesinde dönmeye devam ediyordu. Tüm evrende Her tını bir notada birleşiyordu. Ah Nihal! Tüm aşkını parmak uçlarında yaşıyordu.*

Nihal, ifade alanı olarak müziği kullanan güçlü bir kadının oto portresidir. Hüznünü müziğin ritmik tınısı ile birleştirmiştir. Küllerinden doğan vücudunun parçalanmışlığına rağmen ayakta durmaya çalışan kadın renklerin içinde odak noktası olarak düşünülmüştür Hayata tutunan, yeniden doğan kadının resmidir. Doğanın sesi ile birlikte kendi bedenini büyük bir coşku ile dışa vuran bir tavır içindedir. Müzik tınısı, sesler, beden hareketleri ile özgürlüğün ve gücün sembolü olmuştur. Resmin merkezinde bulunan Nihal, kırmızı ve sarının hâkim olduğu bir yüzey üzerine resmedilmiştir. Öyküde Nihal'in yaşadığı duygusal tavır, tuval üzerinde derinliği olmayan tek bir düzlem üzerindedir. Tuval üzerine akrilik boya kullanılan çalışmada sarı yüzey üzerinde hâkim olan kırmızı beneklerin her biri, Nihal'in bedeninde ses bulan müziğin titreşimleridir. Bu titreşimler sözcüklere, sözcükler ise notaya dönüşmüştür. Resim de ayrıca doğanın gücünü hissettiren, toprağa tutunan bir ağacın köklerini anımsatan kadın bedeninin köklenmesidir. Toprağın gücü ile yeşeren doğanın hayata sundukları ile kadın gücünün gösterilmesi arasında ilişki kurulmuştur.

Nihal'in önünde duran mikrofon, sesini daha geniş bir kitleye duyurma isteğinin metaforudur. Mikrofon havada asılı duran, sessiz bir çılgınlığın sesli hale gelmesine yardımcı olan bir araçtır. Bütün figürler (kadın, mikrofon, notalar) zaman- mekân algısının tamamen dönüşüme uğradığı bir düzlemin üzerinde yer almaktadır. Notaların belirsiz bir düzlem üzerinde dağılması zamanın da belirsizliğini göstermektedir. Mikrofon ve notaların belirsiz düzlemi ile köklenen kadın figürü bir aradadır. Nihal'in sesi seyirciye dönmüş halde olduğu duruşu ile duyulmaktadır.



Görsel 35. Çiğdem Tölük Aferin. Nihal'in Sahnesi, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya 100x70 cm.

### 3.2.2. Zambak'ın Doğumu-Doğuşu

Zambak'ın Doğumu-Doğuşu adlı öykü Türkçe Öğretmeni-Yazar Aşiti Uzun tarafından kurgulanarak yazılmıştır.

*Zambak, eski bir şehrin eski bir mahallesinde açmıştı gözlerini. İlk nefesi acıydı ve annesi onu bu eski mahallede acıyla demlenmiş şarabi umutlarla büyüttü. Babası bu eski mahallenin bekçisiydi ve duyduğu ilk ses bir düdüğün hoyrat çığlığıydı. Peki ya kocası? O da bu mahallenin en eski ailesinin çocuğuydu ilk tokadı ondan yemişti ve ardi arkası kesilmemişti. Karnı burnundaydı krizantem çiçeğinin ha çiçek açtı ha açacaktı tıpkı adı gibi. Kelimeleri artık bir bestenin anlamsız tınısı gibi olmak zorunda kalmayacaktı. Ihlamur kokulu yavrusunu bir düdüğün hoyrat çığlığıyla değil ney'in tarihten gelen huzuruyla büyütecekti. Ve hiç kimse avuçlarında tuttuğu bu gizi bilmeyecekti.*

Zambak, hamile kadının hayata tutunmaya çalışırken içinde büyüttüğü umudu doğurmaya çalışırken resmedilmiştir. Yaşadığı coğrafyada kapatılan, yok sayılan bir yaşamın içinde yine de hayata tutunmasıdır. Ataerkil toplumun bütün dayatmaları ve kadınlara sunmayı tercih etmediği haklar, kadının özgürlük alanının kısıtlanmasına neden olmuştur. Böylece kadın toplum tarafından, evde, içerde, görünmeyen alandadır. Çoğu zaman tek özgürlük alanı penceredir. Pencereden doğayı, havayı, suyu, güneşi kucaklamaktır. Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılan bu çalışmada kadın imgesi, dans eden bir balerinin eteklerinin, mekânın dışına çıkması ile yeni bir

imaj yaratmaktadır. Mekân- beden ilişkisi ile kurgulanan imgelere bir de balerine eşlik eden piyanonun notaları vardır. Müzik, ses, beden ve doğa yeniden var olmuştur. Tuval üzerine akrilik boya ile yapılan bu çalışmada kadın renklerini dünyaya savurur. Her bir renkte bir umut vardır. Kullanılan renklerin çeşitliliği ruhunun yansımasıdır.



Görsel 36. Çiğdem Tölük Aferin. Zambak'ın Doğumu-Doğuşu, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya 25x25 cm.

### 3.2.3. Büşra'nın Bedeninin Tınısı

Büşra'nın Bedeninin Tınısı adlı öykü Türkçe Öğretmeni-Yazar Aşiti Uzun tarafından kurgulanarak yazılmıştır.

*Büşra sonunda açıp saçlarını pencerenin sonsuz kıvraklığına yasladı ruhunu. Bir pencere sadece bir pencere ne kadar özgürleştirebilirdi ki insanı, diye düşündü. İçindeki ses cevapladı hemen:*

*-Çok...*

*Tam sekiz yıldır, sekiz yıl on dört saattir dışarıya adım atmamıştı. Eskiden perdesini dahi açmıyordu. Şimdi perdeyi açıp o sonsuz pencerenin önünde ruhunu bu sonsuzlukta dinlendirirken ruhunun kıvrak dansına eşlik ediyordu.*

*“Peki nasıl daha çok özgürleşebilirim ki... Nasıl? diye sordu içindeki sese...*

*-Beni dinleyerek.. beni hissederek ruhundaki kıvrak benliği besleyerek..*

*Başlarda korksa da içindeki aşk, cesaret onu yalnız bırakmıyordu ve her gece o pencerede Büşra kendini karanlıklara teslim ederek ruhunu besliyordu...*

Büşra, hayata karşı gösterdiği direnişin, bedeni ile var olduğunu özgürce ifade eden bir çalışmadır. Saçlarından dökülen kelimeler ve notalar ile kendini var etmeye çalışmaktadır. Bütün bedeni ile pencere önünde durarak ruhunu bir melodinin özgür akışına bırakmıştır. Yıllarca kapatılmaya maruz bırakılmış, kimliksizleşmiş bir bedenin bağımsızlık mücadelesi içindedir. Resimde kompozisyonu oluşturan evler penceresiz iken, kadın figürünün oturduğu ev büyük bir pencere ve çatıdan oluşmaktadır. Bu pencerenin maviliği gökyüzünün sembolüdür. Gökyüzünde özgürce dolanan bir kadının hayal ile gerçek arasında kurduğu mistik bir yansımadır. Saçlarını savururken döktüğü notalar haykırdığı iç çığığıdır. Gecenin örttüğü vakitte ruhunu bir tınıyla dinlendirmek istemektedir. Kırmızı rengin hâkim olduğu, tuval üzerine akrilik olarak yapılan bu çalışma gecenin resmidir. Mavi benekler ise yıldızlardır.

Büşra, Nihal ve Zambak'ın öyküsünü anlatan bu resimlerin imgeleri; kadın, evler, notalar ve müziğin kompozisyonudur. Kadının varlık alanı olarak yaratmaya çalıştığı, seyirciye gösterdiği kadının özgür bir bedene ve ruha sahip olmasıdır. Toplumun bütün dayatmalarına rağmen görünür olmanın önemli olduğu, eşit hak ve özgürlüklere sahip olmanın önemini vurgulamaktadır. Kadının resimdeki özgürlük arayışı, rasyonel dünyada aradığı umut ve özgürlük ile ilişkilendirilmektedir. Doğadan koparılan, kapatılan ve kimliksizleştirilmeye çalışılan bireyin sessiz kalmaması önemlidir.



**Görsel 37.** Çiğdem Tölük Aferin. Büşra'nın Bedeninin Tınısı, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya 25x25 cm.

### 3.2.4. İrem'in Soluğu

İrem'in Soluğu adlı öykü Türkçe Öğretmeni-Yazar Aşiti Uzun tarafından kurgulanarak yazılmıştır.

*Huysuzluğu her halinden belliydi İrem'in. Hep umutsuzdu. Gece çöküp el ayak çekilince pencere kenarına süzülüp tıpkı kendisi gibi gecenin gizli sevdalılarını izlerdi. Yatsı ezanından sonra bedenini bir garip hüznün sarardı. Uçuşan perde sanki ruhunu alıp uzaklara götürürdü. Kendinden 14 yaş büyük kocasından uzakta pencere kenarında uçsuz bucaksız gökyüzüne üflerdi yüreğinin sesini... Oysa ne hayalleri vardı bir notanın sesi kadar yalnızdı ve bir eser kadar kalabalık. Umut onun için gecedeydi bazı geceler kendini hiç tanımadığı insanlara konser verirken bulurdu alkışlar arasında ayakları yerden kesilirdi ve aniden bir hüznün çökerdi içine tıpkı oyuncağı elinden alınmış bir çocuk gibi..*

İrem apartmanlar arasında yapayalnız, içindeki çığlığı elinde tuttuğu klarnete bütün gücüyle üfleyerek aşkı, öfkeyi ve hırsı evinden ötelere, sonsuzluğa göndermek istemektedir. Etraftaki evler terk edilmiş, derin bir sessizlik içindedir. Ama sessizliğin acı çığlığıdır. Pencerede, arkasına saklandığı perde, ruhunu temsil etmektedir. Rüzgârda gelişigüzel savrulmaktadır. Pencere pervazı duyguların ifade aracı olan piyano tuşlarını temsil etmektedir. İrem'in etrafı tıpkı kendi hayal dünyası gibi sanat ile inşa edilmiştir. Gökyüzünü saran pembe noktalar hayalindeki yıldızların temsildir. İrem pembe düşler kurarak kendini geceye teslim etmiştir. Çalışmada kullanılan



renklerin tamamı İrem'in ruhu gibi birbirinden bağımsızdır. Müzik, ses ve ritim duyguların coşkusunu ifade eden bir araç olarak kullanılmış, sessiz bir senfoninin gösterisidir.



**Görsel 38.** Çiğdem Tölük Aferin. İrem'in Soluğu, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya 50x50 cm.

### 3.2.5. Canan'ın Çırpınışları

Canan'ın Çırpınışları adlı öykü gazeteci Orhan Aktaş tarafından kurgulanarak yazılmıştır.

*Aynı fakültede öğrenciydiler, Kaya Felsefe bölümünde Canan ise Edebiyat bölümünde okuyordu. Fakültede tanışmışlar birbirlerine yakınlık duymuşlardı. Mezun oluncaya kadar evlilik düşünecek kadar yakınlaşmışlardı. Mezun olduktan sonra herhangi birisi işe başlarsa evleneceklerdi. Öyle de oldu, önce Canan fakültesinde asistan olarak işe başladı, Kaya bir yıl sonra asistan olarak aynı yerde işe başladı. Canan lise yıllarından beri edebiyata düşküncü, hatıra defterine kısa kısa hikâyeler yazıyordu. Arkadaşları ve öğretmenleri yazdığı hikâyeleri çok beğeniyor mutlaka kitap çıkarması gerektiğini söylüyorlardı. Daha üniversite yıllarında bile yazdıkları neredeyse iki üç kitap çıkaracak ölçüdeydi. Ancak ekonomik yönden kitap çıkaracak gücü yoktu. Aslında Kaya'nın ailesi varlıktı istese Canan'ın kitap çıkarmasına yardımcı olabilirdi. Nedense hiç yardımcı olmuyor hatta konusu açıldığında geçiştirmeye çalışıyordu. Canan bu durumun farkındaydı ve bir gün neden yardımcı olmaktan kaçındığını sormuştu. Şu an zamanı olmadığını işe başladıklarında*

daha rahat kitap çıkarabileceğini söyleyerek Canan'ı ikna etmişti. Kaya'da aşırı bir kıskançlık vardı bu kıskançlık Canan'ı kıskanmakla birlikte kendisini ikinci plana düşürecek her kişiyi, durum ve olayı da kapsıyordu. Kendisi felsefede okuduğu için edebiyat bölümünde okuyanları daha üstün görüyor kıskanıyordu. Canan'la arkadaşlığında bile eziklik yaşıyordu. Bir de kitap çıkarıp tanınmasına, Canan'ın gölgesinde kalacağı korkusuyla tahammül edemiyordu. Ki Canan'ın ondan önce işe girmiş olmasını bile kendine yedirememişti. Gizli bir yarış içindeydi Canan'la. Akademik kariyer basamaklarını birer birer çıkıyordu Canan, Kaya'dan her akademik kariyeri daha önceden elde ediyordu. Kaya bu durumu kabullenmekte zorlanıyordu. Canan doktorasını yapmıştı Kaya ise henüz doktora yapacak duruma gelmemişti ve artık kitabını çıkarmayı ciddi anlamda düşünüyordu. Canan bu durumu Kaya ile paylaştı kitap çıkaracağı konusunda ondan da destek istedi Kaya'ya yine bir kıskançlık durgusu sardı. Canan'ın kitap çıkararak tanınmış biri olmasını istemiyordu. Böyle olmasından çok korkuyordu. Çünkü kitap çıkardığında herkes Canan'ı tanıyacak ama eşi Kaya onun yanında silik kalacaktı bunu bir türlü kabul edemiyordu. Kitap çıkarmada ciddi niyeti olan Canan yazdıkları bütün öykülerini yeniden gözden geçirip artık kitap çıkaracak hale getirmek için kontrollerine başladı. Bu süre zarfında iki de çocukları olmuştu. Kaya çocuklarla ilgilenmeyi bahane ederek Canan'ın bu hazırlıklarını geciktirerek engellemeye çalışıyordu. Canan yıllardır emek verdiği eseri artık ortaya çıkarmak ve topluma sunmak istiyordu. O kadar istekli ve hevesliydi ki artık zamanı geldi diyor ve geciktirmek istemiyordu. Kaya Canan'dan bu ciddiyeti gördü vazgeçmeyeceğini anladı konuşmaya karar verdi. Canan'a kitabı hakkında konuşmak istediğini söyledi oturdular konuşmaya başladı. Canan eşinin bu konuda destek ve yardımcı olacağını düşünüyordu. Kaya Canan'a kitap çıkarmasını istemediğini, ısrar ederse ayrılmak zorunda bile kalabileceklerini söyleyince Canan beklemediği bu konuşma karşısında şok oldu. Şaşkın ve üzgün bir şekilde neden diye sordu, Kaya okul yıllarından beri kendisini kıskandığını, kendisinden daha üst düzeyde olmasını istemediğini bu yüzden kitap çıkarmasını da onaylamadığını söyledi. Kendisini sürekli aşağı görmeye dayanamayacağını ekledi. Canan bu konuşmadan ağır yara almıştı. Kaldı ki eşini çok seviyor onun ezik olması gibi bir durumu hiç aklından geçirmiyordu. Bir hayali vardı onu gerçekleştirme durumunda sevdiği eşini hatta çocuklarını kaybedebilecekti. Günlerce düşündü hep üzgün ve mutsuzdu. Bu durumu Kaya'ya üzdü ve aklına gelen teklifi Canan'a söylemeye karar verdi. Kaya Canan'a ait öykülerin derlenerek kitap olmasını bir şartla kabul edebileceğini söyledi ve devam etti. "Kitabı benim adıma çıkarırsak olur" dedi. Kitabın yazarı Canan Tuncer değil Kaya Tuncer olacaktı. Bu teklif çok tuhaf geldi Canan'a Kaya'nın ruh halini daha iyi anlamış oldu. Çaresiz kabul etti. Neredeyse çocukluğundan bugüne kadar kimi zaman geceleri kimi zaman gündüzleri yazdığı hikâyelerini kendi adına kitaplaştırıp piyasaya çıkaramayacaktı. Sonunda Canan'ın biriktirdiği hatıraları Kaya'nın adıyla kitap olarak yayınladı.

*Yine ışık bir kadın, gölge bir erkeğin gölgesinde karartılmıştı, bir el feneri gibi. Fener kadının elinde ancak arkada kalmış olduğundan görünmüyor yaktığı ışığın önünde ise kocası görünüyor. Feneri tutan kadın, düğmesine basıp yakan kadın, görünen ise ışıkta sadece duran adam. Bir kadının hayali emeği ve eseri kıskanç bir adamın megalomanlığına kurban edilmişti yine.*

Canan, sadece çatısı ve penceresi olan bu resimde yalnız başınadır. Onun gerçekte bu hayatta tek başına mücadele edişini ifade etmektedir. Elindeki mikrofon metaforu aslında onun kalemidir. Mikrofon sesi istenilen düzeyde artabilen bir araçtır. Öykü yazarı olan Canan'ın kalemi, istediği bütün seslerin harflere dökülen bir ifade aracıdır. Kalem ve mikrofon arasında kurulan benzerlik resmin önemli imgelerinden biridir. Kendini, iç sesini, yeteneğini bu şekilde ifade etmektedir. Sahne Cananındır. Ama yüzünün resmedilmeyişi, kimliksiz bir bedene sahip olması kendini ifade edemediğinin gerçekliğidir. Ev içinde veya dışında kadının yaşadığı baskı, özgürlük alanını daraltarak özgüven sorunları yaşamasına neden olmaktadır. Aile içi biçilen rollerin ezberini bozmaya çalışan kadın, baskı unsurları ile kimliksizleştirilmiştir. Kadına sunulan tek özgürlük alanı penceredir. Ve sembolik olarak ona sunulan bir kalemdir. Canan, hikâyesi yazması engellenen her kadının yaşamına yakından bakan bir hikâyedir. Gökyüzü ve yıldızlar özgürlüğü, fon da kullanılan yeşil ve mavi doğanın gücünün temsiliyetidir. Resimdeki kompozisyon ve renkler bütün bu güç dengesi için de varlık alanı bulan kadının özgür ifade alanıdır.



**Görsel 39.** Çiğdem Tölük Aferin. Canan'ın Çırpınışları, 2021, Tuval Üzerine Akrilik Boya 50x50 cm.



### 3.2.6. Leyla Ela Gözlü Bir Çöl Ahusu

Leyla Ela Gözlü Bir Çöl Ahusu adlı öykü Edebiyat Öğretmeni Metin Gümüş tarafından kurgulanarak yazılmıştır.

*Ailenin üç kızından en küçüğüydü Leyla. Büyük ablasını yaşadıkları köye gelin etmişlerdi. Bir büyüğü olan ablası ise ilçedeki pamuk fabrikasında işçi olarak çalışmaktaydı. Ablaları ilkokulu bitirdikten sonra okula gönderilmemişti. Oysa öğretmenleri okuyacak kapasiteleri olduğunu söylemiş ve tahsil hayatlarına devam etmelerini tavsiye etmişti. Büyük abla Emine daha 15 yaşındayken hiç istemediği birine verilmişti. Evlendiği kişi çiftçilik yapıyordu ve kendisinden 17 yaş büyüktü. Arazi bakımından zenginlerdi. Kadınları tarlada ağır şartlarda çalıştırıyorlardı. Bir yandan tarla işleri bir yandan ev yemek işleri ile çocukların bakımı dahil neredeyse bütün sorumluluk üzerindediydi. Leyla ablasının zor şartlarda yaşadığına şahit oluyor, üzülüyordu. Ortanca olan ablası Songül ise fakir olan ailesine katkıda bulunmak için 18 yaşında pamuk fabrikasında işe başlamıştı. Sabah köy dolmuşuyla ilçeye gidiyor, akşam dönüyordu. Çalıştığı iş yorucu ve ücreti azdı. Leyla ablasının bu durumunu gözlemliyor ve ona acıyordu. Aile yoksuldu, küçük parça tarlaları vardı ama geçimlerine yetecek ürün alamıyorlardı. Bu nedenle annesi ve babası başkalarının tarlalarında işçi olarak çalışıyorlardı. Leyla bütün bu yaşam zorluklarını gördüğünden kendisini okumaya vermişti. Çok başarılıydı. Ayrıca sesi çok güzel ve müzik kabiliyeti herkes tarafından biliniyordu. Hem anne ve babasının, ablasının yaşadığı köy hayatını istemiyor, hem de diğer ablası gibi emeğinin karşılığını alamayan bir işçi olmayı düşünmüyordu. Hayali müzik öğretmeni olmaktı. Yeteneğine güveniyordu. Müzik söylemekten çok mutlu oluyordu. Lise üçüncü sınıfa geçmişti. Yaz tatilinde müzik aletleri çalma ve söyleme konularında kurslara katılmak istiyordu. İşçi olan ablası da destek olacağını söylüyordu. Zor da olsa anne ve babasını ikna etmişti. Büyük ablası da olumlu bulmuştu. Songül ablasıyla beraber ilçeye gidip geliyorlardı. Ablası fabrikasına gidiyor, Leyla bağlama ve gitar kursuna gidiyordu. Aynı zamanda şarkı ve türkü eğitimi alıyor, dinleyenlerin takdirini topluyordu. Yaz tatilinin sonunda Leyla bağlama ve gitar çalmayı öğrenmişti. Doğuştan kabiliyeti olan şarkı söylemeyi ise neredeyse profesyonel hale getirmişti. Okulun açılmasına bir hafta vardı. Artık kursunda son günleriydi. Ablasının çalıştığı fabrikada çalışan ve köylüsü olan Sinan, Songül'ün markete fırsat bilmiş köye dönmek için dolmuş bekledikleri sırada Leyla'ya yaklaşıyor, yaklaşık üç aydır aynı dolmuşla gidip geldiklerini, kendisini izlediğini ve ondan hoşlandığını, evlenmek istediğini söylemişti. Leyla hiç düşünmediği ve beklemediği bu konuşmadan ve tekliften rahatsız olmuş ve ben okuyorum, böyle bir şey düşünmüyorum demişti. Zaten niyeti hem köy hayatından kurtulmak hem de sevdiği işi yapmaktı. Bu teklif çok canını sıkıyordu. Sinan neredeyse her gün bakışlarıyla ve teklifini hatırlatan imalarıyla*

Leyla'yı rahatsız ediyordu. Ancak Leyla en ufak bir taviz vermiyor, niyetini net olarak gösteriyordu. Sinan ailesini bir gün belirleyerek Leylayı istemeye göndermiş, okuyacağı söylenerek olumsuz cevap verilmişti. Sinan bunu gurur meselesi yapmıştı. Leyla kursa gittiği arkadaşlarıyla arada bir ilçe merkezinde yemek yiyor, kafede veya parkta oturarak sohbet ediyordu. Sinan bu durma birkaç defa şahit olmuştu. Leyla'yı kıskanmış ve kafasına takmıştı. İki sonra kurs sona erecekti. Köyde bir dedikodu yayılmaya başlamıştı. Hasan kâhyanın kızı şehirde erkeklerle dolaşıyor, uygunsuzca birlikte bulunuyor ve ahlaksızlık yapıyor diye. Hasan kâhya kızı hakkında konuşulanları akşam kahveye gittiğinde duymuştu. Güya bir köylüsü dostça uyarmak adına dedikoduyu gerçekleştirmiş gibi anlatmıştı. Duyduklarıyla başından kaynar sular dökülen Hasan kâhya hemen eve gelerek kızına bağırarak ve hakaretlerde bulunmuştu. "Ben seni istediğin olsun diye gönderdim, kendini geliştir istedin, ahlaksızlık için göndermedim" gibi sözlerle Leyla'yı azarlamış ve bir daha kursa göndermeyeceğini söylemişti. Daha da ileri giderek bundan sonra okul filan yok diyerek eğitim hayatını da bitirmişti. Leyla kursun son iki gününe gidememişti. Okullar açılmış fakat babası okula da göndermemişti. Leyla artık annesi ve babasıyla birlikte köy işleriyle uğraşmaya başlamıştı. Çok sevdiği şarkıları türküleri tarlalarda mırıldanır, evde yalnız kaldığında ağlaya ağlaya sesli söylüyordu. Akşamları sessizce ağlıyor ve içindeki çığlıkları gökyüzüne bakarak yine sessizce haykırıyordu. Köyden bazı ileri düşünceli insanlar "Leyla'yı köreltmeyin çok yetenekli mutlaka değerlendirin" deseler de mahalle baskısı denilen durum ağır basıyor, ailesi ve Leyla bu durumdan kurtulamıyordu. Bir yıl sonra Leyla'yı tekrar isteyen Sinan'a vermişlerdi. Leyla köy hayatından kurtulmuş ilçeye yerleşmişlerdi ve artık bir işçi karısıydı. Yeteneğini kendine gösteren ve kendi kendine müzik yapan keşfedilmemiş bir sanatçı. Sinan müzik konusunda kendisine destek olacağını söylemiş ve evliliği kabul etmesinde bu sözü etkili olmuştu. Leyla ümitle ümitsizlik arasında hayalinin peşinde koşamıyordu, yürümüyordu da. Ancak bakıyor, bekliyordu.

Leyla, hayalleri eksik bırakılan bir kadının hikâyesidir. Açılan pencereden, dünyaya sesi ile haykırmaktadır. Ataerkil baskı mekanizmaları kadının yaşamını derinden etkilemiştir. Leyla, başarısı toplum tarafından ve aile baskısı ile engellenmiş bir hikâyenin başkahramanıdır. Yetenekleri ile görünmesi engellenen bireylerin gerçekliği ne yazık ki her geçen gün artmaktadır. Hayatta eksik bırakılan Leyla, resim düzleminde eksik resmedilmiş, tamamlanmamıştır. Piyano tuşlarının pencere dışında resmedilmesi Leyla'nın çirpınışlarının dışarıya taşmasıdır. Parmakları biçimsel olarak piyano tuşları, saçları ise rüzgârda savrulmaktadır. Mavi gökyüzünden süzülen kırmızı noktalar, Leylanın yaşam boyu kurduğu hayallerin birer sembolüdür.



**Görsel 40.** Çiğdem Tölük Aferin. Leyla Ela Gözlü Bir Çöl Ahusu, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya 50x50 cm.

### 3.2.7. Charlotte Berend

Charlotte Berend'in öyküsü Inge Stephan'ın (1992) "Ünlü Erkeklerin Gölgesinde Yetenekli Kadının Yazgısı" adlı kitabından özetlenerek yazılmıştır.

*Hayal kurmayı seviyordu. Yağmurun yağışında, güneşin parıldamasında, rüzgârın esintisinde hep bir şeyler buluyordu. Çoğu insan hayal kurmayı seviyordu belki ama az insan hayallerine kavuşuyordu. Bu kavuşma kimi zaman canlı bir yaşam tarzında kimi zaman resmini çizerek gerçekleşiyordu. Charlotte Berend'de hayal ettiklerini resim dünyasında canlandırıyor. Çünkü resim yapmayı çok seviyor ve hayallerini resmederek kendini mutlu ediyordu. En büyük hayali ressam olmaktı. Hatta tek emeli ressam olmak denilebilirdi. Küçük yaşlarında büyük hayaller besleyen Charlotte Berend, büyüyünce ne olacaksın diye soranlara: "resim yapmayı çok seviyorum bu yüzden iyi bir ressam olmak istiyorum" diyordu. Evlenecek misin? diye soranlara ise, "evlenmek bana göre değil, ne koca ne çocuk istiyorum" diye kesin cevaplar veriyordu. Burjuva hayatı yaşayan ailesi kızlarının bu isteğini saçma buluyor, vakti geldiğinde yaşamlarına uygun bir erkekle evlenmesini ve yuva kurmasını istiyorlardı. Bu tavsiye ve teklif Charlotte'ye çok uzak ve sevimsiz geliyordu. O, kararını vermişti. Ressamlık eğitimi alacak, yeteneğini profesyonel seviyede geliştirecek, ünlü bir ressam olacaktı. Bu konuda kesin kararlı ve bir o kadar da cesurdu. Kadınlar için yetenek geliştirici, bu yönde eğitim veren okullar ancak özel olanlardı veya bazı şehirlerde sınavla çok az da olsa kız öğrenci alan akademiler vardı. Charlotte bu hayali için Berlin'de sınava girdi. Kendine güvenen hayalperest genç kız 18 yaşındaydı ve ne istediğinin farkındaydı. Sınav*

sonucu açıklandığında iki öğrencinin kazandığı duyuruldu. Seksen beş öğrenci sınava girmişti ve sadece ikisi kazanmıştı. Bu iki öğrenciden biri bizim idealist ve hırslıyla başarıyı yakalayan Charlotte Berend oluyordu. Bu ayrıcalıklı derecesiyle kendine güveni daha da artıyordu. Kendini geliştirmesine yardımcı olacağı düşüncesiyle daha çok pratik yapabilmek için akademi dışında resim atölyesi araştırıyordu. Araştırmaları ve tavsiyeler sonucunda, tanınmış bir ressam olan Lovis Corinth'ın atölyesini tespit etti. Görüştü ve bu atölyede ressamlık eğitimine başladı. Tuvalden fırçaya, renk seçiminden objelerin yerleştirilmesine kadar her şeyi o kadar başarılı kullanıyordu ki, bu başarısının ardında yatan yeteneği ressam Corinth'ın dikkatinden kaçmadı. Çoğu hocanın yetenekli öğrencisine gösterdiği ilgiyi Corinth, Charlotte'ye göstermeye başladı. Henüz 21 yaşında genç bir kız olan Charlotte' nin evlenme konusundaki düşüncesini merak eden Corinth, gelecek planının nasıl olduğunu sordu. Yetenekli olduğu kadar da zeki olan genç kız, asıl sorulmak istenenin ne olduğunu anladı ve evlilik gibi bir şey düşünmediğini, çocuk bakmak gibi sıkıntılı bir hayat istemediğini söyledi. Ancak Corinth ilgisini çok özel boyuta taşıyordu. Bu sırada Charlotte babasının ölüm haberini aldı. Derin üzüntüsüyle birlikte sahipsiz kaldığı düşüncesiyle duygusal bir boşluk içine girdi. Tam bu boşluğun içindeyken ressam Lovis Corinth evlenme teklifinde bulunuyordu. Charlotte hem babasının boşluğunu dolduracağı hem kendini yeteneği ve hayalleri doğrultusunda kendini ileriye götüreceği düşüncesiyle evlenmeyi kabul ediyordu. Evlenmelerini müteakiben atölyede ki çalışmaları artık öğrenci-hoca ilişkisi dışında karı-koca statüsündeydi. Birbirlerini teşvik ediyor, cesaretlendiriyor ve başarılı çalışmalar üretiyorlardı. Lovis Corinth karısı Charlotte Berend'i çoğu kez model olarak kullanıyordu. Modellik yaptığı zamanlarda kendine resim yapmak için vakit bulamayan Charlotte, aynı zamanda uzun süre ayakta kalmaktan çok yoruluyordu. Ama kocasına duyduğu saygısından ve sevgisinden dolayı durumundan şikâyetçi olamıyordu. Neredeyse kendi çalışmaları son bulmuş, kocasının çalışmalarına yardımcı olmaya başlamıştı. Üstüne iki çocuğunun dünyaya gelmesiyle birlikte resim yapmaya hiç zaman bulamıyor, çocuklarla ilgileniyordu. Zaman buldukça da kocasına yardım ediyordu. Lovis Corinth evliliklerinin başlarında Charlotte Berend'i resim yapması konusunda teşvik ederken, son zamanlarda bu konuda hiç bir şey söylemiyordu. Günden güne Charlotte'ye karşı ilgisizliği artan Corinth ressamlığını gündemde tutarken, karısını artık bir ev hanımı ve çocuklarının bakıcısı gibi görmeye başladı. İlgisizliğin farkında olan Charlotte Berend durumdan memnun değildi. Bu memnuniyetsizliğini de yavaş yavaş hissettirmeye başladı. Yine de resim yapmaktan tamamen kopamıyor, gündüzleri vakit bulamasa da geceleri kendine göre resimler yapıyordu. Charlotte düşündükçe geldiği bu durumuna üzüliyor, nasıl bu hale geldiğini sorguluyordu. Evlilik ilişkisinin ve hayalinin gerçekleşmesinin her geçen gün zorlaştığını, çözümsüzlüğe doğru gittiğini görüyordu. Charlotte zor da olsa resim yapmaya zaman bulduğu bir sırada Corinth'ın atölyesinden ihtiyaç

*duyduğu bir tüp beyaz boyayı aldığında Corinth'ten izinsiz aldığı için ağır sözler duydu. Charlotte'nin yaptığı resim aldığı bir siparişti ve bitirmesine az kalmıştı. Tamamlaması için gereken boyayı almak istemişti. Fakat ummadığı bir tepkiyle karşılaşmıştı. Bu durumdan oldukça etkilenen Charlotte ilişkilerinin iyice bozulmuş olduğunu anladı ve çok üzüldü. İlişkilerinin geldiği olumsuz seviye geri dönüşü olmayan bir çıkmaza doğru gidiyordu. Karamsar ruh hali içinde olduğu sırada Charlotte kocasının kalp krizi geçirerek ölmesine şahit oldu. Ressam Lovis Corinth zaten Charlotte Berend'ten bayağı yaşlıydı. Charlotte Berend artık iki çocuğuyla birlikte hayatını sürdürecekti. Uzun sayılabilecek kısıtlı bir zamandan sonra özgürce resimlerini yapabiliyordu. Hayatının büyük bir bölümünü başkası için yani Corinth için harcamıştı. Kendi başına kalışıyla yağlı boya yapmaya yeniden başladı. Bazı sergilere katıldı ve Avrupa'da ressam olarak tanınmaya başlamıştı ki, Yahudilere karşı yoğun baskıların artmasıyla ABD'ye gitmek zorunda kaldı. Geri kalan ömrünü ABD'de tamamlayan Charlotte Berend, Avrupa'da da unutulacaktı. Resimden hiç kopmamıştı belki ama istediği gibi çalışmalar yapamamış, yeteneğinin karşılığını alamamış, küçük uğraşlarla bir erkeğin gölgesinde hayalini geçiştirmişti. Büyük bir kadın yetenek benzerleri gibi kendisi için yaşayamadan, hayallerine kavuşamadan ve mutluluğu yakalayamadan ömrünü tamamlıyordu. Oysa 87 yıllık hayat yolcuğuna, güçlü bir yetenek, cesur bir yürek olarak çıkmıştı. Yeteneğini ve cesaretini bir erkeğin gölgesine bırakarak sonlandırdı.*

Charlotte Berend, pencerede oturan bir kadının şimdiki zamanı ve geçmiş zamanı arasında kurulan hikâyesidir. Şimdi zamanda elleri ve ayakları piyano tuşu şeklinde betimlenmiştir. Ne içerde durabilmekte ne de dışarı çıkabilmektedir. Kendini ifade etmek için bedenini kendini sanatına adanmış ve bu yönde şekillenmiştir. Etrafındaki hareketli notalar ona eşlik ederek büyük bir uyum içinde beraber ritim tutmaktadırlar. Charlotte'nin Geçmiş zamanı, resmin sağ tarafında arkada pencere kenarında görünen siyah silüetli bir kadındır. İçindeki sanatı, yeteneği doğurmaya çalışmaktadır. Geçmiş ve gelecek arasındaki imajlar tek bir resim düzleminde hikâyeleştirilmiştir. Seyirciye en yakın duran kadın figürü anatomik detayları ile resmedilmiştir. Gözleri kapalı, notaları hayal ederken bir yandan da yaşama dair sorgulamalar içindedir. Ayrıca farklı enstrümanlar ile müziğe eşlik eden bir takım başka nota soyutlamaları olan insanların da olduğu görülmektedir. Bütün orkestra bir arada dayanışma içinde tek bir sesi meydana getirmektedir.

Tuval üzerine akrilik boya olarak yapılan bu resim de soğuk ve sıcak renklerin olduğunu söylemek mümkündür. Resmin alt kısmı sıcak renklerin hâkim olduğu, bir yaz günü gün batımı etkisi yaratıyor iken üst kısmı ise mavi ve soğuk bir kış günü hissini vermektedir. Böylece farklı iklimlerin tek bir zemin üzerinde oluşturduğu bu kompozisyon renklerin de dengesini sağlamıştır.



Resim, geçmiş ve şimdi, kış ve yaz arasında kurulan ilişki ile bağımsız zaman aralıklarının tek bir düzlem üzerinde gösterdiği ütopyik bir evren yaratmıştır.



Görsel 41. Çiğdem Tölük Aferin. Charlotte Berend, 2019, Tuval Üzerine Akrilik Boya 100x130 cm.

### 3.2.8. Mileva Maric

Mileva Maric'in öyküsü Inge Stephan'ın (1992) "Ünlü Erkeklerin Gölgesinde Yetenekli Kadının Yazgısı" adlı kitabından özetlenerek yazılmıştır.

*Soğuk bir kış günüydü. Kar yağışı durmadan devam ediyordu. Coğrafyası gibi insanları da soğuktu. Ancak sıcak bir gelişme an meselesiydi. Milos Maric ve karısı Marija Ruzic çifti heyecanlı bir bekleyiş içindeydi. Yedi yıl bekledikleri misafir gelmek için 1875 yılının Aralık ayının 19. gününü seçmişti. İlk çocuk olan Mileva Maric dünyaya merhaba diyordu. Uzunca bir süre özlemi duyulan bu kız anne ve babasının gözbebeği oluyor, oldukça ilgi görüyor ve özel ihtimam*

*görüyordu. Yalnız ailesini kaygılandıran küçük bir durumu vardı. Kalçasında doğuştan gelen sakatlığı söz konusuydu. Mileva Maric zorlukla ve geç bir zamanda yürüyebildi. Ailesi biricik kızlarının sakatlığının tedavisi ve iyileşmesi için ellerinden gelen her şeyi yaptı ancak topallamasına çare bulamadı. Mileva büyüdükçe aksamaları da artıyor, arkadaşlarıyla oyunlar oynarken onlara yetişemiyor, bu durumundan dolayı arkadaşlarıyla bir araya gelmek istemiyordu. Kendisi kadar ailesi de kızlarının bu haline çok üzülmüyordu. Diğer çocuklara göre kendisini yetersiz gören Mileva zaman zaman evlerinin çatı katına çıkarak yalnız kalmayı tercih ediyor, kendince hayaller kuruyordu. Birçok kez de bahçedeki otların arasında gizleniyor, evlerinin önünden akan ırmağı izliyor, hayal dünyasında değişik düşüncelere dalıyordu. Beden olarak aksamaları olan Mileva Maric'in rakamlara olan yoğun ilgisi babasının dikkatini çekmeye başladı. Bununla beraber müziğe de oldukça ilgiliydi. Babası kızının yeteneklerini keşfettikçe seviniyordu. Çünkü kızının sakatlığı nedeniyle hayata küsmesini istemiyor, yeteneklerinin değerlendirilmesiyle hayata bağlanmasını ve mutlu olmasını, sakatlığını unutmamasını istiyordu. Ona enstrümanlar alıyor ve çalmasını izliyordu. Mileva boş zamanlarında matematiksel işlemler yapıyor, piyano çalıyordu. Bunları öylesine başarılı yapıyordu ki, babası kızının yeteneklerini geliştirmesi için olabildiği kadar üst düzey eğitim almasını planlıyordu. Mileva Avusturya-Macaristan'ın Rum'a bölgesinde ilkokula başladı. Her şeyi çok çabuk öğreniyordu. Babası Almanca öğrenmesini çok istediğinden kızını Novisad şehrindeki ortaokula gönderdi. Mileva kendini eğitime adanmıştı. Sosyallikten uzaktı ama çok başarılı bir öğrenciydi. Almancayı kısa sürede öğrendiği ortaokulunu da bitirdikten sonra lise eğitimi için Sırbistan'a gitmeliydi. Ailesinden ayrılıp kendi başına kalacağı lise eğitimine başlıyordu. Mileva çok başarılıydı. Eğitime doymuyor, dahasını istiyor, hedeflerine ulaşmak için hızla ilerliyordu. Zaten sakatlığını bahane ettiğinden evlenmeyi düşünmüyordu. Evlilik konusunda ailesi de hemfikirdi. Madem evlenemeyecek hiç olmazsa kariyer yapsın deniyordu. Mileva'nın memleketinde lise sonrası eğitim yoktu. Ama bu eğitim Mileva'ya yetmezdi, yetmedi de. Ancak Avrupa'da yüksek eğitim görebilirdi. Ailesinin teşviki ve desteğiyle bu hayalini gerçekleştiriyordu. Sadece İsviçre'nin Zürih şehrinde kadınlar yükseköğrenim görebiliyordu ve Mileva'da Zürih'te başladı. 18 yaşında olan Mileva çok mutlu idi. Hayallerinin peşinden koşuyor, sırayla yakalıyordu. Ne sakatlığını kafasına takıyor, ne evliliği düşünüyordu. Kariyeri için hedefine kilitleniyordu. Böylece kendine olan özgüveni iyice artıyor, matematik ve fizik alanında başarılarıyla adından söz ettirmek istiyordu. Bunu yapacak kapasitesi fazlasıyla vardı. Kendisi de farkındaydı. 1896 yılında başladığı yüksekokulda Albert Einstein'da okul arkadaşlarından biriydi. Birbirlerini tanıdıkça zekâ ve yeteneklerine karşılıklı olarak dikkat kesiliyorlardı. Matematik ve fizikle ilgili zor problemleri birlikte çözerek birbirinden eksik yanları olmadığını gösteriyorlardı. Einstein zekiliğe düşkün oluşunu gösteriyor ve uzun tanıma sürecinden sonra Mileva'ya evlenme teklif ediyordu.*

*Ancak Mileva'nın kararı en başından beri belliydi. Evliliği kariyeri önünde bir engel görüyordu. Hem de bir erkeğin gölgesine girmek istemiyordu. Sakatlığının evliliğinde bir gün sorun olabileceğini düşündüğü gibi, kariyerine ulaşmasına da engel olabilirdi. Fakat Einstein ısrarcı ve inatçıydı. Mileva'ya öyle güzel ifadeler içeren mektuplar yazıyordu ki, O'nu bir kadın olarak bir erkeğin gölgesine gireceği gibi bir algıdan uzaklaştırıyordu. Mileva, Einstein'in özellikle "tıpkı erkek meslektaşlarım kadar iyi bir fizikçi olacağına inanıyorum" sözü karşısında ikna oluyordu. Evet, Einstein'in kendisini erkeklerle yeteneği konusunda eşit gördüğüne inanıyordu. Bu inancı gereği de direnemeyip evlenmeyi kabul ediyordu. Mileva, Einstein'le iki taraf ailelerinin itirazına rağmen evleniyordu. Eğitim hayatı devam ederken hamile kalması kariyerinden vazgeçmesi anlamına geliyordu. Çünkü Mileva diplomasını almadan eğitimini sonlandırıyor. Einstein ise eğitimini tamamlayarak diplomasını aldı. Eğitimi ve kariyeri için böylesine istekli ve hevesli, umutlu ve başarılı bu kadın basit bir tasdiknameyle yetiniyordu. Einstein'in çalışmalarında ona yardımcı oluyor, onun için araştırıyor ve çoğu işini yapıyordu. Evliliğinde onu sevindiren tek durumda sevdiği ve yeteneği olduğu konularda eşine yardımcı olabilirdi. Einstein'in çalışmaları bu dönemlerde "Einstein-Maric" ismiyle yayınlanıyordu. Mileva bundan dolayı gururlanıyordu. Resmi olarak olmasa da bir biçimde çalışmalarda ismi geçiyor, bir nebze de olsa bir şeyler yaptığı, katkı sunduğu düşüncesiyle mutlu oluyordu. İkinci çocukları dünyaya gelince artık eşine yardım edecek zamanı bulamıyordu. Ev işleri ve çocuk bakımı tüm zamanını aldığından eşinin çalışmalarına yardımcı olamıyordu. Einstein de yeni çalışmalarında sadece kendi ismiyle yayınlarını yapıyordu. Mileva bu durumundan hiç hoşnut değildi. İkinci çocuğunun doğumundan beri eşinin bilimsel çalışmalarına katılamıyor ve sevdiği ortama uzak kalıyordu. Çalışma yaşamlarındaki uzaklaşmanın özel yaşamlarında da uzaklaşma yaratacağı endişesiyle huzursuzluk duyuyordu. İyice tadı kaçırmıştı. Ne evlilik hayatı ne de kendi özel yaşamı mutluluk vermiyordu. Neşeli, umut dolu, hedefine büyük bir şevkle koşan kadın gitmiş, karamsar, somurtkan, sinirli ve stresli bir kadın gelmişti. Korktuğu gibi de oldu. Albert Einstein çocukluk arkadaşı olan ve kendisini her yönden temsil edeceğini düşündüğü uzaktan akrabası olan bir kadınla evlenme isteğini Mileva'ya söyledi. Bu nedenle de boşanmayı istedi. Erkek yine acımadı. Bir yetenek hatta dahi derecesinde bir yetenekli kadın çıktığı kariyer yolundan bir erkeğin gölgesine girmesi sebebiyle dönüyordu. Sadece çocuklarının annesi ve ev hanımı olarak statüsünü belirliyordu. Albert Einstein da Mileva'nın katkılarının olduğu birçok çalışmaları nedeniyle Nobel Ödülü ile ödüllendiriliyordu. Kariyeri yükseliyor, ünlendikçe ünleniyordu. Mileva Maric, Einstein'dan ayrıldıktan sonra geri kalan ömrünü ikinci çocuğunun psikolojik rahatsızlıklarına ve eziyetlerine katlanarak geçirdi. Oğlunun tedavi için hastanede olduğu bir zamanda 1947 yılında sıcak bir ağustos ayınının 4. gününde terk edilmiş, yalnız, kimsesiz, yorgun ve yaşlı bir kadın olarak hayata veda ediyordu.*



*Soğuk bir kış gününde doğarken belki de üşümüştü Mileva, şimdi ise güneşin tam tepede olduğu sıcak bir yaz mevsiminde içi yana yana sonsuza gidiyordu. Ümitlerini bitirmiş, hayallerini yitirmiş bir kadın olarak.*

Mileva, resmin odak noktasında siyah silüet olarak resmedilmiştir. Elindeki saksafon onun hayata karşı kendini var etme çabasının temsiliyetidir. Hayal ve gerçek zaman arasında kurulan bu kompozisyon yaşama istediği olan bağımsız bir kadının hikâyesidir. Figür bir adım atarsa pencereden dışarıya çıkacak gibidir. Pencere metaforu kadının evden çıkacağı bir kapı formu ile benzerlik göstermiştir. Resimde betimlenen pencere (veya kapı) geri de duran binaların yakın çekimidir. Seyirciye gösterilen yakın çekim, görünmek isteyen bir kadının veya hikâyenin detaylarını sunmaktadır. Bu resimde de müzik aletinden dökülen notalar şehrin ve zamanın içine doğru yol almaktadır. Sesin biçimsel formu notalardır.

Gökyüzündeki resmedilen mavi noktalar gece boyunca uçan hayalleridir. Resmin arka fonu ve pencere içinin aynı tonlarda olması kadının belirsiz bir hayatın ne tamamen dışında ne de içinde kalmasıdır. Resmin hâkim tonları toprak renkleridir. Doğaya özlem duyan, kapatılmaların yarattığı travmalardan uzak durmak isteyen bir kadının güçlü duruşu pencere düzleminde gösterilmiştir. Resimde güneş yoktur fakat gün aydınlıktır. Böylece resimdeki umudun varlığı rengin ahengi ve sesin tınısı ile şekillenmiştir.



**Görsel 42.** Çiğdem Tölük Aferin. Mileva Maric. 2021, Tuval Üzerine Akrilik Boya 50x50 cm.

### 3.2.9. Zeynep'in Tek Kişilik Orkestrası

Zeynep'in Tek Kişilik Orkestrası gazeteci Orhan Aktaş tarafından kurgulanarak yazılmıştır.

*Küçük bir kasabada, hayvancılıkla geçimini sağlayan ailenin dördüncü çocuğu olarak dünyaya gelmişti. Onu ailenin diğer çocuklarından farklı kılan tek şey ise okula gitmesiydi. Böyle küçük kasabalarda okumak zor olduğu kadar okutmak da zordu. Ailenin tek bir çocuk okutabilecek kadar gücü vardı ve bu piyango Zeynep'e vurmuştu. Kasabaya üç kilometre uzaklıktaki okulda öğrenimini sürdürüyordu. Annesi sabah ezanında kalkar kalkmaz kahvaltıyı hazırlar çocukları uyandırır ve hayvanların yanına giderdi. Zeynep kahvaltısını yaparken traktörü sonunda çalıştırmayı başaran dedesinin sesiyle bir an önce yerinden fırladı. Okula vardıklarında öğrenciler çoktan sınıflarına girmişti. Neyse ki hoca girmeden derse yetişebildi. Sınıfa girer girmez Elif'in yanına oturdu. İçinde okulda olmanın verdiği bir sevinç vardı. Bugün öğretmenleri onlara hikâye anlatacaktı. :her hafta farklı bir ders veren hikâyeler anlatıyordu onlara. Bu haftaki hikâye Konfüçyüs'ten idi. Öğretmen anlatmaya başladı:*

*Konfüçyüs, bazen insanlara bir şey öğretmenin en iyi yolunun bunu örneklerle göstermek olduğunu biliyordu. Bu sebeple sınıfın tam karşısına geçti. Eline bir vazo alarak, tüm öğrencilerin görebileceği biçimde vazoyu havada tuttu. Diğer elinde bir elma vardı. Öğrencilerin meraklı bakışları arasında elmayı vazodan çıkarmaya çalıştıktan sonra vazoyu yere koydu ve şöyle dedi: 'Elmayı vazodan çıkarmayı başaran öğrenci, elmayı yiyebilir'. Çocuklardan biri acıkmıştı ilk o davrandı ve elini vazodan dar ağzından içeri soktu, elmayı yakaladı çıkarmaya çalışıyor, ama başaramıyordu. 'Elimi çıkaramıyorum!' Konfüçyüs, 'Elmayı sıkı sıkı tutmaktan vazgeçmediğin sürece, elini çıkarman mümkün olmayacaktır' dedi. Çocuk elmayı elinden bırakmak istemiyordu ama sonunda zorunlu olarak bıraktı. Elini vazodan çıkardığında, yüzünde şaşkınlık okunuyordu. Elmanın vazodan nasıl çıkarılabileceği konusunda sizin bir fikriniz var mı? Konfüçyüs, vazoyu yerden alıp ters çevirdi elma vazodan içinden yuvarlanıp avucunun içine düştü. Çocukların hepsi gülmeye başladı. Aslında o kadar basit bir şeydi ki bu! Konfüçyüs 'Fakat bu, görüldüğü kadar basit değil' dedi. Elmayı havada tutuyordu konuşurken. 'Bazen bir şeyi gerektiğinde bırakabilmek, zor iştir. Onu bırakabilmekte bir beceridir. Eğer bir şeyi zorla tuttuğunuzda, ulaşmak istediğiniz şeyi engellediğini görüyorsanız, o zaman onu özgür bırakmalısınız. Eğer yanlış bir şey yapıyorsanız, o zaman buna son vermelisiniz. Eğer kendinize ve başkalarına karşı dürüst davranmıyorsanız, bu hilekârlığı hemen durdurmalısınız. İşte ancak o zaman hedefinize ulaşabilirsiniz'. Bu hikâye Zeynep'in hayatındaki dönüm noktası olacaktı. Yıllar yılları kovaladı Zeynep üniversiteyi kazanmıştı ama ailesinin onu üniversiteye gönderebilecek bir maddi imkânı*

yoktu. Yani elmayı bırakacaktı ya da eli vazoda kalacaktı. Başka şansı yoktu. Bu konu hala gündemdeyken bir gün Zeynep için görücü geleceğini söyledi babası. Hayatı bitmişti işte, evlenmemek için tek seçeneği olan okul da kayıp gitmişti ellerinden. Akşam olduğunda eve misafirler geldi, malum konu konuşuluyordu. Çoktan vermişlerdi Zeynep'i. Adeta bir mal satarcasına başlık parasına kurban gitmişti. İçindeki okuma aşkı hiçbir işe yaramıyordu, kimse ondaki ışığı görmek istemiyordu. Düğün günü geldi çatı ya bu deve güdülecekti ya da bu diyardan gidilecekti. Bu defa güdümedi bu deve Zeynep tam nikâhın kıyılacağı sıra kaybolmuştu ortadan. Aklına şehirdeki teyzesi geldi. Hemen biriktirdiği parayla birkaç parça eşyasını şehre giden otobüslerden birine bindi. Şehre vardığında hava çoktan kararmıştı nereye nasıl gidilecek hiçbir fikri yoktu o gün otogarda sabahladı. Sabaha karşı otogarda çalışan görevlilerin onu dürtmesiyle uyandı. Şehirden olmadığı çok belliydi. Etrafına yabancı gözlerle bakıyordu. Tek istediği bir an önce teyzesinin yanına gitmekti. Bir görevliden telefon rica ederek eline kısırdığı kâğıtta yazan numarayı tuşladı. Teyzesi çoktan onun kaçtığını haber almıştı. Ama ona kucak açmak yerine onu ger teslim etmeyi planlıyordu. Zeynep tam teyzesinin evine varacak iken orada damat ve birkaç akrabasıyla birlikte babasını gördü. Görünmeden oradan uzaklaşmıştı. Tek istediği kalacak yer ve yiyecek birkaç lokma bulmaktı. Mahalleler arasında turlarken küçük bir pastanede eleman ilanı olduğunu gördü. İçeri girdiğinde ilan için geldiğini söyledi. Dükkânın sahibi kadın artık ihtiyaç olmadığını söyledi. Zeynep benim bu işe çok ihtiyacım var diyerek diretti. Oradaki kadın kızın başında bir iş olduğunu anlamıştı. Zeynep başından sonuna kadar olanları anlattı. Kadının kızı da aynı okulu kazanmıştı. Ona iş teklifini kabul ettiğini söyledi. Zeynep'in son bir ricası vardı oda dükkânda kalabilmektir. Gidecek hiçbir yeri yoktu. Kadın Zeynep'in isteğini geri çevirmemişti kendi kızının da başına gelebilirdi. Zeynep üniversite hayatı boyunca orada çalıştı. Sonunda üniversiteyi birincilikle bitirmişti. Köyüne dönüp anne babasına müjde vermek istemişti. Ama döndüğünde ne annesi nede babası hayatta değildi. Darbe üstüne darbe yaşamıştı tam toparlandım derken yeni bir darbe daha. Yanına kız kardeşlerini de alarak şehre komple yerleştiler hem çalıştı hem de kardeşlerine bakmıştı. Yıllar sonra dönüp baktığında iyi ki kaçmışım diyordu. Anadolu'da kadının tek görevi evine ve eşine hizmet etmek sayılıyordu. Ama biz bu hayata bu düzeni bozmaya gelmemiş miydik zaten...

Zeynep, hayalleri elinden alınan, gece elindeki kemanı ile pencere önünde müzik yapan ve müziğini şehrin sokaklarına duyuran bir kadının resmidir. Müzik kendini ifade ettiği bir araçtır. Notalar şehrin sokaklarına döküldüğü vakit özgürlüğün bütün sınırsızlığını hayallerinde yaşamaktadır. Zeynep'in saçları mavidir ve rüzgârda uçuşmaktadır. Saçlarının maviliği gökyüzünün maviliğidir. Özgür ve bağımsızdır. Siyah beyaz olarak betimlenen figürün etrafında bulunan diğer her şey renklidir. Evler gökyüzünün uçsuz bucaksız boşluğunda hava asılı duran bir tablo gibidir. Her bir

ev başka yaşamaların olduğu hikâneyi anlatır gibidir. Kendi hikâyesi ve düşleri olan bu evler birbirleri ile yakındır. Zeynep bütün evlere ve kente kendi sesini duyurarak yalnız olmadıklarını dayanışma ve gücün sembolü bir duruşu olduğunu göstermektedir.

Bütün figürlerin olduğu zemin boyaması dokulu bir yüzeydir. Mavi rengin hâkim olduğu düzlemde yer yer beyazlıklar vardır. Leke olarak görünen beyazlıkların bulut olduğunu söylemek mümkündür. Kemandan dökülen nota imajları bulutların üzerinden süzülerek hem sokaklara hem de boşlukta yayılarak kaybolur gibidir. Bir yandan da çatıların üzerine akan kırmızı benekler ilkbaharda tozları uçuşan çiçeklerin gösterisidir. Müzik ile özgür bir bedenın karşılaşması mavi gökyüzünün umudu ile birleşmiştir.



**Görsel 43.** Çiğdem Tölük Aferin. Zeynep'in Tek Kişilik Orkestrası, 2021, Tuval Üzerine Akrilik Boya 25x25 cm.

### 3.2.10. Hikmet'in Sessiz Bağırışları

Hikmet'in Sessiz Bağırışları Edebiyat Öğretmeni Metin Gümüş tarafından kurgulanarak yazılmıştır.

*Gökyüzünü görmeyeli yıllar olmuştu. Demir parmaklıklar ardında geçirdiği sekiz yıl Hikmet'i gitgide içine kapatıyordu. Hayat onun için zifiri bir karanlıktan ibaretti. Sayısız pişmanlıkları; aklının ermediği, yüreğinin kabul etmediği belirsizliklerle dolu bir hayatı vardı. Kendisi bu ufak ama soğuk odanın içinde görmeden sekiz yıl geçirmişti. Günlerini hiç görmeden bir pencere dibinde geçiren Hikmet, her gün camın önüne konan ve tek ayağı olmayan kuşun civıltılarıyla uyanıyor ve yine aynı camın önünde penceresinin önüne konan kuşun resmini çizerek gününü geçiriyordu. Yine bir gün erkenden uyanıp camın önüne geçmiş, geçmişte yaşadıklarını anımsayarak dalıp gitmişti.*

*Hikmet'in bir ablası daha vardı. Lakin kendisi daha doğmadan babası tarafından evlatlık verilmişti. Babası, annesi gebe kalınca oğlu olacağına çok sevinmiş lakin bir kız çocuğu olduğunu görünce çok öfkelenmiş. Hikmet dünyaya geldiğinde bunun da kız olmasında vardır bir hikmet*

denilerek koymuşlar adını. Hikmet kendisinin de hiç görmediği ablası gibi istenmediğinin farkındaydı. Babası ablasını çocuğu olmayan varlıklı bir aileye satmıştı. Şimdi kendisini de satacaktı. Lakin bu sefer kızını evlatlık vermeyecek, küçük yaşına rağmen köyün ileri gelenlerinden Hasan Hüseyin Ağa'nın oğlu Topal Mehmet'le iki tarla ve sekiz öküze karşılık evlendirecekti. Annesi Fadime, bir kızının daha kendisinden koparılmasına dayanamazdı. Annesi o akşam kocasıyla konuşmaya başlamış kocasını Hikmet'in yaşının küçük olduğuna, onun okuması gerektiğine ikna etmeye çalışıyordu. Her gece olduğu gibi bu gece de babası annesini dövecek aynı şekilde kızına da şiddet uygulayacaktı. Öyle de oldu. Babası annesini hiç durmadan dövüyor Hikmet ise elinden bir şey gelmeden adeta bir köşeye sinmiş sıranın kendisine gelmesini bekliyordu. Derken bir gürültü koptu ve ardından bir haykırış yükseldi. Hikmet önce olanların farkına varamadı. Biraz sonra gerçek ortaya çıkacaktı. Babası annesini vurmuş annesi ise kanlar içinde yere uzanıp kalmıştı. Katil baba tüfeği kızının eline tutuşturmuş annesini kendisinin vurduğunu söylemesi için tehdit ediyordu. Gözlerini kapatmış annesinin gitgide soğuyan cesedinin başında elinde annesinin ölümüne sebep olan tüfekle kalan Hikmet, jandarmanın gelmesiyle olduğu yerden kalkabilmişti. Şimdi hiç konuşmuyor gözlerini dahi açmıyordu. Çünkü gözlerini açarsa o korkunç manzarayla karşılaşacak ve o acıyı tekrar tekrar yaşayacaktı. Annesinin ölümünü bir türlü kabullenemiyordu. Babasının evden gittiğini bile fark etmeyen Hikmet, o geceyi jandarmaların yanında karakolda geçirdi. Sorulan sorulara cevap vermiyor sadece ağlıyordu. O günden sonra hiçbir şey görmemeye başlamıştı. Aylar geçmiş büyük gün gelmişti. Tutulan tutanaklarda ve yapılan incelemelerde Hikmet'in annesi Fadime'nin, Hikmet'in elindeki tüfekle yaralandığı ve öldüğü yazıyordu. Doktor raporunda ise Hikmet'in olay esnasında görüyor olduğu ve kesinlik kazanmamakla birlikte tüfekten çıkan saçmaların gözüne zarar vermiş olabileceği raporlanmış. Hâkim Hikmet'in yaşını doldurana kadar ıslahevinde kalacağına, yaşını doldurduktan sonra ise yetişkinlerin kaldığı cezaevine gönderileceğine karar kılmıştı. Hikmet için her şey yeniden değişmiş şiddet ve baskıyla geçen hayatı daha da kötü bir hal almaya başlamıştı. Küçük yüreği bütün bu olanları nasıl kaldıracaktı? Şimdi ise ne yapacağını bilmiyordu. Tek hatırladığı evinin avlusunda kuşların böceklerin ve bazen de annesinin resmini çizerek geçirdiği hayatıydı. Annesinin kendisini evlendirmek istemediğini ve bu yüzden öldüğünü düşünerek sekiz yıl geçirmişti. Tek hayali büyüünce büyük bir ressam olmaktı. Şimdi ise bir pencere kenarında gözleri görmeden özgürlüğün remini çizmeye çalışıyordu. Her gün penceresinin önüne konan kuş bile ondan daha özgürdü. Onun için özgürlük kuş olup uçabilmektir. Hayattaki tek varlığı kalemi ve kâğıtları kalmıştı. Tekrar belirsizliklerle dolu bir güne uyanmış zamanın akıp gitmesini izliyordu. Bugün burada geçirdiği son gün olduğundan habersizdi. Birazdan sağlık heyetinden bir görevli gelecek ve muayenesi olduktan sonra yetişkinlerin kaldığı ceza evine gönderilecekti. Zaman derin düşüncelerle akıp

*giderken içeriye beyaz önlüklü orta yaşlı bir kadın girdi. Hikmet irkildi elindeki kâğıdı hızlıca katlayıp cebine koydu. Ve ardından arkasını dönmeden, kimsiniz diye sordu. Beyaz önlüklü bu kadın kendisinin doktor olduğunu ve onu muayene etmesi gerektiğini söyledi. Hikmet duraksadı. Bu ses annesinin sesine ne kadar da benziyordu. Doktor kadın bu sefer kendisine bugün nasıl olduğunu sordu. Hikmet cevap vermeden önce kadının sesini tekrar dinledi. Onun için huzur veren ses hiç susmamalıydı. Biraz sohbet ettikten sonra doktor, Hikmet'e dinlenmesi gerektiğini ertesi gün tekrar geleceğini söyleyerek odadan ayrıldı. Doktor hanım artık her gün Hikmet'i ziyaret ediyor onunla ailesi hakkında konuşmaya çalışıyordu. Lakin Hikmet ailesi hakkında hiçbir şey anlatmadığını söyleyerek geçiştiriyordu. Bir gün yine Hikmet'i ziyarete gelen doktor hanım, masanın üstünde gördüğü resimle hayrete düşmüştü. Hikmet'in resmi resmini çizdiği kadın babasının kendisinden kopardığı annesine çok benziyordu. Hızlıca resmi eline alıp Hikmet'e bu kadının kim olduğunu sordu. Hikmet doktorun sesinin titrediğini hissetmiş, sadece 'annem' diyebilmişti. Kadın durduğu bu cümle ile tekrar yıkıldı ve kendine gelemedi. Çareyi odayı terk etmekte buldu. Doktor hanım o gün, gün boyunca düşüncelere dalmış, o kadının gerçekten annesi olup olmadığını sorgulamaktan kendini alamamıştı. O kadın gerçekten annesi miydi? Ya Hikmet? Kardeşi olabilir miydi? Bütün bunları düşünürken ertesi gün tekrar Hikmet'in yanına gitti. Ondan aklındaki soru işaretlerine karşılık gelen her şeyi öğrenmeliydi. Bir insan görmeden nasıl böyle resimler çizebilirdi? Belki de gözlerini tedavi etmenin bir yolu vardı. Lakin bundan daha fazla aklını kurcalayan şey Hikmet'in hikâyesiydi. Kendisi küçük yaşta evlatlık verilmiş, verildiği aile tarafından okutulup doktor olmuştu.*

*Hikmet, artık doktoruna iyiden iyiye alışmış onunla sohbet etmekten keyif almaya başlamıştı. Arkadaş gibi olduğu doktoruna başından geçenleri anlatmak istiyor lakin onun da kendisini sevmemesinden, bir daha yanına hiç gelmemesinden korkuyordu. Yine de bir cesaretle kendini gündend güne bitiren, onu karanlığa iten şeyi anlattı. Bunları yaşamasaydı belki de büyük bir ressam olup annesini kurtaracaktı. Doktor hanım dinledikleri karşısında şakına dönmüş bir o kadar da kendisini suçlu hissetmişti. Artık Hikmet'in kardeşi olduğunu biliyordu. Keşke annesi ve kardeşini bu kötü adamın elinden kurtarabilseydi. Doktor o gündend sonra Hikmet ile daha da yakından ilgilenmeye başlamıştı. Ona göre Hikmet'in görme yetisini kaybetmesinin sebebi olay anında yaralanması değildi. Aslında Hikmet görüyordu. Lakin beyni duygusal olarak görme işlevini kaybetmişti. Sebebi ise tamamen psikolojikti. Bu düşüncesini somut delillerle bir rapor hazırlayarak heyete sundu. Günler ayları kovalamış heyete sunduğu rapora bir karşılık gelmişti. Yapılan muayenelerde Hikmet'in görme yetisinin kaybetmesinin sebebinin psikolojik olduğu kanısına varılmıştı. Doktor hanım bu habere çok sevinmiş artık kardeşinin gerçekten de görebileceğine kanaat getirmişti. Daha fazla beklemeden Hikmet'i ziyarete gitti. O gün gelip*



*çatmıştı. Bunca yıl acı çekmiş kardeşini yalnız bırakmanın verdiği buruklukla Hikmet'e her şeyi açıklamaya gelmişti. Bu sefer sadece doktor değil yıllar önce annelerinden koparılmış iki kardeşlerdi. Hikmet'in odasını girer girmez bugün kendini nasıl hissettiğini sordu. Hikmet çok iyi olduğunu ve hatta kendisinin resmini bile çizdiğini kabul ederse ona hediye etmek istediğini söyledi. Doktor hanım söze nasıl başlayacağını bilemeden aniden konuşmaya başladı. Hikmet ablasının anlattıklarını ağlayarak dinliyordu. Öte yandan ablasının yüzüne dokunuyor onu tanımaya varlığını hissetmeye çalışıyordu. Tüm bunlar olurken gözlerini açtı. Dokunarak tanımaya çalıştığı yüz, ablasının yüzü karşısındaydı. Nasıl olduğunu bilmiyordu ama artık ablasını görebiliyordu. Ablası yanılmamış olmanın mutluluğu ile kardeşine sarıldı. Hikmet kör değildi o sadece görmek istemiyordu. O, kötülükleri, acıları, mutsuzlukları görmemek için kapatmıştı gözlerini. Şimdi ise karanlık dünyası aydınlanmış, güneş bu sefer kendisi için doğmuştu. Artık doktor hanım kardeşini bir gün bile yalnız bırakmıyor, gittiği konferanslarda kardeşiyle acı dolu hikâyesini anlatıyordu. Hikmet'le birlikte bir resim sergisi açmış, buradan sağlanan gelirle de kadınlara yardım etmeye başlamışlardı.*

Hikmet, gelinlik giymiş, gözleri kapalı bir kadının oto portresidir. Bedeni üzerinde şekillenen müziğin ritmik tınısı, piyano tuşları olarak betimlenmiştir. Vücudu Hikmet 'in sesidir. Önündeki mikrofona onun sesini duyurduğu bir araçtır. Müziğin tınısı ile oluşan notalar etrafını sarmış onu çevrelemiştir. Gözleri kapalı olan Hikmet hayal kurduğu yeri düşlemektedir. Kolları arkadan bağlıdır çünkü kurtulmak istediği bir hayat vardır. Düşlediği hayat ile içinden çıkamadığı kendi gerçekliği arasında olan hayatının içinde sıkışmıştır.

Tuval üzerine akrilik boya ile yapılan bu çalışma siyah, gri ve beyaz renklerinin hâkim olduğu bir çalışmadır. Bedeni üzerinde tasvir edilen sarı soluk renk ise kendi yaşam deneyimi ile ilişkili olduğu söylenebilir. Resimde, uzakta görünen binalar derinlik hissi yaratmıştır. Böylece merkezde yer alan oto porte seyirciye daha çok yaklaşmıştır. Bu yaklaşma neredeyse iki boyutlu düzlemden çıkmaya çalışan figürün üç boyutlu bir düzleme geçme arzu gibidir. Tuval dışına çıkmaya çalışan figür, izleyiciye sesi ve bedeninin varlığını, özgür olduğunu, hissettiren bir kompozisyon çizmiştir. Gökyüzündeki gri yıldızlar şehrin aydınlatması gibidir. Bu bir gece resmidir. Gecenin karanlığında sesini sanatı ile duyuran bir portrenin seyirci ile karşılaşmasıdır.





Görsel 44. Çiğdem Tölük Aferin. Hikmet'in Sessiz Bağırışları, 2019, Tuval Üzerine Akrilik Boya 100x70 cm

### 3.2.11. Nergis'in Kokusu

Nergis'in Kokusu adlı öykü Türkçe Öğretmeni-Yazar Aşiti Uzun tarafından kurgulanarak yazılmıştır.

*Evin her köşesine yayıldı nergisin kokusu. Eskiden hatırlarım yıkık harabe bir evdi doğduğum ev. Evin hemen köşesinde yeşerirdi nergis. Bahar gelince tıpkı nergis gibi kokardı evimiz. Adımın nergis olması buradan gelirdi. Güzeldi yani hatırladığım kadarıyla. Solmasın ve küsmesin diye koparmazdık. Annem derdi hep çiçek dalında güzeldir. 'sahi çiçek dalında güzel miydi' sorardım içimden hep. Şimdilerde çiçeğin tohumunda güzel olduğunu anlıyorum. Doğmamış, filizlenmemiş ve koparılmamış. Bende koparıldım evimden tıpkı bir nergis gibi. Annemin gelip 'koparmayın' demesini beklemiştim suladığı çiçekler gibi. Ama olmadı. 15 Nisanı gösteriyordu takvimler bahar*

*havası vardı. Nergis her zamanki yerinde, çaydanlık ocağın üstündeydi de evde bir panik havası vardı. Koşturmaktan tavanda asılı olan tek kancalı avize sallanıyordu önce sağa sonra sola. Annem örgülerimi ilk defa açtı üzerine bir örtü kapadı. İlk defa onun eski kıyafetini giydim. İpekten beyaz bir elbise, kaç yıl geçmiştir üzerinden hala bembeyazdı. Temiz kadındı annem, annem temizdi. Kapının tokmağı vuruldu, babam kravatını düzeltti, annem eşarbinin uçlarını ileri geri yaptı ben hariç herkes hazırdu. İçeri davet etti babam bir çikolata ve bir çiçek. Sonra zarf uzatıldı saydı babam, anneme baktı güldü baktım öylece. Üç kişilerdi anne, baba ve kırk yaşında bana göre amca. O zaman zarfı da çiçeği de hediye olarak sanmıştım oysa beş bin liraya ve 10 büyük baş hayvana pazarlık yapılmış. Anlayamadım çünkü on dört yaşındaydım. Odama koştum örtümün altında uyuttuğum bebeğimi de alıp çıkarıldım kapıdan. Nergise baktım, nergis kökünden koparılmış ve solmuş dedi. Bir ah işittim dilinden. Rifki'ydi ismi korkuyla ellerimi titreye titreye tutmuştu da bir sabah sancılar içinde uyanmıştım.*

*Çocuktum, kadındım, gelindim, köleydim, anneydim...*

*Ben küçük bir kız çocuğuydum Hümeýra. Bende büyük sayılmazdım sahi. On beş yaşımı yeni doldurdum belki de. Sen doğdun kucağıma oyun gibi geliyordu da ilk başlarda fark edememişim. Ben sana anne olmaya çalışırken sen bana arkadaş olmuşsun. Ah Hümeýra kaç gece ağladım da sanki vücudumda değildi yaralar, tam kalbimin ortasında bir acı vardı da kabuk bağlayan yaralarımı unutuvermiştim. Küçüktüm Hümeýra, sabah kahvaltıda küfürler akşam yemeğinde tokatlar atılır vücuduma, kadınlığıma. Duymadılar Hümeýra, ben sustum onlarda sustu. Dur demediler, neden demediler. Erkektir dediler, eştir dediler, adamdır dediler, dediler de dediler. Kadınlığıma serdiler ayaklar altına. Bir sabah plan yapıp kaçtım o evden. Sanki bir diğer yarımı, seni geride bıraktım da ama kanatlarıma engel olamadım Hümeýra, ilk defa kırılmadılar. Uçtum Hümeýra kadınlığıma, örselenmiş bedenime, hor görülen anneliğime bereket topraklarına göç ettim. Gelsin Hümeýra. Ben sana gelemedim, yetişemedim korktum. Çocuktum Hümeýra sen kadar, senin kadar en az diğerleri kadar küçüktüm. Otur şöyle karşıma şimdi yılların hüznünü bir bardak çaya acımızı deminde bırakalım. Uçalım Hümeýra bırak kırılın kanatlarımız özgürlüğe uçalım, bize uçalım. Kadınlar olsun pusulamız. Acının olmadığı, sevgi ile yeşeren topraklara göçelim güzel kızım.*

Nergis, resmin merkezinde bulunan siyah silüet olarak betimlenmiş bir kadının hikâyesidir. Gökyüzünden inen bir mikrofon ile sesini kente sokaklara duyurmaktadır. İçinde biriken çoğalan duyguları pencere önünden seyirciye ulaştırmaktadır. Saçları rüzgârda savrulmuş, kolları ve bedeni arasında belirsiz bir form yaratmıştır. Rüya ve gerçek arasında salınan, kendini ifade etmeye çalışan kadının resim düzleminde anlatısıdır. Resimde sıcak ve soğuk renkler oldukça dengeli bir biçimde

kullanılmıştır. Pencerenin arkasında bulunan binalar, merkezde bulunan kadın figürünü izler bir kompozisyon içindedir. Binalar canlı birer forma dönüşmüş gibidir. Resmin genelinde hâkim olan atmosfer hayata tutunan, sanat ile var olan ve ışığını gösteren bir kadın öyküsüdür.



Görsel 45. Çiğdem Tölük Aferin. Nergis'in Kokusu, 2021, Tuval Üzerine Akrilik Boya 25x25 cm.

### 3.2.12. Emel'in Yüreğinin Mürekkebi

Emel'in Yüreğinin mürekkebi araştırmacı tarafından tamamen kurgulanarak yazılmıştır.

*Emel'i gece mi mutlu ediyordu onu yoksa gece gelince mi mutlu olmayı seçiyordu bilinmez. Belki de her şey özünde gece de saklıydı, karanlıkta bir perde gibi her şeyini serdiği aydınlık hissinde yüreği küçük bir kuş gibiydi. Parmak uçlarında yürürdü kimse duymasın diye. Eskiden de böyle değil miydi, baba evinde de sessizdi. Orda da ite kaka okula zor bela gidip daha ortaokul ikici sınıftayken babasının "artık yeter bu kadar sana fazla bile" sözünden sonra ses mi çıkardı? "annene yardım edeceksin." Ancak o yürümek büyümek yazmak istiyordu. Yine de yazdı gizli gizli, hissetti duygularını ve yazdıklarını biriktirdi. Ama bir gün çıkageldi karşısına kader*

*“evleniyorsun” dedi annesi ne evlenmesi o yazacaktı kitap yazacaktı ama o yazarken kaderde yazdı yazgısını gitti oturdu koca konakta evin hanımı oldu, adamın iki kızına analık yaptı ama kadınlık dedin mi orda midesine saplandı hançer yine de yazdı gizli gizli usul usul. Bir gün her şey farklı olur diye bile düşünmedi korkudan nefes alırken bile izin alacak hale geldi. Ne mi oldu yıllarca ezildi ezildi. İki gelin çıkardı evden iki çocuk doğurdu pencereler yasaktı ama gece oldu mu uçuşurdu aklı koşardı pencere kenarına yazardı yüreğinin mürekkebiyle, ah derdi burada olmasam burada olmak zorunda olmasam...*

*Zaman acımasızdı gece çabuk biter gün geçmezdi. Akşamı sabırsızlıkla beklerdi kelebekler uçuşurdu midesinde nasıl tuhaf bir duyguydu. Ama kocası olacak adam onu hiç görmedi görmek istemedi belki de varlığı yokluğu bedeni orda ruhu neredeydi? Küçükken kardeşiyle ne hayalleri vardı Ahmet büyüdü kâtip oldu ya, o kadın oldu sadece erkek mi olmak lazım bu hayatta diye geçirdi içinden. Ve bir gün çıkageldi ölüm, kocası yığıldı karşısında kılı kıpırdamadı hem kıpırdasa anlar mıydı ki yok oldu koca adam. Dedi ki yazacağım, dışarıya çıkacağım, gökyüzüne bakıp kuşlara yazacağım sonra bir denize bir anneye bir çiçeğe yazacağım yoksa hayal miydi bunlar. Yine gecemi olmuştu?*

Emel, resmin sağ tarafında betimlenen viyolonsel çalan bir kadının silüetidir. Gökyüzü mavi beyaz ve kırmızının hâkim olduğu renk tonlamaları ile bezenmiştir. Kırmızı noktalar Emel ‘in hayalleridir. Bütün bu hayaller birbirinden bağımsız ama bir aradadır. Viyolonsel kendini duygularını ifade eden bir araçtır. Böylece yaşama istediği ve tutkusu her geçen gün artmaktadır. Resim de ayrıca betimlenen evler birbirine oldukça yakındır. Emel müziği ile bütün evlere sesini duyurma çabası içindedir. Resim de yer alan bütün figürler gökyüzünde boşlukta salınır gibidir. Emel müziğin ve rüzgârın etkisi ile saçlarını sonsuz bir özgürlüğe bırakmıştır. Yalnız olarak betimlenen kadın her şeye rağmen mutludur.





**Görsel 46.** Çiğdem Tölük Aferin. Emel'in Yüreğinin Mürekkebi, 2021, (Tuval Üzerine Akrilik Boya 25x25 cm.

### 3.2.13. Camille Claudel

Camille Claudel'in öyküsü Inge Stephan'ın (1992) "Ünlü Erkeklerin Gölgesinde Yetenekli Kadının Yazgısı" adlı kitabından özetlenerek yazılmıştır.

*1864 yılıydı. Avrupa henüz cinsiyet eşitliğini önemseyen bir dönemde değildi. Bir üstünlük gibi algılanan erkeklik olgusu Fransa' da da benimseniyordu. Bu hikâye Camille Claudel'in hikâyesiydi. Babası vergi dairesinde memurdu, annesi de ev hanımıydı. Anne hamileydi. İlk çocuklarının erkek olduğunu öğrendiklerinde çok mutlu oldular. Bunun sevincini eş, dost ve akrabalarıyla birlikte coşkuyla yaşıyorlardı. Doğumdan sadece 5-6 gün geçmişti ki, küçücük bebek Charles belirsiz bir nedenden dolayı öldü. Yaşadıkları erkek çocuk sevinci ne yazık ki kısa sürdü. Anne yeniden hamileydi ve ikinci kez erkek çocuk bekliyorlardı. Erkek çocuk bekleyen anne büyük bir hayal kırıklığı içinde kız çocuğu doğurmuş olmayı kabullenemiyordu. Doğum vakti geldiğinde ikinci çocuk dünyaya ve ailesine merhaba diyordu. Anne hiç sevinmiyor tam aksine üzgün bir tavır sergiliyordu. Baba her ne kadar teselli etmeye çalışsa da annenin memnuniyetsiz ifadesi önlenemiyordu. Durumu kabullenemeyen annesi Camille'yi bu sebeple pek sevmiyordu. Babası ise Camille'yi seviyor ve değer veriyordu.*

Camille, den sonra iki kardeşi daha dünyaya geldi. Birlikte güle oynaya büyüyorlardı. Türlü oyunlar oynuyorlardı ancak Camille en çok taşlarla ve çamurla oynamayı seviyordu. Taş ve çamurlu oyunlara diğer çocuklardan daha farklı bir ilgi duyuyordu. Eline aldığı taşlarla sanki konuşuyor, seviyor, onları bir canlı gibi görüyordu. Çamurla adeta bütünleşiyor, şekilden şekle sokuyor ve anlamlı anlamsız figürler yaratıyordu. Onun ki sıradan bir oyun oynama değil, bir çalışma bir iş yapma etkinliği gibiydi. Bunları yaparken bambaşka bir dünyaya geçiyor, çocuk olmaktan çıkarak işine odaklanmış büyük bir zanaatkâr oluyordu. Öyle ki çocuk yaşlarında genellikle antik efsane kahramanları ve İncil’de geçen karakterlerin çamurdan heykellerini yapıyordu. Bu yeteneği görülmeyecek gibi değildi. Babası, kızının heves ve tutkulu çamur oyunlarını izlerken yetenek sergilediğini görüyordu. Durumunun farkındaydı ve onun gelişmesi için bir şeyler yapmak istiyordu. Camille’de kendisinde şekil yapma yeteneğini görüyor, bu nedenle heykeltıraş olmayı istiyordu. Bu yetenek geliştirilmeliydi. Babası kızının bu isteğini yerine getirebilmek ve bu konuda sanat eğitim alması için ailesini Paris’e taşıdı. Çünkü kaldıkları yer küçük olduğundan bu yeteneklerin değerlendirileceği bir sanat okulu yoktu. Kadınların yeteneğinin göz ardı edildiği bu dönemlerde hem de erkek sanatı olarak görülen heykeltıraşlık eğitimi devlet okullarında kadınlara verilmiyordu. Camille’de, özel sanat akademisi olan Colarossi’ye girdi. Okul dışında çalışmalarını yapmak için bir atölye kiraladı. Okulda tanıştığı kız arkadaşlarıyla birlikte çalışmaya başladı. Çok mutluydu. Çünkü sevdiği bir meşguliyeti vardı. Babası kızı için gelişmesini sağlayıcı araştırmalar yapıyordu. Babasının daha önceden kızının yaptığı eserleri gösterdiği heykeltıraş Alfred Boucher, Camille’nin olağanüstü yeteneğini anladığından çalışmalarını görmek ve düzeltmek için haftada iki gün atölyeye uğruyordu. Boucher böylece Camille gibi bir yeteneğe danışmanlık yapıyordu. Ancak Alfred Boucher 1882 yılında uzun süreliğine İtalya’ya gitti. Kaderin değişim zamanıydı. Bir kişinin tüm yaşamını etkileyecek olaylar başlıyordu. Boucher, Camille ve diğer öğrencilerle ilgilenmesi için arkadaşı Auguste Rodin’den ricada bulundu. Bu sırada Camille 18 yaşında cıvılcı, kabiliyetinin farkında, başarılı çalışmalarıyla mutlu bir genç kızdı. Tam bu sırada iki önemli çalışma üzerinde yoğunlaşıyordu. Çok sevdiği erkek kardeşi Paul’ün büstü ile hizmetçilerinden yaşlı bir kadının büstünü yaptığı iki önemli heykel hazırlıyordu. Camille ve arkadaşlarıyla ilgilenecek olan Rodin ise kırk iki yaşında ilk kariyerine ulaşmanın sevinç ve heyecanını yaşıyordu. “Bronz Çağı”, “Yürüyen Adam”, “Kırk Burunlu Adam” heykelleriyle kamuoyunda hayranlık uyandıran Rodin, önemli bir sanatçı konumuna geliyordu.

Rodin, Camille’nin çalışmalarına hayran kalıyordu. Kendi heykelleriyle içsel bir benzerlik içinde olduğunu hissediyor, Camille’nin üstün yeteneği, özgüveni ve heykellerindeki ifade gücüne hem şaşırıyor hem de müthiş etkileniyordu. Bu benzerlik ve etkilenmeler sonucu Camille ile Rodin

arasında bir sanatsal çalışma yakınlaşması başlıyordu. Rodin uzun zamandır Camille'nin yardımcısı olarak çalışmasını istiyordu. Bu teklifi uzun süre düşünen Camille, Rodin'in atölyesinde yardımcı olarak çalışmaya başladı. Gelişeceğini düşündüğü bu kararıyla hedefine ilerleyebilir miydi, bunu zaman gösterecekti.

Camille aslında çıraktan öte bir usta yeteneğindediydi. Yeteneğiyle Rodin' e adeta ilham kaynağı oluyordu ancak yavaş yavaş kendi olmayı bırakıyor Rodin' de birleşiyordu. İkinin sanatsal düşünceleri ve yaptıkları eserleri birbirine öyle benzemekteydi ki, hangi eser Camille' nin hangisi Rodin' in olduğu karıştırılıyordu. Camille'nin "Sakuntala", "Valsçi" ve "Hüzmelî Kız" heykelleriyle ilgili olarak Rodin'in çalışmalarıyla aynı ruhu yansıttığından bahsediliyordu. Bu dönemde Camille Claudel, in eleştirilenler tarafından da takdirle karşılandığı önemli bir dönemdi. Buna rağmen Rodin'in yaptığı heykeller Rodin adıyla tanıtılıyor, Camille henüz kendi adını duyuracak eserlerini sergileyemiyordu. Sanatsal düşünce yakınlaşması beklendiği gibi giderek duygusal yakınlaşmaya sebep oldu. Camille Rodin'e aşk derecesinde bağlanıyordu. Oysa Rodin daha önce modelliğini yapan ve 1864' ten beri beraber yaşadığı Rose Beuret' e sadakatle bağlıydı. Camille için bu aşk imkânsızdan başka bir şey değildi. Yazık ki, Camille imkânsız aşkı karşısında sanatını ve yeteneğini ikinci plana itiyordu. Rodin'e bağlılığı sonucu metresi gibi yaşamaya razı olan Camille, mutlaka bir gün Rodin'i tamamen elde edeceğini düşünüyordu. Ancak Rodin, sadık olduğu Rose Beuret'i ölümünden birkaç ay önce 1917 yılında resmi olarak karısı yapıyor, Camille, nin beklentisi daha da imkânsız hale geliyordu. İkili durumun imkânsızlığını bildiği halde kısa ve uzun süreli birliktelikler yaşamayı sürdürüyordu. Camille'nin aşkından kör olmuştu. Rodin çalışmaları ve eserleriyle toplum tarafından övülürken, Camille öğrenci olmaktan, ikinci kadın ya da sevgili olmaktan öteye gidemiyordu. Önceleri bunu hiç önemsemeyen ve umursamayan Camille'ye artık bu durum çok ağır gelmeye başladı. Beklediği hiç bir şey gerçekleşmiyordu. Bir yandan tamamen kendi yeteneğinin ürünü olarak yaptığı eserlerinin Rodin'in sayesinde yaptığı söylentileri diğer yandan tüm fedakârlıklarına rağmen Rodin'in kendisine gereken değeri vermemesi psikolojisini bozdu. Bu düşünceleri paranoya haline geldi. Umutsuzca bir erkeğin gölgesinde de kalmak istemiyordu. Bu düşüncesi netleşince Rodin'den kesin olarak ayrılma kararı aldı ama artık çok geçti. Kendini bir erkeğin kariyerine ve ününe harcamıştı. Sonunda ne yeteneği yönünde bir kazanımı ne özel yaşamında mutluluğu oldu. Kendi kendine çalışmalarını yapmasına hem maddi yönden imkânı hem de yardımcı olacak kimsesi olmadığını anladı. Çektiği tüm bu zorluklar ve sıkıntılar sonucu kendisine bakamaz duruma geldiği gibi, çevresine karşı sağlıklı bir insanın yapmayacağı davranışlarda bulunmaya başladı. Kontrol edilemez hale gelmesiyle birlikte Rodin' in ön ayak olmasıyla, annesi ve erkek kardeşi Paul tarafından 49 yaşında akıl hastanesine yatırıldı. Doktorlarının tavsiyesi ve kendisinin ısrarla hastaneden çıkış isteği annesi ve kardeşi

*Paul tarafından kabul edilmedi. 30 yıl kaldığı akıl hastanesinde 1943 yılında 79 yaşında öldü. 1984 yılında büyük Paris sergisinde heykeltıraş olduğunun yeniden keşfedilmesiyle bir nebze de olsa unutulmuşluktan kurtarılmaya çalışılsa da, tüm yaşadıkları ve sonu Camille için çok hazindi.*

Camille Claudel, doğumundan itibaren dışlanan, cinsiyetinden dolayı öteki olarak yaşamaya çalışmıştır. Yaşamının ilerleyen yıllarında da öteki olarak yaşamaya devam etmiştir. Bu hikâye dünyanın her yerinde toplumsal cinsiyet eşitliğinin olmadığını açıklayarak resimsel bir öykünün aracı olmuştur. Resim iki figürlü, yüzleri olmayan kadınların bir arada gösterildiği bir kompozisyona sahiptir. Özgürlük arayışını sanatı ile yapmaya çalışan kadınların görsel imgeleridir. Diğer resimlerde olduğu gibi bu resimler de müzik ve notanın ahengi ile hareketli bir form sağlamıştır. Sıcak ve soğuk renkler dengeli bir şekilde kullanılmıştır.

Çatı formunda kurgulanan pencereler önünde duran kadınlardan biri siyah beyaz diğer ise beyaz bir kıyafet ile resmedilmiştir. Mavi gökyüzünü saran baloncuklar rüzgârgülünden dökülüyor. Her biri hayalin ve yaşama umudunun birer sembolüdür.





Görsel 47. Çiğdem Tölük Aferin. Camilla Claudel, 2019, Tuval Üzerine Akrilik Boya 100x130 cm.

### 3.2.14. Hafize'nin Kanatları

Hafize'nin Kanatları adlı öykü edebiyat öğretmeni Metin Gümüş'ün kurgulayarak yazdığı bir öyküdür.

*O gün yatağına uzandığında hissettiği yorgunluk daha öncekilere hiç benzemiyordu. Yorgunluk muydu hissettiği yoksa tüm gün iliklerine kadar yaşadığı stresin omuzlarından gitmesiyle yaşadığı mutluluğun verdiği ferahlık mıydı? Gecenin karanlığında tavanı seyrediyor yarın yapacağı fırça darbelerini düşünüyordu. Acaba nasıl bir düzen vermeliydi resme, ya da hangi renkleri ön plana çıkarmalıydı. Bu düşüncelerin arasında daldı uykusuna. Sabah alelacele kalktı. Sobaya birkaç parça odun atıp evin soğuşunu kırdı. Çayı demledi, çocukların kahvaltısını hazırladı onları okula yolcu etti. Kendisi de yazmasını başına geçirip çıktı otobüs durağına.*

*İş yerine geldiğinde anahtarını aradı çantasında, buldu açtı kapıyı. Hafize önce etrafı topladı, yerleri temizledi, pencereleri açıp galeriyi havalandırdı. Filiz Hanımın geleceği saate kadar kaba temizliği bitirmiş olmalıydı. Mutfağa geçti ocağa su koydu ısınması için. 3 yıldır temizlikçi olarak çalışıyordu bu galeride ve her gün yapılan rutin temizlik işlerine Hafize bakıyordu. Urfa'dan taşı toprağı altın diye geldikleri İstanbul' da zar zor bir iş bulmuş. Filiz hanımın galerisinde temizlik ve çay kahve işlerine bakıyordu.*

*Filiz hanım içeri girdiğinde masasında ilk görmek istediği şey orta şekerli Türk kahvesiydi. Hazırladı götürdü. Dün yaşananlardan sonra tedirgindi aslında Hafize. Filiz hanım fikrini değiştirmiş olabilir miydi? Dün temizlik işlerinin arasında boş bir tuval görmüş yıllardır göz ucuyla izlediği Filiz hanıma özenerek o da boş bir tuvale ilk fırça darbelerini vurmıştu. Fakat bunu yaparken yakalanmış hatta utancından yerin dibine girecek gibi kıpkırmızı olmuştu. Oysa yakalanmasa kimseye görünmeden o tuvali arkada bir yere saklayacak ve sonra yok edecekti. Utandı, kızardı, yüzünü yere eğdi, ellerinde tuttuğu bezi sıkıyor, sıktıkça gerginliği yüzüne yansiyordu. Beni kovmayın hanımım dedi. Kocam işsiz, çocuklarım okula gidiyor, beni kovmayın hanımım, nefsimе yenik düştüm de yaptım. Affedin hanımım. Filiz hanım hiçbir şey söylemedi. Bana bir kahve yapıp odama gel, dedi. Odaya girdiklerinde Hafize, hanımım dedi bir daha olmaz söz dedi. Filiz hanım gayet sakin, merak etme dedi. Daha önce hiç resim yaptın mı diye sordu. Küçükken dedi, defterime resimler çizerdim ama bir daha yapmama dedi Hafize ürkerek. Filiz hanım başladığı resmin yarım kaldığını, başladığı işi bitirmesi gerektiğini söylemişti.*

*O günden sonra renklere olan tutkusunu tuvale yansıttı Hafize. Her gün tüm enerjisi ile alıyordu fırçayı eline ve ince ince bir iğne oyasını işler gibi küçük küçük işliyordu tuvale. Her gece uyumadan önce tavana gözlerini dikey ve bir sonraki günün fırça darbelerini renkleri düşünüyor yarına geceden hazırlık yapıyordu. Filiz hanım ara ara gelip tebessümle onu seyrediyor, arada omuzuna dokunuyor ona cesaret veriyordu.*

*Yine bir sabah olduğu gibi galeriyi açmış, temizliğini yapmış, Türk kahvesini hazırlamak için Filiz hanımın gelmesini bekliyordu. Kahvesini hazırladı, odasına götürdü. Tam odadan çıkacakken Filiz Hanım ona oturmasını söyleyip eline bir de zarf tutuşturdu. Zarfı aç dedi Hafize'ye...*

*Davetiye:*

*Hafize – Filiz Resim Sergisi*

*Şişli- İstanbul*

Hafize, seyirciye arkası dönük, saçları uçsan ve resmin tam merkezinde olan bir kadının hikâyesidir. Piyano tuşlarından kanatları vardır. Kuşun gökyüzünde salınması, özgürce uçuşması ile kadının sanat üretimi yaparken benzer duygular içinde olması arasında bir ilişki kurulmaktadır. Artık kanatları ile uçabilen özgür olan bir kadın görülmektedir. Resimde görülen imgeler birbirinden bağımsız gibi görünse de, kapatılma ve toplumsal dayatmanın (ev içinde hapis olma) sembollerini yıkan bir çelişki söz konusudur. Gökyüzü ve ev imajlarının olması resim de çatışmanın olduğunu göstermektedir. Seyirciye sunulan bu çatışma, kapatılma ile özgür alanların yarattığı zıtlıktır. Kadına dair öykülerin travmatik anlatısı, resim de canlı renklerin kullanılması ile melankoliden uzaklaştırmıştır. Biçim ve içerik açısından bağımsız bir yaşam deneyimi imajları ile bütünleşen kadın, tuval resminde görselleşmiştir.



**Görsel 48.** Çiğdem Tölük Aferin. Hafize'nin Kanatları, 2021, Tuval Üzerine Akrilik Boya 25x25 cm.

### 3.2.15. Zelda Sayre

Zelda Sayre'nin öyküsü Inge Stephan'ın (1992) "Ünlü Erkeklerin Gölgesinde Yetenekli Kadının Yazgısı" adlı kitabından özetlenerek yazılmıştır.

*Zelda Sayre, beş büyük kardeşinden sonra aileye katılan son üyeydi. Alabama eyaletine bağlı Montgomery şehrinde sıcak bir yaz gününde dünyaya gelmiştir. Oldukça ciddi ve disiplinli olan yargıç bir babaya sahipti. Kendinden büyük kardeşleri soylu ve sosyetenin içinde bulunan bir ailede büyümüşlerdi. Zelda ise onların aksine düzene meydan okuyan küçük, sevimli asi bir kız olmayı seçiyordu. Bulunduğu beldenin en güzel sarı saçlısı ve mavi gözlüsü olarak çevresinin dikkatini çekiyordu. Büyüdükçe güzelliğini keşfediyor, keşfettiği güzelliğiyle kendine olan güveni artıyordu. Özgüveni sayesinde hiçbir şeyden çekinmiyordu. Yıkık eski ev kalıntılarının içinde dolaşmayı, yüksek duvarlar üzerinden atlamayı çok seviyordu. Yalnız başına her kız çocuğunun cesaret edemeyeceği uzak mesafelere tek başına gidiyor, mezarlıklarda bile korkmadan dolaşıyordu. Korku duygusundan uzaktı. Her şeyi gözlemleyen ve gözlemlediklerini kendine göre günlüğüne yazan, bulunduğu elit çevreninde etkisiyle çok anlamlı ve süslü cümleler kurabilme yeteneğine sahipti. Yazmanın yanında müzik, dans ve resim gibi sanatlara düşkünlüğü ve onlara ilgisi birçok yeteneğin yaratılışında var olduğunu gösteriyordu. Zelda Sayre, 16 yaşlarında ergenliğinde verdiği gelişimle göz dolduruyor, rahat davranışları, özgürce sergilediği kadınsı tavırlarıyla neredeyse tüm erkeklerin ilgi odağı oluyordu. 18 yaşına geldiğinde yaşadığı şehirde O'nu tanımayan yoktu.*

*Hem güzelliğiyle hem aşırı gösterişi ve cinsiyetini öne çıkaran cesur hareketleriyle erkeklerin hedefi haline gelmişti. Bu sıralarda yazılarından söz edilen Scott Fitzgerald ile karşılaştı. Zelda'yı duymuş ancak bir türlü tanışma fırsatı bulamamıştı. Scott, Zelda'nın güzelliği ve aşırı özgüveni karşısında hayran kalmıştı. Arkadaş olarak artık sıkça görüşüyorlardı. Scott'un Zelda ile ilgili dikkatini çeken bir hususta, yazdığı günlüklerinde kullandığı tesirli edebi dildi. Zelda, günlüklerini edebi bir eser çıkaracak özellikte yazıyordu. Konuların seçimi, anlatımı ve derinliği kesinlikle bir yeteneğin göstergesiydi. Scott bunu açıkça anlamıştı. Öyle ki, Zelda'nın yazdıklarından ilham alacak ve bundan sonra yazacağı öykü ve romanlarında Zelda'nın yazılarını kullanacaktı. Zelda'nın Scott'a ilgi duyması ve karşılık vermesinin sebebi elbette Scott'un beldede yazılarıyla tanınan yazar oluşundandı. İkisinin ortak özelliği yazı yazmaya yetenekli oluşlarıydı. Bu ortak yeteneklerinden etkilenerek birbirinden olumlu yönde faydalanacaklardı. 1920 yılına girdiklerinde Scott 24, Zelda 20 yaşına gelmişti. İki yıllık arkadaşlıkları ve ortak ilgileri sonucunda evlenmeye karar vermişlerdi. Evliliklerinin ilk başlarında küçük tartışmaları olsa da çoğunlukla anlaşılıyorlardı. Zelda sürekli günlüğüne yazılar yazıyordu. Scott yeni öykü ve romanlarıyla yaşadığı beldenin dışında da tanınmaya başlıyordu. Scott'un yazdığı eserlerinde kullandığı sözlerin Zelda'nın yazdığı günlüklerdeki sözlerle ya çok benzer ya da birebir aynısı olduğu Zelda'nın dikkatini çekmişti. Buna rağmen herhangi bir tepki göstermiyordu. Hatta eşinin başarısına katkı sağladığı için mutlu oluyormuş gibi görünüyor, kendisini ön plana çıkarmak*

istemiyordu. Onun eserlerinin satışıyla kazanmasından ve ünlü olmasından Zelda da faydalanıyordu. Ancak Scott Fitzgerald'ın ünü arttıkça karısına karşı ilgisi azalıyordu. Zelda bu ilgisizlikten rahatsızlık duymaya başladı. Hem benim yazdıklarımın esinlenerek hatta aynısını kullanarak kendi kariyerini yükseltiyor hem de bana bir hiçmişim gibi davranıyor düşüncesiyle tartışmalara giriyordu. Evveliden beri bastırılan gizli bir güç yarışı olduğu açığa çıkıyordu. Zelda da öykü ve roman denemeleri yazıyordu ancak Scott bunların yayınlanmasına izin vermiyordu. Kendisinden daha çok tutulacağı ve geçeceği endişesi yaşıyordu. Belki de yazdığı eserlerdeki benzerliğin çözüleceğinden ve Zelda'dan esinlendiğinin ortaya çıkacağından korkuyordu. Scott'un ilgisizliğine ve yazdıklarının yayınlanmasını engellemesine Zelda artık dayanamıyordu. Bu güne kadar bastırılmış tüm duyguları adeta kazan kaldırıyor. Sürekli tartışıyorlar ve tartışmaları giderek şiddetleniyordu. Scott yazdıklarını bir eser olarak sergilediğinden bir nevi deşarj olabiliyordu. Ama Zelda Sayre yazdıklarını yayınlamıyordu. Oysa yazarların en büyük hayali yazdıkları eserlerini yayınlayıp, okuyucuyla buluşmasını sağlamaktı. Ancak bu şekilde mutlu olunabilirdi. Hamile bir kadının doğuramaması gibi bir şeydi bu. Zelda bunun sancısını çekiyordu. Yazdıkları bir havuzun dolması gibiydi ve artık taşmalıydı. Taşmadıkça havuz içinde baskı ve ağırlık devam edecekti. Taştığında ise taşan su çok farklı yerlere ulaşacak oralarda canlanma sağlayacaktı. Tıpkı eserlerini okuyacak insanların sözlerinden etkilenerek beğenecek olması gibi. Scott' un kontrolünde bunu yapması zor hatta imkânsız görünüyordu. Bu kadar baskıya dayanamayan Zelda sinir krizleri geçirmeye başladı. Ruh sağlığı iyice bozuldu. Psikiyatri kliniğine yatırıldı. 30 yaşındaydı ve çok erken denecek bir yaşta yaşadıkları karşısında pes ediyordu. Klinikten bile Scott'a mektuplarıyla yazılar gönderiyordu. Yazıları öylesine etkileyiciydi ki, Scott onlardan bile kitap çıkarmayı başarmıştı. Scott Fitzgerald "Gece Şefkatlidir" romanını Zelda'nın mektup yazılarından oluşturmuştu. Zelda böyle olacağını bildiği halde yazılarını gönderiyor, sanki bu şekilde gizli bir haz alıyordu. Yine de tamamen kendisinin yazdığı mektup sözlerinden oluşan bu romanda adının hiç geçmiyor olmasından oldukça sarsılmıştı. Yaşadıklarına inat sonunda Zelda ilk defa Scott' tan habersiz ve izinsiz olarak bir roman yazıyordu. Ve "Bana Valsi Bağışla" isimli romanını klinikte tedavi altındayken yayınlıyordu. Bu romanda Zelda kendi öyküsünü anlatıyordu. Romanın yayınlandığını duyan Scott sinir krizleri geçirdi. Zelda'ya kendi sözlerini kullanarak çalıntı yaptığı suçlamasında bulundu ve değiştirmesini istediye de Zelda yazdığının kendisine ait sözler olduğunu savunmuş ve hiçbir değişiklik yapmamıştı. Zelda en azından kendi adına bir eserini yayınlatabilmenin haklı gurunu ve mutluluğunu yaşıyordu. Scott'ta girdiği bunalımlar neticesinde psikolojik tedavi görmeye başlıyordu. 1940'ta Scott, ani bir kalp krizi geçirerek 44 yaşında öldü. Zelda bu sırada 40 yaşındaydı ve klinikte tedavisine devam ediyordu. Zelda boş durmuyor ben buradayım ve hala varım dercesine çizimler ve resimler yapıyor mütevazı şekilde sergilenmesini



sağlıyordu. Yazdığı ve çizdiği eserleri olsa da klinikten çıkacak derecede iyileşemiyordu. Tam 18 yıl olmuştu tedaviye başlayalı ki, yeni bir bahara merhaba denilen 1948 yılının mart ayında klinikte çıkan bir yangın sonucu 48 yaşında hayata veda etmişti. Scott birçok kez Zelda Sayre'nin eser çıkarmasına, isminin önüne geçmesinden korkarak yazılarını yayınlamasına engel olduysa da, şu sözleri çok manidardır: "Zelda eğer benimle karşılaşmamış olsaydı, o belki de bir dahi olurdu."

Zelda Sayre, yeteneğini ve özgür ruhunu elleri ile dışarıya uzatan bir kadının hikâyesidir. Pencerenin dışında olan elleri bir şeyler sirkeler gibidir. Bütün yeteneklerini ve başarısını elleri ile yapan bir kadının imgeleri görülmektedir. Merkezde resmedilen kadın figürü gözleri kapalı ve düş ile gerçek arasında duygularını ifade etmektedir. Pencereleer gökyüzünün engin boşluğunda salıncak gibi sallanan bir his yaratmıştır. Kadının ellerinden dökülen notalar müziğin ahengi ile kentin sokaklarına dağılmıştır. Müzik ve ses kendini ifade eden kadının aracıdır. Resimdeki hâkim renk sarıdır.



**Görsel 49.** Çiğdem Tölük Aferin. Zelda Sayre, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya 100x70 cm.

## SONUÇ

Doğduğu ve yaşadığı topraklar üzerinde hâkimiyet sağlayan birey, toplumsal düzenin oluşturulmasında etkin bir role sahiptir. Bireyler arası cinsiyet farklılığı toplumsal düzenin belirleyicisi olan unsurlardan biridir. Bu farklılığın neden olduğu cinsiyet sorunları, bireylerin hayatını her koşulda etkileyen bir problem halini almıştır. Biyolojik farklılıklardan ortaya çıkan cinsiyet farkı, toplum tarafından şekillenen bir sistem olarak karşımıza çıkar. Toplumun giderek değişime uğraması, bununla birlikte cinsiyet algısının da değişime uğramasına sebep olmuştur. Bu değişim, toplumsal cinsiyet algısı üzerinde etkin bir şekilde görülmekte ve üstün cinsiyet algısının da zaman içinde değişime uğramasını sağlamaktadır.

Doğum yapabilme özelliğine sahip olan kadın, yaşamda erkek açısından önemli bir yere sahiptir. Hatta daha önce belirtildiği gibi; neslin devamlılığı gibi önemli bir duruma imkân sağladığından bazı toplumlarda “kült” olarak kabul edilmiştir. Hatta bu nedenle bazı zamanlarda kadının üstün cinsiyet olarak kabul görüldüğü zamanlar olmuştur. Ancak yaşam şartlarının değişmesi, dini inançların değişmesi, erkeğin doğum üzerindeki etkisinin fark edilmesi ve kültürel değişimlerin meydana gelmesi ile kadına yaklaşım tam tersi yönde bir değişim yaşamıştır. Toplum kadını dışlayarak zamanla ataerkil dönemin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Erkeğin egemen olduğu medeniyetlerin artması ile kadın için olumsuz yaşam şartları gün geçtikçe cinsiyetler arası ayrımı belirginleştirmiştir. Fizyolojik ve biyolojik farklılıkların var olduğu gerçeği, zaman zaman farklı algı biçimlerini ortaya koyarken, denge unsuru ortadan kaldırılarak tek yönlü bir huzurun oluşmasına zemin hazırlamıştır. Birey doğduktan sonra cinsiyeti fark etmeksizin, toplumsal cinsiyet rollerine göre yetiştirilip, belirli cinsiyet rollerini yerine getirmesi zorunlu hale getirilmiştir. Hâlbuki insanın yaratılışında bir denge söz konusudur. Bu dengenin göz ardı edilmesiyle birlikte ortaya çıkan üstün cinsiyet anlayışı, zaman geçtikçe kadınları rahatsız etmeye başlamıştır. Bundan dolayı birçok kadın özgürlük arayışına başlamıştır.

Kadının özgürlük mücadelesi, günümüzde bilime ve sanata konu olan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın sanat dünyasında daima var olmuştur. Ancak, tarihsel olarak bu varoluş, kadının duygu ve düşüncesini ifade etmekten ziyade arzu edilen bir nesnesi olarak betimlenmiştir. Kadınlar, özgür bir dünyada bağımsız bir şekilde düşünce ve duygularını aktarmak için büyük çaba sarf etmiştir. Zamanla bu hakkı elde eden kadınlar, sanat aracılığı ile kendi yaşam felsefelerini aktarma yoluna gitmişlerdir. Özellikle kadın hakları meselesinin yaygınlaşması ve feminizmin yayılması kadınların sanatçı pozisyonuna geçmesine olanak sağlamıştır. Kamusal alanda kadının varlığının giderek artmasıyla karşılaştığı sorunların şekli de değişmiştir. Dünya’da ve Türkiye’de

1970'lerde etkisini gösteren feminist hareketlerin öncülüğüyle, sanatta baş gösteren hareketlilik başlamış ve yeni bir algı oluşmaya başlamıştır. Sanatçılar kadının bir arzu nesnesi olarak kullanılmasına karşı durmuş, cinsiyetçiliği ve ayrımcılığı sanat yapıtına aktarmaya başlamıştır. Nitekim post modernizm ile kadın sanatçıların çalışmaları toplumsal, sanatsal ve düşünsel alanlarda yeni açılımlar sağlamıştır. Kadının konu olduğu çalışmalar gösteriyor ki; kadın imgesinin sanatta yansımalarıyla sanatçıların birçoğu kadının toplumsal sorunlarının yanı sıra ona biçilmiş roller, kimlik ve toplumsal cinsiyet temalarıyla birlikte beden cinsiyet ayrımcı rolü üzerinde durmaktadırlar. Sanatçılar çalışmalarında kadın bedenini kullanmışlardır. Ancak beden imgesinin kullanılma şekli, cinsel bir temsili yerini alan, kadın sanatçıya ve kadın bedenine bakış açısını tersyüz eden eleştirel bir durum ortaya koymuştur.

Ataerkil düşünce yapısı kadına otorite kurmayı hak görmüş ve cinsiyet ayrımını belirginleştirmiştir. Toplum içinde kadın öteki konumuna getirilmiş temel hak ve özgürlükleri sınırlı olarak sağlanmıştır. Böylece gündelik yaşamını birtakım dayatmalar ile kurmaya zorlanan bir yaşam modeli ortaya çıkmıştır. Özgürce yaşamak, temel hak ve hürriyetlere sahip olmak ve her bireyin ayrı ayrı yapılmaksızın cinsiyet eşitliğine sahip olması oldukça önemlidir. Toplumsal ve siyasal alanda özgür olan birey yenilikçi ve yaratıcı bir yapıyı inşa eder.

Bu araştırmada; toplumsal cinsiyet ve kadın imgesine ilişkin eserleriyle sanat tarihinde yer alan Cindy Sherman, Marina Abramoviç, Tracey Emin, Füsun Onur, Nur Koçak ve Neriman Polat'ın çalışmalarına yer verilmiştir. Araştırmada örnek olarak seçilen kadın sanatçılar, birbirinden farklı kimliklerin yaratıcı ifadeleri görselleştirilip izleyiciyle buluştuğu görülmektedir. Söz konusu sanatçılar kadının bilinçaltında ona dayatılan baskı, kısıtlanma, cinsellik, cinsiyet rolleri ve sosyal hayatın dışına itilmiş figür konumu gibi simgesel şiddet unsurları birer çıkış noktası olarak çalışmalarına yansımıştır. Kendi dünyalarını izleyene sunan sanatçıların ve kadın konusunu ele alan sanatçıların eserlerini, sadece bakarak değil, duyarak, yaşayarak, empati kurarak, kendi geçmiş deneyimleri ile birleştirerek yorumlamak daha doğru kabul edilebilir.

Bu araştırma da geçen bütün öyküler, kadına dair oluşan imge dünyası ve yazının dışavurumudur. İmge-yazı, yazı- imge ile özgürleşmiş bir anlatı yaratmıştır. Çok katmanlı bir yapıya sahip olan sanatsal yaratım süreci hem kurgusal hem gerçekçi bir yol izlemiştir. Kurgu ve gerçek birbiri içine eklemlenerek, seyirci ve okuyucuya sezgisel bir alan açmıştır. Her kadın yazılan öykünü başkahramandır. Seyirci bütün resimlerde kadınları, tuvalin en merkezinde ve penceresi dışarıya açılmış bir biçimde izlemektedir. Açılan bu pencere izleyici ile resim de bulunan kimliksizleştirilmeye çalışılan kadının bir buluşmasıdır. Kadın bu şekilde kendiyi ve sanatıyla baş başa kalmaktadır.



“Kadına Dair Resimsel Öykülemeler” adlı tez çalışmasında feminist bakış açısıyla sosyal rol, kimlik, toplumsal etkileşim, toplumsal cinsiyet ve toplumsallaşma kavramlarının üzerinde durularak, sosyal ortamda bir kadının kimliğini ortaya koyup toplumun bir üyesi haline geldiğine, sanatında kendini nasıl ifade ettiğine değinilmiştir. Bu süreçte Feminizm, kadın sanatçı ve feminist sanat gibi konulara, bu bağlamda eserler üreten sanatçılara yer verilmiştir. Kadın ve kadın sanatçıların toplumda konumlandırılışı eleştirel bir şekilde ele alınmıştır. “Kadına Dair Resimsel Öykülemeler” konusunda gerçekleştirilen kişisel ve özgün çalışmalar, teknik, içerik, konu olarak kadının sosyo-psikolojik durumunu yansıtmak amacıyla kuramsal anlamda desteklenerek ortaya konulmuş; görsel ve estetik bağlamda yorumlanmıştır. Yansıtılmak istenen bu sosyo-psikolojik durum görsellerde kadını olmak istediği yerdeki haliyle resmedilerek desteklenmiştir. Kadının hayatı boyunca maruz kaldığı her türlü şiddete dikkat çekilerek ve bununla ilgili tarih sürecinde mücadele veren kadınlara değinilerek öykülerdeki kadınlarla özdeşleştirilmek istenmiştir. Tez çalışmasının konu bağlamında gerçekleşecek sanat uygulamalarına ve akademik araştırmalara yol gösterici olması öngörülmektedir.

## KAYNAKLAR

- Ağırman, C. (2001). *Kadının Yarattılışı İlgili Rivayetler Bağlamında Yeni Bir Yaklaşım*. (1. baskı). Rağbet Yayınları: İstanbul.
- Akkol, N., Türk. A. (2010). *Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi*. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2, s.105-120.
- Alpan, B. G. (2005). *Görsel İletişim*. Ya-Pa Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayınları: İstanbul.
- Antmen, A. (2008). *Sanat Cinsiyet*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Antmen, A. (2016). Önsöz. *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştirisi* (5. baskı). (Ed. Ahu Antmen/Çev. Esin Soğancılar ve Ahu Antmen). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Arat, N. (2010). *Feminizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aristoteles. (2017). *Poetika* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Aydoğan Özbay, M, S. (2006). *Kadın Bedeni Kurguları ve Teslimiyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar*. Yıldız Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Baudrillard, J. (2005). *Bastan Çıkarma Üzerine*. (Çev: Aysegül S). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2019). *Hikâye Anlatıcısı*. (Çev.Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy). Son Bakışta Aşk. (Hzl. Nurdan Gürbilek). (Çev.Ahmet Doğukan vd.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. (Çev: Yurdanur, S.) 21. Basım. Metis Yayınları: İstanbul.
- Butler, J. (2010). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Metis Yayıncılık: İstanbul.
- Çağatay, N. (1989). *İslâm Dönemine Dek Arap Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayını.
- Çelebi, B. (2015). *Toprak Altındaki Kadının Sessiz Çıığı Eskiçağ' da Kadın*. (1. baskı), Arkeoloji ve Sanat Yayınları: İstanbul.

- Çolak, B. (2011). *Yapıt okuma; Bedenin İçerisi - Dışarıtı; Kiki Smith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection*. Fe Dergi: Feminist Eleştiri Dergisi, 3(1), 37-46.
- Direk, Z. (2009). *Cinsiyetli Olmak*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Duben, İ. Yıldız E. (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatçı ve Düşünür Kandinsky*. Tekhne Yayınları.
- Ersen, N.L. (2010). *Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin Ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı*. Yedi, DGÜ GSF Dergisi, Sayı:4, s. 73-78.
- Fraisse, G. ve Perrot, M. (2005). *Düzenler ve Özgürlükler, Kadınların Tarihi Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı*. C. IV,(1. baskı). Ed. George Duby ve Michelle Perrot. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Freeland, C. (2008). *Sanat Kuramı*. (Çev. Fisun Demir). Dost Kitabevi: Ankara.
- Freedman, E. (2002). *No Turning Back*. Westminster, MD, USA: Ballantine Publishing Group.
- Gouma-Peterson, T., Patricia, M. (2008). *Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi, Sanat Cinsiyet*. (Haz. Ahu Antmen). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Güriz, A. (2011). *Feminizm Postmodernizm ve Hukuk*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Hepsev, S. (2004). *Sophie Calle, Nan Goldin ve Marlene Dumas'da Öznellik ve Bedenin Temsili*. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Hufton, O. (2005). *The Prospect Before Her/ A History of Women in Western Europe, Volume One 1500-1800*. Harpers Collins. Great Britain.
- Hopkins, D. (2000). *After Modern Art*. Oxford University Press: USA.
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim, Anlatı Teorisi El Kitabı*. (B. Dervişcemaloğlu, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kandinsky, V. (2009). *Sanatta Zihinsellik Üzerine*. (Çeviri: Tefik Turan). Hayalbaz Kitap Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2010). *Cinsellik Görsellik Pornograf*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Kahraman, H. B. (2016). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Käppeli, A. M. (2005). *Feminist Sahneler, Kadınların Tarihi Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı*. C. IV, (1. Baskı). Ed. George Duby ve Michelle Perro. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Kaya Okan, B. (2012). *Türk Heykel Sanatında Feminist Eğilimler*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 21(3). 123-138.
- Kelly, M. (2008). *İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek, Sanat Cinsiyet*. (Haz. Ahu Antmen). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Kozlu, D. (2009). *Modernizm Sonrası Postmodern Hareket İçindeki Kadının Yeri*. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi. 3,1-15.
- Kristeva, J. (1980). *Desire In Language, A Semiotic Approach To Literature And Art*. New York: Columbia University Press.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. (1. Baskı). Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- Meagher, M. (2002). *Would the Real Cindy Sherman Please Stand Up? Encounters Between Cindy Sherman And Feminist Art Theory, Women: A Cultural Review*. Sayı 13. Cilt 1. Routledge, Londra.
- Michel, A. (1993). *Feminizm*, (Çev. Şirin Tekeli). (1. Baskı). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Nochlin, L. (2008). *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*, *Sanat Cinsiyet*. (Haz. Ahu Antmen) İletişim Yayınları: İstanbul.
- Öz, B., B. (2014). *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Sanatçılar ve Kadın Kimliklerinin Güncel Sanatta Yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı.
- Özel, Z. (2006). *Postmodern Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme: Sherman, Morimura, Ungun*. Selçuk İletişim Dergisi, 2. 158-174.
- Özınan, E. (2017). *Erika Fischer-Lichte’nin Performans Anlayışı İle Marina Abramoviç’in Rhythm Serisine Bakmak*. Akdeniz Üniversitesi, Uluslararası Müzik Ve Sahne Sanatları Dergisi 1/1.

- Özkanlı, Ü. (2011). *Sanatta Bir Kimlik Problemi Olarak Portre*. Sanatta Yeterlik Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmit
- Raizada, K. (2007). *An Interview With The Guerrilla Girls, Dyke Action Machine (DAM!), And The Toxic Titties*. NWSA Journal. Sayı 19. Cilt 1. NWSA Publications, Minneapolis.
- Rowbotham, S. (1989). *The Past Is Before Us: Feminism in Action Since The 1960s*. Boston: Beacon.
- Sankır, H. (2010). *Eril Tahakküm ve Üstün Erillik Olgusunun Plâstik Sanatlar Alanında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Oluşumuna Etkileri Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme*. Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar e-Dergisi. S.1-17.
- Sankır, H. (2010). *Sembolik, Etkileşimci Yaklaşım Çerçevesinde Plastik Sanatlarda Kadın Sanatçı Kimliği*. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.
- Sevim, B. A. (2010). *Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: Aura Öykü Anlatıcısı. Flanaur*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Volume 3/11 Spring 2010.
- Stephan, I. (1992). *Ünlü Erkeklerin Gölgesinde Yetenekli Kadının Yazgısı*. Ataol Yayınevi: İstanbul.
- Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi Kitapevi: Ankara.
- Taş, G. (2016). *Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri*. Makale. Dergipark. s.164.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizimden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Yayınları: Ankara.
- Yılmaz, A.N. (2009). *Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur*. Gazi Sanat Tasarım Dergisi. 2. S.203-221
- Yuval-Davis, N. (2007). *Cinsiyet ve Millet* (Çev. Aysin Bektaş, Asena Günal). (2. Baskı). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Yüksel, M. (2001). *Feminist Hukuk Kuramı ve Feminist Düşünce Teorileri*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Woolf, V. (2012). *Kendine Ait Bir Oda*. Kırmızı Kedi Yayınevi: İstanbul.
- Woolf, V. (2012). *Deniz Feneri*. Kırmızı Kedi Yayınevi: İstanbul.

## Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

31/12/2021

Çiğdem TÖLÜK AFERİN

**Sanatta Yeterlik  
Tezi Raporu Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Kadına Dair Resimsel Öykülemeler

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
31-12-2021	124	194527	28/12/2021	%9	1736612337

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (31/21/2021)

Çiğdem TÖLÜK AFERİN

Öğrenci No.: N15254538

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR

Prof. İsmail ATEŞ

**Proficiency in Art  
Thesis Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY  
Institute of Fine Arts

Title : Pictoral Narratives About Women

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
31/12/2021	124	194527	28/12/2021	%9	1736612337

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (31/12/2021)

Çiğdem TÖLÜK AFERİN

Student No.:N15254538

Department: Resim

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. İsmail ATEŞ



## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ...yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

31/12/2021

Çiğdem TÖLÜK AFERİN

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ay aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından 7karar verilir.**