

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

1960 SONRASI SANATTA KADIN SANATÇILAR VE PORTRÉ
ÇALIŞMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ŞEYMA KANDİL

BALIKESİR, 2023

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

1960 SONRASI SANATTA KADIN SANATÇILAR VE PORTRE
ÇALIŞMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Şeyma KANDİL

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN

BALIKESİR, 2023

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAY SAYFASI

Enstitümüzün Resim Anasanat Dalı'nda 201812543004 numaralı Şeyma KANDİL'in hazırladığı "1960 Sonrası Sanatında Kadın Sanatçılar ve Portre Çalışmaları" konulu YÜKSEKLİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca /.../2023 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Üye (Başkan) Prof. Dr. Elif ÇİMEN

İmza

Üye Doç. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN

İmza

Üye Doç. Dr. Meryem ÜZERLİ

İmza

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

.../.../2023

Enstitü Onayı

ETİK BEYAN

Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

..../...../2023

İmza

Şeyma KANDİL

ÖNSÖZ

Kadın kavramı, biyolojik ve toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınarak, kadın olmak ve kadın sanatçı olmak durumu analiz edilmiştir. Toplumsal, kültürel ve siyasal değişimlerle birlikte kadının sanat tarihi içerisindeki değişen tanımı, durumu ve yeri sorgulanmıştır. 19. yüzyıl sonlarında feminizm ve kadın hareketlerinin kitlesel ilk dalgası başlamış ve 20. yüzyılda ise feminizm bir teori olmanın ötesinde bir politik eylem olarak toplumun değişimini de amaçlamıştır.

Gerçekleştirdiğim bu çalışma sürecinde gösterdiği yol, katkıları için danışmanım Sayın Doç. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN'a ve maddi ve manevi bütün desteklerini esirgemeyen aileme ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

BALIKESİR, 2023

Şeyma KANDİL

ÖZET

1960 SONRASI SANATTA KADIN SANATÇILAR VE PORTRÉ ÇALIŞMALARI

KANDİL, Şeyma

Yüksek Lisans, Resim Anasanat Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN

2023, 98 Sayfa

1960 sonrası sanatta kadın sanatçılar ve portre çalışmaları başlıklı çalışmada, eril bakış açısına sahip sanat tarihi içindeki kadın sanatçılar, 1960 sonrası eşitlik talebiyle başlayan feminizmin etkileriyle birlikte eril iktidarın biçimlendirdiği toplumsal cinsiyet rollerini ve eril iktidarın çıkarları doğrultusunda oluşturduğu kadın temsillerini yıkmaya başlamış ve kendi temsillerini yaratmışlardır. Bir kimlik temsili olarak görülen portreyi, 1960'ların feminizmin farklılık ve çoğulculuk söylemleri doğrultusunda yapısökümcü bir anlayışla ve yeni ifade olanaklarıyla birlikte ele alan kadın sanatçılar bu araştırmanın konusu olarak seçilmiştir. Tezin tanımlar kısmında portre, feminizm, feminist sanat, kadın, erkek, çağdaş sanat, eril, ataerkil, oto portre ve toplumsal cinsiyet kavramlarının tanımları yapılmıştır.

İlgili alan yazın bölümünde kadın olma ve kadın sanatçı olma meselesi biyolojik ve toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınmıştır. Eril iktidarın toplumsal cinsiyet tanımlamaları çerçevesinde şekillenen kadın olma durumu, kadın sanatçılar tarafından sorgulanmış ve bu durum özellikle sanat alanında Linda Noclin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" makalesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Temsil ve portre ilişkisi incelenmiş, sonrasında ise bu temsil ve portre ilişkisinin 1960 sonrası sanatta nasıl bir değişime uğradığı araştırılmıştır. İlgili araştırmalar bölümünde ise; kadın sanatçıların eril iktidarın söylemleri ve toplumsal cinsiyet tanımlamalarının yanında; sanat tarihinden dışlanma ve öteki olarak görülme meselelerine portrenin temsil mantığıyla nasıl yaklaştıkları araştırılmıştır. Kadın sanatçıların kadın, temsil ve portreyi ters yüz ederek yapısökümcü bir anlayışla ürettikleri eserler incelenmiştir. 1960'tan günümüze kadın sanatçıların portrelerini hangi temellendirmeler üzerine oluşturduğu incelenerek temsil biçimleri üzerine bir

sınıflandırma yapılmış ve kadının temsilini kendi bakış açılarıyla yeni ifade olanaklarıyla birlikte ele aldıkları portre çalışmaları üzerinden bu değişimin temelleri incelenmiştir. Bulgular ve yorum bölümde ise kadının portre olarak temsil edilme meselesi kendi portre çalışmalarım üzerinden desteklenerek değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Temsil, Portre, Sanat, Feminizm, Çağdaş Sanat

ABSTRACT

WOMEN ARTISTS AND PORTRAIT WORK IN ART AFTER 1960

KANDİL, Şeyma

Master Thesis, Painting Department

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN

2023, 98 pages

With the effects of feminism that started with the demand for freedom after 1960, the woman in art with a masculine perspective, which revealed the woman's exterior and portrait works in post-1960 art, women began to disappear and created their own existence. With its content that deals with the portrait, which is seen as a representation of identity, with a deconstructive understanding targeting the dimension of 1960s feminism and pluralism discourses, and with new expression possibilities, it deals with this content as a woman. In the components of the thesis, definitions of the concepts of portrait, feminism, feminist art, woman, man, contemporary art, masculine, patriarchal, self-portrait and gender were made.

In the related literature section, the issue of being a woman and being a female artist is discussed in the context of biological and gender. The state of being a woman, which is shaped within the framework of gender definitions of masculine power, has been questioned by female artists, and this situation has been questioned especially in the field of art by Linda Nochlin, "Why Are There No Great Female Artists?" It was created based on the article. The relationship between representation and portrait was examined, and then it was researched how this relationship between representation and portrait changed in art after 1960. Related researches are in the section; In addition to the discourses of masculine power and gender definitions of female artists; How they approached the issues of being excluded from the history of art and being seen as the other, with the representational logic of the portrait, was examined. The works produced by women artists with a deconstructive understanding by reversing women, representation and portrait were examined.

A classification has been made on the forms of representation by examining the basis on which female artists have created their portraits since 1960, and the

foundations of this change have been examined through the portrait works in which they have discussed the representation of women with their own perspectives and new expression possibilities.

In the findings and interpretation section, the issue of the representation of women as portraits has been tried to be evaluated by supporting it through my own portrait works.

Keywords: Woman, Representation, Portrait, Art, Feminism, Contemporary Art

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİMLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Problemi.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Araştırmanın Varsayımları.....	3
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	4
1.6. Tanımlar.....	4
2. İLGİLİ ALANYAZIN.....	6
2.1. Kuramsal Çerçeve	6
2.1.1. Kadın Olmak.....	6
2.1.2. Kadın Sanatçı Olmak	12
2.1.3. 1960 Sonrası Sanatta Kadın, Temsil ve Portre İlişkisi.....	21
2.2. İlgili Araştırmalar	34
2.2.1. Dünya'daki Kadın Sanatçılar ve Portreleri.....	34
2.2.1.1. Hannah Wilke.....	34
2.2.1.2. Barbara Kruger.....	37
2.2.1.3. Sherrie Levine	40
2.2.1.4. Cindy Sherman.....	41
2.2.1.5. Shirin Neshat.....	45
2.2.1.6. Lorna Simpson	48
2.2.1.7. Shadı Ghadirian.....	52
2.2.2. Türkiye'deki Kadın Sanatçılar ve Portreleri.....	54
2.2.2.1. Nur Koçak.....	56
2.2.2.2. Gülsün Karamustafa	62

2.2.2.3. Hale Tenger.....	67
2.2.2.4. Gülçin Aksoy	70
2.2.2.5. Özlem Şimşek	72
3. YÖNTEM.....	77
3.1. Araştırma Modeli.....	77
3.2. Evren ve Örneklem.....	77
3.3. Veri Toplama Araç ve Teknikleri	77
3.4. Verilerin Toplanma Süreci.....	78
3.5. Verilerin Analizi.....	78
4. BULGULAR VE YORUMLAR	79
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	88
5.1. Sonuç	88
5.2. Öneriler	89
KAYNAKÇA.....	90

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1. Frida Kahlo, "Zaman Uçar", 77,5x61 cm, A.S.Ü.Y.B.....	27
Resim 2. Frida Kahlo, Kırpılmış Saçlı Oto portre, 40x27,9 cm, Ahşap Satış Üzerine Yağlıboya, 1940	28
Resim 3. Hannah Wilke, Hareketler (Üç Parçada 3'ten 1'i) 1976	35
Resim 4. Hannah Wilke, SOS (Curlers), 1975 Whitney Müzesi	36
Resim 5. Hannah Wilke: SOS (Peçe) 1975	36
Resim 6. Barbara Kruger, "İsimsiz" Vücudun Bir Savaş Alanıdır, 1989.....	39
Resim 7. Başlıksız, Michael Mandiberg, 3250px x 4250px (850dpi'da), 2001	39
Resim 8. İsimsiz Film Kareleri, #21 , 1978,	43
Resim 9. İsimsiz Film Kareleri, #58, 1980	44
Resim 10. İsimsiz #216, 1989	44
Resim 11. "Asi Sessizlik", Allah'ın Kadınları Serisinden, 1994 Fotoğraf Üzerine Siyah Mürekkep İle Kaligrafik Yazı.	46
Resim 12. Allah'ın Kadınları Serisinden, 1993, Fotoğraf ve Mürekkep, 152 x 101cm.....	47
Resim 13. Lorna Simpson 'Çift Negatif', 1990-2022	49
Resim 14. Lorna Simpson, Id, 1990	50
Resim 15. Lorna Simpson, Meydan Anlaşması, 1990	50
Resim 16. Bir Arkadaş, 2012.....	51
Resim 17. Kaçar #1 ve #3 1998 C-baskı 60x90cm & 30x40cm.....	53
Resim 18. Shadi Ghadirian, Like Every Day #1 ve #2, 2000.....	53
Resim 19. Nur Koçak, "Aile Albümü" serisinden "Annem, Babam, Ablam ve Ben 1", 1980-1983.....	57
Resim 20. Aile Albümü- Annem, Babam, Ablam ve Ben.....	58
Resim 21. Aile Albümü, Annem ve Ben (1985).....	58
Resim 22. Aile Albümü, Mutluluk Resimlerimiz	59
Resim 23. Mutluluk Resimlerimiz	59
Resim 25. Gülsün Karamustafa, "Kıymatlı Gelin", 1975.....	63

Resim 26. Gülsün Karamustafa, Banker Kastelli Ne Yaptın Bize, 1981	64
Resim 27. Gülsün Karamustafa ‘Star Wars’ 1982	65
Resim 28. Gülsün Karamustafa, Örülü Medeniyet, 1976.....	66
Resim 29. Hale Tenger, Bir Kadının Portresi, 1990, 150x35x12 cm	68
Resim 30. Hale Tenger, Kırık Plak / Oto portre, 2005, Lazer Tekniği İle Fotoğraf Kağıdına Baskı, Plak ve Motor, Cam ve Ahşap Çerçeve, 71 x 127 cm.....	69
Resim 31. Gülçin Aksoy, KA’nın Arşiv Usulü Portresi, 2014, Heykel/ Yerleştirme Depo İstanbul	70
Resim 32. Gülçin Aksoy, Koro Şefleri.....	72
Resim 33. Özlem Şimşek, ‘Hale Asaf Olarak Oto Portre’ (Hale Asaf’tan Sonra)	73
Resim 34. Özlem Şimşek “Melida Hanım Olarak Oto Portre (Namık İsmail’den Sonra), 2010.....	75
Resim 35. Şeyma Kandil ‘Engel II’, T.Ü.Y.B., 2018, 90x110 cm	80
Resim 36. Şeyma Kandil ‘Engel III’, T.Ü.Y.B., 2018, 80x100 cm	80
Resim 37. Şeyma Kandil ‘Engel I’, T.Ü.Y.B., 2017, 100 x120 cm.....	81
Resim 38. Şeyma Kandil, Oto portre, T.Ü.Y.B., 2023, 70x100 cm.....	82
Resim 39. Şeyma Kandil, Oto portre, T.Ü.Y.B., 2023, 70x100 cm.....	82
Resim 40. Şeyma Kandil, Oto portre, T.Ü.Y.B., 2023, 100x120 cm.....	82
Resim 41. Şeyma Kandil, Annemin Portresi Serisi I, 2023, T.Ü.Y.B., 80x80 cm	84
Resim 42. Şeyma Kandil, Annemin Portresi Serisi II, 2023, P.T.Ü.Y.B., 10x10 cm.	85
Resim 43. Şeyma Kandil, Ören Bayan, 100x120 cm,T.Ü.Y.B. 2023	86
Resim 44. Şeyma Kandil, Ören Anne, 80x80 cm, T.Ü.Y.B., 2023	86

KISALTMALAR LİSTESİ

- Cm** : Santimetre
T.Ü.Y.B. : Tuval Üzerine Yağlı Boya
Y.y. : Yüzyıl
A.S.Ü.Y.B. : Ahşap Satıh Üzerine Yağlı Boya

1. GİRİŞ

Geçmişten günümüze kadın imgesi birçok alanda olduğu gibi sanatta da farklı temsil biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Yüzyıllar boyunca güzelliğin, günahın, günlük yaşamın, mitolojinin ve dinin temsili olarak görülmüş ve vazgeçilmez bir imge olarak yerini korumuştur. Linda Nochlin'in 1971 yılında yayınlanan 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?' isimli makalesinde söz ettiği gibi, sanatçı kavramı erkekle özdeşleştirilen bir kavramdır (Antmen, 2008, s. 129). Dolayısıyla sanatçı kavramı erkek ile özdeşleştiriliyorsa, kadınların sanatçı olma veya olamama durumları ortaya çıkmaktadır. Kadınlar erkek egemen bir sanat dünyasında var olsalar da var olamayışları üzerine bir varlık mücadelesi vermiş ve sanatçı kavramını yeniden oluşturmuşlardır.

Toplumsal, kültürel ve siyasal değişimlerle birlikte kadının sanat tarihi içerisindeki değişen tanımı, durumu ve yeri sorgulanmıştır. 19. yüzyıl sonlarında dünyada birçok yenilik, gelişim ve farklılıklar oluşmuş; düşünce tarzları, cinsiyet kavramı ve kimlik arayışları sorgulanmaya başlanmıştır. Bu süreçte feminizm ve kadın hareketlerinin kitlesel ilk dalgası başlamış ve 20. yüzyılda ise feminizm bir teori olmanın ötesinde bir politik eylem olarak toplumun değişimini de amaçlamıştır. 20. yüzyılın ilk yarısı birinci ve ikinci dünya savaşına tanık olmuş, bu tanıklıklar ve kültürel, siyasal ve ekonomik değişimlerle birlikte hem sanat hem de feminizm değişime uğramıştır. 20. Yüzyılın ikinci yarısında ise dünyanın ve sanatın merkezi Avrupa'dan Amerika'ya kaymış, kitle iletişim araçlarının sayısı artmış, tüketim olgusu tetiklenmiş ve hem feminizm hem de sanat değişime uğramıştır. Sanatın değişen temsil biçimleri 1960'lardan sonra daha keskin farklılıklarla ayrılmıştır.

Tarihte kadınları temsilen yapılan çoğu yapıt kadınlar tarafından yapılmamıştır. Erkekler kadınların deneyimlerini kendileri yaşamış gibi resmetmişlerdir. 1960'lı yıllarda feminist eleştirel yaklaşımların gündeme gelmesiyle birlikte görsel ve cinsiyetçi kodlar ve özne ile temsil arasındaki ilişki sorgulanmaya başlamıştır. Bu dönemdeki sorgulamalar sürecinde gündeme gelen post modern

temsil biçimleriyle kadın sanatçılar kendi deneyimlerini temsil etme hakkını sahiplenmişlerdir (Antmen, 2013, s. 34).

Feminist eleştiri kadın bedeninin seyirlik nesne olma durumunu normalleştiren tarihin cinsiyet ayrımcı bakış açısını ortaya koyar (Antmen, 2008, s. 8). Kadın bedeninin nesneleştirilmesi süreçlerinin tartışılması, kadın emeği sömürsünün de görünür kılınmasında yoğun etkiye sahiptir. Aynı zamanda sanat tarihi ve eleştirisinin sorgulanması, kadınların kendilerini daha özgürce ifade edebilmelerinin yeni yollarını araştıran bir sanat eğitimi anlayışı gelişmiştir. Türkiye’de ise “kadın” kimliği etrafında bir araya gelme durumu 1990 sonrasında gündeme gelmiştir. Bu zamanlama açısından Türkiye’de feminizm, Batı’da olduğu gibi 1960’lı yıllarda başlamamıştır (Antmen, 2012, s. 69).

Tüm bu gelişmelerle birlikte kadın sanatçılar, hem dünyada hem de Türkiye’de feminist eleştiri ve yeni nesne/özne dinamikleri doğrultusunda kendilerini yeniden kavramışlar ve sanat alanında özne olarak var olmuşlardır.

1.1. Araştırmanın Problemi

Bir kimlik temsili olarak görülen portre, 1960’ların feminizmin farklılık ve çoğulculuk söylemleri doğrultusunda yapısökümcü bir anlayışla ve yeni ifade olanaklarıyla birlikte ele alan kadın sanatçılar bu araştırmanın konusu olarak seçilmiştir. Araştırmada öncelikle kadın kavramı, biyolojik ve toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınarak, kadın olmak ve kadın sanatçı olmak durumu analiz edilmiştir. Toplumsal, kültürel ve siyasal değişimlerle birlikte kadının sanat tarihi içerisindeki değişen tanımı, durumu ve yeri sorgulanmıştır. 19. yüzyıl sonlarında feminizm ve kadın hareketlerinin kitlesel ilk dalgası başlamış ve 20. yüzyılda ise feminizm bir teori olmanın ötesinde bir politik eylem olarak toplumun değişimini de amaçlamıştır. 20. yüzyılın ilk yarısı ve ikinci yarısı olarak hem sanat hem de feminizm değişime uğramıştır. 20. Yüzyılın ikinci yarısında sanatın temsil biçimi ve temsil ettiği şey 1960’lardan sonra daha keskin farklılıklarla ayrılmıştır. Kadın sanatçılar, feminizmin ikinci ve üçüncü dalga olarak adlandırılan dönemlerinin düşünceleri ve sanatın değişen temsil biçimleriyle birlikte sanatta yeni ifade olanakları yaratmışlardır. 1960 sonrası sanatta özne olarak karşımıza çıkan kadın sanatçılar, ürettikleri portre çalışmalarlarıyla kadın olmanın tüm dinamiklerini ele

almışlardır. Dolayısıyla kadın sanatçılar ve portreleri bu araştırmanın problem durumunu oluşturmuştur.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, 1960 sonrası sanatta kadın sanatçıların hem bir kadın olarak kendilerini özne olarak konumlandırmasını, hem de değişen temsil biçimleriyle birlikte portreyi ele alışlarını belirlemeyi amaçlar. Bu bağlamda kadın olmayı, kadın sanatçı olmayı ve bir temsil biçimi olarak portreyi ele alan sanat tarihi içerisinde kadın sanatçı olarak varlıklarını gösteren ve ispatlayan kadın sanatçılar ve eserleri üzerine bir inceleme yapılması amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Araştırmamızda kadınların resim sanatı içerisindeki konumları ve var olma mücadeleleri öncelikle biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet bağlamında kadın olmak ve kadın sanatçı olmak olarak araştırılmıştır. Buradan yola çıkılarak 1960 öncesi ve sonrasında kadın, temsil ve portre ilişkisi incelenmiştir. Bu araştırma kadının temsil kavramını kadın sanatçıların portre çalışmalarını ele almakta ve araştırmada yer alan kadın sanatçılar çalışmaları ile kadının her alanda nasıl temsil edildiğini bir kadın olarak göz önüne sermektedirler. Bu açıdan bu araştırma kadın, temsil ve sanatçı arasındaki ilişkiyi kadınların bakış açısıyla ortaya çıkarttığı için önemli görülmektedir.

1.4. Araştırmanın Varsayımları

Resim sanatında kadın temsili incelenmesi gereken bir konudur. Bu sebeple resim alanında kadın; sosyolojik, politik ve kültürel olgularla sıkı bir ilişki içerisinde yer almaktadır. Ancak 1960 öncesi sanatta kadının bir sanatçı özne olarak değil, tam tersine bir temsil nesnesi olarak yer aldığı varsayılmaktadır. Temsil kavramı Modernizm ile birlikte kırılmaya uğramış, 1960 sonrası dönemde ise postmodernizmin etkileriyle birlikte yeniden tanımlanmıştır. Dolayısıyla 1960 sonrası sanatta kadın sanatçıların sanatçı özne olarak yer aldığı; sanatsal üretimlerini postmodernizm ve feminizm bağlamında şekillendirdikleri varsayılmaktadır.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, 1960 sonrası üretim yapan kadın sanatçılar ve bu kadın sanatçıların portre veya oto portre olarak ürettikleri, tanımladıkları ya da adlandırdıkları çalışmalar üzerinden sınırlandırılmıştır. Kadınların resim sanatı içerisindeki konumları ve var olma mücadeleleri öncelikle biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet bağlamında kadın olmak ve kadın sanatçı olmak olarak araştırılmıştır. Buradan yola çıkılarak 1960 öncesi ve sonrasında kadın, temsil ve portre ilişkisi incelenmiştir. İlgili araştırmalar bölümünde ise 1960 sonrası dönemde üretim yapan öncü kadın sanatçıların portre çalışmalarının ilgili literatür taraması ve görsel incelemesi yapılmıştır. Yapılan incelemeler ışığında bulgular ve yorumlar olarak sanatsal üretimler gerçekleştirilmiştir.

1.6. Tanımlar

Ataerkil: Toplumsal cinsiyet rolleri ve ilişkileri açısından, davranış yönetimine dayalı bir kültürel ve sosyal sistemdir.

Çağdaş Sanat: “1960’lı yıllarda modernizmin bitmesiyle başlayan ve günümüzde de devam eden sanat hareketlerini tanımlayan bir sıfat” (Artun ve Öрге, 2013, s. 41).

Eril: Genellikle "erkek" ile ilgili anlamlar taşıyan bir kelime olarak kullanılmaktadır. Toplumsal olarak, eril kavram, geleneksel olarak erkeklere atfedilen güçlü, dominant, agresif, bağımsız, ortaya çıkan ve kontrol edici özelliği ifade eder.

Erkek: TDK’ ya göre isim olarak “yetişkin adam, bay, er kişi” ve yine isim olarak “insan, hayvan ve bitkilerin dişiyi dölleyecek cinsten olanı” olarak tanımlanmaktadır (http-3).

Feminist Sanat: 1960'larda ve 1970'lerde feminist hareketin bir parçası olarak ortaya çıkan bir sanat biçimidir. Genellikle yeni malzeme ve tekniklerin yanı sıra kişisel deneyimlerin ve politik mesajların birleştirilmesini içerir. Feminist sanatçılar, erkek egemen sanat dünyasına meydan okumaya, eleştirmeye, toplumsal cinsiyet, cinsellik ve temsille ilgili sorunları ele almaya çalıştılar.

Feminizm: Toplumsal cinsiyet eşitliğini savunan ve kadınların karşı karşıya kaldığı sistemik baskı ve ayrımcılığı ele alıp ortadan kaldırmaya çalışan toplumsal ve politik bir harekettir.

Kadın: Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre kadın kelimesi isim olarak "erişkin dişi insan, hatun"; sıfat olarak ise "analık veya ev yönetimi bakımından gereken erdemleri becerileri olan kişi" olarak tanımlanmaktadır (http-2).

Oto Portre: Oto portre, bir sanatçının kendisini çizdiği, resmettiği veya fotoğrafladığı bir sanat eseri türüdür.

Portre: Türk Dil Kurumlarına baktığımızda isim olarak "Bir kimsenin yağlı boya, sulu boya, kara kalem vb. bir yolla yapılmış resmi" olarak tanımlanmaktadır (http-1). Genellikle bir ressam, heykeltıraş veya portreler tarafından yapılan portreler, bir kişinin özellikleri, kişiliğini ve karakterini yansıtmayı amaçlar.

Toplumsal Cinsiyet: Kadın ve erkek arasındaki ayrımların, toplumsal ve kültürel olarak ifade biçimidir.

2. İLGİLİ ALANYAZIN

2.1. Kuramsal Çerçeve

Araştırmanın bu bölümünde, araştırmaya ilişkin alan yazın taraması yer almaktadır. Kadın olmak, kadın sanatçı olmak ve 1960 sonrası sanatta kadın, temsil ve portre ilişkisi başlıkları oluşturulmuştur.

2.1.1. Kadın Olmak

Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre kadın kelimesi isim olarak "erişkin dişi insan, hatun"; sıfat olarak ise "analık veya ev yönetimi bakımından gereken erdemleri becerileri olan kişi" olarak tanımlanmaktadır (http-4). İkel toplumlar üzerine araştırma yapan Evelyn Reed, "Kadının Evrimi" adlı kitabında, kadın ve erkeğin sadece insan türü olduğunu, bu durumun doğal bir veri olmasından dolayı ilkel toplumlarda kadınlık ya da erkeklik kavramı olmadığından bahseder (Reed, 1982). Dolayısıyla kadın bir insan türüdür ancak dönemsel gelişmelerle birlikte değişen kadın tanımından söz etmek mümkündür. Fransız yazar Simone De Beauvoir ise 'İkinci Cinsiyet I' kitabında kadının bir cinsiyetten ibaret olduğunu öne sürer. Beauvoir'a göre kadın, özsel olan karşısında özsel olmayandır ve kendini erkeğe göre belirlemekte ve farklılaştırmaktadır. Mutlak ve özne olan erkektir. Kadın ise mutlak ve özne olmayan karşısında başka olandır (Beauvoir, 2020, s. 28). Bu sözleriyle Beauvoir kadının cinsiyetinin belirleyici unsurunun karşı cins üzerinden belirlendiğinden bahseder.

Tarihsel incelemeye baktığımızda ise kadın insan türü olmasının ötesinde birçok farklı sıfat ve kimlikte tanımlanırken, cinsel eşitlikten, biyolojik yapısına, doğumdan ölüme, kardeşlik ve akrabalık ilişkilerine, totemler ve tabular üzerine birçok alanda çok farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. İnsan varlığının gelişimi üzerine birçok araştırma ve sınıflandırma biçimleri var olsa da en iyi tanımlamalardan birisi Amerikalı öncü insan bilimcilerinden birisi olan Lewis H.

Morgan'a aittir. Morgan, yabanıllık, barbarlık ve uygarlık olarak üç tane toplumsal değişim dönemi tanımlamıştır. Avcı ve toplayıcı yabanıllık, yerleşik hayata geçiş ve tarım barbarlık, üretim ve takas ise uygarlık çağıdır (Reed, 1982, s. 12). Her bir evrim çağı farklı gelişmeler göstermekte, bu gelişmeler doğrultusunda da kadın cinsiyeti çeşitli temsil biçimlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Yabanıl toplumlar üzerine yapılan araştırmalarda anaerkil toplumların var olduğunu, arkeolojik kazılardan elde edilen kadın heykelciklerine ve mitolojiye dayandırarak ilk olarak öne süren iki araştırmacı Johann Bachofen ve Lewis Henry Morgan'dır (Berktay, 2019, s. 38). Yapılan bu araştırmalarda kadınların aktif rol oynadığı anaerkil kabilelerin (klan) varlığına rastlanılmıştır. Anaerkil toplumlarda kadına saygı duyulduğu düşünülmektedir. Ortak mal varlık, ortak üretim- tüketim sonucunda eşitlikçi bir nitelik söz konusudur. Anasoylu yapı her iki cinse de eşitlik hakkı tanınan, cinsiyet ayrımcılığı görülmeyen bir düzendir (Reed, 1982, s. 12,13). Morgan, incelediği bazı topluluklarda kadınların yüksek statüye sahip olduğunu ve soyun ana tarafından aktarıldığını saptamıştır. Bu toplumların yerleşikliğe geçiş ve mülkiyet birikimini erkeklerin değiştirmiş olduğunu savunmaktadır. Friedrich Engels ise Morgan'ın mülkiyet konusunda öne sürdüklerini üstlenerek devam etmiş ve mülkiyet konusunu yerleşik düzen ve tarıma geçişle ilişkilendirmiştir. Bu dönemde erkekler tarlalarda kullanılan saban gibi eşyaları sahiplenmeye başlamıştır. Dolayısıyla edinme ve sahip olma gibi kavramları elde edenler ilk olarak erkekler olmuştur (Berktay, 2019, s. 38).

Morgan'ın öne sürdüğü yukarıda bahsettiğimiz toplumsal evrim çağlarından yabanıllık döneminde, anaerkil sistemde iş bölümü yapılmaktadır. Ailenin sorumluluğu kadının üzerindeydi, doğurgan olan ve çocuklara doğal yapısı gereği daha yakın bulunmak zorunda olan kadının (anne) ailenin yaşamını sürdürmesinde daha önemli olduğu düşünülmekte idi. Aynı zamanda ailenin beslenme, barınma, soğuktan, sıcaktan korunma görevi de kadının sorumluluğu altındaydı (Demirdağ, 2017, s. 13). Genel olarak kadınlar toplayıcılık işleriyle, erkekler ise avcılık işleriyle uğraşıyorlardı. Et çok sevilen bir yiyecekti fakat erkeklerin üstüne düşen bu rolde erkekler mızrakları ve yaylarıyla avlanarak yiyeceğin sadece yüzde 20'lik kısmını karşılayabiliyorlardı. Kadınlar ise daha az saygınlığı olan meyve sebze toplama rolüyle yiyeceğin yüzde 80'ini karşılamaktaydı (Bacharan, 2013, s. 10). Kadınlar toprakların bereketli olup olmadıklarını belirleyip ne zaman meyve vereceğini ne

zaman toplanacağını doğru zamanda tespit ediyorlardı (Reed, 1982, s. 200). Dolayısıyla aslında kadınlar, grubun yaşamını sürdürmesinde çok önemli bir role sahiptiler. Bu durum düşünüldüğünde temel ihtiyaçlardan biri olan yemek üzerindeki miktar kaynaklı kadın iktidarı anaerkilliği de desteklemiş olarak değerlendirilebilir.

Anaerkil dönemde kadın tüm toplumsal gruplarda egemendi. Bilinene göre kadın yönetici konumundaydı, erkeğe ne yapması gerektiğini söylüyordu. Üstelik o döneme ait birtakım araştırmalarda, erkek verilen sorumluluk yerine getirilmezse kadının onu evden kovma hakkı vardı (Demirdağ, 2017, s. 13). Anaerkillik döneminden ataerkilliğe geçiş döneminde ise kadınların sınırları birçok alanda gitgide daraltılmıştır. Konuyla ilgili Heritier'in Kadınların En Güzel Tarihi isimli kitabında 19.yy. antropologlarından Johan Bachofen iktidarın kadınların elinde olduğu dönemin uzun sürmediğinden bahsetmektedir. Bu durumu kadınların güçlerini ellerinde tutma kapasiteleri olmamasına bağlamaktadır. Sonra da anaerkil yapının yerini ataerkillik ele geçirmiştir. Bu durum her yerde gerçekleşmiştir (Bacharan, 2013, s. 23). Bu tespit kadınları toplum içindeki temsil kapasitelerinin yetersizliği sebebiyle yerlerini erkekliğe bıraktıklarını önerdiğinden dolayı Reed'in yukarıda bahsedilen kadın ilkselliği ile bir tercih veya bir zorunluluk mu olduğu noktasında çelişmektedir. Bu çelişkiler alan yazını geliştirmiş olsa da kadınların feminist başkaldırısı ile uyuşmamaktadır.

Ataerkil düzende ise avlanmak ve korumak amaçlı silahlanma, erkek kardeşler kız kardeşler ve anneleri üzerinde üstünlük kurmak amacına dönüşmüştür. Eşitlikçi bir toplum yerini baskıcı erkek yetkesindeki bir topluma bırakmıştır. Evelyn Reed'in aktardığında göre; yetke ve reis sözcükleri o dönemdeki bir çeşit yönetim ve yürütme anlayışını temsil ederken, bu sözcükler ataerkil anlayışta çarpıtılmış ve yabanıl reisler servet, rütbe ve zor kullanma yetkisine sahip yöneticiler olarak tanımlanmıştır (Reed, 1982, s. 209).

Serpil Çakır'ın Aristoteles'ten aktardığına göre erkek yönetmeye kadından daha yeteneklidir ve bu durum erkeğin egemenliğini ve kadının ikincil konumunu doğal ve değişmez kılmaktadır (Çakır, 2011, s. 509). Aristoteles gibi toplumsal tarihe yön veren düşünürlerin ilksel metinleri oluşturmuş olmaları sebebiyle kendinden sonra gelen düşünürler üzerinde etkili oldukları değerlendirilmektedir. Bu sebeple kadına toplumsal hayat içinde yer gösteren erkek iktidarı kendisine geçerli bir kaynak olarak bu durumu değerlenmiştir.

Nicole Bacharan'ın Françoise Heritier'den (2013, s. 49) aktardığına göre kadınlar doğaları gereği fedakâr, merhametli ve şefkatlidirler. Kadınlar kendilerinden beklenenleri içselleştirmesi eski zamanlardan beri nesilden nesile anneden kıza aktarılmıştır. Kızlar küçük yaştan itibaren uslu durmaları, hırçın olmamaları, kibar olmaları öğütlenerek eğitilir. Çoğunlukla kadınlık imajıyla ilgili aşılana fedakârlığı, teselli edici olması ve boyun eğmesidir. Kavga, şiddet gibi eğilimler oğlanlara mahsustur. Erkek çocuk ise kendini ispat etmeli, mücadelecî olmalıdır. Halbuki bırakılsa mücadele isteği kızlarda da vardır.

Kanadalı feminist yazar Shulamith Firestone göre “kadının doğal konumu biyolojik üreme sebebiyle doğurmasından ve emzirmesinden kaynaklı erkeğe boyun eğmek durumundadır (Pelizzon, 2020, s. 13).” Ataerkilliğin temeli ise daima kadınların doğurganlığına sahip çıkma arzusunu esas alır. Erkeklerin bu doğurganlığa sahip çıkma arzusu hiçbir zaman çiğnenmemiş ve her yerde geçerliliğini korumuştur. Çocuk doğuramayan kadınlar denetim altına alınmaz (Bacharan, 2013, s. 27).

Ataerkil gelişmelerin ortaya çıkmasıyla bazı kavramlar değişmeye başlamıştır. Cadı olarak varsayılan kadınlar tanrıça, tanrıların eşi ya da yardımcısı haline gelmiştir. Bu geçiş döneminde daha önce kadın olarak düşünülen tanrılar erkek tanrılara dönüşmüştür (Reed, 1982, s. 200). Anaerkil çağdaki erkek yarı-tanrı, ataerkil çağda erkek tanrı olarak ortaya çıkmıştır. Bu duruma ataerkil dönemde ortaya çıkan üzüm ve şarap tanrısı Dionisos örnek olarak verilebilir. Yeni düzenle birlikte mitoloji dünyası anaların yarı tanrı oğullarının yerini, tanrıların oğulları almıştır. Tanrıçalarsa tanrılara oğul doğuran eşlere indirgenmiştir (Reed, 1982, s. 201).

Reed'in yukarıdaki düşünceleri doğrultusunda, ataerkillik kavramı kadını tanrılara oğul doğuran eşlere, tanrıların oğullarına bakan annelere dönüştürmektedir. Bu noktada kadın, erkeğin biçimlendirdiği rollerle tanımlanmaktadır. Kadın bir erkeğin eşi, bir erkeğin annesi, bir erkeğin kardeşi olabilmektedir. Antmen'in (2008, s. 213) Jules Simon'dan aktardığına göre; “Bir erkeğin görevi nedir? İyi bir yurttaş olmak. Peki ya kadınsı? İyi bir eş ve iyi bir anne olmak. Erkek bir şekilde dış dünyaya çağrılır, kadınsı iç dünya için alıkonur”

Her toplumun kadınlar hakkındaki düşüncesi ve aktardıkları, onların doğası ve sorumluluklarıyla ilgili tutarlı olmayan ön kabulleri vardır. Berktaş (2018, s. 131) kadınlardan bekleneni şöyle sıralar; “hem iyi hem kötü, hem kutsal hem dünyevi, hem bakire hem fahişe” olmaları beklenir. Bacharan'ın (2013, s. 207) Agacinski'den aktardığına

göre, Freud ve Lacan'ın cinselliğin anlaşılmasında çok büyük rolü vardır. Fakat "cinsellik eşittir penis, diyen fallosantrizmden" kurtulamamışlardır. Freud, anatomik farkların eksiklik duygusu yarattığına inanıyordu, öteki olarak varsayılan dişi, eksik olan olarak görülmekteydi.

İkinci Dalga Feminizmin önemli temsilcilerinden biri olan Fransız yazar Simone de Beauvoir'a göre, kadınlar tarih boyunca erkekler tarafından inşa edilmiş kültürel bir oluşumdur. Beauvoir "varoluş özden önce gelir" felsefesi ile ataerkil düzendeki cinsiyetli kimlik ve kadının baskılanmasına meydan okur (Aydınalp, 2020). Beauvoir'a göre;

"Dünyaya kadın olarak gelinmez. Zamanla kadın olunur. "Kadınlık doğal durum değil, toplumsal kültürün ürettiği bir olgudur. Kadın tarihte ikincil kalması onun bilinç düzeyinde ikincilliği kabullenmesinden kaynaklanır. Daha açık bir ifadeyle "psikanalizimin eksiklik ve aşağılık duygusu; tarihsel materyalizmin mülksüzleşme-yabancılaşma-belirlemelerinin temelleri insan bilincinin işleyiş mekanizmasında aranmalıdır. İnsan bilincinin işleyişine "ben" ve "öteki" karşıtlığı yön vermektedir. Tarih boyunca "ikilik" insan düşüncesinde var olagelmıştır (Koç, 2015, s. 10)."

Tüm bu araştırmalar ataerkil toplumun daima var olduğu düşüncesini kökünden sarsmış olsa da yirminci yüzyılda ortaya çıkan yeni insanbilimciler ataerkil toplumun her zaman var olduğunu ve var olacağını ileri sürmüşlerdir. Bu öğretiyi öne sürenlerden biri olarak Reed'in Edwark Westermarck'tan aktardığı evlenme kurumuyla aile başlangıcı olgusu olduğudur ki bu olgu hayvanlar dünyasına kadar uzanmaktadır. Yeni doğan yavruya bakma görevi dişinindir. Erkek ise ailenin bekçisi ve koruyucusudur. Bu durum insanoğlunun etobur bir tür haline gelmesiyle birlikte çocuğun ve ailenin korunması yetişkin erkeğin görevi olarak görülmüştür. Yani anne çocuğa bakmakta, babaysa aileyi korumaktadır. Çünkü kavga ve dövüş gibi işler erkeklik edimi sayılmaktadır (Reed, 1982, s. 114).

Toplumsal cinsiyet, cinsiyetler olarak var olduğumuz dünyada politik bir yapılanmadır. Toplumsal cinsiyet bir kültürde davranışların belli bir yönde olmasını bekler, belli bir cinsiyette olan kişilerin nasıl hareket etmeleri gerektiği, nasıl düşünmeleri gerektiğini belirler. Kadınlardan kadın gibi, erkeklerden ise erkek gibi düşünmelerini bekler (Barret, 2019, s. 257). Toplumsal cinsiyette Beauvoir'a göre doğuştan gelen dişilik birine vurulan damga gibidir ve sonsuz dişillik bir yalandır. İnsanın gelişiminde doğanın rolü çok azdır. Çünkü insan sosyal bir varlıktır. Kadın, somut ve değişebilir bir durumun kurbanıdır. Öyleyse kadınları sonuca ulaştıracak

yol, özne olarak kendilerini ortaya koyabilmeleridir (Koç, 2015, s. 15). Bu durumda feminizm kadınların kendilerini özne olarak ortaya koyabilecekleri yaşadıkları temsilleri çözümleyecekleri bir düşünce tarzıdır.

Kadın olmanın biyolojik olarak getirileri, anne olması ya da anne olabilme yetisi ve bedende gerçekleşen değişimlerdir. Kadınların adet olması, menopoz dönemi gibi değişimlerle kadın olmanın ve kadın gibi hissetmenin işaretleyicileri inşa edilmektedir (Elçi, 2011, s. 8). Feminin olarak belirtilen yumuşaklık, kıvrımlılık, duyarlılık, nezaket, temizlik gibi özellikler kadına atfedilir. Bu durumun aksine enginlik, kabalık, sivrilik, ağırlık, zorluk, seslilik ise erkeğe atfedilen özelliklerdir (Bircan, 2019, s. 111).

Bu durumun üzerine Mary Wollstonecraft “Kadın, insan değil midir?” diye sorar ve bunun cevabı olarak kadına verilen iyi bir eğitim, eşit çalışma haklarıyla erkeklerle aynı değerlendirilmesi gerektiğini söylemiştir. Bir uyarısı da kadınlaradır. Kadınların özgürlüklerine kavuşmaları için en önemli şeyin dış güzelliklerini değiştirip geliştirmekten ziyade, zihinsel ve ruhsal olarak kendilerini geliştirip zenginleştirmeliler demiştir. Mary’nin kadınlara olan uyarısı sonraki yıllarda feministler tarafından eleştirilmiştir. Mary’nin dış güzellikle ilgili olan düşüncesi ‘güzel fakat aptal kadın’ anlamının pekişmesine olanak sağlamıştır. “Felsefe tarihi bu durumda kadının güzel mi yüce mi olduğu ayırımında farklı filozofların düşünceleriyle şekillenmiş ve bunlar sanatta da olumsuz kadın imajına öncülük etmiştir (Bircan, 2019).”

Kadın her dönemin sanatında esin kaynağı olmuştur. Kadın bazen erkeğin ideal kadını, bazen de kutsadığı tanrıçası olmuştur. Kadın imajı, toplumsal niteliğiyle değerlendirildiğinde bulunduğu zamanı, mekânı, devri, toplumu aktarır. Rönesans’ta bedenin anatomik yapısı araştırılma konusu olmuştur. Kadın kavramı üzerinden gelişen kavramlar o dönemin yapısı ve kültürü gereği incelenerek yorumlanır. Bu durum günümüzde de toplumsal, sosyolojik tarafı ile irdelenen bir konu olmuştur (Okan, 2011, s. 5). Kadının doğurganlığından kaynaklanan gizemliliği, kadın ile erkek ilişkisindeki gerilimi fazlalaştırmaktadır. Sanat tarihinde kadın iki formda karşımıza çıkmaktadır. Kutsal kadın ve arzu nesnesi kadın, kutsanan kadın formu vefakâr, üretken, anne gibi kavramlar kullanılırken arzu nesnesi kadın ise cinselliği öne çıkartan arzu duyulan kadındır (Karkın, 2011, s. 42).

Tarih yazımı, kadını aşağılayan klasik miras aracılığıyla şekillendirilmiştir. Kadınlar kendilerinin özne olarak farkına vardıklarında, ataerkil toplum yapısı içinde

özne olmanın mücadelelerini farklı alanlarda vermişler ve vermeye devam etmektedirler. Bu mirasta, kadın deneyimleri aşağılanmıştır, kayda geçirilmemiştir. Kamu alanının öznelere olan erkeklerin deneyimleri tercih edilmiştir. Bahsedilen mirasın devamında kadınlar üniversitelerde akademisyenlik, öğrencilik haklarını elde edememişlerdir (Çakır, 2011, s. 508). Kadınların bu hakkı kazanmaları 1900'lü yıllarda olmuştur. 1960'lı yılların sonlarında erkekliğin yüceltilmiş konumuyla ilgili sorgulamalar çoğalmıştır. Toplumsal olarak bu yüceltme olmadığı sürece kadınının aşağılanmayacağı, sonuca ulaşabilmek için erkeksileşmek zorunda kalmayacakları tartışılmıştır. Cinsiyet rollerini eşitlemek için çeşitli düzenlemeler yapılmıştır fakat bu düzenlemeler toplumdaki cinsiyetçi değerleri dönüştürememiştir. Dolayısıyla kadınlar, erkeklere ait alanlara girme hakkına ulaşıyorlar bile burada mevcut eril kodlara uyararak erkeksileşmeleri gerekmiştir, bu döngü ataerkil kodları tekrar üreterek sağlamlaştırmaktadır (Alphan, 2017, s. 28).

Tüm bu durumları göz önünde bulundurduğunda kadının birçok alanda ikincil kalması, ezilmesi, baskı altında olması ve çalışıyor da olsa eve geldiğinde ev içinde sorumluluklarını yerine getirmek zorunda olması ataerkil düzenle ilgilidir. Ve kadınlar ataerkil düzenle devamlı mücadele etmek durumundadır. Ataerkil düzen kadınları; modern kadın-geleneksel kadın, batıdaki kadın-doğudaki kadın, çalışan kadın-çalışmayan kadın, eğitilmiş kadın-eğitimsiz kadın gibi ayırımlarla da kategorize edilebilmektedir (Elçi, 2011, s. 3).

Sonuç olarak Irigaray'a göre dişi cinsiyet, özneyi erilliği içinde tanımlayan, bunu da içkin ve olumsuz olarak yapan bir "eksik" ya da "öteki" değildir. Aksine, dişi cinsiyet tam da temsilin gerektirdiklerini bertaraf eder, çünkü ne "öteki" ne de "eksik"tir. Bu kategoriler yalnızca özne için geçerli, yalnızca bu fallogosantrik şemaya içkindir (Butler, 2020, s. 57).

2.1.2. Kadın Sanatçı Olmak

Kadın olmanın biyolojik olmaktan çok toplumsal olarak tanımlanmasından yola çıkarak, kadınlar kendilerini gerçekleştirmelerinin ve bir özne olarak var olmanın mücadelesini vermektedirler. Kadının özne olarak varlığını ortaya koyması aileden topluma, evden işe, tarihten sanata tüm alanlarda karşımıza çıkmaktadır. Kadının tarihsel bağlamda varoluş mücadelesi kadın hareketleri ile oluşmaktadır. Bu

hareketler; felsefi, siyasi ve toplumsal olarak farklı bakış açıları ile oluşmuş ve şekillenmiştir. Feminizm olarak tanımlanan bu hareketler Fransızca ‘femme’ yani kadın kelimesinden türetilmiş, kadınlık için mücadele akımı anlamına gelmektedir (Aydın, 2018). Kadınların kendilerini özne olarak ortaya koyabilmeleri için en büyük destekleri feminizm akımı ile olmuştur. Feminizmde kadınlar, erkeklerle aynı statüde değerlendirilmeyi, eşit haklara sahip olmayı, bedenlerinin kontrollerini kendilerinin sağlayabilmelerini amaçlamışlardır. Kadınların bu çabalarında birlik olmaları, Engels’in söz ettiği gibi geçmişteki yenilgileridir. Kadınlar eşitsizliğin toplumsal ve sınıfsal bir olgu olduğunu düşünerek bu durumu önce kadınlar ve toplumun diğer görünmeyenleri için sorgulamışlardır (Aydın, 2018).

Feminizm 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarında felsefe akımı, eşitlik, özgürlük akımı gibi düşüncelerle Batı’da ortaya çıkmıştır. Bu dönemlerden önce kadın iyi bir eş ve iyi bir anne olarak belirli bir kalıba sokulmuş ve toplum tarafından kabul edilmiştir. 18. yüzyılda sanayi devriminin gerçekleşmesiyle kamusal ve özel alan olarak net sınırlarla çevrili alanlar ile bireysel roller belirlenmiştir. Bu rollerde kamusal alan ve yönetim erkek için, özel alan ve ev kadın için belirlenmiştir (Aydın, 2018, s. 33). Tarihsel süreç içinde ise kadınların özellikle “ikincil konumlarında etkili olan biyolojik, sosyal, psikolojik, dilsel, hukuksal, ekonomik ve düşünsel nedenlerden hangilerinin belirleyici olduğu konusundaki tartışmalar, feminist literatürde önemli bir farklılık (Demir, 1997, s. 9)” yaratmıştır.

Zekiye Demir’in *Modern ve Post Modern Feminizm* kitabında; Sands ve Nuccio, Haraway, Scott ve Frug’tan aktardığına göre Feminist literatür modern dönemde liberal, sosyalist, radikal, Marksist, kültürel negatif, psikoanalitik, yapısalcı, bağımsız, lezbiyen, zenci ve üçüncü dünya feministleri gibi birçok değişik yaklaşım göstermektedir (Demir, 1997, s. 43).

Radikal, Marksist ve sosyalist feministlerin görüşleri modernizmin temel tezlerinin iş düşümlerini taşımaktadır. Bu noktada liberal feminizm eğitimde, kamusal alanda, ekonomide, siyasal ve hukuksal olarak eşitliği savunurken, özel alanın yeniden düzenlenmesini ister. Marksist feminizm ise ev işlerinin toplumsallaştırılmasını, ücretlendirilmesini talep eder. Radikal feminizm ise Marksizmin öne sürdüğü iktisadi sınıflar arası çatışmayı değil, farklı cinsiyet sınıfları arasındaki çelişkiye odaklanır. Dolayısıyla üretim sürecine değil üreyim sürecine odaklanır. Cinsiyetçi sınıf sistemine ve annelik üzerindeki yerleşik anlayışa

başkaldırır. Sosyalist feminizm ise Marksist ve radikal feminizmin çıkış noktalarını birleştirmiş kadın sorununda ekonomi ve sınıf kategorilerinin yanında patriyarki teorilerinin de etkili olduğu düşüncesini geliştirmişlerdir. İki düşüncenin eksikliklerinden hareketle Alison M. Jaggar'ın cinsellik, annelik ve entelektüel alanlarda meydana gelen yabancılaşma olgusuna odaklanarak bir teori geliştirmişlerdir (Demir, 1997, s. 43-80).

Feminizmde birinci dalga olarak bilinen feministler, kadınların ataerkil sisteme yenilgilerine odaklanmıştır. Feminist araştırmaların ilk yöneldiği hedef, bilgi üretimi sürecindeki cinsiyetçiliği ve tek yanlılığı ortaya çıkarmak, yani normal bilimin, kadınlara ilişkin olarak bilim değil, ideoloji olarak işlediğini sergilemek olmuştur. Bu çabanın doğal sonucu ise her alanda kadınların 'görünür kılınması'dır. Özellikle tarih alanında çok belirgin olan bu çaba sonucunda, feminist tarihçiler, tarihsel sorgulamanın genişleyip derinleşmesine ve sonuçta elde edilen tablonun çok daha kapsamlı, çeşitli ve renkli olmasına katkıda bulunmuşlardır (Berktaş, 2018, s. 27).

Feminizmde çok kullanılan ataerkillik kavramı Serpil Sancar'a göre erkek egemenliğinin oluşumunu gösterir. Sistem ataerkil bir yapıdadır. Ataerkil yapı tüm kurumlarda inşa edilir ve tüm inşa süreçlerinde kadınlar ötekileştirilir. Bu ötekileştirilme durumu kadınları kolektif olmaya iter. Çünkü devlet erildir ve yasalar da kadınları erkeklerin gördüğü biçimde görmekte ve öyle davranmaktadır (Aydın, 2018, s. 35).

Erkekliğin üstünlüğüne ve egemenliğini tanımlayan ataerkillik kavramı her alanda olduğu gibi sanat alanında da karşımıza çıkar. Kadınların konumu tarih sürecinde erkekler tarafından belirlenmiş gibi görünmektedir. Kadınlar sanat tarihi içinde Rönesans'tan itibaren şövalenin başında resmeden olarak değil, şövalenin karşısında resmedilen olarak var olmuştur. Çok az sayıda da olsa şövalenin başında var olan kadınlar, resim sanatını sınırlı bir şekilde sadece ailenin içinde bir uğraş olarak yapmışlardır. Bacharan'ın Michelle Perrot'tan (2013, s. 137) aktardığına göre, kadınlar mutfak, çamaşırhane, atölye, ev işleri, çocuk bakımı gibi işlerle ilgilenmektedir. Çünkü kadının görevleri bunlardır. Kadınlar Rönesans'tan sonra birçok çaba sarf edip şövalenin başına, resmeden olarak geçmeyi başarmıştır. Bildiğimiz ilk kadın ressam İtalya'dan Artemisia Gentileschi'dir. Babası ressam olan

sanatçı resim sanatıyla içiçe büyümüş ve kendini büyük zorluklarla sanat dünyasına kabul ettirmiştir.

1700'lü yıllara kadar zanaatçı/sanatçı kavramı aynı anlamda kullanılmaktadır. 1750'lilere gelindiğinde ise modern sanatçı ve zanaatçı karşıtlığının kabul görmeye başladığını gösteren açık işaretler ortaya çıkar (Shiner, 2004, s. 166). Zanaatçı/sanatçı kavramının ayrılmasıyla toplumsal cinsiyet olarak 'sanatçı' kavramı en başından beri erkeklere atfedilen sıfat olduğu için kadınlar ve zanaatçıların belli bir alan konusunda yaratıcı olduğu söylenebilirdi. Ancak özgünlük, hayal gücü ve yaratım anlayışları bir araya gelip de modern sanatçı-dahi idealini oluşturunca kadınların dahi olamayacağı sonucuna varılmaktadır (Shiner, 2004, s. 194).

Shiner'in (2004, s. 196) Dufftan aktardığına göre, kadınların deha olmaları imkansızdır. Çünkü deha olmak için hayal gücüne ihtiyaç vardır ve hayal gücünün yaratıcı gücü kadınlarda yoktur. Zamanla erkek egemen anlayış, sanatların çoğundan kadınları dışlamış, kadınların bağımsız iş yapmaları, profesyonel nakışçılık bile yapmalarını engelleyecek yasalar çıkarmışlardır (Shiner, 2004, s. 86). Bu süreçlerde farklılaşan anlamlarla erkeklerin konumlarına göre kendilerinin konumlarını, ne durumda olduklarını ve rollerini sorgulamaya başlarlar. Sorgulamalarla beraber değişimler gerçekleşir. Kadınlar Kentinin Kitabında kadınların ikinci planda kalmasından, dışlanmasından ilk söz eden Cristine De Pizan'dır. Fakat bu duruma direniş 18. ve 19. yüzyılda kadınlarla ilgi birçok incelemenin olduğu, feminist düşüncenin başlangıcı sayılabilecek, kadına yüklenen rollerin toplumsal olduğunu savunan Mary Wolstonecrat'ın 'Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi' kitabı 1789 yılında yayınlanır (Aydın, 2018, s. 34).

20. yüzyılda yaşanan iki büyük savaş (I. ve II. Dünya Savaşı), kadınları geleneksel rollerinden çıkarmıştır. Bunun başlıca nedenlerinden biri; ailenin "reisi" olarak belirtilen erkeğin, savaşa katılmış olmasıdır. Kadın, evden uzaklaşan erkeğin yerini almış ve böylece ailenin ekonomik gücünü sağlayan olmuştur. Kadınların bu değişen konumu ne düzeyde olursa olsun, savaş bittikten sonra erkekler yeniden kadınları ikincil konuma geri getirmişlerdir. 1950'li yıllara kadar bu ikincillik durumu devam eder. Bu yıllara gelindiğinde, kadın ikiye bölünmüştür. Hem evindeki görevleri için çalışır hem de ekonomik olarak kazancını elde edebilmek için çeşitli işler yapmaktadır. Bu süreçlerde Batı'da kadının haklarıyla ilgili kuramlar üremeye başlamıştır. Feminizm kadının konumunu ve olması gereken durumu tartışır duruma

gelmiştir (Çalışkan, 2011, s. 22). Hatta Avrupa’da kadınlar kendi bedenleri hakkında söz sahibi olabilmeleri için yasalar çıkması için protestolarda bulunmuşlardır.

Feminizmde özcülük ve toplumsal inşacılık tartışılan konular arasındadır. Cinsiyet kavramına biri biyolojik yapı diğeri kültürel yapı üzerinden bakmaktadır. Kadın biyolojik yapısı gereği doğurgandır ve bu onu ikinci plana itmektedir. Ancak toplumsal inşacılık bu durumu eleştirir. Çünkü insan doğasının dışında aynı zamanda kültürel ve toplumsal bir varlıktır. Bu nedenle kadını ikincil konuma iten şeyin kültürel ve toplumsal yapı olduğu ileri sürülebilir (Aydın, 2018, s. 35).

Kadın tarihinin toplumsal cinsiyetle ilgili 1960-70 dönemlerinde yaptığı vurgular, cinsiyetle ilgili algıda büyük değişimlere yol açmıştır. Kadın hareketleri değişen dünya düzeninde tüm alanlarda varoluş mücadelesi vermeye başlamıştır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatçılar için ekonomik sefalet dönemidir. New York ise zengin insanların olduğu ve maddi akışın hızlı döndüğü bir yerdir. Bu durum Avrupalıların Amerika’ya göç etmesindeki büyük nedenlerin başında gelir. Böylece dünya sanat merkezi Avrupa’dan Amerika’ya kaymış, diğeri bir yandan feminist hareketlerin çoğalmasıyla birlikte kadın probleminin ve cinsiyet kavramlarının araştırılması ön plana çıkmıştır (Berktaş, 2018, s. 30).

Feminist hareketle birlikte kadının varlığı ve öznelliğine dair araştırmalar artmış ve 1960’lı yıllardan itibaren feminizm siyasi olay ve eşitsizliklere yönelmiştir. Farklılıklar, kadının konumu, üreme, cinsel şiddet ve özgürlük gibi konularla da tartışılmıştır. Kadınlar kendi bedenlerinin özgürlüğünü savunarak, kürtaç ve doğum kontrolü gibi konularda söz sahibi olma hakkını elde etmek için çabalamışlardır. Bu dönemde eşitlik talebiyle, cinsiyet üstünlüğü tartışılmamaktadır (Ortak, 2011).

İkinci dalga feministler dönemin eril bakış açısıyla oluşturulan cinsiyet rollerini sorgulayarak, eril bakışın oluşturduğu tüm sistemlerin incelenmesi sorgulanmasını talep ederek, değişimler için çabalanması gerektiğini savunurlar (Aydın, 2018, s. 44). İkinci dalga feminizm kendi içinde radikal, liberal, kültürel ve sosyalist feminizm olarak kollara ayrılmıştır. Radikal feministler bütün kadınların kız kardeş ve bir olması fikrini ortaya atmış ancak bu bir olma fikri kadınlar arasındaki farklılık ve ayrımcılıkları göz ardı ettiği için eleştirilmiştir. Radikal feminizmden gelen diğeri bir kavram ise ‘kişisel olan politiktir’ sloganıdır (Ortak, 2011). Bu slogan bireysel deneyimlerin önemine vurgu yaparak, feminist hareketin toplumsal

sorunlara yaklaşımını belirleyen önemli bir ilkedir. Kadınların yaşadığı kişisel problemlerin toplumsal olduğunu ve ilgili kurumlar tarafından tedbirler alındığını belirtmektedir. Özel alanla ilgili Kate Millet’ te, aile kavramını ele alır. Ataerkil düzeninin içinde aile kavramının ikinci ataerkil yapı olduğunu öne sürer. Özel alanın politikliğine ve devlet tarafından kontrolüne vurgu yapmaktadır (Aydın, 2018, s. 46).

İkinci dalga feminizm olarak adlandırılan bu dönem 1970’lerin sonuna kadar devam etmiştir. Feminist hareketle birlikte kadınlar tüm alanlarda var oluş ve temsil edilme durumlarındaki, hiyerarşileri, esasları ve varsayımları sorgulamışlardır. Bu sorgulamalar sanat tarihinde kadınların sanatı olmasının yolunu açmış ve feminist sanatın doğuşuna olanak sağlamıştır. Özellikle radikal feminizmin bakış açısıyla birlikte kadın sanatçılar, cinsiyet ayrımlarının ortadan kalkması anlayışını benimseyerek, Radikal Feminizmin en önemli ilkesi ‘kişisel olan politiktir’ söyleminden yola çıkarak kendi sanatsal üretimlerini gerçekleştirmişlerdir (Ortak, 2011).

Feminist sanat, cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlanması ile kadınların davasının yoğun bir biçimde gündeme gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Tarihsel süreçte feminizm ayrımcılık düşüncesinden yola çıkarak birçok çaba sarf eder ve tarihin yok saydığı kadın sanatçıların varlığını ve katkılarını keşfederek ön plana çeker. Kadınların geçmişe göre sanat camiasında daha fazla temsil olanağı bulabilmelerinin yolunu açmıştır (Antmen, 2008, s. 239).

Amerika’da bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerdeki temsil meselesine odaklanmış, bu temsilin hangi standartlarda kime ve neye göre yapıldığına dair sorgulama alanı açmıştır (Berktaş, 2018, s. 31).

Cinsiyet ayrımının “yaratılış gereği” olduğu düşüncesi, yani kadınları toplumsal düzeyde kuşatan eril tahakkümün kabul edilmesi, sanat dünyasını ve sanat tarihini de kapsar. Antmen’in Nochlin’den aktardığına göre “Penisi olan insanlar, rahmi olan insanlara göre daha sanatçı” sayılmaktadır. Tarihsel süreçte sanat dünyasının cinsiyetlendirilmiş iktidar sistemi olarak algılanmaya başlamasıyla soru işaretleri ortaya çıkmıştır: “Sorun belki de kadınların kaderinde, hormonlarında, aybaşı kanamalarında, kadın olunmasında değildir” Nochlin’in dediği gibi, “Kurumlarda ve eğitimdedir, işaretler ve kodlarla çevrili dünyadadır (Antmen, 2012, S. 68).”

Tüm bu sorgulamalar ve mücadeleler hem içerik hem de teknik olarak birçok değişiklikleri karşımıza çıkarır. Kadınların, toplumda ve sanatta erkeklerden farklı koşullar içinde olması, kendini ifade etmek adına, bilinçli bir hareketin temelini oluşturmuştur. Feminist sanat eleştirmeni Linda Nochlin'in, 1971 yılında yayınladığı "Neden hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" adlı makalesi, sanat eleştirmenleri tarafından oldukça tartışılmıştır. Makalesinde, sanat tarihindeki büyük kadın sanatçı yokluğu sorununa; dönemlerin kurumları ve eğitim sistemlerini neden olarak göstermektedir. Nochlin'e göre; kadın sanatçılar aslında var olmuşlardır, ancak onlar, sanat tarihçiler tarafından değerlendirilirken, deha olarak görülen sanatçıların başarılı öykülerine göre kıyaslanmış ve yaşadıkları toplumsal, kurumsal yapıların yeterince incelenmemesi sebebiyle, tarihin gölgesinde kalmışlardır (Antmen, 2008, s. 46).

Nochlin gibi kadın sanatçılar da bu soruları sormaya ve bu sorulara yanıt aramaya başlarlar. Eril bakış açısıyla şekillenmiş sanat sistemini sorgulayarak kendilerini kendi bakış açılarıyla ifade etmenin yollarını ararlar. Eril bakış açısıyla şekillenen nesne kadın olma fikrine karşı çıkararak, birer özne olarak var olma mücadelesi verirler. Batılı, heteroseksüel, beyaz erkeğin yazdığı sanat tarihi içinde birer özne olarak, kendi deneyimlerini, bakışın nesnesi olmadan ortaya koymaya çalışırlar. Bugüne kadar kadınlara kabul ettirilen gerçeklikleri sorgulayarak sanat tarihi içinde görünmez tüm kadınların rolleri ve çeşitlilikleri ile birlikte birer özne olarak karşımıza çıkarlar. Özellikle Feminist Sanat ile birlikte sanat tarihi, müzeler, galeriler ve sanat ortamlarına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşarak hiç büyük kadın sanatçı olmaması veya müzelerde kadın sanatçıların eserlerine yer verilmemesi üzerine bir tavır sergilerler.

Radikal performanslarıyla bilinen sanatçı Valie Export'un 1972 yılında Kadınların Sanatı Manifestosu'nda büyük harflerle yazdığı "KADINLARIN TARİHİ ERKEKLERİN TARİHİDİR" sözüyle başlayan manifestoda ele alınan kadınların erkek egemen sistemin belirlediği sanat tarihinden dışlanmaları, kadın hakkındaki düşünceleri erkeklerin oluşturduğunu vurgulamaktadır. Ardından küçük harflerle devamını getirir;

"Erkekler kadın imgesini hem erkekler hem kadınlar açısından tanımlayarak bilim, sanat, söz ve imge, moda ve mimarlık, sosyal dönüşümler ve emeğin paylaşımı gibi tüm sosyal ve iletişimsel kanalları yaratır ve kontrol ederler. Erkekler tüm bu kanallara kendi kadın imgelerini yansıtarak, kendi görüşleri çevresinde kadınları

şekillendirirler. Gerçeklik toplumsal bir kurgu ve erkekler de onun mühendisleriye, demek ki söz konusu olan erkek gerçekliğidir (Antmen, 2012, s. 66).”

Judy Chicago'nun “Akşam Yemeği Partisi” adlı çalışması, 39 kadın özelliklerini içeren bir seramik heykeller serisidir ve bu kadın figürleri tarih boyunca toplumsal, siyasi ve kültürel olarak önemli rol oynamış kadınları temsil eder. Yine kadının izlenen bir nesne olarak sanat eserlerinde yer almasını eleştiren Guerrilla Girls, sanat tarihinin erkek egemen inşasına yönelik eleştirel işler üretmişlerdir. Birçok sanat yapısında sergilerin erkek ağırlıklı ve kadınların işlerinin sergilenmediği gerçeği üzerine yoğunlaşır. “Kadınların müzeye girebilmesi için illa ki çıplak mı olmaları gerekir?” adlı çalışmalarında, kadının sanat tarihindeki izlenilebilir bir nesne olarak algılanmasına karşı, nü kadın resimlerine yönelik algının altını çizmektedirler (Çalışkan, 2018, s. 4).

Nochlin'in makalesinden sonra feministler, kadın sanatçıların üretimleri hakkında araştırma yapmaya başlamışlardır. Nochlin'in makalesi doğrultusunda hem sanat tarihçiler hem de sanatçılar tarafından sanat tarihinde kadının durumunu sorgulayarak, kadının sanat dünyasında daha görünür olması üzerine mücadeleye girişmişlerdir. Birinci dalga feminist sanatçılar kadının varlığının mücadelesini vermişlerdir. Sanat tarihinde kadının yeterince ve doğru temsil edilmemesine, hatta çoğu zaman tümüyle dışlanmasına karşı bir mücadele başlatmışlardır. Eşitsizliklerin aksine, kadınların siyasi alanlarda mücadelesine, kadınların eğitim hakları, ayrımcılık gibi konulara odaklanan sanatçılar birinci kuşak, 1960'lı yıllarda kadınların cinsel özgürlükleri, doğurganlığı ve toplumsal cinsiyet rollerinin üstünlüğünden söz edilmemesi gerektiğine odaklanan sanatçılar ikinci kuşak, 1990'lı yıllarda ikinci dalga feminizmden ayrılarak kimliklere önem vermiş, ötekileştirilmiş ve ırkından veyahut cinsel yöneliminden kaynaklı ezilen kadınları savunanlar ise üçüncü kuşak feminist sanatçılar olarak adlandırılırlar.

Antmen, Sanat ve Cinsiyet kitabında da konuyla ilgili şu söylenmiştir:

“Birinci kuşak Amerikan feministlerinin katkısı, eksiklerine ve sınırlarına karşın, temel oluşturması açısından önemlidir. Feminist sanat tarihçileri başlangıçta kadın sanatçıların yitik tarihinin gün ışığına çıkarılmasıyla ve imgelerin kadın bakış açısından yeniden yorumlanmasıyla ilgilendirler; çünkü tarihte kadınlara uygun görülen rolleri açığa çıkarmak ve eleştirel olarak analiz etmek isterler (Antmen, 2008, s. 77).”

Kadının rolü, değeri, erkek otoritesi tarafından belirlenmiştir. Bu noktada, ikinci kuşak feminist sanatçılar bu rolleri ve değerleri sorgulayarak, belirlenen kalıpları değiştirmeye çalışırlar. Aynı durum erkeklerin kurallarının sayıldığı sanatta kadın sanatçılar için de geçerlidir. Buna göre; “erkek kurallarının hâkimiyetinde olan sanatsal ifade biçimleri de kadınları temsil etmemekte ve kadınların kendini ifade etmelerine olanak sağlamamaktadır (Öz, 2014, s. 51-52).”

Onlara göre kadınlık, oluşumu tamamlanmıştır ve bu olgu sürekli inşa halindeki bir sürecin devamıdır. Anlaşılacağı gibi ikinci kuşak feministler temsil olgusunu araştırmalarının temeline yerleştirirler; sınırlarını erkeklerin koyduğu ve kaidelerini erkeklerin belirlediği bir sanat dünyasında kadın temsillerinin yarattığı stereotipleri sorgulamaktadırlar (Aydın, 2017, s. 35).

İkinci kuşak feminist sanatçılar, aslında 1970’lerden sonra gelişmeye başlayan ikinci dalga feminizmin etkileriyle birlikte şekillenir. İkinci dalga feminizm kadınların erkeklerden farklılığı/çeşitliliği üzerinde durarak, ataerkil yapının dünya üzerinde hakimiyet kurmanın en güçlü yöntemlerinden biri olan dili kullanım biçimini eleştirirler. Erkek herkes adına konuşur ve buna kadın da dahildir (Aydın, 2018, s. 44).

Birinci ve İkinci kuşak feminist sanatçılar, kadının, sanat tarihi boyunca izlenen-izleyici olma durumuna karşı çıkmışlardır. Ancak, ikinci kuşak sanatçılar, özne olma durumunu ele alarak, öncelikli sorunlarından biri haline getirmiştir. Çünkü bu seyirlik olma durumu, onlara göre; erkek hâkimiyetinin kadınlığa biçtiği rollerden biridir ve karşı çıkılmalıdır. İki kuşağa da genel olarak bakıldığında, amaçları, kadınların üretimlerini-geçmişte ve günümüzde- ortaya çıkararak tanıtmak, bu üretimlerin anlatılması için yeni bir dil oluşturmak ve çoğalan kadın üretimlerinin, formlarına-anlamlarına vs. göre inceleyerek tarihlerini ve kuramlarını yazmaktır (Öz, 2014, s. 52).

Ancak ikinci kuşak feminizm Amerika özelinde yoğunlaşması, beyaz öncülüğünde olması, siyahi kadınların dünya görüşünü ötekileştirmiş olması yönlerinden eleştirilmiş ve bu eleştiriler doğrultusunda üçüncü kuşak feminizm oluşmuştur. Julia Kristeva’ya göre; üçüncü kuşak feminist sanatçıların ilk görevleri her kadının teklifini, öznelliğini ve özgünlüğünü vurgulamak olmalıdır. Başka bir deyişle, cinsiyete dair olan ile sembolik olanın ilişkisinin odağını ilk başta kadın cinsine özel olan ve sonra da her kadına özel alan açısından keşfetmek gerekir. Yani

kadınların çoğulcu konuşmalarından çok tekil olarak konuşmalar yaparak “biz” kelimesi yerine “ben” kelimesini eklemeleri farklarını ortaya koymaları gerekmektedir (Direk, 2015, s. 61).

Birinci, ikinci ve üçüncü kuşak feminist sanatçılardan sonra günümüzde ise post modern feministlerin bakış açısıyla şekillenmiş bir feminist sanattan söz edilebilir. Feminizm özünde modernist bir yapıyı barındırdığı için postmodernizmle uzlaşmaz gibi gözükse de feminizm postmodernizm ile arasındaki benzerliklere odaklanarak uzlaşmaya çalışır. Zekiye Demir’in D.M. Tress’in ifadesinden aktardığına göre, “her ikisi de toplumun katı yapılarına ve düşüncenin kesin çizgilerle sınırlanmasına eleştirel bir gözle veya ikili düşünme tarzına şüphe ile bakarlar. Yine her ikisi de kişiler ve şeyler için merkez olarak tanımlanan öz kavramını reddederler (Demir, 1997, s. 89).”

Postmodernizm ve feminizm benliğin, toplumsal cinsiyet, bilgi, toplumsal ilişkiler ve kültürün, doğrusal, ereksel, hiyerarşik, bütüncül veya ikili düşünce ve varoluş şekillerinin dışında, yeniden inşa edilebileceği ve anlaşılabilirliği üzerinde durmaktadırlar (Flax,1990, s. 39, akt. Demir, 1997, s. 89)

Bu noktada kadın sanatçılar, kendi benliklerini yeniden inşa ederler. Evrensel olanı reddederek, toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf gibi toplumsal kategorilerin belirleyiciliğine karşı çıkarlar. Bir kadın olarak hangi toplumsal koşullarda ve hangi bağlamlarda var olduklarını anlamaya çalışırlar.

Sonuç olarak kadın sanatçılar, öncelikle erkek egemen sanat dünyasında kadın sanatçı olarak var olma mücadelesi vermişlerdir. Artık bir özne olarak var olan kadın sanatçılar, kadın olmanın tüm dinamiklerini zamanla değişen feminist bakış açılarıyla birlikte sorgulamış ve bu sorgulamaları sanatsal üretimlerinin ana merkezine yerleştirmişlerdir.

2.1.3. 1960 Sonrası Sanatta Kadın, Temsil ve Portre İlişkisi

‘Temsil’ kavramının kelime anlamına baktığımızda; “Birinin veya bir topluluğun adına davranma” olarak açıklanmaktadır (http-5). Temsil kavramı günümüzde her alanda farklı anlamlarda ve işlevlerde kullanıldığı için tam olarak tanımlanması zor bir kavramdır. Romalıların “repraesentare” sözcüğünden türetilmiş temsil, sosyal bilimler ve siyaset bilimi, hukuk, felsefe ve sanat alanlarında daha yaygın olarak tartışılmaktadır (Alp, 2013, s. 42).

Temsil, canlı ya da cansız bir varlık, durum, nesne, duygu, sezgi, olguya da düşüncenin yerine alabilecek ve iletebilecek aracı durumundadır. Temsil, aracı olarak çoğunlukla dolaylı ve sembolik bir yapıyı da kapsar. Bu bakımdan, dil, sanat ve kültür gibi alanlar aktarım aracılığını üstlenen temsil alanlarından bir kısmıdır. Öte yandan, temsilin, neyi, ne kadar ve nasıl temsil ettiği, temsil etme kriterleri gibi sorular, bu alanda en çok tartışılan konular arasındadır. Her temsil alanının temsil ettiği durumu hangi ölçütlerle temsil ettiği de değişkendir. Bu değişken durumun iki ana nedeni vardır. İlki, temsil edenin, temsil ettiği şeyi algılama ve aktarma durumudur. Bu durum bireysel bir tavra sahiptir. İkincisi ise temsilin toplumsal konumudur. Temsil, bireysel niteliğini toplumsal konumundan alır. Öyle ki, temsil toplumsal sürecin içinde gelişir ve dönüşür. Temsilin toplumsal ve dinamik yapısı her toplum ve dönemin kendi belirleyici egemen güçleri dahilinde şekillenir ve çoğunlukla resmi sınırların kontrolü altında gelişir. Bu nedenle her dönemin ya da çağın kendine has temsil anlayışından söz etmek mümkündür (Alp, 2013).

Sanatta temsil meselesi her dönemin kendi toplumsal ve kültürel dinamiklerine göre değişim göstermiş ve her dönemin temsil anlayışı kendi estetik biçimini oluşturmuştur. Temsil, salt sanatçının ürettiği yapıtın üzerinden değil, aynı süreçte eseri oluşturan toplumsal şartlar ve dinamikler üzerinden de işlemektedir. Bu durumda temsil, göreceli de olsa hem kendi çağı ve toplumunun bir göstergesi, hem de o çağ ve toplumun gerçeklik algısının bir yansımasıdır. Sanat tarihi süresince temsil salt temsil ettikleri üzerinden değil, temsil edemedikleri üzerinden de yeniden okunmaya açıktır (Alp, 2013).

Tarihsel olarak sanatsal temsil modernizme kadar dış gerçeklik ve onun temsili olarak yer bulmuştur. Sanatsal temsil farklı etkenlere bağlı değişkenlik göstermiştir. Bu farklılıklar esas olarak; toplumsal dinamik ve dönüşümlere bağlı olarak gerçeklik algısındaki farklılıklar, bu farklılıklara göre temsilin kuruluşu, temsilin kendi nesnel gerçekliği, bu gerçekliğin temsil ettiği durum ve tüm bunlara bağlı olarak temsilin estetik konumudur. Bu bakımdan sanat tarihi boyunca her dönem ve toplumun temsil anlayışı doğrusal bir nitelik göstermemiş dönemin egemen ekonomik, felsefi, sosyal ve bilimsel gelişmeleri çerçevesinde değişken bir durum almıştır (Alp, 2013).

1960 öncesi dönemlere baktığımızda ise sanatta eski ve yeni olarak adlandırılan klasik ve modern dönem temsilleri karşımıza çıkmaktadır. “Klasik”ten

kasıt, tarihsel bağlamından ziyade, kabaca, doğal görüntülere yer veren, doğal varlıkları temsil eden demektir (Yılmaz, 2013, s.98).” Modern dönemde ise yeni olan anlamında bir temsilden söz edilebilir. Klasik ve modern temsil biçimlerinde ise portre en önemli temsil araçlarından biri olarak yer edinmiştir.

Eczacıbaşı sanat ansiklopedisinde yer alan tanımlamada portre Orta Çağ’da yeniden üretmek anlamına gelen protraho kelimesinden gelmektedir. Resim, çizim ya da heykel, ölü ya da sağ, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen figürler, portre olarak adlandırılmaktadır. Bazen sadece yüzlerin vurgulandığı büstler, bazen yarım bazense tam boy portreler karşımıza çıkar (İskender, 1997, s.1505).

Portre konu aldığı kişinin kişisel özelliklerini resim, çizim ya da heykel de olduğu gibi betimlemek ve bu özellikleri idealize etme amaçları taşımaktadır. Bu aktarımda kişinin fiziksel özellikleri ve karakteristik yapısının yanında kişinin kimliğini tanımlayan diğer unsurlar da betimlemeye dahil olmaktadır. Bu aktarımda birebir benzetme yani gerçek olanı yansıtmaya ön koşul olarak varlığını korur. Ancak gerçeklik kavramı dönemsel ve toplumsal dinamiklerle birlikte değişir. Bu durumda da portrenin temsil ettiği gerçeklikte, estetik konumu da kompozisyon biçimi de değişir.

Portreler sembolik yaklaşımların ya da dış gerçekliğin temsili olduğu için tarih boyunca çeşitli kısıtlamalara, kurallara ya da ölçütlere maruz kalmıştır. Teknik imkânlar, vurgulanmak istenen simgesel anlatım ya da yüceltme işlevi, bu türden kısıtlamaların doğal nedeni olarak ortaya çıkmaktadır (Karaalioğlu, 2021, s. 69).

Objektif biçimsellik, pozun katılığı, dış görünüşün birebir resmedilmesi Rönesans portre özelliklerini oluştururken, maniyerizmle birlikte sembolik anlamın ve dışavurumculuğun keşfi söz konusu olmuştur. 17. Yüzyıldan itibaren ise doğanın birebir yansıtılmasından çok doğanın ressamda oluşturduğu kişisel izlenimin aktarılması önem kazanmıştır.

17. yüzyıldan itibaren Avrupa’da portre resmi büyük popülerlik kazanmıştır. Klasik kompozisyonlar yerine, ifadenin mükemmelliği ve ruh halinin yansıtılması problemi öne çıkmıştır. 17. Yüzyılda barok sanatının etkisi altında, portreler daha çarpıcı bir şekilde karşımıza çıkar. Portrelerde hareketli sahneler, güçlü duygusal ifadeler ve şovlu kostümler kullanılmaya başlanmıştır. 18. Yüzyılda ise toplumun

bütün kesimlerinde portre yaptırmak bu dönemin vazgeçilmez bir tutkusu haline gelmiştir. Bu yüzyılda kral, saray erkânı, yöneticiler ve zengin zümrenin abartılı portre resimlerinin yanı sıra gündelik hayatın içerisinde seçilen modellerin abartıdan uzak, sıradan görüntülerinin betimlenmeye başlanması, portre sanatının gelişmesine ve yaygınlaşmasına imkân tanımıştır (Gül, 1997, s. 19).

19. yüzyılın sonlarında ise toplumsal, ekonomik ve kültürel anlamda köklü değişimler gerçekleşmiş, bu değişimlerle birlikte sanat da değişime uğramış ve modernizm ile birlikte modern sanat biçimleri ortaya çıkmıştır. Modern sanat ile birlikte sanatta yeni arayışlar, eğilimler ve akımlar oluşmuştur.

Modern sanat, geleneksel olanı reddetmekte ve yeniye modern olana ulaşmak istemektedir. Gözleri dünyaya çeviren modern sanat, gerçeklikle ilgili olan nesnel görüşün karşısına bireye özgü olan öznellik kavramını getirmiştir. Duygu ve coşku aklın karşısına çıkmış, doğa eskimiş kurallara göre değil çağın gereklerine göre yorumlanmıştır. Sanat yüce bir amaç haline gelmiş ve bu durum müzelerin oluşumunu sağlamıştır (Yılmaz, 2013, s. 17-18)

Portre, modern dönemde sanatçının kişisel duygu ve dışavurumlarıyla birlikte resmedilen kişinin iç dünyasını da yansıtmaktadır. Portre bir kişiyi birebir benzetme olarak tanımlanırken, otoportreler ressamın kendi varoluşunu ifade etmedeki en güçlü dışavurum olarak karşımıza çıkar. Otoportre aracılığıyla, sanatçı kendini çizerek veya resimleyerek kimliğini ifade edebilir, çizimlerini sergileyebilir veya kendisi hakkında bir mesaj iletebilir. “Otoportrede eserin gerçekleştiği alan, sanatçının “ben” i üzerine kurulmaktadır. Dolayısı ile otoportrede model, sanatçının kendisidir ve sanatçı bu faaliyet alanında tamamıyla yalnız ve içe dönüktür. Eser ise yaratıcısını izleyicilere takdim etme görevini yerine getirir ve bu sunuluş, sanatçının toplumsal alana bağlanma noktasını oluşturur (Gül, 1997, s. 4).” Otoportreler, sanat tarihinde önemli bir yere sahip olmuş ve birçok ünlü sanatçı tarafından yapılmıştır. Sanatçının hayatı boyunca oto portresini sürekli olarak yapması, oto portrelerin görsel bir otobiyografi değerinde olduğu anlamına da gelmektedir (Gül, 1997, s. 4).

Modern dönemin sanatçıları, portre ve oto portre aracılığı ile varoluşsal sorgulamalar yapmakta ve dış dünya ile psikolojik bir bağ kurarak benzetme kaygısından çok duygu durumunu açığa çıkartmışlardır. Portreler kişinin yüz ifadesi, gözlerin duruşu, kaşların şekli ve ağız hareketleri gibi unsurlar aracılığıyla, resmedilen kişinin duygusal yönünü yansıtabilir. Ayrıca, portrede kullanılan renkler,

tonlar ve gölgeler, resmedilen kişinin esasları hakkında ipuçları verebilir. Örneğin, sıcak renkler canlılık ve tutkulu bir yapı, soğuk renkler ise daha sakin ve düşünceli bir yapı yansıtabilir.

Dolayısıyla Rönesans'tan modern döneme gerçeklik kavramı zamanın şartlarına göre şekillenmiş, porte ve oto portre değişen gerçeklik kavramlarına göre yeniden yorumlanmıştır. Tüm bu temsil biçimlerinde ise kadının hem nesne hem de özne olarak varlığı tam olarak nerededir sorusunu sorabiliriz. Rönesans'tan günümüze sanat tarihini portre ve oto portre kavramları bağlamında incelediğimizde ise kadın, sanatçı bir özne olmanın ötesinde erkek sanatçıların eserlerinde bakılan nesne olarak karşımıza çıkar. Dünyanın en ünlü portresi olan “Mona Lisa” ve yine aynı şekilde sanat tarihinin en ünlü portreleri arasında yer alan “İnci Küpeli Kız” erkek ressamın nesne kadını olarak karşımızdadır. Rönesans'tan 19. Yüzyıla kadar özne kadın olarak bahsedebileceğimiz kadın sanatçı sayısı ise çok azdır. Caterinavan Hemessen (1528-1588), Artemisia Gentileschi (1593–c. 1652), Lavinia Fontana (1552-1614), Angelica Kauffman (1741–1807)) Marie-Gabrielle Capet (1761-1818), Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755–1842), Rosa Bonheur (1822-1899) Mary Cassatt (1844–1926), Harriet Powers (1839-1910), Hilma af Klint (1862 – 1944) (http-6) kadın sanatçılar olarak karşımıza çıkar. Bu kadın sanatçılar özellikle portre ve oto portre konusunda eserler üretmişlerdir. 19. Yüzyıl itibari ile modernizmin getirdiği “birey” olma durumu aynı zamanda kadın hareketlerini etkilemiş ve kadın sanatçıların varlığının oluşmasını ve sanat tarihi içinde görünür olmalarının da yolunu açmıştır.

Feminizm olarak adlandırılan kadın hareketleri ile birlikte kadınlar oy kullanım hakkından mülkiyet hakkına -yani kişinin kendi adıyla mülkiyet sahibi olabilmesi ve bu mülkü çocuklarına miras bırakabilmesine ve üniversiteye kabul edilmeye değin birçok alanda hak mücadelesi vermişler ve bu mücadelelerini kazanmışlardır (Chanter, 2019, s. 27). Tüm bu mücadeleler aslında “tanınma” ve “dahil edilme” kavramalarını temsil etmekte bu temsil edilme durumu feminizmin birinci dalgası olarak adlandırılmaktadır. Tanınma ve dahil edilme fikri kadın sanatçıların modern sanatta da varlığını ortaya çıkartmıştır. Modern dönemde Frida Kahlo(1907–1954), Käthe Kollwitz (1867 -1945), Hannah Höch(1889 -1978), gibi kadın sanatçılar hem portreleri hem de oto portre resimleriyle sanatçı özne olarak varlıklarını göstermişlerdir.

Bu noktada “özne” olma durumunu biraz açmak gerekmektedir. “Feminist kuramda çoğunlukla, hem feminist çıkar ve amaçları söyleme dahil eden, hem de siyasi olarak temsil edilmesi hedeflenen özneyi oluşturan kadınlar kategorisi üzerinden anlaşılan bir kimlik bulunduğu varsayıldı (Butler, 2020, s. 43).” Butler, bu duruma şu şekilde analiz eder.

“Feminist kuramda, kadınları tümüyle ya da yeterince temsil eden bir dilin geliştirilmesi, kadınların siyasi görünürlüğünü de teşvik etmek açısından gerekli sayıldı. Kadınların yaşamlarını ya yanlış temsil edildiği ya da hiç temsil edilmediği yaygın kültürel durum göz önünde bulundurulduğunda bu elbette çok önemli görünüyordu (Butler, 2020, s. 44).”

Eleştirmen ve fotoğraf kuramcısı Abigail Solomon-Godeau, feminist kuramın kadınların nasıl temsil edildiği ile ilgili olduğunu öne sürer: Feminist kuramın odağında kadının kendi adına konuşmadığının kabulü vardır ya da başkaları onun adına konuşur; ortaya konan sadece bakılmak, hayal edilmek, gizemli hale getirilmek ve nesneleştirilmektir. (Barret, 2019, s. 258). Berger (1995, s. 47) “Görme Biçimleri” kitabında da kadınların içinde bulunduğu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederekler. Kadınlarsa seyredilişini seyrederekler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye - özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur”.

Tarih boyunca erkekler, kadınların görüntüleri aracılığıyla deneyimlerini, sanki kendileri yaşamışçasına var olma hallerini resmetmişlerdir. Sanat yapıtlarının çoğunda kadın temsilleri yer alır. Kadınlar genelde şehvet nesnesi olarak yansıtılmaktadır. Sanat yapıtlarındaki temsillerde kadın akıllı ve cesur olabilir ama genellikle kurtarıcı bir erkeğin önüne geçememiştir. Genel olarak kadının erkek açısından neyi temsil ettiğine bakılır (Antmen, 2013, s. 34).

Kadının kendi kendini temsil etmesi sanatçı özne olarak varlığını ortaya koymasını Frida Kahlo'nun oto portrelerinde görmek mümkündür. Kahlo eserlerinde;

“cinsiyet, cinsel kimlik, cinsiyet rolleri ve toplumsal cinsiyetin yanında acılar, kırılmalıklar, kendinden şüphe duyma gibi duygusal durumları da işlemiştir. Kahlo, cinsiyet rolleri üzerinden bir dil geliştirerek, bu rollerde ‘normal’ olmayan göstergeler

kullanmıştır. Oto portrelerinin çoğunda kullandığı belirgin göstergeler ise kaşlar ve bıyıklardır.”

Frida, toplum tarafından belirlenmiş ‘olması gereken kadın görüntüsü’ normlarını, kendi üslubuyla yıkar (Öcal, 2020, s. 930).

Kahlo “Oto portre Zaman Uçar” (1929) “Açık Saçlı Oto portre” (1947) ve “Kırpılmış Saçlı Oto portre” (1940) adlı resimlerinde kadın cinsiyetine atfedilen özellikleri reddeder. Örneğin “Kırpılmış Saçlı Oto portre” resminde erkek elbisesi giyer ve kadın güzelliğinin işareti olan uzun saçlarını keser. Bu resimde eril ve dişil özellikler yan yana gelir. Bu çift cinsiyetli temsil biçimi, cinsiyet yapılarını radikal bir silah ve hegomanik erkeklığe bir meydan okuma olarak okunabilir (Öcal, 2020, s. 931).



Resim 1. Frida Kahlo, "Zaman Uçar", 77,5x61 cm, A.S.Ü.Y.B.

Kaynak: (http- 7)



Resim 2. Frida Kahlo, Kırılmış Saçlı Oto portre, 40x27,9 cm, Ahşap Satıh Üzerine Yağlıboya, 1940

Kaynak: ([http-8](http://8))

Kahlo oto portrelerinde iç dünyasının yansımalarını resmetmiştir. Bu eserler özne ile temsil arasındaki ilişkiyi irdeleyen ilk örnekler olarak gösterilebilir. Mulvey ve Wollen (1982, s. 18), Kahlo'nun ürettiği oto portrelerinin;

“Sadece pasif olarak iç deneyimlerini yansıtmadığını, aynı zamanda siyasi ve ulusal bilinç duygusunu vurgulayan "köklü olma" ve "Meksikalılık" duygularını da kullandıklarını iddia eder. Bu nedenle Mulvey ve Wollen, Kahlo'yu, geleneksel feminist sloganı olan "kişisel olan politiktir" ile siyasi ve sosyal bağlamlarını ön plana çıkaran bir kadın olarak görürler (Öcal, 2020, s. 934).”

1960 öncesi sanatta Frida Kahlo sanatçı özne olarak var olmuş önemli bir kadın sanatçıdır. Nesne olarak kendisini seçmiş ve kendisi üzerinden cinsiyet kodlarını irdelemiştir. 1960'lı yıllardan itibaren ise görsel üretimler özne ve temsil bağlamında sorgulanmaya başlanmıştır. Nesne ve özne kavramları bağlamında gerçekleşen sorgulamalar ise farklı temsil biçimlerinde karşımıza çıkmaktadır.

1960'lı yıllar birçok araştırmada gösterdiği gibi modernizmin bitişi ve postmodernizmin başlangıcı olarak kabul görmektedir. Modernizm, evrenselliği, bütünselliği, ilerlemeyi, sağduyuyu, homojenliği ve nesnelliği savunurken;

postmodernizm, evrensellik ve bütünselliği reddederek şimdi ve burada olmayı, heterojenliği savunmaktadır. Postmodernizmin içinde barındırdığı bu kavramlar hem postmodern sanat ve estetik anlayışını tanımlamakta hem de sanat ve estetiği dönüştüren pratiklere sahne olmaktadır.

Bazı düşünürler tarafından modernizmden kopuş bazı düşünürler tarafından ise modernizmin toplumsal ve sınıfsal dönüşümünde kendini üreten bir süreç ya da entelektüel bir söylem olarak ele alınan post modernizm 1960'lı yıllardan itibaren bir söylem olarak salt sanatsal, felsefi, düşünsel ve entelektüel boyutlarıyla yayılma eğilimi göstermemiş aynı zamanda bir ideoloji ve kuram oluşturma çabalarına da girişmiştir (Alp, 2013).

Dünyanın farklı yönde gelişmesi ve değişmesiyle birlikte birçok düşünür bu durumu anlamak, anlamlandırmak için teoriler geliştirmiştir. Fransız filozof Jean-François Lyotard, post modernizm meta-anlatılara karşı kuşkuculuk olarak tanımlarken, Paris'teki iki çağdaşı Gilles Deleuze ve Felix Guattari ise bitkilerde yatay olarak birden çok yerde hep birden yayılan ve aynı anda pek çok konumdan yeni tomurcukları ok gibi fırlatan ve bunu hiyerarşik olmayan, görünüşte rastgele bir biçimde yapan bir kök yapısı olan "köksap" metaforunu kullanarak çok farklı yönde gelişen bu dünyayı tanımlamaktadırlar (Fineberg, 2014, s. 18).

Başka bir Fransız filozof Jacques Derrida ise "yapı sökümü" kavramını ileri sürmüştür. Yapı söküm, anlamda, metnin kendisinde bulunup çarpışan ve anlamın dinamik bir akış içinde yapı sökümüne neden olan kaçınılmaz çelişkilerinin doğurduğu sabit bir istikrarsızlıktan taraf olarak tek "doğru" bir yorumun olasılığını yadsıyan bir okuma yaklaşımı (Fineberg, 2014, s. 18) olarak tanımlanabilir.

Bir diğeri, iktidar ve bilgi arasındaki ilişki konusunda son derece incelikli yazıları ile toplumsal ilişkilerin sonsuz biçimde karmaşık, birbirine bağlı ve dinamik doğasının altını çizen Michael Foucault'dur. Bu post yapısalci felsefe ve sosyoloji olarak adlandırılan her şey, varlığını, bize kültürü, grameri ve sentaksı olan bir dil gibi analiz etmeyi öğreten Fransız antropolog Claude Levi-Strauss'un "yapısalcılığına" borçludur (Fineberg, 2014, s. 18).

Kadın sanatçılar da 1960'lı yıllardan itibaren meta anlatılara kuşkuyla yaklaşmış, tüm büyük anlatıları yapı sökümüne uğratmış, bilgi ve iktidar arasındaki

ilişkileri sorgulamıştır. Tüm bu sorgulamalar doğrultusunda kadın sanatçılar feminist düşünce bağlamında eserler üretmişlerdir.

Kadın sanatçılar birer özne olarak kendilerine yüklenen temsillerden sıyrılarak “kimlik, cinsiyet, siyaset ve tarih” kavramlarına dikkat çeken tartışmalara yön verirler. Kadınların dil ve siyaset içinde nasıl daha etraflı bir biçimde temsil edilebileceklerini sorgulamak yeterli değildir. Bu nedenle feminist eleştiri “kadınlar” kategorisinin, feminizmin öznesinin, onu kurtuluşa götüreceği varsayılan iktidar yapılarının da kendileri tarafından nasıl üretilip kısıtlandığını da kavramak zorundaydı (Butler, 2020, s. 45).

Feminist estetikçi Hilde Hein’a göre; 1960’lı yılların sonuna kadar pek çok kadın sanatçı erkeklerin egemen olduğu ortamda onlarla yarışabilmek için eserlerini “cinsiyetsiz” hale getirmenin yollarını arıyordu. 1960’lı yıllarla birlikte muhalif kültür ortamı artık ideolojik olarak tarafsız değildi ve feministler gerek sanat sisteminin gerekse sanat tarihinin cinsiyetçiliği kurumsallaştırdığını fark etmişlerdi. Feminist sanatçılar geçmişte görmezden gelinmiş kadın sanatçıları gündeme taşıdılar ve feminist tarihçiler kenara itilmiş bu kadınları da içine kattıkları “gözden geçirilmiş” sanat tarihleri yazmaya başladılar (Barret, 2019, s. 263). Bu noktada kadın tarihçiliğinin ortaya çıkışı ve gelişimi; geçmişin anlamlandırılmasında sıradan insanların günlük yaşamları hakkında bilgiyi de bir o kadar önemli gören toplumsal tarihçiler arasında yaşamakta olan tarih pratiğinin yeniden düşünülmesi sürecine katkıda bulunmasını sağlamıştır (Rose, 2018, s. 18).

Kadın tarihçiliğinde Barbara Walter “Gerçek Kadınlık Kültü” adlı denemesiyle (1966) büyük bir etki yaratmıştır. Denemesinde Amerikalı kadınların 1820-1860’lı yıllardaki yaşamlarını ele almış ve kadınların “ıffet, itaatkârlık, dini bütünlük evcimenlik” gibi zorunlu davranış tutumlarını irdelemiştir (Rose, 2018, s. 21).” Bu zorunlu davranışlar ataerkil düzenin kadına biçtiği rolleri tanımlar. İtaatkârlık, sabır, uysallık, evine ve kocasına bağlılık gibi davranış biçimleri kadının ev içi rolünü de belirler. Kadın evinin düzenini sağlamakla görevli ücretsiz bir ev işçisi konumundadır.

Genel olarak erkeklikle özdeşleştirilen “güç, akıl, aktiflik, çatışmadan kaçmak, şiddet uygulayabilmek, rekabet becerisi ve başarı tutkusu, teknolojik bilgiye ve uzmanlığa sahip olmayı istemek, risk alma ve macera peşinde koşma arzusu ve kahramanlık istencine sahip olmak” gibi özelliklerin sanat dünyasında da geçerli olduğunu; “duygusallık, pasiflik, barışçılık anlayışlı ve şefkatli olmak (Sancar, 2008, s. 29)” gibi özelliklerinse kadınlara atfedildiğini ve tüm bu

özelliklerin yansımalarının sanatçıların duruşlarında ve ürettikleri yapıtlarında arandığını iddia etmek mümkündür (Antmen, 2012, s. 71).

Kadın sanatçılar hem duruşları hem de ürettikleri yapıtlarıyla, kadın kimliğine bakışı değiştirmiş ve bu değişimi farklı temsil biçimleri ile ele almıştır. Kadın sanatçılar bu noktada portre ve oto portre çalışmaları ile temsilin öznesi ve nesnesinin sınırlarını sorgulamışlar ve kadın olarak konuşabilecekleri bir alan talep etmişlerdir.

Böylelikle portre ve oto portreler bir kimliğin, bir kadın kimliğinin temsili olarak karşımıza çıkmıştır. Kimlik en yaygın tasviriyile, kişinin “ben kimim?” sorusuna verdiği yanıtların toplamıdır. İki sosyolog Peter L. Berger ve Thomas Luckmann’a göre kimlik, birey ile toplum arasındaki diyalektikten başlayan olgudur. Berger kimliğin oluşumunu şu şekilde açıklar:

“Kimliği sosyal süreçler oluşturur. Kimlik bir kez somutlaştığında, sosyal ilişkiler tarafından idame ettirilir, değiştirilir, hatta yeniden biçimlendirilir. Kimliğin hem oluşumunu hem de idâmesini içeren sosyal süreçler, sosyal yapı tarafından biçimlendirilir. Bunun tam tersine, organizmanın, bireysel bilincin ve sosyal yapının karşılıklı etkileşimi tarafından üretilen kimlikler, belirli bir sosyal yapı üzerinde, onu idâme ettirmek, onu değiştirmek, hatta onu biçimlendirmek suretiyle etkide bulunurlar (Metin, 2011, s. 82).”

Kimlik, tanımı içinde olumlu ya da olumsuz anlam içermez, yalnızca bir olgu olarak sosyal varoluş için gereklidir. Fakat kültürle ilişkilendirilmesinden olumlu ya da olumsuz yansımaları oluşur. Kişinin, kimlik bağlamının ait olduğu kültürde neyi ifade ettiği önemlidir. Kimlik tanımının toplumsal karakteristiği kişiye roller yükler. Bu açıdan kadınlık ve erkeklik de kimliği tanımlamaya hizmet eden bağlamlardır (Alphan, 2017, s. 23). Kimliğin toplumsal olarak üretiminin ve değişkenliğinin farkında olmayarak, bireyin kendisini, konumu gereği belirli kalıplar içinde hareket etmek zorunda hissetmesidir. Kazanılan kimlik sorgulanmadan, kimliği taşıyandan beklenen şekilde davranmaktadır (Metin, 2011, s. 83).

Dolayısıyla kadınlık ve erkeklığe dair kodlar hem cinsiyet kimliklerini hem de kadın ve erkek arasındaki bağlama ait toplumsal algıyı biçimlendirmektedir. Bu noktada toplumsal cinsiyet kavramı ortaya çıkmaktadır. Bireyler tarihsel olarak yer eden toplumsal cinsiyet kodlarıyla karşı karşıyadır. Örneğin bu kodlardan, kadınların doğuştan muhakeme yeteneğinin olmadığı ya da kamusal yaşamın hengamesine

uygun olmadıkları gibi düşünceler bir kenara atıldığında, kadınların ilerlemesinin önünde duran tek şeyin doğa, biyoloji ya da psikolojiden ziyade gelenek-görenekler ya da belirli düşünceler olduğu hemen anlaşılır (Chanter, 2019).

Toplumsal cinsiyet kadın ile erkek yani eril ile dişil arasındaki farkları ve bu farklar hakkındaki fikirleri belirtmek için kullanılsa da toplumsal cinsiyet, teriminin tanımındaki temel fikir, bu farkların toplumsal olarak inşa edildiğidir (Rose, 2018, s. 17). Toplumsal cinsiyet başta 1960'lı yıllarda Robert Stoller gibi psikologların yazılarında yer almış, daha sonra Kate Millet ve Ann Oakley gibi önemli feminist düşünürler tarafından benimsenmiştir (Gültekin, 2021).

Yani kadın olmak toplumsal, kültürel ve siyasal olarak ataerkil yapıya göre planlanır. Yine İkinci dalga feminist düşünce “kadın” olma fikrine göre belirlenen kadınların cinselliği kavramını da ele alır. Kadınların cinsel özgürlük kapsamındaki mücadelesini de içermektedir. Kadın bedeninin özgürlüğü önemlidir. Kadınlar ataerkil yapının dayattığı tüm kodlara karşı kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olmayı savunurlar. Kadın sanatçılar hem biyolojik hem de toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden kadını ve kadın kimliğini ele aldıkları yapıtlarında kendi bedenlerini de malzeme yapmışlardır.

Kendi bedenlerini, malzeme yapan sanatçılar toplumsal cinsiyet meselesine ilişkin işler üreterek, şiddet içeren görüntüleri izleyicinin gözüne sokmuşlardır. İzleyicinin oluşan bu imgelerin arkasındaki kabullerle yüzleşmesini talep etmektedirler. Post-feministler, 1960'ların 80'lere kadar olan kuşağın kendilerini savunmak adına kendi bedenlerini malzeme olarak kullanarak geliştirdikleri yöntemlerini eleştirerek, feminist konuların artık kadın kimliği üzerinden kadın bedenini direk kullanmadan farklı tekniklerle ele alınması gerektiğini söylemektedir (Şahiner, 2015, s. 195).

Bu noktada Modernizm sonrası olarak anılan ve aslında kaotik bir dönemi kapsayan içinde yaşadığımız süreçte ise sanatın temsil sorunu onu çevreleyen bu kaotik sürecin tam da ortasında bulunmaktadır. Bu bakımdan sanatsal temsil belki de hiç olmadığı kadar, muğlak, aşınmış ve eklektik yapısıyla tartışılmayı gerekli kılmıştır (Alp, 2013, s. 43).

Danto, post modern sanatı “tarih sonrası sanat” olarak nitelendirirken, toplumsal düzen, kültür ve sanatı belirleyen tüm entelektüel birikimi eleştiren

Dubuffetise yapıcı olanın yalnızca nihilizm (inkârcılık) olduğunu öne sürmüştür. Baudrillard (1998) ise simülasyonun sanatı tamamen ele geçirdiğini ve artık sanatın olmadığını iddia etmiştir. Tüm bu bileşenler, bugün post modern sanatın neyi temsil edip etmediği, bir başka söylemle bugünün sanatının temsil boyutunu yeniden sorgulamayı ve tartışmayı anlamlı kılmaktadır (Alp, 2013, s. 43).

Meta- anlatılara karşı şüphe duyan, birden çok yerde hiyerarşi olmadan var olan, anlamı yapı sökümüne uğratan, bilgi ve iktidar arasındaki ilişkileri sorgulayan ve her şeyi analiz eden yeni bir toplum, kültür ve sanat ortaya çıkmıştır artık.

1960 sonrası sanatta temsil kavramı, kavrama odaklanmakta ve nesneyi sanat yapıtına dönüştürmektedir. Şimdi ve burada olmayı önemseyerek zaman ve mekanı birbirinden ayırmaktadır. Sınırlar erimekte ve disiplinler arası üretimler gündeme gelmektedir. Gerçeklik ve simülasyon üzerine düşünmekte, gündelik olanı önemsemektedir. Tüketim kültürü, kültür endüstrisi, kistch ve popüler kültür temsil edilirken, tarih değil hafıza önem kazanmakta, bedenin temsili, çok kültürlülük, kimlik, izleyicinin sürece dahil edilmesi, sonuçtan çok sürece odaklanmak... gibi post modern düşüncenin etkileriyle yeni temsil biçimleri oluşmuştur. Biçim olarak değil aynı zamanda kavram olarak ele alınan sanatta performanstan yerleştirmeye çeşitli temsil biçimleri ortaya çıkmıştır. Kavramsal Temsil, Disiplinler arası Temsil, Sürekli Şimdinin Temsili, Kitsch ve Popülerin Temsili, Bedenin Temsili, Gündelik Yaşamın Estetikleşmesi, Sınırların Erimesi, Nesnenin Sanat Yapıtına Dönüşmesi, Zaman ve Mekanın Ayrılması, Kültür Endüstrisi, Globalleşen Sanat Temsili, Simülasyon ve Gerçeklik ve Çok Kültürlülük, Anlamın Ertelenmesi, Alıcının Yapıtı ve Sürece Eklemlenmesi gibi temsil biçimleriyle sanat yeniden şekillenmektedir. Bu temsil biçimlerini kadın sanatçıların yapıtlarında görmek mümkündür. Bu tez bağlamında bu temsil biçimleri kadın sanatçıların portre ya da oto portre olarak ürettikleri yapıtları üzerinden okunmaya çalışılacaktır. Bir kimlik temsili olarak portre artık biçimsel olarak yapılmış bir resim, çizim ya da heykelden çok, yukarıda sayılan kavramları yansıtan bir temsil aracına dönüşmüştür. Kadın sanatçılar birer özne olarak, kimliği tanımlayan portre kavramı ile birlikte hem portrenin hem de kadının sözlük anlamlarından çok daha ötesine göndermeler yapmışlardır. İlgili araştırmalar bölümünde portreyi kendisine araç olarak seçen kadın sanatçılar incelenmiş, portre ya da oto portre ile temsil ettikleri üzerinden bir araştırma yapılmıştır.

2.2. İlgili Araştırmalar

İlgili araştırmalar olarak dünyadaki kadın sanatçılar ve portreleri ile Türkiye'deki kadın sanatçılar ve portreleri olarak iki başlık oluşturulmuştur. Bu başlıklar altında farklı kadın sanatçılar eserleri ile birlikte incelenmiştir.

2.2.1. Dünya'daki Kadın Sanatçılar ve Portreleri

2.2.1.1. Hannah Wilke

1940 yılında Amerika'da doğmuş olan sanatçı Hannah Wilke, heykel, çizim, asamblaj, fotoğraf, performans ve enstalasyon gibi üretim biçimlerinde çalışan feminist ve kavramsal sanatçısıdır.

Hannah Wilke, vajinal imgeyi kullanan ilk sanatçı olarak bilinmektedir. Wilke, cinselliğini ifade etmek ve kadınlığının sosyal yapılanmasını incelemek için bedenini bir medyum olarak kullanmıştır (Fineberg, 2014, s. 335). İkinci dalga feminist düşüncenin odaklandığı cinsiyet ve cinsellik kavramlarını kendi bedenini kullanarak ele almıştır. Wilke, bedenini kullanırken aslında kendini belgelemiştir. Bu belgeleme biçimi ile kadın deneyimini özel olandan evrensel olana taşımıştır. Wilke, vajinal imge ile kadını biyolojik olarak doğum yapmasının ötesinde; fikir, sanat, kültür ve toplum yaratan insan olarak da tanımlamıştır.

Wilke, kendi bedenini kullandığı ve foto performans olarak tanımlanan birçok seri üretmiştir. Canlı performansından görüntüler alarak yarattığı süper-t- art (1974), videoya kaydedilmiş performanslarından fotoğraflar kullanarak oluşturduğu "Hareketler" (1974) ve S.O.S. Starlaştırılan Obje Serisi (1975) adlı çalışmalarıyla "performalist oto portre" terimini icat etmiştir (http-9).

Performatik oto portre olarak tanımlanan bu serilerde "S.O.S. Starlaştırılan Obje Serisi" adlı çalışması en çok bilenen çalışması olarak karşımıza çıkar. Fineberg, 1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri adlı kitabında Wilke'nin bu çalışmasını tanımlar. Wilke, bu fotoğraflarda, küçük, vulva biçimli çiğnenmiş sakız parçalarıyla kaplı vücuduyla bir reklam modeli gibi baştan çıkarıcı pozlar vermiştir. Wilke sakızı Amerikan kadını tanımlayan bir metafor olarak kullanmıştır. Onu çiğner, ondan istediğin şeyi alır, onu tükürür ve ağzına yeni bir parça atarsın (Fineberg, 2014, s. 335). Wilke'nin performatif oto portre olarak tanımlanan bu çalışmalarını geleneksel

oto portre olarak değerlendirmek m¼mk¼n değildir. Ancak Wilke sanatçı ¼zne olarak kendini, kendi bedenini sanatının nesnesi olarak seğmiştir. Bu çalışmalarda belirgin bir kişiyi Wilke'nin kendisini (portresini) g¼r¼r¼z. Ancak portre olarak Wilke kendini, kendi kişiliğini temsil etmenin ¼tesinde, eril bakışın tanımladığı kadını temsil etmektedir. Bu noktada Wilke, ¼zne- nesne ilişkisinde kadını inşa eden eril yapıyı eleştirmektedir.



Resim 3. Hannah Wilke, Hareketler (¼ Parçada 3'ten 1'i) 1976

Kaynak: (<http-9>)



Resim 4. Hannah Wilke, SOS (Curlers), 1975 Whitney Müzesi

Kaynak: (http-9)



Resim 5. Hannah Wilke: SOS (Peçe) 1975

Kaynak: (http-9)

2.2.1.2. Barbara Kruger

1945 yılında Amerika’da doğan Barbara Kruger, bir kitle iletişim aracı olan ve tüketim kültürüne hizmet eden görsel reklamcılığa odaklanarak kavramsal temelli işler üretir. Kruger, ideolojik mesajları ve kitle kültürünün şekillendirici unsurlarını reklam dilinin akılda kalan kalıcı sloganları ile irdeler. Bu irdeleyişte kadın ve erkek arasındaki farklara odaklanmaz, ancak erkek egemen sosyal kodların yıkımı üzerine uğraşır. Kruger, teknolojiden faydalanarak, sosyal düzenle ilgili sorunları konu edinmektedir. Rıfat Şahiner’e göre Kruger kavramsal temelli çalışmalarını kopyalama ve kendine mal etme stratejilerini kullanarak oluşturmaktadır. Hazır imajları yeniden üretmekte ve bu imajlara metinler ekleyerek bu imajların yorumlama sürecini etkinleştirmektedir. Kruger, temsillerinde erkek egemen temsil anlayışlarını tahrip etmek ve erkekler dünyasındaki kadın izleyicileri etkinleştirmek istemektedir (Şahiner, 2008, s. 198).

Kruger, iletişimin en etkili ve yoğun olarak kullanıldığı reklam dilini seçer. Reklamlar ile verilmek istenen mesajlar doğrudan iletilir. Reklamlarda kullanılan imgeler ve metaforlar ile bilinçaltımıza hitap eder. Tüketim kültürünün reklam diliyle hayatımıza girdiği bir dönemde Kruger bu reklam dilini kullanır. Çünkü reklam dikkat çekmeli ve hedef kitleye mesajını iletmelidir. Bu mesaj hedef kitlenin zayıf noktaları tespit edilerek, o zayıf noktalar üzerinden iletilmektedir (Özdemir, 2011, s. 297).“Reklamlar, göz alıcıdır ve reklamların gerçek hayatla hemen hiç ilgisi yoktur” (Goffman, 2020, s. 111).

İngiliz Marksist eleştirmen John Berger 1972 yılında, BBC tarafından yayımlanan bir dizi televizyon programından yola çıkarak kaleme aldığı kısa ve etkili kitabı *Görme Biçimleri*’nde hem sanatta hem reklamlarda erkeklerin rol aldığını, kadınlarınsa görüldüğünü; erkeklerin kadına baktığını ve kadınların kendilerine bakılmasını izlediklerini tartışıyor. Berger, böylece “eril bakış” kavramını ortaya atıp tanımlıyor. Batı sanatındaki pek çok çıplak kadın resminin erkeklerin zevki için yapıldığını söylüyor. Kadın özne ancak edilgen ve kullanılabilir olduğunda var oluyor. Erkek daima ideal bir seyirciye, kadın ise kuşatılmış estetik bir arzu nesnesine indirgenmiş ve dolayısıyla insanlıktan çıkartılmıştır. Varoluşçu düşünür Jean Paul Sartre daha önce Berger’in görünüşüne benzer bir noktaya değinmiştir. Sartre algılanan nesnenin, yani kadının görüldüğünün farkında olarak, başkasının

gözünden kendinin farkına varmaya zorlandığını ve böylece kendi olmayı bıraktığını yazmıştır (Barret, 2019, s. 255).

Reklamlarda ürünlerin alışverişi eril bakış açısının belirlediği kadın bedeninin üzerinden gerçekleşir. Bu durumda kadınlar hem seyredilen hem de ürün ile alınıp satılan bir imgeye dönüşmektedir. Reklamlarda kullanılan kadın bedeni hem erkeği hem de hem cinslerini etkilemek amacıyla kullanılır. Reklamı izleyen kadınlar da, reklamdaki kadın gibi olmak istemekte, kendilerini reklamdaki kadınla özdeşleştirmektedirler (Dumanlı, 2011, s. 135).

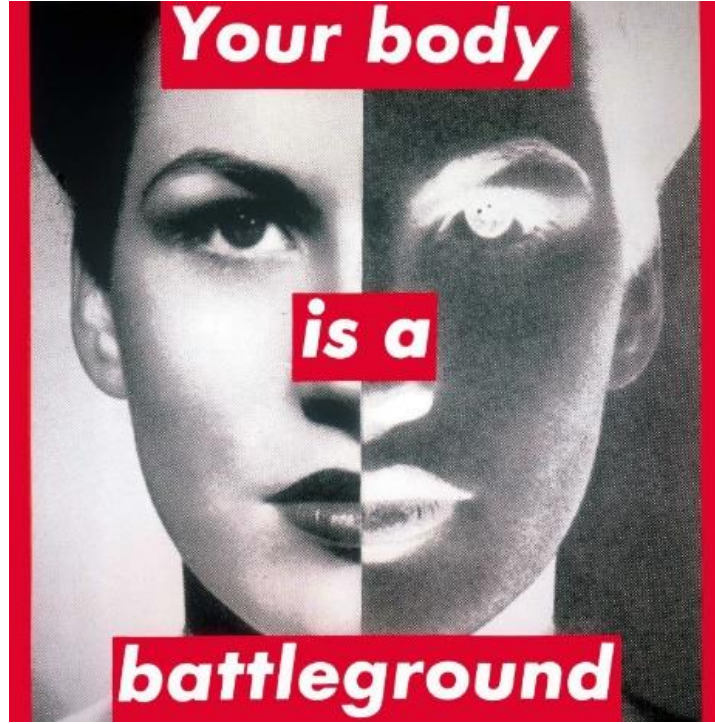
Reklamlardaki kadınların yapılan araştırmalarda güzel, çekici ve genç, evli, çocuklu ve anne, yaşlı ve çalışan kadın olmak üzere olarak dört grupta toplandığı görülmektedir. Dolayısıyla reklamlardaki kadınlar ev işi yapmakta, çocuklarıyla ilgilenmektedirler (Dumanlı, 2011, s. 134).

Mutfak, çocuk odası ve temizlendiği esnadaki oturma odasında konumlandırılan kadınlar, erkekler tarafından belirlenen geleneksel otorite ve yetkinlik alanları içindedir. Bu şekilde oluşan reklam dilinde kadının bulunduğu konumdaki rollerine erkekler hiçbir şekilde katkıda bulunmamakta, kadına özgü bir işe bulaşmamış olarak sunulmaktadırlar (Goffman, 2020, s. 136).

Kruger işte tam olarak reklamlardaki bu dili irdeler. İrdeleme biçimi olarak da yine reklam dilini seçer. Fotoğraf gerçekliğinden faydalanan reklam afişi görsellerine benzer sloganlı çalışmalarıyla reklam ve tüketim kültürünün bir ögesi haline gelmiş kadın kavramının gösterge anlamını sorgulayan Barbara Kruger, yeni bir tüketim anlayışı içinde olan toplumsal alışkanlıklara göndermeler yapar. Hazır fotoğraflar kullanarak, güçlü sloganlarla toplumun değer yargılarını yansıtmaya ve yeni bir bakış açısı ihtimalini sorgulamaya çalışır. Kruger'in görüntü ve metin kullanma ekonomisi, izleyici ile doğrudan iletişimi kolaylaştırır. Grafik iletişim yöntemlerini kullanarak, kısa yoldan gönderdiği iletileriyle, toplum, ekonomi, siyaset, cinsiyet ve kültür ile ilgili bir eleştiriyi sentezler (Dökeroğlu, 2018, s. 103).

Barbara Kruger, belirsiz sloganlarla siyah beyaz görüntüleri, grafik tasarım becerileri edinerek on bir yıl boyunca çalıştığı dergilerden, Mademoiselle'de provaların son moda bir grafik tasarım sayfası haline getirilmesinde olduğu gibi bir araya getirerek birleştirir. Aynı zamanda mesajlarını kibrit kutularının, tişörtlerin, alışveriş torbalarının, posterlerin ve fotomontajların üzerine koyarak dağıtır, ama

Kruger'in sesi, "sizin kültürünüze göre doğayla oynamayacağız", "kendimizin en iyi düşmanı olmayacağız", "parçalanmış objeleri sömürgeleştiriyorsunuz", gibi ifadelerle, öfkeli ve suçlayan bir sestir. Kruger ayrıca bilerek hem metnin sesini hem de istenilen dinleyiciyi anonimlik içinde bırakır (Fineberg, 2014, s. 461-462).



Resim 6. Barbara Kruger, "İsimsiz" Vücutun Bir Savaş Alanıdır, 1989.

Kaynak: (http-10)

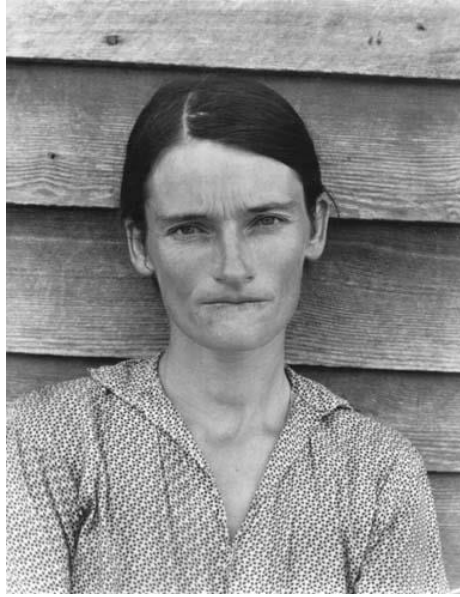
Barbara Kruger kendi deyimiyle reklamlardan, filmlerden, televizyondan, moda ya da basın fotoğraflarından alıntılar yapmakta, bu alıntıları kırpmakta, yeniden çekmekte, bir yerine yazı eklemekte ve bu görüntüleri yeniden oluşturmaktadır (Kruger, 198, akt.Antmen, 2017, s. 283).

Barbara Kruger'in bu yapıtları geleneksel portre anlayışından uzaktır. İzleyici burada bir kavram olarak portreyle karşılaşır. Buradaki portreler reklam dünyasındaki anonimleşmiş kadınları temsil eder. Post modern sanatın mal etme stratejisiyle oluşturduğu çalışmalarında, yapısökümcü bir araç olarak tekrarı kullanmakta ve ortaya çıkan portrelerinde eril bakış açısıyla yüzleşmekte ve eril bakışın kalıplaşmış yöntemlerini tahrip etmektedir.

2.2.1.3.Sherrie Levine

1947’de Amerika’da doğan fotoğrafçı ve kavramsal sanatçı Sherrie Levine, post modern üretim biçimlerinden biri olan kendine mal etme kavramını kullanan bir diğer sanatçı olarak karşımıza çıkar. “Sanat ve fotoğraf tarihinin klasikleşmiş modern figürlerinin yapıtlarını kendine mal eden sanatçı, yaratıcılığın kökeni ve cinsiyet ayrımı üzerine odaklanmış, sanat yapıtlarının özgünlüğü ve mülkiyeti gibi konuların yanı sıra imgelerin farklı bağlamlarda değişen anlamlarını irdelemiştir” (Antmen, 2008, s. 283).

Sherrie Levine neredeyse orijinalinden ayırt edilemeyen bir tarzda Walker Evans’a ait bir fotoğrafı fotoğraflamış ve kendi yapıtı olarak sunmuştur (Fineberg, 2014, s. 390).



Resim 7. Başlıksız, Michael Mandiberg, 3250px x 4250px (850dpi'da), 2001

Kaynak: ([http-11](http://11))

Yapıbozumcu bir tavırla, orijinal olanı ele alan Sherrie Levine bu yaklaşımına dair bir açıklama sunar:

“Dünya tıka basa dolmuş durumda. İnsan her yere izini bırakmış. Her sözcük, her imge kiralanmış ve ipoteklenmiş. Resim, hiçbiri orijinal olmayan bir sürü imgenin iç içe geçip parçalandığı bir boşluktan ibaret olmuş. Resim, kültürün sayısız merkezlerinden çekilmiş bir alıntılar ağı haline gelmiş. Sonsuz kopyacılar Bouvard ve Pecuchet gibi, biz de resmin tam da hakikati olan o derin saçmalığa işaret eder hale gelmişiz. Ancak her zaman bizden önce gelen, dolayısıyla hiçbir zaman orijinal

olmayan bir hareketi taklit etmemiz mümkündür. Ressamın ardından kopyacı, artık tutkuların, mizahın, duyguların, izlenimlerin değil, bütün bunların bir araya gelerek oluşturduğu dev ansiklopediden alıntılardıklarıyla vardır. İzleyici, resim dediğimiz şeyi oluşturan bütün alıntıların yazıldığı tablete dönüşmüştür. Bir resmin anlamı onun kökeninde değil, varacağı yerde bulunmaktadır. İzleyicinin doğumu, ressamın ölümü anlamına gelmektedir (Levine,1982, akt.Antmen, 2008, s. 283).”

Levine'nin Neo-dada olarak nitelenebilecek mevcut sanat eserleri, imgeleri kendine mal ederek sanatçının deha olduğu fikrine meydan okumakta ve sanatın orijinalliği, özgünlüğü hakkında sorgulamalar yapmaktadır. Mevcut görüntüleri kopyalayarak ve yeniden bağlamsallaştırarak, sanat kurumlarının otoritesini sorgulamakta ve geleneksel yazarlık ve mülkiyet kavramlarına meydan okumaktadır. Sanat nesnesini sıradanlaştırmakta ve ona verilen değeri alaşağı etmektedir. Levine bu işleriyle sanatta kesin olmayan ve öznel olan onaylama ve yargılamaya, telif hakları yasalarına ve tüm aidiyet ilişkilerine ilişkin bir karşı tutum sergilemiştir (Şahiner, 2008, s. 220).

Levine, tanınmış erkek sanatçıların çalışmalarını fotoğraflayarak ve bu fotoğrafların altına kendi imzasını atarak sanat nesnesinin sosyal ve cinsel gösteren olarak meta değerine karşı çıkmıştır. Levine, kadını nesne olarak konumlandıran sanat tarihini kendine mal ederek; erkek bakış açısını, erkek bir yapıda oluşmuş kesin olmayan subjektif onaylamayı ve yargılamayı bir kadın özne olarak nesneleştirmiştir. Levine'nin yeniden fotoğraflayarak ürettiği çalışmalarında karşımıza çıkan portreler biçimsel olarak geleneksel portre tanımına uysa da bu portrelerin temsil ettiği anlam yapı bozumuna uğramıştır.

2.2.1.4. Cindy Sherman

Cindy Sherman 1954 yılında New Jersey’de doğmuş Amerikalı fotoğrafçı ve kavramsal sanatçıdır. Sherman, bir sanatçı olarak çevresine karşı duyduğu hassasiyeti sanatında ifade etmeyi fotoğraf aracılığıyla elde etmiştir. Sherman Bufollo Devlet Üniversitesi’nde resim eğitimi görse de fotoğrafın sınırsız olanaklarını keşfederek fotoğraf aracılığı ile sahte kimlik ve anıştırma fikirleriyle oynayarak medyada kadının sunulmuş biçimlerini irdeleyen çalışmalar üretmiştir. Fotoğraf, performans ve film gibi farklı disiplinlerde üretim yapan Sherman, kadına yönelik kültürel kodları görünür kılmaktadır.

Sherman, çalışmalarında birçok role girerek birçok kimliğe bürünmekte ve durmadan kendisini fotoğraflamaktadır. Sherman çalışmalarında hem özne hem de nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda Sherman'ın fotoğrafları Wilke'nin çalışmalarında olduğu gibi performatif oto portre olarak tanımlanabilir. Ancak;

“Bu fotoğrafların hiçbiri alışıldık anlamda oto portreler değildir. Sanatçı bunun yerine, çok çeşitli rolleri keşfedebilmek için fotoğrafın gerçekliğine dair yaygın inancı kullanarak içinde rol yaptığı hayali anlatılar yaratır. Genellikle kadınlara biçilen basmakalıp rollere yönelir, ama görünüşe göre referans noktası rollerin gündelik yaşamda var olan biçimleri değil, filmler ve medyada imal edilmiş temsilleri olmuştur (Fineberg, 2014, s. 394).”

Ürettiği oto portrelerde çok fazla yardım almadan kendi kendisinin makyözü, kendisinin modeli, kendisinin kuaförü, kendisinin yönetmeni olmuştur. Bu üretimlerde, kimliğin ifadesi olarak portreden beklenenin aksine kimlik hakkında yanlış bilgi vermektedir (Yılmaz M. , 2013, s. 392).

Sherman, ürettiği oto portrelerde post modern dönemin gerçeklik algısıyla birlikte popüler kültürün belirlediği kimliklere bürünür ve tanınmaz hale gelir. Bu durumda ilk başta kendi kimliğini sorgulayarak aslında içinde bulunduğu toplumun varsaydığı gerçekliği sorgular. Ahu Antmen'in de dediği gibi; Sherman, fotoğrafın 'yalan söyleyebilme' potansiyelini ve özelliğini kullanarak, gösteri kültürünün şekillendirdiği yapay kimliklere göndermede bulunur (Antmen, 2008, s. 280). Buradan anlaşılan fotoğrafın bizlere aktarılan anlamın altında çok farklı bir kimliğin olmasıdır.

Ahu Antmen'nin 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar kitabında yer alan açıklamada Sherman şunları demektedir:

“Ben resimlerimde kendimi değil, kendiliğinden dile gelen duyguların cisimleşmiş halini göstermeye çalışıyorum. Modelin kim olduğu, herhangi bir ayrıntının olası simgeselliği kadar ilginç olabilir, ama o kadar. Karakteri hazırlarken, neye karşı çalıştığımı belirlemem önem taşıyor; insanların bütün o makyajın ve perukların altında yine o ortak paydayı arayacaklarını unutmamam gerekiyor. Oysa ben insanlara kendimi değil, onların kendileriyle ilgili bir şeyi göstermeye çalışıyorum (Akt.Antmen, 2008, s. 282)” demektedir.

Sherman'ın göstermeye çalıştığı şey yapay olarak yaratılan kimliklerdir. Bu yapay kimliklere göndermede bulunduğu ilk çalışmaları ve aynı zamanda post

modern üretim biçimlerinden parodi ve taklit sanatının ilk örneklerini verdiği “İsimsiz Film Kareleri” (1977-1980) serisidir.

Cindy Sherman’ın “İsimsiz Film Kareleri” serisi erkek bakışını özellikle Hollywood’un erkek şovenizmini merkeze alan bir tavırla çektiği altmış dokuz adet siyah beyaz portre fotoğrafından oluşur. Bu fotoğraflar, film stüdyolarının baş aktörlerini öne çıkarmak için ürettiği tanıtım fotoğraflarının üslubundadır. Filmlerde tasarlanmış ve öne çıkarılmış tipik kurgusal kadın karakterlerini fotoğraflarında yeniden oluşturmuştur. Bu fotoğraflar hiçbir zaman var olmamış filmlerdeki hiçbir zaman var olmamış kadın karakterleri betimler. Sherman’ın çalışmalarında kurmaca olarak karşımıza çıkan kadınlar gerçekte var olsalar da aslında film stüdyolarının erkek bakış açısına göre stilize ettiği kadınlar olarak vardılar (Gompertz, 2013, s. 296-297).



Resim 8. İsimsiz Film Kareleri, #21 , 1978,

Kaynak : (http-12)



Resim 9. İsimless Film Kareleri, #58, 1980

Kaynak : (<http-13>)

Sherman, İsimless Film Kareleri çalışmasında olduğu gibi sanat tarihi tablolarını da yeniden canlandırır. Tarih boyunca ünlü ressamların yaptığı yağlıboya tabloları aynı sahne ile canlandırarak çektiği fotoğrafların da gözlenen ve izlenen kadın rolünde kadın bedeninin seyredilişine atıfta bulunur. Tarihsel süreçte kadınların sunuluş biçimlerini içinde bulunduğu dönemi de yansıtarak aktarmaktadır.



Resim 10. İsimless #216, 1989

Kaynak: (<http-14>)

Sherman, yüzlerce kendisini kullandığı çalışmalarında kendi benliğini paramparça ederek yapısökümüne uğratmaktadır. Sherman,

“Kendisini iptal ederek hoşuna giden herkesin personası üzerine geçebilir hale geliyordu: her rolü oynayabilirdi artık. Sherman’ın sanatı, medya ve şöhretlerin söz konusu bireyin hakiki karakterine dayanmayan ama piyasanın o karaktere dair arzularını dikkate alan kamusal bir imgeyi imal etme ve manipüle etme yordamları yansıtıyordu (Gompertz, 2013, s. 298).”

Özet olarak filmler ya da sanat tarihi aracılığıyla Sherman’ın fotoğraflarında karşımıza çıkan portreler kolektif hayal gücünü ele geçiren birer kurgu karakterler, kimliklerdir. Gerçek ve kurgu arasındaki bu portre fotoğrafları “günümüz kültürünün doğası hakkında tüketiciyi manipüle etmek için tasarlanmış sonsuz görüntüler akışının toplumu olgu ile kurmacayı, hakikat ile yalanları, gerçek ile sahteyi ayıramayacak noktaya getirmesine dair kapsamlı bir yoruma da imza atmaktadır (Gompertz, 2013, s. 298).” Sherman, seri şekilde ürettiği fotoğraflarına isim vermez. Böylece kurgu izleyicinin düşüncelerinde de devam eder. İzleyicinin kalıp düşüncelerle değil özgür düşüncelerle hayal dünyasına dalmasına olanak tanır.

2.2.1.5. Shirin Neshat

Film video ve fotoğraf çalışmalarıyla tanınan sanatçı 1957 yılında İran’da doğmuş ve 1979 yılında yaşanan İran İslam Devrimi sonrasında ülkesini terk etmek zorunda kalmıştır. Yaşamını New York’ta sürdürmekte olan Neshat, fotoğraf sanatı alanındaki çalışmaları ile tanınmaktadır. Shirin Neshat, kökenlerine bakmakta, Amerika’nın değil, İran’ın siyasal ve kültürel değerlerini ele alarak, kadın kimliğine dair çeşitli göstergeler doğrultusunda İslam ve Batı, gelenek ve modernite, özel yaşam ve kamusal yaşam arasındaki zıtlıkları eserlerinde yansıtmaya çalışmaktadır.

Shirin Neshat, toplumdan etkilenen ve bu etkilenişin en önemli örneklerini sunan bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğduğu ve yaşadığı toplumdan etkilenerek politik-feminist bir duruşla toplumsal cinsiyet, kimlik, aidiyet, siyasi rejim ve inanç kavramlarını temsili olarak ele almaktadır. Neshat, bu temsili ele alışı çoğu zaman kendisini kullanmış, kendisini hem nesne hem de özne konumunda göstermiştir. Kendi hayatından ve deneyimlerinden beslenerek oluşturduğu oto

portrelerinde İran'daki kadına dair tanıklıkları da beraberinde getirmiş ve eleştirel bir tavırla izleyiciye sunmuştur (Yönsel, 2019, s. 588).

1990'lı yılların hemen başlarında "Allah'ın Kadınları" başlıklı serisini yapmaya başlamıştır. Bu seri İran'da bireyin hak ve özgürlüklerinin kısıtlanması sonucunda oluşan toplumsal sorunların yaratmış olduğu "özgürlük" ihlallerini konu eder (Yönsel, 2019, s. 590). Bu serisinde Neshat, siyah beyaz portre fotoğrafları ile Fars kaligrafisini bir arada kullanmaktadır. Fotoğraflarda kadınların çoğu sanatçının ailesine mensup, elinde silah tutan, sinirli, her an tartışmaya hazır halde doğrudan izleyiciye bakan türbanlı, çarşafli kadınları betimlemektedir. Sanatçının bu tarzı Batılıların "sessiz ve cinselliğinden arınmış Müslüman kadın" algısını sorgular ve inceler; Neshat yapıtlarının görsel etkilerini gençliğinde edindiği Kuran ikonografisi tecrübelerine bağlar, kavramsal gücünü ise onlara yaptığı kişisel mücadelenin sonucu gibi görür (Wilson, 2015, Akt. Güngör, 2016).



Resim 11. "Asi Sessizlik", Allah'ın Kadınları Serisinden, 1994 Fotoğraf Üzerine Siyah Mürekkep ile Kaligrafik Yazı.

Kaynak: (http-15)

Shirin Neshat'ın ortaya koyduğu bu yapıtlarda

"kadın, inanç-kültür-tarih bağlamının yanında şiddetin soğuk baskısı fotoğraflardaki silah temasıyla açıkça sezilir. Kaçınılmaz gerçek olan kökenler ve kimlik çatışması sanatçıyı takip eder ve o çemberi kırması pek de kolay gözükmez.

Sanatçı yapıtlarında toprağına ait iletişimsizlik ve eşitsizlik sarmalına yönelerek dramatik bir üsluba ulaşmaktadır (Wilson, 2015: 276, akt. Keten, 2022, s. 240).”

Yönsel’in, Düriye Kozlu’ dan aktardığına göre:

“Sanatçı yazı ve silah gibi erkek egemenliğinde bulunan iki öğeyi kadınlar için radikal bir eğilim ve militan bir tavır içinde kullanır. Doğu’da İslami iktidarların çerçevelediği sınırlar altında ve içinde yaşayan kadın bedeni üzerine yazılan bu yazılar, oluşturulmaya çalışılan Müslüman kadın kimliğine göndermedir. Neshat bu fotoğraflarda izleyenin gözlerinin içine bakar. Böylelikle İslam kuralları içinde olan erkek ve kadının göz göze gelmemesi kuralı da Neshat’ın bu radikal tavrıyla sarsılır. Neshat, bu tavrıyla dine ve kurallarına karşı gelmekte, Batılı erkek izleyici için pek bir anlam taşımasa da Doğulu erkek izleyici için örtük bir anlam içinde izleyeni günaha çağırmaktadır (Yönsel, 2019).”



Resim 12. Allah’ın Kadınları Serisinden, 1993, Fotoğraf ve mürekkep, 152 x 101cm

Kaynak: (http-16)

Kadınların bedenlerinde yer alan kaligrafi yazısı ise, İran İslam Devrimi sırasında kadın savaşçılar hakkındaki kavramsal alıntılardan oluşur. Yazılarda, devrim döneminde kadınların rolünü anlatan kadın şairlerin şiirleri kullanılmıştır. (http-15)

Kaligrafik olarak kullanılan bu yazıların kökeni ise “Doğu toplumlarında, eskiden beri insanlar ellerini, yüzlerini, ayaklarını ya da görünmeyen bölgelerini yazı ya da resimlerle, geçici ya da kalıcı dövmelemlerle” (Yılmaz, 2013: 492-493) çevrili olduğu söylenebilir.

Böylece fotoğrafta yer alan portreler dilin hem görselliğini hem de anlamını bir arada kullanmaktadır. Yazı minimal bir yüzeyde biçimsel bir öge olarak karşımıza çıkar. Ancak yazının anlamı onu okuyabilenler için değişir. Fotoğraflarda biçimsel bir öge olarak kullanılan şiirler dayatılan tüm kodları yerle bir etmekte ve erkin dayattığı dünyaya itiraz etmektedirler. Fotoğrafların siyah ve beyaz zıtlığı ise iki zıt kutupta ayrışmayı, taraf olmak zorunda olmanın duygu durumunu temsil etmektedir (Keten, 2022, s. 241).

Neshat, Batı'da yaşayan Doğulu bir kadın sanatçı olarak, portrelerinde kültür, inanç ve toplumsal yapı arasında sıkışıp kalan kadını ele almaktadır. Hem Batı'luların gözündeki Müslüman kadın imajını hem de Doğulu kadınların yaşadığı gerçekliği yansıtmaktadır.

2.2.1.6. Lorna Simpson

1960 yılında Brooklyn Amerika doğumlu Lorna Simpson kimlik olgusuna değindiği kavramsal temelli fotoğraflar üretmektedir. Simpson, eserlerinde kadın kimliğinin yanında Afro-Amerikan kadın olmaya vurgu yapmaktadır.1990 yılında Venedik Bienali'ne katılan ilk Afrika kökenli Amerikalı kadın sanatçı olmuştur.

Birinci dalga feminist düşünce siyasal ve hukuki engeller üzerine mücadele ederken, ikinci dalga feminist düşünce cinsiyet ve cinsellik kavramlarına odaklanmakta ve kız kardeş tanımı ortaya çıkartmaktadır. Ancak 1970'li yıllardan itibaren bu kavramların sadece beyaz kadınların sorunları üzerine olduğu siyahi kadınların sorunlarının görünmediği üzerine eleştiriler geliştirilmiştir. Bu eleştiriler bağlamında beyaz ve Amerikalı kadınların dışında kalan tüm diğer kadınların kimlik mücadeleleri feminist düşüncede yer almış, bu bakış açısı kadın sanatçıların eserlerine de yansımıştır.

Lorna Simspon bir Afro-Amerika'lı sanatçı olarak eserlerinde siyahi kadınların kimlik tanımlamalarına odaklanmıştır. 1990'larda Simpson ilk olarak, büyükannesinin 1950'lerden Jet ve Ebony dahil eski Afro-Amerikan Dergileri koleksiyonundan elde ettiği malzemelerle kolajlar yapmaya başlamış; kadınları hedef alan reklamlar, özellikle de cilt açıcılar veya saç gevşeticilerle Amerikan idealine uymaları için kadınlara yapılan baskılardan etkilenmiştir ([http-17](http://17)).

1990 yıllarından beri yaptığı çalışmalarının birçoğu kendi yazdığı sözcüklerin eşlik ettiği siyah-beyaz fotoğraflardan oluşur. Fotoğraflarda genellikle yüzleri görünmeyen Afrika kökenli siyahi Amerikalı kadınlar yer alır (Barret, 2015:276, Akt. Çalışkan, 2018, s. 4).



Resim 13. Lorna Simpson 'Çift Negatif', 1990-2022

Kaynak: (http-18)

Siyahi bir kadın olmanın zorluklarına değinen sanatçı, “Double Negative” adlı eserinde bu konuya vurgu yapmaktadır. 1990 yılına ait “Double Negative” adlı eserinde, Afro-Amerikan kadına dair klişeleşmiş bütün imgeleri (kıvrıkcık kabarık saçlar gibi) fetişleştirerek sunmaktadır. Kadın olmanın hali hazırda zor olduğu fakat siyahi bir kadın olmanın iki kat daha zor olmasını vurgulamaktadır (Çalışkan, 2018, s. 4).



Resim 14. Lorna Simpson, Id, 1990

Kaynak: (http-19)



Resim 15. Lorna Simpson, Meydan Anlaşması, 1990

Kaynak: (http-20)

Sanatçının birçok çalışmasında bulunan figürler izleyiciye sırtını dönmüş, yüzü görünmeyen anonim şeklindedir. Bununla birlikte, Simpson, siyahi kadınlara atfedilmiş, ötekileştirici dili eleştiren eserler üretmektedir. Sade, nötr fotoğrafların aksine yanında kullandığı kelimelerle eserlerindeki kavramsal anlatıyı güçlendirmektedir (Çalışkan, 2018, s. 1).

Lorna Simpson, bu çalışmalarında portre kavramını parçalar. Portreye kavramsal temelli bir bakış açısıyla yaklaşır. Portre kimliği tanımlayan bir araçsa, burada bir siyahi kadını, bir siyahi kadın kimliğini tanımlayan göstergelere odaklanır. Kadınlar anonim olarak karşımıza çıkarlar, onların kimliğini tanımlayan şey belki de kıvrıkcık saçlarıdır.

Simpson 2011 yılından itibaren yaptığı çalışmalarında, kolajlara resimsel pasajlar ekleyerek kahramanlarını mantığa ve yerçekimine meydan okuyan fantastik, kabarık saç stilleriyle dönüştürüyor. Genç, parlak gözlü bir kadın umut dolu bir iyimserlikle dışarı bakarken, saçları gökyüzüne doğru yükselerek rüya gibi bir yanardöner mavi ışık girdabı oluşturuyor. Siyah beyaz fotoğraf malzemesi burada sulu boyanın gevşek, sulu diliyle birleşerek ona dramatik, teatral bir gösteriş katıyor. Daha önceki sanat eseri Peruklar gibi Simpson, bu diziyte saça bağlanan siyasi imaları araştırıyor ve Siyah veya Afrikalı-Amerikalı kadınlar için bir kurtuluş eylemi olarak doğal saçlarının çılıgına dönmesine izin verme eylemini öneriyor (<http-18>).



Resim 16. Bir Arkadaş, 2012

Kaynak: (<http-21>)

2.2.1.7. Shadi Ghadirian

1974 Tahran, İran doğumlu çağdaş fotoğraf sanatçısıdır. Tahran'da yaşayan sanatçı Shadi Ghadirian'ın fotoğrafları İslam devletinde kadınların rolüne ilişkin uluslararası önyargılara meydan okumaktadır. Eski Şeriat kanunları içinde yaşayan modern bir kadın olarak kendi deneyimlerinden yola çıkan sanatçı, pozitif ve bütüncül bir kadın kimliğini tasvir eden çalışmaları ile hem Ortadoğu'da hem de evrensel olarak kadınların tanımlandığı geleneksel rollere mizahi bir şekilde karşı çıkmaktadır (http-22).

Shadi Ghadirian, portre serisinin başlangıcını 1841-896 yılları arasında Qajar Kralı Nasser el din Shah'ın yirmi bin fotoğraf albümünden esinlenerek oluşturmuştur. İran'lı yöneticiler 19. Yüzyılda fotoğrafın icadı ile beraber fotoğrafa kucak açmışlardır. Ghadirian bu eski dönem fotoğraflarından yola çıkarak, arkadaşlarını Qajar krallığı dönemindeki gibi giydirmiş ve her bir sahneye modern dünyadan elektrik süpürgesi, gitar, kasetçalar gibi unsurlar ekleyerek eski fotoğraftaki pozları yeniden canlandırmıştır (Hicks, 2015, s. 85).

Ghadirian bir kadın ve bir İranlı olarak, değiştiklerini hissetmekte ve zamandan bağımsız olmadıklarını düşünmektedir. Modern değerlerden yararlanmak istemekte ve kendilerini tüketim kültürünün bir parçası olarak görmektedir. Ghadirian, moderniteyi İran filtresinden geçirmek istemektedir (Hicks, 2015, s. 85).

Tüm dünya ülkelerinde olduğu gibi İranlı kadınlar da kendilerini geliştirmek, hayatın her alanında yer almak ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ortadan kaldırmak için çaba sarf etmektedir. Halihazırda İran medyasında özellikle de internet sitelerinde İranlı kadınların olumsuz, eksik ya da yanlış temsil edilmesi, kadınların zarara uğratılmasına ve dünya üzerindeki diğer insanların zihinlerinde yanlış şekillenmesine neden olmaktadır. Ancak bu noktada Shadi Ghadirian'ın söz konusu fotoğrafları, İran'daki durumu eleştirmek adına yapıldığı için farklı bir niteliğe sahip olmaktadır (Kalaman, 2019, s. 5).

Qajar, serisindeki fotoğrafların birçoğu “kadınlığa dair geleneksel bir bakışa ayrılmıştır. Modelin kararlı ifadesinin yanında imgeyi rahatsız eden sadece tek bir modern öge var her birinde (Hicks, 2015, s. 85).” Bu modern öge gelenekler ile modernite arasında sıkışıp

kalan İran'lı kadınları temsil etmektedir. Bu kadınlar pepsi içmekte, elektrikli süpürge kullanmaktadırlar. Ghardian, eski fotoğrafları kendine mal etmekte, modelleri ile onları yeniden oluşturarak geçmiş ve şimdiyi mizahi bir dille yan yana getirmektedir.



Resim 17. Kaçar #1 ve #3 | 1998 | C-baskı | 60x90cm & 30x40cm

Kaynak: (<http-23>)



Resim 18. Shadi Ghadirian, Like Every Day #1 ve #2, 2000.

Kaynak: (<http-24>)

Ghardian, fotoğraflarındaki kadınlar yarım ya da tam boydan portreler olarak karşımıza çıkar. Ancak bu çalışmalarda portre kavramı ters yüz olmuştur. Resim 17’de yer alan Kaçar 1’de kişinin bireysel özellikleri okunabilirken, Kaçar 3 olarak adlandırılan fotoğrafta ise bireysel özellikler örtünün (peçenin) ardında kalır. Eril iktidar kadının bireysel özelliklerini toplumsal hayattan silmekte, kadını anonimleştirmektedir. Ghardian Resim 18’de yer alan fotoğrafı aracılığıyla bu anonimleştirilme durumuna mizahi bir bakış açısıyla yaklaşır. Gerçekte görünmeyen yüzlere, görünen nesnelere yerleştirir. Dolayısıyla Ghardian, bu çalışmalarında kadının kimiksizleştirilmesine, ötekileştirilmesine, tek kalıba sokulmasına ve önemsizleştirilmesine bir eleştiri getirmektedir.

2.2.2. Türkiye’deki Kadın Sanatçılar ve Portreleri

Feminizmin ortaya çıkışı ve gelişimleriyle birlikte sanatçılar da feminist sanat bağlamında kadının ötekileştirilmesi ve kadın kimliği temelinde eserler üretmişlerdir. Ancak Türkiye’de sanat ve kadın olgularının oluşması, kadının bir sanatçı olarak kadın kimliği üzerine düşünmesi ve bu bağlamda işler üretmesinin temellerini açmak gerekmektedir.

Türkiye’de kadınların toplumsal zeminde maruz kaldıkları her türlü negatif ayrıma kıyasla, kadın sanatçıların görünürlük kazanma sürecinin, engelsiz, sorunsuz, hatta çabasız görüldüğü de bir gerçek; akla ‘mücadele’ kavramını getirecek tarihsel bir süreç sanki hiç yaşanmadı. Sanat ve kadın olgularının, Türkiye’de kuruluş felsefesinin ve modernleşme atılımının iki temsili unsuru olarak örtüşmesi, eşitlikçi görünen bu atmosferi yaratan başlıca nedendi. Sergilerde kadınlar da yer aldı, kitaplarda onlardan da söz edildi, onlar da sanat eğitimi gördü, eğitimcilik yaptı, sanat ortamında var oldu (Antmen, 2013, s. 111).

Çünkü Türkiye’de

“modernliğin temsilinde ‘kadın’ önemli bir simge değeri taşımış, söylemin oluşturulmasında vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Avrupalı yeni sanat da modern ‘kadın’ı görselleştirmiş hem meşrutiyet hem de cumhuriyet tasarladığı devrimleri, kent, konut, aile, gençlik vd. alanlardaki tüm değişimleri, savaş, eğlence gibi gösterimleri, verilen iletileri kadın imgesinin yardımıyla inandırıcı hale getirmiştir” (Yaman, 2006, s. 16)

İşte bu noktada Türkiye’de kadının var oluşu, geleneksel cinsiyet rolleri açısından toplumsal güç dinamiklerinde bir sarsıntı oluşturmaz. Çünkü nesne belli, özne bellidir (Antmen, 2013, s. 111). Dolayısıyla Türkiye’de kadın, erkek öznenin çizdiği sınırlar çerçevesinde bir var oluş sergiler. Bu Türk resim tarihi için de geçerlidir. Kadın kendi deneyimlerinin öznesi değildir. Kadının sosyal, kültürel ve ekonomik yaşamı da aile ve toplum içindeki konumu ve tüm bunlarla ilgili deneyimi de erkek sanatçıların bakış açısıyla aktarılmış olarak karşımıza çıkar. “Melek Celal Sofu’nun (1896-1976) Eski Büyük Millet Meclisi Kürsüsünde Kadın (1936) başlıklı resmi gibi bir istisna dışında, erken Türk sanatında kadınların kendilerini etkin bir toplumsal rol içinde temsil ettikleri yapıtlara neredeyse hiç rastlanmaz (Antmen, 2013, s. 112).” Kadın sanatçıları 1970’li yıllara gelene kadar ön plana çıkmadan ve belli konular içinde kalarak erkek egemen bir kültürel yapının şekillendirdiği ortam ve tarih içinde kendilerine biçilen rolü uzun yıllar sessizce yerine getirirler (Antmen, 2013, s. 112). Fakat Antmen’in aktardığına göre;

“Türkiye sanat ortamında toplumsal cinsiyeti biyolojik cinsiyetten farklı bir olgu olarak kavramaya, toplumsal olarak dişil ya da eril olarak cinsiyetlendirilmiş bir alan içine doğmanın, böyle bir alanda var olmanın anlamını sorgulamaya ve yansıtmaya çalışan sanatçılar, öncelikle kadınlardır (Antmen, 2013, s. 85).”

Ahu Antmen 1970’lerden 1980’lere uzanan zaman diliminde kadın sanatçıların erkek egemen pentür anlayışı dışında ürettikleri eserleri bilinçli bir politik duruş olarak görmez. Ancak kadın sanatçıların bu yeni ifade arayışlarına artık bir kimlik meselesi olarak yaklaştıklarını ve toplumsal cinsiyeti bir kurgu olarak konu edindiklerini öne sürer (Antmen, 2013, s. 85-86).

1980’lerden 1990’lara uzanan süreçte ise 80 darbesinin sonucunda oluşan baskı dolu bir durgunluk sürecinden bahsedilebilir. Bu süreçte kadın sanatçıların bireysel ruh hallerini yansıtmaya ve özgün resimsel bir dil arayışı içinde oldukları görülmektedir. Barry ve Flitterman-Lewis’in kadınlık mitolojisi olarak adlandırdığı; figürün ön plana çıkması, beden temsillerine ağırlık verilmesi, mistisizm ve ritüellere olan ilginin artması ve duygulara hitap eden ifade yoğunluğunun artması gibi özelliklerin bu dönem çalışmalara yansıdığı görülmektedir (Antmen, 2013, s. 128)

“1970 ve 1980’li yıllara oranla 1990’larda daha çok kadın sanatçının kadın sorunu üzerine düşündüğü ve bunu çalışma içeriklerine yansıttığı görülmektedir. Bunun nedenleri arasında, 1980’lerden itibaren Türkiye’de gelişen ve yavaş yavaş kemikleşmeye başlayan feminist düşünce dalgası ile birlikte 1990’lı yılların

konjonktürel yapısında etkisi olduğu söylenebilir. Çünkü; 1990'lı yıllar siyasal anlamda Türkiye için çok hareketli olup, 1980 askeri darbesinin etkisiyle susturulmaya çalışılan öteki kimliklerin daha çok aktif olduğu, haklarını aramaya başladığı bir dönemi de imlemektedir (Çalışkan, Sabancılar, 2017, s. 2349).”

1990'lı yıllardan itibaren ise 80'lerin baskıcı ortamından sonra çözülmenin yaşandığı ve özgürleşmenin temellerinin atıldığı görülmektedir. Fotoğraf, video, enstalasyon ve az sayıda performans gibi farklı üretim biçimlerinin de kullanıldığı sanat ortamında kadın sanatçılar erkek egemen bir düzen içerisinde üretim yaptıklarının bilincinde olarak bu düzeni irdeleyen ve eleştiren işler üretmeye başlamışlardır. Kadın sanatçılar ürettikleri işlerinde kadının toplumsal konumuna, kadının ötekileştirilmesine, erkek egemen iktidara, cinsiyet rollerine, toplumsal güç dinamiklerine, göç ve namus... gibi çoğaltılabilecek pek çok konuya odaklanmışlardır.

1960'lardan günümüze Ayşe Erkmen, Nur Koçak, Canan Baykal, Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Neşe Erdok, Nevhiz Tanyeli, Bilge Alkor, Tülay Tura Börtecene, Tomur Atagök, Jale Erzen, Fatma Tülin Öztürk, Canan Tolon, Kezban Arca Batıbeki, Hale Tenger, İpek Duben gibi birçok kadın sanatçı Türk Sanat Tarihi'nde öncü rolü üstlenmiştir. Bu sanatçıların öncülüğünde günümüzde de kadın sanatçılar bu dinamikleri irdeleyen işler üretmeye devam etmektedir. Bu tez bağlamında 1960'tan sonra Türkiye'deki kadın sanatçıların değişen üretim ve temsil biçimleriyle birlikte portre olarak ürettikleri, tanımladıkları ya da adlandırdıkları eserler seçilerek konuyla ilgili araştırmalar yapılmıştır.

2.2.2.1. Nur Koçak

1941 İstanbul doğumlu olan Nur Koçak, ilk, orta ve lise eğitimini Ankara'da tamamlamış, 1968 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nü bitirmiş, 1970-1974 yılları arasında Paris'te resim dalında uzmanlık çalışmalarında bulunmuştur. Paris'te yaşadığı yıllarda foto realist işler üretmeye başlamıştır.

Erkek egemen pentür geleneğini dışlayan, resmin anlamını sorgulayan ve yeni ifade biçimlerine bir kimlik sorunu olarak yönelim gösteren kadın sanatçılar arasında yer alan Nur Koçak, Pop Sanat'ın dinamikleri çerçevesinde fotografik bir dil benimseyerek kendi sanatsal ifade biçimini oluşturmuştur. Nur Koçak, popüler

kültür, sermaye-pazar-mal ekseninde tüketim odağı üzerinden şekillendirilen kadını ve kadın imgesini sorgulayarak Türkiye’de kadın olgusunu toplumsal cinsiyet rolleri açısından ele alan çalışmalar üretmiştir. Öte yandan cinsiyet ile ilgili kodların sınıfsal ve kültürel farklılıklar bağlamındaki şekillendirici etkisini de irdeleyerek arzu duyulan tüketim nesnelereyle üreten kültürün farklılığını ortaya koyan “kiç” (kitsch) terimiyle de ilgilenmiştir (Sabancılar, Ünal, 2021, s. 450).

Nur Koçak, 1979 yılında “Aile Albümü” ve “Mutluluk Resimleri” başlıklı portre serileri üretmeye başlamıştır. Koçak aile albümü serisinde çocukluk ve gençlik yıllarındaki hatıra fotoğraflarından yola çıkmıştır. Genel olarak stüdyoda çekilmiş fotoğraflardan oluşan bu seride aile bireylerinin portreleri karşımıza çıkar. Bir asker kızı olarak Nur Koçak bu resimlerinde bireysel hatıradan toplumsal hatıralara uzanır. Buradaki portreler aile kavramı üzerinden biçimlenmiş kodları irdeler. Toplumsal mutluluk sahneleri ile aile albümleri aslında cumhuriyetin ideal aile portresine de gönderme yapar.

Bu seride sık sık kendi oto portresini yapan Nur Koçak’ın bu yaklaşımı kurmaca belgesel kavramını akla getirmektedir. Bu kavram,

“Gerçek diye sunulan şeylerin aslında saf (kendi halinde, nesnel) gerçekler olmayıp; günlük haberlerden toplumsal ve tarihsel saptamalara, gerçekçi sanat yapıtlarından belgesel filmlere kadar her türlü ürünün belli bir bakışla kurgulanıp sunulduğuna işaret etmektedir. Koçak’ın yapıtları bunları düşündürmesi açısından da önemli bir yerde durmaktadır (Yılmaz, 2014, s. 221; Öner, 2022, s. 150).”



Resim 19. Nur Koçak, "Aile Albümü" serisinden "Annem, Babam, Ablam ve Ben 1", 1980-1983

Kaynak: (http-25)

Sanatçının kurmaca belgesel seçimiyle toplumsal gerçekleri de aktaran eserlerinde kendisini bu gerçekçi tavrın bir parçası olarak gösterdiği söylenebilir. Bu durumda kendisini fotoğraf karelerindeki bütün yapının bir parçası olarak görmüş ve kendilik gerçeğini bir çerçevenin içine ötekilerle birlikte sığdırmıştır (Öner, 2022, s. 151).



Resim 20. Aile Albümü- Annem, Babam, Ablam ve Ben

Kaynak: (http-26).



Resim 21. Aile Albümü, Annem ve Ben (1985)

Kaynak: (<http-27>)



Resim 22. Aile Albümü, Mutluluk Resimlerimiz

Kaynak: (<http-28>)



Resim 23. Mutluluk Resimlerimiz

Kaynak: (http-29)

Nur Koçak'ın portreler olarak karşımıza çıkan bir diğer çalışması ise “Mutluluk Resimlerimiz” başlıklı serisidir. Koçak, bu serisinde kartpostallardan yararlanır.

“Cağaloğlu’ndan toplama, romantizm temalı asker kartpostallarına müdahalelerle oluşturduğu bir dizi işe, bir dönem bağımsız bir kadın gazetesi olarak yayımlanan *Kelebek*’teki “Mutluluk Resimleriniz” köşesinden yola çıkarak yaptığı siyah beyaz çizimler eşlik eder. Kadın ve erkeğin birlikte görüldüğü kartpostalların yanı sıra sadece erkek fotoğraflarının yer aldığı bu köşeye odaklanan Koçak, deneyimler ve temsilleri arasındaki uyumsuzluğa dikkati çeker (http- 30).”

Koçak bu resimleri ile geleneksel kadınlık/erkeklik imgelerinin içini oyan, verili kodlara yamuk bakmayı önermektedir. Mutluluk Resimleriniz, dönemin tipik ‘kadın gazetesi’ olan *Kelebek*’in aynı adlı köşesinde basılmış fotoğraflardan yola çıkarak gerçekleştirilen kartpostal boyutunda 36 adet kurşun kalem desendir. Bu fotoğraflarda yer alanların hepsi erkektir ve çoğu da ‘askerlik anısı’ fotoğrafıdır. Fotoğraf altlarında kalıplaşmış cümleler yer alır: “Yakınlarıma ve arkadaşlarıma asker ocağından selam gönderiyorum...” Ne var ki fotoğraflardaki (ve dolayısıyla desenlerdeki) insanlar, erkek ve erk kavramlarından olabildiğince uzak bir görünüm sergilemektedir (Antmen, 2013, s. 101).



Resim 24. Nur Koçak, Mutluluk Resimleriniz Serisinden Bir Çizim, 1981

Kaynak: (http-31)

Oysa Mutluluk Resimleriniz, sanki bir yandan da tepeden inme (cinsel) kimliklendirme süreçlerinin aksadığı noktaları belgeler. Toplumsal cinsiyetin her zaman bir ‘yapma edimi’ olduğuna ve toplumsal cinsiyetin performatif doğasına vurgu yapan Judith Butler, Cinsiyet Belası’nda kimliğin inşasının, parçalanmasının ve yeniden dolaşıma girmesinin hep dinamik bir kültürel ilişkiler sahası bağlamında gerçekleştiğini iddia eder. Bu açıdan bakıldığında Mutluluk Resimleriniz, parodik bir düzeyde ‘erkeklik’ olgusunu sekteye uğraticı bir görsel şaka gibidir; bu anlamda erilin ve dişilin yerini ve istikrarını yeniden değerlendirmeyi zorunlu kılar (Antmen, 2013, s. 101).

Çünkü Kelebek gazetesinin mutluluk resimleriniz köşesinde çıkan fotoğraflarda kadın figürü hiç yer almaz. Bu durum bizlere kadının toplumsal yaşamdan dışlandığı olgusu üzerine düşünmeye itmektedir. Nur Koçak bu durumu ironik bir şekilde resimlerine yansıtır (Yılmaz, 2008, s. 207).

Koçak, fotogerçekçi bir tavırla yaptığı “Aile Albümü” ve “Mutluluk Resimleri” başlıklı portre serilerinde hem kişisel tarihine hem de toplumsal ve kültürel olarak belirlenen kodlara karşı bir aralık açmak ister.

2.2.2.2. Gülsün Karamustafa

1946 yılında Ankara doğan Gülsün Karamustafa, bireysel ve toplumsal hafıza, toplumsal cinsiyet, kimlik, göç ve gündelik yaşam gibi konular bağlamında çalışmakta, resimden hazır nesneye, enstalasyondan filme uzanan bir çeşitlilikle eserler üretmektedir. 1969'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yüksek resim bölümünü, 1979 yılında ise İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda sanatta yeterlik eğitimini tamamlamıştır. Ahu Antmen'nin aktardığına göre Karamustafa akademi de eğitim gördüğü yıllardaki bir anısını şöyle anlatmaktadır: “Akademi’de öğrenciyken yaptığım desenleri gören bazı hocalar ‘sende erkek bileği var’ demişlerdi. Neydi bu erkek bileği, tam olarak anlamamıştım ama çok gururlandığımı hatırlıyorum (Antmen, 2012, s. 63).” Karamustafa bu anısını paylaşarak aslında bir kadın olarak sanat okulunda ya da sanat alanında var olmanın hangi temellere dayandığının altını çizmektedir.

“Erkek bileği”, eril olarak cinsiyetlendirilmiş sanat terminolojisinde karşımıza çıkan bir kavramdır ve başta Güzel Sanatlar Akademisi olmak üzere Türkiye’de sanat eğitimi veren kurumlardaki başlıca değer ölçütüdür. Bu çerçevede “erkek bileği” ne sahip olmak gurur vericidir, “kadın sanatçı” kategorisi ise, Karamustafa’nın kuşağından pek çok sanatçının da dile getirdiği gibi, ayrımcılıktır; o kuşağın birçok kadın sanatçısı tarafından “sanatçılığı” gölgeleyen gereksiz bir cinsiyet takısı olarak algılanır (Antmen, 2012, s. 71).

Karamustafa, üretim yaptığı her süreçte dönemin toplumsal yapısına göndermelerde bulunmaktadır. Toplumsal yapıyı kadın portrelerinde karşımıza çıkartan Karamustafa, erken dönem resimlerinde gündelik yaşam ve göç kavramları bağlamında kadını ve kadının ev içi hallerini yansıttığı çalışmaları, o dönemdeki kadınları sembolleştiren portreler olarak tanımlanabilir.

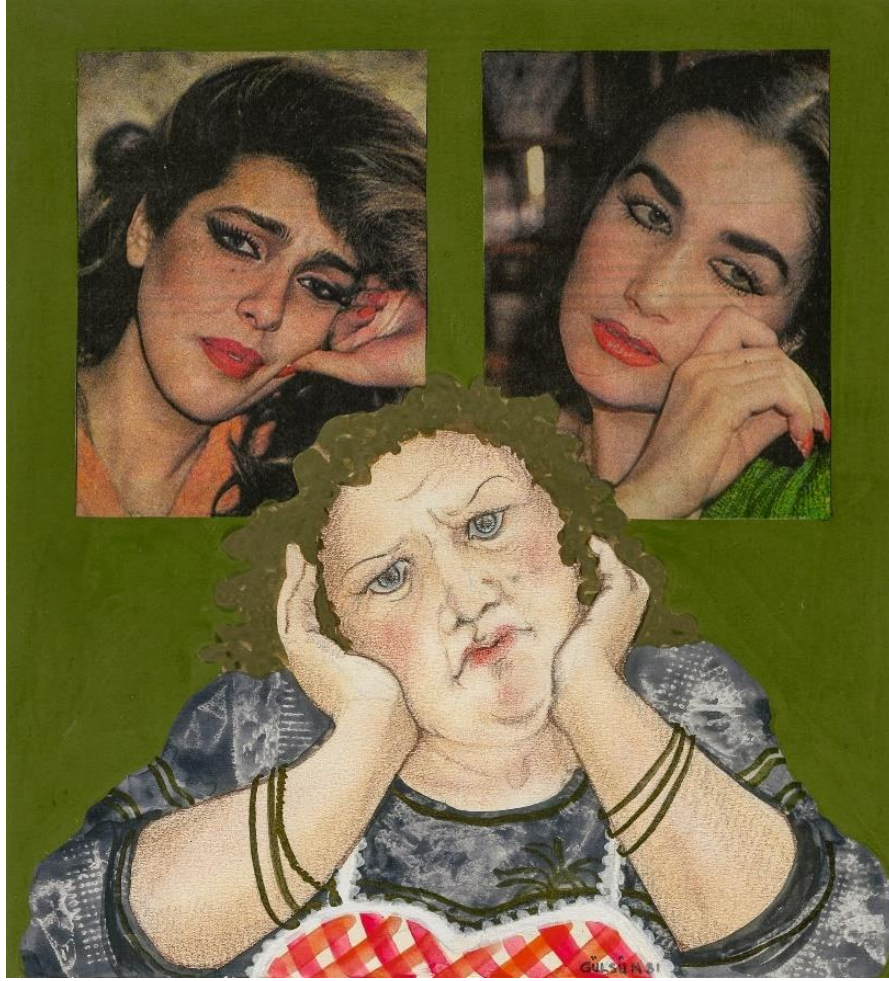
Bu resimlerde yer alan kadın portreleri köyden kente göçmüş, eş, gelin ya da anne olarak karşımıza çıkar. Bazen dertli, bazen çaresiz, bazen umutludurlar. “1980’lerden itibaren büyük kentte kendine yeni(den) bir kimlik inşa etmek durumunda kalan kadınların altüst olmuş kültür algısına dair ipuçları (Antmen, 2013, s. 103)” verirler.



Resim 25. Gülsün Karamustafa, "Kıymatlı Gelin", 1975

Kaynak: (http- 32)

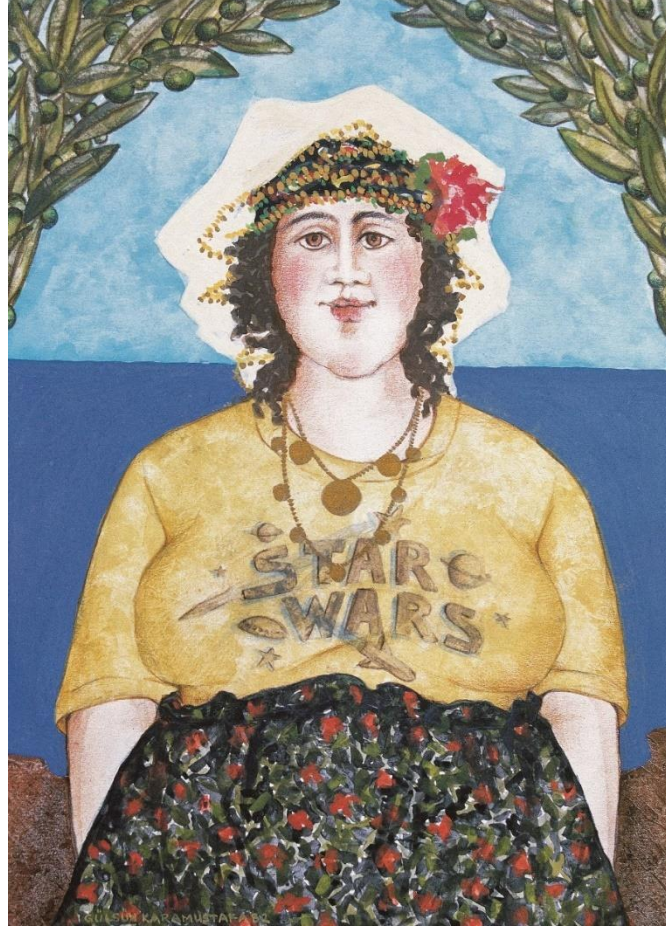
1975 tarihli Kıymetli Gelin başlıklı çalışma geleneksel kıyafetler giymiş ve etrafı çeyizlerle donatılmış bir kadın portresidir. Yüz ifadesi mutluluğu değil ciddiyet ve içe kapanmışlığı yansıtmaktadır. Kadının bedeni sahip olduğu çeyizin içinde kaybolurken, sergilenen nesnelere bir parçası haline dönüşmüştür (Heinrich, 2007, s. 18). Karamustafa, Kıymetli Gelin adlı çalışmasını da “Türk gelenekleri bağlamında ele alır. Bu resimde geleneksel kıyafetler, çeyiz ve bayrak dikkat çeken unsurlardır. Bayrak hem düğün evini sembolize eden bir unsur hem de ataerkil dili imleyen bir sembol olarak karşımıza çıkar (Çalışkan, Sabancılar, 2017, s. 2349).”



Resim 26. Gülsün Karamustafa, Banker Kastelli Ne Yaptın Bize, 1981

Kaynak: (http-33).

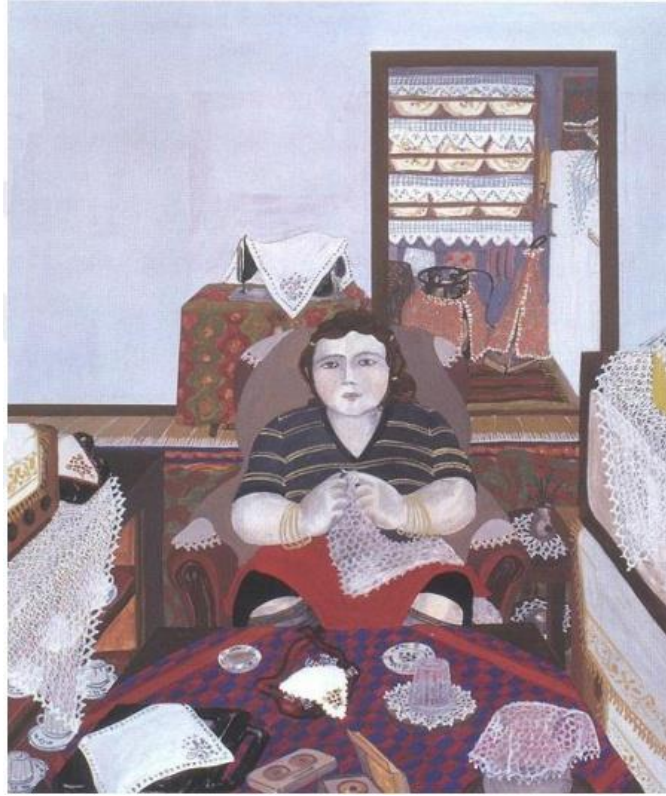
"Banker Kastelli Ne Yaptın Bize", adlı çalışmada da dönemin ünlü kadın oyuncularının posterlerinin asılı olduğu bir duvar önünde, üzerine mutfak önlüğü giymiş çaresizce düşünen bir kadın portresi görülmektedir.



Resim 27. Gülsün Karamustafa 'Star Wars' 1982

Kaynak: (http-34)

Star Wars adlı çalışmada da “şalvar, başörtüsü ve takısının yanı sıra ünlü bilim kurgu filminin logosunun basılı olduğu bir t-shirt’ü de üzerinde taşıyan bir kadın portresi (Heinrich, 2007, s. 20).” İstanbul Palas, adlı çalışmada ise Art Nouveau üslupla yapılmış evin iki sütunu arasındaki balkondan başörtüsünü silkeleyen bir kadın portresi karşımıza çıkar. Evin mimari yapısı, kadının takıları ve iki sütun arasına gerilen duvar halısı ve halının üzerinde Arap alfabesiyle yazılmış yazılar resimde dikkat çeken unsurlardır.



Resim 28. Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet, 1976

Kaynak: (http-35)

Sanatçı, Örtülü Medeniyet adlı çalışmasında, gelenek ve toplumsal cinsiyet rollerinin gerekleri arasına sıkışan kadını, ironik bir anlatımla, dantel örtülerin arasında bize bakarken resmetmiştir (Sağlık, 2014). Kadın televizyon radyo gibi tüm modern mobilyaları dantel örtüyle kaplamıştır.

Karamustafa, bu resimlerinde geleneksel olanın modern olanı nasıl örttüğünü, göç kavramının kentsel kültür üzerindeki etkilerini göz önüne sermek istemektedir (Heinrich, 2007, s. 22). Karamustafa ürettiği bu kadın portrelerinde zıt göstergeleri bir arada kullanır. Çiğdem Sağır, Karamustafa'nın farklı öğeleri bir araya getirişini, sentez tasasından çok bu birlikteliklerin geriliminden ya da uzlaşımından faydalanmak için olduğunu düşünür (Sağır, 2008, s. 162).

Sonuç olarak Karamustafa, Kıymetli Gelin resminde geleneksel kültürel kodları ele alırken Banker Kastelli Ne Yaptın Bize, Star Wars ve Örtülü Medeniyet adlı portre çalışmalarında, kırsaldan kente göç etmiş kadınların yeni hayatlarında modern kültür ile girdikleri ilişkileri ve bu ilişkilerdeki çelişkileri öne çıkartmaktadır. Örtülü Medeniyet adlı portrede ise örtme edimine odaklanmaktadır. Gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özellikleri bu resimlerde karşımıza çıkar. Ancak bu

resimlerde yer alan kadın portreleri kişileri temsil etse de, bu kişilerin kim olduğu bilinmez. Gerçekten çok düşe hitap ederler. Gelenek, göç, kültürel çatışma gibi konuları tanımlayan birer sembol portreye dönüşürler.

2.2.2.3. Hale Tenger

1960 İzmir doğumlu olan Hale Tenger, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve İngiltere’de South Glamorgan Yükseköğretim Enstitüsü’nde seramik eğitimi almıştır. Sanatsal üretimlerinde toplumsal ve siyasal yapıdan etkilenişinin en çarpıcı örneklerini görmek mümkündür. Gençlik yıllarında 1980 askeri darbesine ve sonrasında oluşan değişimlere tanık olmuş, bu olguları sanatına yansıtmaya çalışmıştır.

Hale Tenger toplum ve birey ölçeğinde yaşanan, kimlik, kültür, aidiyet gibi belli güç ilişkilerini gündeme getiren ikilemlere ilgi duymuş, bu ilgisini eserlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Modernleşmenin yarattığı sıkıntıları varlık/yokluk, aynılık/ayrılık, geçmiş/gelecek, içerisi/dışarı, iktidar/tabiiyet, haz/acı gibi ikilemler üzerinden ele almıştır. Tenger, kendi yaşadığı coğrafyanın merceğinden bakmayı da ihmal etmemiştir (Antmen, 2007, s. 12).

Berna Coşkun Onan, Postmodern Sanatta Nesne ve Mekan Bağlamı: İki Türk Kadın Sanatçı başlıklı makalesinde Tenger’in 1970 sonrasında kavramsal sanatla ortaya çıkan malzeme sınırsızlığıyla birlikte ürettiği çalışmalarında; toplumları etkileyen cinsiyet farklılığından kaynaklanan sorunları, ilerleme ve modernleşmenin çıkmazlarını, kültürel evrimin cinsiyetler üzerindeki etkisini ya da sınıfsal ayrımları keskinleştiren aidiyet ve kimlik bunalımlarını sorgulamaya ve sorgulatmaya çalıştığına değinmektedir (Onan, 2011, s. 180).

Tenger’in tüm evrendeki işleyişe karşı olma durumu portre türündeki işlerinde de belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Konuşmayan yığınların yaşadığı bir ülkede, toplumsal haklar kadar bireysel hakların da önemli olduğunu hatırlatmaya çalışan Tenger, kişisel düşümleri, ezilmeleri, haksızlıkları ve yok oluşları kendi bakış açısıyla anlatmaya çalıştığı işlerine portre isimleri vermiştir. Portreleri, başlı başına belirli bir dönemi oluşturmamaktadır. Sanatçının tüm sanat yaşamı boyunca tanık olduğu toplumsal gerilimleri yansıtan portre çalışmalarıyla karşılaşılabilir. Sanatçı, “Bir Kadının Portresi”, “Kesit”, “Oto portre”, “Haşa” ve “Kant’ın Portresi” gibi

birçok işinde farklı kişilik özelliklerini, kendi anlatım tarzıyla görselleştirmiştir. Tenger'in tüm portre isimli işlerinde fark edilen ortak duygu, oluş nedenleri, sorun ettiği karşıtlıklar ve metaforik anlatımlardır (Onan, 2011, s. 184).



Resim 29. Hale Tenger, Bir Kadının Portresi, 1990, 150x35x12 cm

Kaynak: ([http-36](http://36))

Hale Tenger'in erken dönem yapıtlarında ele aldığı konular arasında, kadın\erkek ayrımı ve cinsiyet ayrımcılığı da önemli bir yer tutar. Tenger bu konuyu da uygarlık sorunu bağlamında düşünmüş ve doğa\kültür ikilemi üzerinden okumuş, kültürel kurguların kadını nasıl ötekileştirdiğini sorgulamıştır. Örneğin “Bir Kadının Portresi” (1990) başlıklı çalışmasında üzerini dikenlerle ördüğü bir gemi halatını kullanarak yarattığı zıtlıkla, kadının edilgenliği mitini ele almıştır (Antmen, 2007, s. 17).

Tenger, “Bir Kadının Portresi” (1990) isimli çalışmasında nesnelere görselliklerinin metaforik anlamlarını kullanmaya çalışmıştır. Erkeklerle ait bir meslek gibi algılanan denizciliğin halatını, kadınsı bir gösterge olan saç örgüsüyle birleştirerek karşıt iki öğeyi tek bir görsel forma sokmuştur. Antmen'e göre ise bu işteki saç örgüsü şeklinde dikenli halatla vurgulanmak istenen anlam, kadının edilgen bir yapıya sahip olduğudur. Fakat malzeme ya da araçların organik ve işlevsel

karşıtlıklarından yararlanan Tenger, bir kadın portresi ismiyle adlandırdığı bu çalışmasında kadına ona yakıştırılan edilgen yapının tersine sağlam ve dayanıklı bir malzeme giydirmiştir. Sorgulanması gereken, bilinç merkezli sürdürülen edimsel hayatın bir parçası olan kadının, fallus merkezli işleyişe dayanan farklardan ileri gelen karşıtlıklarla karşılaştığıdır (Onan, 2011, s. 185).



Resim 30. Hale Tenger, Kırık Plak / Oto portre, 2005, Lazer Tekniği İle Fotoğraf Kağıdına Baskı, Plak ve Motor, Cam ve Ahşap Çerçeve, 71 x 127 cm

Kaynak: (http-37)

Tenger, Kırık Plak/Oto portre olarak adlandırdığı çalışmasında geçmiş/şimdi ikilemi üzerinden bir kurgu yapar. Bu kurgu hem gösterge olarak hem de kavram olarak karşımıza çıkar. Bu oto portre, tabelasında kırık plak yazan eskici dükkanının fotoğrafı ile hiç durmaksızın dönen bir plaktan oluşur. Fotoğrafta yazan kelimeler ve nesnenin kendisi bir zıtlık oluşturur ve izleyici bu zıtlıkla baş başa kalır.

Ahu Antmen, Tenger'in kendi imgesini kurarken bir eskici dükkanının fotoğrafını seçmesini anlamlı bulur. Çünkü “çok uzak ya da çok yakın geçmiş; bazen de geçmiş düşüncesinin kendisini görsel bellek oyunları ile tekrar kurgulayan Tenger de aslında imgeleri, nesnelere, anıları biriktiren bir koleksiyoncu gibidir (Antmen, 2007, s. 119).”

Hale Tenger'in Kant'ın Portresi (1994) adlı çalışması iç mekan duygusu hissettiren büyük bir enstalasyon olarak karşımıza çıkar. İçinde gezinilen bu iç mekan aslında Kant'ın zihnidir. Modern bahçelerde kullanılan öğütülmüş ağaç kabukları, düzenli bir oda, saat ve gaz lambası gibi simgesel anlamlarla yüklü nesnelere, üç boyutlu bir hikaye oluşturacak şekilde bir araya getirilmiştir. Burada aşırı akılcı bir zihinsel yapının savunma biçimi olarak tezahür eden gündelik yaşam

takıntılarıyla gerçek bir düzen/denetim hastası olan Kant'ın portresini kurgular. Kurgulanan bu portre Tenger'in kendi çağının anlatım biçimlerini benimseyen bir nitelikte üretilmiştir. Bu üretim biçimi Kant'ın 1960'lara kadar sanat/estetik alanında etkin olan düşüncelerinin de çöktüğünün göstergesi olarak karşımıza çıkar (Antmen, 2007, s. 17).

Tenger portrelerinde hem kendini hem toplumdaki kadını hem de sanatı metaforlar ve ikilemler kullanarak ele almıştır. Tarihin ve kültürün sınırlarına, kadının bu toplumdaki var oluşuna ve var oluş mücadelesine ve ataerkil yapının kadınlar üzerindeki yaşamsal etkilerine yer vermiştir.

2.2.2.4. Gülçin Aksoy

1971 Samsun doğumlu Gülçin Aksoy 1993 yılından beri Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü Öğretim üyesi olarak çalışmakta ve 'Halı Atölyesi'ni yürütmektedir. Gülçin Aksoy, resimden, fotoğrafa, videodan yerleştirmeye, halıdan performansa kadar farklı mecralarda üretim yapmaktadır. Aksoy, eserlerinde aile, cinsiyet, devlet ve resmi ideolojiye yönelik göstergeleri otobiyografik bir kurguyla ele almaktadır.



Resim 31. Gülçin Aksoy, KA'nın Arşiv Usulü Portresi, 2014, Heykel/ Yerleştirme Depo İstanbul

Kaynak: (<http-38>).

Aksoy KA'nın Arşiv Usulü Portresi, adlı çalışması Aksoy'un GA ve KA olarak kodladığı ikiz kardeşlerinden birisidir. KA, Ahu Antmen'nin deyişiyile kolay kolay anlatılamayan, bazen hiç anlatılamayan 12 Eylül darbesinin ağır soluğunun hissedildiği, vurularak öldürülen kardeşi tanımlar (Antmen, 2014, s. 10; akt. Sabancılar, 2022, s.170)

Sembolik olarak arşive işaret eden üst üste sıkıştırılmış gazetelerden oluşturulmuş KA'nın portresi bir heykel/yerleştirme olarak karşımıza çıkar. Bilindik portre temsillerinin aksine bir üretim biçimiyle yapılan bu çalışmada;

“Kardeş, ölüm ve arşiv kavramları bir araya gelir. Her türlü belge ve bilginin toplandığı, muhafaza edildiği yer olarak arşiv, bu çalışmada üst üste konmuş ve değersizleşmiş bir yığın andırır. Aksoy, portreyi bir çeşit tasvir etme sanatı, arşivi ise travmatik bir yığın olarak görmektedir. Arşiv oluşturmak içinse sınıflandırma yapmak gerekir (Sabancılar, 2022, s. 171).”

Aksoy bu çalışmasıyla, yakın geçmişe ait aile, ölüm, ideoloji, iktidar, arşiv ve sınıflandırma gibi kavramları irdeler. Kavramlar arasındaki ilişkileri birey ve toplum, hafıza ve tarih bağlamında açığa çıkarır.

Farklı mecralarda üretim yapan Aksoy'un portre olarak tanımladığı çalışmalar mevcut olsa da özellikle 2018 yılında açtığı Koro başlıklı sergisinde “Koro Şefleri Korosu” başlıklı çalışması portre serisi olarak karşımıza çıkar.

Aksoy, Koro başlıklı sergisinde “bireysel çevreden kamusal Alana bellek hasarı/kaybı ve deformasyonuna, gündelik yaşamdan tarihe, kişisel ilişkilerden toplumsal uzlaşımlara, açık ya da örtük olan iktidar mekanizmalarını taktiksel ve ironik bir dille görselleştirir (http-39).”

Seyir korusu, sanatçılar korusu, ağaç korusu, havuç -tokmak- kadeh korusu, ağlama korusu, koroların korusu, koro şefleri korusu, kendi kendinin korusu, koristler korusu, korosal faaliyetler, korusu kadar konuşanlar, korusu olup derdi olanlar, korolara gelenler, koro tatlı koro- ballı koro, karlı koro, korodan koroya, korusuzlar...Korolar alemi... (http-40) gibi başlıklarla üretilmiş çalışmaları arasında “Koro Şefleri Korosu” iktidar mekanizmalarını koro metaforu üzerinden gösterir.

Aksoy koroyu topluluklara, toplulukların çevrilme veya manipüle edilme şekillerine dokunabilmek için kullandığı bir metafor olarak tanımlar (http-41). Halı dokuması olarak üretilmiş bu seri Türkiye’de ve dünyanın çeşitli ülkelerindeki siyasi liderlerinin portrelerinden oluşur. Yan yana gelmeleri ve hep bir ağızdan söylemleri ile koro oluşturan liderlerdir. Aksoy, “Koro Şefleri Korosu” ile dün ve bugünde

Türkiye’yi ve Dünya’yı yönetenlerin hep bir ağızdan söylemlerini, vaatlerini, yaptıklarını ve yapmadıklarını hatırlatmaktadır.



Resim 32. Gülçin Aksoy, Koro Şefleri

Kaynak: (http-42)

2.2.2.5. Özlem Şimşek

1982 İstanbul doğumlu fotoğraf ve video sanatçısı Özlem Şimşek, 2005’te Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü’nü bitirmiştir. Ardından Dokuz Eylül Üniversitesi Fotoğraf Bölümü’nde yüksek lisans eğitimini, Yıldız Teknik Üniversitesi’nde Sanat ve Tasarım alanında da sanatta yeterlik eğitimini tamamlamıştır. Şimşek kadın kimliği ve toplumsal cinsiyet konularına odaklanır. 2009 yılında başladığı “Oto Portre Olarak Modern Türk Resmi” serisinde, Türk sanat tarihine mal olmuş ressamların kadın portrelerini kendine mal ederek onları yeniden üretir.

Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, Halife Abdulmecid Efendi, Mihri Müşfik, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail gibi sanatçıların yapıtlarını kendi bedenini kullanarak yeniden kurgulayan sanatçı, feminist temelli parodik bir temsil stratejisiyle Türk resmindeki ‘modern kadın’ imgesinin (ve bağlantılı olarak modern kadın kimliğinin) inşa süreçlerini ele alır (Antmen, 2013, s. 35).

Şimşek 27.08.2018 tarihinde Kontrast Dergi’de yaptığı söyleşisinde, “Oto Portre Olarak Modern Türk Resmi” serisinde hem Tanzimat sonrasında hem de Cumhuriyet sonrasında değişen veya oluşan kadın imgesini ve bu kadın imgesini ressamların nasıl ele aldığını araştırdığından bahseder. Kadına biçilen roller neydi ve bu temsile nasıl yansiyordu sorularını sorar. Diğer bir serisi ise Dramatik Personadır ve onda da Türkiyeli ressamların Batı sanat geleneği, Doğu/Batı mitolojisi gibi kaynakların kadın temsillerine nasıl yansıdığı üzerine oluşturur.

Özlem Şimşek bu işlerini “Türkiye’deki kadınlık” müessesinin inşasını anlamaya yönelik seriler olarak görmektedir. Çünkü o dönemde kadınlar Avrupalı bir şekilde resmedilseler bile hala kadınların nasıl giyineceğine, nerede ve nasıl dolaşacağına dair sıkı kararnameleler bulunmaktaymış (http-42).



Resim 33. Özlem Şimşek, ‘Hale Asaf Olarak Oto portre’ (Hale Asaf’tan Sonra)

C baskı, 106x180 cm, 2011

Kaynak: (http-43)

Erkek ressamlar tarafından yapılan bu resimler, dönemin yönetici seçkinlerinin vizyonları, arzuları ve siyasi görüşlerinden yola çıkarak “ideal Türk kadını” temsil eder. Türk toplumu büyük dönüşümler geçirdiği ve sanat tarihi pek

çok sesi ve farklı bakış açılarını benimsediği için Şimşek, bu eserlerini erkek ideolojisinden uzaklaştırarak, modern Türk kadınının kimliği ve temsilin doğası üzerine sorular sormaya çalışır. Kendini sahneleyen Şimşek, bu fotoğrafların hem yazarı hem de konusu olur. Yapıtlarda güçlü bir performatif öge vardır. Sanatçı, çalışma sürecinden bahsederken, ressamın bakış açısını belirliyor ve pozu bulmaya çalışıyoruz. Doğru pozu bulduğumda resimle ilgili duygu üzerime geliyor ama her zaman bir boşluk var. Görünüşe göre resme yaklaştıkça ondan uzaklaşıyoruz. O zaman, fotoğraf çekimimizden bir şeyin karenin bir parçası olması gerekiyor. İşte o zaman resimdeki fantezi ve fantezimiz kesişiyor (Antmen, 2013, s. 36).

Çoğu modern Türk sanatçısı fotoğraftan çalışmaktadır. O poz verme anının görünümünden (yani fotoğraftan) başka bir mecraya, resme dönüşüyordu. Şimşek'in serisinde ise resimden tekrar fotoğrafa dönüşüyor, dolayısıyla etrafında dönüp durduğumuz ama ne kadar ulaşmaya çalışırsak o kadar uzaklaştığımız orijinal anlardan bahsedebilmemiz mümkün oluyor. Mitin başlangıç noktası orası zaten, orijinal olarak aldığı an, yani modelin pozu verdiği an. Şimşek'in fantezisi de o rollere girmek. Üstelik işin performans kısmı da var. Şimşek o kadınlar gibi giyinip aynı şekilde poz verdiğinde aslında o resimlerdeki kadınların da fantezi oldukları birden ifşa oluyor (Antmen, 2013, s. 49).

Şimşek'e göre, yapıtlarının çıkış noktası, bu kadınların resimlerde canlandığı rolleri anlamak üzerine kuruludur:

“Modellerin pozları ve o pozun izleyiciye aktarılma şekliyle ilgileniyorum. Ressamın sanat anlayışı, toplumsal görüşü, kadını görüşü var resimlerde. Onun yanı sıra o kadının kimliği de kendini gösteriyor poz verirken. Hepsi karşılıklı bir etkileşim içinde oluşuyor. Model poz verirken karşısındaki ressamla ilişkisi var, hem kadın-erkek ilişkisi, hem toplumsal açıdan ilişkisi, hem de kişisel bağlamda ilişkisi var. Bunların hepsi birbirine geçiyor ve bu resimler ortaya çıkıyor. Ben bu resimlerde tüm bu ilişki biçimlerinden doğan kadın imgesini araştırıyorum. Hepsinde, bu ülkedeki kadınlık durumuna biçilen rollerin yeniden üretildiğini görebiliriz (Antmen, 2013, s. 36).”



Resim 34. Özlem Şimşek “Mediha Hanım Olarak Oto portre (Namık İsmail’den Sonra), 2010

Kaynak: (<http-44>)

Namık İsmail’in eşi Mediha Hanım’ı hem cumhuriyet öncesi hem de cumhuriyet sonrasında resmetmiş ve yaptığı portrelerinde dönemsel farklar Özlem Şimşek’in dikkatini çekmiştir. Şimşek’in tespitine göre “cumhuriyet öncesindeki hülyalı bakışlar, jestler ve pozlar yerini cinsiyeti çekilmiş duruşlara, bakışlara bırakır. Cumhuriyet modernizmi kadınlara görece eşitlik vaat ederken cinsiyetin geri çekilmesini yadsımasını talep eder” (<http-45>).

Çünkü cumhuriyet sonrasında;

“Modernliğin ve batılılığın simgesi olan Cumhuriyet’in asil kızları yaratılır ve bu kızlar 1930 yılından itibaren de erkeklerle aynı vatandaşlık haklarına sahip olurlar. Cumhuriyet kızı, hem büyük harfli ailesinin (vatanının) hem de küçük harfli ailesinin (kendi ailesi) onurunu/iffetini koruyacak, ocağın sönmesine izin vermeyecek ve sığağını/devamını sağlayacaktır (Ağduk, 2013, s. 305 (Sabancılar, 2022, s. 166).”

Şimşek’in yeniden canlandırdığı Mediha Hanım olarak oto portre çalışması, Cumhuriyet öncesindeki kadını temsil eder. Şimşek izleyiciyle flört eden, bir kadın yaratmak ister. Baştan çıkarmaya, etkilemeye çalışan bir kadın rolüne bürünmek ister (<http-45>).

Özlem Şimşek Mediha Hanım’ın kimliğine bürünür. Gerçek Mediha Hanım portresinde kadının kıyafetine ve ortama dair ayrıntılar oldukça serbest bir şekilde resmedilmiş olduğu için bu yapıtın yeniden üretimi, Özlem Şimşek’in çalışma

yöntemine dair fazla ipucu edinmemizi sağlar. Resimde gördüğümüz ‘siyahlı’ kadının belli belirsiz giysisi, Özlem Şimşek’in fotoğraflarında ayrıntılarıyla seçebildiğimiz bir kıyafete dönüşmüştür. Resimde omuzları biraz düşük duran Mediha Hanım, fotoğrafta yeniden canlandırıldığında kendinden daha emin bir ‘konu mankeni’ne dönüşür. Bu duruş ve kıyafetteki ayrıntılar, Özlem Şimşek’in dönemin kadın modasına vurgu yapmak istemiş olabileceğini düşündürür (Antmen, 2013, s. 52)

Şimşek’in “Oto Portre Olarak Modern Türk Resmi” başlıklı serisi yine performatif oto portre olarak tanımlanabilir. Bu çalışmada var olan portreler Türkiye’deki kadın kimliğinin nasıl kurgulandığına dair ipucu oluşturmaktadır. Bu portrelerde karşımıza çıkan kadınlar belirli bir kişiyi tanımlar. Tanımladığı kişi, aynı zamanda bir dönemi ve o dönemdeki siyasal ve kültürel yapıyı da tanımlamaktadır. Dolayısıyla bu portrelerde kişinin bireysel özelliklerinin ötesinde o kişinin yaşadığı toplumun dönemsel özellikleri karşımıza çıkmaktadır.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemi içerisinde yer alan literatür tarama yöntemi kullanılarak geçmişte yapılan araştırmalar incelenmiş ve öncelikle problem durumu oluşturulmuştur. Araştırmada kadın ve kadın sanatçı kavramları feminizm bağlamında incelenerek temsil ve portre kavramları ile ilişkilendirilmiştir. Metinler ele alınan konu kapsamında bölümlendirilmiş ve ilgili görsellerle desteklenmiştir. Araştırma sürecinde üretilen sanatsal çalışmalara ise bulgular ve yorumlar kısmında yer verilmiştir. Bu araştırmada ayrıca araştırmacı, öğrenen ve uygulayıcı kimlikleri yan yana geldiği ve iç içe geçtiği için, sanat temelli bir araştırma yöntemi olan a/r/tografik soruşturma yöntemi de kullanılmıştır. “A/r/tografi sanatçı kimliğinin, eğitmen kimliğinin (öğreten, öğrenen) ve araştırmacı kimliğinin iç içe geçmiş olduğu sorgulama sürecine dayanan ve uygulamayı merkeze alan bir yaklaşımdır (Sinner ve diğ...,2006) (akt. Erişti, 2021, s.9).”

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırma kapsamında herhangi bir nicel veri toplama yöntemi kullanılmamıştır. Dolayısıyla herhangi bir evren ve örneklem belirlenmemiştir.

3.3. Veri Toplama Araç ve Teknikleri

Bu araştırmanın kuramsal ve ilgili alan yazın bölümleri için literatür taraması yapılarak veri toplanmıştır. Araştırmada kadın sanatçılar ve portre çalışmaları feminizm ve 1960 sonrası sanat ilişkisi üzerinden incelenmiş ve aynı başlıklar temelinde kavram ve konu ile ilgili sanatsal uygulamalar yapılarak bu uygulamalar doküman analizi yöntemiyle çözümlenmiştir.

3.4. Verilerin Toplanma Süreci

Bu araştırmada öncelikli olarak temsil, toplumsal cinsiyet, feminizm, kadın kimliği ile ilgili literatür taraması yapılarak veriler toplanmıştır. Konu ile ilgili toplanan veriler portre ve kadın sanatçılar bağlamında ilişkilendirilmiştir. Veri toplama araçları olarak ulusal ve uluslararası alan yazında yer alan kitaplar, dergiler, tezler, makaleler, sempozyum bildirileri, çeviri metinler vb. gibi bilimsel yazılı yayımlar taranmıştır. Sanatçıların ürettiği sanat eserlerinin görsellerine ulaşmak için sanat müzeleri, koleksiyonlar, kataloglar, sanatçı web sayfaları ve internet kaynakları taranmıştır. Bu doğrultuda tezin ana fikrini oluşturan kadın sanatçıların portre çalışmaları, 1960'lı yıllardan itibaren sanatın değişen temsil biçimleri bağlamında sınıflandırılarak incelenmiştir. Aynı başlıklar temelinde kavram ve konu ile ilgili sanatsal uygulamalar yapılarak bu uygulamalar doküman analizi yöntemiyle çözümlenmiştir.

3.5. Verilerin Analizi

Bu araştırma çerçevesinde araştırmacı ve öğrenen kimliklerinin yanında uygulayıcı kimliği ile araştırmanın kuramsal çerçevesiyle ilişkili olarak sanatsal uygulamalar yapılmıştır. Bu sanatsal uygulamalar araştırmanın bulguları ve yorumları olarak ortaya çıkmış ve kavramsal ve biçimsel olarak incelenerek analiz edilmeye çalışılmıştır.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

Geçmişten günümüze kadın imgesi sanatta farklı anlatım şekilleri ve temsil biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Erkek egemen sanat dünyasında kadın sanatçıların varlığı feminizm ile birlikte tartışılmaya başlamıştır. Kadın sanatçılar, kadını erkek sanatçıların baktığı ve temsil ettiği bir nesne olmasını eleştirerek, birer sanatçı özne olarak önce varlık mücadelesi vermiş 1960'lardan itibaren ise eril iktidarın kendi çıkarları doğrultusunda oluşturduğu kadın temsillerini irdelemiş, kadına ve kadın kimliğine dair tüm kodlar üzerine bir sorgulama alanı yaratmışlardır.

Araştırmacı Şeyma Kandil lisans dönemi çalışmalarında kadın konusunu ele almıştır. Kadının üzerindeki toplumsal baskılardan yola çıkarak, bu baskıları portre kavramı üzerinden betimlenmiştir. Lisans dönemi üretimlerinden olan 'Engel' isimli seri çalışmalarında günümüz kadının yaşadığı 'şiddet' ve 'engellenme' kavramlarını ele almıştır. Bu çalışmaların arka planında yer alan daire kadına koyulan sınırları ve engelleri tanımlanmak için kullanılmıştır. Siyah ve beyaz renkler zıtlığı ifade ederken, bu zıtlık aynı zamanda kadın ve erkeği de temsil etmektedir. Çalışmalardaki kişiler araştırmacının yakın çevresindeki arkadaşlarından oluşmaktadır. Ancak bu portrelerde kişi betimlenmiş olsa da kişinin temsil ettiği şey kendisi değil, eril iktidar çerçevesinde oluşan baskı ve engel durumlarıdır. Resim 35'te yer alan Engel II'de korku ve şiddet hissedilmektedir. Resimde hissedilen engel kişinin kendisi tarafından mı oluşmakta yoksa dışarıdan mı gelmektedir? Bu tam olarak hissedilmez. Şeyma Kandil tam bu belirsizliği vermek ister, izleyiciyi arada bırakarak kadınların kendine koyduğu ya da koymak zorunda kaldığı oto sansürü de hatırlatmaktadır.



Resim 35. Şeyma Kandil 'Engel II', T.Ü.Y.B., 2018, 90x110 cm



Resim 36. Şeyma Kandil 'Engel III', T.Ü.Y.B., 2018, 80x100 cm



Resim 37. Şeyma Kandil 'Engel I', T.Ü.Y.B., 2017, 100 x120 cm

Araştırmacı tez yazım sürecinde ele aldığı başlıklar çerçevesinde 1960'lı yıllardan itibaren değişen temsil biçimleri ve biçimin değişen anlamı çerçevesinde eserler üretmeye başlamıştır. Kadın sanatçılar Feminist Sanat ile birlikte birer özne olarak kimlik, cinsiyet, kültür, siyaset, tarih ve toplum kavramlarına dikkat çekerek bu kavramlar çerçevesinde oluşan kodları parçalamışlardır. 1960'lı yıllardan itibaren sanat sadece biçimsel bir temsil olmanın ötesine taşınarak kavramsal boyutta da temsilden söz etmek mümkün olmuştur.

Şeyma Kandil'in Resim 38, resim 39 ve resim 40'da yer alan oto-portrelerinde biçimsel ve kavramsal anlamda değişen bakış açısını görürüz. Tek bir rengin monokrom dağılımını gördüğümüz bu çalışmada Kandil, kendisine yukarıdan bakar. Bu bakış arı gözünün perspektifini bize sunarken aynı zamanda gözetleyen, kayıt altına alan bir kamerayı da hatırlatır. Resim kameranın kaydı gibi siyah ve beyaza indirgenmiş bir görüntüyü bize sunmaktadır.



Resim 38. Şeyma Kandil, Oto portre, T.Ü.Y.B., 2023, 70x100 cm



Resim 39. Şeyma Kandil, Oto portre, T.Ü.Y.B., 2021, 70x100 cm



Resim 40. Şeyma Kandil, Oto portre, T.Ü.Y.B., 2023, 100x120 cm

Şeyma Kandil'in hem kadın kimliğine hem de portre anlayışına kavramsal olarak yaklaştığı çalışmaları ise "Annemin Portresi" başlıklı serisi ile karşımıza çıkar. Burada geleneksel kodlara ait iğne oyalı bir başörtüsü bir portre olarak adlandırılır. Bu çalışma Hale Tenger 'in "Bir Kadının Portresi" çalışmasını hatırlatır. O çalışmada bir halat yani bir nesne kadını temsil eden bir metafor olarak karşımıza çıkmıştır. Kandil'in çalışmasında ise tülbent metafor olarak kullanılmış; bir kadın, anne olan bir kadın temsil edilmiştir. Buradaki temsiliyet el işi, kadın ve anne kavramlarıyla birlikte çok katmanlı olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 41. Şeyma Kandil, Annemin Portresi Serisi I, 2023, T.Ü.Y.B., 80x80 cm



Resim 42. Şeyma Kandil, Annemin Portresi Serisi II, 2023, P.T.Ü.Y.B., 10x10 cm

Annemin Portresi Serisi II, adlı çalışmada ise tülbentlerde gördüğümüz iğne oylarının desenleriyle karşılaşırız. Burada da her bir desende her bir ilmekte kadını, kadının sabrını, hayallerini ve emeklerini görürüz.

Resim 41’da ise bir markanın temsiliyeti ile karşılaştığımız builmek ilmek dokunan oyların ipinin temsili ile karşılaşırız. Erkeklerin deha sanatçı, kadınların ise elişi yapan naif, kırılğan ve yaratıcı olmayan tanımına karşı kimliksiz tüm ören kadınlarını görürüz.



Resim 43. Şeyma Kandil, Ören Bayan, 100x120 cm, T.Ü.Y.B. 2023



Resim 44. Şeyma Kandil, Ören Anne, 80x80 cm, T.Ü.Y.B., 2023

Kimliksiz tüm ören kadınlar ise resim 43'te "Ören Anne" olarak karşımıza çıkar ve bir kimliğe bürünür. Anne'nin taşıdığı tüm anlamlar bu resmin üzerine çöker. Anne örer, birbirine bağlar, işler, üretir ve ev ekonomisine katkı sağlar ama ören anne olarak ülke ekonomisinde kayıt dışıdır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

1960 sonrası sanatta kadın sanatçıların portre çalışmaları üzerinden kadının özne olarak varlığını belirlemeyi amaçlayan bu araştırmada, 1960 sonrası sanatta, kadın sanatçıların sanatsal bakış açıları çerçevesinde ürettikleri portre çalışmaları ile kadının bir birey olarak toplumsal, kültürel ve siyasal alandaki durumunu özne olarak anlatmak istedikleri görülmektedir. Kadın sanatçılar, eril bakış açısıyla şekillenen sanat tarihi içerisinde nesne olarak var olmayı reddederek, eril bakış açısıyla kadınlığa dair oluşturulmuş tüm kodları, 1960 sonrası sanatın değişen üretim ve temsil biçimleriyle yıkmak ve yeniden oluşturmak istemişlerdir. Eşitlik talebiyle başlayan feminizm bir sanat disiplini olarak 1960'lı yıllarda post modernizmin çoğulculuk, kopya, yeniden üretim, heterojenlik, yapısökümü vb. kavramlarıyla birleşerek hem karmaşıklaşmış hem de yeni ifade olanaklarını yaratılmasına olanak sağlamıştır.

Kadın sanatçılar post modernizmle birlikte şekillenen ve değişen feminist sanat disiplini çerçevesinde seyirlik nesne olmaktan çıkarak söz sahibi olan birer özne olmayı hedeflemişlerdir. Bu doğrultuda özellikle portre kavramını bir gösterge olarak seçmişlerdir. Kadın sanatçılar portreleri ile bir kadın olmanın ötesinde kadınlığa dair görünen ve görünmeyen tüm kavramları ele almak istemişlerdir. Bazen bir kadın olarak kendilerini bazen de diğer kadınları üretimlerinin nesnesi yapmışlardır. Oto portrelerinde özne ve nesne olarak bir arada yer alırken, diğer kadının veya kadın kavramının nesne olarak yer aldığı çalışmalarda ise eril bakıştaki temsil nesnesi olan kadından herhangi bir iz bulunmaz. Tam tersine eril bakışın yer aldığı tüm alanları eleştirel bir bakış açısıyla portre üzerinden anlatmak istemişlerdir. Tüm bu araştırmalar sonucunda bulgular ve yorum başlığı altında bir kadın sanatçı olarak kadının temsiline odaklanan çalışmalar oluşturulmuştur. Bu çalışmalarda portre hem klasik temsil hem de değişen temsil biçimleriyle birlikte ele alınarak sanat pratiğine taşınmaya çalışılmıştır.

5.2. Öneriler

Bu tez kapsamında portre kavramı 1960'tan sonra feminizm ve postmodernizm ile değişen temsil biçimleri çerçevesinde incelenmiştir. Araştırma konusu 1960'lı yıllar sonrası sanatta kadın sanatçılar ve portre çalışmalarını ile sınırlandırılmıştır. Bu açıdan bakıldığında 1960 öncesi dönemdeki kadın sanatçılar ve portre çalışmalarını da feminizmin değişen dinamikleri çerçevesinde ele alınabilir.

Araştırma, kadın sanatçılar özelinde kısıtlanmıştır. Ancak portre çalışması yapan birçok erkek sanatçı da mevcuttur. Bu araştırma erkek sanatçıların portre kavramını değişen temsil biçimleri doğrultusunda nasıl ele aldığını ve kadın kimliğini nasıl yansıttıklarının ortaya çıkartılmasına olanak sağlayacak yeni araştırmalara dair bir fikir oluşturabilir.

Araştırmada ele alınan portre ve kadın sanatçılar çağdaş sanat bağlamında ilişkilendirilmiştir. Çağdaş sanatta değişen temsil biçimleri ile birlikte portre kavramını da hem biçimsel hem de kavramsal olarak değişmiştir. Bu noktada bu araştırmanın, lisans ve lisansüstü öğrencilerinin portre kavramına sanatsal üretim ve araştırma açısından daha farklı bir bakış kazandıracığı öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ağduk, G. M. (2013). Cumhuriyetin Asil Kızlarından ‘90’ların Türk Kızlarına...1990’larda bir “Türk Kızı”: Tansu Çiller, Vatan Millet Kadınlar. *İletişim Yayınları*.
- Alp, K. Ö. (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil Sorunu. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*. 6 (12), 40-61.
- Alphan, E. D. (2017). Ezgi DenizALPAN, Sanatçıda Kimlik Sorunu, Kadınlık Etiketi Ve Türkiye’de Kadın Tiyatro Yönetmeni Olmak. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 4 (12), 26-36.
- Antmen, A. (2007). *Hale Tenger; İçerdeki Yabancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2008). *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (1 baskı.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2012). Cinsiyetli Kültür, Cinsiyetli Sanat: 1970’lerden 1980’lere Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sanatçılar. *Toplum Ve Bilim* 125, 63-88.
- Antmen, A. (2013). *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aydın. (2018). *Kadın Temsiline Eleştirel Bir Bakış: Türkiye’deki Kadın Müzeleri.*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Aydın, H. D. (2017). Kadına Biçilen Role Karşı Bir Direnme Yolu Olarak Feminist Sanat. *Yasama Dergisi*, (33), 29-49.
- Aydınalp, E. B. (2020). Varoluşçu Özgürlük Bağlamında Kadın: Simone De Beauvoir ve İkinci Cinsiyet. *Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 30 (2), 465-468.
- Bacharan, N. (2013). *Kadınların En Güzel Tarihi*. (Y. A. Dalar, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Barret, T. (2019). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (E. Ermert, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayın.
- Beauvoir, S. D. (2020). *İkinci Cinsiyet* (Cilt 1). (G. A. Savran, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri* (6 baskı). (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2018). *Tarihin Cinsiyeti* (6 baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2019). *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın* (7 baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bircan, U. (2019). Feminist Sanatın Kadın Algısı Üzerine Etkisi. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22, 109-117.
- Butler, J. (2020). *Cinsiyet Belası*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Chanter, T. (2019). *Toplumsal Cinsiyet* (1 baskı). (M. Erguvan, Çev.) Ankara: Ayrıntı Basımevi.
- Çakır, S. (2011). *21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Çalışkan, S. (2011). *Çağdaş Sanatta Öteki Kavramının Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Çalışkan, S. Sabancılar D. (2017). Güncel Sanatta Evlilik, Düğün ve Kadın İmgesi: Gülsün Karamustafa, Şükran Moral, Canan ve Gülçin Aksoy. *İdil Dergisi*, 2341-2356.
- Çalışkan, S. (2018). Lorna Simpson'un Eserlerinde Kimlik. *Budapest*, s. 333-338.
- Demir, Z. (1997). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Demirdağ, M. F. (2017). Ana Tanrıça İkonografisi ve Anaerkillik. *Bilge Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1 (1), 6-18.
- Direk, Z. (2015). *Cinsiyetli Olmak, Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dökeroğlu, Ö. T. (2018). Modernizimden Günümüze Feminist Üretim Pratikleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 86, 94-106.
- Dumanlı, D. (2011). Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet Kavramı Ve Kadın İmgesinin Kullanımı; Bir İçerik Analizi. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 11, 132-149.
- Eczacıbaşı, Ş. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Elçi, E. (2011). Türkiye'de "Kadın Olmak" Söylemi: Kadınlarla Yapılmış Bir Söylem Çalışması. *Psikoloji Çalışmaları Dergisi*, 31 (0), 1-28.
- Erişti Bedir, S.D. (2021). *A/r/tografi Uygulama Tabanlı Araştırma Yöntemi*. Pegem Akademi Yayıncılık.

- Ersen, N. L. (2010). Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 4, 73-78.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Varlık Stratejileri* (1. baskı). (G. E. Simber Atay Eskier, Çev.) İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim* (1. baskı). İstanbul: Hayalperest.
- Goffman, E. (2020). *Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet* (1. baskı). (K. v. Öz, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Gompertz, W. (2013). *Pardon Neye Bakmıştınız?* İstanbul: YapıKredi.
- Gül, Y. (1997). *Çağdaş Sanatta İfadeci Anlatım Dışı İle Portre Olgusu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Gültekin, M. (2021). Feminizmin Queer Sınavı: Kadın Yoksa Feminizm Var mı? *Tezkire Dergisi*, 74, 159-175.
- Güngör, S. (2016). *Doğulu Feminizm Doğu Kökenli Feminist Sanatçılar Ve Söylemleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Heartyney, E. (2008). *Sanat Ve Bugün*. Akbank Kültür Sanat Dizisi.
- Heinrich, B. (2007). *Güllerim Tahayyüllerim*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Hicks, A. (2015). *Küresel Sanat Pusulası, 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*. İstanbul: YapıKredi Yayınları.
- Kalaman, S. (2019). İran Haber Sitelerinde Ve Shadi Ghaduan'ın Fotoğraflarında İran'lı Kadın Kimliğinin Temsili. *Kriter Yayınevi*.
- Karaalioglu, O. (2021). Portre Sanatında Temsil ve Dışavurumcu Tavır Kapsamında Kimliğin Soyutlanması. *İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 7(1), 68-87.
- Karkın, N. (2011). Sanatta İlham Kaynağı Olarak Kadın. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1, 38-43.
- Kayadelen, E. (2010). *Toplumsal Değişme Ve Kadın*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Keten, H. (2022, 03 01). Kadın Sanatçılarla Sanatın Ve Kadının Değişen/Değişmeyen Yüzü. *Sanat ve İnsan Dergisi*, (özel), 233-244.
- Koç, E. (2015). Simone De Beauvoir'ın "İkinciCins" i : Öteki Olarak Kadın. *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 4, 71-78.

- Metin, A. (2011). Kimliğin Toplumsal İnşası ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(1), 74-92.
- Okan, B. K. (2011). Arkaik Sembolizmin Günümüz Sanatına Etkileri Ve Sanat İmgesi. *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 1, (8), 8-77.
- Onan, B. C. (2011). Çağdaş Türk Sanatında Bir Kadın Sanatçı: Hale Tenger. *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 1(Özel Sayı), 179-189.
- Ortak, D. (2011). *Özgür Uluslararası İlişkiler Sözlüğü*. https://uliwiki.org/index.php?title=2.Dalga_Feminizm adresinden alındı
- Öcal, S. (2020). Feminist Sanat Bağlamında Frida Kahlo . *İdil Dergisi*, (70), 929-937.
- Öner, F. K. (2022). Çağdaş Türk Resminde Kadın Otoportreleri. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 1 (özel), 139-154.
- Öz, B. B. (2014). *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Sanatçılar ve Kadın Kimliklerin Güncel Sanatta Yansımaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- Özcangiller, İ. B. (2016). Hegel'in Fenomolojisi Bağlamında Özbilincin Diyalektiği. *Felsefe Arkivi Dergisi*, 2 (45), 29-65.
- Özdemir, D. (2016). Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde 'Beden İmgesi'. *Atatürk Üniversitesi GSF Sanat Dergisi*, 29, 45-56.
- Özdemir, F. (2011). Reklam Nesnesi Olarak Kadın. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2, 297-304.
- Pelizzon, S. M. (2020). *Kadının Konumu Nasıl Değişti?* (İ. E. Sadi, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Reed, E. (1982). *Kadının Evrimi I*. (Ş. Yeğin, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Rose, S. O. (2018). *Toplumsal Cinsiyet Tarihçiliği Nedir?* (1. baskı). (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Sabancılar I. D., Ünal Z. (2021). Nur Koçak ve Vitrin Resimleri. *Uluslararası Hakemli İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(4), 448-460.
- Sabancılar, I. D. (2022). Bireysel Hafızadan Toplumsal Hafızaya: Double Hikaye Sergisi. *Başrol Dergisi*, 4. Uluslararası Sanat Sempozyumu Tam Metin Bildiriler Kitabı.
- Sağır, Ç. (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat*. (İ. D.-E. Yıldız, Dü.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi* (1. baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yaman, Z. Y. (2006). *Kadınlar Resimler Öyküleri*. Pera Müzesi Yayınları .
- Yılmaz, B. (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat*. (İ. D.-E. Yıldız, Dü.) İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları .
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yönel, M. (2019). Shirin Neshat'ın Özgürlüklerini Düşleyen Kadınları. *İdil Dergisi*, 57,587-596..

http-1:

<https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 12.12.22)

http-2:

<https://sozluk.gov.tr/>(Erişim Tarihi: 20.06.2022)

http-3

(<https://sozluk.gov.tr/>) (Erişim Tarihi: 12.12.22)

http-4:

<https://sozluk.gov.tr/>(Erişim Tarihi: 20.06.2022)

http-5:

<https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 12.12.22)

http-6:

<https://www.studiesweekly.com>(Erişim Tarihi: 12.12.22)

http-7:

<https://www.google.com/search?q=frida+kahlo+zaman+uclient=ms-android-xiaomi-rvo3&sourceid=chrome-mobile&ie=> (Erişim Tarihi: 12.12.22)

http-8:

<https://www.google.com/search?q=frida+kahlo+kirpilmis+saclar&client=ms-android-xiaomi-sclient=mobile-gws-> (Erişim Tarihi: 12.12.22)

http-9:

<http://www.hannahwilke.com/id5.html> (Erişim Tarihi: 28.12.2022)

http-10:

<https://time.com/collection/100-most-influential-people-2021/6095920/barbara-kruger/>(Erişim Tarihi: 11/11/2021)

http-11:

<https://afterwalkerevans.com/>(Erişim Tarihi: 25.12.2022)

http-12:

<https://www.moma.org/collection/works/56618>

(Erişim Tarihi: 17.12.22)

http-13:

<https://www.moma.org/collection/works/57196>

(Erişim Tarihi: 17.12.2022)

http-14:

<https://www.wikiart.org/en/cindy-sherman/untitled-216-1989>

(Erişim Tarihi: 17.12.22)

http-15:

<https://sanatkaravani.com/yuzlerin-otesinde-olan-kadinlar-allahin-kadinlari-shrin-neshat/> (Erişim Tarihi: 23.12.2022)

http-16:

<https://www.mutualart.com/Artwork/Unveiling/1630BE0F9DF99923>

(Erişim Tarihi: 23.12.2022)

http-17:

<https://lsimpsonstudio.com/photographic-works/1990-2022>

(Erişim Tarihi: 06.01.2023)

http-18:

<https://lsimpsonstudio.com/photographic-works/1990>

(Erişim Tarihi: 06.01.2023)

http-19:

<https://lsimpsonstudio.com/photographic-works/1990>

(Erişim Tarihi: 06.01.2023)

http-20:

<https://lsimpsonstudio.com/photographic-works/1990>

(Erişim Tarihi: 06.01.2023)

http-21:

<https://www.theparisreview.org/blog/2018/06/07/your-problems-have-one-answer/> (Erişim Tarihi:03.01.2023)

http-22:

https://www.saatchigallery.com/artist/shadi_ghadirian

(Erişim Tarihi: 02.01.2023)

http-23:

<https://www.oneart.org/galleries/shadi-ghadirian-qajar-1998-2001>

(Erişim Tarihi: 05.01.2023)

http-24:

<https://www.oneart.org/galleries/shadi-ghadirian-every-day>

(Erişim Tarihi: 05.01.2023)

http-25:

<https://www.facebook.com/saltonline.trr>

(Erişim Tarihi: 22.03.2023)

http-26:

<https://www.soylentidergi.com/mutluluk-resimlerimiz-nur-kocak/>

(Erişim Tarihi: 22.03.2023)

http-27:

<https://www.soylentidergi.com/mutluluk-resimlerimiz-nur-kocak/>

(Erişim Tarihi: 22.03.2023)

http-28:

<https://www.soylentidergi.com/mutluluk-resimlerimiz-nur-kocak/>

(Erişim Tarihi: 22.03.2023)

http-29:

<https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/212152/1/NURK180001.jpg> (Erişim Tarihi: 22.03.2023)

http-30:

https://saltonline.org/tr/2091?fbclid=IwAR2HvsMvf_VzTsAaOnRGv8XTQS QhDu0pe8Z7NPUtxGZz7TTcplT2bfdFtok(Erişim Tarihi: 22.03.2023)

http-31:

<https://www.kitaptansanattan.com/mutluluk-resimlerimiz/>

(Erişim Tarihi: 15.11.2021)

http-32:

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190427?locale=tr>

(Erişim Tarihi: 15.11.2021)

http-33:

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190462>

(Erişim Tarihi: 22.03.2023)

http-34:

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190426>

(Erişim Tarihi: 22.03.2023)

http-35:

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190429>

(Erişim Tarihi: 2.03.2023)

http-36:

<https://www.facebook.com/GaleriNevIstanbul/photos/a.1696618807124617/4778682022251598/> (Erişim Tarihi: 03.01.2023)

http-37:

<https://www.pixwox.com/post/6849481369527049215845/>

(Erişim Tarihi: 28.12.22)

http-38:

<http://gulcinaksoy.blogspot.com/2019/04/koro-chorus-2018-galata-rum-okulu.html> (Erişim Tarihi: 03.01.2023)

http-39:

<http://gulcinaksoy.blogspot.com/2019/04/koro-chorus-2018-galata-rum-okulu.html> (Erişim Tarihi: 03.01.2023)

http-40:

<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/mesele-bir-arada-ve-tek-basina-yasayabilmekte-i-16442> (Erişim Tarihi: 03.01.2023)

http-41:

<http://gulcinaksoy.blogspot.com/> (Erişim Tarihi: 03.01.2023)

http-42:

<https://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-soylesi-52-sayi/>
(Erişim Tarihi: 03.01.2023)

http-43:

<https://www.zilbermangallery.com/epic-seduction-e72-press.html>
(Erişim Tarihi: 02.06.2022)

http-44:

<https://www.zilbermangallery.com/epic-seduction-e72-press.html>
(Erişim Tarihi: 07.01.2023)

http-45:

<https://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-soylesi-52-sayi/>
(Erişim Tarihi: 07.01.2023)