

Journal of Art and Human

"Kadın Gözünden Sanat ve İnsan" Özel Sayısı

International Refereed Journal

E-ISSN:1309-7156





E-ISSN: 1309-7156

Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi
International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal

**”Kadın Gözünden Sanat ve İnsan” Özel Sayısı
8 Mart 2022**

*Kapak Görseli: Esra Yıldırım 150 x110 T.Ü.Y.B

<http://sanatveinsan.com>
journalofartandhuman@gmail.com

İnönü Mahallesi İnönü Caddesi No:197 Yeşilyurt / Malatya / TÜRKİYE

EDİTORYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

İmtiyaz Sahibi ve Baş Editör: Levent İSKENDEROĞLU

Özel Sayı Editörü: Esra YILDIRIM

Dergi Editörü: Egemen Umut ŞEN

Yardımcı Editör: Şevval Nur ÖZKEŞ

Alan Editörleri

Editör– Prof. İsmail Aytaç (Sanat Tarihi)

Editör– Prof. Fatih Özdemir (Grafik Tasarım)

Editör– Prof. Ata Yakup Kaptan (Plastik Sanatlar)

Editör- Prof. Emine Koca (Moda Tasarım)

Editör– Doç. Ali Ayhan (Müzik)

Editör- Doç. Burhan Yılmaz (Resim)

Editör- Doç. Selçuk Ulutaş (Sinema ve Estetik)

Editör– Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu (Sanat Eleştirisi)

Editör– Süleyman Topaloğlu (Sosyoloji)

İngilizce Dil Editörü– Doç. Bilal Genç

Türkçe Dil Editörü– Prof. İlhan Erdem

Yayın Kurulu

Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye

Doç. Ali Korkut Uludağ – Müzik/Erzurum/Türkiye

Doç. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye

Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs

Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Kübra Dilek Tankız – Klasik Batı Müziği/Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik Malzemeler/Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye

Araştırma Görevlisi Esranur Kılınç – Resim/Malatya/Türkiye

Araştırma Görevlisi M. Erkan Turan – Resim/Van/Türkiye

Danışma Kurulu

Kurul Başkanı Prof. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Malatya/Türkiye

Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye

Prof. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye

Prof. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye

Doç. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye

Bilim Kurulu

Prof. Abdulkadir Baharçipek – Uluslararası İlişkiler/Malatya/Türkiye

Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye

Prof. Ahmet Çaycı – Sanat Tarihi/Konya/Türkiye

Prof. Alaybey Karoğlu – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye

Prof. Besim Özcan – Yakınçağ Tarihi/Erzurum/Türkiye

Prof. Bülent Yılmaz – Peyzaj Mimarlığı/Malatya/Türkiye

Prof. Camil Mihaescu – Güzel Sanatlar/Timisoara/Romanya

Prof. Cemal Yurga – Müzik/Malatya/Türkiye

Prof. Emine Koca – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Emine Yıldız Doyran – Resim/Düzce/Türkiye
Prof. Erol Yıldır – Resim/İstanbul/Türkiye
Prof. Ersan Çiftçi – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Esen Çoruh – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye
Prof. Fatih Özkafa – İslam Sanatları/İstanbul/Türkiye
Prof. Fatma Koç – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Hüseyin Elmaz – Resim/Ankara/Türkiye
Prof. İlhan Erdem – Türkçe Eğitimi/Malatya/Türkiye
Prof. İrfan Yıldız – Türk İslam Sanatı/Dicle/Türkiye
Prof. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Elazığ/Türkiye
Prof. Khaled Tadmori – Mimarlık Tarihi/Trablusşam/Lübnan
Prof. Kutgun Eyüpgiller – Mimarlık/İstanbul/Türkiye
Prof. Marcella Frangipane – Arkeoloji/Roma/İtalya
Prof. Mehmet Karagöz – Yeniçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Mehmet Ocakçı – Şehir Planlaması/İstanbul/Türkiye
Prof. Melda Özdemir – El Sanatları/Ankara/Türkiye
Prof. Metin Sözen – Sanat Tarihi/İstanbul/Türkiye
Prof. Neslihan Durak – Genel Türk Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Omar Tadmori – Tarih/Trablusşam/Lübnan
Prof. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye
Prof. Pınar Göklüberk Özlü – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Şerife Tali – Sanat Tarihi/Ordu/Türkiye
Prof. Yüksel Gögebakan – Plastik Sanatlar/Malatya/Türkiye
Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye
Doç. Ali Ayhan – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Ali Ertuğrul Küpeli – Resim/Ankara/Türkiye
Doç. Ali Korkut Uludağ – Müzik Eğitimi/Erzurum/Türkiye
Doç. Ayça Gülten – Mimarlık/Elazığ/Türkiye
Doç. Ayşe Budak – Sanat Tarihi/Nevşehir/Türkiye
Doç. Bekir Kocadaş – Sosyoloji/Adıyaman/Türkiye
Doç. Betül Aytepe Serinsu – Seramik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Derya Şahin – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Emine Tok – Bizans Sanatları/İzmir/Türkiye
Doç. Engin Gürpınar – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Fahrettin Geçen – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Francesca Balossi Restelli – Protohistorya/Roma/İtalya
Doç. Hatice Harmankaya – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Doç. Mesut Yaşar – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Murat Sezik – Siyaset Bilimi/Malatya/Türkiye
Doç. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye
Doç. Onur Zahal – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Ozan Eroy – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Recep Özman – Eskiçağ Tarihi/Malatya/Türkiye

Doç. Selçuk Ulutaş – Sinema ve Estetik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Selda Güzel – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Doç. Seniha Ünay Selçuk – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Şebnem Ertaş Beşir – İç Mimarlık/Antalya/Türkiye
Doç. Şener Şentürk – Eğitim Programları/Samsun/Türkiye
Doç. Yeliz Selvi – Disiplinler Arası Sanat/Şanlıurfa/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Alahattin Kanlıoğlu – Fotoğraf/İzmir/Türkiye
Dr. Andrei Budescu – Sanat ve Tasarım/Romanya
Dr. Öğr. Üyesi Armağan Gökçearsan – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ayda Gök – Ürün ve Marka Yönetimi/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Aysun Tuna – Bölge Planlama/Bolu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Aytaç Özmutlu – Grafik Tasarım/Ordu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Azize Reva Boynukalın – Resim/Sinop/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Bahtiyar Bahşi – Çağdaş Türk Lehçeleri/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetkiner – Radyo, Tv, Sinema/Malatya/Türkiye
Dr. Duygu Eroğlu Çopur – Türkçe Eğitimi/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Esra Yıldırım – Güzel Sanatlar Eğitimi/Bartın/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Evren Selçuk – Heykel/Düzce/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ferdi Karaönçel – Müzik/Hakkari/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Fuat Şancı – Sanat Tarihi/Adıyaman/Türkiye
Dr. Funda Aksüt – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Halil Fazıl Ercan – Sanat Eserleri Restorasyonu/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hasan Tahsin Selçuk – Mimarlık/Samsun/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Aybike Karakurt – Seramik/Nevşehir/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kübra Dilek Tankız – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Levent Değirmencioğlu – Müzik/Kayseri/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Güneş Açıkgöz – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehriban Ganberova – Müzik/Azerbaycan
Dr. Öğr. Üyesi Nurcan Pınar Eke – Görsel İletişim Tasarımı/Ankara/Türkiye
Dr. Ar. Gör. Özgür Ballı – Heykel/Düzce/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sadık Çalışkan – İletişim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Serkan Vural – Grafik Tasarım/Çankırı/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Ar. Gör. Yeliz Cantekin – Heykel/Düzce/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yeşim Aydoğan – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Aydoğdu – Yeni Türk Edebiyatı/Bingöl/Türkiye

İÇİNDEKİLER / CONTENT

Can Göknil'in Eserlerindeki Şamanist Etkiler Dajana Sevil Hacısüleymanoğlu & Meliha Yılmaz	7-16
Çağdaş Sanatta Değişen Gerçeklik Algısı ve Kimlik Sorgulamaları Ezgi Tokdil	17-32
Sinemada Korku İkonu Olan Oyuncuların Evrimi ve Canlandırma Filmlere Etkisi: "Caroline" Film Örneği Elif Dokur	33-46
Mamut Art Project'e Kısa Bir Bakış ve Kadın Sanatçıların Eserlerinde Öne Çıkan Yaklaşımlar Melike Nükte Dinçer	47-58
Filmler Üzerinden Sanatta Kadın Emeginin İncelenmesi Nurcan Pınar Eke	59-69
Käthe Kollwitz Basküresimlerinde Kadın İmgesi Üzerine Bir İnceleme Buse Kızıllırmak Çekinmez	70-85
Tarıçalardan Kadın Sorunlarına: Tomur Atagök'ün Resimlerinde Kadın Olgusu İlona Baytar	86-102
Resimsel Anlatım Bakımından Psikanaliz ve Gestalt Görsel Algı Kuramının Düşsel Mekan Oluşumuna Etkisi ve Resim Sanatına Yansımaları Betül Dağdeviren & Yüksel Gögebakan	103-115
Çağdaş Türk Resim Sanatında İki Kız Kardeş: Şükriye Dikmen ve Tiraje Dikmen Burcu Özyonar Çırak	116-124
Nevra Bozok'un Eserlerinde Kıybele'nin Çağdaş Yorumu Meliha Yılmaz & Şahika Yaman Bayram	125-138
Çağdaş Türk Resminde Kadın Otoportreleri Ferhunde Küçükşen Öner	139-154
16-17. Yüzyılda Baba-Kız Ressamlar Filiz Kara Bilgin	155-164
Micromegas'tan Güneşin Doğuşu'na İlham Dolu Bir Yolculuk: Aliye Berger İlkay Canan Okkalı	165-178
Fotoğraftan Metaverse Gerçeğın Dijital Temsili ve İmge Reyhan Demir & Ahu Simla Değerli	179-189
Sanat Ekseninde Sanat ve Siyaset Ahu Simla Değerli & Reyhan Demir	190-197
Bir Cumhuriyet Kadını: Nevide Gökaydın Serap Buyurgan	198-212
Leonora Carrington: Venedik Bienali'nden Önce Yeliz Selvi Gölpunar & Binnaz Koca	213-232
Kadın Sanatçılarla Sanatın ve Kadının Değişen / Değişmeyen Yüzü Hatice Keten	233-244

Dajana Sevil HACISÜLEYMANOĞLU

Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, dajanasevil@gmail.com, Ankara-Türkiye

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5280-9029>

Meliha YILMAZ

Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, ameliha@gazi.edu.tr, Ankara-Türkiye

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7732-2660>

CAN GÖKNİL'İN ESERLERİNDEKİ ŞAMANİST ETKİLER

Özet

Bu çalışmada amaç, tarih öncesi çağlardan itibaren Orta Asya topluluklarında yaygın olarak görülen ve günümüzde dahi bazı toplulukların inancı olmaya devam eden Şamanizm'in, Can Göknil'in eserlerindeki etkisini ortaya koymaktır. Çalışmada, nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup, verilerin toplanmasında eser analizi ve literatür tarama tekniği kullanılmış, eser analizlerinde ayrıca sanatçı Can Göknil ile gerçekleştirilen görüşme tekniğinden de yararlanılmıştır. Araştırma, sanatçının 6 (altı) eseri ile sınırlandırılmıştır. Şamanizm inancında mevcut olan pek çok ögenin, geçmişte olduğu gibi bugün de sanatın konusu olmaya devam ettiği görülmektedir. Araştırma doğrultusunda da Can Göknil'in eserlerinde Şamanist öğelere sıkça rastlanmıştır. Sanatçı, öz kültürümüze ait okumalarını sanatı ile harmanlayarak izleyiciye sunmaktadır. Eserlerinde, Şamanizm inancında yer alan ağaçlar, hayvanlar, dağlar, tanrılar ve ruhlar gibi pek çok öge bulunmaktadır. Sanatçı tarihe olan ilgisi ve okumaları doğrultusunda, Şamanizm'in doğa ile bütünleşmiş bir inanç sistemi oluşundan etkilenmiş ve sanatının konusu haline getirmiştir. Kullandığı pastel tonlar, yumuşak çizgiler eserlerine masalsi bir üslup katmış ve geçmişi günümüze yansıtan bir hikaye niteliği kazandırmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şamanizm, Resim Sanatında Şamanist etkiler, Can Göknil, Hayat Ağacı, Umay.

SHAMANISTIC INFLUENCES IN CAN GÖKNİL'S ARTWORKS

Abstract

The aim of this study is to reveal the influence of Shamanism, which was the belief of the ancient Turks and continues to be the belief of some communities even today, on the artworks of Can Göknil. In the study, qualitative research method was used, work analysis and literature scanning technique were used in the collection of data, and the interview technique with the artist Can Göknil was also used in the analysis of the artwork. The research is limited to 6 (six) artworks of the artist. It is seen that many elements present in the belief of shamanism continue to be the subject of art today, as in the past. In line with the research, Shamanist elements were frequently encountered in Can Göknil's artworks. The artist presents the readings of our own culture to the audience by blending them with her art. In her artworks, there are many elements such as trees, animals, mountains, gods and spirits in the belief of Shamanism. In line with her interest in history and her readings, the artist was influenced by the fact that shamanism is a belief system integrated with nature and made it the subject of her art. The pastel tones and soft lines she used added a fairy-tale style to her artworks and gave her the quality of a story that reflects the past to the present.

Keywords: Shamanism, Shamanistic Influences in Painting, Can Goknil, Tree of Life, Umay.

1.Giriş

Şamanizm, tarih öncesi çağlara uzanan doğa ile bütünleşmiş ruhani bir inanç sistemidir. Özellikle Orta Asya topraklarında yaşamış olan toplulukları etkilemiş ve yaygınlaşmıştır. Eski Türkler İslamiyet’i kabul etmeden önce Şamanizm’i benimsemiş olup, günümüzde dahi bazı toplulukların inancı olmaya devam etmektedir. Bu inanca göre doğada var olan her şeyin ruhu olduğuna inanılır ve şamanların görevi kötülük ile iyilik arasındaki dengeyi sağlamaktır. Bu dengeyi sağlarken şamanın yardım aldığı birçok öge olduğu bilinmektedir.

Çoruhlu (2002:15) ’de Şamanizm’i şöyle tanımlamıştır; “İslamiyet, Hıristiyanlık, Budizm gibi tam anlamıyla teşekkül etmiş bir din değil, tanrılar, ruhlar ve insanlar arasında ilişki sağlayan bir sistem ve tekniktir”.

Şamanizm’in oluşumunu Bayat (2006:115)’te şöyle yorumlamıştır; “Şamanlık, kendinden önce mevcut olan Gök Tanrı dini, ecdat kültürüyle bütünleşmiş, onları yeniden yoğurup, Şaman çağına uygun kılmış ve senkretik bir olgu oluşturmuştur. Yanlış bir yaklaşım sonucunda bir din olarak kabul edilen Şamanlık, olsa olsa bir esrime (extase) tekniği olup karmaşık ideolojili, pratik yönlü bir kültür ögesidir”. “Şamanizm, milattan önceki yıllardan bu yana Türklerin ve çevrelerindeki toplulukların, iç Asya ve Orta Asya’da yaşadıkları bölgelerde uyguladıkları ve şaman ya da kam adı verilen din adamları aracılığıyla gerçekleştirilen bir inanç ve uygulamalar bütünüdür” (Çoruhlu, 2002:15). Şamanizm’de ruh inancı en belirgin özelliktir. Görünen ya da görünmeyen bütün canlıların bir ruhu olduğuna inanılır ve şamanın ya da kaminin görevi ruhlar ve tanrılarla iletişime geçerek boyutlar arasındaki sorunları çözmektir. “Şamanın aslı görevi toplumu gizli ilimlerle tanıştırmak ve onları görünmeyen varlıklardan savunmaktır... Şamanlık insanın doğayla, geniş anlamda evrenle bir bütün halinde varoluşunu, uyum ve dengesini korumak için vardır” (Bayat, 2019:18,19,20).

Doğa, ruh ve tanrılar ile bütünleşen Şamanizm inancını benimseyen ya da etkisinde kalan birçok uygarlık ağaçları, hayvanları ve tanrıları konu alan eserler üretmişlerdir. Bugün, Şamanizm hala sanatın konusu olmaya devam etmektedir. Eserlerinde Şamanist etkiler görülen sanatçılardan biri de Can Göknil’dir. Araştırma kapsamında, Can Göknil’in Şamanist öğelere yer verdiği 6 eseri ele alınmış ve incelenmiştir.

2. Can Göknil

Ressam ve aynı zamanda çocuk edebiyatı yazarı olan Can Göknil 3 Ağustos 1945’te Ankara’da doğmuştur. İstanbul Robert Koleji sonrası ABD’de Illinois Knox Resim Bölümü ardından New York Üniversitesi Yüksek Resim Bölümünü bitirmiştir (Biyografya, 2021). Sanatçı Türkiye’ye dönerek İstanbul’da sayısız eser üretmiş, sergi açmış ve çeşitli ödüller aldığı çocuk kitapları birçok yabancı dile çevrilmiştir.

Sanatçının eserlerinde genellikle Türk mitolojisi ve Şamanizm’in etkileri görülmektedir. Bu alanlardaki okumalarını sanatına taşıyan Can Göknil, kendisiyle yapılan görüşmede kültürümüze olan ilgisini şu sözlerle dile getirmiştir; “Ben Batı eğitimi aldım ama bizi merak ettim. Merakımı kitaplarla giderdim, öz kültürümüzün renklerini okuyarak keşfetmeye başladım. Robert Kolej sonrası ABD üniversitelerinde ve kütüphanelerde geçti... İnançların sanata dönüşmesi ilgi alanım” (Göknil, Görüşme, 2021). Sanatçı çeşitli teknikler ile oluşturduğu eserleri ve çocuk kitaplarıyla geçmişi bugüne anlatan masalsi bir üslup geliştirmiştir. “Çocuk kitaplarımda, çocuk diliyle, öz kültürümüzün çeşitliliğine değiniyorum bazen” (Göknil, Görüşme, 2021). Okumalarını resmeden sanatçı Şamanizm hakkındaki düşüncelerini de şöyle açıklamıştır; “...doğayla olan bütünleşmeler beni çok etkiledi, Şaman Ataların inançları” (Göknil, Görüşme, 2021). Sanatçı araştırmalarının konu olduğu eserlerinin yaratı sürecini ise şu sözlerle dile getirmiştir “Resim, heykel, gravür gibi klasik tekniklerden gerektiğince yararlanıyor, ahşap, kurşun, kumaş gibi malzemeleri amacımı vurguladığı sürece kullanıyorum. Bizim insanımıza ait söylenceleri ve folkloru etüd ediyorum. Bu araştırmaları ve hayal gücüm, anlatımımı, renklerimi, kullandığım malzemeleri biçimlendiriyor. Sezgilerimin, duyarlılığımın, doğallığımın, eğitimimin ve araştırmaları birikimini mizah, hoşgörü ve şefkatle harmanlayarak tablolarıma aktarıyorum” (Dalkıran, 2010:86).

2.1 Can Göknil'in Eserlerinde Şamanist Etkiler

Bu başlık altında Can Göknil'in Şamanist öğeler içeren 6 (altı) eseri incelenmiş ve tarih öncesi kalıntılardan örnekler verilmiştir. Sanatçının eserlerinde ve tarih öncesi kalıntılarda sıkça rastlanan ağaç figürü Şamanizm inancında oldukça önemli bir yer kaplamaktadır. Gökyüzündeki tanrılara ulaşmak için bir basamak olarak kullanılan ağaç, aynı zamanda hayatın başlangıcıdır. “Şamanlar ağacı gökyüzüne ulaşmak için bir merdiven gibi kullanıyorlardı. Yakut kamlarının her birisinin bir ağacı vardı” (Çoruhlu, 2002:116). Aynı inanca göre şamanlar ya da bir diğer adı ile kamlar kartal ile ağacın tepesine bırakılarak dünyaya gelir (Çoruhlu, 2002:65).



Görsel 1. Seramik Çanak, Domuztepe Höyüğü

(Görsel 1), Kahramanmaraş'ın Pazarcık ilçesi Kelibişler Mahallesi yakınındaki Domuztepe Höyüğünde, Doç. Dr. Halil Tekin tarafından yapılan arkeolojik kazıda ortaya çıkan seramik bir çanaktır. Üzerinde Şamanist bir öğe olduğu bilinen hayat ağacı figürü bulunmaktadır ve Anadolu'da neolitik çağda Şamanist etkilerin olduğunun güzel bir örneğidir.



Görsel 2. Sivas Gök Medrese Ağacı kabartması

Ağaçtan türeme inancı Türklerde tarih öncesi devirlere kadar uzanmaktadır. Bu nedenle “Dünya Ağacı” ya da “Hayat Ağacı” olarak isimlendirilmiştir (Çoruhlu, 2002:116).



Görsel 3. Şamanların yuvalarında büyüdüğü ağaç ana

“Şaman efsane ve memoratlarında geniş yer bulan ağaç ana, Şamanın doğduğu ve ilk yeteneklerini aldığı ağaçtır...Bu yuvalarda, gelecek Şamanın, kuş şeklindeki ruhu terbiye alıp büyür” (Bayat, 2006:7).



Görsel 4. Can Göknil, Ağaca Sarılmak, 1987, Tuval Üzerine Akrilik ve Tığ İşleriyle Kolaj, 60x50cm

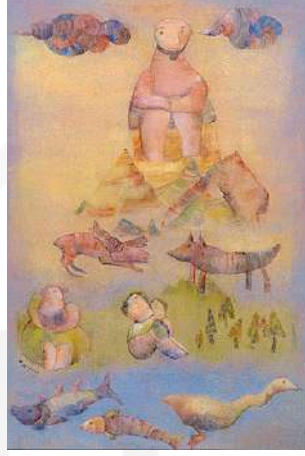
Sanatçı Can Göknil'in eseri olan (Görsel 4)'te bir ağaç ve ağaca sarılan mutlu bir insan figürü görülmektedir. Kompozisyon bütününde çizgisel yönün dikey olarak inşası söz konusudur. Böylece göğe doğru yükselen ağaca vurgu yapılmıştır. Sarı ve yeşil pastel tonlarda resmedilen eser, ağacın kutsallığının ve verimliliğinin bir tasviri olarak kabul edilebilir. Eser yumuşak çizgiler ve renkler ile masalsi bir hava oluşturmaktadır. Şamanist inanca göre, dünyaya henüz gelmemiş olan ruhların ağaç dallarında beklediği düşünülmektedir. Buna göre, ağacın dallarına sıkça konumlandırılmış çiçekler henüz dünyaya gelmemiş ruhları ya da onların yuvalarını temsil ediyor olabilir. Sanatçının bu eserinde olduğu gibi birçok çalışmasında Şamanist öge olduğu bilinen tasvirlerle rastlanılmaktadır.



Görsel 5. Can Göknil, Ağaç (Hayat Ağacı, altında Ak-Ana oturuyor), 1995, Tuval Üzeri Akrilik Boya, 70x70 cm

(Görsel 5)'te bulunan resmin kompozisyonunda ağaç, kadınlar, hayvanlar ve dallar üzerinde bulunan mavi bulutlar görülmektedir. Şamanist inançta ağacın türemede büyük rol oynadığı bilinmektedir ve sanatçı yine kompozisyonun merkezinde ağacı resmetmiştir. Ancak ağacın yanı sıra dallarda ve ağaç dibinde oturan kadın figürleri de dikkat çekmektedir. Ağacın altında kuşları sıcak bir şekilde kucaklayan Ak Ana, Altayların ve Yakutların yaratılış efsanelerinde geçen bir tanrıcadır. Resimde, ağacın dallarında saklanan ruhların, doğmadan önce kuş şekline girerek dünyaya ulaştığı inancının hikayesini görmekteyiz. Dallarda, mavi bulutların üzerinde konumlanan hayvanlar ise henüz dünyaya gelmeyen ruhları temsil ediyor olabilir. Mavi rengin eski Türklerde gökyüzünü ve gökyüzündeki tanrıları,

ruhları temsil ettiği bilinmektedir (Çoruhlu, 2002:188). Bir diğer inanişaya göre, ruhlar kuş ya da hayvan yardımıyla dünyaya gelir ve kadının karnına girerek doğar (Ögel, 1993:110). Dallarda bulunan anaç görünümüne kadınlar, hayvanlarla iç içe resmedilmiştir. Göknil (2007:54) eserinde, kamlara yardımcı olan küçük kutsallıklar arasında güneş parçacıklarından söz etmiştir. Kompozisyonda görülüyor ki, arka plan turuncunun tonlarından oluşmuştur. Gökyüzü, güneş parçacıkları ile bezenmiş gibidir. Sıcak bir ton olan turuncu rengin baskınlığı ve özenle yerleştirilmiş keyifli görünen figürler, kutsal bir ana tanık olma hissini vermektedir. Sanatçı kapalı kompozisyon kugusuyla izleyiciye anlatılmak istenen tüm hikayeyi sunmaktadır.



Görsel 6. Can Göknil, Yer-Su İlahları, 1996, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x80cm

(Görsel 6)'da görülen resmin kompozisyonunda çeşitli hayvan figürleri, yeryüzünde oturan insanlar ve ağaçlar, gökyüzüne uzanan dağlar, dağların en tepesinde yine bir insan figürü ve bulutlar görülmektedir. Resmin fonu sarı yeşil ve mavinin pastel tonlarından oluşmaktadır. “Yer-su ilahları: Yer-su diye anılan kutsallıklar, yeryüzünde insanlarla yaşıyorlar. Dağ tepelerinde veya ırmak kıyılarında çocuklarıyla barınıyorlar. İnsanları yeraltı dünyasının kötülüklerinden koruyorlar” (Göknil, 2007:56). Kompozisyondaki figürlerin dağılımı yer yüzünden gökyüzüne doğru azalmaktadır ve en tepede bulunan dağlar ve insan figürü dikkat çekmektedir. Şamanizm inancında büyük bir yer kaplayan orman kültürünün içerisinde dağlarında büyük bir önemi vardır. “Şamanist Türklerde dağ kültü Gök Tanrı kültüyle ilgili bir kült olmuştur...eski Türklerde dağların tanrı makamı olduğuna inanırlardı. Yüksek dağ tepelerinin göklere yakın bulunması ve uzaklardan mavi renkte görünmesi bu inancın yerleşmesine sebep olmuş sanılabilir” (İnan, 1986:48,49). Sanatçının dağın en tepesine yerleştirdiği ve oldukça mutlu görünen insan figürü tanrıyı simgeliyor olabilir çünkü figür tanrısal ışık tekniği ile vurgulanmıştır. Ayrıca kompozisyonun geneline, etrafında oluşmuş kutsal sayılabilecek ışığı yaydığı dikkat çekmektedir. Dağların hemen altında konumlanmış kurtlar ve yeryüzünün altındaymış gibi görünen balıklar ve beyaz kaz aslında durağan olan kompozisyona masalsi bir hareketlik kazandırmıştır. Şamanların hayvanları kozmik yolculuklarında kullandıkları bilinmektedir ancak kurt aynı zamanda eski Türklerde kurttan türeme inancının olduğu ve “Kurt'u, Tanrı'nın bir elçisi gibi de gören anlayışın oldukça hakim olduğu bilinmektedir” (Candan, 2008:78).

Balık figürü ise birçok anlatıda farklı anlamlara gelmektedir. Yakut Türklerine göre dünya büyük bir balığın üstünde durmaktaydı (Gömeç, 2011:41). Bir diğer inanişaya göre balık ruhları havayla suyu korumaktadır (Baldick, 2011:163). Beyaz kaz ise yaratılış efsanelerinde yerini almaktadır. Göknil (2007:56)'da beyaz kazdan şöyle söz eder; “Evren nasıl yaratılmış? Tanrı Kara Han beyaz bir kazmış. Sonsuz suyun üzerinde uçup durmuş. Yalnızlığından sıkılıyor, konacak bir taş arıyormuş. Akana suyun altından ona seslenmiş, “Yarat” demiş. (Yine kadın parmağı!) Ve Tanrı Kişi'yi yaratmış. Ona suya dalıp dipten toprak getirmesini ve suyun üzerine serpmesini buyurmuş. Ama Kişi açgözlüymüş. Tanrıyla rekabet etmek istemiş. Ağzında tuttuğu toprağın bir kısmını kendisine saklamış. Gel gör ki

toprak ağzında büyümüş, şişmiş ve onu boğacak gibi olmuş. Kişi bakmış ki ölecek, Kara Han'ın büyüklüğünü kabullenmiş... Kara Han Kişi'ye tükürmesini emretmiş... Tükürdüğü topraklardan dağlar yükselmiş". Sanatçı bu eserinde birçok efsaneyi bir arada toplamayı başarmış ve yalın masalsi bir çizgi ile resmetmiştir. Görsel 6'da görülen resim Yer-Su İlahlarının yanı sıra yaratılmış efsanelerini de içinde barındırmaktadır.



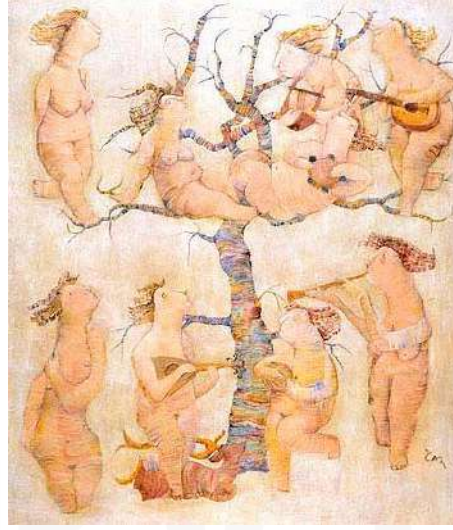
Görsel 7. Taş üzerine yapılmış Umay tasviri, Taraz (eski Cambul) Kastayev Devlet Müzesi

“Kazakistan'ın Taraz (Cambul) şehrindeki bölge müzesinde bulunan Göktürk devri kaya resmi, yine Göktürk sanatının bir örneği olan Kudirge kaya resimlerindeki kadın tasvirlerinden büyük ebatta yapılmış olanı, Umay olarak kabul edilmiş ve saygı görmüştür” (Çoruhlu,2002:45).



Görsel 8. Can Göknil, Umay Hatun 1, 1995, Gravür, 25x25 cm

(Görsel 8)'de Ana Tanrıça olarak bilinen Umay'ın ağacı anımsatan figürü görülmektedir. İki kolunun göklere uzanmış haldeki duruşu ve kollarına konan kuşlar dikkat çekmektedir. Baskı tekniği ve belirgin çizgiler ile resmedilen eser, taş üzerine yapılmış eski tasvirleri anımsatmaktadır. Altaylıların inançlarına göre Umay, çocukları ve hayvanları koruyan dişi tanrıdır (İnan,1986:34). “Yakutların inançlarına göre Ogo tınıta denilen bir ruh vardır. Harfi harfine “çocuk İmı'sı” demektir. Bu “İmı” bir kuş şeklinde çocuğun başı üzerinde öter ve bununla çocuğun nesli bereketli olacağını haber verir”. Yakut mitolojisindeki bu “İmı” ruhunun Umay olduğu muhakkaktır” (İnan,1986:35). Resimde, Şamanist öge olduğu bilinen kuşlar ağaç dallarına konmuş gibi Umay'ın kollarında görülmektedir. Sanatçı Umay'ı ağaç formunda seyirciye sunmakta ve etrafını arka plana göre aydınlatarak vurgulamıştır. (Dalkıran, 2010:89)'ın yorumu ile “Umay'ın omuzları üzerindeki kuşlarla, O'nun koruyucu ve kollayıcı yönü olan anaçlığının vurgulandığı ve bu kuşların henüz dünyaya gelmemiş bebeklerin ruhları olduğu söylenebilir. Öyle ki Umay'ın açıkta kalan göğüsleri de ondaki bu anaç tavrı güçlendirmektedir.”



Görsel 9. Can Göknil, Ak Kızlar (Tanrı Ülgen'in 9 kızı), 1996, Tuval Üzerine Akrilik, 105x95 cm

“Altay Şamanistlerinin dua ve ilahilerinden anlaşıldığına göre en büyük tanrı Ülgen'dir” (İnan,1986:31). Bir diğer söylem, “Şaman mitolojisinde hem üst hem de alt alemin hakimleri (Ülgen ve Erlik) Gök Tanrı'nın oğullarıdır” (Bayat,2006:161). (Görsel 9)'un merkezinde Şamanist öge olan ağaç görülmektedir ancak dallarında ve ağacın dibinde resmedilen kadınlar ön plandadır. Bu kadınlar “Ak kızlar” ismi ile anılan Tanrı Ülgen'in çocuklarıdır. “Ülgen'in kızları özel adlar taşımazlar; hepsine birden “Ak kızlar” yahut “Kıyan” lar denir. Bu kızlar şamanın ilham perileridir” (İnan,1986:33). Ak kızların birkaçının elinde çeşitli müzik enstrümanları görülmektedir ve oldukça mutlu bir görünümle resmedilmişlerdir. Kullanılan pastel tonlar ve sıcak renkler, resimde kutsal bir anın masalsi anlatımını hissettirmektedir. Bir diğer dikkat çeken figür, Ak kızlardan birinin ayak uyucunda resmedilen geyiktir. Anlatılara göre şaman, alemler arası yolculuklarında başkalaşım geçirerek çeşitli hayvanlara dönüşmekte ve gökyüzüne veya yeraltına geçirdiği metamorfoz yardımıyla ulaşmaktadır. “Hayvanların seslerini taklit etmek, seansta gizli dili kullanmakta şamanın üç kozmik kuşak (Yeraltı, Yeryüzü, Gökyüzü) arasında özgürce dolaşabildiğinin, yani sadece ölümlerin ve tanrıların ulaşabildiği yerlere serbestçe girebildiğinin belirtisidir” (Eliade, 1999:126). Şamanın başkalaşım geçirmesi, hayvan seslerini taklidi veya bir hayvan maskesi takması yoluyla da gerçekleşebilir. Eliade (1999:120,121) eserinde trans halini şöyle açıklar;

“Şamanın hayvan ses ve jestlerini taklit etmesi görünüşte bir tür "çarpılma", ele geçirilme sayılabilir. Ancak belki de burada asıl şamanın kendi yardımcı ruhlarını ele geçirmesinden söz etmek daha doğru olur. Hayvana dönüşen olur; aynı şekilde, bir hayvan maskesi takarak da benzer bir sonuç elde edebilir. Ya da burada şamanın yeni kimliğinden söz edilebilir : O artık bir hayvan-ruh olmuştur ve hayvanlar 've kuşlar gibi "konuşabilir", ötebilir ve uçabilir”.

Sanatçı eserde metamorfoz geçirerek geyiğin bedenine girmiş bir şamanı anlatıyor olabilir. Aynı zamanda Ak kızlar, şamana güzel müzikleri ile ilham vererek eşlik etmektedirler. Bu kozmik yolculuğa basamak olacak olan ağaç, kompozisyonun merkezinde yerini alarak masalsi anlatımın bir parçası olmaktadır.



Görsel 10. Can Göknil, Kara Kızlar, 2001, Tuval Üzeri Akriлик, 70x50 cm

Şamanizm’de, gökyüzü, yeryüzü ve yeraltında bulunan ruhlar ve tanrılar olduğuna inanılırdı. Yeraltında bulunan ve kötü bir ruh olduğuna inanılan Erlik Han’ı, İnan (1986:39)’da şöyle tanımlamıştır;

“Erlik insanlara her türlü kötülükleri yapar; insanlara ve hayvanlara türlü türlü hastalıklar göndermek suretiyle kurbanlar ister. İstedığı kurban verilmezse musallat olduğu obaya veya aileye olum ve felaket ruhlarını gönderir, öldürdüğü insanların canlarını yakalayarak yer altındaki karanlık dünyasına götürür, kendisine uşak yapar”.

Erlik Han’ın aynı Tanrı Ülgen gibi dokuz kızı olduğu bilinmektedir. İnanca göre, Şamanlar gökyüzü, yeryüzü ve yer altında yolculuk yaparak, iyilik ile kötülük arasındaki dengeyi bulmaya çalışmaktadır. “Gelgelelim yeryüzünü yeraltına bağlayan kapılardan (mağaralardan) geçtiklerinde Kara kızların ağına düşmeleri olasıydı. Erlik Han’ın dokuz kızı, eğlence ve oyunlarla kamları kandırarak işlerinden alıkoyar, onları kendilerine çekerlerdi. Aslında çok alımlı değillerdi ama cilveli, işveli dişilerdi. Onların kurbanı olan şaman ruhbanlar daha sonra Erlik Han tarafından öldürülürlerdi” (Göknil,2007:54). (Görsel 10)’da sanatçı Kara kızları resmetmiştir. Kompozisyonda 5 (beş) kadın figürü ve bir top görülmektedir. Kötü ruhun kızları olduğuna inanılan Kara kızlar, resimde pastel tonlar ve yumuşak çizgiler ile oldukça sevimli bir biçimde tasvir edilmiştir. Sarı ve kırmızı renklerinden oluşan top ve Kara kızlar gökyüzünde süzülerek oyun oynar halde görülmektedir ancak kompozisyonun arka planı her ne kadar mavi ton yoğunluğunda olsa da açık kahve tonlarındaki renk geçişleri ile yeraltını da anımsatmaktadır.

3. Sonuç

Araştırmada, Can Göknil’in, Şamanist öğeler içeren 6 eseri incelenmiştir. Can Göknil’in sanatçı kimliğini oluşturan olgulardan biri, tarihi okumalarıdır. Okumaları doğrultusunda Şamanizm’in doğa ile olan bütünleşmesi sanatçıyı derinden etkilemiş ve bu inanç eserlerine konu olmuştur.

Doğa ile bütünleşen Şamanizm inancına göre canlı cansız her şey bir ruha sahiptir. Dağ, ağaç, orman, su, gökyüzü, hayvan doğaya ait ne varsa her birinin bir ruhu vardır ve her biri birer Şamanist bir öğe olarak kabul edilir. Can Göknil’in araştırmaya dahil olan eserlerinde de ruhu olduğuna inanılan dağlar, ağaçlar ve hayvanlar görülür. Bunların yanı sıra sanatçının eserlerinde Tanrıça Umay, Ak Ana, Tanrı Ülgen’in dokuz kızı, Erlik Han’ın dokuz kızı gibi Şamanist öğeler bulunmaktadır. Ağaç, Şamanizm inancında “Hayat ağacı” olarak karşımıza çıkar ve oldukça önemli bir yere sahiptir. Hayat ağacının, şamanların yaptıkları yolculuklarda tanrılara ulaşmak için bir merdiven veya yeni doğacak olan ruhlara yuva olmak gibi birçok anlamı vardır. İnanca göre türemede büyük bir rol oynayan ağaç Can Göknil’in eserlerinde sıkça kullandığı bir Şamanist öğedir. Sanatçı, genellikle kompozisyonun merkezine yerleştirdiği ağacın etrafına sevimli görünen kadınlar, hayvanlar, küçük güleç suratlı çocuklar ve mavi bulutlar yerleştirmektedir. Sanatçının

eserlerinde sıkça rastlanan hayvan figürlerinin genellikle şamanı simgelediği söylenebilir. Şaman kozmik katlar arasında yapacağı yolculuklarda ağacı merdiven olarak kullanır ve başkalaşım geçirerek hayvana dönüşür. Böylelikle yeraltı, yeryüzü ve gökyüzündeki tanrılara, ruhlara ulaşarak iyilik ve kötülük arasındaki dengeyi sağlar. Sanatçının bir başka eserinin merkezinde yer alan Tanrıça Umay inanışa göre, hayvanları ve çocukları koruyan dişi tanrıçadır. Sanatçı Tanrıça Umay'ı ağaç formunda resmederek, ağacın kutsallığına dikkat çekmiştir. Erlik Han'ın yeraltında yaşayan kötü ruh Tanrı Ülgen'in ise Gökyüzünün en üstündeki Tanrı olduğuna inanılmıştır ve efsanelere göre her ikisinin de 9 kızı bulunmaktadır. Erlik Han'ın kızları şamanı alemler arası yolculuklarında baştan çıkarmaya çalışırken, Tanrı Ülgen'in kızları şamana güzel müzikleri ile ilham vermektedirler. Can Göknil eserlerinde bu anlatılara da yer vermiştir. Sanatçının kullandığı pastel tonlar ve sevimli figürler eserlerine masalsi bir görünüm kazandırmıştır. Ayrıca sanatçının çalışmada incelenen tüm eserlerinin kompozisyon yapısında, dikey hareket dikkati çekmektedir. Böylece vurgulamak istediği figürü ön plana çıkaran sanatçı aynı zamanda Şamanist inanca göre göktanrı ve ruhların kutsallığına vurgu yapmaktadır.

Göknil'in, yaptığı araştırmalar doğrultusunda ürettiği eserleri, günümüze geçmişin bir hikayesi niteliğinde yansımaktadır. Şamanist inancı, masalsi bir üslup kullanarak tuvaline yansıtan sanatçı aynı zamanda geçmiş inanç ve kültürümüzü yazıya dökerek birçok kitap yayınlamıştır.

Kaynakça

- Baldick, J. (2011). Hayvan ve Şaman Orta Asya'nın Antik Dinleri. İstanbul: Hil Yayın.
- Bayat, F. (2019). Türk Şaman Metinleri (Efsane ve Memoratlar). Ankara: Ötüken Yayınları.
- Bayat, P. D. (2006). Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Biyografya. (2021, Ekim 5). Biyografya. Biyografya Beta: <https://www.biyografya.com/biyografi/753> adresinden alındı
- Candan, E. (2008). Türklerin Kültür Kökenleri. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2002). Türk Mitolojisinin Ana Hatları. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 2020 tarihinde alındı
- Dalkıran, A. (2010). Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler . Konya: Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-İş Eğitimi bilim Dalı.
- Eliade, M. (1999). Şamanizm. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Göknil, C. (2007). Mitolojiden Sanata Notlar Gölge Renkli mi? İstanbul: Can Sanat Yayınları A.Ş.
- Göknil, C. (2021, Mart 23). Görüşme. (D. S. Hacısüleymanoğlu, Röportaj Yapan)
- Gömeç, S. (2011). Şamanizm ve Eski Türk Dini. Ankara: Berikan Yayınevi.
- İnan, A. (1986). Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar. Ankara: Türk Tarih Kurumu BasımEvi.
- Ögel, B. (1993). Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar) (Cilt 1). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-arkeolojik-bulgulara-gore-anadoluda-samanlar-onbin-yildir-dans-ediyor-22279/>

Görsel 2: Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Görsel 3: Bayat, P. D. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Görsel 4: <https://cangoknil.com/tr/portfolio/1983-1986-kadinlar-ve-agaclar/>

Görsel 5: <https://cangoknil.com/tr/portfolio/1994-1997-yaratilis-efsaneleri/>

Görsel 6: <https://cangoknil.com/tr/portfolio/1994-1997-yaratilis-efsaneleri/>

Görsel 7: Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Görsel 8: <https://cangoknil.com/tr/portfolio/yaratilis-efsaneleri/>

Görsel 9: <https://uqsturk.wordpress.com/2011/06/28/akkizlar-karakizlar/>

Görsel 10: <https://cangoknil.com/tr/portfolio/2001-ak-kizlar-kara-kizlar/>

sanat
ve insan



Ezgi TOKDİL

Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, ezgi.tokdil@gmail.com, Burdur-Türkiye

ORCID: 0000-0003-2701-0842

ÇAĞDAŞ SANATTA DEĞİŞEN GERÇEKLIK ALGISI VE KİMLİK SORGULAMALARI

Özet

Araştırmada sanatta değişen gerçeklik algısı ve değişen paradigmlar etkisinde kimlik olgusu ile bununla ilişkili durum ve kavramlar olan cinsiyet rolleri, benlik, kişilik, toplumsal ve bireysel kimlik gibi öznenin durumu ve konumuna yönelik süreçler örnekleme alınan sanatçılar ve çağdaş sanat ürünleri üzerinden incelenmektedir. Çalışmada kültürel boyutta kimlik sorgulamaları kadın ve erkek sanatçıların gene kadın imgesini yorumlama ve yansıtma biçimleri ile modernizm ve postmodernizmin kadın bedenine yönelik aktarım biçimleri karşılaştırmalı olarak analiz edilmektedir. Bu kapsamda kadın sanatçıların çağdaş sanat ve postmodern kültürel şema içerisinde kendi bedenlerine, kimliklerine, çıplaklık olgusuna ve toplumsal rollerine bakış açıları ile erkek sanatçıların kadın imgesine yaklaşım biçimlerinin giderek farklılaştığı görülmektedir. Toplumsal boyutta kadının yaşamın içerisine dahil edilmesi sanayi toplumlarıyla birlikte gerçekleşirken, kültürel boyutta seyredilen beden olmaktan çıkışı postmodern toplum ve çoğunlukla feminist anlayışların etkisiyle olmuştur. Bu doğrultuda figür başlangıçta cinsiyeti belirli bir güzellik ideasının yansımasıyla giderek mekanize bir gerçekliğin temsili haline gelmiş, ancak çağdaş sanatın giderek genişleyen sınırları içerisinde bedenin ötesinde bir kimlik ve kişilik olarak kadına bakış açıları sorgulanmıştır. Araştırmanın amacı bu sürekliliğin kesişim noktalarını saptamak, değişen tarihsel süreç ve toplumsal koşullar etkisinde kadın bedeninin temsil süreçlerini analiz etmek ve kadın figürü üzerine farklı cinsiyetlere sahip sanatçıların eserlerindeki ortak göstergeleri karşılaştırmalı çözümlenektir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Feminizm, Toplumsal Cinsiyet, Kültürel Kimlik, Kadın Bedeni.

CHANGING PERCEPTION OF REALITY AND IDENTITY QUERIES IN CONTEMPORARY ART

Abstract

The research examines the process for the status and location of the subject, such as gender roles, personality, social and individual identity, which are associated with the identity phenomenon in changing perception of reality and changing paradigms in art, through artists and contemporary art products that are sampled. In the study, cultural identity interrogations are analyzed in comparison with the methods of male and female artists interpreting and reflecting the image of women again and the transfer formats of modernism and postmodernism toward the female body. In this context, it is seen that the way male artists approach the female image is increasingly different in contemporary art and postmodern cultural schemes, from their perspective on their bodies, identities, nudity and social roles. The inclusion of women in the social dimension of life in the industrial community, and the result of being a culturally-monitored body was the influence of postmodern society and mostly feminist understanding. In this respect, the figure initially became a representation of a mechanized reality, while its gender was a reflection of a particular beauty ideal, but within the expanding boundaries of contemporary art, an identity beyond the body and the perspective of the woman as a person were questioned. The aim of the research is to identify the intersections of this continuity, analyze the representation processes of the female body under the changing historical process and social conditions, and to compare the common indicators in the works of artists with different sexuality on the female figure.

Keywords: Contemporary Art, Feminism, Gender, Cultural Identity, Female Body.

1. Giriş

Çağdaş sanat gerçekliğinin tarih-toplumsal değişimine paralel yeni bir duyum ve algılam boyutundan yaşamı yorumlarken, süregiden bu yaşantı içerisinde sanatın kapsamına dahil edilen imge, duygu ve düşünceler de sanatçılar tarafından farklı anlam katmanlarını vurgulamıştır. Araştırma kapsamında kadın temsili erken dönem ve modernizm süresince idealizmin yansıması olarak düşünülmüş ve seyredilen bir beden olarak temsil edilmişken, Postmodernizmin eklektisizmi bireyin kimliksizleşmesini, dolayısıyla kadın temsillerinin -ve hatta kadına yönelik ideolojik anlamların-eleştirisini sunmuştur. Bu kapsamda toplumsal cinsiyet kavramı, cinsiyet rolleri, kadının bireysel gerçekliği, kimlik ve benlik gibi konular çağdaş sanatın kapsamına dahil edilen önemli anlatı biçimleri haline gelmiştir.

Bu doğrultuda kimi sanatçıların doğrudan kadın bedeni üzerinden kimlik sorununa vurgu yaptığı görülürken, diğerlerinin farklı nesnelere ve göstergelere üzerinden anlam ve çağrışımları kadın figürüyle ilişkilendirdiği anlaşılmaktadır. Benlik, kimlik, cinsiyet kavramlarına her iki şekilde de gönderme yapan bu sanatçılarla ilgili asıl üzerinde durulması gereken nokta ise çağdaş sanat kapsamında neredeyse tümünün kadın sanatçı olarak kültürel şema içerisinde var olmasıdır. Kadının yaşamsal gerçeklik içerisinde kültürel, politik, sosyolojik ve psikolojik bir figür olarak yer almasının yanında sanatsal üretim kapsamına dahil edilmesi çoğunlukla kendi cinsi tarafından gerçekleştirilmiştir. Karşı cinsin kadın figürünü ele alması ve kadın bedenine yönelik araştırmalar gerçekleştirilmesi çoğunlukla modernist paradigma kapsamında olmuş, çağdaş sanat ve son yüzyıl içerisinde kadının yeri, kimliği ve rolleri büyük oranda kadın sanatçılar tarafından sorgulanmıştır. Söz konusu gerçeklik üzerinde durulması ve genişletilmesi gereken önemli bir sosyolojik durumdur.

Çalışma kapsamında söz konusu olgunun farklı bakış açılarından ve farklı sembolik anlatılar kullanılarak temsil edildiği görülmektedir. Örnekleme alınan sanatçılar arasında Mary Miss mekanın cinsiyetini sorgularken, Ayşe Erkmen toplumsal kimlik/ cinsiyet rollerine doğrudan izleyiciyi yönlendiren yerleştirmeler gerçekleştirir. Sylvia Fleury kimi zaman bedenin dekonstrüksiyonunu yeniden düzenleyerek -Duchamp'ın psiuarında olduğu gibi- kimi zaman kadının toplumsal rolleri ve ona atfedilen simge ve sembollerini vurgulayarak çalışmalarını yaratır. Sarah Lucas kadın bedeninin doğurganlığını antik kültürlerin ikonik idollarıyla -ana tanrıça Kybele heykeli gibi- ilişkilendirerek aktarırken farklı materyallerle toplumsal rolleri ve kadın-erkek cinselliğini eleştirdiği mekan düzenlemeleri yapar. Fiona Roberts'ın kadın imgesini psikolojik çerçeveden ele aldığı görülürken, Alina Szapocznikow fetişleştirilen fiziksel gerçekliği sorgular. Teresa Burga heykellerinde kırmızı oje gibi sembolik göstergelere yer verirken, Füsün Onur kimlik sorgulamalarını toplumsal roller üzerinden gerçekleştirir. Çalışma boyunca üçlü seri olarak sunulan görsellerin her birinin ilki kadın figürünün erkek sanatçı tarafından yapılmış temsiliyi ortaya koyarken, devamındaki eserler kadın imajının kadın sanatçı tarafından yeniden yaratılmış kurgusunu yansıtmaktadır.

2. Kimlik, Benlik, Cinsiyet Kavramları Ekseninde Kadın

Çağdaş sanat kapsamında kadın olgusunun ele alınışı, kadın sanatçıların cinsiyet rollerine yönelimi, kimlik ve benlik sorgulamalarına geçilmeden önce bu kavramların sosyolojik ve psikolojik anlamlarının analiz edilmesi önemlidir. Ancak kavramların farklı disiplinler tarafından farklı anlamları vurguladığı ve kimlik özelinde bakıldığında sosyolojik bağlamda kişisel, sosyal ve kültürel tanımların olduğu görülür. Aydoğdu (2004: 117); "kimlik tanımlamasındaki çok boyutluluk ve çeşitliliğe rağmen tanımların tümünün merkezinde 'özne' olma vurgusunun olmasının; kavramın tanımı, çözümlenmesi ve sorgulanmasını kolaylaştırdığını belirtmektedir" (Dalbay, 2018: 162). 'Ben'in etrafında şekillenen tanımlara bakıldığında kişinin kendisini nasıl gördüğü ve kim olduğu kişisel kimliği oluştururken, birey olarak toplum içerisinde kim olduğu ya da topluluk içerisinde aidiyeti toplumsal/psikososyal kimliği açıklar. Kültürel kimlik ise çok daha geniş bir anlama sahiptir; tarihsel ilerleme ve yaşamsal değişime paralel sürekli olarak kendini günceller, dinamik ve oluş/değişim halindedir. Larrain'in de ifade ettiği gibi (1995: 217); "kültürel

kimlik, üretilen, sürekli bu üretim sürecinin içinde olan, hiçbir zaman tümüyle tamamlanmamış, gelişmeye ve değişmeye açık bir olgu"dur (Mora, 2008: 4). Mora'ya göre ise; "ortak bir coğrafyada, ortak idealler etrafında toplanmış, ortak tarihe ve ortak geleceğe yönelik birliktelikle oluşan ortak kültür, o ulusun kültürel kimliğini oluşturur" (2008: 5). Genel bir değerlendirme ile sosyolojik tüm anlamlarında kimlik, benlik kavramının nasıl belirlendiği, topluluk içinde nasıl değerlendirildiği ve süreklilik içerisinde ulusal değerlerle nasıl şekillendiği gibi konularla ilgilidir. Akdemir'in de vurguladığı gibi; "ister felsefi, ister kültürel temelli olsun insanın kendisini tanımlaması onun en önemli sorunlarından biridir. Ben kimim? ve neyim? sorusu kimlik arayışının özünü oluşturur" (2010: 44). Bununla birlikte kimliğin bir "aidiyet sorunu" olması "ben" ve "öteki" kavramlarının önemini ortaya çıkarır (Takiş, 2003: 7).

Benlik genel bir tanımlama ile bireysel kimlikle ilişkili olarak "ötekinin" (nesne olarak ben'in) gözünden "ben" in (özne olarak ben'in) nasıl görüldüğüdür. Akdemir'e göre; "ötekini" göz ardı ederek kimliğimizi oluşturmamız mümkün değildir" (2010: 44). Bu da kimlik olgusunun kişisel benlik bilincinden ayrılamayacağını gösterir. Bireyin kendi ben'ine/ benliğine yönelimi onun kişisel kimliğini ortaya çıkardığı gibi, topluluk içindeki sosyal kimliğini de şekillendirir. Bu anlamda karşılıklı yatay bir ilişkinin söz konusu olduğu görülmektedir. Felsefe alanından bakıldığında benliği inceleyen ve ben'e yönelimi ilk sorgulayan "düşünüyorum, öyleyse varım" söylemiyle Rene Descartes olmuştur. Descartes, "ben bilgisinin tüm bilgilerimiz arasındaki en kesin bilgi olduğunu iddia etmiştir" (Yalçın, 2003: 108). Sartre'de ise ben'in edilgin bir yapıda olduğu görülür; "başkası görünümündeki ben ile özne olan ben arasında uyumlu bir ilişki yoktur. Her iki ben'den birinin özne durumundan nesne durumuna geçmesi söz konusudur ve bu ilişki arasında bir uyumsuzluk, çatışma vardır" (Aytekin ve Tokdil, 2016: 65). Bu da temelde ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak inceleneceği üzere çağdaş sanatın kimlik sorgulamalarının kökenini oluşturur. Ancak Foucault üzerinden modern felsefe okunduğunda ise ben'lerin ayrılığı değil tamamlayıcılığında söz edilir. Foucault, modern düşünceyi; "insanı, kendi özü ile uyuşturarak, yabancılaşmasından kurtarma ve bilinç dışının üzerindeki örtüyü kaldırma yasasının işletilmesi" olarak yorumlar (Foucault, 1994: 425; Sofuoğlu, 1996: 184). İnsanın kendi özü ile uyuması, kendi ben'inin yanında onun varoluşsal karşılığı olan ben'ine de uyumlu yaklaşması anlamını taşır (Aytekin ve Tokdil, 2016: 65). Ben ve öteki arasındaki ilişki felsefi açıdan varoluşsal bir yasaya gönderme yaparken, sosyolojik açıdan cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını ortaya çıkarır. Kimliği oluşturan benlik bilinci bireyin toplumsal yapı içerisindeki konumu, doğuştan gelen nitelikleri, cinsiyet özellikleri, çevre ve diğer dış etmenlerle ilişkili olarak ilerler. Ann Oakley'e göre cinsiyet; "cinsiyet (seks) biyolojik açıdan erkek/kadın ayrımını anlatırken, toplumsal cinsiyet (gender) erkeklik ile kadınlık arasındaki toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır" (Vatandaş, 2011: 31). Toplumsal roller ise cinsiyet ayrımı ekseninde şekillenen ve bireye benlik bilinci yerine öteki tarafından atfedilen çeşitli davranış kalıplarıdır. Bu kalıplar toplumsal yapı içerisinde özellikle kadınların karşı cinsten ayrışmasını, yalnızlaşmasını, ötekileşmesini doğurmaktadır. Sosyo-ekonomik değişimlere ve sanayi sonrası toplumların tarihsel evrimine karşın kadının toplumsal rolleri ev içi ve ev dışı olarak bölünmüş, bu da belirli bir birikimle kimi sosyolojik akımların, sanat pratiklerinin, eleştirel bakış açılarının, politik söylemlerin, dolayısıyla modern sonrası benlik bilincinin gelişimine/ doğmasına neden olmuştur. Ancak Vatandaş'ın da tanımladığı gibi; "toplumların yaşamını etkileyen radikal değişmelere; sanayi ve bilgi toplumunun etkilerine rağmen, kadını erkekten ayıran uygulamalarla, toplumsal cinsiyete ilişkin önyargılar varlıklarını sürdürmeye devam etmektedir" (2011: 39). Bu da modern felsefenin benlik yaklaşımında olduğu gibi kadın kimliğinin ayrışmasına ve cinsiyet ile cinsel kimlik arasında seçim yapmaya zorlanmasına yol açmıştır. Dolayısıyla belirli bir tarihsel süreklilik içerisinde var olan kadının kültürel kimliği, onun kendisini nasıl gördüğü ile ilişkili olarak benlik bilincini oluşturur. Buna paralel sosyal kimliğin oluşumu da geleneksel değerler bağlamında toplumsal yapı içerisinde cinsiyet ilişkileri ve toplumsal rollerle belirlenir. Ve tüm bu süreçlerin etkisi ve toplumsallık baskısı altındaki birey de belirli kişilik özelliklerini gerek dış etkenler yoluyla gerek kendi kendisine yönelik yargılarından oluşan benlik bilinci ile oluşturur. Geçmişin çocuk-doğuran anne imgesinden sıyrılan kadının sanayi toplumlarıyla birlikte üretim ilişkilerinde aktif rol alması, modern toplumların işgücünü yönetmesi, kısaca

toplumsal rollerin tarihsel süreklilik içinde giderek değişmesine karşın belirli imaj ve cinsiyet kalıplarından sıyrılmayan toplumlar ya da topluluklar içerisinde kadına yönelik belirli düşünsel önyargıların kırılmadığı görülür.

Ancak geleneksel kalıplar ve özel/kamusal alan ayırımından doğan toplumsal roller varlığını kısmen sürdürüyor olsa da modern sonrası toplumlarda cinsiyet ayrımı, toplumsal roller, kimlik ve benlik gibi olgulara ilişkin algı, tutum ve roller belirgin olarak değişime uğramıştır. Vatandaş'ın da tanımladığı gibi; “insanlık özellikle son yüzyıl içinde, kadını edilgen, erkeği etken kılan ve çoğu zaman her iki cins tarafından da içselleştirilmiş bir ayrımcılık olarak varlığını sürdüren süreçte bazı önemli sayılabilecek değişikliklere tanık olmuştur” (2011: 49). Bu süreçlerden belki de en önemlisi kadın haklarının tanınması ile kadının bireysel kimliğinin önemine vurgu yapan, bunun yanında toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ortadan kaldırmak adına eylemler gerçekleştiren feminizm hareketidir. Feminizm çok geniş alanlara yayılan ve farklı anlam katmanlarına sahip olan bir kavram olsa da genel olarak 19. yüzyılın ortalarından itibaren kadınların erkekler karşısındaki eşit sosyoekonomik, politik, kültürel haklar için verdikleri mücadeleyi ifade eder. Başlangıçta toplumsal bir hareket olarak ortaya çıkmış olsa da giderek politik ve kültürel belirli eylemlere dönüşmüştür. Sosyolojide feminist hareketin birinci, ikinci ve üçüncü dalga olarak ayrıştırılmış olması üzerinde durulması gereken önemli bir noktadır. Bu anlamda 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başlarında oluşan birinci dalga “kadınların oy kullanması, eğitimde fırsat eşitliği ve kadınların mülkiyet hakları” gibi temel haklar üzerinde gelişmiştir. İkinci dalga kadınların bireysel benliklerine ve cinsel kimliklerine yönelik farkındalığı ve toplum tarafından dayatılan normlara başkaldırıcı kapsıyordu. Taş'a göre (2016: 170); “bu dönemde feminizm, belli bir grup kadın için değil tüm kadınlar için yapılmakta ve bu mücadele kadınlarla yürütülmekteydi. Bu durum kadınların (farklı yaşam tarzları, farklı siyasi ve sosyal kültürleri, farklı dünya algıları olan) birbirlerini tanıma anlamına da gelmekteydi”. Üçüncü dalga ise 20. yüzyılın sonlarında diğer feminist hareketler karşısında öz-eleştirel bir kimliğe bürünerek, kadın-erkek eşitsizliği yerine kadınlar arasındaki ayırım, toplumsal yapı içerisindeki konumları, bireysel farklılıkları ve kimlik politikaları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bütün bu süreç ve kadınlığa yönelik eleştirel söylemler sanat alanında da etkisini göstermiş ve 1960'lardan itibaren kadına yönelik toplumsal roller, cinsiyet tanımlamaları, eşitsizlik, bireysel ve sosyal kimliğe saldırı, şiddet (duygusal ve fiziksel/ bireysel ve toplumsal) gibi konulara dikkat çeken sanatçı ve sanatçı grupları ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte Antmen'in de vurguladığı gibi (2013: 85); “sanat pratiği kapsamında toplumsal cinsiyet kavramına yönelik araştırmalar, daha çok kadınlarla özdeşleştirilir ve kadın sanatçıların üretimine odaklanır. Bunun böyle olmasında, cinsiyetle ilgili kavrayışlarımızın üzerine genel kabullerle değil soru işaretleriyle giden cinsin temelde kadınlar olmasının rolü vardır”. Bu da feminizmin başlangıçta bir kadın hareketi olarak doğmasını doğrular niteliktedir. Bu nedenle araştırma kapsamında sanat pratiği bağlamında feminist hareketin uzantısı olarak kabul edilebilecek çağdaş kadın sanatçıların eserleri üzerine yoğunlaşmış ve benzer eleştirel söylemin farklı cinsler tarafından nasıl algılandığı sorgulanmıştır.

3. Modernizm-Postmodernizm Ekseninde Feminist Eğilimin Genel Karakteri

Çağdaş sanat kapsamında kadına ve onunla ilişkili kavramlara yönelik eleştirel bilincin incelenmesine geçilmeden önce feminist söyleme paralel gelişen tarihsel koşulların etkisinde değişen modernist biçimlendirme anlayışları ile postmodern sanatsal söylemin temel karakterinin incelenmesi önemlidir. Modernizm “on dokuzuncu yüzyıl boyunca bütün belirli tarihsel bağlılıklardan soyutlanmış ve gelenek-şimdi karşıtlığında şekillenmiş radikal bir bilinci” temsil etmektedir (Akça, 2005: 2). Söz konusu bilinç diğer tüm yaşamsal dinamiklerle birlikte feminizmin de içinde doğduğu sürecin bir ürünüdür. Modernist paradigma kapsamında ilerlemenin akıl yoluyla gerçekleştirileceğine inanılırken bilimsel gelişmeye koşut modern düşünce de belirli genellemeler ve şemalar üzerinde yükselmiştir. Dalbay'ın da ifade ettiği gibi; “modernizmin kimlik anlayışı daha çok idealize edilmiş, monist bir kimlik anlayışıdır ve kimlik, modern toplumun bir sorunu olarak ortaya çıkmıştır” (2018: 165). Bu da genelin bilgisini öne çıkarırken toplumsal yaşam kapsamında bireyselliklerin göz ardı edilmesine neden olmuştur. Bu kapsamda gelişen modern sanat düşüncesi de bir yanıyla belirli eğilimler etrafında bir araya gelen sanatçıların oluşturduğu gruplar yoluyla bu genellenenin içerisinde yer alırken, diğer yanıyla modernitenin bu yanını reddetmiş ve benliği sorgulamıştır. Böylelikle

gerçekliğe bireysel bakış açıları belirli dönemler kapsamında tarih sahnesine birbiri ardında çıkmaya başlamıştır. Buna karşın postmodernite “düşünce ve toplumda çoğulculuk” temelinde gelişmiş, “bütünleştirici teoriler” reddedilmiş, “yorum öncelenecek mutlak gerçeklik anlayışına” karşı çıkmıştır (Akça, 2005: 2). Bu yaklaşım farklı alanlarda olumlu olumsuz farklı sonuçlarıyla birlikte gelişmiştir. Toplumsal yaşam bağlamında postmodernite kültürel çoğulluğu ve farklı kimliklerin bir aradalığını vurgulamış olsa da yine de “farklılık politikaları temelinde inşa edilen post-modern teori, kimlikleri dayanaksızlaştırmış ve merkezsizleştirmiş”tir (Selçuk, 2012: 93). Dalbay’ın da ifade ettiği gibi; “insanın kolektif eylemle kendilik ilişkisi kuramaması Moles’in deyimiyle post-modern dünyanın oluşumunu ve öznenin ölümünü de açıklamaktadır” (2018: 170). Öte yandan kültürel alanda modernizmin sınırlarından kurtulan düşünce, toplumsal değişim ve teknolojik gelişmeyi de arkasına alarak çoğulcu, eleştirel ve demokratik yeni ifade biçimleri ile gerçeklik arayışlarını ortaya çıkarmıştır. Bu kapsamda feminizmin yukarıda tanımlanan üçüncü dalgasında olduğu gibi kadın kimliğinin postmodern toplum içerisindeki konumu da modernizmin aksine daha özgür, alanı daha geniş, ona yönelik yaklaşım biçimleri ve bakış açıları daha açık hale gelmiştir.

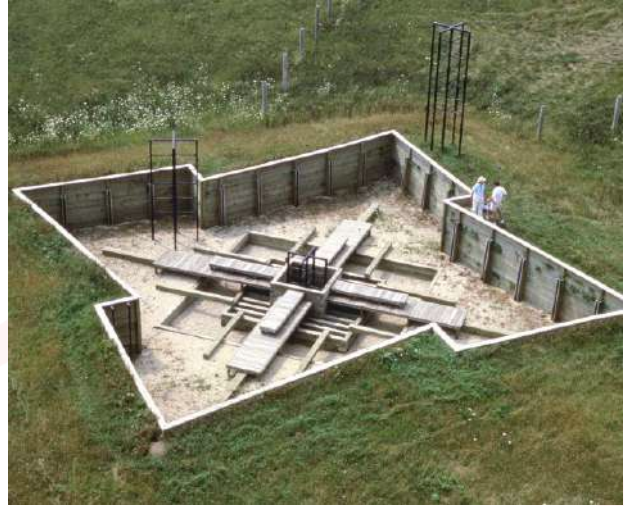
Modernizm kapsamında kadın figürü ve/ya bedeni estetik bir nesne olarak resmedilirken, tarihsel sürekliliğe paralel toplumsal değişim ve kültürel başkalaşım ile birlikte postmodern durum kapsamında erkek egemen kültüre başkaldıran bir kimliğe ve sembolik anlatıma dönüşmüştür. “Bu dönemde modernist paradigmadaki giderek soyutlaşan, parçalara ayrılan ve tuvalden silinen figür bedenleşerek, tuvalden dışarı taşmış, kendisini tüm gerçekliğiyle ve çıplaklığıyla duyuma sunmuştur” (Tokdil, 2017: 131). Kimlik politikaları, toplumsal roller, cinsiyet eşitliği/eşitsizliği, kadın hakları, şiddet, kişisel benlik, sosyal gruplar, haklar ve özgürlükler, sosyal ve ekonomik güvenlik gibi konularla ilgilenen sanatçılar Antmen’e göre; “postmodern düşüncenin sorgulayıcı bakış açısıyla geçmişin yapıtlarından bugüne taşınan stereotipik temsilleri ve bu temsillerin ardındaki ideolojik anlamları çözümlenmek gibi bir misyon taşırlar” (2013: 12). Bunun da ötesinde postmodernizmle birlikte gerçekte yaşanan; insan olarak, bir birey olarak kadın imgesinin -ya da dış gerçekliğe ilişkin nesne formunun- soyutlaşması, modernizmin büyük anlatıları ve yüceliğinden uzaklaşması, estetik bir anlam değil çoğul ve sorgulayıcı bir kimliğe bürünmesidir. Böylece anlatım biçimleri, ifade yöntemleri, bakış açıları, içsel duyum mekanizmaları artarken, bireysellik söylemi ön plana çıkmıştır. Fox’a göre; “post-modern nesne, tek ve tam bir deneyimin peşine düşmek şöyle dursun, sayısız yaklaşım açısına ve çeşitli tepkilere izin veren ansiklopedik bir durumu hedefler” (1987: 29-30). Bu kapsamda postmodernizm ve devamında son yüzyılın sanatı gerçekliği farklı bakış açılarından yorumlayarak, yönelinen düşünce ya da durumu çoğul perspektiflerden eleştirmiştir. Kadının toplumsal rollerine ve kimliğine yönelik bu tepkilerin bir kısmı doğrudan kadın bedeni üzerinden gerçekleşirken, bir kısmı onun fiziksel gerçekliği ve cinsiyet özellikleri üzerinden getirilen soyut bakış açıları yoluyla sağlanır. Antmen’in de tanımladığı gibi bu eserlerin büyük bir çoğunluğu; “bilinçli ve belirgin bir politik duruş şeklinde değilse de kadın sanatçıların erkek-egemen pentür geleneğinin dışındaki ifade arayışlarına bir kimlik sorunu olarak yönelmeye başladıklarını ve cinsel kimlik olgusunu toplumsal bir kurgu olarak konu edindiklerini gösterir” (Antmen, 2013: 86).

Araştırma kapsamında sorgulanan doğrudan feminist sanatın temelinde ilerlemek değil, sanatın kimlik politikalarının bir aracı haline gelişini, kadın sanatçıların bu yolla kendi kişisel kimliklerini toplumsallığın içerisine dahil etmelerini ve postmodernizmin meta-nesne haline getirdiği insan bedenini çağdaş sanatın göstergeler yoluyla yeniden düzenleyişini sorgulamaktır. 1970’lerde feminist sanatla başlayan cinsiyete ilişkin toplumsal, kültürel, politik kodların sanatsal üretim dahilinde sorgulanma süreci, günümüzde çağdaş sanat kapsamında da sürmekle birlikte kadın sanatçıların kendi bedenlerine yönelişi ile erkek sanatçıların kadın imajını sorgulayışı arasında önemli farklılıklar olduğu görülmektedir.

4. Kadın Sanatçıların Gözünden Kadının Toplumsal Rolü, Cinsel Kimliği, Benlik Bilinci

1960’lardan itibaren doğa ve sanatı özdeşleştiren, düşünceyi mekanın dışına çıkararak yeryüzü sanatının öncü isimlerinden Marry Miss’in çalışmalarını (Görsel 2-3) “heykelin dışısı” olarak tanımlayan Yılmaz’a göre; “(...) heykel,

ister soyut ister figüratif olsun (erotik bir kadını temsil etse bile) erkektir; ileri doğru uzanan, mekana dikilen sert bir çıkıntıdır çünkü. Miss'in sunduğuysa, çevresinde dolaşılmasını değil içine girilmesini talep eden bir çukurdur” (2013: 319). Bu yaklaşım kadın ve erkeği sembolize eden göstergelerin de bir uzantısı olarak dişliliği -ve hatta doğanın dişliliğini- temsil eden bir heykel olarak sanatçının eserlerine yaklaşımı geçerli kılar. Çoğunlukla zeminin içerisine gizlenmiş şekilde girinti ve çıkıntılar barındıran bu işler kadının toplumsal rolleri ile de ilişkilendirilebilir. Erkek egemen toplumların ve Michalengelo'nun *Davut* heykelinin gölgesinde çağdaş toplum yapısında bir kadının hem kendi gerçekliğini temsili hem de ona atfedilen rollere yaptığı bir eleştiri -başkaldırı- olarak yorumlanabilir -nesnenin ortadan kaldırılması. Miss'in çalışması toplumsal değişimin yanında kadın cinselliğine ve bedenin kimliksizleşmesine de doğrudan gönderme yapar. *Knidos Afroditi*'nde (Görsel 1) olan sergilenen beden ve temsil edilen cinsiyet kalıplarının Miss'in heykellerinde kimliksizleşmesi toplumsal değişimi, tarihsel sürekliliği, estetik değerleri ve sanatın temsil biçimlerindeki çeşitlenme ile özgürleşmeyi de ortaya çıkarır. Kahraman'a göre (2005: 11); “modernizmin nesne tutkusu vardır. Bu tutku onu (nesneyi) aşkınlıktır, ancak onu fetişleştirir. Bu yüzden, modernizmin ekseninde gelişmiş sanatsal ifadelerin önemli bir bölümü nesnenin tartışmasına yöneliktir”. Oysa postmodern toplum ve çağdaş sanat kapsamında değerlendirilebilecek olan bu çalışmalar nesneyi yıkar, mekan deneyimi sunar ve öznenin çeşitlenmesini, öznenin bireyselliğini vurgular -mekanın içerisinde hareket eden her özne kendi bireyselliğine ve dolayısıyla kendi benliğine sahiptir. Bu nedenle sanatçının çalışmaları kimliksizleşme üzerinden toplumsal kimliği sorgular denilebilir.



Görsel 1. Praksiteles, Knidos Afroditi, M.Ö. 4. yüzyıl / **Görsel 2.** Mary Miss, *Double Site*, 1989-1996, Des Moines Art Center/ **Görsel 3.** Mary Miss, *Field Rotation*, 1981

Kitle kültürünün her şeyi alınıp satılabilen bir metaya dönüştürmesi gibi, toplumsal cinsiyet rolleri de kişisel kimliği elimine ederek sosyal olanı öne çıkarmıştır. Buna paralel kültürel kimliğimiz erkek-egemen bir toplumsallığın etkisinde gelişmiştir. Antmen'in de aktardığı gibi (2013: 88); “günümüzde toplumsal cinsiyet teriminin ‘kadın’ sözcüğü yerine yaygın kullanımı da kadınlar hakkındaki bilginin özünde erkeklerle ilgili bilgi olduğunu, kadınların dünyasının erkeklerin dünyası tarafından yaratıldığını ima etmenin bir biçimi olarak kavranmasının da payı vardır” (Scott, 2007: 10). Bu kapsamda ortaya konulan sanat eserlerine bakıldığında da kadın ve erkek sanatçıların kadın bedenine yaklaşımlarının farklılığı kendi kendisini haklı çıkarmaktadır. Simone de Beauvoir'ın 1949'da tanımladığı gibi; “kadınlara yönelik cinsiyet ayrımcılığı sona ermeden kadınların özgürlüğü söz konusu olmadığına göre gerçek anlamda yaratıcılık ve özgünlük mümkün müdür?” (Beauvoir, 1988: 689; Antmen, 2013: 90). İşte kadın sanatçılar bu özgür olma halini, bütün bu toplumsal rolleri, beliklerini, kimliklerini sorgulayarak düşünceyi vurgulayan, modern anlatının ötesinde kavramsal işler yaratarak gerçekleştirmişlerdir. Böylelikle kimliksizleşmiş bir beden halini alan figür seyredilen beden olmaktan çıkmış, düşünülen bir gerçeklik olarak çağdaş toplumların kültür alanında yerini almıştır.

Sarah Lucas'ın çalışmaları da bu kapsamda ele alınabilecek önemli yerleştirmelerdir (Görsel 5-6). Bu eserlerde kadına yönelik toplumsal kabullerin kadın dişiliğini, doğurganlığını ve kutsallığını sembolize eden göstergelerle belirlenmiştir ve sorgulandığı görülmektedir. Sanatçının *Nice Tits* isimli çalışması (Görsel 5) beton döküm bir ayakkabı üzerine yerleştirilen tel panoya sabitlenmiş kadın kilotolu çoraplarından yapılmış göğüs sembollerinden oluşur. Burada figürün göğüs kısmında yer alan çıkıntılarla hem kadının cinsel kimliğine gönderme hem de doğurganlığına yapılan vurgu söz konusudur -benzer biçimsel düzenleme antik uygarlıkların hemen hepsinde görülen doğurganlığı ve bereketi sembolize eden ana tanrıça heykellerinde de vardır. Aynı zamanda başsız betimlenen bir figür olması da toplumsal yapı içerisinde zihnin, düşüncenin ya da kişiliğin önemsizliğini, kişisel kimliğin ortadan kalkarak yerini toplumsal kabullere bırakışını betimlemektedir. Bununla birlikte antik dönemin kadın idolleri ile olan benzerliği (Görsel 4) farklı dönemlerde kadına yönelik değişmeyen ideolojik tavrın da göstergesidir, ancak bir kadın sanatçı olarak Lucas'ın çalışmasında bu tavrın bedene ilişkin sembolik anlatılarla belirlenştirilerek eleştirildiği görülmektedir. Sanatçının bir diğer çalışması *Titti Doris* ise (Görsel 6) gene göstergeler üzerinden ilerler; kadın ve erkeğe ilişkin toplumsal/biyolojik roller, cinsel kimlik ve fiziksel nitelikleri basit bir düzenleme ile izleyiciye sunarken feminist sanatın toplumsal roller üzerine eleştirel bakış açısının bir yansıması olarak görülebilir ve bu kapsamda değerlendirilebilir.



Görsel 4. Efes Artemis Heykeli (Ana Tanrıça Kybele) / **Görsel 5.** Sarah Lucas, *Nice Tits*, 2011 / **Görsel 6.** Sarah Lucas, *Titti Doris*, 2015

Modernizm kapsamında kadın bedeninin temsili estetik bir anlam ve amaca ulaşırken, resmin konusunu oluşturan çıplaklık toplumsal değişim ve düşünsel süreklilik ile önce parçalanmış, sonra soyutlanarak geometrik formlara indirgenmiş, ardından devam eden tarihsel süreçte -postmodern paradigma kapsamında- bu formların her biri tüm gerçeklikleriyle izleyiciye sunulmuştur. Jean Metzinger'in *Two Nudes* isimli çalışması (Görsel 7), modernizmin kübist biçimlendirme anlayışının etkisinde nesneleşen kadın bedeninin önemli bir temsilidir. Zaman ve mekan belirsizleşse de figür -kadın figürü- tüm gerçekliğiyle seyredilen bir beden olarak resmin konusunu oluşturmaktadır. Modernizm kapsamında görüntünün parçalanmasına karşılık postmodernizm kapsamında üretilen çalışmalarda bedenin parçalandığı, yapı-bozuma uğratıldığı, kadın imajına gönderme yapan belirli beden ayrıntılarının tekrarları ve üç boyutlu temsillerinin toplumsal rolleri vurgulayarak eleştirel bakış açısını sanatın merkezine yerleştirdiği görülür. Fiona Roberts ve Alina Szapocznikow'un eserleri bu kapsamda değerlendirilebilecek feminist çalışmalardır.

Fiona Roberts 'seramik serisi' olarak bilinen kompozisyon ve düzenlemelerinde (Görsel 8) mutfak eşyaları, yemek tabakları, saç fırçası, banyo lavabosu gibi kadına atfedilen simge ve nesnelere kullanır, bunların üzerinde ve çevresinde tekrar eden motifler olarak gözler, parmaklar ve dudaklar gibi beden parçaları yer alır. Bu yaklaşım da bir ölçüde kadının toplumsal rolü ve cinsel kimliğine bir başkaldırı olarak yorumlanabilir ve feminist sanat söyleminin de önemli bir örneğidir. Çağdaş toplumda kadın bedeninin statüsünü ve fiziksel kırılganlığı inceleyen Szapocznikow'un

eserleri de (Görsel 9) benzer bir bakış açısıyla gerçekliği -sergilenen bedeni- kübizmin geometrik formları gibi parçalara ayırır, bu parçaları toplumun kadın imajına bakış açısına gönderme yapacak şekilde -kimi zaman rahatsız edici bir gerçeklikle- sunar. Erkek egemen bir toplum içerisinde bir kadın sanatçının özgür ve yaratıcı olmak için seçtiği çıkış yolunun benliği baştan yaratımında olduğu gibi kadın bedenine ait bu parçalar da kendi özgürlüklerini, kendi mevcudiyetlerini başka bir yaşamsal forma dönüştürerek sergilerler. Bu parçalar -göğüsler, dudaklar, karınlar ve diğer beden formları- sanatçının yerleştirmelerinde cam tatlı kaselerinde ve aydınlatma armatürlerinde sunulurken Pop Art'ın parlaklığından geç dönem Sürrealizme kadar geniş bir kültürel sürece eleştirel bir bakış getirir (Smith, 2016).



Görsel 7. Jean Metzinger, Two Nudes (İki Çıplak), 1910-11 / **Görsel 8.** Fiona Roberts, Façade, 2018 / **Görsel 9.** Alina Szapocznikow, Dessert III, 1971

Sylvie Fleury'nin çalışmaları da (Görsel 11-12) modernizm-postmodernizm ekseninde gidip gelen ve portmodernizmin metalaştırılmış insan bedenini, tüketim kültürünün alınıp satılabilen nesnelere ile sorgulayan ve bu yolla düşünce ile gerçeklik arasında eleştirel bir köprü kuran eserlerdir. Yılmaz'ın da tanımladığı gibi (2013: 27); "modern, postmodern, çağdaş ya da güncel -kendine hangi sıfatı yakıştırırsa yakıştırırsın, hangi yöne gitmek isterse istesin, bugün her sanatçı bu kavramlarla, bunların üstüne inşa edilen akımlarla şu ya da bu derecede hesaplaşmak zorunda kalmaktadır". Bu hesaplaşmanın bir ürünü olan Fleury'nin çalışmaları, kadın bedeninin dekonstrüksiyonundan reklam objesine, günlük kullanım nesnelere popüler kültürün kadına atfettiği imaj ve rollere kadar farklı cephelerden toplumsal cinsiyet kavramını sorgular. Örnekleme alınan serinin içerisine Andy Warhol'un dahil edilmesinin nedeni ise hem bir erkeğin ikonik bir kadın portresine yaklaşımını sorgulamak -bu yolla kadın ve erkek sanatçının kadına yönelik bakış açısını karşılaştırmak- hem de Marilyn Monroe gibi popülarizmin sürekli tükettiği bir figürün ve sembolize ettiği gerçekliğin çağdaş sanat kapsamında nasıl ele alındığını sorgulamaktır. Torrente'nin ifade ettiği (2017: 20); "Ben'in, bir yüz ve beden, bir ifade, varlık ve o kişinin arkasında ne olduğunun ötesindeki temsili" doğrudan Warhol'un çalışmasından (Görsel 10) yansıyan gerçekliği hatırlatırken, Fleury'nin yarattığı yerleştirmenin de benzer bir bakış açısına sahip olduğu, ancak gerçekliği portre üzerinden değil bedene ilişkin göstergeler yoluyla sunduğu görülmektedir. Warhol'un Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor gibi dönemin önemli televizyon yüzlerini ipek baskı tekniğiyle çoğalttığı bu çalışmalar hem konu aldığı figürün giderek kimliksizleşmesini sağlıyor hem de tekrar eden portreler yoluyla öznenin nesneleşmesine yol açıyordu. Burada kimlik toplumsallaşıyor, cinsiyet önemsizleşiyor ancak feminist sanatçıların aksine kadın figürüne bu yaklaşım belirli bir nedensellikle değil pop kültürün etkisinde geliyordu. Fleury'nin çalışmaları da benzer şekilde popüler kültür imgelerinden besleniyor, lüks giysiler, aksesuarlar, alışveriş poşetleri, modern ve çağdaş sanat ikonları (Mondrian'dan Warhol'a ya da John McCracken'e kadar), dergi kapakları, günlük yaşam nesnelere, kozmetik ürünler (Görsel 12) yoluyla kolektif bilincin keşfedilmesine aracılık ediyordu (Anonim, 2021). Torrente'nin de ifade ettiği gibi; "(...) kimlik, insanın ve kurduğu uygarlıkların evrimine paralel olarak ikonografi ve modaların süregelen oluşumu içinde dalgalanır" (2017: 17). Bu doğrultuda sanatçının kadına

yönelik toplumsal kabullerle kurduğu ilişkinin -kullandığı kadın imajının- onun bireysel kimliği ve benlik bilinci ile yaratıldığı, bununla birlikte eserlerinin kendi kendilerini feminist ilan ettikleri görülmektedir.



Görsel 10. Andy Warhol, Marilyn, 1963 / **Görsel 11.** Sylvie Fleury, Untitled, 1995 / **Görsel 12.** Sylvie Fleury, Palettes of Shadows

Andy Warhol'da olduğu gibi kadın imgesini seyredilen bir obje olarak ele alıp popüler kültürün tüketilen tüketim olgusuna paralel nesneleştiren Lichtenstein da ikonik kadın portreleri ile postmodern sanatın önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Fineberg'e göre Lichtenstein; "objeyi ve -objenin cepheselliği aracılığıyla- aynı zamanda uzamı da neredeyse soyut bir biçimsel kompozisyon olacak şekilde basitleştirmiştir" (Fineberg, 2014: 249). Objeye figür de reklam afişlerinin, çizgi romanların ve toplumsal gerçekliğin kadına yönelik bakış açısının sembolü haline gelmiştir. Torrente'ye göre; "çağdaş portrenin sıradanlığı, geçerli güzelliğin sadece sıradanlık olduğu fikrinden hareketle, dayatmacı güzellik kanonunu hem kabul ediyor, hem de sorguluyor. Propaganda malzemesine dönüşen kadın portreleri, lüksün tanımladığı alana sıkışarak, lüks reklamların hizmetine giriyor" (2017: 20).



Görsel 13. Roy Lichtenstein, Maybe, 1965 / **Görsel 14.** Sylvie Fleury, Skin Crime 3 (Givenchy 318), 1997

Sylvie Fleury'nin *Skin Crime 3* ile (Görsel 14) yarattığı gerçeklik de bunun aynısıdır, ancak aradaki fark seyredilen kadın imajının Lichtenstein çalışmasında figürün kendisi ile verilmesine karşılık, kadın sanatçının eserinde bir Fiat 500 otomobilin kadını sembolize eden toplumsal kalıplardan biri olan rengin psikolojik yansıması ile eleştirilmiş olmasıdır. Burada kullanılan rengin belirli bir markanın ruj rengi olması da -Givenchy 318- aktarılmak istenen düşüncüyü somutlaştıran ve cinsiyete vurgu yapan bir etkidir, ancak rengin bir otomobil üzerinde kullanılması ile toplumsal kabullere bir başkaldırı olarak yorumlanabilir. Fineberg'in de ifade ettiği gibi; "medya her şeyi gazetelerde ya da televizyonda yeniden üretilebilir bir biçime sokarak deneyimi homojenleştirir. Olayların bu düz ekranında bir

görüntü kolaylıkla bir başkasının yerini tutabilir” (2014: 250). Böylece kadın ve erkek imgesine atfedilen toplumsal rollerin birbiri içerisine geçirilerek silindiği ve nesnenin fetişleştirilerek kimliksizleştirildiği, cinsiyetsizleştirildiği okunmaktadır.

Bununla birlikte Fleury'nin çalışmaları (Görsel 11-12-14) bütün olarak incelendiğinde, kadınlık durumunun nesne yoluyla vurgulandığı, kendi kişisel kimliğinin toplumsal kabullerin etkisinde geliştiği ancak kadına atfedilen biyolojik özelliklerin ve ondan beklenen toplumsal kabullerin ötesinde cinsiyete ve cinsel kimliğe ilişkin eleştirel bir bakış açısının sergilendiği görülür. Sanatçının çalışmalarına konu olan nesne Kahraman'a göre; “bireyin kendi uslamlamasının ‘sonucu’ olarak bir boyut kazanır. Bu algılayış içinde nesne dokunulmazdır. Mutlaktır. Çözümlemez. Onun çözümlenmesi bireyselliğin çözümlenmesiyle özdeştir” (2005: 9). Bu anlamda kullanılan nesnelerin bireysel kimliği ile ilişkili olduğu ve kişisel öz yaşam öyküsü ile kişisel benliğinden ipuçları barındırdığı analiz edilebilir. Bununla birlikte kimliğin toplumsal yaşantının bir parçası olduğu hatırlandığında ve evrensel değerlerden tamamen kopuk olmadığı kabul edildiğinde de sanat yoluyla aktarılan eleştirinin haklı nedenleri olduğu anlaşılır. Cinsiyet rollerine ilişkin belirli stereotipler kullanan sanatçı, kadına yönelik bu kalıpları kullanan karşı cinsin eserlerinin aksine maskülariteyi de yüceltme gibi bir anlatım biçimi benimsemiştir. Feminizmin ikinci kuşak sanatçılarının da peşinde olduğu bu yaklaşım kadın erkek eşitliği yerine kadının birey olarak karşı cins karşısındaki bireysel özgürlüklerini vurgulamayı amaçlamıştır.



Görsel 15. Keith Edmier, Beverly Edmier 1967, 1998, Tate Modern / **Görsel 16.** Ana Laura Alaez, Women on Platform Shoes (Apartman Topuk Ayakkabılı Kadınlar), 1992

Ana Laura Alaez'in 1992 tarihli eseri *Women on Platform Shoes* isimli çalışması da (Görsel 16) Sarah Lucas'ın çalışmasında olduğu gibi (Görsel 5) “kadını tümünden kılık kıyafet üzerinden temsil eden bere ve ayakkabı koleksiyonu aracılığıyla kadına ve dişiliğine dair bir soyutlama yapar” (Torrente, 2017: 23). Zeminde yer alan obje -ayakkabı- doğrudan dişiliğe gönderme yaparken üzerinde yer alan peruklar toplumsal rolleri, cinsiyeti, sosyal yaşamdaki kimlikleri kimliksizleşme ve bedensizleşme yoluyla temsil etmektedir. Modernizm kapsamında kültür alanında ve sosyal yaşamda kadının seyredilen bir obje olması ya da yaşamın içinde farklı sosyal statülerde farklı görevleri yerine getirmek zorunda kalması da perukların kişiliğe yaptığı gönderme ile sunulmuştur. Diğer taraftan aynı tarihsel süreç ve kültürel ortam içerisinde kadın bedenine ilişkin karşı cinsin ortaya koyduğu bir çalışma olan Keith Edmier'in *Beverly Edmier 1967* isimli yerleştirmesinde (Görsel 15) kadın figürü (sanatçının kendi annesi) pembe bir balmumu heykele dönüşür ancak renk ve dişiliği sembolize eden topuklu ayakkabı ile eldivenli eller modernizmin resim dilinden farklı değildir. Bu sanatçı da eserlerinde -dönemin diğer kadın sanatçılarının yaptığı gibi- toplumsal rollere ve kadınlığa

eleştirisini yine kadın bedeni üzerinden sorgulasa ve “figürlerin mevcut gerçeklikleri her ne kadar sanatçının kendi gerçekliğine dönüştürülmüş olsa da geçmişin seyredilen figür algısından kurtulamamıştır” (Tokdil, 2021: 403). Burada her iki eser de çağdaş sanat kapsamında yaklaşık aynı kültürel şema içerisinde üretilmiş olsa da Edmier’in çalışmasında nesne olarak sunulan bedenin, benliği oluşturan bireysel kimliğin -geçmiş yaşantısı ve anların- etkisinde yaratıldığı görülür ki Lorena Amaros’a göre (2017: 27); “kimliğimiz kırılıp, yol boyunca ardımızda kimliğimize dair izler, gölgeler ve yansımalar biçiminde kanıtlar bırakarak ilerleriz, onlar da bizi, görünürde tıpa tıp örtüştüğümüz bir kopyanın varlığını teyit etmeye mecbur kılar”. Anne imgesi üzerinden yaratılan yerleştirmenin de benzer bir etkinin peşinde ilerlediği, sanatçının “kendi uslamasının sonucu olarak bir boyut kazandığı” görülür (Kahraman, 2005: 9).



Görsel 17. Jeff Koons, Balloon Venus Lespugue (Red), 2013–19 / **Görsel 18.** Teresa Burga, Mano Mal Dibujada, 2015 / **Görsel 19.** Claudia Casarino, No titled, 2011

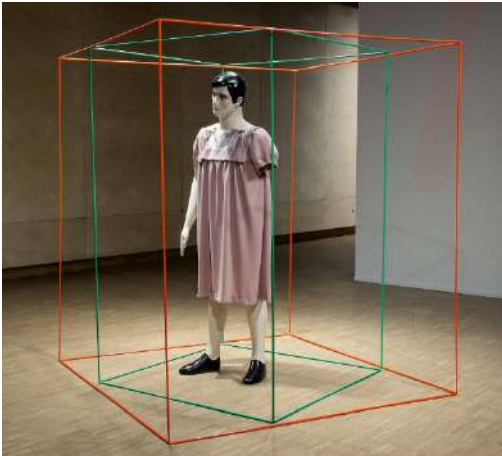
Edmier’in pembe balmumu heykelinde olduğu gibi -genellikle büyük ölçekli çalışan ve popüler kültür, seri üretim, medya, sanat, insan gibi konuları sorgulayan- Jeff Koons’un *Ballon Venüs* isimli kavramsal yerleştirmesinde de (Görsel 17) cinsiyete ilişkin gönderme rengin stereotipik anlamıyla yapılmasına ve doğurganlığı sembolize eden ana tanrıça heykelinin tipik özelliklerini -gerek yerleştirmenin fiziksel nitelikleri gerek çalışmanın isminden anlaşıldığı üzere- vurgulamasına karşın kadın bedeni, kadına yönelik çalışan diğer karşı cinsten sanatçıların eserlerinde olduğu gibi sergilenen bir obje olarak sunulmuştur. Dolayısıyla öznenin nesneleştirildiği, metalaştırıldığı, kimliksizleşmenin seri üretim ya da tüketim kültürüne yapılan gönderme yoluyla sağlandığı çözümlenmektedir. Bunun yanında sanatçının kadına yönelik toplumsal roller, cinsiyet kalıpları ya da kimlik sorunlarına ilişkin herhangi bir eleştirel yaklaşıma sahip olmadığı yalnızca kadın bedenini geçmişin bereketi, doğurganlığı sembolize eden kadın heykelini çağdaş sanatın estetik parlaklığına dahil ettiği, bunu yaparken de balonların şişirilmiş etkisinden yararlandığı görülür. Sanat ve yaşam arasındaki sınırları belirsizleştirmesine karşın sanatçının eserlerinde kadın figürü Metzinger’in incelenen çalışmasında olduğu gibi (Görsel 7) dönemin temsil biçimlerine göre yeniden biçimlendirmenin ötesine geçmez. Oysa Teresa Burga’nın çalışmasında (Görsel 18) kadın imajı -çağdaş sanatın diğer örneklerinde olduğu gibi- doğrudan figürü yansıtmak yerine kadın bedenine ilişkin belirli vücut formlarını odağına alır ve cinsiyetsiz bir konstrüksiyon olarak verilen bir el formuna -Fleury’nin çalışmalarında olduğu gibi- dişiliği sembolize eden kırmızı oje sürülmüş tırnaklar eklenerek toplumsal kabullere ve kültürel kimliğe gönderme yapılır. Burga’nın çalışmasında kimliğin yeniden inşa edildiği görülürken, Claudia Casarino’nun çalışmasında bireysel kimliğin anonimleştirildiği anlaşılmaktadır. Bu eserlerde Foucaultcu anlamda öznenin yeniden doğduğu ancak kültürel, toplumsal, küresel boyutta atfedilen roller ve kalıplardan sıyrıldığı tanımlanabilir. Özellikle Casarino’nun -kadın geceliği ve erkek üniformalarından oluşan- kavramsal yerleştirmelerinde bedenin silindiği, öznenin ortadan kalktığı ve kadına ilişkin göndermenin -Alaez’in topuklu ayakkabı imajında olduğu gibi- cinsiyete ilişkin kıyafet tanımlamaları yoluyla yapıldığı görülür. Kadın bedenine ilişkin herhangi bir göstergesel nitelik kullanılmamıştır ancak yalnızca bir giyim eşyası yoluyla -Burga’da aynı şekilde yalnızca kırmızı oje ile- çağlar boyunca dişiliği çağrıştıran maskülariteye, cinsiyet kalıplarına ve toplumsal rollere vurgu yapılmıştır. Bu sanatçıların sanat yoluyla asıl dikkati çekmek istedikleri ise kadınlar hakkındaki düşünsel

temeli sorgulayarak, geleneksel biçimlendirme anlayışlarının dışında yeni ifade yöntemleri geliştirmek -ki postmodernizm ve çağdaş sanat bu anlamda bu sanatçılara sayısız ifade yöntemi sunmuştur- bu yolla toplumsal kabulleri ve kadına yönelik düşünce biçimlerini değiştirmek, aynı zamanda “insanların kadın ve erkek konusundaki zihinsel matrislerini hedef alarak geleneksel norm ve düşünceleri sarsmak” olmuştur (Aktaş, 2013: 69). Bunun yanında varoluşsal geçicilik ve benliğin kırılganlığı da yerleştirme yoluyla izleyiciye sunulan gerçekliklerdir.

5. Türk Sanatının Çağdaşlaşma Sürecinde Kimlik Sorgulamaları

Batı’da feminist sanat hareketi içinde olsun ya da olmasın incelenen çalışmalarda ve diğer kadın sanatçıların eserlerinde temalar genel olarak “Kadın olmak nedir? Kadın ve erkek olmanın kültürel süreçlerle ilişkisi nedir? Kadınların kendi yaşamları üzerindeki özgürlük sınırları nereye kadardır? Özgürlüğün sınırlarını belirleyen faktörler nelerdir?” soruları etrafında şekillenmiştir (Aktaş, 2013: 69). Araştırma özelinde ise bu temaların alt başlıklarını oluşturan cinsiyet/cinsellik, kimlik/kimiksizleşme, benlik, toplumsal roller/kabuller odağında geliştirilen eleştirel söylemler kültürel paradigmanın kadın sanatçı ayağını oluşturmuştur. Bu sanatçılardan bazıları bilinçli bir yönelimle kadınlık durumlarını vurgulamayı seçmiş, bazıları ise içinde yaşadıkları toplumsal gerçekliğe kadın bakış açısıyla yaklaşımlarının sonucunda bu noktaya ulaşmışlardır. Batı sanatında bilinçli bir yönelim şeklinde gerçekleşen kimlik sorununu odağına alan kültür paradigması, Türk sanatında ancak 1980’lerden itibaren kavramsal sanatla yakından ilgilenmeye başlayan bir grup kadın sanatçının temkinli yaklaşımlarıyla gerçekleşmiştir. Antmen’e göre bu sanatçılar; “toplumsal inşa süreçlerinin kültürel ve psikolojik etmenleriyle ilgilenmeye, bu dinamiklerin arka planını sorgulamaya, cinsiyetle ilgili kodların sınıfsal, kültürel, etnik farklılıklar bağlamında şekillendirici etkisini güncel bir sanatsal trend olarak değil, bir tür merak duygusuyla irdelemeye başladılar” (Antmen, 2013: 86). Bunun yanında bu sanatçıların yaratımları feminist hareketin birinci dalgasında olduğu gibi belirli bir öfkenin dışavurumu şeklinde olmamakla birlikte ikinci dalganın kadın-erkek eşitliği savunusunu yapmak gibi bir işlev de üstlenmezler. Onların eserlerinde yer alan kadına ve kadının cinsel kimliğine ilişkin göstergeler; toplumsal cinsiyet rolleri, sanatın tarihsel gelişiminde kadına yüklenen seyredilen obje/nesne konumunun değişen dili, kendi bireysel kimliklerine ilişkin merak, sosyal ve kültürel kimliğin arayışı, sorgulanması ve yeniden keşfedilmesine yönelik gelişmiştir.

Bu kapsamda 1970’lerden itibaren Gülsün Karamustafa, Nur Koçak, Füsün Onur, İpek Aksüğüdür Duben, Hale Tenger, Kezban Arca, Ayşe Erkmen, Nil Yalter, Canan Beykal gibi sanatçılar kadın imgesini odağına aldıkları ve feminizme farklı mesafelerden yaklaştıkları gerek politik gerek estetik dille toplumsal kimliği sorguladıkları kavramsal eserler üretmişlerdir. Antmen’e göre; “bireysel ifadeye ve biçimci görsel estetiğe dayanan erkek-egemen sanatsal modernizme eklenme çabasına girmemeleri ve sanat pratiğini esas olarak düşünsel bir uğraş olarak içselleştirmeleri, bu sanatçıların güncelliğinin de temel ölçütü” olmuştur (2013: 94).



Görsel 20. Gülsün Karamustafa, Çifte Hakikat, Vadedilmiş Bir Sergi, 1987 / **Görsel 21.** Füsün Onur, Herhangi Bir İskemle, 1991, On Sanatçı On İş: C Sergisi

Bu kapsamda 1970'lerden itibaren kavramsal işler üreten önemli sanatçılardan olan Gülsün Karamustafa'nın *Çifte Hakikat* isimli yerleştirmesi (Görsel 20) toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rolleri üzerine kurguladığı heykellerindendir. Bir erkek mankenin üzerine pembe kadın elbisesi giydirilip tırnakları boyanan yerleştirme kadınlık ile erkeklik durumlarını betimleyen iç içe geçmiş demir konstrüksiyonlarla çevrelenmiştir. Bu yolla gerçekliğin farklı yüzlerinin, kişisel kimliğin olduğu kadar toplumsal ve kültürel kimliklerin, kalıplaşmış önyargıların, atfedilen rollerin ve benliğe dış etkenlerin müdahalesinin eleştirisini sanatın yansıtma gücünden yararlanarak ortaya koymuş, cinsiyet kalıpları belirsizleştirilerek beden sorgulaması izleyiciye bırakılmıştır. Füsün Onur'un *Herhangi Bir İskemle* isimli yerleştirmesinde ise (Görsel 21) renklendirilmiş bir mekân içerisinde dört adet sandalyenin beyaz tüllerle kaplandığı ve tepe noktalarından bu tüllerin sabitlendiği görülür. Yıldırım'a göre (2020); "bir hazır nesne olan sandalye, taht ya da koltuk metaforu dolayısıyla gücü temsil eder". Sergi küratörü Beral Madra'ya göre ise; "sandalye aynı zamanda hazır nesne olmasıyla herhangidir, sıradandır, geçicidir. Tülle kaplanarak bohçalanmış hali ise duvaklı bir gelin edasındadır; erkek evine gideceği için göçebeliği, tercih edileceği için mütevazılığı ve duvakla örtüldüğü için de erotizmi gösterir" (Madra, 1992; Yıldırım, 2020). İncelenen diğer sanatçıların eserlerinden farklı olarak Onur'un çalışması, kadınlığa olan göndermeyi kadın bedeni ya da kadının tüketim ürünlerinden yararlanarak değil, herhangi sıradan bir objeye kadının geleneksel tanımlamaları atfedilerek kurgulamış ve bu anlamda Türk sanatının kavramsal mirasının önemli bir örneklerinden biri olmuştur.

Sanatçının bir diğer çalışması gene kadın bedeni yerine toplumsal yaşamın ona attığı rollerden birini kullanarak cinsiyet ve kimlik sorgulamaları yaptığı *Opus II* isimli yerleştirmedir (Görsel 22). Çalışmasında galeri mekanını örgü şişleri, altın ip yumakları ve porselen kadın figürleri ile kaplayarak kadın kimliğinin bir başka yönüne vurgu yapmıştır; müzikte olduğu gibi her gün ritmik olarak tekrar etmek zorunda kaldığı roller. Yılmaz'a göre (2003: 216); "yerleştirme, tek bir müzik aletinin kullanıldığı bir beste gibi düşünülmüştür. Her bir nesne, sırası geldiğinde, yalnız başına ya da diğerleriyle belirli ilişkiler kurarak kendi payına düşen görevi yerine getirir. Zaman zaman (düzenli bir) karmaşa, zaman zaman sessizlikler (boşluklar) vardır parçada". Bu yaklaşım somut anlamda bakıldığında yaşamın varoluşsal gerçekliği içinde kadın olmanın getirdiği tüm nitelikleri de kendinde taşır. Her ne kadar cinsiyet tanımlamaları ve biyolojik özellikleri farklı olsa da her iki cinsin de düşünen varlıklar oluşu, ancak kadın kimliğinin henüz hala iç ve dış olarak ayrışması, bu ayrışmanın bütünleştirici gücü olarak ise gene kadının ön planda oluşu çalışmanın alt metninden okunabilen gerçekliklerdir. Yılmaz'ın da tanımladığı gibi Onur feminist sanatçı kategorisinde yer almamaktadır ancak; "kuşkusuz ki yapıtlarını tasarlarken de, malzemelerini seçerken de bir kadın oluşunun etkileri görülmektedir" (2003: 219).



Görsel 22. Füsün Onur, *Opus II-Fantasia Precaution*, 2001 / **Görsel 23.** Ayşe Erkmen, *J, K & H*, 2010

Ayşe Erkmen'in Beyoğlu'nda gerçekleştirilen *J, K & H* isimli yerleştirmesi de (Görsel 23) Alaez'in çalışmasında olduğu gibi (Görsel 16) cinsel kimliğe ilişkin tek bir imgenin (şapka formunun) tekrarından oluşur ve benzer bir düzenek yardımıyla bedenın geçiciliği ve kimliksizliği öne çıkarılır. Bunun yanında beden ve kimliğin ayrışması sanatçının kişisel yaşam öyküsünün ve bireysel kimliğinin bir parçası olan öznel yaşantısının izlerini taşır. Sergide yer alan şapkalar sanatçının kendi anneannesine ait bir şapkanın yeniden üretilmesi/çoğaltılması ile bir araya gelmiş ve bu birliktelik "bir nesne olarak şapkanın çok boyutlu yeni bir ilişkide özne olarak konumlanmasını" sağlamıştır (Arter, 2010: 20). Her ne kadar sanatçının yansıtmak istediği tema ve mekan deneyimi geçmişe dönük izler sunsa ve kimliğin kırılmalığı -bedenin olmayışı, değişim ve dönüşümün toplumsal yaşam ve kültür içinde zorunluluğu -yerleştirmenin geçmişin anıları üzerinde şekillenmesi-, tarihsel bağlamda kadının etkin rolü -şapkanın ilk sahibinin ve onun üretimini yapanın cinsiyeti- gibi unsurlar bakımından doğrudan feminist kültür kapsamında değerlendirilmese de kadın kimliğini ve kadın rollerini ön plana çıkardığı söylenebilir.

6. Sonuç

Araştırma kapsamında incelenen tüm sanatçılarını feminist sanatın ana ekseninden farklı kılan unsur, her ne kadar konu aldıkları gerçeklik kadınlık durumlarına ve kadının toplumsal yaşamdaki konumuna ya da cinsel kimliğe ilişkin olsa da temsil biçimlerinin doğrudan kadın bedeni üzerinden yapılmamasıdır. Gerek kendi bedenlerini gerek anonim kadın bedenlerini kullanarak eserler üreten feminist sanatçılarla araştırma kapsamında örnekleme alınan sanatçılar arasında bu nedenle en önemli fark, konu alınan kavramlar ve toplumsal sorunlara karşı sergilenen duruşun politik ve eylemsel olmayışıdır. Bu sanatçılar temelde yalnızca bu olgu ve olaylara vurgu yapmayı, görülmeyeni görünür kılmayı hedeflemişlerdir; feminist sanatta olduğu gibi toptan bir değişimin etkin aktörlerinden olmayı değil. Oysa feminist sanatçıların eserlerine bakıldığında "kadın ve kadına ait her türlü nesnenin cinsellik, erotizm ve tüketim kültürünün bir parçası olma durumunu eleştirirken" çoğunlukla kullandıkları araç kendi bedenleri olmuştur (Özdemir, 2016: 55). Çağdaş sanat kapsamında her iki cinsin kadın bedenine yaklaşımına bakıldığında da önemli ayırım noktaları dikkati çekmektedir; kadın sanatçılar bireysel kimliğini oluşturan kendi benliğine yönelirken bedeni sembolik göstergelerle anlatma yolunu seçmiş, ancak erkek sanatçılar postmodernizm ve çağdaş sanatın materyal ve anlatı yollarını kullanmış olsalar da kadın bedenini bir bütün olarak, seyredilen bir obje olarak ele alıp metalaştırmışlardır. Bunun yanında feminist kültür dışında gelişen sanatsal üretim incelendiğinde ortak kriterler bağlamında belirli sınıflandırmalar yapılabilir ki bunlar; kadını mitolojik bir objeye dönüştüren temsil biçimleri -bedenin dekonstrüksiyonu, dişiliğe ilişkin toplumsal kabulleri sanatsal üretim kapsamında sorgulayan anlatılar, toplumsal/sosyal kimliğin kadına atfettiği kültürel kodların kullanıldığı çalışmaları, kimliği kimliksizleşme yoluyla yücelten biçimlendirme anlayışları, kadınlığın ve erkekliğin (karşı cinslerin) bir arada yer aldığı feminizme gönderme yapan ancak onu yine de reddeden -politik olmayan- yerleştirmeler ile gelenek ve geçmişin kültür/alt kültürüne gönderme yapan işler olarak sınıflandırılabilir. Bununla birlikte belirtildiği gibi kültürel kimliğin oluş halinde bir kimlik olması ve sürekli değişiyor olması kültür ürünlerinin ve sanatsal ifade biçimlerinin de sürekli olarak değişmesine, yeni anlatı türlerinin ve tekniklerinin ortaya çıkmasına, zihinsel açılıma paralel düşünceenin de çeşitlenmesine neden olmaktadır ve tam da bu nedenle yaşamın sürekliliği içinde kadının varoluğu da sürekli olarak sorgulanmaya devam edecektir.

Kaynakça

- Akça, G. (2005). "Modernden Postmoderne Kültür ve Kimlik". Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 15, s. 1-24.
- Akdemir, A. M. (2010). "Küreselleşme ve Kültürel Kimlik Sorunu". Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3(1): 43-50.
- Aktaş, G. (2013). "Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak". Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 30, Sayı 1, s. 53-72.

- Amaros, L. (2017). "Ben'in İsyanı". Bana Bak! "La Caixa" Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan Portreler ve Diğer Kurmacalar içinde. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Antmen, A. (2013). Kimlikli Bedenler-Sanat, Kimlik, Cinsiyet. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Anonim (2021). "Sylvie Fleury". <https://www.alminerech.com/artists/145-sylvie-fleury> (erişim: 28.01.2021).
- Arter (2010). İkinci Sergi, Sergi Kataloğu. <http://www.fatosustek.com/wp-content/uploads/2012/06/arterAErkmen.pdf> (erişim: 28.01.2022).
- Aydoğdu, H. (2004). "Modern Kimlikte Öznenin Ölümü". Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, s.10, s.116-117.
- Aytekin, C. A. ve Tokdil, E. (2016). "Düşünce Sistemlerinde Ben ve Başkası Problemi, Arthur Rimbaud ve Sanatta Ötekilik Üzerine". İdil Sanat ve Dil Dergisi. 6 (28): 17-30.
- Beauvoir, S. (1988). The Second Sex (Çev. H. M. Parshley. Londra: Picador Press.
- Dalbay, R. S. (2018). "Kimlik" ve "Toplumsal Kimlik" Kavramı. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2018/2(31): 161-176.
- Foucault, M. (1994). Kelimeler ve Şeyler (Çev. Kılıçbay, A. M.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Fox, H. (1987). "Avant-Garde in the Eighties". The Post-Avant-Garde içinde. Los Angeles: County Museum of Art.
- Kahraman, H. B. (2005). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Larrain, J. (1995). İdeoloji ve Kültürel Kimlik. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Madra, B. (1992). "On Sanatçı On İş: C Sergisi". Cumhuriyet, 22 Ocak 1992, s. 7
- Mora, N. (2008). "Medya ve Kültürel Kimlik". Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, 5(1): 2-14.
- Özdemir, D. (2016). "Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde "Beden İmgesi". Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi, Sayı 29, s. 45-56.
- Scott, J. W. (2007). Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Analiz Kategorisi (Çev. A. T. Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Selçuk, S. S. (2012). "Postmodern Dönemde Farklılığın Kutsanması ve Toplumun Parçacıklaştırılması: "Öteki" ve "Ötekileştirme". Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, 15(2): 93.
- Smith, Isabella (2016). "Sensuality and Strangenes in the Work of Alina Szapocznikow". <https://www.anothermag.com/art-photography/8172/sensuality-and-strangeness-in-the-work-of-alina-szapocznikow> (erişim: 25.01.2022).
- Sofuoğlu, H. (1996). "Ötekilik Melodramı". Anadolu Üniversitesi Anadolu Sanat Dergisi, Sayı 5, s. 182-189.
- Takiş, T. (2003). "Kimliklerle Buluşma". Doğu ve Batı Dergisi, 6(23).
- Taş, G. (2016). "Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri". Akademik Hassaiyetler, 3(5): 163-175.
- Tokdil, E. (2017). "Felsefi Düşünce Sistemlerinde Paradigma Kaymaları, Sanat Alanında Göstergeleri ve Kuratörlüğün Değişen Anlamı Üzerine Bir Okuma". Hacettepe Sanat Yazıları. Sayı 36, s. 121-138.
- Tokdil, E. (2021). "Kadın Bedenine İlişkin Farklı Dönemlerde Güzellik Algısı". World Women Conference III, September 3-5, 2021, Proceedings Book, p. 394-407.

Torrente, V. (2017). "Genişletilmiş Kimlik: Portre". Bana Bak! "La Caixa" Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan Portreler ve Diğer Kurmacalar içinde. İstanbul: Pera Múzesi Yayınları.

Vatandaş, D. D. C. (2011). "Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı". Istanbul Journal of Sociological Studies, 0 (35): 29-56.

Yalçın, ř. (2011). "Ben Neyim?". Beytulhikme An International Journal of Philosophy, 1(2): 27-38.

Yıldırım, H. (2020). "Nesnenin Erotikleşmesi". <https://manifold.press/nesnenin-erotiklesmesi> (erişim: 28.01.2022).

Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Útopya Yayınevi

Yılmaz, A. N. (2003). "Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Fúsun Onur". Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(2): 203-221.

sanat
ve insan



Elif DOKUR

Öğretim Görevlisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, elif.dokur@dpu.edu.tr, Kütahya-Türkiye

ORCID:0000-0002-9961-6897

SİNEMADA KORKU İKONU OLAN OYUNCAKLARIN EVRİMİ VE CANLANDIRMA FİMLERE ETKİSİ: “CAROLİNE” FİLM ÖRNEĞİ

Özet

21. yy’da insanların ve çocukların vazgeçilmezi haline gelen oyuncakların çıkış tarihi çok eskilere dayanmaktadır. İnsanlık tarihinde oyuncakların ne zaman yapıldığı, hangi işlevlerde kullanıldığı tam olarak bilinmemektedir. İnsanların bir şey yaratma ve ona anlam yükleme alışkanlığı ilk zamanlardan beri vardır. Eski çağlarda oyuncaklar, teknoloji / insan, tanrı / şeytan, iyi / kötü gibi hayatın her alanını ve yaşamın yorumlanmasını kendi anlatım teknikleri ile anlamlandırılmıştır. Oyuncaklar insan yaşamına yakından yaklaşır ve tarih içerisinde değişkenlik gösterip, günümüzde bir tüketim unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Artık bir ihtiyaç gibi görülen oyuncakların, ortaya çıkışından günümüze kadar birçok disiplinler arasında farklı amaçlar doğrultusunda yer aldığı görülmektedir. Özellikle çocuklara yönelik yapılan oyuncaklar dikkat çekmektedir. Çocuklar katil bebeklerin oyun eşyaları haline gelirler ve bunun yanı sıra toplumun hastalıkları da görülmeye başlar. İnsan gerekçesi olmadan var olamayacak bir dünya algısına karşı çıkan kurgusal gerçekçilikten yola çıkarak, gizli olan - hem gizli hem de kendi içinde dünya hakkında bir şeyler ortaya çıkarır.

Oyuncaklar, özellikle sinemada korku imgesi haline gelmesiyle dikkat çeker. Çünkü korku sineması tüm popüler, kültürel türlerin en dayanıklı, çeşitli ve karmaşıklarından biridir. Korku ikonu olan oyuncak bebekler ise sinema dünyasına çok farklı etkiler kazandırmıştır. Günümüz sinemasında özellikle insana benzeyen çocuk oyuncakların ürkütücü bir nesne olarak karşımıza çıkması, onu oyun hayal edip, hayallerimizi bir varlığa dönüştürme aracı olduğu da düşünülebilir. Tarama modeline dayalı bu çalışmada, oyuncak bebek karakterlerin dönüşümünün film anlatısına etkisi örnek filmlerle ele alınmıştır. Bu çerçevede canlandırma sinemasındaki yansımaları ve “*Caroline*” (*Koralin ve Gizli Dünya*, 2009) film örneği anlatısal çözümleme yöntemiyle incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Oyuncak, Çocuk, Korku, Sinema, Canlandırma Sineması.

THE EVOLUTION OF TOYS THAT ARE HORROR ICONS IN CINEMA AND THE EFFECT OF ANIMATION ON FILMS: AN EXAMPLE OF THE MOVIE “CAROLINE”

Abstract

The history of the toys, which have become indispensable for people and children in the 21st century, dates back to ancient times. It is not known exactly when toys were made and in which functions they were used in the history of humanity. People have a habit of creating something and attaching meaning to it since the earliest times. In ancient times, toys gave meaning to every aspect of life such as technology / human, god / devil, good / bad, and the interpretation of life with their own narrative techniques. Toys approach human life closely and have changed throughout history, and today they appear as a consumption item. It is seen that toys, which are now seen as a necessity, have taken place for different purposes among many disciplines since their emergence. Especially attention is paid to toys made for children. Children become playthings of killer dolls, and society's ills begin to appear along with it.

Departing from fictional realism, which opposes the perception of a world that cannot exist without human justification, it reveals something about the world that is hidden - both hidden and in itself.

Toys are especially noted for the fact that they have become an image of horror in the cinema. Because horror cinema is one of the most durable, diverse and complex of all popular cultural genres. Dolls, which are horror icons, have brought very different effects to the world of cinema. It can also be thought that the human-like children's toys appear as a frightening object in today's cinema, as a means of imagining it as a game and transforming our dreams into an entity. In this study based on the scanning model, the effect of the transformation of doll characters on the film narrative is discussed with sample films. In this context, its reflections in animation cinema and the movie example of "Coraline " will be examined with the method of narrative analysis.

Keywords: Toy, Child, Horror, Cinema, Animation Cinema.

1. Giriş

Oyuncaklar çağlar boyunca insanoğlunun hayatında var olmuştur. İlk zamanlar ortaya çıkan oyuncakların hangi işlevlerle kullanıldığı bilinemez de birçok anlamlandırmalarla yorumlanmıştır. Bu anlamlandırmalar dini, kültürel ya da bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde ilk insanlar doğadan birçok objeyi küçülterek bir amaç için kullanmışlardır. Bunu en çok da inanç amaçlı yapmışlardır. Farklı kültürlerde yaşayan topluluklar, yaşadıkları bölgenin de etkisiyle inanç ve yaşam biçimlerini el işçiliği ile yaptıkları oyuncaklara yansıtılmışlardır. İnsanlar tapınmak için yaptıkları doğadan topladıkları malzemelerle kendilerini kopya ettikleri bu objeler, oyuncak bebeği andıran şekildedir. 18. yüzyıl sonlarında sanayileşme ve varlıklı bir orta sınıfın ortaya çıkmasıyla, el yapımı oyuncaklardan seri üretilen oyuncaklar yaygın hale gelmiştir. Sanayileşmenin ortaya çıkışı, mekanik oyuncaklara olan yaygın hayranlıkla beraberinde ilerlemiş, çeşitli sesler üretebilecek veya karmaşık hareketler gerçekleştirebilecek bebekler, hayvan figürleri fuarlarda sergilenmiştir. Gelişen teknoloji ve medya endüstrilerinin de katkısıyla daha da popülerleşen oyuncaklar, çocukların yaratıcılığını teşvik eden kaliteli oyunlar olarak bir ün kazanır. Günümüzde ise oyuncaklar özellikle bir tüketim unsuru olarak karşımıza çıkmıştır. Bu tüketim unsuru olarak karşımıza çıkan oyuncaklar birçok sanat dallarında da kendini göstermiş ve sinema en dikkat çeken alanı olmuştur. Sinemada görülen oyuncaklar o dönemin toplumsal ve kültürel özelliklerini yansıtırken, çocuk üzerinden farklı konuları ve farklı olayları doğurmuştur. Katil ve kötü olarak sinemaya giren bu oyuncaklar, aslında toplumun hastalıklarını, birçok gizem ve bilinmeyeni yeniden düşünmeye zorlamıştır. Bebekler ve insanlar arasındaki etkileşimli karşılaşmalar ve onlarla ortaya çıkan ilişkiler genellikle merak uyandırıcıdır. Kenneth Gross'un da belirttiği gibi; bebekler veya kuklalar arasında bir şekilde bilinçsiz, ancak birbirine bağlı olan süreçler vardır, "kendilerine yansıttığımız şeyleri; onlar da bize yansıtıyorlar (Kopania, 2018: 37)." İnsan ve bebek ilişkisi aslında bilinçaltı fikrini temsil eder.

Oyuncaklar incelenmeye başlandığında özellikle tarihsel sürecinde oyuncak imgesi oldukça değişmiş ve popüler sinemada güçlü bir figür olarak karşımıza çıkmıştır. Artık oyuncaklar modern dünya içinde kendilerine yer edinmişlerdir. Yeni bir bakış açısı ve görünüm ortaya koymaya çalışan oyuncak bebeklerin bu tutumu çok farklı bir imgenin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, çalışmanın ilk bölümünde oyuncak kavramının tarihçesi ve sinemadaki yerine değinilmeye çalışılarak genel hatlarıyla ele alınacaktır. Ardından sinemada korku ikonu olan oyuncak bebeklerin dönüşümünün film anlatısına etkisi, "Child Play" (2019), "The Boy" (2016) ve "Annabelle" (2019) örnek filmler üzerinden ele alınmıştır. İkinci bölümde çalışmanın canlandırma sineması içerisinde öne çıkan "Caroline" (Koralin ve Gizli Dünya, 2009) film örneği anlatısal çözümleme yöntemiyle; konu, karakterler, zaman ve mekân başlıkları altında incelenmiştir. Son bölümde sonuç ve değerlendirme yapılarak çalışma tamamlanacaktır.

2. Oyuncakın Tarihi

Oyuncaklar çok eski zamanlardan beri var olmuştur. Antik dönemlerde oyuncakların tapınma amacıyla mı yoksa çocukların oyun aracı olarak mı kullanıldığı hakkında kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Oyuncaklar zaman içerisinde

birçok değişime uğramış ve bulunduğu yere göre değerlendirilmiştir. Mezopotamya, Mısır, Yunan ve Roma gibi uygarlıklarda oyuncakların ve kullanım amaçlarının birbirlerine benzer özelliklerde oldukları görülmüştür. Geçmişte ilk bulunan oyuncakların Mısır’lılara ait olduğu bilinmektedir. Eski Mısır Firavun mezarlarında pişmiş topraktan yapılmış oyuncaklar bulunmuştur. Pişmiş toprak oyuncakların günümüze kadar korunarak ulaşmaları, ölü kültürü ve tanrılarla ilişkili olmalarına dayanır. Mezarlara bırakılan bebeklerin ölümlerinin ruhlarına eşlik edeceği düşünülmektedir. Aynı şekilde Mezopotamya’da bulunan bebeklerinde inanışlar amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir. Kaya, boynuz, dal, kök ve kemik gibi malzemelerle insana benzer bir şekilde yapılan bebekler, istedikleri manalara sokularak kullanılmıştır. Bebekler genellikle dişi olarak ve bereketi temsil eden bir semboldür. Eski dönemlerde bu bebekler dini inanışlar amacıyla ve dini törenlerde yer almıştır. Bebeklere doğaüstü güçler eklenmiş, nazarlık, muska gibi rollerde ve tanrıça gibi ele alınmıştır.

Antik Yunan incelendiğinde ise dikkat çeken oyuncakların başında, el arabası, minyatür mobilya ve eşyalar, at şeklinde değnek, çeşitli evler, gemi ve arabalar bulunur. Arkeolojik kazıların ilk zamanlarında bulunan Yunan bebeklerinin Mısırlıların bebeklerinden farkı; pişmiş kilden yapılmış eklemli bedenlerden oluşmasıdır.

Roma Dönemi ise diğer uygarlıklara göre daha farklı gelişmiş, savaş döneminin etkisiyle yaşam standartları oldukça düşmüştür. Çocuklar yaşam şartlarından dolayı erken yaşta çalışmaya başlamış ve oyuncaklar ya kendi ürettikleri ya da ailelerinden kalan eski oyuncaklarla devam etmiştir. Özellikle savaşa yönelik oyuncaklar dikkat çekmektedir. Uzakdoğu toplumlarında ise bebeklerin birçok anlamı bulunmaktadır. Örneğin, Japonya’da çok eski zamanlarda annelere, felaketleri üzerine çekmek ve böylece çocuğunu koruma gayesiyle birer bebek verilirdi. Bugün için bir hayli gelişen Japon bebekçiliğinin tarihçesi, kabuğu soyulmuş söğüt değneklerine dayanır. Saçları söğüt kabuğu şeritlerinden veya iplikten elbisesi kâğıttandır. Bunun, günahlarını üzerine almak üzere, eskiden yıllık temizlenme törenlerinde akan sular boyunca dikilen, soyulmuş söğüt dallarından değişik bir şekli olduğu söylenebilir. Çocuklarının üzerine gelecek felaketleri üzerine çekebilmesi için annelere verilen bebeklere, canlı çocuk muamelesi yapılır, giydirilir ve beslenirdi. Çocuk isteyen kadınlar, esasen annelik sembolü olan bebekleri, belli bir mabette tanrıya takdim ederlerdi (Tuncer, 2010: 9-10).

18. yy ortalarında tahta, balmumu ve kâğıt hamurundan yapılmış bebeklerin yerini, kol ve bacakları eklemli, başı dönebilen porselen ve emayelenmiş bebekler almıştır. Yeni üretim teknikleri geliştirilmiş: 1879’da kadına değil daha çok çocuğa bezeyen “bebek”; 1885’de de ilk konuşan bebek yapılmıştır. 1899’da Jumeau, François Gaultier ve Bru “Bebek ve Oyuncak Yapımı Birliği” adını alır. Birlik, Birinci Dünya Savaşı sonlarında bebek üretmiş ve François Gaultier (“FG” markasıyla) 1860-1899 arasında porselen bebek yapımında başta gelmişlerdir (Tuncer, 2010: 10). Modern cemiyetlerde süs unsuru olarak kullanılan porselen bebeklerin uğursuzluktan koruma gibi batıl inanışlar amacıyla da kullanıldığı görülmüştür.

Oyuncaklar dönemin ve içinde yaşanan ortamı yansıtmıştır. Daha sonraki dönemlerde oyuncaklar çağın gelişimine ayak uydurarak değişmeye ve gelişmeye başlamıştır. Levy’e göre orta çağdan itibaren oyuncaklar “tahta çağı” diye adlandırılmıştır. O dönem daha çok tahta malzemesinden oyuncaklar üretilmiş sonrasında bunu “teneke çağı” izlemiştir. İlk olarak elde boyanan oyuncaklar, sonrasında baskıları yapılarak üretimine devam ettirilmiştir. İkinci Dünya savaşına kadar devam eden demir döküm oyuncaklar özellikle Avrupa’da oldukça yaygınlaşmıştır. Birçok minyatür araba modeli oyuncak üretilmiştir. Amerika’da “Tootsie”, İngiltere’de “Dinky” gibi oyuncaklar farklı ülkelerde bu tür oyuncakların artmasında yol göstermiştir. Minyatür oyuncakların amacı çocuğa toplum yaşamını öğretmek için oyun oynatmak olmuştur. İkinci Dünya savaşı sonrasında ise “plastik çağı” diye adlandırılan döneme girilmiştir. 19. yüzyılda Avrupa’da, sanayi devrimi ile el işçiliği de gitgide azalarak makineleşen bir devre başlanmıştır. Böylece her şey yavaş yavaş fabrikalarda üretilmeye başlamış ve her türlü oyuncak üretilebilir hale gelmiştir. Sanayileşmenin etkisi ve makine kullanımlarının artmasıyla, yüksek basınçlı kalıp makineleri ile üretime olanak sağlanarak, ucuz maliyetli plastik oyuncaklar popülerleşmiştir. Metal oyuncakların yerini ucuz maliyetli bu plastik

oyuncaklar almıştır. Sanayileşmeyle gelen ilerleyişle özellikle İngiliz firmaları güçlenmiştir. Birçok maskot oyuncak piyasaya sürülmüştür. Dönemin en tanınan örneği “Sunny Jim” olmuş, sonrasında televizyon ve çizgi romanların etkisiyle birçok bilinen karakterlerin oyuncakları yapılmıştır. Kedi “Felix”, “Mickey Mouse”, “Donald Duck”, vb gibi pek çok karakter oyuncak halleriyle satışa sunulmuştur.

Gelişen teknoloji ve medyanın da etkisiyle oyuncaklar ün kazanmış ve çocukların vazgeçemedikleri bir obje olmuştur. Aynı zamanda oyuncak bebekler, döneminin özelliklerini hem yapıldığı malzemesiyle hem de giyim kuşamıyla fikir vermiştir. Böylece toplumların giyim kuşamlarını bebekler aracılığıyla çeşitli kültürlerin birbirlerini tamamlamalarına da yardımcı olmuştur.

Günümüzde ise oyuncaklar özellikle bir tüketim unsuru olarak ve daha çok çocuklara yönelik şekliyle karşımıza çıkmıştır. Bu tüketim unsuru olarak karşımıza çıkan oyuncaklar aynı zamanda birçok sanat dallarında da kendini göstermiş ve sinema en dikkat çeken alanı olmuştur.

3. Sinemada Oyuncak Bebek

Sinema sanatsal niteliği tamamıyla yeniden üretilebilirliğe göre belirlenmiş ilk sanat formudur. Bu niteliğiyle sinema ilk kez sanat yapıtının geleneksel sahiçiliğine, bir diğler deyişle eserin belirli bir mekânsal-tarihsel aurayı gözeten tamamlanmışlığına karşı daima bir geliştirilebilirliği ya da gelişmeye uygunluğu karşımıza çıkarmıştır. (Cide, 2019: 6).

Gelişen sinemada farklı birçok figür yer edinebilmiştir. Bu figürlerden en dikkat çekenini ise özellikle tasarımlarıyla dikkat çeken oyuncaklar olmuştur. Oyuncak tasarımlarını ise oyuncağın hikâyesi ile desteklenmiş ve pazarlamak esas alınmıştır. Oyuncakla birlikte oyuncağın anlatıldığı bir çizgi roman verilir, böylece hikâyesi daha kolay anlatılmıştır. Bunun yanı sıra televizyon reklamları ve medya ile oyuncak artık varlığını ispat etmiştir. İlk olarak masal ve hikâyelerden filmlere yansıtan oyuncaklar daha sonrasında farklı senaryolarda da yer almıştır. Bunun başta gelen örneklerinden biri de tahta bebeğın hikâyesini konu edinen *The Adventures of Pinocchio* (Pinokyo'nun Maceraları,1996) filmidir. Ayrıca ülkelerinde maskot haline gelmiş birçok oyuncak bebek komedi, çocuk dizileri gibi yapımlarla televizyon ve sinemada yer edinmiştir. Bu ilerleyiş ve oyuncak bebek kullanımı zamanla değişmiş ve bir korku nesnesine dönüşmüştür.

4. Sinemada Korku İkonu Olarak Oyuncak Bebek

Korku, çok eski zamanlara dayanmaktadır. Farklı kültürler arasında değişim göstermiş olsa da insanoğlunun ortak bir duyguda buluşabileceği en derin hissiyatıdır. Gerçekte olamayacak olaylar, bilinmemelik, gizem, olağandışılık gibi birçok korku türünü içerisinde barındıran geniş bir anlatı yapısını kapsar. Korku türü aynı zamanda anlatılardaki hikâyelerde kalmamış, sanatın birçok alanına yansımıştır. Bunun en geniş kullanımı sinema ve alt türü olan korku filmleri olmuştur. Günümüz korku filmleri, özellikle de popüler kültürün ortak bir yansımasıdır. Korku filmleri evrensel olanı da kapsamaktadır. Yerel korkuların yanında evrensel olan belirsiz ve bilinmeyene olan durum, bunu örnekler. Korku türü bugün, Batı'da üretilen popülerleşmiş birçok farklı yapımların içerisinde dikkat çeken içeriklerden biri de oyuncak bebeklerin oluşturduğu yapımlardır.

Oyuncak bebekler, sanal dünyada özellikle de korku filmlerinde genellikle kötü varlıklar olarak ele alınır. Sanatta yer edinmiş insanlığın kusurlarını ve bilinçaltını yansıtan bebekler, sinemada bir korku nesnesi haline gelmiştir. Aslında bu durum TDK sözlüğünde de geçen belirli nesne ve olağandışı korku olarak tanımlanan fobilerden üç tanesinde bahsedilmektedir. Bunlar; *'killer dolls'* (katil oyuncak bebekler), *'Automatonophobia'*, (cansız mankenler, vantrilokların kuklaları ya da balmumu heykeller gibi nesnelere, hisseden, duygulu varlıklar olduğunu zannetme korkusudur), *'Pediophobia'* (oyuncak bebek korkusudur. Porselen bebeklerden, konuşan ve hareket eden bebeklere kadar bütün oyuncak bebekler ile ilişkili bir anksiyete bozukluğudur) (URL-1). Korku kültüründe oyuncaklar genellikle “Doll” olarak geçer, yani İngilizce orijinal ismi ‘Killer Dolls’tur. İngilizcede kelimelerin geniş anlamlara sahip

olmasından dolayı 'Doll' kelimesi, oyuncak bebek manasında kullanılır ve ayrıca kukla anlamını da karşılar. Bundan dolayı kötü olarak var olan oyuncak bebek, kukla, hatta bazen de farklı cansız objelerde karşımıza çıkabilmektedir. Sigmund Freud, cansız bir nesnenin canlı gibi duyumsandığı durumlarda tekinsizlik duygusunu uyandıran şeyin, zihnin bir nesnenin canlı olup olmadığı konusundaki belirsizlik endişesine dayandığını yazar ve tekinsizlik duygusu ya da korku uyandıran oyuncak bebeklerle otomatlardan söz eder (Freud, 1971: 385). İnsanın geçmişinden bugüne gelen yaşantısında en karanlık ya da bastırılmış iç dünyasına yönelen korku sineması, aslında zayıf noktaları arar. Çocukluk korkuları, önceden başına gelmiş bir olayın tekrardan anımsatılması, travmatik durumlar, bilinmezliğin karşısındaki acizliği aktarır. Genelinde izleyiciyi korkutma amacı güden korku film yapımları, içeriğine bir fobiden türetilen ve sinemanın ana kahramanlarından biri haline gelmiş oyuncak bebekleri kullanır. Kimi filmde içine seri bir katilin ruhu kaçmış, kimi büyü ile canlanmış, kiminde ise ana karakteri bastırmaya çalışan aslının kötü yansıması olarak yer edinmiştir. Sinema da bir alt tür olarak kabul edilen "katil oyuncak bebek filmleri" bugün birçok yapımla popülerlik kazanmıştır.

Geçmişten bugüne korku filmlerinin vazgeçilmezi olan oyuncak bebekler artık kendi başrollerini almışlardır. İlk zamanlarda kullanılan filmlerde oyuncak bebekler, görünümüyle izleyicide ürpertici şekilde algılsa da zararsız ve serserim mizacıyla ele alınmıştır. Oyuncak bebeklerin sinemaya girişinde ilk akla gelen örnek yönetmenliğini James Cruze'un yaptığı "The Great Gabbo" (Büyük Gabbo, 1929) filmidir. Ürpertici bebekler genellikle filmlerde iki kategoride gösterilir; ya çocuk oyuncakları ya da vantrilokların kuklaları biçimindedir. "Büyük Gabbo" filminde görülen ürkütücü biçimdeki oyuncak bebek bir kukladır. "Otto" isimindeki kukla aynı insan gibi davranışlar sergiler, yemek yer ve konuşur. Aslında kukla "Otto" korkutucu görüntüsüne rağmen kötü biri değildir. Filmde "Gabbo" isimindeki ana karakterin, kimseyle düzgün bir ilişki kuramaması ve tek arkadaşı olan kuklasıyla olan iletişimi, yalnızlığı daha sonrasındaki delirme sürecini vurgular. İlk zamanlar filmlerde kullanılan bebekler ana öğe değil bir yardımcı unsur görevindedir. Filmdeki ürpertici unsur bebek değil insanın yansıttığı psikolojik durumdur. 1940'lı yıllar korku filmleri açısından çok verimli geçmemiştir. O dönem filmler daha çok tiyatral anlatıma ve tiyatroya oyunculukları içinde barındırmaktadır. Ancak, Ealing Stüdyosu sıradışı bir film olan "Dead Of Night" (Ölü Gecesi, 1945) filmini yayınlamıştır. Birkaç kısa hikâyeden oluşan film, aynı zamanda birçok korku filmine de ilham kaynağı olmuştur. Filmde geçen "Hugo" adındaki kukla bebek, önce serserim mizacıyla ele alınmış, filmin ilerleyişinde aslında yaşayan kötü niyetli bir kukla olduğu görülmüştür. "Dead Of Night" kukla bebeklerin ürkütücü görüntüleri, davranışlarıyla uyumluluk kazanmış ve "kötü kukla" olgusunu, çaresiz bir insan, cinayet ve korkutuculuğa dikkat çekerek filme aktaran ilk film örneklerinden biri olmuştur. 60 ve 70'li yıllarda kötü özellikli kukla bebek filmleri artmaya başlamış ve anlatılarda insan savunmasız bir şekilde gösterilmiştir. "Devil Doll" (Şeytan Bebek, 1964), "Deep Red" (Koyu Kırmızı, 1975), "Magic" (Büyü, 1978) bunlardan bir kaçıdır.

80'li yıllar ise sanayileşme ve teknolojinin de etkisi ile artık tüketim çağının arttığı, filmlere de yansıdığı, özellikle de ikon ve maskot sayılacak karakterlerin doğumunu sağlamıştır. 1987 yılında "Dolls" (Bebekler) filmi anlatısında farklılığa başvurulmuş ve artık çocuk ve çocuk oyunları içeriğini oluşturmuştur. Ürpertici bebekler daha da kötü bir nesne haline gelmiş ve o zamana kadarki korku filmlerinde görülmeyen şekliyle kullanılmaya başlanmıştır. Artık filmlerde lanetli bebek bir tüketim nesnesi olarak çocuğa satın alınır veya verilir şeklindedir. Film anlatıları çocuk ve ürpertici bebek ilişkisini, çocuk üzerinden ele alarak; çocuğun bilinçaltını, olayların nasıl gelişeceği hakkında izleyiciye merak uyandıran bir hale getirir.

80'li yıllarda yapılan ve günümüzde film serisine devam eden başlıca yapıtlardan biri de "Child Play" (Çocuk Oyunu, 1988) filmi ve filmin ana karakteri, bir korku ikonu olarak anılan "Chucky"dur. Artık ürpertici bebek filmleri başka bir boyuta taşınmıştır ve "Child Play" filminin ana karakteri Chucky'de bu net bir şekilde görülmektedir (Görsel 1).



Görsel 1. Chucky'nin en eski ve en yeni görünüşleri.

İlk film olan “Child Play” (1988), Chucky'nin ortaya çıkış hikâyesini anlatır. Döneminin seri katillerinden olan “Charles Lee Ray” ismindeki seri katilin tutuklanmaktan kaçmak için ruhunu kasıtlı olarak bir oyuncak bebeğe aktarması ve öldürme çılgınlığı filmin ana konusudur. Çocukların bebeklerle oynayışı, aslında tamamen zararsız bir şeyin bile etrafta dolaşıp insanları temel olarak öldürerek ürpertici bir nesne olmaya başlayabildiğinin bir örneğidir. Özellikle korku sinemasında bu belirsizlik ve beklemediğin anda beklenmeyen olayların doğuşu, izleyiciyi filme bağlayışı açısından oldukça önemlidir. Chucky serilerinde genel olarak cinayet, işkenceler ve insan bedenine geçmek isteyen oyuncak bebekler işlenmiştir. Serinin 4.cü filmi olan “Bride of Chucky” (Chucky'nin Gelini, 1998)'nde kendisi gibi bebek “Tiffany” ile insan bedenine girme mücadelesi devam etmiş ve 5.ci film olan “Seed Of Chucky” (Chucky'nin tohumu, 2004)'de onlara göre daha iyi kalpli kişiliğiyle oğulları “Glen” yer almıştır.

Chucky korku serisi Lars Klevberg tarafından yeniden çekilerek 2019'da vizyona giren ve ilk filmiyle aynı adı taşıyan “Child Play”de, 1988 orijinalinden bazı önemli değişiklikler yapılmıştır. Ancak filmin ortak noktası: Andy adlı yalnız bir çocuk, mücadele eden bekâr annesi ve anne Karen'ın bir oyuncak bebeği almasıdır. Film yeni bir temel üzerine inşa edilmiştir. Artık seri katil ruhu üzerinden değil, bebeğin yapay zekâsındaki hatalı yazılım yüklemesi oluşudur. Bu bebeğin iç bilgisayar çipindeki güvenlik sınırları kaldırılmıştır. Bebeğin öğrenme sınırının olmaması, şiddeti öğrenmesi ile tehlikeli bir hal alır ve anne-oğul hayatta kalma mücadelesi vermek zorunda kalır. İlk başlarda Chucky çok tatlı görünür ve Andy'nin oyuncuğu ve arkadaşı olmak ister. Ancak, diğer insanlar karşısına çıktığında, Chucky'nin biraz korumacı olduğu görülür ve tepkileri değişmeye başlar. Filmde detaylar ürperticilik katmada önemli etken olmuştur. Örneğin; Chucky'nin mutfak bıçağını gördüğünde gözlerinin merakla parlaması gibi. Klevberg ve Smith, dijital olarak programladıkları Chucky'yi modern çağın bir yansıması olarak gördüklerini söylemişlerdir. Film kontrolsüz bir kimliği temsil eden, yeni bir arkadaşı olan yalnız bir genç hakkındadır. Chucky'nin gerçekten Andy ile bağlantı kurmak ve onu memnun etmek istediği, merak uyandırıcı bir dönüşümü ve aynı zamanda bir yoldan çıkma durumudur. Film, çocukluk korkuları, kafa karışıklığı ve duygusal gelişim üzerine etkileri vurgulamıştır. Chucky'nin ilk olarak kendisini bir çocuk gibi gösterdiği gerçeği, filmin en vurgulanan kısmıdır. Andy, Chucky'nin şiddet eğilimlerini keşfettikten sonra kontrol altına almak için devreye girer. Bu noktada, bebek yanlış yönlendirilmiş sosyopat eğitiminden tamamen genel bir psikopat karaktere dönüşür. Bunun nedeni, filmin en büyük gücünün, mizah ile psikolojik korku arasındaki dengesi olmasıdır (URL-2). Film aynı zamanda gelişen teknolojiye tüketim çılgınlığına ve teknolojinin kötü amaçla kullanımı ve bağımlılıklara da (cep telefonu vb) bir gönderme yapar.

2000'li yıllarda artan lanetli bebek filmleri anlatısı ve işlenişi bakımından oldukça çeşitlenmiştir. Örneğin, 2004 yılında yayınlanan “Saw” (Testere, 2004) filmi yine serisi devam eden ve ikon haline gelmiş James Wan'ın tek kişilik bir ürpertici bebek canlanmasıdır. Her şey, seri katil Jigsaw'un kurbanlarına mesajlar göndermek için kukla kullandığı ilk filmi “Saw” ile başlamıştır. Sık sık bir video ekranında görülür, bazen yüz yüze gelir, “Deep Red”deki “clockwork” bebeği hatırlatır ve sahnede üç tekerlekli bir bisiklete biner. Kukla korkutucu bir öge olarak sembolleşmiş ve filmde

eğer o görülürse kişilerin başına kötü bir olay geleceği, bir tuzağın içinde olacağını izleyici kolaylıkla anlayabilmektedir.

Son yılların en popüler korku filmlerinden biri olan “Annabelle” serisinin başarısı ise gerçek olabilme efsanesine dayanmaktadır. “Annabelle” (Görsel 2) filmi “The Conjuring” (Korku Seansları, 2013) filmlerinin tanıtıcı ön filmidir. “Korku seansı” filmlerinde Ed ve Lorraine Warren çifti paranormal olayları araştıran ve şeytani güçler tarafından ele geçirildiğini düşündükleri “Annabelle” bebeğini araştırmaktadır. Aslında filmde kullanılan bebeğin gerçek hayatta var olduğunu ve filmde daha korkunç bir görünüm kazandırılarak yer aldığından bahsedilmektedir. Filmdeki çoğu detay gönderme olarak gerçekte bilinen efsanesiyle aktarılmaya çalışılmıştır. Örneğin, filmde Annabelle cam bir kutunun içerisinde görülür. Gerçek bebekte bir kutuda saklanmış ve üzerindeki yazan mesaj ve şeytani tarot kartı gibi tüm detaylar “Annabelle” filminde de bire bir şekilde kullanılmıştır. Orijinal bebeğin laneti olduğuna inanılmış ve bebekle alakalı olan her insanında başına kazalar, belalar birçok kötü olay geldiği anlatılmaktadır. Film aynı şekilde bu laneti ve gizemi bebek üzerinde koruyarak içeriğine yansıtılmıştır. Ayrıca filmde bebeğin ev içinde sürekli yer değiştirmeleri, yazılı bulunan notlar gibi detaylar gerçek bebekte de yaşandığına ve filme konu edinildiğinden bahsedilir. Gerçek hayatta var olduğu düşünülen oyuncak bebeğin tuhaf halleriyle baş edilemez ve bir medyuma götürülür. Medyum ise yedi yaşında olan *Annabelle Higgins* adında bir kızın bu mülkte öldüğünü ve ruhunun burada kaldığı, bebeğinde bu ruh tarafından ele geçirildiğini söyler ve buna inanılır.

Son film olan “Annabelle 3” (2019)’da ana karakter olan Warren ailesinin evinde bulunan odadaki eşyalar dikkat çeker. Buradaki eşyalar aslında kötücül ruhların kilitli olarak kalacağı yerdir. Annabelle serisi genel olarak mekânı tek bir odada barındırmış ve odadaki eşyalar ile dikkat çekmiştir. Eşyalar incelendiğinde ise antika havası bizi eski döneme götürmektedir. “Annabelle” filmi 1970’lerin görüntüsünü ve havasını yeniden canlandırmıştır. Bebeğin üzerindeki dönemin giysisi, kapalı tutulduğu odadaki diğer tüm eşyalarla vurgulanmıştır. Korku filmleri döneminin özelliklerini görsel olarak yansıtırken içerisinde var olan gizemi ve bilinmeyi vurgulamaya odaklanır. Bu tarz filmler de dini öğelere fazlasıyla yer verilirken eş zamanlı olarak gelişen teknolojiye ayak uyduran filmlerde dikkat çeker. Dine bağlı kalmayan daha akılcı ve teknolojiyi kullanmayı tercih eden yapımlarda oldukça fazladır. Buna rağmen korku filmi yapımlarının vazgeçemediği insani ortak korkular; bir iblis tarafından ele geçirilme, lanetlenme, yaşlılık ve ölüm gibi birçok konu filmlere malzeme olmaya ve kullanılmaya devam etmiştir.



Görsel 2. “Annabelle” ve “The Boy” filmleri.

Son olarak “The Boy” (Lanetli Çocuk, 2016) filmi dikkat çeker. Film porselen bir bebeği konu edinir. Geçmişten bugüne vantriloğun kontrolündeki içine ruh giren kötü kuklalardan, doğüstü güçlerdeki bebeklere, 80’li yıllarda gelen oyuncak bebeklerin öldürme potansiyeli ve katil formlarına ya da içinde ruh barındıran metafizik tarafı güçlü bebeklere kadar birçok farklı korku öğesi bebekler aracılığıyla filmlere yansıtılmıştır. “The Boy” diğer filmlerden farklı olarak içeriğinde bakıcı ile oyuncak bebek arasındaki ilişkiyi yansıtmış, özellikle güçlü kadın figürünü vurgulamıştır. Film

birilerinin ‘gözlemcilik’ yaptığı, ‘röntgenci’ durduğu gerçeği üzerine kurgulanmıştır (URL-3). Film ilk bakışta “Annabelle” ve “Chucky” serilerini andırır da aslında farklı bir bakış açısıyla sunulmaktadır. Özellikle anne-baba-oğul ilişkisi üzerinden tedirginlik artırılarak hikâye işlenmiştir. Aslında *Lanetli Çocuk* filmi ne doğaüstü güçlere yönelmiş ne de porselen bebeği bir katil gibi göstermiştir. Klasik korku figürü gibi görünen oyuncak bebek filmde bambaşka şekilde yer almıştır. Filmde porselen bebek bir bağlantı aracı ve ana unsur gibi görünse de esas gerçeklik ortaya çıkmıştır. Filmin akışını duygu ve hissiyat belirlemiştir.

Zamanla gelişen korku sineması ve ikonlu bebeklerle birlikte cansız nesnelere bir özgürlük sağlamıştır. Her ne kadar kötü ve ürkütücü olsa da bu bebekler, filmde bilinçaltı, doğaüstü güç, çocukluk, düşler, gibi birçok öğenin de ham maddesi olmuştur. Özellikle bir dışavurum aracı olan sinemanın yanı sıra kullanılan teknik bütünlük taşıyan özel efektleri ile hayali bebekler animasyon filmlerde de etkisini sürdürmüştür.

5. Canlandırma Filmlerinde Oyuncak

Canlandırma sineması çok geniş bir alandır ve gerçekte olmayan hayali her nesne filmlerde yer alabilmektedir. Canlandırma sineması anlatımları esrarengizliği ve karakterler üzerinden merakı verebilen en önemli sanat dalıdır. Her türlü karakter animasyon filmlere girebilmektedir. Bu karakterlerde özellikle cansız nesnelere canlandırılması dikkat çeker. Bu cansız nesnelere özellikle oyuncaklar büyük yer kaplar. Oyuncakların animasyona girmesi masal ve hikâyelerin animasyon filmlere aktarılmasıyla olmuştur. “Pinokyo”daki (Pinocchio, 1940) başkarakterleri, belki de ekran üzerinde görünürde beklenmedik bir şekilde hareket edebilen en net örneklerdendir ve bu tarz birçok animasyon film örneği de bulunmaktadır. Tahta oyuncağın öyküsü animasyon filmiyle geniş bir yankı uyandırmış ve sonrasında birçok filme de konu olmuştur. Teknolojinin gelişmesi ve bilgisayar animasyonu ile birlikte bu durum daha da sınırsız bir çeşitlenmeyi sağlamıştır.

Oyuncak denilince ilk aklı gelen ve dört serisi bulunan “Toy Story” (Oyuncak Hikayesi, 1995) filmidir. Film, *Andy* adındaki bir çocuğun oyuncaklarını işler. *Toy Story* serisi aslında gerçek ve hayali içinde barındıran bir animasyon filmidir. Canlandırma sinemasının bir avantajı olan ‘her an her şey olabilir’i film fazlasıyla sağlamıştır. “Çocuklukla diyalog içinde olmak, bunu dışavurmak ya da bir düşe görsel gerçekliğini kazandırmanın en önemli filmsel yollarından biri animasyondur. Animasyon, çocukluğun imgeselini güncele taşıırken ona inanılabilirlik özelliği de kazandırıyor. Objelerin animasyonu, çocukluk gerçeğini koruyor. Çocukluğun imgeye dayalı oyunları ve çocukluk düşleri, kendini yetişkin olarak gören bir öznenin himayeci gülümsemelerini dondurabilecek tek güçtür. Filmlerimin amacı, düşlerin altını bir kez daha çizmektir. Çünkü düş ve gerçek, hayatımızın bileşik kabıdır (Gökçek, 2014: 63)”. Çocuk ve oyunu anlatımında yansıtan film, çocuğun her oyun oynadığında oyuncaklarında farklı atmosferde yer edinebildiği ve hayali de olsa istediklerini gerçekleştirebildiği bir platform sunar. Gerçek hayata döndüğünde ise insan ve oyuncak arasındaki ilişki gizemini korur ve oyuncaklar hareketsizdirler. Filmdeki tüm oyuncaklar aslında bir çocuğa bağlı olarak anlatıya dönüşür. Filmde oyuncakların sahibi çocuğun adının Andy olarak seçilmesi geçmişteki oyuncaklı filmlerde çocuk ve bebek ilişkilerinde geçen Andy ismiyle örtüştüğü ve bir gönderme olduğu düşünülebilir (Child Play filminde geçen Andy). Filmin ilk serilerinde ürpertici yanlar daha çok çocuk üzerinden verilmiştir. Çocuğun davranışı, saldırganlığı (oyuncakların kafalarını kopartmak, saçlarını kesmek vb) oyun esnasında oyuncaklara uyguladığı şiddetle bütünleşmiştir. Özellikle serinin 3.cü filminde sakat oyuncaklar ve diğer çocukların canavarca hareketleri, şiddet durumunu oyuncaklar üzerinden gözler önüne sermiştir. Aynı zamanda dışarının korkutuculuğunu ve oyuncakların, sahibi Andy’nin oyun odasına geri dönmeye çalışmalarını göstererek ev ortamı korunaklı bir yer olarak vurgulanmıştır. Film serisi eklediği yeni karakterleriyle birçok metaforu da içinde barındırır. Andy’nin gözde oyuncak olan “Woody” üzerinden anlatılan, filmde aslında arkadaş bağı çok güçlü, takım lideri biçiminde ve arkadaşlarıyla her zaman iyi kişilik özellikleriyedir. Görünüşte bir “çocuk” filmi için hikâye anlatıcılığına derinlik ve karmaşıklık kazandırılmıştır. Oyuncak dediğimiz nesnenin çocukların hayatındaki rolünü de vurgular. Çocukların yaşamlarına yön verirken, aynı zamanda aile ve okul ilişkilerinde sorunlara karşı çözüm bulabilmelerini sağlayabilir.

Josh Cooley tarafından yönetilen serinin son filmi “Toy Story 4” (Oyuncak Hikâyesi 4, 2019)’da ise ev ortamı, çocuk ve oyun ilişkisi değil, artık bağımsız bir oyuncak Woody karakteri hikâye geliştirilmiştir. Filmin diğer belirgin yanı ise ilk üç filme kıyasla daha karanlık öğeleri barındırmasıdır. Antikacıda yaşayan Gaby Gaby isimli bebek filmde dikkat çeker. Gaby bebeğin arızası vardır ve kutudan çıktığında ses cihazı bozuktur. Bu yüzden hiçbir çocukla tanışmamıştır. Hikâye Gaby Gaby’nin en çok istediği ve ihtiyacı olan ses cihazının, Woody karakterinin ses cihazıyla aynı olması ve onu alarak kendine takma isteğiyle devam eder. Aslında diğer “Oyuncak Hikâyesi” serilerinde görmeye alışkın olunan yeni eklenen karakterler bu defa kötü dış görünümü ve kişilik yapısında kullanılmıştır. Filmde kullanılan kötü karakterler, geçmişten gelen lanetli oyuncak bebek filmlerinde görmeye alışık olunan ürpertici bebek figürünün ve kukla bebeklerin aynı şekilde ele alınışıdır (Görsel 3). Görünüş olarak izleyiciye korku etkisi yaratan kukla ve bebek figürleriyle filmde o karanlık yön ve korku sağlanmıştır.



Görsel 3. Toy Story (2019) film afişi ve filmde bir sahne.

Gaby Gaby, “Oyuncak Hikayesi 4” filminin kötü karakteri olarak ele alınan fakat bu durumu sakın ses tonu ve sevimli denilebilecek görünümü, kukla korumaları ve kurduğu hakimiyetiyle oldukça başarılı ve farklı olan karakteridir. Gaby Gaby’nin dikkat çeken özelliği, filmin ana karakterlerinden olan Woody hakkındaki kötü planlarına rağmen yaşadıklarının zorluğu ve sevgiyi hissetmek isterken kötüleştiği ve aslında bir yanının iyi olduğunu düşündürmesidir. Film, her ne kadar korku öğeleriyle ve farklı senaryosuyla anlatısını sağlasa da verilmek istenen mesajlarda arkadaşlıklarını, sevgi gibi temalar öne çıkarılmıştır. “Oyuncak Hikâyesi 4”, değişen zamanla birlikte hayatın bize neler yaşatacağı ve bunlar karşısında nasıl mücadele edebildiğimizi anlatmaktadır.

6. Canlandırma Film Örneği “Coraline”

6.1. “Coraline” (Koralin ve Gizli Dünya, 2009) Anlatısal incelenmesi

Anlatısal çözümler, filmin daha iyi okunmasını ve anlaşılmasını sağlamaktadır. Anlatısal incelemelerde filmin hikâyesi; kişi, zaman ve mekân unsurlarıyla bir bütün olarak bir arada ele alınır. “Coraline”ın anlatı elemanlarını çözümlerken; bu başlık altında, ilk olarak hikâye özetlenecek, ardından anlatı öğelerinden olan ana karakterler, zaman ve mekâna yer verilecektir.

Neil Gaiman 2002 yılında “Coraline” adını verdiği bir öykü kitabı yazmıştır. Gaiman’ın kitabında, daha önce yazılmış bir kurgu olan “Alice Harikalar Diyarı”nda (Carroll, 1965) ile birkaç benzerliği vardır. Her ikisinde de kendilerini arayan kadın karakterleri vardır, aynı zamanda kendilerini içinde buldukları tuhaf bir dünyadan kaçış arayışındadırlar. Maceralarının sonunda, kahramanlar büyür, pasif ve güvensiz karakterlerden kendinden emin ve bağımsız genç kızlara kadar tüm zorluklarla yüzleşirler. Her iki kahramanın da bir tür tünelden, kaçış için bir metafordan ve dönüştürücü bir cihazdan geçtiğini, çünkü tüneller sizi normalde geçemeyeceğiniz bir engelden geçirmek için inşa edildiğinden ve kendilerini her şeyin eylemlerine bağlı olduğu bir dünyaya taşınırken bulurlar. Her iki kıza da karakterler eşlik eder; onlara rehberlik eden; Coraline’in kedisini ve Alice’in tavşanı vardır (Krasteva, 2009: 6).

“Coraline” (Görsel 4) 2009 yılında Henry Selick tarafından uyarlanarak en yüksek hasılatlı stop-motion animasyon film örneklerinden biri olmuştur. Selick hikâyeye birebir bağlı kalmayarak birçok yönden değişiklikler yapmış ve yeni karakterler eklemiştir. Filmin hikâyesi, Coraline’ın bulduğu gizli bir kapı üzerinden ilerler ve kapıyla birlikte açılan öteki dünyada, evinin bir kopyasını görür. Kapının ardındaki gerçeklik aslında tamda isteği olan gerçekliktir. Keşfettiği bu yeni paralel hayattaki gerçeklikte herkesin bir ötekisi vardır. Fakat hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Aslında alternatif gerçeklik sadece bir tuzaktır ve bunu fark eden Coraline, kendi gerçek hayatına geri dönme mücadelesine başlamıştır.



Görsel 4. “Coraline (2009)” film afişleri.

7. Karakterler

7.1. Coraline

Coraline 11 yaşında, alıngan, inatçı, meraklı ve maceracı bir yapıdadır. Meşgul ebeveynlerinden ilgi görememekten şikâyetçi ve yalnızdır. Ergenliğin getirdiği isyan, negatif ve öfkeli yapıyı içinde barındırır. Coraline dahil olmak üzere tüm bu tarz filmlerde karakterler temel olarak şu sırayı takip eder: 1) Kahraman, meraklı, korkusuz, becerikli ve aklını kullanan, korkmayan genç bir kızdır. 2) Hayatından sıkılmış, eğlence ve macera diler. 3) Büyülü bir şekilde, garip ama harika bir dünyaya girer. 4) Alternatif dünyaya “bağlanır” ve gerçeğe dönmek istemez (URL-4).

Aslında, Coraline büyüyen bir kızın ruh halinin hikâyesini gösterir. Coraline, küçük bir kız çocuğuyla aynı tipik özelliklerde, sade, gotik ve asabi bir karakterdir. Şımarık ve yaramaz bir çocuk değil, aksine oldukça zekidir. Aynı zamanda cesur fakat dikkatsizdir. Bu da bir macera hikâyesindeki her kahramanın karakteristik özelliğinden kaynaklandığı düşünülebilir. Coraline ve kedi arasındaki ilişki de ilginçtir. Coraline’ın başlangıçta kediyle dost olmadığı görülür. Kara kedi, bazı halk masallarında sıkıntılıların sembolüdür. Filmde ise kara kedi ile arkadaş olur, ona rehberlik eder ve yardımcı olur.

Coraline, filmde ergen bir genç kız gibi çoğu zaman bencil, şüpheli ve tehlikeli birçok durumla başa çıkmak zorunda kalmıştır. Karakterin yaşadığı yolculuk, duruş ve içsel öz değişim, film boyunca seçtiği farklı yollarla dikkat çeker. Ebeveynlerini yeniden kazanmak için zorlu bir yolculuğa çıkar. Coraline, kendini hayalini kurduğu bir rüyada bulur. Ebeveynlerin rolleri yetersiz kalmıştır ve sahte ebeveynler ona daha cezbedici gelir. Filmin finaline doğru Coraline, eskiye özlem duyar ve aile kavramının önemini kavrayarak gerçek ailesine ve hayatına geri dönmek ister.

7.2. Anne Mel Jones ve Baba Charlie Jones

Filmde Coraline’ın anne ve babası yoğun bir şekilde çalıştıklarından, çocuklarına vakit ayıramamışlardır. Bu yüzden Coraline, içerisinde bulunduğu durumdan memnun değildir ve ailesinden ilgi bekler. Coraline’in ebeveynleri, ağır görevlerde kaybolmuş ve tutkudan yoksun kalmıştır. Diğer dünyadaki anne ve babası fiziksel olarak benzer

şekildedir. Tek farkları oyuncak bebeğe andıran düğme gözleriyledir (Görsel 5). Bu oyuncak benzeri düğme gözlü ebeveynler her istediğini yapan, oldukça ilgili birer anne ve babadır. Coraline başlangıçta bu durumu kabul eder. Çünkü çocukların özellikle gerçek dünyadan memnun olmadıklarında cazip olanı kabullenmeleri kolaydır.



Görsel 5. “Coraline (2009)” filminden diğer dünyadaki anne ve babanın olduğu bir sahne.

Hikâyenin ana çekirdeği Coraline ve annesi arasındaki ilişkidir. Filmdeki erkek karakterler ise Coraline etrafında sadece yardımcı gibi görünür. Baba ve diğer baba Coraline'a filmde yardım etmeye çalışır.

7.3. Kötü Anne Beldam

Filmin başlangıcında görüldüğü gibi kötü bir karakter olan Beldam, oyuncak bebekler yapar ve bebeklerin içini boşaltıp kumla doldurur, gözlerine de düğme diker (Görsel 6). Oyuncak bebekler Beldam için bir araçtır ve tuzağına düşürmek istediği çocukları aynı onların oyuncak bebeklerini yaparak, onlara ulaştırır ve bebekler üzerinden onları gözetler.



Görsel 6. “Coraline (2009)” filminden örnek sahneler.

Film karakterler üzerinden ürkütücü yapısını korur. Filmdeki üç hayalet çocuk Coraline'dan gözlerini bulmasını ve ruhlarını serbest bırakmasını ister. Kötü anne Beldam, çocukların gözlerinden mutsuzluklarını görür ve onların her istediklerini yaparak, gözlerine düğme dikmesine izin vermelerini sağlamıştır. Böylece çocukların ruhlarını ve hayatını esir almıştır.

7.4. Wybie Lovat

Coraline filminde Wybie karakteri kitapta bulunmayan yeni bir karakterdir. Wybie karakterinin eklenmesiyle birlikte Coraline, “etrafta dolaşan, bazen kendi kendine konuşan bir kız olmayacaktır”. Wybie'nin ismi Wyborn, “Neden doğdunuz” anlamında, aynı zamanda beklenmeyen, yalnız bir çocuk olduğunu gösterir. Ama büyükannesi ve kedisi onu her zaman beldam'dan korur. Diğer dünyada, Beldam sessiz yapıda yeni bir Wybie yaratmış ve onun gibi oyuncak bebeğe benzer, düğme gözlü bir şekildedir. Wybie kumdan yapılmıştır, böylece diğer dünyadan çıkamaz. Coraline gerçek dünyada Wybie ile dost olmasada, sonunda hayatını kurtarır ve dost olur. Wybie büyükannesinin

kontrolü altındadır ve diğer Wybie, Beldam tarafından kontrol edilmektedir; ancak özgür bir iradeye sahiptir. Wybie, filmin sonunda Coraline'ın hayatını kurtaran kişi olur ve pasif yapısını cesur bir kişiliğe dönüştürmüştür.

8. Zaman

Filmde zaman algısı aynı şekilde devam etmiştir. Coraline evde bulduğu gizli kapıyla paralel evrene geçse de geri döndüğünde gerçek dünyadaki zaman aynı şekildedir, yani zaman hiç akmaz. Dolayısıyla film içerisindeki ve kapıdan geçmesiyle yaşadığı paralel evren aslında bir rüya gibidir. Gerçek yaşama geri döndüğünde zaman gerçek hayatta hiç ilerlememiş haldedir. Film paralel evren denilen bir atmosferi içerir. Bu tarz paralel evrenle ilişkilendirilmiş filmler ve Coraline örneği gibi, “görüş-noktasının yapay algıya ya da düşe dayalı olarak sunulduğu filmler” arasındadır. (Gürata, 2004: 110).

9. Mekân

Coraline paralel evren içerisinde gerçekleşir. Film, bir kurgu mekân şeklinde oluşturulmuştur. Coraline fantastik bir dünyada yer alan masalsi bir yerdedir. Evin odalarından birindeki duvarda minik bir kapı görür. Bu kapının paralel bir evrene açıldığını fark eder. Coraline kendini farklı bir boyutta, bambaşka bir evrende bulur. Evdeki her şey “gerçek” evinden oldukça farklı, hayalinde düşlediği yer biçimindedir. Bu yer; fantastikliği içerisinde büründüren ve hayali konuşan oyuncakların bulunduğu renkli bir evdir. Filmdeki diğer görülen mekânlar ise yaşadığı gerçek evi ve bahçesidir. Hikâyenin sonunda ise Coraline, tekrar gerçek yaşanan evine ve çocukluğuna dönmüştür.

10. Sonuç

Bu çalışmada özellikle korku imgesi olan oyuncaklar ele alınarak incelenmiştir. Geçmişten günümüze bakıldığında oyuncaklar birer tüketim unsuru olarak karşımıza çıkmış ve en çok sinema da yer bulmuştur. Oyuncaklar incelenmeye başlandığında özellikle tarihsel sürecinde oyuncak imgesi oldukça değişmiş ve popüler sinemada güçlü bir figür olarak karşımıza çıkmıştır. Katil ve kötü olarak sinemaya giren oyuncaklar, aslında toplumun hastalıklarını, birçok gizem ve bilinmeyeniyeniden düşündürmüştür. Sinemanın bir alt türü olarak kabul edilen ‘katil oyuncak bebek filmleri’, bugün birçok yapımla popülerlik kazanmıştır. Bunlardan “Child Play” (2019), “The Boy” (2016) ve “Annabelle” (2019) filmleri hikâyelerinde oyuncak bebekleri barındırmaktadır. Bu üç film birbirinden hikâyeleriyle farklı olsa da oyuncak bebeklerin kullanımı korku figürü olarak kendini yansıtmıştır. Her türlü canlı cansız nesnelerin kolaylıkla bir arada kullanılabildiği canlandırma sinemasına ise oyuncakların girişi eskiye dayanmaktadır. Canlandırma filmlerde oyuncak bebek, çocuk ve oyun üzerine anlatıma yansımış ve kendine her hayalin gerçekleşebildiği bir alan yaratmıştır. Bazı canlandırma filmlerde de oyuncaklar kendi başlarına bir birey olmuşlardır. “Coraline” filminin hikâyesinde, karakter kendini içinde bulunduğu tuhaf bir dünyadan kaçış arayışındadır. “Coraline” anlatıda belirli dönüşümler geçirmiştir. Film, Coraline’ın bulunduğu gizli bir kapıyla başlar ve açılan öteki dünyaya geçişle devam eder. Ders verme niteliği taşıyan film, aslında Coraline karakterinin kararları ve davranışları üzerine biçimlenmiştir. Coraline’in mücadelesinde savaş verirken aslında kendini daha iyi tanımıştır. Filmin anlatısında kötü bir karakter olarak tasarlanan Beldam ise oyuncak bebekler yapar ve bu oyuncak bebekler üzerinden çocukları gözetler. Tasarlanan düğme gözlü oyuncak form, filmde korkutucu yanın vurgulanmasını sağlamıştır. Ayrıca film birbirine ötekileşen bireyleri ele almıştır. İçeriğini oluşturan korkutucu atmosferi ve hikâyesinin yanı sıra verdiği mesajıyla da iyi bir örnektir.

“Coraline”ın incelendiği bu çalışmada, sınırların kayboluşunu sorgulayan ve günümüz dünyasındaki insanın sahip olduğu erdemlere ilişkin dönüşümü irdeleyen yaklaşımı, çocukların özellikle gerçek dünyadan memnun olmadıklarında cazip olanı kabullenmeleri, ebeveyn ve çocuk ilişkileri gibi konular işlenirken oyuncak bebeğin kullanımının gözetleme ve fiziksel görünüm de varlığı, bir araç olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda masaldan uyarlanan film, oyuncuğa dönüşerek korku figürü haline gelişini aslında bir ders çıkarma amacıyla yansıttığını söylemek mümkündür.

Kaynakça

Aktaş, Ş. (2000). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınevi, 5. Baskı, Ankara.

Cide, İ. (2019). *Hans Bellmer: Arzunun Sinematografik Bir Bedende Göze Getirilme Tarzının Örgütlenmiş Yordamına Dair Teknik Bir Deneme Kısaca; Dikiz*. Faculty of Political Sciences, Ankara Üniversitesi, https://www.w.w.a.c.a.d.e.m.i.a.e.d.u./30578046/HANS_BELLMER_ARZUNUN_S%C4%B0NEMATOGRAF%C4%B0K_B%C4%B0R_BEDENDE_G%C3%96ZE_GET%C4%B0R%C4%B0LME_TARZININ_%C3%96RG%C3%9CTLLEN%C4%B0%C5%9E_YORDAMINA_DA%C4%B0R_TEKN%C4%B0K_B%C4%B0R_DENEME_KISACA_D%C4%B0K%C4%B0Z (erişim tarihi: 16.12.2019).

Çiğdem, H. (2006). *1990 Sonrası Amerikan Korku Filmlerinde Temel Bir Kavram: Kötü*.

<http://acikerisim.deu.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/20.500.12397/9613/186146.pdf?sequence=1> (Erişim tarihi: 17.12.2019).

Freud, S. (1971). *The Uncanny', Collected Papers*, vol. 4. Translated by Joan Riviere, The Hogarth Press and the Institute of PsychoAnalysis, London.

Gökçek, Ö. (2014). *Sürrealizmde Cinsel Sapkınlık ve Bakışın Psikodinamiği*, Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat ve Tasarım Bölümü, Eskişehir.

Gürata, A. (2004). *Öznel Zamanın İzinde: Sinemada Postmodern Zamanlar ve görüş Noktası, Sinemada Anlatı ve Türler*, Vadi yayınları, Ankara.

Kopania, K. (2018). *Dolls and Puppets: Contemporaneity and Tradition*. Aleksander

Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw, https://www.academia.edu/37973848/Dolls_and_Puppets_Contemporaneity_and_Tradition(Erişim tarihi: 31.09.2019)

Krasteva, E. (2009). *Identity And The Self In The Stop- Motion Animation Coraline*, University of Westminster, London.

Niemann, H. (çev. Onur, B.) (1991). *Oyuncağın Gelişim Tarihi*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Cilt:24, Sayı:01, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/506/6128.pdf>, (Erişim tarihi: 30.09.2019)

Tuncer, F. (2010). *Geleneksel Anadolu Kültüründe Bez Bebek Geleneği ve Günümüz Örnekleri*. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Tutar, C. (2015). *Türk Korku Sinemasının Yapısal Engelleri: Sosyo- Kültürel Bir Bakış*. Gümüşhane Üniversitesi, İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Cilt:3, Sayı:2, Gümüşhane.

Elektronik Kaynaklar

URL-1-2 <https://www.otekisinema.com/katil-oyuncak-bebek-filmleri/> (Erişim tarihi: 17.12.2019)

URL-3 <https://www.otekisinema.com/sinema-tarihinin-en-korkunc-10-oyuncak-bebegi/> (Erişim tarihi: 17.12.2019).

URL-4 https://www.academia.edu/32078012/detaild_analysis_Coraline_by_Dai_Lu (Erişim tarihi: 17.12.2019).

Filmografi

<https://www.denofgeek.com/us/movies/creepy-dolls/241497/a-short-history-of-creepy-dolls-in-movies> (Erişim tarihi: 10.01.2020).

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. "Chucky" filmlerinden (1988, 1998, 2019) DVD görüntüleri.

Görsel 2. “Annabelle” (2014) ve “The Boy” (2016) film afişleri.

Görsel 3. “Toy Story” (2019) DVD ekran görüntüsü.

Görsel 4. “Coraline” (2009) DVD ekran görüntüsü.

Görsel 5. “Coraline” (2009) DVD ekran görüntüsü.

Görsel 6. “Coraline” (2009) DVD ekran görüntüsü.

sanat
ve insan



Melike NÜKTE DİNÇER

Öğr. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi, mlknukte@gmail.com, Konya-Türkiye

ORCID:0000-0001-5004-0359

MAMUT ART PROJECT'E KISA BİR BAKIŞ VE KADIN SANATÇILARIN ESERLERİNDE ÖNE ÇIKAN YAKLAŞIMLAR

Özet

Bu araştırmada, bağımsız bir sanat kuruluşu olan Mamut Art Project incelenerek, Türkiye'nin sanat ortamına katkısı ve genç sanatçılara sağladığı olanaklar değerlendirilmektedir. Farklı disiplinlerin bir araya gelerek sosyal ve toplumsal konuların sorgulandığı etkinlikler, Türkiye'de 1980'lerden sonra çoğalarak günümüze kadar devam etmektedir. Özellikle günümüz sanat oluşumlarının cinsiyet ayırt etmeden sanatın yaygınlaşmasına destek olması ve birçok kadın sanatçının sanatçı kimliğiyle kendini ifade etmesine fırsat vermesi, araştırma açısından önem arz etmektedir. Yapılan araştırma kapsamında Mamut Art Project'e katılan Sayna Soleimanpour, Ayşe Uluçay, Melike Nükte, Şeniz Polat, Deniz Zahide Korkmaz ve Elif Biradlı'nın üretimlerinden bir seçki oluşturulmuştur. Makalede sanatçıların farklı sanatsal pratikleri göz önünde bulundurularak, kadının toplum içindeki yerine ve cinsiyet eşitsizliğini sorgulayan yaklaşımlara yer verilmiştir. Mamut Art Project'e katılan kadın sanatçıların kavramsal çerçeveleri irdelenerek, kadının günümüzdeki yerini sorgulamak amaçlanmaktadır. Bu araştırma, günümüz kadın sanatçıların yaklaşımlarının irdelendiği nitel bir araştırmadır. Konu ile ilgili görsel analizler, okumalar ve literatür taraması yapılarak veri toplandıktan sonra, sanatçıların eserleri üzerinden günümüz kadın olgusu tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Güncel Sanat, Sanat etkinlikleri, Mamut Art Project, Kadın Sanatçı

A BRIEF OVERVIEW OF MAMUT ART PROJECT AND FEATURED APPROACHES IN THE WORKS OF WOMEN ARTISTS

Abstract

This research focuses on Turkey's contribution to the art scene and the opportunities it provides to young artists by briefly examining the Mamut Art Project, an independent art organization in Turkey. The fact that the project, which has completed its eighth year, is realized in a city like Istanbul, where culture and history are rich, attracts many people and ensures the spread of contemporary art. The activities, where different disciplines come together and social and social issues are questioned, continue to increase in Turkey after the 1980s. It is important for research that today's art formations support the spread of art regardless of gender and allow many women artists to express themselves with their artist identity. Within the scope of the research, a selection was created from the productions of Sayna Soleimanpour, Ayşe Uluçay, Melike Nükte, Şeniz Polat, Deniz Zahide Korkmaz and Elif Biradlı, who participated in the Mamut Art Project. In the article, considering the different artistic practices of the artists, the place of women in society and approaches questioning gender inequality are included. It is aimed to question the place of women today by examining the conceptual frameworks of women artists participating in the Mamut Art Project. This research is a qualitative research examining the approaches of today's women artists. After collecting data by making visual analyzes, readings and literature review on the subject, today's woman phenomenon is discussed through the works of artists.

Keywords: Contemporary Art, Art events, Mamut Art Project, Female Artist

1. Giriş

Türkiye’de 1980 askeri darbeye birlikte birçok alanda yaşanan değişimin yanı sıra kültürel alanda yaşanan değişimler, sanat alanında çoğalan etkinlikler ve sergilerle kendini göstermiştir. 1980 yılında hizmete giren Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, hem ustalara hem de öğrencilere sergileme imkanı sağlamasıyla güncel sanat etkinliklerinin öncüsü olarak gösterilebilir. Ardından Türkiye’de düzenlenen yarışmalı sergilerin (Günümüz Sanatçıları, Uluslararası İstanbul Bienali, Sanart gibi) sayısı artmış ve Türkiye disiplinlerarası sanat ve küratörlü sergi kavramlarıyla tanışmıştır (Yılmaz, 2012, s.18). “1980’li yılların ilk yarısında neo-liberal ekonomi-politikaların etkisiyle sanat piyasası oluşmuştur. Bu dönemin sanat ortamının belirleyicisi, birbiri ardına açılan özel galeriler, banka destekli galeriler ve sanata finansal katkıda bulunan yerli sermaye olmuştur” (Pelvanoğlu, 2009, s.41).

Türkiye’de güncel sanat etkinliklerinin gün geçtikçe artması günümüz sanat ortamına önemli bir dinamizm kazandırmaktadır. Bu etkinliklerin hem bağımsız sanatçıları desteklemesi hem de ekonomiye sağladığı katkıdan dolayı yükselişte olduğu söylenebilir. Artan fuarlar, bienaller ve sanatsal etkinlikler, özellikle genç sanatçıların görünürliğini arttırırken; galerilerin ve koleksiyonerlerin de sanat piyasasında rolünü etkin biçimde arttırmaktadır. Sanatçıları destekleyen, rehberlik eden ve eserlerini tanıtmak için fırsat veren birçok sanatsal platform aynı zamanda sanatın geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır.

Sanat, sanatçının bireysel ifadesinin yanı sıra kendi kültürü ve toplumu hakkında yorum yapmasına olanak tanımaktadır. Bu durum siyasetten ekonomiye, dinden popüler kültüre kadar çevresindeki her şey hakkında görüşlerini direkt veya mecazi olarak tasvir etmeyi içerebilmektedir. Sanatçı, sanatın birçok aracı ile görüşlerinin bir diyalogunu veya anlatisını oluşturur. Eser ve izleyici etkileşime geçtiğinde, sanatçının diyaloguyla da doğrudan ilişki kurmaktadır. Kurulan bu ilişkiyle izleyici, eser aracılığıyla farklı bir perspektiften düşünmeye ve bakmaya teşvik edilmektedir. Çağdaş sanatın şimdiyi tasvir etmesi ve yorumlaması, toplumu harekete geçirmeye ve izleyiciyi dönüştürücü olabilecek bir diyalog kurmaya teşvik edebilir.

Çağdaş sanat, mevcut konular hakkında yorum yaparken aynı zamanda yaşamın görsel bir tarihsel kaydını oluşturmaktadır. Bu durum günümüz insanın sahip olduğu duyguları içeren bir kayıttır. Sanatın yüzyıllarca dikkatli bir şekilde korunmasının nedeni de taşıdığı tarihsel içerikten kaynaklanmaktadır. Bu sebeple sanatın kitlelere ulaştırılması ve korunması geçmişte olduğu gibi günümüzde de önemli bir yere sahiptir.

Güncel sanat etkinlikleri sanatı toplumla buluştururken aynı zamanda sanatçıya verdiği destekle, sanatın yaygınlaşmasına ve korunmasına yardımcı olmaktadır. Birçok küratör, galerici, koleksiyoner, sanat eleştirmeni ve sanatçıyla tanışma imkanı sağlayarak sanatçının hem ağ oluşturmaya hem de vizyonunu geliştirmesine katkı sağlamaktadır. Bu tür etkinlikler, sanatçı için uygun yerleştirme ve sergileme hakkında daha fazla bilgi edinmelerine ve tecrübe kazanmalarına destek vermektedir. Ayrıca genç sanatçılara, sanatlarını tanımlama fırsatı vererek izleyiciyle iletişime geçebilecek ortam yaratmaları açısından da oldukça önemlidir. Bu değerlendirmelerden sonra sanat etkinliklerinin hem ülke, hem sanatçı hem de toplum açısından önemli bir rol oynadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu bağlamda araştırma kapsamında öncelikli olarak Mamut Art Project özet olarak incelenerek, bağımsız sanat kuruluşlarının sanata ve sanatçıya yansımaları değerlendirilmektedir. Ardından Mamut Art Project’e farklı dönemlerde katılan kadın sanatçıların eserleri ele alınarak kavramsal çerçeveleri sorgulanmaktadır. Araştırma, günümüz kadın sanatçıların kaygılarının ne olduğu sorusu üzerine şekillenmektedir. İncelemeler sonucunda kadın sanatçıların ele aldığı kavramsal yaklaşımların, kadın olgusunun toplum içindeki yeri ve cinsiyet eşitsizliği üzerine şekillendiği görülmektedir. Makalede seçilen sanatçı eserleri incelenerek, elde edilen veriler araştırmanın amacı doğrultusunda yorumlanarak sonuca varılmaya çalışılmıştır. Günümüz sanatında özellikle genç kadın sanatçıların görünürlüğü artmasına rağmen

üretimleriyle ilgili yazınsal kaynakların az olması, araştırmanın literatüre olan katkısı açısından önemini ortaya çıkarmaktadır.

2. Türkiye’de Güncel Bir Sanat Etkinliği: Mamut Art Project

Mamut Art Project; Türkiye’nin bağımsız sanat etkinliklerinden biri olan ve belirli bir ivme kazanan güncel sanat etkinliğidir. Kurucusu Seren Kohen, New York Üniversitesi fotoğraf bölümünden mezun olduktan sonra İstanbul’a dönerek 2012 yılında Mamut Art Project’in çalışmalarına başlamıştır. Proje, her yıl değişen içeriği ve alt yapısı ile 2013 yılında ilk etkinliğini gerçekleştirerek günümüze kadar sürdürmeyi başarmıştır. 2015 yılında Akkök Holding “geleceğe yatırım” stratejisi kapsamında genç sanatçılara destek vermek amacıyla Mamut Art Project’in ana sponsorluğunu üstlenmiştir (Akkök Holding Kültür ve Sanat). Akkök Holding yönetim kurulu ve icra kurulu üyesi Alize Dinçkök Eyüboğlu bu süreci şöyle anlatmaktadır:

“Mamut Art Project ile sanata yaptığımız yatırımın kısa sürede sonuç vermesi bizler için ayrı bir haz kaynağı oldu. Beş yıldır başarılı ve verimli bir yolda yürüdüğümüz Mamut’ta yer alan bir sanatçının varlığını sürdürmesine destek olmak, bir sanatçının galerilerle anlaştığına şahit olmak, bir başka sanatçının eserlerine sonraki yıllarda bienallerde rastlamak tarifsiz duygular. Bunun yanı sıra insanların ilk sanat eserlerini Mamut’tan almasına ön ayak olarak, bireyin “sanatseverlik dönüşümüne” imkân sağlamak yaptığımız yatırımın ne kadar önemli olduğunu bize hissettiriyor” (Sülün, 2019).

Mamut Art Project, her yıl düzenlenen ve kariyerinin başında olan genç sanatçıları; kültür-sanat kurumları, kuruluşlar, koleksiyonerler, küratörler, galeriler, medya ve sanatseverlerle buluşturmaktadır. Özellikle kariyerinin başında olan sanatçılara ağ oluşturmak ve sanatseverleri “ulaşılabilir sanat” sloganıyla sanata yaklaştırmayı amaçlayan bir platformdur. İçerisinde Heykel, Resim, Seramik, illüstrasyon, Video, Fotoğraf, Yerleştirme, Performans gibi çağdaş sanatın birçok alanından eserler yer almaktadır. Her yıl değişen jüri tarafından seçilen sanatçılara, özel alan belirlenip eserler sergi kapsamında geniş bir kitleyle buluşmaktadır.

Genç sanatçılar, etkinlik çerçevesinde sanatlarını topluma tanıtmaya fırsatı bulmaktadır. Sanat ortamının hızla geliştiği ve dinamikleştiği günümüz Türkiye’sinde özellikle yolun başındaki genç sanatçılar hem kendilerini, hem üretimlerini tanıtabilecek ortamlara zor ulaşmaktadır. Mamut Art Project hem sanatçıyı hem de sanatseverlerin sanata ulaşmadaki kısıtlayıcı maddi durumları ortadan kaldırmaktadır. Sanatı ekonomik koşullardan bağımsız olarak her kesime ulaştırmak amacıyla kurulan proje, bugüne kadar yüzlerce sanatçının sanat piyasasında görünürlüğünü artırmıştır. Mamut Art Project, sanatçılarıyla iletişimini sergi özelinde tutmayıp, genele yayarak onlar için devamlılığı olan, danışmanlık sağlayan samimi bir iletişim ağı yaratmaktadır (Sülün, 2019).

Bağımsız sanat girişimlerinin genç sanatçılara bir platform oluşturması hem üretimlerine yoğunlaşmasına hem de geçimlerini başka yollarla sağlamalarına engel olmaktadır. Sanatçılar, sanattan para kazanmanın zor olduğu iddiasını kırarak, sanatı bir meslek olarak ilerletebilme cesareti bulmaktadır. Sanatçının eserini üretebilmesi için hem maddi açıdan hem de topluma ulaşabilmesi açısından bir yapıya/kuruluşa ihtiyaç duyduğu kaçınılmazdır. Bunun yanı sıra bağımsız sanat etkinlikleri sanatı topluma ulaştırırken, toplumunda sanatla bilinçlenmesine ve toplumda farkındalık oluşmasına katkı sağlamaktadır. “Sanat, insanı parçalanmış bir durumdan birleşmiş bir bütüne dönüştürebilir. İnsanın gerçekleri anlamasını sağlar, onları dayanılır bir biçime sokmasında insana yardımcı olmakla kalmaz, gerçekleri daha insanca, insanlığa daha layık kılma kararlılığını da artırır. Sanatın kendisi bir toplumsal gerçekliktir” (Fischer’dan aktaran Aslan, 2016, s.293).

Sanatçıların toplumun genel problemlerine ve düşünce biçimlerine katkıda bulunduğu ifade edilebilir. Sanatın geniş kitlelere ulaşabilmesi günümüz dinamikleri gözetildiğinde eskisinden daha önemli bir konumda yer almaktadır. Sanatın toplumla buluşması, toplumsal ve kültürel yaşamı iyi yönde değiştirirken, düşünen ve eleştiren bir toplum idealinin de önünü açmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiği zaman Mamut Art Project, sanat ve kültür kuruluşlarının

ülkenin ve sanatçının sosyal ve ekonomik hayatını nasıl değiştireceğini gösteren etkinliklere iyi bir örnek oluşturmaktadır.

3. Mamut Art Project Kadın Sanatçıların Kavramsal Çerçevesi

Sanat etkinlikleri, sanat ortamının kadını bünyesine geç almasından ve hatta hala ataerkil toplumların kadın sanatçıları kabul etmemesinden dolayı oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Bağımsız kuruluşların cinsiyet ayırt etmeksizin yetenekli sanatçıları desteklemesi, özellikle kadın sanatçıların görünürliğini arttırmıştır. Toplumsal cinsiyet ile sanat dünyasının ilişkisi 1980’lerde sıkça tartışma konusu olmuştur. Amerikalı sanat tarihçi Linda Nochlin’in 1971 yılında yayınladığı “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” (Why Have There Been No Great Women Artists?) makalesi, kadının sanat dünyasında ki yerini sorgularken, toplumsal cinsiyet eşitsizliği konusunu tartışmaya açmıştır. Geçen elli yılda özellikle 21. yüzyılda birçok sanat kurum ve kuruluşları, cinsiyet eşitsizliğini gidermeye çabaladığı görülmektedir. Ancak yüzyıllardır kadınların eril toplumda baskılanması ve bu baskıların hala birçok toplumda devam etmesi, günümüz kadın sanatçıların eserlerine yansımaktadır. Eşitsizliğe karşı sanatı propaganda aracı olarak kullanan sanatçılar gün geçtikçe çoğalmaktadır.

Kadın sanatçıların bedeni ve toplumsal cinsiyetçiliği sorgulayan eserleri, feminist sanatın ortaya çıkışıyla daha da artış göstermektedir. Feminist sanatla birlikte kadın sanatçıların ifade biçimlerinin güçlendiği günümüz kadın sanatçıların ortaya koyduğu eserler aracılığıyla görülmektedir. Bireysel yaşamlarında yaşadıkları “öteki” kavramının sonucunda, toplumsal ve bireysel sorunlara farklı bir düşünsel ve biçimsel yaklaşımlar getirmektedir. Bunun sonucunda kadın sorunları, sanatta daha çok görünürlük kazanmaktadır.



Şekil 1. “Caferaga”, Sayna Soleimanpour, 2020



Şekil 2. “Galata”, Sayna Soleimanpour, 2020



Şekil 3. “Moda”, Sayna Soleimanpour, 2020

Sayna Soleimanpour, kadının toplumsal alandaki varlığını ve sorunlarını irdeleyen bir sanatçıdır. Eserlerinde ışık, form ve renkleri bir kurgu içerisinde tasarlayıp kendi ideal dünyasını oluşturmaktadır. Fotoğraflarda kendi bedenini, kurguladığı mekanların içerisine yerleştirerek çarpıcı ışık ve düzenlemelerin içerisinde izleyene farklı karakterler sergilemektedir.

Soleimanpour'un Mamut Art Project'te karantina döneminde çektiği bir dizi fotoğraf serisiyle, kadının toplumsal alandaki varlığını ve sorunlarını irdelemektedir. Ataerkil toplumlarda kadınların kent yaşamında karşılaştığı bazı kısıtlamalara (kadının gece tek başına dolaşamaması, kısa etek giyememesi, kahkaha atamaması vb) 21. yüzyılda hala erkeklerle eşit hak ve özgürlüğe sahip olunamamasına dikkat çekmektedir. Sokakların kadınlar için yarattığı tehditi, kadının gündelik yaşam alanını sokağa dökerek ironik bir şekilde ele almaktadır. İstanbul'un en bilindik yerlerinde kadının mahrem halinden, gündelik ev içi görüntüsüne kadar tüm özel ya da gizli kalması öğretilen gündelik yaşam biçimlerini ortaya sermektedir (Şekil 1-2-3). Sanatçı Mamut Art Project için ürettiği eserlerini; "İşlerim pandemi döneminde mega kentlerin ilk kez doğayı insansız bir biçimde deneyimleme fırsatı yakalaması ile ortaya çıktı. Bu sıra dışı koşullar sayesinde sokağa çıkma yasağında İstanbul'un en kalabalık noktalarında kent ve sokak olgusunu sil baştan deneyimlediğim bir otoportre serisi yaratma fikri yeni bir proje oluşturmam için yol açtı" sözleriyle ifade etmektedir (Ünlükoç, 2021).

Soleimanpour, fotoğraf serisinden oluşan projede, kadınların kamusal alanlardaki özgürlüğünü temsil etmektedir. Toplumun kadına atfettiği davranış modellerine karşı biraz ütopyik ve birazda ironik bir yaklaşımla karşı çıkmaktadır. Sanatçı sokağa çıkma yasağında sokakların boş kalmasıyla anlam değiştirdiğini ve kadınlar için güvenli bir alan haline geldiğini ifade etmektedir. Fotoğraflarının kendi varlık sancıları olduğunu ve kendi bedenini kimlik arayışının bir aracı olduğunu belirtmektedir (Gelbal, 2021).



Şekil 4-5. "Dilemma", Ayşe Uluçay, 2019

Ayşe Uluçay, "Dilemma" isimli çalışmasında saç imgesinin dinsel, siyasal ve kültürel boyutunu ele almaktadır. Uluçay, yapmış olduğu proje de saç imgesini; kadının kimlik, özgürlük ve varoluş inşası olarak sunmaktadır. Kadının saç imgesiyle hem dişliliğini bulduğu hem de bazı toplumlar tarafından saçından dolayı utandırılması sonucu yaşadığı zıt duyguların ağırlığını ortaya koymaktadır. Kadın sanatçıların bir çoğu, bedensel imgeleri kendi bedenlerinin sınırlarını genişletmenin bir sonucu olarak sanat üretimlerinde kullandığı görülmektedir. Bu durum, genellikle kadın bedenlerinin daha çok eril bakışın sınırları içinde karşımıza çıkmasına yönelik, kadın sanatçıların kendi bedenlerine bakış biçimini değiştirme arzusu sonucunda ortaya çıkmaktadır.



Şekil 6-7-8-9-10. “Saçını Tarayanlar”, Ayşe Uluçay, 2020

“Saçını Tarayanlar” (Şekil 6-7-8-9-10) isimli kolaj serisi, sanat tarihinden farklı dönemlere uzanarak, saç imgesinin ele alınış biçimlerini bir araya getirmektedir. Bir çoğunun erkek sanatçı tarafından betimlendiği eserlerde saç genellikle estetik bir yaklaşımla işlenmiştir. Ancak Uluçay eserinde, kendi bedenine ait olanın üzerinde yarattığı huzursuzluğa ve baskıya dikkat çekmektedir. Sanatçı, saç kavramının kadın kimliğini de beraberinde getirdiğini ve bu imgenin dışardan yüklenen tanımların, kutuplaşmanın ve sosyal kodların tanımlarını sorguladığını ifade etmektedir (Türkmen, 2021).

“Saçını Tarayanlar” da gördüğümüz örneklerin aksine, “Dilemma” (Şekil 4-5) çalışmasında sınırların içinde kalma, özgürlük ve kabulleniş olgularıyla gelişen bir gelirim görülmektedir. Sanatçının kendi ifadesiyle çalışmaları; “Bilindik kodların içinde, kadın olmanın farklı kültürlerdeki tezahürünün yarattığı dilemmada yer bulamayışının” (Mamut Art Project Ayşe Uluçay, 2021) görsel manzarasını oluşturmaktadır.



Şekil 11. “Alan:9”, Melike Nükte, 2019

Kadının toplum içinde yaşadığı sıkışma, kodlanması, toplumsal cinsiyetçiliğin yüklediği sıfatlar ve etiketler Melike Nükte'nin “Alan:9” isimli eserinde karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal roller ve toplumsal cinsiyet kodları üzerine “Alan:9” isimli çalışma, seramik malzemeyle üretilen dikenli taç imgesinden oluşan bir yerleştirmedir.

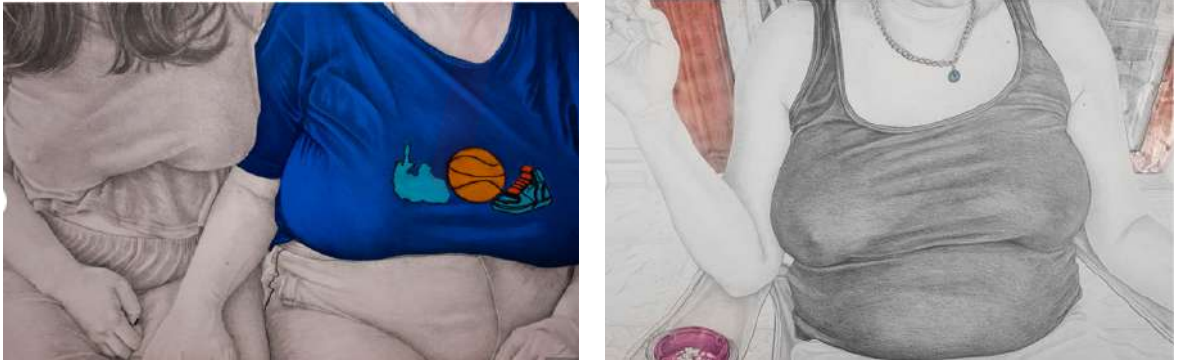
Çalışma, kadınların tek tipleştirme altında biricik varoluşlarının manzarasını oluşturmaktadır. Düzenleme, özünü/kendini bulma umuduyla yeni yolların arayışına giren kadınların manzarasını oluşturmaktadır. Toplum ve eril kodlamaların baskısıyla oluşan beklentilerin bir süre sonra işkenceye dönüşmesi ve kadın üzerinde yarattığı tahribatlar yerleştirmede dikenli taç imgesiyle karşımıza çıkmaktadır. Dikenli taç nesnesinin bir diğer yorumu, kadının benliğini bastıran mekanizmalar (toplum, devlet, din) karşısında yaşadığı çaresizliği ve ruhsal acıları temsil etmektedir. Kadının duygularını, dikenli tel imgesiyle görsel olarak iletme amaçlanmıştır.



Şekil 12. “Alan:9”, Melike Nükte, 2019

Yerleştirmenin yerde ve üst üste atılmış olması; kadının kendini bulma amacıyla yeni bir başlangıç umuduna işaret etmektedir. Bu sebeple çalışmanın ismi, yerleştirmenin anlam bütünlüğü açısından önemlidir. Birçok inanışta ve mitolojide “yeniden doğuşu” temsil eden “9” rakamı, çalışmada aynı anlam üzerinden ele alınmıştır. Bu bakış açısıyla yerleştirmede, kadının yeniden doğuşunu, yeni bir başlangıca adım attığını hissettirmek umulmaktadır.

Güncel sanatta gündelik yaşam ve günlük rutinlerin sanatçılar tarafından konu edilmesi sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Hane içindeki kişilerin anlarından yola çıkarak üretim yapan Şeniz Polat, genellikle kadın bedenini eserlerinde yorumlamaktadır. Sanatçının içine doğup büyüdüğü ev/haneden esinlenip, alışkanlıklar ve rutinler üzerine şekillendirdiği çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Polat “Kesit Bedenler” isimli çalışmalarının (Şekil 13-14) kavramsal çerçevesini “Öznel gerçekliğimden yola çıkarak ev içi durumları deşifre etme gibi bir eğilim içinde olduğumu söyleyebilirim. Bu öznel, ait olduğum sosyo-kültürel ve ekonomik yapıyı kapsayan kodları da görünür kılıyor ve işler giderek toplumsal gerçekçi bir çizgiye oturuyor diye düşünüyorum” (Has, 2020) sözleriyle açıklamaktadır. Ev halkına biçilen roller, kadın kimliği ve mahremiyet çalışmalarının çıkış noktasını oluşturmaktadır.



Şekil 13-14. “Kesit Bedenler”, Şeniz Polat, 2020



Şekil 15. “İkindi III”, Şeniz Polat, 2021

Sanatçı eserlerinde sıklıkla karın ve göğüs bölgelerini vurgularken, hem kadının mahrem alanını deşifre eden hem de doğurganlık özelliğine dikkatleri çeken bir yaklaşım göstermektedir. Günümüzün güzellik idealinin aksine kadının en sıradan ve gerçek anını gündelik görüntülerle vurgulayarak irdelemektedir. Göğüsleri sarkık, geniş karın ve kalça yapısına ait figürler (Şekil 13-14-15), doğala en yakın biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Resimlerdeki figürler sarkık göğüsleri ve geniş kalçalarıyla ilk bakışta Anadolu’da bereketi, bolluğu ve üretkenliği simgeleyen “kybele” ana tanrıçaları anımsatmaktadır. Bu popüler figür imgesi, hem döneminde hem de sonrasında bir çok kadın figürün farklı estetik yaklaşımlarla biçim bulmasına yol açmıştır. Polat’ın resimleri direkt olarak Kibele’yi işaret etmese dahi sarkık göğüsler ve geniş kalça detayları kibele’nin bolluk ve bereket olgularını hatırlatmaktadır.

Polat’ın kadın bedenine bu detaylı bakışı, alıcıya kadınların orta yaşta oldukları bilgisini vermektedir. Kompozisyonda merkeze aldığı bedenler, izleyenin beden ile iletişim kurmasını kolaylaştırmaktadır. Sanatçı içinse çalışmalarındaki bedenler kütleleriyle güvende hissettiren ve şefkatle sarılmaya davet eden parçalardır (Bayık, 2021). Resimlerde bedenlerin tüm alanı kapsamasından dolayı mekan net olarak okunmasada, ev/hane içinde oldukları hem beden dillerinden hemde kıyafetlerinden kolaylıkla anlaşılacaktır. Sanatçı, herhangi bir evin içinde yaşanan gündelik rutini ve rahatlığı, gerçeğe en yakın şekilde ele almaktadır.



Şekil 16. “İsimsiz”, Deniz Zahide Korkmaz, 2021

Deniz Zahide Korkmaz Deleuze'un "Kadın-Oluş", "Organsız Beden" kavramları üzerinden ürettiği "İsimsiz" adlı serisi, ilk bakışta tanımsız, soyut bir formu andırmaktadır. Ancak Korkmaz, serisinde bağırsak, dışkı, beyin ve cenin gibi bedenin parçalarını bir form halinde izleyene sunmaktadır. "Antonin Artaud'un ortaya attığı ve daha sonra Deleuze ile Guattari tarafından etraflıca yorumlanan "organsız beden" kavramı ikilinin kaleme aldığı kitapta kapitalizmin içindeki hiyerarşiye karşı, "eklemlenmemiş, parçalanmış ve yersiz yurtsuzlaşmış, yeniden inşa edilmeye muktedir bir beden" olarak tanımlanmıştır" (Mamut Art Project, 2021).



Şekil 17-18. "İsimsiz", Deniz Zahide Korkmaz, 2021

Korkmaz'ın rahatsızlık veren her şey gibi iğrenç olarak tanımlanabilecek bu biçimsiz beden parçaları, göz alıcı renkleri ve garip dokularıyla hem itici hem de merak uyandıran ve cezbeden bir karaktere sahipler (Mamut Art Project, 2021). Sanatçının kendisini imha edip yeniden inşa etme çabası olarak ele aldığı serisi, beden parçalarını varoluşun bir zinciri olarak değerlendirmektedir. Bedeni genellikle güzel ve ideal bir formda alıcıya sunan sanatçıların aksine, bedene ait olan ancak göz önünde bulunmayan parçaları etkileyici bir biçimle sunmaktadır.



Şekil 19. "İsimsiz", Elif Biradlı, 2021

Cinsel kimlik, psikoloji ve doğum temaları üzerine eser üreten Elif Biradlı, fotoğraf ve video çalışmalarıyla dikkat çeken bir diğer Mamut sanatçısıdır. "Biradlı, çekimlere başlamadan önce aklındaki kurgunun

kağıt üzerine bir resmini yapıyor. Yaratma sürecini; Kafamda sayısız sahneler, objeler, yüzler akıyor ve tıpkı slot makinesinin kolunu çeker gibi onları durduruyorum. Eğer içime siniyorsa geliştirip, çekimlerini yapıyorum şeklinde anlatıyor” (Yalçın, 2015).



Şekil 20. “It’s not my baby”, Elif Biradlı, 2016

Kadının hamilelik sürecinde ve sonrasında yaşadığı karmaşık duyguları ve durumları içsel bir düzen içerisinde izleyiciye sunmaktadır. Doğum sonrasında bazı kadınlar çevresel ve biyolojik faktörlerin etkisiyle zor bir süreç geçirebilmektedir. Gebelik depresyonu olarak bilinen psikolojik rahatsızlığın tedavi edilmemesi sonucunda, anneler yaşadığı ruhsal sorunu bebeğe yansıtarak aralarındaki bağlanma ilişkisini bozduğu bilinmektedir (Yılmaz, Yar, 2021, s.94-95). Biradlı’nın eserlerine bakıldığında da (Şekil 19-20) annenin hamilelikte veya sonrasında yaşadığı depresyon hali okunmaktadır. Fotoğraflarda gördüğümüz yumurta imgesi bebeği temsil ederken, kadının yumurtaya yönelttiği tabanca da annenin yaşadığı buhranın manzarasını oluşturmaktadır.

Birçok toplumda bebek bakımının anneye yüklenmesi, kadının özellikle loğusa döneminde yaşadığı psikolojik durumların göz ardı edilmesi, kadının psiko-sosyal dünyasında derin boşluklar oluşturabilmektedir. Özellikle bu dönemde kadın sosyal destek görmediğinde, kadının annelik rolüne adaptasyon süreci ve çevresiyle olan ilişkisi olumsuz yönde etkilenmektedir. Bu olumsuzluklar sonucunda Biradlı eserlerinde; kadının kimliği, annelik rolü ve doğum sonrası psikolojik durumlarını cinsiyet ve doğum olguları üzerinden sorgulamaktadır.

4. Sonuç

Kadınların hemen her alanda vermiş oldukları mücadeleler, kadın sanatçıların kadın bedeni ve toplumsal cinsiyetçiliği aşındıran eserleri üzerinden sanatta da devam etmektedir. Toplumsal mücadelelerin, bilhassa kadın mücadelelerinin sanatla ivme kazandığı ve toplumun düşünce biçimine yön verdiği söylenebilir. Özellikle 1960’lı yıllarda eril bir toplumda, eşik hak ve özgürlüğe sahip olma istemleri “Feminizm” hareketini ortaya çıkarmış ve birçok kadın sanatçı bu hareketi sanatla birleştirip üretimler yapmıştır.

1960 sonrası yükselen özgürlükçü politikaların ivmesi ve felsefede feminist filozoflarla birlikte kadın kavramları ve bedenleri üzerine yapmış olduğu çalışmalar etkili olmuştur (Altuncu, 2020, s. 114). Eril söylemin baskın olduğu yerlerde kadının toplumsal yeri kısmen bellidir. Bu sebeple bu tarz toplumlarda yaşayan kadın sanatçılar, genellikle

kendi problemlerinden yola çıkarak içinde bulunduğu toplumda kadınların yaşadığı sıkıntıları eserlerinde konu edindiği görülmektedir.

Kadın sanatçıların erkek sanatçılara oranla daha benzer kavramlar çerçevesinde üretim yapmaları dikkat çekmektedir. Araştırma kapsamında seçilen Mamut sanatçıların ortak konuları varoluş, kimlik, cinsiyet eşitsizliği, özgürlük, kontrol ve beden gibi kavramlar üzerinden kendi duygularını başa oturarak deneyimlerini sanatlaştırdıkları gözlenmektedir. Pek çok uygulamada bedeni yabancılaştırarak sarsıcı ve dramatik bir şekilde söylem geliştirmişlerdir. Geleneksel kodlarla kadına yüklenen anlamları (kadın kimliği, kadın imajı, kadının kamusal alandaki görüntüsü ve rolü) eserlerinde sorguladıkları görülmektedir. Sanatın toplum içindeki dönüştürücü gücü düşünüldüğünde, ele alınan bu kavramsal çerçevelerin farkındalık oluşturacağı ve kadının gelecekteki rolüne ve etkinliğine de katkı sağlayacağı söylenebilir.

Mamut Art Project ve günümüz kadın sanatçılarına dair çerçevelenmeye çalışılan bu araştırma ışığında; bugünün sanat ortamının ve kadın sanatçıların şartlarının zorluğu, bağımsız sanat etkinlikleriyle bir nebze olsa giderildiği görülmektedir. Sanat tek bir insana ya da küçük gruplara hitap eden bir dal olmadığından sanat ile duyurulan ya da toplumsal farkındalık uyandırılan durumlar insanlığın geleceği için önemli bir rol oynamaktadır.

Kaynakça

Akalın, T. Baş, R. (2008). Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansıması. Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi, (2)2, 112-128 DOI: 10.26695/mukatcad.2018.21.

Okur, A. ve Bozdoğan, N. (2017). Türk Sanat Ortamı Ve İstanbul Bienalleri. İdil Dergisi, 6 (39), 3305-3319. DOI: 10.7816/idil-06-39-19.

Parten Altuncu, A. (2020). Çağdaş sanatta kadın temsilinin imgesi: Saç. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 26(44), 104- 116. DOI: 10.32547/ataunigsed.677839.

Yılmaz, M. Yar, D. (2021). Gebelik ve Pospartum Dönemde Kadın Ruh Sağlığı: Derleme Çalışması. Adnan Menderes Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Dergisi, (5)1, 90-100. DOI: 10.46237/amusbfd.693233.

Yılmaz, M. (2012). Sanatın Günceli Güncelin Sanatı. Ütopya Yayınevi, Ankara.

İnternet Kaynakları

Akkök Holding Kültür ve Sanat. Erişim:28.01.2022 <https://www.akkok.com.tr/CSR/MamutArtProject>

Aslan, E. (2016). Üretici Bir Etkinlik Alanı Olarak Sanat Eğitiminin Toplumsal Gerekliliği. Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, (5)8, 290-296 Erişim: 20.01.2022 http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/28.engin_aslan.pdf

Bayık, M. (2021). Defans Alanının Sınırları. Artfulliving. Erişim: 29.01.2022 <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/defans-alaninin-sinirlari-i-24348>

Gelbal, C. (2021). Sayna Soleimanpour: Çalışmalarım, benim varlık sancılarımın bir izdüşümü. Gazete Sanat. Erişim: 29.01.2022 <https://www.gazetesanat.com/sayna-soleimanpour-ve-oto-portreleri-uzerine>

Has, N. Portfolyo: Şeniz Polat. Sanat Okur. Erişim: 23.01.2022 <https://sanatokur.com/portfolyo-seniz-polat/>

Mamut Art Project. (2021). Erişim: 25.01.2020 <https://www.mamutartproject.com/2021/>

Mamut Art Project. (2021) Ayşe Uluçay. Erişim: 25.01.2022 https://www.mamutartproject.com/portfolio_page/ayse-ulucay/

Sülün, N. E. (2019). Artunlimited- Özel Mamut Yazısı- Kısa Bir Sanat Tarihi Okuması Koleksiyonlar Müzeler Kurumları. Erişim: 25.01.2022 <https://www.academia.edu/43215102/>

ARTUNLIMITED_%C3%96ZEL_MAMUT_YAZISI_K%C4%B1sa_Bir_Sanat_Tarihi_Okumas%C4%B1_Koleksiyonlar_M%C3%BCzeler_Kurumlar

Türkmen, İ. D. (2021). Umuda Yolculuk Bir Keşif Alanı Olarak MAMUT. 8. Sayı. Headline. Eşirim: 20.01.2020 <https://artdogistanbul.com/umuda-yolculuk-bir-kesif-alani-olarak-mamut-2/>

Ünlükoç. O. (2021) Mamut Art Project 2021’de öne çıkan 10 sanatçı. Argonotlar. Erişim: 22.01.2022 <https://argonotlar.com/mamut-art-project-2021de-one-cikan-10-sanatci/>

Pelvanoğlu, B. (2009). 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul. Erişim: 20.01.2022 https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=YD6Mee4nS_nc5gnLZEoPXg&no=5TCRX8cQ2JvqpeOJkvGGeg

Yalçın, C. (2015). Cinsel Kimlik Ve İnsan Psikolojisi Üzerine Çarpıcı Fotoğraflarıyla Elif Biradlı. N’olmuş?. Erişim: 28.01.2022 <https://www.nolm.us/cinsel-kimlik-ve-insan-psikolojisi-uzerine-carpici-fotograf-lariyla-elif-biradli/>

Yılmaz, E. (2008). Toplumsal Değişme ve Sanat İlişkisi Üzerine Bir Deneme. Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Edebiyat Dergisi, 20, 35-45 Erişim: 22.01.2022 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/151931>

Görsel Kaynaklar

Şekil 1. https://www.mamutartproject.com/portfolio_page/sayna-soleimanpour/ Erişim: 23.01.2022

Şekil 2. https://www.mamutartproject.com/portfolio_page/sayna-soleimanpour/ Erişim: 23.01.2022

Şekil 3. https://www.mamutartproject.com/portfolio_page/sayna-soleimanpour/ Erişim: 23.01.2022

Şekil 4. https://www.mamutartproject.com/portfolio_page/ayse-ulucay/ Erişim: 24.01.2022

Şekil 5. https://www.mamutartproject.com/portfolio_page/ayse-ulucay/ Erişim: 24.01.2022

Şekil 6. https://www.mamutartproject.com/portfolio_page/ayse-ulucay/ Erişim: 24.01.2022

Şekil 7. https://www.mamutartproject.com/portfolio_page/ayse-ulucay/ Erişim: 24.01.2022

Şekil 8. https://www.mamutartproject.com/portfolio_page/ayse-ulucay/ Erişim: 24.01.2022

Şekil 9. https://www.mamutartproject.com/portfolio_page/ayse-ulucay/ Erişim: 24.01.2022

Şekil 10. https://www.mamutartproject.com/portfolio_page/ayse-ulucay/ Erişim: 24.01.2022

Şekil 11. Melike Nükte Dinçer Fotoğraf Arşivi

Şekil 12. Melike Nükte Dinçer Fotoğraf Arşivi

Şekil 13. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/defans-alaninin-sinirlari-i-24348> Erişim: 28.01.2022

Şekil 14. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/defans-alaninin-sinirlari-i-24348> Erişim: 28.01.2022

Şekil 15. <https://bantmag.com/seniz-polat-alan-savunmasi/> Erişim Tarihi: 28.01.2022

Şekil 16. https://www.mamutartproject.com/portfolio_page/deniz-zaide-korkmaz/ Erişim: 26.01.2022

Şekil 17. https://www.mamutartproject.com/portfolio_page/deniz-zaide-korkmaz/ Erişim: 26.01.2022

Şekil 18. https://www.mamutartproject.com/portfolio_page/deniz-zaide-korkmaz/ Erişim: 26.01.2022

Şekil 19. <https://www.nolm.us/cinsel-kimlik-ve-insan-psikolojisi-uzerine-carpici-fotograf-lariyla-elif-biradli/> Erişim Tarihi: 25.01.2020

Şekil 20. <https://www.magnet.istanbul/its-not-my-baby---elif-biradli> Erişim: 25.01.2020.

Nurcan Pınar EKE

Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi, pinareke@gmail.com, Ankara - Türkiye

ORCID: 0000-0002-2412-947X

FİLMLER ÜZERİNDEN SANATTA KADIN EMEĞİNİN İNCELENMESİ: “Big Eyes”, “The Wife” ve “Sylvia”

Özet

Çalışma, 2000’li yıllarda vizyona girmiş, gerçek hayat hikâyelerinden sinemaya uyarlanmış, aynı temayı işleyen üç farklı film üzerinden sanatta kadın emeğini ele almaktadır. *Big Eyes*’da ressam, *The Wife*’da yazar, *Sylvia*’da ise şair bir kadının erkekler tarafından gasp edilen kariyeri anlatılmaktadır. Çalışmanın temel iddiası, kadının toplumsal ikincilleştirilmesinin sanat gibi daha demokratik ve özgür bir atmosfere sahip olduğunu varsaydığımız alanlarda da devam ettiğidir. Dolayısıyla kadının sanatsal üretimde varlık göstermesi bir tür ‘oyalanma/hobi/boş zaman uğraşı’ olarak algılanmakta ve bu yüzden adıyla sanıyla kabul gören bir *sanatçı* haline gelmesi çok daha meşakkatli olmaktadır. İş hayatında ve sosyal yaşamda kadının sıkça karşısına çıkan cam tavanlar ve duvarlar, sanat ortamlarında da vardır ve hatta çok daha ‘kırılmaz’dır. Zira sanat camiasının karar vericileri de erk ağırlıklıdır ve kimin sanatçı sayılıp kimin sayılmayacağı, neyin eser niteliği kazanıp neyi kazanmayacağı erksel yapının dinamikleri gözetilerek ayrıştırılır.

Bu çerçevede öncelikle feminist tarih yazımı uyarınca nedensel bir tarama yapılmış ve yukarıdaki iddiaların sosyo-kültürel temelleri, dayanak noktaları ve kadınlar üzerindeki etkileri kuramsal olarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Daha sonra ise sözü geçen üç film ekseninde bu iddiaların beyaz perdeye nasıl aktarıldığına bakılmıştır. Eleştirel film okuması yöntem olarak benimsenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Kadın Emeği, Sinema, Cam Tavan, Cam Duvar.

EXAMINATION OF WOMEN’S LABOR IN ART THROUGH MOVIES: “Big Eyes” “The Wife” and “Sylvia”

Abstract

This paper examines women’s labor in art through three different movies released in 2000s adapted from real life stories which covered the same theme. Careers of painter, author and poet women stolen by men are portrayed in Big Eyes, the Wife and Sylvia, respectively. The basic hypothesis of the study is that the social subordination of women continues in areas such as art that we tend to believe to enjoy from a more democratic and liberal atmosphere. Therefore, women making their presence felt in artistic production is perceived as a kind of “lingering/hobby/leisure activity” and for this reason it is even more grueling for a woman to turn into an artist who is acknowledged by her full appellation. Glass ceilings and walls that women encounter in working and social life exist in art environments as well; here they are even more “unbreakable” as the decision makers of the art community are also predominantly male, and who can be considered an artist and who can not, what will qualify as a work and what will not, are differentiated by considering the dynamics of the male structure.

Within this framework, especially in terms of feminist historiography, a causal survey was conducted and attempt was made to display the socio-cultural foundations, reference points and impacts on women of the aforementioned claims theoretically. Then, how these claims were transferred to the big screen was examined in the axis of the three films mentioned. Critical film reading was adopted as a method.

Keywords: Art, Women's Labor, Cinema, Glass Ceiling, Glass Wall.

1. Giriş

“Kendinden vazgeçersen, Kimse seni anımsamaz.

Sahi sen kimsin?”

Karin Karakaşlı / Kim

Karin Karakaşlı'nın *Kim* adlı şiirinden küçük bir dizeye yer verdiğim yukarıdaki alıntı, belki de en sonda varmam gereken bir tespitin erken fısıldanmış özeti. Ama aynı zamanda bu çalışmanın da çıkış sebebi... Zira çalışma kapsamında ele almış olduğum filmlerde de, izlerken beni en çok rahatsız eden bu ‘vazgeçiş’ haliydi. Bu yüzden çalışmama vazgeçmeyi, peşi sıra getirdiği fedakârlığı ve adanmışlığı anlamamız için anahtar niteliğinde olan iki soru ile başlamak istiyorum.

Kadın emeği nedir ve neden görünmezdir?

Bu iki soru hakkında fikir sahibi olmak, bize çalışmanın ilerleyen kısımlarında filmler üzerinden analiz edeceğimiz bir diğer sorunun, neden sanat alanında kadınlardan bu denli az bahsettiğimizin de, yanıtını verecektir.

Kökene aileye, devlete ve özel mülkiyete dek uzanan *kadın emeği*, feminist literatürde *görünmeyen emek* olarak da adlandırılır. Kadınların hane içinde, hanenin ve üyelerinin yeniden üretimini sağlayacak biçimde yerine getirdiği, buna karşılık herhangi bir maddi kazanç elde etmediği tüm işlerde harcadığı toplam zamanın maliyetine kadın emeği denir.

Kadın emeği, cinsiyete dayalı iş bölümü çerçevesinde doğallaştırıldığından görünmezdir. Cinsiyete dayalı iş bölümü ise iki düzenleyici ilke etrafında şekillenir: *Ayrılmama ilkesi* (erkek işi / kadın işi) ve *hiyerarşi ilkesi* (erkek işi ‘değerli’ ve ‘zor’, kadın işi ‘sıradan’ ve ‘basit’tir) (Kergoat, 2004).

Üzerinde pek de düşünme gereği duymadan kanıksadığımız yukarıdaki ilkeler ve beraberinde taşıdığı yargılar, aslında son derece ideolojik ve tarihsel köklere sahiptir. Rowbotham, kültürel alanda “*yaratılmış olan her şey, bütün evrensel değerler, ne olduğumuz konusundaki bütün anlayışlar, erkeklerin egemen olduğu bir toplum içinde ortaya çıkmıştır*” diyerek (1987: 15) bu köklere vurgu yapar.

Ekonomik, siyasal, dinsel ya da toplumsal diğer tüm alanlar gibi kültürel alan da erk hegemonyasındadır; zira baskın toplumsal cinsiyet kodları kadınlara özel alanı, erkeklere ise kamusal mekânı uygun görmüştür. Özel alanda olanlar kadınları ve daha ziyade kadınlara benzeyen olarak addedilen çocuklar, yaşlılar gibi grupları ilgilendirirken; kamusal mekânda olanlar herkesi, ama en önemlisi de uygarlığın ve toplumun kurucu gücü olarak *lanse edilen* erkeği ilgilendirir. Dolayısıyla ideolojik söylem bize, erkeğin ürettiğini yüceltirken; kadının ürettiğini küçümsemeyi öğretir. Zira kapitalizm ve ataerki, birbirlerini besleyen ve birbirlerine dayanarak ayakta kalan ideolojilerdir.

Kapitalizmin, her şeyi alınıp satılabilen bir metaya dönüştürmesi ve metalara değişim değeri üzerinden rol biçmesi; birikim ekonomisinde artı değeri elinde tutanların erkekler olması sebebiyle, erk yanlı bir edimdir. Bu da, meta sistemi dışında kalan işlerin ekonomik hesap kapsamında değerlendirilmemesine ve kadınlarca üstlenilmesine yol açarak; erkeklerin kadınlara kıyasla daha geniş olan ekonomik ve kültürel üstünlüğünü pekiştirir. Hâlbuki birey olarak her erkek, piyasa koşullarında kazanmak için, kendisini yuvasına feda edecek bir kadının varlığını gereksinmektedir (Rowbotham, 1987: 115). “*Her başarılı erkeğin ardındaki kadın*” söylemi, bu anlamda sadece laftan ibaret değildir.

Kadınları eve ve aileye odaklanmaya teşvik eden *ataerki pazarlık* uyarınca, erkekler kadınların bakım giderlerini ve güvenlik gereksinimlerini karşılar; karşılığında ise her biri ayrı kalemler olan ve ev işlerinin bütününe oluşturan, piyasadan son derece yüksek meblağlara satın alınabilecek hizmetlere ücretsiz erişim sağlarlar. Bu bedelsiz erişim önemlidir zira erkeğin piyasa için kendini her gün yeniden var edebilmesine ve konumunu kuvvetlendirmesine

yarar. Redfern ve Aune'nın da altını çizdiği gibi, erkek bunu yaparken kadın emeğini, cinselliğini ve duygusal desteğini de kendi iktidarı doğrultusunda kullanır (2012: 159).

Dolayısıyla kadın emeği dediğimiz şeyin sınırları son derece geniştir; temizlikten, bulaşıktan ve ütüden daha fazlasını içerir. Hatta Redfern ve Aune'nın vurguladığı üzere, tarihsel olarak iki yüzyılı aşkın bir süredir de kadınlığın ücretli işle değil, annelik ve eşlikle ilişkilendirilmesinden ötürü (2012: 151), aslında *yaşamın* devamını sağlayan her şey bu emek kategorisinin bir ögesidir.

Buna rağmen, Rowbotham'ın Simmel'den aktardığı üzere, kimi dillerde insan kavramı erkek kavramı ile özdeşir ve var olan tüm kültür erkeklerin düşünceleri üzerine bina edilmiştir. Haliyle herhangi bir alanda kadınlar tarafından sergilenen üstün bir başarı, ancak *erkekçe* nitelemesinin kullanılmasıyla dile getirilebilir (1987: 75). Bunun en temel sebebi, kadınlara atfedilen becerilere az, erkeklere atfedilen becerilere aşırı değer biçilmesidir (Redfern ve Aune, 2012: 155). Bir kadının herhangi bir alanda sergilediği başarı ancak, onun erkeksi yanı ile nedenselleştirilerek övülebilir. Aksi durumda, erkeksi becerilerin değerine halel geleceği kabul edilir. Yaşamı yeniden üreten kadınlar olsa da, onu tanımlayan erkekler olduğu için; başarı, beceri, değer gibi kavramlar da erk faydasına ve kazancına göre nitelenmektedir.

Tam da Fatmagül Berktaş'ın vurguladığı üzere, "*bir şeyin adını koymak, onu tanımlamak; eşitsiz ilişkilerin var olduğu bir toplumda bir güç gösterisi, bir iktidar ve egemenlik edimidir. Erkekler, maddi ve ideolojik iktidarlarından kaynaklanan bir güçle bu egemenlik edimine girmekte ve kadınları, kendi bakış açılarından tanımladıkları klişeler içine hapsetmektedirler*" (1997: 94).

İçselleştirilmiş ataerkil değerler nedeniyle kadınlar, hane geçimini sağlayacak denli önemli meblağlar kazansalar dahi bunu bir katkı, harçlık ya da ek gelir gibi görmektedir. *Ataerkil saklayarak değersizleştirme* olarak nitelenen bu durum, kadın emeğinin nasıl görünmez hale geldiğinin bir diğer nedenidir. Zira bu tarz değersizleştirme pratikleri, sistemi yeniden üretir. Emeğin saklanarak değersizleştirilmesi, becerinin değersizleştirilmesine; o da cinsiyet bazlı ücret tayininin ve itibar atfının düşmesine uzanan bir zincir yaratır (Topçuoğlu, t.y.: 120).

Ortalamalara bakıldığında kadınlar, dünyanın hemen her yerinde erkelerden daha az kazanmaktadır. Bu durumu açıklayan iki temel unsur; *cam tavanlar* ve *cam duvarlar*dır. Cam tavanlar; kadınların yüksek maaşlı ve prestijli üst düzey mevkilerde temsil edilmemelerini; cam duvarlar ise kadınların esnek zamanlı işler de dâhil olmak üzere düşük statülü işlerle daha çok ilişkilendirilmesini ve yatay pozisyonlardaki sınırlı temsiliyetini ifade eder (Redfern ve Aune, 2012: 150). Bu iki unsur, kadınların neden 'kayda değer işler yapamadıklarını' açıklamakta önemlidir; zira varsayılanın aksine konu sadece yetkinlik, donanım ya da beceri eşitsizliği değildir.

Bir de yine dünyanın hemen her yerinde kadınların işgücüne katılımlarını kendi statüleri açısından tehdit olarak gören erkekler vardır (Redfern ve Aune, 2012: 151). Zira kapitalist dünyanın ücret tayini, *aile ücreti*¹ denen kavram üzerine şekillenir ve bu yapı içinde asıl para kazanması gereken erkek olarak belirlendiğinden; kadınlar erkeklerin işlerini ellerinden alan ve/ya ücretleri kırpıp birer 'gaspçı' gibi görülmektedir. Piyasa koşullarında çoğu iş kolunda kadınların aldığı para sıklıkla erkeklerin aldığından yarısı bile değildir. Aile ücreti sebebiyle, kadının ücretli çalışması ancak destek mahiyetinde algılanmakta ve erkeğinki gibi zorunlu kabul edilmemektedir. Böyle bir ekonomik temelden beslenen bakış, pek tabii kültür alanına da sirayet etmiştir. Toplumsal hafızada kadın emeği, erkek emeğinin yanında ancak destek kuvvet olarak belirir ve buna göre değerlendirilir.

Kadınların az kazanmaları, işler arasındaki cinsiyet bölünmesinden de beslenir. Kadınlar çoğunlukla cinsiyetlerine tanımlı alanlarda çalışır ve bu alanların ücretleri erkeklerin yoğun olarak faaliyet gösterdiği alanlara

¹ Aile ücreti ile ilgili detaylı bilgi için bakınız: Hartmann, H. (1992). *Marksizm'le Feminizmin Mutsuz Evliliği*, (İçinde: Kadının Görünmeyen Emeği, Der: Gülnur Savran ve Nesrin Tura). İstanbul: Kardelen Yayınları.

kıyasla düşük tutulur. Zira pek çok toplumda kadın emeği, sırf kadın emeği olduğu için daha ucuz ve değersiz görülmektedir (Redfern ve Aune, 2012: 154-155). Öyle ki istatistikler, kadınlaşmakta -eş deyişle kadın çalışan oranı artmakta- olan meslek dallarının, o mesleğin çekiciliğini ve itibarını azalttığını göstermektedir (Bourdieu, 2015: 78).

Bu noktada Beauvoir'ın tespitine katılmamak elde değildir. Beauvoir'a göre, kadının "*toplumsal ezilişi, iktisadi ezilişinin sonucudur*" (1993: 58). Tam da bu nedenle kadın emeği ve görünmezliği mevzuu kadınların toplumsal konumunu anlamak için değerli bir başlangıç oluşturur. Ne de olsa Marksist bir bakışla, üst yapıyı kuran alt yapıdır ve bir üst yapı ürünü olan sanatı ve sanatta kadının yerini sorgulayabilmemiz için önce, bu yerin hangi yapısal koşullardan beslenerek oluşturulduğunu bilmemiz elzemdir. Ramazanoğlu'nun da Hartmann'dan (1981) aktardığı üzere "*patriarkinin maddi temeli, erkeklerin kadınların işgücü üzerindeki denetimidir*" (1998: 60-61).

2. Filmlerde Kadın Emeğinin Temsili

"Ötekilerin yaşamlarının anlamını bozmadan kendi yaşamımızı anlamlandırabilir miyiz?"

Thomas S. Szasz / The Manufacture of Madness

Yukarıda genel çerçevesi çizildiği üzere kadın emeği ve görünmezliği konusu bir sistem sorunudur ve yaşamın her alanına sirayet etmiştir. Ne yazık ki sanat gibi daha demokratik, yenilikçi ve özgürleştirici olduğunu varsaydığımız çevreler de bundan muaf değildir. Bu bölümde, filmler üzerinden farklı sanat dallarında varoluş çabası sergileyen kadınlar ile kadın emeğinin temsili ele alınacaktır. Böylece, toplumun aynası olma niteliği de taşıyan sinemada kadın emeğinin temsili çerçevesinde toplumsal cinsiyet kalıpları, kadınların güçlenme tarzları, erkeklerin tahakküm biçimleri ve benzeri konular da irdelenmiş olacaktır.

Filmler aracılığıyla temsil önemlidir, zira bize neyi nasıl görmemiz gerektiğinin bilgisini verir. Ve bunu en savunmasız olduğumuz zamanda, eğlence ve dinlence anlarımızda yapar. Zira pek çoğumuz için film izlemek böyle bir edimdir; rahatlama, düşünceleri dağıtma ya da niteliği çok da önemsenmeksizin zaman geçirme maksadıyla gerçekleştirilir. Bu nedenle filmlerin seyircisi üzerindeki etki gücü geniştir.

Kırel'in, Laura Mulvey'in kült makalesi *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'ndan (1997) aktardığı üzere kadınlar ataerkil kültürde anlam yapıcı değil, anlam taşıyıcı konumda olduklarından, sinema filmlerinde ele alınışları ve temsil biçimleri de doğal olarak problemlidir (2010: 198-200). Zira sinema, kadına bir temaşa olarak nasıl bakılacağıнын yolunu inşa etmektedir² (Kırel, 2010: 211). Filmler, toplumsal olarak yapılandırılmış cinsiyet temsilleriyle seyircisine seslenmektedir.

Ataman'ın, Kellner ve Ryan (1997) üzerinden vurguladığı gibi; film ve toplumsal tarih arasındaki ilişki *söylemsel şifreleme süreci* olarak tanımlanmakta ve sinemada yer alan temsillerle gerçeklik arasında bağlantı kurmaktadır. Bu nedenle, gündeliğin içinde yer alan biçim, figür ve temsillerden oluşan söylemleri *sinemasal anlatılar* biçiminde aktaran filmler, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsil sisteminin bir parçasıdır (Ataman, 2002: 60).

² Mulvey, her ne kadar yorumlarını erkek hazzı ve kadının bakılasılığı odağında dillendirmiş olsa da, kadrajın genişletilmesinde ve genelleştirilmesinde mahsur yoktur. Ki zaten ele aldığımız üç film de anakım sinema örneğinde üretilmiş yapımlardır ve kadına alternatif bir bakış açısı ile yaklaşmamaktadır. İki filmin yönetmeni erkek, birinin ki kadın olduğu halde anlatı tekniği aynıdır, kadın kahramanlar üç filmde de anlamı taşıyanlardır.

Bu çerçevede dikkate almamız gereken sinemada kadın emeğinin temsili, aslında görece yeni bir eğilimdir. Zira az ya da çok feminist bir duyarlılık/farkındalık gerektirdiği gibi bir de bu temayı tüketmeye hazır izleyiciyi talep etmektedir. Dolayısıyla analiz edilen üç filmin de 2000 sonrası yapımlar³ olması, bu anlamda tesadüf değildir.

Bilindiği üzere, toplumsal cinsiyet çalışmalarına dair analitik ilgi de 20. yüzyılın sonlarına doğru ivmelenmiştir. “*Toplumsal cinsiyet, cinsler arasındaki kavranabilen farklılara dayalı toplumsal ilişkilerin kurucu ögesidir ve iktidar ilişkilerini belirgin kılmanın asli yoludur*” (Scott, 2007: 34-38). Kavram esas olarak kadınlar ve erkekler arasındaki eşitsiz sosyal değerler ve uygulamalarla, bunların temelinde yatan tözleşmiş bilgiyle ilgilenir. Eleştirel toplumsal cinsiyet çalışmalarının iddiası temeldeki hatalı inşayı açığa çıkarmanın ve bu konuda farkındalık yaratmanın bugünün ve yarının bakış açısını da dönüştürebileceğidir. Yapıları anlamak, toplumsal cinsiyet rejiminin nasıl işlediğini ve değişimin nerede gerçekleşebileceğini görmek için gereklidir. Zira Scott’un Fransız Antropolog Maurice Godelier’den aktardığı üzere, “*bedenler arasındaki cinsiyete dayalı farklılıklar toplumsal ilişkiler ve cinsellikle ilgisi olmayan fenomenlerin şahidi olarak sürekli devreye sokulur. Söz konusu olan sadece şahitlik değil, diğer bir ifadeyle bir tür meşrulaştırma*” (2007: 44).

Bu bağlamda, iktidar ilişkilerini kavramak, meşrulaştırmak ve/ya eleştiriye tabi tutmak için toplumsal cinsiyete dayanmak, yaygın işlevsel bir çözümdür. Zira toplumsal cinsiyet, cinsler arası karşıtlıklara işaret ederken bu karşıtlıkların anlamını da inşa eder; ancak bu inşanın meşru kabul edilebilmesi için, büyük bir incelik ve doğallıkla bezenmesi şarttır. Karşıtlıkların, ebedi ve ezeli görüldüğü ölçüde sorgulanması engellenir. Bu önemlidir, sistemde sorgulanıp değiştirilen en ufak parça, tüm sistem için güçlü bir tehdit unsuru haline gelebilir.

³ Sylvia 2003, Big Eyes 2015, The Wife 2017 yapımlarıdır. Üç film de 1950’lerden günümüze uzanan bir anlatı zamanına sahiptir. Kısaca konuları hakkında bilgi verecek olursak; her üç filmi de ortaklaşan yetenekli bir kadın karakterin yaşadığı emek sömürsü ve/ya gaspıdır.

Yönetmenliğini Christine Jeffs’in üstlendiği Sylvia’da, 20. yy’nin Amerikan Edebiyatı’nın sayılı sair ve yazarlarından olan Sylvia Plath’ın yaşamöyküsünden bir kesite yer verilmektedir. Sylvia, 1950’lerde yükseköğretim gören ve şiirlerini saygın dergilerde yayınlamak için çabalayan bir öğrencidir. Hayatı, edebiyatçı Edward (Ted) Hughes’a aşık olup evlenmesiyle yön değiştirir. Edward’ın yazabilmesi için Sylvia, ailenin geçimini üstlenmek zorunda kalır ve bu durum, kendi üretkenliğini sektmeye uğratar. Yazmamak ve zedelenen özgüveni, Sylvia’nın depresif yanını açığa çıkarır ve Edward’la ilişkileri de bundan nasibini alarak kıskançlık krizleri ile bozulur. Ne var ki bu süreçte Sylvia, evli, iki çocuklu ve bunalımda bir kadın halini almıştır. Mutsuzluğu gün geçtikçe büyür ve ancak Edward evi terk edip başka bir kadına gittiğinde kendini bir nebze olsun özgürleşmiş hissederek tekrar üretilemeye başlar. Ancak bu, eski Sylvia’yı geri getirmek için yeterli olmaz ve sonuçta Edward’ın kendisine dönmeyeceğini anladığında tüm var oluş amacını yitirmiş hissederek yaşamına son verir. Film de burada biter.

Big Eyes’in yönetmeni Tim Burton’dır. Big Eyes’da Amerikalı ressam Margaret Keane’nin gerçek yaşamöyküsünden bir dönem anlatılmaktadır. Margaret, 1950’li yıllarda ikinci eşi olacak Walter Keane ile tanıştığında çocuklu dul bir genç kadındır, sokak ressamıdır ve kızının velayetini ilk kocasına kaptırmamak için mahkemeye düzgün bir aile hayatı ve yeterli geliri olduğunu kanıtlamak zorundadır. Ölümüne dek ressam olduğunu iddia eden ancak yaptığı tek bir resmi dahi bulunmayan Walter, Margaret’in yeteneğini ve çaresizliğini fark ederek onu kendisiyle evlenmeye ikna eder. Ve o günden sonra resimlerini yeni kocasının soyadı olan Keane diye imzalayan Margaret’in sömürü hikâyesi başlar. Walter, çeşitli taktik ve tehditlerle Margaret’in resimlerini kendisine aitmiş gibi lanse ederek sanat dünyası içine girer ve ünlenir. Ancak başlangıçta masumane bir iş birliği (Margaret yapacak Walter satacaktır) gibi başlayan bu durum, gittikçe kabullenilmesi güç ve Margaret’in bireysel alanını yok eden bir hale evrilir. En sonunda Margaret, işin fiziksel şiddete dayanması ile kızını da alarak evi terk eder, boşanma davası açar, büyük sırrı kamuoyuna açıklar ve resimlerin asıl sahibinin kendisi olduğunu söyleyerek Walter’ı dava eder. Film Margaret’in davayı kazanma süreci ile son bulur.

The Wife’in yönetmeni Björn Runge’dur. Filmde Nobel Edebiyat Ödülü sahibi(!) bir yazar ve karısı arasındaki olaylar ele alınmaktadır. Film, ünlü edebiyatçı Joe Castleman’ın Nobel’i kazandığına dair aldığı bir telefonla başlar. Ve ödülü almak için Stockholm’e seyahatleri ile devam eder. Bu zaman süresince Joan Castleman’ın iç huzursuzluğunu sezmeye ve aslında gerçeklerin görünenden farklı olduğunu hissetmeye başlar. Geri dönüşlerden öğreniriz ki edebiyatçı Joe, 1950’lerde üniversitede profesörken, bugün ikinci eşi olan o zamanki öğrencisi Joan ile aşk yaşamaya başlar ve bu aşk sayesinde onun muazzam yeteneğinin üstüne yatar. Filmin ilerleyen sahnelerinde açığa çıkar ki, aslında Nobel’i getiren eserlerin hiç biri Joe’ya ait değildir; hepsini Joan yazmış ancak Joe kendi adıyla yayınlamıştır. Aradan geçen yıllar boyunca ise kendine duyduğu acıma ve Joan’ın yeteneğine duyduğu kıskançlık nedeniyle sıkça başka kadınlarla olmuş; ama her seferinde bir şekilde Joan’ı onunla yaşamaya devam etmek için ikna etmiştir. Ne var ki Joe’nun ödül gecesinde yaptığı konuşma bardağı taşıran son nokta olur, Joan artık devam edemeyeceğini ve boşanmak istediğini söyler. Ancak kavgaları sırasında Joe’nun kalp krizi geçirerek ölmesi üzerine Joan, eve oğlu ile döner ve bu büyük sır açığa çıkamadan film noktanlanır.

Bir önceki başlıkta görüldüğü üzere kadın emeğine biçilen değer de toplumsal cinsiyet kodları ile çevrilidir ve mevcut doğallaştırma, yalnızca emeği ucuzlatmakla ve/ya görünmezleştirmekle kalmamakta; başka kritik sonuçlar da yaratmaktadır. Örneğin, kadın emeğinin yok sayılması, Redfern ve Aune'nun da vurguladığı üzere, kadınların ataerkil toplumlarda ekonomik olarak görece daha korunmasız olmalarına, dolayısıyla da eviçi şiddete daha açık ve savunmasız hale gelmelerine yol açmaktadır (2012: 159).

Genellikle eviçi şiddetin en sık karşılaşıldığı yer, erkeğin partneri üzerinde hakkı olarak gördüğü denetimin sorgulandığı noktadır (Redfern ve Aune, 2012: 111). Üç filmde de fiziksel şiddete doğrudan ya da sıkça tanık olmasak da, tam da yukarıdaki tespiti destekler nitelikte sözel ve psikolojik şiddet unsurlarını görmekteyiz. Kadınlar, emeklerini sahiplenmek ya da mevcut sömürüye bir son vermek istediklerinde şiddete uğruyorlar.

Sözgelimi, Big Eyes'da tabloları Walter'ın kendi adıyla sattığının farkına varan Margaret, buna itiraz etmeye kalkınca; Walter, sözleriyle onun üzerinde psikolojik baskı kuruyor. Filmin genelinde bu değersizleştirme, baskı ve manipülasyon yoluyla şiddet devam ediyor. Walter'ı keşfeden gazeteci bir görüşmelerinde Margaret'a "*senin de resim yaptığını bilmiyordum*" dediğinde, Walter lafa girerek "*evet bundan pek bahsetmiyoruz, kadın ressamlar pek satmıyor*" diyerek; Margaret'a, kendisi olmasa resimlerinin asla ünlenemeyeceğini hatırlatarak onu aşağılıyor. Walter, çaldığı emeğin hakkı olduğunu, yaptığı bir lütufluşçasına Margaret'a da kabul ettiriyor. Margaret, Walter sayesinde rahat ve konforlu yaşayabildiğine, sevdiği işi yapabildiğine inanıyor. Öyle ki Walter, açtığı galerinin bir köşesinde Margaret'ın kendi adıyla imzaladığı birkaç resmi sergilemesine izin verdiğinde bile; Margaret'ın bu içselleştirilmiş çarpık düşüncelerle konuştuğuna şahit oluyoruz. Margaret, bir sanatseverle girdiği diyalogda "*kadınların yaptığı resimler ciddiye alınmadığı için*" diyerek neden tablolarına açık adı yerine *MDG Keane* diye imza attığını anlatıyor. Bourdieu ise bize (Walter'ın Margaret'a uyguladığı tarzda) sembolik şiddetin temelinde, hükmedilenin hükmedene bağlılığı olduğunu söylüyor. Hükmedilen hükmedeni düşünürken onunla ortaklaşa sahip olduğu dili ve araçları kullanmaya eğilimli olduğundan, kendini ve onu algılayışı aslında bütünüyle kendi kavrayışı dışında, şemaların ise dahilinde (Bourdieu, 2015: 51) kalıyor; Margaret *kendi sesiyle* konuşmıyor⁴.

Ne var ki Margaret'ın bu boyun eğişi, bir noktada yalnızlık, suçluluk, kullanılmışlık, kandırılmışlık gibi duyguların ve kendini yetersiz hissettiği anneliğinin biriktirdiği öfkeyle pasif bir isyana dönüşüyor. Bir süre sonra Walter, *MDG* imzalı resimleri de sahiplenmek istediğinde, Margaret gördüğü baskı ve şiddete eklenen pek çok negatif duyguyla "*bu asla olmaz. Zaten çocuklarımı verdiğim için kendimden nefret ediyorum*" diye karşı çıkınca; Walter, onu ölümle tehdit ediyor. Ki filmin sonlarına doğru buna gerçekten teşebbüs ettiğine de şahit oluyoruz.

Benzer şiddet öykülerine diğer iki filmde de rastlıyoruz. Ekonomik özgürlüğü ve/ya emeğinin değerine olan özgüveni zedelenmiş kadınlar, toplumda var olabilmek için kendilerini kocalarının başarısına adıyorlar. The Wife'da Joan, Joe'nun ilk kitap taslağı hakkında eleştirilerini ifade edince aralarında büyük bir kavga kopuyor. Joe, "*beni beceriksiz bulurken nasıl sevebilirsin? Bana saygı duymayan biriyle nasıl beraber olurum?*" diyerek ilişkilerinin bitmesi gerektiğini söylüyor. Joan'nın tepkisi ise "*sana saygı duyuyorum, sana her açıdan saygı duyuyorum. ... Benim kitaplarımı kimse basmaz ve bassalar bile kimse okumaz. Ben senin gibi büyük fikirlerle dolu değilim, söyleyecek bir sürü şeyi olan sensin, ben değilim. Lütfen beni bırakma, seni kaybedersen hayatım biter*" oluyor. Tam da Beauvoir'ın kadının kendisini aşağı cins olarak nitelenmesinin ve/ya algılamasının temelinde ki somut toplumsal koşulların varlığına yaptığı vurgu, bu sahnede canlanıyor. Beauvoir'un anımsattığı gibi, hâkim kültürde kadın olmanın gereği, kendini küçültmekten ve erkeği yüceltmekten, bağımlılığı görmezden gelmekten geçiyor (1993: 146-147).

⁴ Bu konuda daha detaylı bir okuma ve tartışma için G. C. Spivak'ın *Madun Konuşabilir mi?* adlı kitabına başvurulabilir.

Böylece başlayan öğrenilmiş çaresizliğin getirdiği kendini aşağılama⁵, zamanla Joe'nun açık aşağılamalarına ve baskılarına dönüşüyor. *"Hükmedilenler, tahakküm ilişkilerine hükmedenlerin bakış açısıyla oluşturulmuş kategorilerle bakarlar, bu da kategorilerin doğalmış gibi görünmelerine yol açar. Bu onları sistematik bir şekilde kendi kendini değersizleştirmeye, hatta aşağılamaya götürebilir"* (2015: 50) diyen Bourdieu haklı çıkıyor.

Joan, defalarca aldatılıyor ancak hep affediyor, görmezden geliyor. Kadınlık gururunu bastırdıkça, Joe'nun egosunu şişiriyor. Joe, Joan'ın kendisine duyduğu aşktan faydalanıp önce emeğini, sonra hayatını kontrol altına alıyor. Joan, Joe'nun yanında ve söyleminde tam da sistemin tanımladığı *ailenin fedakâr annesi, kendisinin çilekeş karısı* pozisyonuna indirgeniyor. Joan'ın kişiliği, kabiliyeti, varlığı hiçe sayılıyor ve bu tavır, dışarıda da yankısını buluyor. Öyle ki, ödülü almak için gittikleri Stockholm'de Joe'yu yoğun protokollü ciddi bir program beklerken; Joan'a diğer eşlerle birlikte alışveriş, güzellik ve bakım gibi konularda günleri doldurmak öneriliyor. Kimse Joan'ı görmüyor, herkes *Joe'nun karısı* olarak onunla muhatap oluyor. Joe'nun ödülü aldığı gece yemekte İsveç Ekselansları Joan'a *"kendinizden bahsedin Bayan Castleman, bir meşgaleniz var mı?"* diye sorduğunda; Joan, *"evet, krallar yaratırım"* diyerek seyirciye içinde bulunduğu durumun farkındalığına ve huzursuzluğuna dair kuvvetli bir mesaj veriyor. Zira Rowbotham'ın da altını çizdiği üzere, *"kimliğinizi başka biri için harcadığınız zaman, birdenbire, ürküntü içinde, artık orada olmadığınız duygusuna kapılırsınız"* (1987: 123). Joan, tam olarak bu duyguyu deneyimliyor. Ortam, Ekselanslarının yanıtıyla iyice geriliyor: *"Biliyor musunuz karım da size aynısını söyleyecektir!"* Ne de olsa kadınların toplumca belirlenmiş rolü budur, değil mi? Gerçek bir kralın da karısı olsanız bir yazarın da ve hatta toplumun en alt kesimine konumlandırılan işsiz güçsüz bir adamın da; göreviniz onun krallığını kurmak ve sürdürmesini sağlamaktır!

Diğer taraftan *"kentsoylu toplumlarda kadına düşen başlıca rollerden biri temsil etmektedir"* (Beauvoir, 1993: 199). Kadının niteliği, değeri ve uğraşları, ancak erkeğin sahip olduklarını yansıtabildiği ölçüde anlamlıdır. Bu yüzden *"Her erkek, az çok Lidya Kralı Candaule'dür: Böylece kendi değerini gösterdiğine inandığı için, herkesin gözü önüne serer karısını"* (Beauvoir, 1993: 199). Bu anlamda Joe'nun ödül töreninde yaptığı konuşma ve Joan'ın bunu algılayış tarzı önemlidir. Bize, bunca yıl sonra hem de Nobel'i almışken neden işlerin ters yüz olduğunu gösterir. Joe, ödül aldığı gece yaptığı teşekkür konuşmasında şöyle der: *"Bana bahsettiğiniz bu onur için size minnettarım. Ama aslında bu onur başka birine ait olmalı, eşim Joan'a. Joan benim iyi olan yarım, eserlerimi yaratmak için ihtiyacım olan o durgunluğu ve o gücü O sağladı. O olmasaydı bu gece kesinlikle burada olmazdım. Evde olurdum; karşımda bomboş bir kâğıt ve ağzım bir karış açık... Eşim benim aklım, vicdanım ve yaşamış olduğum her hakkaniyetli dürtünün ilham kaynağı. Joan, sen benim esin perimsin, aşkım, ruhumsun. Bu onuru seninle paylaşıyorum."*

İlk duyulduğunda son derece nazik ve düşünceliymiş gibi kulaklarda çınlayan bu konuşma, Joan'ın salonu terk etmesinin sebebidir. Zira burada övülen aslında Joan değil; her açıdan, nasıl da Joan gibi bir kadına sahip olacak kadar mükemmel olduğunu insanlara göstermeye çalışan Joe'dur. Tıpkı bir bumerang gibi konuşma Joe'ya dönmektedir ve asıl yazar Joan olmasına karşın Joe büyük bir alçakgönüllülük(!) örneği sergileyerek lütfedip yaşadığı onuru onunla paylaşmaktadır. Bu durum, Joan'ın yanıtında açıkça görüldüğü gibi, eril tahakkümün bir örneği olduğundan şiddet içermektedir ve sorunludur. Zira Donovan'ın Wollstonecraft'a dayanarak altını çizdiği gibi, böylesine bir geysalık, kadının yalnızca saygınlığını zedelemekle kalmaz; aynı zamanda aklını ve eleştirel yeteneklerini de geliştirmekten alıkoyar (2005: 30). *"Buna artık devam edemiyorum John. Ben yapamıyorum. Kaldıramam. Bunu kaldıramam. Paltonu tutup ilaçlarını hazırlamayı, sakalından kirintileri temizlemeyi, sen başında toplanan o şakşakçılara karının"*

⁵ Ki bunu ona, Joe kadar toplum da öğretiyor. Tanık olduğu kimi olaylar, kadın yazar olarak var olamaya-
cağı inancını pekiştiriyor. Söz gelimi, mezunlar rafında kitapları kapağı dahi açılmadan duran, kimsenin
okumadığı başka bir kadın yazarın şu sözleri Joan'ı derinden etkiliyor; *"toplum bir kadının cesur
yazılarını sindiremez. İlgilerini çekebileceğini bir an bile sanma erkeklerin... Eleştirileri yazan, yayınev-
lerini yönetenlerin... Dergilerin, editörlerin, kimin ciddiye alınacağına kimin hayatının sonuna kadar bir
kaideye konulacağına karar verenlerin. Yazar okunmak zorundadır."* Ya da 60'larda bir yayınevinde
sekreter olarak çalışırken kulak misafiri olduğu erkek editörün şu konuşması: *"Elimde bir kadın yazarın
romanı var. Bir Amerikan ailesi hakkında, üç kuşağa uzanıyor. Gerçekten muhteşem bir eser. Epey parlak
ama bana biraz yumuşak geldi. Bir kadının bakış açısından yansıtıyor hikâye... Bilmiyorum beni
yakalamadı."*

yazamadığını söylerken, saçma sapan alışveriş hikâyelerini konuşmak için diğer eşlerin arasına atılmanın aşığılamasını artık kaldıramam. Karın, evet karın biraz önce Nobel Ödülü kazandı!”

Rowbotham’ın da dediği gibi, “koşullar hem kendilerini, hem de bizim onlarla olan ilişkimizi dönüşüme uğrattılar” (1987: 61). Dolayısıyla başlangıçta rızaya dayalı gibi gözükken emek paylaşımı, şartların değişmesiyle her üç filmde de emek sömürüsüne doğru yol almıştır. Zira aşkın dâhil olduğu bir erkek-kadın ilişkisinde sömürü, çok daha incelikli ve görünmez bir tiranlıkla işlemektedir.

Sylvia’ya baktığımızda da bunu görüyoruz. Film, yazma aşkıyla var olan bir kadının, bencil bir adamın aşkıyla nasıl yok olduğunu anlatıyor. Redfern ve Aune’nin, kadınları çalışma hayatından alıkoyan ve/ya görece daha değersiz kabul edilen alanlara mecbur bırakan en önemli nedenlerin başında evin ve ailenin sorumlulukları gelir (2012: 159) tespiti doğrular nitelikte bir hikâye ile karşılaşlıyoruz.

Ted’le evlenen ve Amerika’ya yerleşen Sylvia, büyük bir hayranlık beslediği eşinin sanatına yoğunlaşabilmesi için annesinin tüm uyarılarına karşın geçinme sorumluluğunu üzerine alıyor. Yazı geçirdikleri sahil evinde ne kadar denese de tek satır yazamıyor. Ted ise son derece üretken ve sürekli Sylvia’nın neden yazamadığı üzerine yorumlar yapıp akıl veriyor. Bir konuşmalarında Sylvia, “bisiklete binmeye gidiyorsun ve kafanda yeni bir şiirle dönüyorsun. Ben yazmaya oturduğumda aklıma gelen tek şey kek satışı” diyerek üretkenliğini baltalayan koşullara dikkat çekiyor ancak umursanmıyor. Yaz bittiğinde şehre taşınıyorlar ve Sylvia bu kez de bir okulda edebiyat dersleri vermeye başlıyor. Yoğun çalışıyor. Ted ise yazıyor, etrafında ona hayran pek çok kadın okurla... Sylvia ve Ted arasındaki ilişkide soğuk rüzgârlar esiyor ve bir kavga sonrasında Ted artık İngiltere’ye dönmek istediğini, burada yazmaya devam edemeyeceğini söylüyor. 1960’ta Londra’ya taşınıyorlar, Sylvia ilk çocuğunu doğuruyor. Evde bir yandan çocuk bakarken bir yandan da redaktörlük yapıyor. Ted yine yazıyor. İlk kitabı basılmış ve edebiyat çevrelerinde büyük övgüyle karşılanmış. Ondandır kısa bir süre sonra uzun bir zamanın ilk ürünü olarak basılan Sylvia’nın şiir kitabı *Kolosos* ise eleştirmenlerin dikkatini bile çekmiyor. Ted’in günden güne yıldızı parlarken, Sylvia’nın ki gittikçe sönüyor. Bu durum Sylvia’nın kendine ve kalemine inancını zedeledikçe kıskançlık krizleri açığa çıkıyor. Ancak her seferinde olduğu gibi Ted, yine kendini aklayıp; Sylvia’nın suçlu hissetmesine sebep oluyor. Bu kez Ted’in BBC için hazırladığı bir radyo oyunu projesini görüşmeye diye evden çıkıp 12 saat dönmeyişi bardağı taşıyor. Tekrar taşınma kararı alıyorlar, İngiltere kırsalı Devon’a gidiyorlar. 1956’da Cambridge’de parlak ve hevesli bir şair adayını olan Sylvia, 1962’de iki çocuklu kırsalda yaşayan mutsuz bir ev kadını artık. Ted ise bu ilham verici yerde kendini tamamen yazılarına vermiş bir yazar. Ailesiyle pek ilgilenmiyor. Sylvia’nın döndürdüğü gündelikte üretkenliğinin doruğunda. Bir gün şehirdeki evlerini kiralarla tanıştıkları dostları ziyaretlerine geliyor. Yemekte Sylvia’ya “bebekleri yetiştirme işiyle diğer şeyleri birlikte yürütebiliyor musun?” diye soruyorlar. Sylvia, “ben mi? Hayır. Ama Ted evet. Ve önemli olan tek şey bu değil mi? Bu evdeki tek gerçek şair o” diyerek, altında ezildiği sorumlulukları ve yazamamanın yarattığı gerginliği açığa vuruyor. Sonrasında ise Sylvia, Ted ile misafirleri Assia arasındaki yakınlaşmayı hissedip, gitmelerini istiyor. Misafirleri kovduğu gerekçesiyle Ted de evi terk ediyor. Tam da Sylvia’nın şüphelendiği gibi Assia’ya gidiyor ve onla ilişkisi başlıyor. Bu durum Sylvia’yı derinden yaralıyor ve ayrılıyorlar. Uzun zamandan sonra ilk kez Sylvia, “o gitti, artık özgürüm yazabilirim” diyerek üretmeye başlıyor. Tekrar Londra’ya taşınıyor. Yalnız bir anne olarak var olmaya çabalarlarken Ted’in gelgitleri psikolojisini iyice bozuyor. Ve Ted’le tekrar bir araya gelmek istediğini söylemek için son görüştüklerinde, Assia’nın hamile olduğunu Ted’in kendisine dönmeyeceğini öğreniyor, yıkılıyor. İntihar ediyor.

Görüldüğü gibi üç filmde de kadınlar farklı türden ama benzer sebeplerden ve aynı faillerden kaynaklı şiddete uğruyorlar. Ev içi şiddet, türü ne olursa olsun, bir cinsiyetçilik sorunu olarak açığa çıkıyor; toplumsal açıdan kökleri tarihsel ve kültürel pratiklere dayanıyor (Redfern ve Aune, 2012: 116). Rowbotham’ın da altını çizdiği gibi “baskı altında olma, soyut bir ahlaksal durum değil, toplumsal ve tarihsel bir deneyim” (1987: 17) olarak yaşanıyor. Kadınların ezilmelerine ilişkin kavrayışlarının farklılaşması ise, özgürlüğü aradıkları yerleri ve stratejileri

farklılaştırıyor (Ramazanoğlu, 1998: 86). Big Eyes’da boşanarak ve kendi hayatını kurarak özgürleşen Margaret, The Wife’da hayatının iplerini elinde tutan kocasının ölümüyle temiz bir sayfa açacak olmanın ferahlığına erişip geçmişte geçmişte bırakmayı seçen Joan’a, Sylvia’da ise mutluluğu ölümden bulan Sylvia’ya dönüşüyor.

Her kadın sorunu eşit aciliyet taşıyor belki ama bu, kadınların yaşadığı şiddet türlerini birbirinden ayırmayı ya da derecelendirmeyi de makul hale getirmiyor. Zira hangi şiddet ve/ya baskı türünün ne ile sonuçlanacağını öngörmek asla mümkün olmuyor (Yıldız, 2015: 329). Bu nedenle filmler özelinde altı çizildiği üzere, *“onca sorun varken, varsın kadınlar da sanatta bir adım geride kalsın, ne olmuş?”* demek; ünlü bir siyasetçinin kült sözleriyle meseleleri mesele etmeyince ortada mesele kalmadığı anlamına gelmiyor. Ve en nihayetinde 3 film de bize Beauvoir’ı hatırlatıyor. Beauvoir, kadın olmak hakkında *“hareketsiz, önemsiz, edilgen, uysal görünmektir”* derken ve *“kendini ortaya koymaya kalkıştıkça, kadınlığı ve erkekleri baştan çıkarma şansı azalacaktır”* (1962: 81) diye devam ederken... Yine tespitinde haklı çıkıyor.

Üç film de içinde yaşadığımız toplumlarda kadının kendini kanıtlanmasının yegâne aracı olarak *özveri derecesini* işaret ederek kapanıyor. Kadının, kendini kocası, çocukları ve/ya daha genel anlamda yuvası için tükettiği ölçüde makbul ve değerli hale geldiği (Rowbotham, 1987: 126) bilgisi, alt metinlerde bize fısıldanıyor. Bu durum, Bourdieu’nun, *“sembolik olarak feragate ve suskunluğa mahkûm edilmiş kadınların bir parça iktidar uygulayabilmelerinin tek yolu güçlünün gücünü ona karşı döndürmek veya kendilerini silmeyi kabul etmektedir”* (2015: 47) tespitini pekiştiriyor.

3. Sonuç

“Olduğu şey olan varlık özgür olamaz. Özgürlük, tam da... İnsanın kalbinde bulunan ve insan-gerçekliğini, olmak yerine ‘kendini yapmaya’ zorlayan hiçliktir.”

Sartre / Varlık ve Hiçlik

Sanat alanında Michel – Rolph Trouillot tarafından adlandırıldığı şekliyle *tarihsel sessizleştirme* denilen tavrın kadınlar için yaygın olduğu iddiası ile yola çıktığım bu çalışmada; iddiamın izlerini ele aldığım üç farklı filmde aradım. Gerçek hikâyelerden uyarlanan bu filmlere de dayanarak altını kalın kalın çizdiğim konu; erkek yapınca sanat nitelmesi alan pek çok şeyin, kadın yapınca teferruat gibi muamele gördüğü oldu.

Bu tavır nedeniyle, kadınlar saygın ve yaratıcı meslekleri icra edebilecek potansiyele ve donanıma sahipken dahi, toplumsal iklimdeki psikolojik engeller ve/ya cesaret kırıcı söylemler sebebiyle kendilerini öne çıkmaktan alıkoyuyorlar. Bu yüzden hayattaki arzularını dolayı biçimde ve çoğu kez eşleri özelinde ‘sağ kol’ görevi görerek yaşamak zorunda kalıyorlar (Chollet, 2020: 81-82). Makale boyunca tartıştığımız bu durumu yaratan dinamikler; eş deyişle kadınların hemen her toplumda gözlenen bağımlı varoluşuna dair kökenler, toplumsal ve ekonomik farklılaşmanın seyriyle iç içe ilerliyor. Tarihsel süreçte mülkiyet kavramının ve kapitalizmin doğuşu kadar sivil devletin yükselmesi de hem patriarkayı hem de sınıf düzenini kurumsallaştırdığından; kadınlar üzerindeki erk baskısı günümüzde kısmen aşırılıklarından sıyrılrsa da nihai olarak güvence altına alındığı gerçeği baki kalıyor (Coontz ve Henderson, 1992: 58-59). Bugün her ne kadar inceleme nesnemiz olan filmler gibi çeşitli sanat mecraları aracılığıyla bu baskının dillendirilişini görüyor olsak da; temsil, önlemeye ya da yok etmeye yetmiyor. Zira Chollet’in de vurguladığı üzere topluma göre, bir kadın için hayal edilebilecek tek yazgı hala yaratıcılığını kendisi için gerçekleştirmesi değil, kendisinden vazgeçmesi (2020: 86) olarak zuhur ediyor. Ki temsilin yetersizliği noktasında; sözün, toplumsal cinsiyet kalıplarını yeniden üretecek ve pekiştirecek, kadınlara güçlenme imkânlarından ziyade diğer seçenekleri gösterecek biçimde kurulması da bir neden olarak beliriyor.

Bu bağlamda, *“kadınların yaşamlarını iyileştirmek için sadece yasalar yetmez, aynı zamanda kadınların ve erkeklerin düşünce ve davranışlarının da değişmesi gerekir”* (Redfern ve Aune, 2012: 29) görüşünden hareketle; önerim, *anlatım biçimlerimizden yola çıkabileceğimizdir*. Unutmamalıyız ki, yaşadığımız dünyayı anlama ve

yorumlama biçimimiz, kısaca anlatılarımız, davranışlarımızın niteliği üzerinde de belirleyicidir. Dolayısıyla sorunlarının nedenini kendinde arayan bir kadının eylemliliği ile benzer sorunların nedenini ekonomik sistemde, kaderde ya da ataerkil düzende arayan bir kadının haliyle eş ve/ya paralel olmayacaktır (Ramazanoğlu, 1998: 85). “Erkek merkezli bakış açısı, kendi belirlediği pratikler tarafından sürekli olarak meşrulaştırılır” (Bourdieu, 2015: 48) olduğundan; anlatılarımızı kadın bakışı üzerine kurmak, yeni bir vizyon ve yeni bir eylem alanı yaratabilme potansiyelini doğuracaktır. Bu da *kadın deneyimini* bir referans noktası olarak güçlendirecektir. Zira mevcut durumda kadınlar, kadın olarak yalnızca kendilerine özgü deneyimleri erkeklere anlattıkları vakit, muhakkak erkeğin kendi deneyiminin *normal ölçü* olarak kabulü ile yüzleşmek zorunda kalıyorlar (Rowbotham, 1987: 71). Dolayısıyla mevcut kültürel yapı içinde çeşitli sanatsal araçlar vasıtasıyla kadın olarak söz/eser/değer üretmek ve bunu kabul ettirmek son derece zorlayıcı bir edim halini alıyor. Bu döngüyü kırmak zor olsa da imkânsız değil. Son söz olarak anımsatmak isterim ki “dünyanın görünüşü değiştirebilmek için, ilkin en sağlam biçimde oraya demir atmış olmak gerekir” (Beauvoir, 1993: 142).

Kaynakça

- Ataman, E. Ö. (2002). *Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sineması'nda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu*. Anadolu Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm*, (Çev: Bediz Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Beauvoir, S. (1962). *Kadın Nedir?* (Çev: Orhan Suda). İstanbul: Düşün Yayınevi.
- Beauvoir, S. (1993). *Kadın/İkinci Cins: Genç Kızlık Çağı*. (Çev: Bertan Onaran). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Beauvoir, S. (1993). *Kadın/İkinci Cins: Bağımsızlığa Doğru*. (Çev: Bertan Onaran). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Berktaş, F. (1997). *Tanımlanması Serbest Bir Nesne: Kadın*, (İçinde: Kadınların Gündemi, Der: Necla Arat). İstanbul: Say Yayınları.
- Chollet, M. (2020). *Bugünün Cadıları: Kadınların Yenilmez Gücü*, (Çev: Hazal Louze). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Coontz, S. ve Henderson, P. (1992). *Sınıflı ve Devletli Toplumların Kökenindeki Mülkiyet Biçimleri, Politik İktidar ve Kadın Emeği*, (İçinde: Kadının Görünmeyen Emeği, Der: Gülnur Savran ve Nesrin Tura). İstanbul: Kardelen Yayınları.
- Donovan, J. (2005). *Feminist Teori*, (Çev: Aksu Bora ve Meltem Gevrek). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kergoat, D. (2004). *Cinsiyete Dayalı İşbölümü ve Toplumsal Cinsiyet İlişkileri*, (İçinde: Eleştirel Feminizm Sözlüğü, Der: H. Hirata, F. Laborie ve diğerleri. Çev: G. Acar-Savran). İstanbul: Kanat Kitap.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızıkeçi Yayınevi.
- Ramazanoğlu, C. (1998). *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri*, (Çev: Mefkure Bayatlı). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Redfern, C. ve Aune, K. (2012). *Baş Harfi F*, (Çev: Aksu Bora ve Simten Coşar). Ankara: Ayizi Kitap.
- Rowbotham, S. (1987). *Kadın Bilinci Erkek Dünyası*, (Çev: Şükrü Alpagut). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Scott, W. J. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*, (Çev: Aykut Tunç Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Topçuoğlu, A. R. (t.y). *Bilinçli Saklama ve Saklayarak Değersizleştirme Mekanizmalarının Ev Eksenli Çalışmada İşleyişi*, (İçinde: Kapitalizm, Ataerkillik ve Kadın Emeği, Der: Saniye Dedeoğlu ve Melda Yaman Öztürk). İstanbul: SAV Yayınları.

Yıldız, N. (2015). *Sola Kadın Eli Değince*, (İçinde: İradenin İyimserliği, Der: Aksu Bora). Ankara: Ayizi Kitap.



Buse KIZILIRMAK ÇEKİNMEZ

Araştırma Görevlisi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, busekizilirmak@gmail.com, Niğde-Türkiye

ORCID: 0000-0002-9407-5868

KÄTHE KOLLWITZ BASKİRESİMLERİNDE KADIN İMGESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Özet

Käthe Kollwitz kadın imgesini baskiresimlerinde oldukça dramatik ve her izleyeni etkisi altında bırakan bir bilinçle yansıtmıştır. Kadınlığı ve anneliğini ön planda tutan, hayatının ve kendi döneminin zor koşullarına rağmen feminist bir tavırla etrafındaki insanlarla ve algılarla sürekli mücadele eden Kollwitz, önemli bir sanatçıdır. Kollwitz'in birkaç heykelleri olmasına rağmen çoğunlukla ifade aracı olarak baskiresim tekniklerini kullanmıştır. Sanatçı vurgulamak istediği acıyı daha etkili ve dramatize bir şekilde göstermek için hem monokrom renk tercihini hem de baskiresim tekniğini araç olarak kullanmıştır. Az renk ve az imge ile vurgulanmak istenen his karşı tarafa çok net bir şekilde aktarılmaktadır. Bu bağlamda Käthe Kollwitz, baskiresim çalışmalarında toplumsal, politik, baskı, şiddet ve eşitsizlik konularını kadın imgesi üzerinden eserlerin teknik ve düşünsel boyutlarıyla incelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Käthe Kollwitz, Baskiresim, Kadın, Kadın İmgesi.

AN INVESTIGATION ON THE IMAGE OF WOMEN IN KÄTHE KOLLWITZ PRINTS

Abstract

Käthe Kollwitz reflected the image of woman in her print paintings with a very dramatic and impressing consciousness. Kollwitz, who prioritizes femininity and motherhood and constantly struggles with the people and perceptions around her with a feminist attitude despite the difficult conditions of her life and her own time, is an important artist. Although Kollwitz has a few sculptures, she mostly used printmaking techniques as a means of expression. The artist used both monochrome color preference and printmaking technique as a tool to show the pain he wanted to emphasize in a more effective and dramatized way. The feeling that is wanted to be emphasized with less colors and less images is conveyed very clearly to the other party. In this context, Käthe Kollwitz's printmaking studies aimed to examine the social, political, oppression, violence and inequality issues with the technical and intellectual dimensions of the works through the image of women.

Keywords: Käthe Kollwitz, Printmaking, Woman, Image of Woman.

1. Giriş

1.1. Käthe Kollwitz

1867 yılında Königsberg'de doğan Alman sanatçı Käthe Kollwitz, baskiresim ve heykelleri ile erkek egemen bir toplumda kadının gücünü, şefkatini ve yaşadığı acıları gerçekçi bir anlatım ile aktararak dünya çapında bir ün kazanmıştır.



Görsel 1. Käthe Kollwitz Otoportresinin Önünde, 1935

Conrad Schmidt, Julie Schmidt, Lisbeth Stern ve Käthe Schmitte eğitim hayatlarını özel okullarda sürdürmüşlerdir. Bu kardeşlerin dönemin devlet okullarını tavsiye ettiği bir süreçte özel okulda eğitim görmeleri babanın çocuklarının eğitimi oldukça önemseyişinin en önemli işaretidir. Çocukları ile ilgili olan baba, Käthe'nin çizim yeteneğini keşfetmiş ve ona özel dersler aldırarak resim ve sanat alanında kendini geliştirmesine dair ilk adımları atmıştır. Käthe, ilk sanat derslerini ressam Gustav Naujok (Lebensdatenunicher) ve gravür sanatçısı Rudolf Mauer'den almıştır (Tanır, 2018,3). Yakınlarında hiçbir kolejde kadınlara yönelik bir eğitim alamayan Käthe, Berlin'e gider ve 1885'te Berlin'deki Kadın Sanatçılar Okulu'nda sanat eğitimine başlar. Burada oldukça başarılı olan Käthe, 1919'da Berlin Sanat Akademisi'ne seçilen ilk kadın olur ve daha sonra aynı yerde Profesör olarak göreve başlar (Wistar,1988,2).



Görsel 2. Käthe ve Eşi Karl Kollwitz, 1935

Käthe, 1891'de doktor Karl Kollwitz ile evlenerek Kollwitz soyadını almıştır. Dönemin birçok sanatçısı için toplumsal bir rol olan evlilik, Käthe için de sanatsal üretimlerini daha rahat bir şekilde devam ettirebilmek ve sosyal olarak da rahat bir ortama kavuşup üretimlerini sürdürebilmek için tercih ettiği bir yol olmuştur. Böylece evlilik uzun yıllar sanatına devam edebilmesi için oldukça elverişli bir ortam sağlamıştır (Dökeroğlu,2019,166). Berlin'de bir işçi sınıfı bölgesinde çalışan bir doktorun karısı olarak Kollwitz, yoksul ve ezilen kesime karşı derin bir sempati duymaya başladı (Weller,1994,5). Bu kadınlar ile sürekli bir arada olup onlar ile sohbet ederek onların iç dünyalarını analiz etmeye çalışmıştır. Daha sonra bu acınası halde olan kadınları benimseyerek eserlerinde sıklıkla yer vermeye bu süreçte

başlamıştır. Yoksul insanlara karşı oluşan bu sempati ile hayatının her kesiminde bu insanlara yer vermeye başlamıştır. Kollwitz'in oğlu annesinin günlükleri ve mektuplarının yer aldığı kitapta "... Neşeli hallerinin yanı sıra evinin üst katında bulunan oda da çeşitli tanıdık ve yardıma muhtaç insanları barındırırdı ve bu insanlar ile birebir iletişim içerisine girip, iç yüzlerini görüp, karakteristik özelliklerini ortaya çıkararak sanatına yansıtımdan zevk alırdı" şeklinde konuyu daha detaylandırmıştır (Kollwitz,1988,4). Kollwitz, sıklıkla kendisini ifade etme aracından öte kendisi ile ilgili anlamlandıramadığı duygularını çözmek için günlük yazmayı tercih etmektedir. Onun için günlükler, iyi zamanları kaydetmek için hiçbir dürtü hissetmezken, sıkıntılı veya depresyondayken başvurduğu duygusal bir çıkış noktasıydı (Klein ve Klein, 1977, 188). Oğlu da Kollwitz'in bu günlükleri ve mektuplarının yer aldığı kitabında annesini tanımlarken, annesinin kendi kişisel meselelerini ve duygularını ifade eden bir yapıda hiç olmadığını vurgulamıştır. Kollwitz (1988,2) annesini "*annem dışarıdan zaptedilemez izlenimi verirdi, sadece günlüklerinde kendi içindeki düşmanla nasıl mücadele ettiğini ve bu mücadelenin onun gelişimi için çok önemli olduğunu*" betimlemiştir. Ayrıca annesini eserleri ve ciddi ruh halleri haricinde gençleri, esprileri ve kahkahayı seven biri olduğunu belirtmiştir. Eserleri hakkında ise "*doğa onun yaratıcı dürtüsünü hiçbir zaman uyandırmadı, dışarı çıktığımızda konuşmak değil görmek isterdi ve gezilerin hiçbirinin resmini yapmazdı*" olarak belirtiyor. (Kollwitz,1988,6).

Käthe Kollwitz'in en büyük acılarından biri kuşkusuz Birinci Dünya Savaşı'nda oğlunu kaybetmesidir. Başlarında savaşı destekleyen bir tutumla oğlunu vatan uğruna feda etmenin gururu ile kendini avuturken zaman içerisinde savaşa gencecik çocukların feda edilmemesi anlayışı hayatında baskın olmuştur. 1918 de Richard Dehme'in bir topluluk oluşturarak yaptıkları bir yayında "Ekim için tohum öğütülmemeli" sözü Käthe Kollwitz'i çok etkiledi. Gençlerin idealizminin ve fedakarlıklarının savaşa değil, daha iyi bir toplum inşa etmeye yönlendirilmesi gerektiğini her seferinde vurguladı. Bu sebeple Nazi, kapılarını her çaldıklarında onlara karşı duruş sergiledi ve sonuçlarına katlanmak zorunda kaldı. Akademi de ki öğretmenlik mesleğinden atıldı ve orada sahip olduğu atölyesini kaybetti. Bunların yanı sıra hayatının sonuna kadar çalışmalarını halka açık sergilemesine izin verilmedi (Kollwitz,1988,8). 1940'ta eşinin ölmesi ile Käthe'nin yaşam direnci azalmıştı. İki yıl sonra 1942 de Peter'in ölüm haberini almıştır. Bu ölüm haberinin Kollwitz üzerindeki etkisine en yakını olarak şahit olarak oğlu şu sözlerle durumu özetlemektedir; "*Rusya'da Peter'in ölüm haberini alınca bunu gururla taşıdı ve kederlenip neredeyse hiç ağlamadı bile. Aksine çevresini teselli etmeye çalışan annemin bu acısı çok derindi. Bu süreçte neredeyse hiç eser üretmedi ve bu yaşam güçlerinin azalmaya başladığının bir işaretiydi*" (Kollwitz,1988,9) Ölümüne kadar yaşadığı süreçte ise savaş şiddetini giderek arttırmış, evlerini başlarına yıkmış, tüm hatıraları yanmış ve göç etmek zorunda bırakmıştır. Bu süreç boyunca hiç şikâyet bile etmeden sessiz bir şekilde mücadelesini sürdürmüş olmasına rağmen ölümün eşliğinde olduğu sezilebiliyordu (Kollwitz,1988,9). Oğlu Kollwitz annesinin son anını şu şekilde dile getirmektedir; *Kızım 22 Nisan 1945'te öldüğünde yanındaydı. Son sözleri "herkese selamlar" oldu. Moritzburg'daki küçük, sessiz bir mezarlığa gömüldü. Daha sonra cenazesi Meissen'de etkileyici bir törenle mezardan çıkarılıp Berlin- Lichtenberg'deki merkez mezarlığa gömüldü. Çünkü kocasının ve kardeşlerinin yanına, kendi yaptığı mezar taşının altına gömülmeyi dilemişti. Orada huzur içinde dinleniyor.* (Kollwitz,1988,11).

Kollwitz'in bu hüzünlü yaşamında ona eşlik eden baskiresimleri ve heykelleri, günlükleri ve mektupları bir annenin yoğun kederini ile harmanlanarak gün yüzüne çıkmıştır. Evlat acısının yanı sıra kendi içerisinde mücadelesini verdiği belirsizlik ve karmaşık duyguları ile sürekli savaşmak zorunda kalan Käthe Kollwitz'in eserleri bu bilgiler sayesinde daha da anlam kazanmaktadır.

1.2. Käthe Kollwitz'in İçinde Bulunduğu Dönemin Sanatına Etkileri

Bir sanatçının yaşamı ve sanatını net bir şekilde anlamlandırabilmek için mutlaka içinde bulunduğu dönem ele alınmalıdır. Käthe Kollwitz'in eserleri de dönemin koşulları hakkında derinlemesine bilgi vermektedir. Bir savaşın yorumunda sanatın rolü oldukça önemlidir. Çünkü savaş, sanatın neyi ve nasıl söyleyeceğini doğrudan etkilemektedir (Baynes, 2016, 261). İki dünya savaşını da yaşayıp oldukça etkilenen Almanya'nın siyasal yapısı değişmiş ve 1919

yılında monarşi ile yönetilmekten kurtulmuş bunun yerine seçimle ulusal meclis ile oluşan bir cumhuriyet dönemine geçmiştir. Bu dönem Alman Weimar dönemi olarak adlandırılmaktadır. Ülke sosyalist düşünceye dayalı cumhuriyetçi anlayışla bir yönetim biçimini benimsendiği ve devamında da radikal değişimleri de beraberinde getiren bir dönemdir (Ayan,2008, 34).

Monarşinin yıkılması ile kurulan Weimar Cumhuriyeti, imparatorluğun yerine tercih edilen güçlü bir yönetim şeklini oluşturmaktadır. Alman tarihinin en demokratik cumhuriyeti Weimar dönemi olarak bilinmektedir ve "Federal Devlet" yapısı içindedir. Ancak bu güçlü yönetim şekli benimsenmiş olsa da I. Dünya savaşından sonra sosyo-ekonomik bunalımlar yaşanmış, ülkenin karşıt görüşlerini birbirine düşmüş ve 1933 yılında Weimar döneminin yıkılmasına neden olmuştur. Devamında ise faşizmin ırkçılığın ön planda olduğu Nazi Almanyası'na kısa süre içerisinde dönülmüştür (Ayan,2008, 35).

Weimar dönemi Alman tarihinin en demokratik ve güçlü bir yönetim şekli olarak bilinmesinin yanı sıra halkın ve devletin içerisinde bulunduğu ağır koşullar vardır. I. Dünya savaşı sonrasında itilaf devletleri ile savaşta mağlup olan Almanya arasında Versay Barış antlaşması imzalanmıştır. Bu barış antlaşmasının toprak kaybetme ve yüksek savaş tazminatı gibi birçok ağır maddelerine rağmen Almanya kabul etmek zorunda kalmıştır. Bu ağır şartlar 1920-1923 arası dönemin oldukça zor geçmesine neden olmuştur. Bu zorluklarda Hitler'in başa gelmesini ve Weimar Cumhuriyeti döneminin son bulmasını tetiklediği düşünülmektedir (Demirel,2017,34).

I.Dünya savaşı öncesi Weimar Alman kadınları devletin izlediği politikalarından dolayı oğullarını ya da kocalarını savaşa göndermekten büyük gurur duyuyorlardı. Tüm ülkeye empoze edilen milli duygular sayesinde erkeklerini savaşa kendi elleriyle gönderen ve vatani uğruna feda edilmesinden gururlanan güçlü kadınlar çoğunlukta idi. Bu kadınlar, erkekleri ile beraber gerekirse savaşmaya hatta ölmeye bile hazır dılar. Ancak zamanla savaş yıkıcı yüzünü göstermeye başlamış ve feda algısı yerine barışsever bir anlayış gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Devamında erkeklerini feda eden kadınlar yerine milliyetçi düşüncelere direnen ve barışçıl hareketi savunan kadınlar çoğalmıştır (Ayan,2008, 41). Bu bahsi geçen süreci birebir yaşayan kadınlardan biri de Käthe Kollwitz'dir. Kollwitz, "ekim için tohum öğütülmemeli" anlayışı ile gençlerin en verimli zamanlarını kendilerini ve toplumu daha iyi konuma taşımak için harcamaları gerektiğini savunmuştur ve bunu eserlerinde açıkça görselleştirmiştir. Böyle bir dönemde sanatçıların ekspresyonist akım çerçevesinde bireysel eserler üretmesi toplum için yetersiz kalmaktadır. Savaş sonrasında çok büyük bir enkaz kalmıştır. Bu enkazın tam ortasında savaş öncesinde yapılan bireysel resimlerin güzelliğinden beslenen sanatsal anlayışın olduğu gibi sürdürülmesi beklenemezdi (Kuru, 2017, 401). Tamda böyle bir ihtiyaçtan ortaya çıkan yeni nesnellik akımı ile sanatçılar çalışmalarında sosyal yaşamın ve savaşın gerçekliklerini dile getirmeye çalışmışlardır. Kollwitz de yeni nesnellik akımını en etkili şekilde kullanarak izleyenleri yaşanan acının içerisine çekmeyi başarmış ve dönemin gerçekliklerini çok başarılı bir şekilde gelecek nesillere kanıt niteliğinde aktarmıştır. Ayrıca görsel sanatın savaş dönemlerinde önemli işlevlerinden biri de propaganda aracı olarak sıklıkla kullanılmasıdır. Sanatçılar eserleri ile hedef seyirci kitlesine fikirleri empoze etmek ve düşüncelerini etkilemek için kullanmaktadırlar (Demirel, 2016,140). Kollwitz de feminist düşüncenin temellerini atmak, erkek egemen toplumdan sıyrılmak, ayrıcalıkları kaldırmak, kadınların eşit yaşam koşulları altında yaşamasına ve savaş sırasında çocuklarının feda edilmesine karşı çıkmak gibi birçok fikrini dile getirmek için eserlerini araç olarak kullanmıştır.

Weimar dönemindeki kadınlar, feminist bir tavır ile kadın cinselliğini ve anneliğin rolünü açıkça tartışmışlardır. Özellikle erkek egemen siyasi alana yönelik tartışmalarda yer alarak annelik, güç ve sosyal değişimin sembolleri haline gelmiştir (Dortch,2016, 65). Weimar Almanyası'nda ve ötesinde, kadın sanatçılar, üretilen eserler benzer olsa bile, erkek sanatçıların yargılanma biçiminden tamamen farklı terimlerle ve ölçülerde değerlendirildi. Eleştirmenler, kadınlar tarafından yapılan sanatı "anaç" ve "ilkel" olarak tanımlarken, erkekler tarafından yapılan benzer eserler "toplumsal fikirli" ve "üstün bir sadelik" nitelendirmeleri ile erkeklerin ideolojik, politik düşünceyi sergileyebileceği izlenimi veriyorlardı. Temel inanç kadının sadece temel bir içgüdünün ifadesini gösterdikleri yönündedir. Böyle bir cinsiyet

ayrımcılığı kadınlar tarafından yapılan sanatı değersizleştirmektedir (Rawson, 2020, 3) Ancak kadınlar marjinal alanlarda çalışarak kendilerini kanıtlamış, çalışmaların kalitelerini ve derinliği yükseltmişleridir. Çevreyi kendi çıkarları için kullanmış ve "kadın işi" hakkındaki klişeleri çürüterek, sanatın hiyerarşisini değiştirmeye yönelik uzun bir süreci başlatmışlardır (Rawson, 2020, 10). Bu süreci başarılı bir şekilde yöneten Kollwitz, kamuoyunda çok az teşvike ve hatta bazı alaylara rağmen, Alman tarihinin çalkantılı ve trajik biçimde rahatsız edici bir döneminde sessizce ve kasıtlı olarak kariyerine devam etti. Kollwitz, bu trajik koşullar altında çalışmalarını olgunlaştırmış ve geliştirmiştir (Wistar,1988,1). Kollwitz, hem kadınların yaşadıkları sıkıntıları, hem de uğradıkları cinsel ayrımcılığa karşı algılarla mücadele ederek sanatını sosyal olaylardaki eşitsizliklere ve sıkıntılara yönelik bir silah olarak kullanmıştır (Ayan,2008, 36).

2. Kähte Kollwitz Baskiresimlerinde Kadın İmgesi

Eserlerinde yoksulluk, ölüm, acı gibi konuları görselleştirirken ön planda tuttuğu kadın imgesi yaşanan acıların dışavurumudur. Gerçekçi bir ifade ile eserlerini yapan Kähte Kollwitz, izleyiciye aktarmak istediği duyguyu kalıcı ve net bir şekilde ifade etmek için kullandığı baskiresim tekniği ile siyah ve beyazın baskın dilini kullanmıştır. Hümanist bir bakış açısıyla konularını ele alan Kollwitz, insana ait duygu durumlarını izleyicinin işine işleyen bir duygudaşlıkla ortaya çıkarır (Dökeroğlu,2019,163). Kollwitz, toplumun ve kadınlarının yaşadığı acıları eserlerinde yer vererek insanların gün yüzüne bile çıkaramadığı ve içlerinde sürekli büyüttükleri acılar ile bir mücadele şekli olarak eserlerini üretmiştir. Hem toplumun alışlagelmiş düzenine bir başkaldırı hem de yüreğinde taşıdığı acının yansıması olarak ortaya çıkan eserler insanlığın trajedilerini tüm gerçekliği ile gözler önüne sunmaktadır. Sanatçı kullandığı sanatını, toplumsal bir görev olarak üstlenmiş ve çoğunlukla yoksul, görülmeyen, ezilmiş insanlar üzerinden çalışmalarını ilerletmiştir (Aslan,2018,153). Bu tür insanlar ile hem doktor olan eşinin muayenesinde, kendi evinde, komşuluğunda, çalışma ortamında sürekli bir arada olmayı tercih etmektedir. Bu insanlara göz yummayı tercih edebilecekken tam tersi davranış ile hayatının merkezinde yer vermiştir. Gördüğü insanların acılarını içselleştirip kendi acısı ile bir tutup bunlara eserlerinde sıklıkla yer vermiştir. Sanatçı dönemin en belirgin sorunu olan ataerkil düzene, sıklıkla kadınların yaşadıkları eşitsizliklere, geleneksel algılanan kadın modeline karşı çıkarak bu sorunu iyileştirebilmek adına bütün çalışmalarını kadınlar ve toplumsal sorunlar üzerine eserler üretmekle bu sorunu iyileştirmeyi amaçlamıştır. Bu eserlerde sıklıkla kullandığı kadın figürleri ise asla durağan ve sadece izleyen kadınlar değil, aksine toplumda değişimi gerçekleştirebilecek gücü olan aktif oyunculardır (Ayan,2008, 38).

Kollwitz, siyah beyaz renklerde ısrarcı olarak derin psikolojik etkiyi hissetmemizi amaçlamış ve bu renklerde ısrarcı olmuştur. Siyah beyaz renk tercihi ise konu olarak seçtiği hayatın karanlık yanlarını ifade etmesinde büyük katkısı olmuştur. Sanatçı renklerle verdiği psikolojik etkiye ek olarak sembolik ifadeler ile desteklemektedir. Ölüm temalı resimlerinde kullandığı kuru kafalar veya abartılı ve vurgulu şekilde betimlenen eller sembolik anlatımına örnektir. Ölüm temalı resimler ele alındığında Kähte Kollwitz'in en etkili ve kalıcı temaları arasındadır. Sanatçı yaşamının son anlarında öyle derinden hissettiği ölüm teması vefatından önce yaptığı son eserleri kapsamaktadır. Bu yüzden derin anlamlar barındıran eserler ele alındığında; (Görsel 3) sembolik bir anlatım ile ölüm, kadına arkasından yaklaşarak kollarındaki çocuğunu almak istemesinin sonucu yaşanan karşılıklı mücadele resmedilmiştir. Eserde kadının çaresiz çabasının verdiği korku dolu yüz ifadesi oldukça etkilidir. Yine aynı seride (Görsel 4) yaşam amacı ve hevesini kaybeden bir kadının ona dokunan el ile farkına varması resmedilmiştir. Hiçbir şekilde ölüme karşı bir direniş göstermeden hüznü bir kabul ediş ile kendini bekleyen sona hazır şekilde resmedilmiştir.



Görsel 3. Ölüm Serisinden Bir Kadın,1934, Litografi



Görsel 4. Ölümün Çağrısı,1937, Litografi



Görsel 5. Hasta Çocuğu Annesinden Kapan Ölüm,1911, Karışık Teknik

Herhangi zaman veya mekân olgusundan uzak, arka plansız bir şekilde resmedilen eserlerde ölüm, toplumun en savunmasız üyelerini, yoksul kadınları ve çocuklarını ziyaret etmektedir. Ölüm temalı eserlerinde yine evrensel bir etki yaratmak için tercih ettiği tek renk vurgusunu litografi tekniği ile gerçekleştirmiştir. Konuyu olabildiğince sadeleştirip gereksiz detaylardan arındırarak direk anlatımı amaçlamıştır. Eserlerde ölümün her bireye farklı bir şekilde geldiği

gösterilmiştir. Kimisine şiddetle ve karmaşa ile gelirken kimisine de bir arkadaş gibi bir el dokunuşu ile geldiğini belli etmektedir.

Eserde (Görsel 6) kadını kütesel bir siyah leke olarak betimleyen Kollwitz, karanlığın içinde belirgin ve kemikli bir yapıda görselleştirilen ellerini bedenine sarmış ve başı sağa doğru acılı bir şekilde eğilmiştir. Kolwitz'in savaşın şiddetini göstermek için kullandığı konulardan biri de ruhsal acılı ve donuk halleri ile karşımıza tek başlarına duran yalın kadın figürleridir. Kadının tek başına yaşadığı o ıssız anı gösteren dul kadın resmi ile sanatçı betimsel sadelik ve ifadeselliğe odaklanarak eserde tinsel boyutu ön plana çıkarmıştır (Dökeroğlu,2019,170).



Görsel 6. Dul I,1923, Ağaç Baskı

Kadın temasında oldukça ısrarcı olan Kate Kollwitz, kadınların tek başlarına verdikleri mücadele ile yaşadıkları içsel bunalımlarını görmeyen gözlerin aksine onların zor koşullar altında olan hayatlarına karşı duyarlı bir sanatçı olmuştur. Gündelik ve iş yaşantılarında emeklerinin hakkını alamayan, erkekler ile eşdeğer görülmeyen bu kadınların sesi olmayı hem kendi hayatında hem de eserlerinde amaç haline getirmiştir. Bu nedenle eserlerinde kadın figürünü, yoksullukla ve sosyal düzenlemelere karşı mücadele eden, direnen ve savaşan bir biçimde görselleştirmiştir (Ayan,2008, 46). Kadınlara karşı mücadelesini sadece eserlerinde göstermekle kalmayıp geleneksel kadın rollerinden arınmak için fiziki olarak da emek harcamış ve erkek egemen düzeni değiştirebilmek için feminist hareketlerden de desteğini hiçbir zaman esirgememiştir (Aslan,2018).



Görsel 7. Anneler, 1923, Ağaç Baskı

Yine kütleli bir şekilde resmedilen anneler (Görsel 7), korktukları şeye karşı birlik oluşturarak mücadelelerini vermektedirler. Sanatçının *savaş serisinden* olan bu eser; annelere, dul kalmış kadınlara ve çocuklarına odaklanmaktadır. Kadınlar birbirine sımsıkı sarılarak bir tek vücut oluşturmuşlardır. Birbirine görünmez bir bağ ile bağlanan bu kadınların gözleri açık ve bakışlar her yöne olacak şekilde farklılaşmaktadır. Bu da kadınların birleşip tek vücut olarak yönelttikleri bakışlar ile farkındalıkları betimlenmiştir (Kuru, 2017, 416). Kederleri ve korkuları ile kadın olarak mücadele etmeye ve çocuklarını korumaya çalışan bu kadınların elleri yine belirgin bir şekilde resmedilmiştir. Kadınların yüzlerindeki korku ve merak dolu ifadeler anlatımı kuvvetlendirmiştir. Eserin sağ alt köşesinde hiçbir şeyden haberi olmayan ve yarattığı küçük bir boşluktan olan biteni meraklı bakışlarıyla anlamlandırmaya çalışan bir çocuk figürü görülmektedir. Çocuk figürünün elleri anne figürlerinin ellerine göre çok küçük resmedilmiştir. Sembolik bir anlatımla çocukların yaşadıklarından kurtulabilmek için güçlü ve büyük olan annelerin ellerine muhtaçtırlar.



Görsel 8. Käthe Kollwitz, Ekim için Tohumlar Öğütülmemeli, Litografi, 1942 (Moorjan,1986,1129)

Ekim için tohumların öğütülmemeli (Görsel 8) isimli eserinde ise; bir önceki eserde birbirine sarılarak korkularına karşı mücadele etmeye çalışan kadınların aksine bir anne çocuklarını korumaya çalışmaktadır. Bu eser ile

annelerin çocuklarını feda etme düşüncesinden oldukça uzaklaştıkları gösterilmektedir. Vatan için çocuklarını feda eden anneler artık buna karşı çıkarak çocuklarına sığınmak olmaktadır. Artık gençlerin idealizminin ve fedakarlıkları savaştan öte daha iyi bir toplum yaratmak ve gelecek nesillere daha sağlıklı bireyler yetiştirilmesi için kullanılması gerektiğini vurgulanmaktadır. Eser üç çocuğu koruyan yaşlı bir kadını tasvir edilmektedir. Çocuklardan ikisi annesinin baktığı yöne bakarak, onun sözlerine uyacağı ve annelerinin kollarından ayrılmamaları gerektiğinin bilincinde çocuklardır. Ancak üçüncü çocuk yaramaz yüz ifadesi bize az sonra annesinin kollarından sıyrılıp belki de oyun sandığı o kargaşaya atılacak meraklı bir yüz ifadesi ile resmedilmiştir. Annesine alaycı bir gülümsemeye sarılan oğlanın ifadesi bu çocukların gençliğini, deneyimsizliğini ve masumiyetini yansıtmaktadır. Ayrıca özellikle koşmaya çok hevesli oldukları şeyin etkilerine kayıtsız görünüyorlar (Lurie, 2021,9). Kollwitz'in feda resimlerinden sonra bu eseri ile net bir karşı duruş ile direnen bir kadın görselleştirilmiştir. Pasif, üzgün, yorgun ve acılı kadınların artık son bulduğu ve güçlü kadınlar ile umudun yeniden insanlara aşılandığı önemli bir eserdir.



GörSEL 9. Käthe Kollwitz. Annesinin Kollarında Çocuk. **GörSEL 10.** Annesinin Kollarında Çocuk,1910. (Moorjan,1986,1119) Litografi, 1916

Kollwitz çalışmalarında acı çeken, ölümle ve hayatın zorlukları ile sürekli mücadele içerisinde olan kadınların görüntüsü haricinde mutlu çocuklu anne eserleri de vardır. Bunlar diğer eserleri kadar ses getirmemesinin nedeni politik veya feminist bir duruş sergilememeleri olabilir. Ancak sanatçı acıyı tasvir etmekte ustalığını ile bilinse de mutlu bir ifadeyi de izleyiciye tam anlamıyla geçirebilmektedir. Kolları arasında sıkıca tuttuğu çocuğuna gülümseyerek bakan kadın tasvirleri bu eserlerinden birkaçıdır (GörSEL 9-10). Bu eserlerde dikkat edilmesi gereken bir konu ise annelerin el çizimleridir. Kollwitz gerçek bir anne şefkatini görselleştirirken elleri narin ve normal boyutlarda resmederken, savaş, acı ve ölüm temalı eserlerinde eller daha belirgin büyük ve kemikli bir yapıda resmedilmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere Kollwitz'in eserlerinde el çizimlerinin bir amaç doğrultusunda verilmesi gereken duyguya göre şekillenmektedir.



Görsel 11. İnsan, 1923, Ağaç Baskı

Savaş serisi eserlerinde savaşa giden eşleri ve çocuklarının ardında kalan annelerin, dulların ve çocukların acılarına odaklanıyor. Geniş formatlı, sade siyah-beyaz gravürler, kederleri ve korkularıyla tek başlarına yüzleşmeye terk edilmiş kadınları içeriyor. Bu eserde de (Görsel 11) yine aynı şekilde var olan karanlığın bir sonucu olarak, kadınların yüzleri ve elleri çarpıcı bir şekilde vurgulanmaktadır (Schonfield, 2019,9). Simsiyah kıyafeti, endişeli bakışları ve yüz ifadesi ile eser mutlak bir ciddiyet kazanmıştır. Çukurlu yüz hattı ve ifadesiz bakışları güçlü bir karaktere işaret etmektedir. Arkasında yaşanan kargaşaya karşı durağan bir ifade takınan kadının tek odağı tek eli ile korumaya çalıştığı çocuğudur. Yine çocuğun ürkek ve tedirgin bakışları izleyici eserin içine çekmektedir. Eserin merkezinde yer alan kadın figürünün arkasındaki çaresiz, endişeli ve acı dolu insanlara karşı tepkisiz kalması muhteşem bir kontrastlık oluşturmaktadır. Aynı kontrastlık karanlıklar içerisinde çıkan çocuk figüründe de görülmektedir. Küçük çocuğu etrafını çevreleyen kâbus figürlerinden korumaya çalışırken kendisinin de artık dayanma gücünün kalmadığını kemikli, zayıf ve ifadesiz yüz yapısından anlaşılmaktadır.



Görsel 12. Kähte Kollwitz, Ekmek (Savaş Serisinden), Litografi, 1924

Kollwitz için annelik genel olarak bilinen algının aksine duygusal bir taraftan öte kadını daha güçlü var eden deneyimdir (Menteşoğlu,2021, 72). Bunu kadınların yanlarında veya koruma altına aldıkları çocuklarını eserlerinde net bir şekilde göstermektedir (Görsel 7-8). Kadın acı çeken, çaresiz, korkan, savunmasız kalan bir figür olsa bile söz konusu çocukları olduğunda onları savaştan, açlıktan ve hayatın acımazlıklarından koruyan konumundadır. Savaş sırasında ve sonrasında yaşanan açlıklara dikkat çekmek için yaptığı “ekmek” isimli litografisi (Görsel 12) oldukça etkili bir diğer eserlerindedir. Açlıktan annesinin eteklerine dolanan iki çocuğun annesi ile mücadelesi görselleştirilmiştir. Eserin ismi ekmek olduğu bilinmese bile çocukların feryatları kulaklarımıza çalınmaktadır. Annenin çaresiz bir şekilde belinin bükülmesi, bir eli ile çocuğunun ağzını kapatmaya çalışma çabası oldukça dokunaklı bir şekilde ifade edilmiştir. Kadın imgesini ilk kez arkası dönük olarak betimleyen Kollwitz, çocuklarını besleyememenin çaresizliğini annenin gözlerini görmesek de anlayabilmekteyiz. Bu eser çaresizlik ve yoksulluğun hiçbir anlam ifade etmediği ve sadece açlıklarını dindirmek isteyen çocuklarına çare olamayan kadının en zor anlarının bir görselidir.



Görsel 13. Ölü Çocuklu Kadın, Gravür, 1903 (Comini & Bachert,1992 ,42)

Käthe Kollwitz'in toplumsal içerikli çalışmalarından kuşkusuz en çarpıcı olanı "Ölü Çocuklu Kadın" adlı eseridir. Eserde çocuğunu kaybetmiş bir kadının çocuğuna sınıksız sarılma anı resmedilmiştir. Eserde kadının adaleli kolları, bacak kasları ve sınıksız çocuğu sarmalaması ile ruhsal gücün ötesinde bedensel bir güç de vurgulanmıştır. Kadını gölgede bırakıp bebeğin geriye düşmüş yüzünü aydınlatılarak masumiyetine dikkat çekmektedir (Ayan,2008, 39). Çocuğunun soğuk bedenine sarılmasını gösteren eser bir annenin yaşadığı en dramatik olayın resmidir. Çocuk ölümlerine ve hastalıklara ve açlıklara dikkat çekmek isteyen Kollwitz, bu eserinde model olarak kendisini ve yedi yaşındaki oğlunu kullanmıştır. Kate Kollwitz müzesinin resmi web sayfasında bu eser hakkında erişilen bilgiler içerisinde Kollwitz'in Arthur Bonus'a mektubundan küçük bir alıntı yapılmıştır. *“Oğlum yedi yaşındayken ben de ölü çocuğu olan kadın üzerinde çalışıyordum, kendimin bir çizimini yaptım ve oğlumu kolumda aynanın önünde tuttum. Bu o kadar yorucuydu ki inledim. Sonra küçük çocuğum söyle söyledi: inlemeyi bırak annem, çok güzel olacak ...”* (URL1). Hassas bir konusu olan bu baskıyı yaparken sanatçı gravür tekniği kullanmıştır. İnce çizgileri diğer eserlerinde pek fazla göremediğimiz Kollwitz, çocuğunun yasını tutan anne imgesini sürekli dokunaklı çizgiler ve yumuşak gölgelendirmeler ile konu daha da dramatik hale gelmiştir. Kollwitz tam olarak acının resmini “ölü çocuklu kadın” eseriyle yapmıştır.



Görsel 14. Käthe Kollwitz. Kurban, Ağaç Baskı.1922-23 (Moorjan,1986,1125)

Feda veya kurban etme kavramı Kollwitz'in ilk dönem desteklediği çocuklarından veya eşlerinden ülkeleri ve geleceklere adına vazgeçmelerinin normalleştirilmesi ve bunun övgüyle karşılanması durumu hakimdi. Bu eserde de çocuğunu bulunduğu karanlıktan kurtarılmışçasına ileriye teslim etme anı resmedilmiştir. Kadın çıplak ve gözleri kapalıdır. Hem kendini hem de kendi parçası olan bebeğini toplumun ihtiyaçlarına sunan biyopolitik bir beden imgesidir (Kuru, 2017, 412). Bu eserde (Görsel 14) Kollwitz, tüm gerçekliği ve çıplaklığı ile kendi çocuğunu da elleri ile teslim edişini betimlemiştir. Gerçeklere karşı gözlerini kapatan, çocuğunu kurban ettiğini görmek istemeyen anne ve her şeyden habersiz annesinin güvenli kollarında uyuyan bir bebek olarak resmedilmiştir. Anne ve çocuğu birbirine bağlayan çizgiler ile örülmüş ağ, ölüm kalım mücadelelerini içeren dairesel rahme benzer kompozisyondadır ve eser yapıcı ve yıkıcı anlayış arasında asılı tutulmaktadır (Moorjan, 1986,1117).



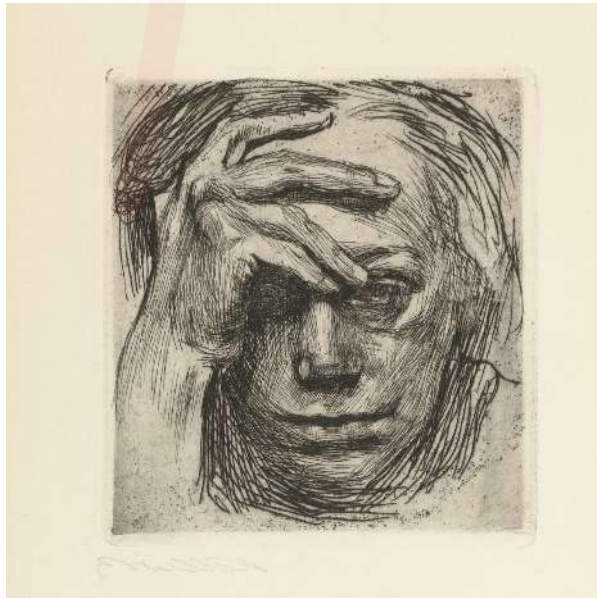
Görsel 15. Käthe Kollwitz, Otoportre, Litografi, 1934

Kollwitz kadın resimleri yaparken kendini ve kendisinde olan farklılaşmaları da hatırlamak adına otoportrelerini sıklıkla çalışıyor. Otoportreler, 1889'dan 1943'e kadar uzanıyor ve gençliğinden yaşlılığına, acısını ve kederini dile getiren iki Dünya Savaşı boyunca yüzünün derinden etkileyici bir kaydı oluşturuyor (Klein ve Klein, 1977, 188).



Görsel 16. Otoportre, Ağaç Baskı, 1922-23

Kollwitz, sanat dünyasında erkeklerin bilinen hakimiyetine rağmen var olmayı başaran dünyadaki en önemli kadın sanatçılardan biridir (Tanır, 2018,4). Bu var oluşunu eşitsizliklere karşı mücadelesini eserlerinde dramatik bir anlatımla sağlamıştır. Sanatında günlük yaşamın ve toplumun adaletsizliklerini gösteren, tutkulu, depresyonlu, kederli ve özverili bir kadına tamamen uygun otoportreleri bulunmaktadır. Kendisini de bu savaştan ve eşitsizliklerden ayrı tutmayarak kendi acılarını da otoportreleri ile göstermektedir. Bir anneyi kalın ve sert çizgiler ile oluşturarak bugününden ve geçmişinden getirdiği acıları yansıtmaktadır. Oldukça sade ve siyah beyaz çizimde, her ayrıntı her çizgi duygusaldır. Kollwitz otoportrelerinde yaşlılığın getirdiği doğal ve yüzeysel çizgilerinden farklı olarak, yaşanan acıların birer hatırasını derinleşen çizgiler ile göstermektedir. Bu acı ve yaşanmışlık temelli olan çizgilerin izleyende etkisi oldukça çarpıcıdır. Günlük tutmayı seven Kollwitz, çeşitli zamanlarda yaptığı kendi portreleri ile de bir nevi görsel günlüğünü tutmuştur. Elini alına umutsuz bir şekilde yerleştirerek yaptığı baskiresimi (Resim 17) derin bir düşünme anını gözlerinin içine bakarak izleyici de bu sorgulamaya dahil eder niteliktedir. Başının yükünü ellerine veren bu duruşun aksine gözleri tam karşıya bakmaktadır. Bu bakış, verdiği mücadelenin ağırlığını, yorgunluğunu, tükenmişliğini ve çaresizliğini bizlerinde görmesini ister gibi ısrarcı bir bakıştır.



Görsel 17. Eli Alnında Otoportre, Gravür ve Kuru Kazıma 1946-48

Kollwitz, sosyal adaletsizliğin oluşturduğu yoksulluğun çaresizliğini, toplumcu gerçekçilik anlayışıyla gözler önüne sermiştir (Tanır, 2018,15). Ancak dönemin sanat camiası ve bilim insanları sadece anne imgeleri ürettiği düşüncesine sahip oldukları için önemini kavrayamamışlardır. Ancak Kollwitz düşüncelerinde ısrarcı olması ile kadınların kürtaj reformu ve pasifizm gibi konuların tartışılmasına ayrıca işçi sınıfına olan anlayış ve empatisinden dolayı da bu yönde çalışmaları ile dikkat çekerek sıklıkla gündemde kalmalarına yardımcı olmuştur (Dortch,2016, 67)

Kollwitz hem bir kadın ve hem de bir anne duyarlılığı içinde kendisinin ve toplumun kayıplarını eserlerinde göstermektedir (Zencirci, 33). Kadının gücünü, annenin şefkatini ve acılarını sessiz gözlem yeteneği ile görselleştiren anlatım dili en kuvvetli sanatçıdır. Kişisel trajedi, siyasi çalkantılara ve maruz kaldığı sosyal adaletsizliklere rağmen aile ve profesyonel hayatını dengeleyen başarıları örnek teşkil etmektedir (Wistar,1988,2).

3. Sonuç

Käthe Kollwitz, 1919'da Berlin Sanat Akademisi'ne seçilen ilk kadın olmuş ve yine aynı akademide profesör olarak görev yapmıştır. Kollwitz çocuklarının savaşa feda edilmesine karşı "ekim içi tohumlar öğütülmemeli" anlayışını desteklemesinden dolayı Naziler istifaya zorlanmış, çok sevdiği atölyesinden ve öğrencilerinden uzak kalmıştır. Kollwitz yaşadığı dönemde kadınların yaşadığı zorluklara karşı duyarsız kalamamış ve bunu eserlerinde çarpıcı bir şekilde görselleştirmiştir. Eserlerinde eşitsizlik, cinsel ayrımcılık, yoksulluk, ölüm, acı gibi konuları ifade ederken kullandığı ana figürler çocuk ve kadın temelli olmuştur. Hemen hemen bütün eserlerinde kadın imgesi kullanan Kollwitz, anneliğin kutsal hissiyatını izleyenini içini sızlatacak şekilde görselleştirmiştir. Eserler incelendiğinde kadın figürlerinde kişisel acılarını ve yakın çevresinde bulunan kadınların acılarını iliklerimize kadar hissettirmektedir. Kadınları, birlik oluşturarak verdikleri mücadelede, çocuklarını kollarının altında korurken, ölen çocuğuna sarılırken, aniden gelen ölümle savaşırken ve ekmek isteyen çocukların feryatlarını duyarken kısaca acının her halinde betimlemiştir. Anlatım dili olarak tercih ettiği baskiresim tekniğini ve monokrom renk seçimini hissiyatı daha dramatize bir şekilde yansıtmak için araç olarak kullanmıştır. Kollwitz anlatmak istediği duyguyu sade, çok az görsel eleman ve imge kullanarak vermesi tamamen bir tercih ve bilinçli bir davranıştır. Bu düşünce, Kollwitz'in muazzam teknik becerileri ve derin bir duyguyu en açık hali ile gösterebilmesi olağanüstü yeteneğinin bir parçasıdır. Ayrıca kullanılan çizgi ve lekeler de sanatsal bir güven ve kontrol duygusu ile meydana getirilmiştir. Käthe Kollwitz'in çocuklarla ilgili kişisel duyarlılığı, eserleri üzerinde genellikle doğrudan etkisi hissedilmektedir. Bunun sebebi de en büyük acısının Birinci Dünya Savaşı'nda oğlunu kaybetmesi ile doğrudan ilişkilidir. Bu ve bunun gibi birçok acılar ve zorluklar ile baş eden kadınları, toplum içerisinde dile getirilmekten çekinilen konuları eserlerinde yer vererek toplumda köklü değişiklikler meydana getirmek için çaba harcamıştır. Kollwitz'in dönem koşulları göze alındığında bu tutumu devrim niteliğindedir. Kadın eşitsizliğinin ön planda olduğu, fikirlerinin ve acılarının önemsenmediği bir zamanda bir kadın olarak sesini tüm dünyaya duyuran Alman dışavurumcu ressam Käthe Kollwitz kadın imgesini ve bu imgenin yaşadığı tüm acıları betimlemekte öncü bir sanatçıdır.

Kaynakça

- Aslan, S. (2018). Käthe kollwitz'in "ihtiyaç" adlı eserinin analizi. Sanat Yazıları, (38): 153-163.
- Ayan, M. (2008). Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Käthe Kollwitz. Sanat ve Tasarım Dergisi,1(1), 33-63.
- Baynes, K. (2016). Toplumda Sanat. (Çev. Yusuf Atılgan). Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Comini, A. & Bachert, H. (1992). Käthe Kollwitz. National Gallery Of Art, Washington Yale University Press, New Haven And London
- Demirel, M. R. (2017). Weimar Cumhuriyeti Kültür Politikaları ve Altın Yirmili Yıllar. Akademik Sanat; Journal Of Art, Desing And Science. 2017. (2) 4, 30 – 42.

Demirel, R.M. (2016). Käthe Kollwitz'in "Tutuklular" Adlı Eserinin Analizi. Yıldız Journal Of Art And Design. (3)2, 139-152.

Dortch, J., (2006). Kaethe Kollwitz: Women's Art, Working-Class Agitation, and Maternal Feminism in the Weimar Republic. Thesis, Georgia State University.

Dökeroğlu, Ö. T. (2019). Acının Resmini Yapmak, Käthe Kollwitz Resimleri Bir Bakış, International Journal of Interdisciplinary Intercultural Art, 4(7), 163-178.

Käthe Kollwitz, Volunteers (Gönüllüler), Ağaç baskı, 1922

Klein M. C. & Klein H. A. (1977) Käthe Kollwitz: Woman and Artist by Martha Kearns. The Print Collector's Newsletter Vol. 7, No. 6. 187-188.

Kollwitz, H. (1988). The Diary and Letters of Kaethe Kollwitz. Northwestern University Press.USA.

Kuru, A. Ş. (2017). I. Dünya Savaşı'nın Sanat Diline Etkileri, Max Beckmann'ın Die Hölle (Cehennem), Käthe Kollwitz'in Der Krieg (Savaş) Baskı Dosyaları. STD, XXVI. 395-421.

Lurie, A. (2021). The Personal is Public and Political:Käthe Kollwitz's Final Drawing. University of California, Irvine.

Menteşoğlu, Ç. (2021). Kadın Sanatçıların Gözünden Resimde Annelik Teması. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi, 5, ss. 60-80.

Moorjan, A. (1986) Käthe Kollwitz on Sacrifice Mourning, and Reparation: An Essay in Psychoaesthetics. The Johns Hopkins University Press. Vol. 101, No. 5,

Özcan, D. Ç. (2019). Dramatik Olanın "Yüz"de Belirşi: Yakın Plan" idil, (63)11. s. 1563-1577. doi: 10.7816/idil-08-63-13

Rawson, E. (2020) "Art on the Weimar Periphery: Contextualizing Lotte Reiniger with Contemporary Women". Undergraduate Library Research Awards. 2. <https://digitalcommons.lmu.edu/ulra/awards/2020/2>

Schonfield, E. (2019) Body language in the prints of Käthe Kollwitz. In: Black, P. (ed.) The German Revolution: Expressionist Prints. The Hunterian, University of Glasgow: Glasgow, pp. 36-59. ISBN 9780904

Tanır, T. A. (2019). Käthe Kollwitz'in "Yoksulluk" Adlı Yapıtının Çözümlemesi. International journal of art, culture & communication. (II)1. 1-17.

Weller, S. (1994). German Expressionist Woodcuts. Dover Publication, New York.

Wistar, C. (1988). "Käthe Kollwitz (1867-1945)". La Salle University Art Museum Exhibition Catalogues. 59. https://digitalcommons.lasalle.edu/exhibition_catalogues/59

Zencirci, E. Z. (2012). Otto Dix ve "Der Krieg" Gravür Serisi. Sanat Dergisi- 22, 31-40.

İnternet Kaynakları

URL1: <https://www.kollwitz.de/en/woman-with-dead-child-kn-81>

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://www.kollwitz.de/en/biography>

Görsel 2: <https://www.kollwitz.de/en/biography>

Görsel 3: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3201_role-1_sov_page-33.html

Görsel 4: : https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3201_role-1_sov_page-34.html

Görsel 5: <https://www.kollwitz.de/en/death-woman-and-child-kn-108>

Görsel 6: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3201_role-1_sov_page-16.html

Görsel 7: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3201_role-1_sov_page-17.html

Görsel 8: Moorjan, A. (1986) Kähte Kollwitz on Sacrifice Mourning, and Reparation: An Essay in Psychoaesthetics. The Johns Hopkins University Press. Vol. 101, No. 5,

Görsel 9: Moorjan, A. (1986) Kähte Kollwitz on Sacrifice Mourning, and Reparation: An Essay in Psychoaesthetics. The Johns Hopkins University Press. Vol. 101, No. 5,

Görsel 10: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3201_role-1_sov_page-8.html

Görsel 11: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3201_role-1_sov_page-22.html

Görsel 12: <https://www.artsy.net/artwork/Kähte-kollwitz-bread-from-war>

Görsel 13: Comini, A. & Bachert, H. (1992). Käthe Kollwitz. National Gallery Of Art, Washington Yale University Press, New Haven And London

Görsel 14: Moorjan, A. (1986) Kähte Kollwitz on Sacrifice Mourning, and Reparation: An Essay in Psychoaesthetics. The Johns Hopkins University Press. Vol. 101, No. 5,

Görsel 15: <https://www.artsy.net/artwork/kathe-kollwitz-selbstbildnis-self-portrait-2>

Görsel 16: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3201_role-1_sov_page-23.html

Görsel 17: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3201_role-1_sov_page-3.html

İlona BAYTAR

Dr. TBMM Basın, Yayın ve Halkla İlişkiler Başkanlığı, ilonabaytar@gmail.com, İstanbul-Türkiye

ORCID: 0000-0001-8564-5665

TANRIÇALARDAN KADIN SORUNLARINA:**TOMUR ATAGÖK'ÜN RESİMLERİNDE KADIN OLGUSU****Özet**

Kadın tarihsel süreç içinde farklı yerlerde konumlandırılmış olsa da görsel sanatlarda en temel konulardan biri olarak yer alır. Ancak “kadın” olarak kendini var etme çabası ne yazık ki 20. yüzyıldan itibaren görünür olmaya başlar ve bir kadın sanatçı olgusundan söz edilir olur. İlk olarak 1960’larda feminist hareketler ile gündeme gelmeye başlayan kadın sanatçı kavramı aynı dönemlerde bizde tam karşılığını bulmamış olsa da ilerleyen dönemlerde gündeme gelecek kadınları ve kadın sorunlarını konu alan çalışmalar yapılacaktır. Kadın kavram olarak Cumhuriyet ideolojisinin dayanağı olan “kadını modernleştirmek aynı zamanda toplumunu da modernleştirmenin öncülüdür düşüncesi” ile başlangıçta annelik vurgusuyla birlikte Batı’daki hem cinsleri kadar zorluklarla karşılaşmamış olsa da kadınların sanat ortamında kendilerine düşen pay her zaman için daha az olmuş, ancak buna karşın Türk sanat tarihi yazımının dışında tutulmamışlardır. II. Meşrutiyet döneminden itibaren erkeklerin yanında sadece yazar değil, aynı zamanda birer ressam olarak adlarından söz ettiren kadınların hak arayışları Batı’da olduğu kadar eylemlere sahne olmamıştır. Nitekim 1980’lerin Batı dünyasında kadın hakları savunusu en hareketli günlerini yaşarken bizde bir kadın hem sanatçı hem de müzeci olarak önemli işlere imzasını atacak, adından söz ettirecektir. “*Tanrıçalardan Kadın Sorunlarına; Tomur Atagök’ün Resimlerinde Kadın Olgusu*” başlığını taşıyan bu çalışmada kadının toplumsal konumundan hareketle Türk resminin önemli kadın sanatçıları arasında yer alan ve çalışmalarında kadın temasını kullanan Tomur Atagök’ün çalışmaları üzerinden Türkiye’deki kadın sanatçı profilinin verilmesi amaçlanmıştır. Bilimsel verilere dayanarak betimsel modellenmiş nitel bir araştırma makalesi olan söz konusu çalışmada veri toplama literatür taraması, temel nitelikli sanat tarihi, sosyoloji, kültürel antropoloji kitapları ile konuyla ilgili makale ve tezlerin incelenmesi ile yapılmıştır. Atagök’ün sanat yaşamı üzerinde durulmuş, sanatçının üslubu ve çalışmaları kadın teması üzerinden ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Resim, Tomur Atagök, Feminizm, Soyutlama.

FROM GODDESSES TO PROBLEMS OF WOMEN:**THE WOMEN PHENOMENON IN THE PAINTINGS OF TOMUR ATAGÖK****Abstract**

Although women are positioned in different places in the historical process, they are included as one of the most basic subjects in visual arts. However, the effort to bring self into existence as a "woman" begins to be visible from the 20th century and the phenomenon of female artists starts to be mentioned. Although the concept of female artists, which first came to the fore with the feminist movements in the 1960s, could not find its exact reflection in our country in those periods, but it would have come to the agenda in the forthcoming periods, and the studies would have been carried out on women and women's issues. Although women, as a concept, did not face as many difficulties as their counterparts in the West, at the beginning, due to the idea of "modernizing women is also the precursor of modernizing the society", which is the basis of the Republican ideology, and with the emphasis on motherhood, the share of women

in the art environment has always been less, however, they have not been excluded from Turkish art historiography. After the Second Constitutional Era, the protests regarding the quest for the rights of women, who have started to become popular not only as writers but also as painters amongst men, did not occur as much as in the West. Thus, while the argument of women's rights in the Western world of the 1980s was at its most active days, a woman would be achieving an important success both as an artist and as a museologist and she would have been making a distinguished name for herself in our country. In this study titled "*From Goddesses to Problems of Women; the Women Phenomenon in the Paintings of Tomur Atagök*", it is aimed to give the profile of female artists in Turkey through the works of Tomur Atagök, who is one of the important female artists of Turkish painting art and uses the theme of women in her works, with reference to the social position of women. The data collection in the present study, which is a qualitative research article with a descriptive model based on scientific data, was conducted by literature review and by examining essential art history, sociology, cultural anthropology books, and the articles and theses related to the subject. Atagök's artistic life was focused on, and the artist's style and works were discussed through the theme of women.

Keywords: Woman, Painting, Tomur Atagök, Feminizm, Abstract Art.

1. Giriş

1.1. Kadın, Feminizm ve Sanat

Bir Kadın Özgürleştiğinde Bir Erkek de Özgürleşir!

Margared Mead (2015:171)

Sanatta üreten değil üretilen konumunda olan kadın, tarih boyunca eril düşünce içinde tanınlanır, yüzyıllarca görsel sanatlarda salt betimlenen bir imge olarak algılanır. Toplumsal normlar, kadına atfedilen değerler kadını erkeğin karşısında ikincil konuma doğru taşırken, kimi toplumlarda erkeğinin adı ile anılacak kadar kimliğinden yoksun olacak, onun adı ile nefes almaya devam edecektir. Peki, o halde nedir tarih öncesinde iyiliğin ve bereketin temsilcisi kadının konumunu zaman içinde bu denli değiştiren? Ya da Evelyn Reed'in *Kadının Evrimi* başlıklı çalışmasında söz ettiği gibi gerçekten tarihte kadınların önemli ve etkileyici konumda olduğu bir dönem var mıydı? Yoksa anaerkillik tarihsel bir mit miydi? (Devrim, 2006:205)

Zamanla güzelliğin simgesi haline gelen kadın, Yunan sanatının idealize edilmiş salt güzellik kavramı ile bütünleşirken, günümüze kadar devam eden süreçte artık bedeni ile hem fiziksel hem de görsel olarak sömürüye açıktır. Nitekim 19. yüzyıl Romantizmi içindeki Oryantalist temalı resimler kadını ve kadın bedenini erotize ve esteseze ederek fantezi nesnesi olarak betimleyecektir. Genel olarak Batı resminde kadın betimlemelerinde ya anne olarak ya da eril bakışın fetiş unsuru olarak ortaya çıkar. Anne rolü daha çok Meryem ile bütünleşirken dini temalı resimlerle karşılığını bulur. Sanattaki bu erilliğin sebebi salt erkek sanatçıların sayısının fazlalığından çok tarım devrimi ile gelişen ataerkil düzenin kurumsallaşmasından kaynaklandığını düşündürür. Nitekim M.Ö. 3500'lerde tarım devrimi sonrası Sümer Kent Devleti'nde kadının sahibi önce babası ardından başlık parasını vererek satın alan kocasıdır. Kadın artık ne hürdür ne de bağımsız. (2014: 57)

Zaman içinde kadının ikincileştirilmesi ve toplumsal eşitsizliğe karşı başlayan söylemler feminizm düşüncesi etrafında şekillenir. Feminizm kavramı ilk olarak 18. yüzyılda, Aydınlanma çağı sonrası, İngiltere'de kadınların toplum içindeki rollerine karşı başlattıkları mücadele ile ortaya çıkar, 1792'de yayımlanan Mary Wollstonecraft'ın *A Vindication of the Rights of Women* (*Kadın Haklarının Gerekçelenirilmesi* adıyla Türkçe yayımlanmıştır) adlı eseriyle de ilk olarak akademik literatürde tanınlanır. 19. yüzyılın ortalarında ise cinsiyet ayrımcılığına karşı tavrı alan, kamu ve özel alanlarda maruz kaldığı baskıların ortadan kaldırılmasının gerekliliğini savunan bir mücadeleye dönüşür. (Sevim, 2005:7-8) 19. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar üç dalgaya ayrılan feminizmin ilk dalgası hak arayışları etrafında şekillenirken, ikinci dalga 1960'lı yıllara tarihlenir. Kadınlar şiddet, cinsellik, kürtaj, taciz gibi meselelere odaklanarak çeşitli kampanyalar, yayınlar ve kurumsal tartışmalara ağırlık verirler. (Çakır, 2007:413-475) Bu dönemde Simon De

Beauvoir'ın *İkinci Cins* adlı eserinde “*Kadın Doğulmaz Kadın Olunur*” (Beauvoir, 1973:301) sözü slogan haline gelir. Öyle ki 1970’lerde geliştirilecek olan feminist çalışmaların anahtar kavramı, aynı zamanda biyolojik ve toplumsal cinsiyet ayrımının en temel ifadesi olur. Kadınların erkeklerle olan ilişkilerinde kendilerine biçilen nesne rolü kadının çelişkili durumunun ifadesi gibidir adeta. Bir yandan erkekle ilişkisi üzerinden tanımlanan kadın, diğer yandan da mutlak ötekiliğin temsilcisi olur. (Öztürk, 2009:5) Feminizmin üçüncü dalgası 1990’larda başlar ve ikinci dalganın ortaya çıkardığı ve savunduğu tek tip kadını reddederek tüm dünyadaki kadın sorunlarının bireysel düzlemde ele alınması gerektiğini savunur. (Taş, 2016: 163-175) Siyasal, sosyal ve ekonomik alanda başlayan tartışmalar 1960’lardan itibaren görsel sanatlarda da görülmeye başlanır. Hiç kuşkusuz Linda Nochlin’in 1971’de yayımlanan çalışması sanatçı kadınların soru sormasının ve seslerini yükseltmelerinin de yazılı bir başka ifadesi olur. Ancak Nochlin’in yazısına başlık olarak kullandığı soru cümlesi ne yazık ki günümüzde hâlâ kendine cevap aramaya devam etmektedir. “*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*” (Nochlin, 2018:145-177)

Feminist düşüncenin gelişimi sanat ortamında 1960’lardan sonra kendisini hissettirmeye başlar. İlk dalga feminist sanatçılar kadın sanatçıların ürünlerinin, nitelikleri, konumu ve değerlendirilmesi üzerinde durarak tema olarak kadın bedeninin temsiline, kadının doğurganlığına, Ana tanrıça kültürüne, kadın bedeninin biyolojik özellikleri üzerinde yoğunlaşan vajinal imgelere odaklanırlar. Bu dönem sanatçılar arasında yer alan Carolee Schneeman,ın “Aybaşı Günlüğü” desenleri (1971) ve “Et Şenliği” (1964) performansı, Monica Sjoo’nun “Doğum” (1968), Judy Chicago’nun 22 kadın sanatçıyla birlikte gerçekleştirdiği “Yemek Daveti” (1974) adlı çalışmaları görülür. (Özdemir, 46) İkinci dalga feminist hareketlerin odak noktasında ise kadın bedeninden çok, kadın bedenini saran kültürel kodların eleştirisi yer alır. Kadının biyolojik özelliklerden öte, yapısökümcü bir yaklaşımla sanatsal ifadelerle yönelim söz konusudur. (Antmen,2012: 242) Dolayısıyla 1980 sonrasında kadının salt meta olarak görülmesi ve toplumsal cinsiyet sanat yapıtlarının ana temasını oluşturur. (Demir, 2014: 100-116) Bu sanatçılar arasında; Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger gibi sanatçılar görülür. 1971’de Linda Nochlin’in “*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*” sorusunun üzerinden geçen 10 yılda ortaya çıkan feminist sanatçı grubu Gerilla Kızlar yeni bir soru sorar: “*Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir?*” Gerilla Kızların sorusundan yola çıkan sanatçılar sanattaki ayrımcılığa karşı mücadele ederken aynı zamanda feminist eleştiri, cinsiyet ayrımcılığını ve kadının seyirlik nesne konumuna indirgemiş olduğu toplum bakışını açıkça ortaya çıkarırlar. (Antmen, 2012:7-8)

O halde kadın ne zaman resmin imgesi olmaktan çıkacak ve ressam olarak algılanacaktır? Aslında kadın ve kadın algısı yüzyıllarca aynı kaynaktan beslenerek günümüze kadar gelen bir paradigmadır. Her ne kadar Doğu ve Batı kültürleri birbirlerinden farklı dinamiklere sahip olsalar da günümüzde konu kadın olduğunda benzer kanonlar etrafında birleşirler. Batı’da 18. yüzyılda başlayan kadının hak arayışları ile kendine yer edinme çabası konu sanat olduğunda hala eşitsizliği devam ederken, kadın sanatçıların ne imzaları yeterince prim yapar ne de konu seçiminde özgürdürler. Erkeklerle açık pek çok alan kadınlara ne yazık ki kapalıdır. (Pollock, 2010: 212-213) Bu konu üzerine son derece ayrıntılı bir çalışma yapan Helen Gorrill Türkçe’ye *Kadından Ressam Olmaz* ismi ile yayımlanan çalışmasında erkek sanatçıların imzaladıklarında eserlerinin değerinin artarken kadınlar imzaladıklarında değeri düşer düşüncesi ile çıktığı yolda cinsiyet ve değere ilişkin eşitsizliğin son derece yaygın olduğunu ileri sürer ve bu düşüncesini istatistiksel olarak da kanıtlar. Gorrill, çalışmasında erkeklerin ve kadınların resimleri arasında pek az estetik fark olmasına karşın erkeklerin eserlerinin kadınlarınkinden yüzde 80 oranında daha değerli bulunduğunu gösteren bir veritabanı oluşturur. (Gorrill, 2021)

Batı’nın kadın kanonlarına karşı bizde durum nasıldı, nereden nereye gelmişti? Türk toplumu kadını nasıl algılıyor ve konumlandırıyordu? Eski Türk toplumlarında kadın ve kadına bakış kendi dönemi içinde değerlendirildiğinde çağdaşlarından farklıdır. Bu durum hiç kuşkusuz İslam öncesi Türk toplumlarındaki kadının konumundan kaynaklanır. Doğum anından itibaren cinsiyet ayrımı olmadan eş, hukuk ve siyasi hakları olan Türk kadını, ekonomik olarak da özgürdür. Fakat ilerleyen dönemlerde dini inançlara göre şekillenen Osmanlı toplumunda kadınının toplumsal konumu değişmeye başlayacak, yeni toplum yapısının temelinde artık sadece erkek figürü yer

alacaktır. Giderek kamusal alandan soyutlanmaya başlayan Türk kadını için ev dışındaki konumunun da tanımlanması gerekecektir. (Baytar, 2020: 324) Var olan haklarını kaybeden ve kapalı bir hayatın içine giren kadın, ancak 19. yüzyılda önce Tanzimat Fermanı'nın getirdiği yeniliklerle bazı haklar elde edecek, 20. yüzyılın ilk yarısında da II. Meşrutiyet'in ilanı ile görece özgür olacaktır.

Meşrutiyet'in ilanı ile yapılan düzenlemelerle vatandaş ve devlet arasındaki hukuksal ve siyasal ilişkilerin kuralları belirlenir, buna göre toplumsal yaşam da değişimler görülür. Söz konusu değişime koşut olarak kadının konumu da değişerek bir birey olarak kabul görmeye başlar. Artık dönem yayınlarının tek yazarı erkekler değildir. Kadınlar da yazmaya başlayacak, kadın hakları, eşitliği, kadının görevleri ve konumu tartışılacaktır. O döneme dek yalnızca ev içinde anne ve eş rolleriyle tanımlanan kadın, toplumsal yaşamda var olabilmek adına talepkardır. Ancak toplum kadının önce anne olduğu vurgusu ile ilerleyebilmek için kadının anne rolünün önceliğine dikkat çekmeye devam eder. Hatta yayımlanan *Kızlara Mahsus Terbiye-i Ahlâkiye ve Medeniye* gibi ders kitapları, kadınların toplumsal rollerine ait tanımlamalar içerir. Başlangıcı 19. yüzyıla tarihlenen pentür resimde ise kadının yer alması geçmişte oldukça uzunca bir tarihe sahip Batı resmine göre daha hızlı olmuşsa da algısı ve konumu başladığı hızla devam etmemiştir. Önce askeri okullarda başlayan resim eğitimi daha sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması ile sadece erkekler üzerinden devam ederken kentli aydın olarak bazı ailelerin kız çocuklarını Batılı anlayışta yetiştirdikleri ve resim eğitimi aldıkları görülür. Kız öğrenciler için bir okulun açılması ise ancak II. Meşrutiyet'in ilanından sonra gerçekleşir. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi adı ile 1914'te açılacak olan kız mektebi, Mihri Müşfik Hanım'ın çabaları sonucunda gerçekleşir. (Yaman, 1994:170; Beykal, 1983: 6-13) Ancak okulun öğrencilerine ait bilgi muallâklı olup, tek kayıt yine okulun öğrencilerinden Belkıs Mustafa'nın not defteridir. (Gündüz, 1987: 13) Söz konusu deftere göre okulun öğrenci sayısı otuz üçtür. İlk kayıt yaptıran Müzdan Sait (Arel) [1897-1986]'dir. İkinci sırada Müide Esat, üçüncü sırada Belkıs Mustafa, [1896-1925], dördüncü Nazire Osman, yedinci Nevzat Dırago, yirmi birinci Mediha Süleyman (Gezgin), yirmi dördüncü sırada Nazlı (Ecevit), hanımlar yer alır. Ayrıca sıra numarası verilmemiş Naşide Hüsnü Şakir, Sıdika, Efrac Muhterem, Taciser, Nedime Ahmet, Münire, Rabia, Naciye, Madlen, Nevvare, Rukiye, Bakiye, Rana, Nimet, Ruhiye, Şükufe, Fatma, Melek Fevzi, Refika, Seniye, Behice, Sabiha, Nihal, Zehra Sait, Sabriye hanımların da isimleri görülür. 1916 yılı defterinde öğrenci sayısı on birdir. Bazı öğrencilerin okulu bırakmış olma ihtimali ile birlikte Belkıs Mustafa'nın tam kayıt tutmamış olması da mümkündür. Öğrencilerin okulu bırakma sebeplerinin başında evlilik gelir. Okulu bırakan öğrenciler arasında Ömer Adil'in kızı Şefkat Adil ve Fahrünissa (Zeyd) yer alırken, Avrupa konurunu kazanan Güzin (Duran) pastel dersleri aldığı Feyhaman Bey ile evliliği ile bu haktan feragat ederek okulu bırakmasa da eğitimine burada devam edecektir. (Toros: 1988: 41; Paşalıoğlu, 1996: 66-67) Dönemin ünlü kadın sanatçıları arasında Nazmi Ziya'dan özel dersler alan ve mektebe konuk öğrenci olarak devam eden isimler ise Melek Celal (Sofu) [1896-1976], Müfide Kadri [1889-1911], Harika (Lifij) [1890-1991], Vildan (Gezer) [1889-1974], Emine Fuad (Tugay)[1897-1973], Sabiha (Bozcalı) (1904-1998) ve Hale (Asaf) [1905-1938] olur. (Okkalı, 2019: 49) Güzin (Duran) (1898-1981) ve Nazlı (Ecevit) (1900-1985) hanımlar İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunlarıdır. Bu kuşak sanatçıların çoğunlukla portre, natüromort ve peyzajları konu alan çalışmalarında güçlü bir resim yapısı kurdukları, kadın imgesini yorumlayışlarının da portre ve nü geleneğine uygun olduğu belirtilebilir. O dönem erkek sanatçıların kadın imgesine yaklaşımı ise, II. Meşrutiyet'in adalet, dayanışma, eşitlik, kardeşlik, özgürlük ilkeleri doğrultusunda oldukça yenilikçidir. Onların resimlerinde kadın sadece nü ya da portre çalışmalarının konusu değildir. Evin dışına çıkan, resim yapan, dikiş diken, ormanda ya da plajda dolaşan kadınlar betimlenmeye başlanır, (Uzunöğlü, 2008: 46) öyle ki Ruhi Bey'in *Gergef İşleyen Kadın*, Çallı İbrahim'in *Adada Kadınlar* çalışmalarında söz konusu kadın figürlerini görmek mümkündür. (Baytar, 2020:37-55; a.y., 2021) Öte yandan Mihri Hanım'dan sonra İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürlüğünü Ömer Adil üstlenir. 1914 yılına tarihlenen *Kızlar Atölyesi* resmi (Görsel 1) okulun çalışma ortamını gösteren önemli bir belge niteliği taşıyarak aynı zamanda resimde görülen kız öğrenciler yetişmekte olan kadın resamlara işaret eder. I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı kitlesel olarak kadınların siyasal ve ekonomik yaşama katılımını gerektirmiş kadın imgesi tuvallere protesto

gösterilerinden, Müdafaa-i Hukuk Cemiyetlerine, konferanslardan, cephe gerisi sevkiate ve cepheye savaşmaya kadar her alana yansımış; ancak kadınların tuvallerinde yer bulmamıştır. (Demiröz, 1984: s. 11'den aktaran Mamur, 2012: s.3-4) Meşrutiyet dönemi ile başlayan kadın algısındaki değişim ve kültürel kimlik arayışı Cumhuriyet'in ilanına kadar olan süreçte her ne kadar karşımıza kadın figürlerini çıkarıyor olsa da aslında kadınların kendi betimleri de erkeklerin tanımladığı kadın imgelerinden öteye gitmeyecektir.



Görsel 1. Ömer Adil, Kızlar Atölyesi, 1919, tuval üzerine yağlıboya, 81x 118 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Kaynak: Okkalı, 2019: 53)

2. Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Kadın Sanatçı Üzerine

Cumhuriyetin ilanı sadece yeni bir yönetim sisteminin kabulü değil aynı zamanda toplumsal değişim sürecinin de başlangıcı olur. Cumhuriyet yönetimi ile birlikte kadın ve kadın hakları vurgusu öne çıkarken kadınlar bir taraftan Batılılaşma ve modernleşme ile görünürlük kazanacak öte taraftan da davranışları erkekler tarafından belirlenen toplumsal normlarla sınırlandırılacaktır. (Berktaş, 1998) Dolayısıyla okuyan, öğrenen, aydın Türk kadını aynı zamanda iyi bir eş ve iyi bir anne olacaktır. Ancak ülkemizde kadınların sanat eğitimi dışında tutulmaları Batı'daki gibi katı yargıların kırılması ile gerçekleşmediği, aksine İnas Sanayi-i Nefise Mektebi gibi açılan okullar aracılığı ile desteklenmiş olduğu görülür. Kadınlar tıpkı nakış öğrenir gibi sanatı da öğrenirler, bu alanda eğitim almak isteyen kadın engellenmez. Cumhuriyet ideolojisinin temel aldığı Batı ideolojisi, kadını modernleştirmeyi toplumunu modernleştirmenin öncülü olarak görür. Dolayısıyla Batı'daki kadın sanatçılar kadar zorluklarla karşılaşmayan Türk kadın sanatçılar her ne kadar sanat ortamında kendilerine düşen pay daha az olsa da sanat tarihi yazımının dışında tutulmamışlardır. (Devrim, 2006: 213) Ancak göreceli de olsa bir değer atfedilse de plastik sanatlarda kadına ait bilgiler çok da ulaşılır değildir. Dolayısıyla kadın sanatçıları bu anlamda incelemek de tarihi belgelere dayanmadan neredeyse olanaksızdır. (Atagök, 1995:2)

Hale Asaf, Belkıs Mustafa, Celile Hikmet, Güzin Duran, Harika Lifij, Melek Celal Sofu, Sabiha Bozçalı, Eren Eyüboğlu, Fahrünissa Zeid Melahat Ekinci, Meşrutiyetten Cumhuriyet dönemine yetişen kadın sanatçılar arasında yer alan isimlerden bazılarıdır. Erken dönem kadın sanatçıların konuları ya geleneksel motiflerle Anadolu kadınlarından ya da modernleşmiş, aydın Türk kadınlarının betimlerinden oluşurken II. Dünya Savaşı'nın toplum yapısına getirdiği bakış açısı ile idealize edilen betimler yerine toplumsal sorunlar tuvalere yansımaya başlar. Artık çalışmak zorunda kalan emekçi kadınlar resmin nesnesi olacaktır. (Uzunoğlu, 2008:185) Eşleri de ressam olan pek çok Türk kadın sanatçı ise önce eş ve anne kimliği ile eşlerinin yanında var olacaklardır. Feyhaman Duran'ın eşi Güzin Duran, Avni Lifij'in eşi Harika Lifij, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eşi Eren Eyüboğlu söz konusu ressamlar arasında yer alırlar.

1950 sonrasında Türk kadın sanatçıların resimlerinin figüratif ve non-figüratif eğilimde olduğu görülür. Özellikle 1960'larda Avrupa'da yeniden gündeme gelen kadın hareketleri bizde de konuşulmaya başlayacak, kadının kamusal alana inmesi ile var olan sorunlarına yenileri de eklenecektir. 1970'lerde gerçek bir kırılma yaşanır cinsiyet ve ayrımcılığı bir sorun olarak ortaya çıkar ve kadın sanatçıların da çalışmalarına yansır. 1970'lerden sonra eser vermeye başlayan sanatçılar için artık "kadın sanatçı" olarak yer edinme mücadelesi başlayacaktır. 1970'lere kadar kadınlar kendilerine ait toplumsal sınırlılığa bir yorum getirememişler dolayısıyla filozof ve sosyolog Arat'a göre sanat ortamında da varlıkları sadece bir renk ve çeşni olarak kalmıştır. (1992) Ancak 1970'lerden sonra kendi varlığını sorgulamaya başlayan kadınlar sanatçı olarak var olabilme mücadelesine girerler. (Uzunoğlu, 2008: 266) Neşe Erdok, Gülseren Südor, Alev Mavitan, Nur Koçak, Filiz Başaran, Hale Arpacioğlu, Fatma Tülin Öztürk, Hale Sontaş, İnci Eviner, Tangül Akakıncı, Fahrünissa Zeid, Şükriye Dikmen, Naile Akıncı, Gencay Kasapçı, Tomur Atagök, Gülsün Karamustafa, Canan Beykal 20. yüzyılın kadın sanatçıları arasında yer alırken, günümüzde bu isimlere yenileri eklenmiş, Türk resmini uluslararası sanat ortamında temsil eden kadın ressamlardan söz edilir olmuştur.

Kuşkusuz ki Türk sanat tarihinde sadece ressam kimliği ile değil, aynı zamanda müzeci kimliği ile Türk kadını temsil eden Tomur Atagök'tür. Hem İstanbul Resim ve Heykel Müzesi müdür yardımcılığı (1980) görevini üstenen hem Türkiye'de ilk olarak müze eğitimini başlatan hem de Yıldız Teknik Üniversitesinde Sanat ve Tasarım Fakültesi'nin kuruluşu için girişimlerde bulunan (1989) Atagök, 1980'lerin Batı dünyasında kadın hakları savunusu en hareketli günlerini yaşarken, Türkiye'de önemli işlere imzasını atacak, bir kadın olarak, adından söz ettirecektir.

3. Türk Sanat Tarihinde Ressam ve Müzeci Kimliği ile Tomur Atagök

Tomur Atagök, (Görsel 2) 1939 yılında İstanbul'da doğar. Babası hava subayı, annesi ise ev hanımıdır. Babasının mesleğinden dolayı yurdun farklı yerlerinde ikamet eden Atagök, ilk ve orta eğitimini de farklı şehirlerde tamamlar. Sanatla erken yaşlarda tanışır. İzmir'de henüz ilkokuldayken müzik dersleri alır, Afyon'daki eğitimi sırasında resim dersinde modelden figür çalışmayı öğrenir. Ortaokul yıllarında ise Topkapı Sarayı'nda açılan geleneksel sanatlar kurslarına katılır. Lise eğitimini tamamladığı İstanbul Amerikan Kız Koleji'nde (Robert Koleji) aldığı seçmeli sanat dersleri resme olan ilgisini arttırsa da sanata ve sanat eğitimine yönelmesi ancak 1960'larda gerçekleşir. 1959'da kazandığı ekonomi bursuyla eğitimine devam etmek üzere Amerika'ya giden Atagök, Oklahoma State Üniversitesine kabul edilir. Lisansüstü eğitim için San Francisco'ya gider, California College of Arts and Crafts ve University of California, Berkeley'deki çalışmalarıyla 1965'te resim alanında master diplomasını alır. 1964'de tarihçi Terry Smith ile evlenir ve iki oğlu olur. Çocuklarının okul öncesi eğitim döneminde önceleri gönüllü, sonraları kadrolu olarak, okul öncesi ve yaygın eğitime girer. Daha sonra, orta ve yüksek eğitimde de görev alarak öğretmenler için mesleki eğitim, özellikle sanat eğitimini içeren workshop ve seminerlere katılır ve California Eyalet Eğitim Belgesini alır. Kısa süreliğine yurda dönen Atagök, 1966'da İstanbul *Devlet Güzel Sanatlar Galerisi*'nde ilk kişisel sergisini açar. 1968 yılında ise Washington'da iki kişisel sergisini daha açan sanatçının eserleri 1973 yılında Türkiye'ye dönüşüne kadar farklı zamanlarda açtığı sergilerle izleyici karşısına çıkar.



Görsel 2. Tomur Atagök (Kaynak: <http://www.istanbulkadınmuzesi.org/tomur-atagok> 20 Ocak 2022)

1980'ler Tomur Atagök'ün sadece ressam değil müzeci olarak da çıkış yapacağı yıllardır aynı zamanda. 1980'de Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi'ne müdür yardımcısı olur. Aynı dönem Mimar Sinan Üniversitesinde Sanatta Yeterlik programını katılır ve çağdaş müzecilik kapsamında Türk sanat müzelerinde kültürel ve eğitsel etkinlikleri saptayan yeterlik tezi ile 1984 yılında eğitimini tamamlar. Aynı dönemlerde müzedeki görevinden ayrılarak, Yıldız Teknik Üniversitesine geçer. 1989'da Türkiye'de ilk müzecilik eğitim programının kurucusu ve yürütücüsü olur. Bu esnada resim yapmaya ve sergi çalışmalarına devam eder.⁶ (1983: 16-20; <http://tomuratagok.com/sergiler.php?l=tr> Erişim tarihi 15 Ocak 2022) 1985 yılında TBMM'nin 65. yılı için açtığı Milli Egemenlik yarışmasına AAAAA rumuzu ile katılır ve üçüncülük ödülü alır. (Salt Arşivi) 1990'ların başında Prof. Unvanı almaya hak kazanan sanatçı, bir yandan yurtiçi ve dışı sergiler açarken⁷ (<http://tomuratagok.com/sergiler.php?l=tr> Erişim tarihi 15 Ocak 2022) diğer yandan da akademik çalışmaların içindedir. (Boyras, Şahin, 2018: 70-94) 1996'da fulbright bursu ile Amerika'ya gider. O dönem Amerika'da bilgisayarlı çalışmalar yapılmaktadır. Atagök de bilgisayarla ilgili gelişmeleri takip eder ve konu ile ilgili araştırmalar yapar. Türkiye'de o yıllarda henüz bir Sanat ve Tasarım Fakültesi yoktur. Yurda dönüşünde Sanat Tasarım Fakültesinin kurulumu için girişimler yapar. Yıldız Teknik Üniversitesinin o dönem rektörü tarafından konu ile ilgili bir çalışma komisyonu oluşturur ve başkanlığına Atagök getirilir. Çalışma sonucu hazırlanan raporun kabul edilmesi ile programına dans bölümünün de dâhil edildiği Sanat ve Tasarım Fakültesi kurulur. Dekanlığını uzun yıllar Mehmet Bayhan'ın yürüttüğü fakültenin dekanlık görevi Atagök'e emekli olmadan önceki son iki yılında verilir. Dolayısıyla Tomur Atagök, girişimci bir kadın olarak Türkiye'de kurulan ilk Sanat ve Tasarım Fakültesi'nin öncüsü, girişimcisi ve kurucu üyesidir. (<https://www.yildiz.edu.tr/haberler/06/2021/7445/YT%C3%9C-K%C3%BCl%C3%BCr-ve-Sanat-Etkinlikleri> Erişim Tarihi: 31 Ocak 2022)

3.1. Sanat Anlayışı, Üslubu ve Temaları

Tomur Atagök kendi üretimini iki başlık altında değerlendirir. Bunlardan ilki 1980'lere kadar devam eden "Soyut Tanımlama", (Görsel 3-4) diğeri ise 1980'lerden itibaren "Figür ve Soyut". Soyut Tanımlama adlı ilk döneminde sanatçının resmin kendi iç yapısına odaklandığını, resimsel bir mekân arayışı geliştirdiğini izlemekle birlikte soyut insan ilişkilerini tanımlamayı hedeflediği görülür. 1970'lerin başında yurda döndüğünde çalışmalarında içerik olarak değişimler söz konusudur; beden ve dış dünyadan imgeleri de içermeye başlar. İkinci döneminde resmin iç yapısına dair araştırmalarını geride bırakmaksızın insana ve doğaya kısacası yaşama dair tanımlamalar önerecek ve bir anlamda resimsel mekânla etrafımızı kuşatan mekânın dengelerini sorgulayacak ve yeniden tanımlayacaktır. (Pelvanoğlu, 2015:236) Dolayısıyla Atagök'ün çalışmaları için bir döngüden söz etmek mümkün müdür?

Sanatın interaktif bir olgu olduğunu düşünen sanatçı, izleyicinin algısında yapıtın yeniden kurulduğundan söz eder. (Atagök, 2014: 4) Sanatı ve sanat yapıtını tanımlarken aslında salt bir tanımlama yapmanın ötesine geçer ve sanatı sadece sanatçının üretimi bir yapıtla sınırlamaz, yapıtın izleyicisini de tanıma dâhil eder. Dolayısıyla sanatı her izleyici ile değişen, yaşayan bir eylem olarak yorumlar. Çalışmalarında kullandığı metal yüzeyler ile izleyici yapıtta hem kendisinin hem de çevresinin yansımalarını bulur. Böylece sanatçının başlattığı sanal eylem, izleyici ile gerçek varlığını yansıtır. (1983: 17) Atagök bu konuyu şöyle dile getirir; " ... 80'lerden bu yana, parlak yüzeylerin çevreyi içine

⁶ 1981 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, 1982 Bebek Akbank Sanat Galerisi, 1983 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, 1984 İzmir-Ankara Vakko Sanat Galerisi, 1985 İstanbul Garanti Bankası Sanat Galerisi, 1988 Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, 1989 İstanbul Lami Sanat Galerisi, 1989 İstanbul Kayaalp Sanat Galerisinde sergileri açılır.

⁷ 1991 İstanbul Derimod Kültür Merkezi, 1992 İstanbul Fransız Kültür Merkezi, 1992 İzmir Rotary Sanat Galerisi, 1993 İstanbul Mine Sanat Galerisi, 1994 İstanbul Galeri B, 1994 İstanbul Kocaeli Üniversitesi Galerisi, 1994 Makedonya National Gallery, Üsküp, 1995 National Gallery, Bitola, 1995 İstanbul Mine Sanat Galerisi, 1995 "İzler" YTÜ-Türk Kadınlar Birliği İstanbul İl Merkezi (Karma Sergi), 1996 Pennsylvania, ABD Clarion University, Art Dept., 1996 North Carolina, ABD ACME Art Gallery, 1997 İstanbul Aksanat Akbank Sanat Merkezi, 2000 İstanbul Cey Güzel Sanatlar, 2000 Ankara Tesk Sanat Galerisi, 2001 Ankara Akdeniz Sanat Galerisi, 2002 İstanbul Teksin Sanat Galerisi, 2002 Eskişehir Anadolu Üniversitesi, 2005 İstanbul Galeri G Art, 2006 İstanbul Artvarium, Elgiz Çağdaş Sanatlar Müzesi, 2008 Ankara Nuro Sanat Galerisi, 2009 İstanbul Caddebostan Mine Sanat Galerisi, 2009 İstanbul Kare Sanat Galerisi, 2010 Ankara Gallery Artist, 2010 Berlin, Almanya Gallery Artist, 2011 İstanbul "Doğanın çağırışı", Kare Sanat Galerisi, 2015 İstanbul Retrospektif Sergi, MKM, 2017 İstanbul "Tomur Atagök'ten 'Doğa', 'Kadın' ve 'Anılar'" rh+artproject, 2018 Ankara "Yaşam ve Sevgi", Portakal Çiçeği Kolonisi, 2020, "Döngüsel İzler" Retrospektif, İşbankası, 2021 "Kağıt İşler", YTÜ Davutpaşa Kampüsü.

yansıtması, yaşamla sanatın birlikteliği fikrini getirdi. (...) Ben yüzeyden dışarı doğru yaşama doğru birlikteliği düşünmek istedim.” (Büyükişleyen, 2002: 63'den aktaran Pelvanoğlu, 2015: 236) Artık 80 sonrası üretimlerinde yansıma imajınasyonun karşılığı olarak kendisini gösterecektir. Dolayısıyla tekniğini de değiştirecek olan sanatçı metal yüzeyler üzerindeki röntgen, ayna gibi farklı yansıtıcı malzemeler kullanarak mekân ve hareket olgusunun önünü açar.



Görsel 3. Karşılaşmayan, 1963, yağlıboya, 142 x 100 cm, **Görsel 4.** Düşüş, 1962, tuval üzerine yağlıboya, 156x94 cm (Kaynak: Atagök, 2015: 23)

Bir tarafta Anadolu'nun mitolojik kadın kahramanları (Görsel 5) ile kimliğini yitirmekte olan günümüz tüketici kadınının karşılaştırmasını yaparken, izleyicinin yapıt aracılığıyla kendini sorgulamasına da ortam hazırlar. 90'lı yıllarda Anadolu Tanrıçalarının yanı sıra “Sıradaki Kadınlar”, “Parçalanmalar” (Görsel 6) ile toplumsal konuları odak noktasına alır. Küreselleşme adına ortaya çıkan kimlik ve din sorunları, barış adına savaş ve terörizm konularına odaklanan sanatçının hayatında bir başka dizi karşımıza çıkar; yaşamı belgeleyen fotoğraflar ile günlük kullanım malzemelerinin birleşimi, kısacası sanat ile hayatın birleştiği “Günceler ve Biyografileri”. (Görsel 7) http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=210 Erişim Tarihi: 22 Ocak 2022) Önceki dönemleriyle bağımlı sürdüren ancak yeni bir döneme giren Atagök, bu dönemine dair şu cümleleri kurar:

“Yaşamla sanat arasında bir fark göremiyorum aslında. Birbirlerinin devamı gibi geliyorlar bana. Dolayısıyla yaşamımda yaptığım her şey sanata katılıyor. Biletlerin o günün belgeleri gibi görevleri var. Metroya bindi, müzeye gitti, sigara içti, çikolata yedi... gibi. Ben ise onları bir sanat malzemesi olarak görüyorum. İşleri görenlerin yorumuna bırakırken, bir sanatçının güncelerini yapıyorum.” (Taktak, 1994: 22)

Resimlerinde renk olarak siyah rengi kullanmayı tercih etmeyen sanatçıya göre resmin ana ifadesi iyi çatılmış bir kompozisyon üzerinde biçimlenir. Hem resmin soyut ana yapısının hem de sanatçının düşünsel üretiminin temelinde kompozisyon olduğunu belirten Atagök, aynı zamanda kompozisyonun resmin bütünlüğünün, dengesinin, resimsel mekânın ve ritminin de temelini oluşturduğunu belirtir. “Yetenek ve duyarlılığımızı sınıadığımız yol uzundur, ama karar çoğunlukla ilk düşünce ve eskizlerden alınmıştır”, diyen sanatçı, bu anlayış ile çalışmalarının eskizlerinin, ön çalışmalarının, kendisi için önemli olduğunu belirtir ve şöyle devam eder;

“... Ufak, şematik kompozisyonlarla geliştirmek istediğim kavram biçimlendirilir. Biçimler arasındaki ilişkiyi vurgulamak istemem, çoğu kez negatif mekân olarak düşünülen ancak biçimleri ortaya çıkaran arka plan fonun biçim

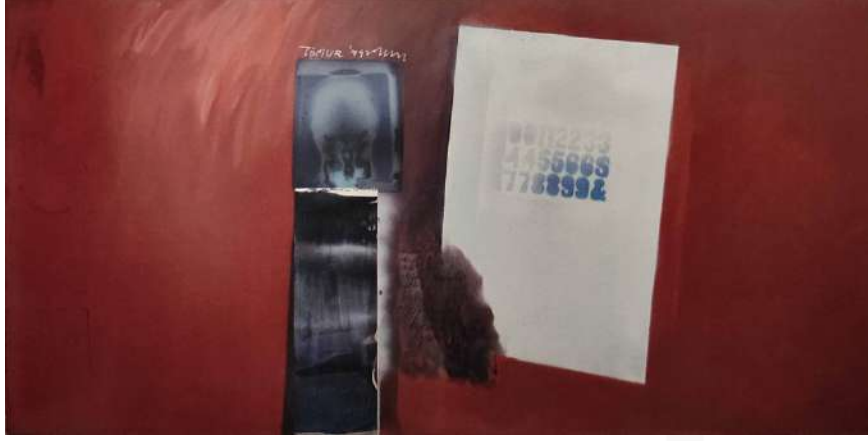
olarak önem kazanmasını sağlar. Geleneksel pozitif-negatif mekân anlayışının yok olmasını kompozisyonun resmin içeriğinde bir bütün olarak hareket kazanmasını sağlamakta, yer çekiminin olmadığı bir mekânı düşündürebilmektedir. Dolayısıyla her kavram kendi kompozisyonunu kendi mekânını getirir. Yapıtlarda denge bir merkezde toplanmaz, biçimler arasındaki ilişkilerde yoğunlaşır.” (1983: 19)



Görsel 5. Anadolu Tanrıçaları, 2006, 200x45 cm (Kaynak: Atagök, 2015: 29)



Görsel 6. Pencere, Parçalanmalar, 1994, 100x200 cm (Kaynak: Atagök, 2015: 31)



Görsel 7. Günceler, 1994, tuval üzerine akrilik, 100x200 cm (Kaynak: Atagök, 2015:131)

1999’lardan itibaren çalışmalarına doğayı yansıtan temalar da katılır. Doğanın korunması gerekliliğini sorgulayan sanatçı, önceleri doğadaki atıkları kolaj olarak kullanırken, evinin bahçesinden topladığı dalları boyayarak yerleştirmeler yapar. Malzemeyi hayatın kendisinden toplayarak uygulayan sanatçı, sözkonusu malzemeleri eserleri ile yaşatmaya devam ettiğini inanır. Son dönem çalışmalarını kendi ifadesiyle şöyle tanımlar;

“Gücünü kaybeden doğanın korunması gerektiğini sorgulayıp, diğerlerinin de sorgulamasına neden olacak işler yapmam bir sonraki odaklandığım konudur. Önceleri doğadan atıkları kolaj olarak yapıtlara yapıştırmaya başlarken, dalları bazen boyayarak önce yerleştirmeler, sonra ufak heykeller üretmeye başladım. Son yıllarda art-boxs adı altında 3 boyutlu olarak kurmuş bitki, dal, kuşlardan tüy, ölmüş arı, kelebek ve böcekleri mumla birleştirerek sanata dönüştürüyorum. Malzeme hayatın kendisinden gelirken, onları eserlerimde yaşatmaya devam ettirdiğime inanıyorum.” (2015: 32)

O halde Atagök’ün çalışmalarında bir döngüden söz edilebilir mi? Pelvanoğlu Tomur Atagök’ün sanat üretimindeki en önemli etkenin döngüye verdiği izinden kaynaklandığını belirtir. Ana Tanrıçalar gibi zamanın derinliklerinden aldığı temalarda da doğanın derinliklerinden aldığı malzemelerde de ortak paydanın döngü olduğunun üzerinde durur. Tarihsel zamanı bugünle kesiştirmek, doğadan aldığı nesnelere mekân oluşturarak doğa fikrini yaşatmak. Dolayısıyla Atagök’ün sanatını güncel tutan, zamana ve mekâna yaptığı yerinde müdahaleler, yani döngünün kendisi... (2015: 238) Buradan yola çıkan sanatçının son retrospektif sergisinin başlığı da “Döngüsel İzler” olur.

3.1.1 Resimlerindeki Kadın Teması

1980’lerin kadın sanatçıları arasında yükselen trendi kadın sorunları, salt Batılı sanatçıların işlerinde değil Türk kadın sanatçılarda da karşımıza çıkar. Kuşkusuz Tomur Atagök bu sanatçıların başında gelen isimlerden birisidir. Kendisini feminist bir sanatçı olarak tanımlayan Atagök, kadın sanatçılara ve kadın temasına olan ilgisinin 1979 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde görev yaptığı esnada artan farkındalığı ile yoğunlaştığını belirtir ve kendi ifadesi ile şöyle tanımlar;

“1979 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde çalışırken, kadın sanatçıların eserlerinden bir ikisinin dışında sergilenmediğini fark ettim. Örneğin Mihri Müşfik’in eserleri depoda duruyordu. Bu müzede çalışırken kadın sanatçılara olan ilgim daha da yoğunlaştı. Amerika’daki kadın hareketlerine California’da yakından şahit olduğumdan, onların sanatçı olarak mücadelelerini biliyordum.” (<http://www.istanbulkadimuzesi.org/tomur-atagok> Erişim Tarihi: 20 Ocak 2022)



Görsel 8. İşkence Çeken Kadın, 1975, kumaş üzerine serigrafisi, 75x48 cm (Kaynak: Atagök, 2015:71)

Görsel 9. Gizlenen Kadın, 1978, tuval üzerine serigrafisi, 137x95 cm (Kaynak: Atagök, 2015:68)

Atagök kendisini toplumsal sorunlara yönlendiren başlıca iki unsur üzerinde durur. Özellikle Amerika'daki şahit olduğu kadın hareketlerinin etkisi ile toplumsal ve kültürel sorunları ele aldığını belirtir. Cinsiyet farklılıkları, kadına ve topluma yönelik şiddet ve savaş gibi konulara yönelir. Sanat ortamını izlerken kadın sanatçıların pek çoğunun daha çağdaş yaklaşımlarla güncel dünyayı yakalamış olduklarından söz eden sanatçı, kadına yönelik çalışmalarına önce araştırma, sonra konferans ve birkaç kadın sergisi ile başladığından ve ilk olarak sanatçının ne yaptığı, ne yaşadığı ve sorunlarıyla ilgilendiğinden söz eder. (Görsel 8-10)

1993'te T.C. Kültür Bakanlığı tarafından gerçekleştirilen "Çağlarboyu Anadolu'da Kadın" sergileri kapsamında "Cumhuriyetten Günümüze Kadın Sanatçıları" sergisini, 1991'de 'Euro Dialogue', 1992'de "XX. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Kadın Sanatçıları", 1995'de "İzler", 2001'de Almanya'daki, "Ben Gördüğün Gibi Değilim" sergilerinde kadın teması hep ön plana alır (Görsel 11-14) ve kendisini şu sözlerle tanımlar: (<http://www.istanbulkadinmuzesi.org/tomur-atagok> Erişim Tarihi: 20 Ocak 2022)

"Kendimi feminist bir sanatçı olarak görüyorum. "Tanrıçalar ve Sıradan Kadınlar", "Oyunlar, Oyuncaklar, Çocuklar, Savaş", 'Sevgi ve Günceler", "Doğanın Çağrısı" gibi çalışmalarımı feminist kaygılarla yaptım. Savaş, ölüm, yaşam, sevgi, oyun, çevre ve kadın bir bütünün parçaları. Oynasınlar diye kız çocuklara bebek, erkek çocuklara silah verildiği sürece değişim nasıl yaşansın? Bu durum bütün ülkeler için geçerli bir gerçek. Kimse kendisine yapılmasını istemediği bir şeyi, başkasına da yapmamalı." (<http://www.istanbulkadinmuzesi.org/tomur-atagok> Erişim Tarihi: 20 Ocak 2022)



Görsel 10. Kadın Hali, 1978, Kumaş üzeri boya, 71,5 x 121 cm (Kaynak: Atagök, 2015: 64)

Çalışmalarında insanların tinsel yapısı, değer yargıları, düşünce biçimleri ve birbirleriyle olan ilişkileri önceliklidir. Figürlerinde fiziki görünümünün yanı sıra onun tinsel yapısını biçimlendiren tavrın ve çevresiyle kurduğu iletişimin kendisi için önemli bir insan gerçeği olduğunu belirten sanatçının eserlerinin başlangıç noktasını insanın yaşam karşısındaki tutumunu, onun öz kişiliğini, gerçeğini anlatmak ve onun gerçeğine görsellik kazandırmak, tanımlamak, oluşturur. Çalışmalarında sevgi nefret, itme, çekme, ilgi, ilgisizlik, beraberlik, ayrılık değişim, gerçek, görüntü, çıkış, atılım, gibi yaşamı biçimlendiren ve insanın kişisel ya da toplumsal tavırlarını yönlendiren soyut insan gerçeklerini somutlaştırmak, görülmeyeni görülür kılmak, duygu ve düşünceye görüntü kazandırmayı hedeflerken bu genelleme içinde kadın figürü Atagök'ün resimlerinin ana kaynağını oluşturur. Toplumun tavırlarını sınırladığı kadının arayış, atılım, çıkış ya da baş eğmeleri aslında soyut kavramların altında yatmaktadır. Resim sanatında güzelliğin, saflığın ve sevginin simgesi olmuş kadınla birlikte çağımız kadınının farklı gerçeğini görselleştirmeye giderek önem vermekteyim. (1983: 19)



Görsel 11. Tanrıça Kibele, 1994, metal üzerine akrilik, 200x100 cm (Kaynak: Atagök, 2015:111)



Görsel 12. Tanrıça, 1997, tuval üzerine akrilik, 200x100 cm (Kaynak: Atagök, 2015:114)



Görsel 13. Efesli Artemis, 1994, tuval üzerine akrilik, **Görsel 14.** Kültepe Tanrıçası II, 2006, metal üzerine akrilik ve karışık malzeme, 200x100 cm (Kaynak: Atagök, 2015:117) 200x100 cm (Kaynak: Atagök, 2015:121)

Kadını ve toplumu belirli bir tavır almaya yönelik bir amaçla değil de kendi kendilerini yeniden değerlendirecek, soru sordurtacak dürtücü bir anlayışla biçimlendiren sanatçı, eserlerinde yapıtın özel yapısıyla konusu arasındaki ilişki bilinci ile yazınsal bir anlatımdan çok, resmin plastik bütünlüğünü sağlamaya çalışır. (1983: 17) Nitekim Anadolu'nun ana tanrıçalarını kadına bir yol gösterici olarak betimlemesinin altında kadını kendi gücüne inandırma istediği olduğunu vurgulayan Atagök, farklı yıllarda 'Sıradan Kadınlar'ı, metal ve kâğıt üzerinde aynı profili tekrarlayarak tüketici olduğu kadar şiddet görmesiyle gündeme getirirken, "Hep Birlikte" isimli çalışmasında her kadının bir tanrıça gücüne sahip olduğunu vurgular. Amerika'daki kadın hareketlerini yakından izleyen sanatçı 1960-1970'lerde kadın sanatçıların eylemlerinde giyindikleri çok göğüslü Artemis yeleği ile dikkat çeken Fransız heykeltıraş Louise Bourgeois'un çalışmasının kendisini düşündüren eylemler arasında yer aldığından söz eder. Nitekim sanatçının 80'li yıllarda kadının toplumsal konumunu sorgulayan işlerinden sonra kendi hemcinslerine örnek olabilecek tanrıça karakterleri dikkatlere sunmak daha olumlu bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Çalışmalarında kadın kimliğinin vurgusu olarak pembe rengi kullanır ve bu rengi tekrar tekrar kullanmaya devam eder. (2015: 28)

Sanatçının yapıtı, izleyicinin yorumuyla algılanır ve her seferinde yeniden var olur. Dolayısıyla her sanat yapıtı izleyicinin yorumuyla yaşar ve değişirken, metalik yüzeylerin kullanımıyla çevre ve izleyiciden yansımalar sanata ve sanatsal mekâna farklı fiziksel nitelikler kazandırır. Görünmeyen fakat oluşturduğu hissedilen ortam metallere fiziksel varlığına kavuşur. Metalik yüzeyin üzerinde sanatçının yarattığı imler, gereç ve uygulamanın farklı yapıları, çevrenin izleyicinin yüzeye yansıyan görüntüleri izleyicinin kendi yorumu, sanat izleyiciyle yapıt arasındaki soyut ilişkiyi fiziki mekâna dönüştürür. Sanat yapıtı sanat aracılığı ile sanatsal mekân, yaşamla fiziksel mekânla bütünleşir. Sanatçının metal üzeri ilk büyük boy çalışması "Serilip Kalmış", balkonundan düşmüş bir kadını, kendi balkonlarından izleyen kadınları resimlediği "Düşüş", kadının güçsüzlüğünü ifade eden "Kurul", 1982 tarihli "Yıldız" isimli çalışmasında yalnız ama uzayı arkasına almış güçlü bir kadını anımsatır. 1983 tarihli "Simetrik Sunak'ta Meryem Ana/Madonna" çalışmasında koruyucu olarak resmeder. Kadının gücünü vurgulayacak olan Ana Tanrıçalar serisine başlamadan önce kadının toplumsal konumunu sorgulayan "Plastik Cennet ve Kırletmeyin" gibi politik işler de yapar. Pembe rengin ağırlıklı olarak kullanımının devam ettiği görülür. "(M) 1987" ve "Binbir Yüzlü Madonna" (1989) ile seksenli yılların resimlerini tamamlar. (2015: 25-26) özellikle "Bin Bir Yüzlü Madonna" çalışmasında toplumsal bir figürü ele alır.

Çalışmada kendi adını kullanmak yerine dini bir figürün adını alan ve bunu sahne ismi olarak kullanan, her çıktığı gösteride başka bir karaktere bürünen bir kadını yansıtır. 1980'lerin bir parçası olan söz konusu resmin ilgilendiği yer maske ile kimliğin gizlenmesi ve başka biri olmaya çalışmaktır. (Görsel 15) (https://www.istanbulmodern.org/dosya/2688/tomur-atagok_2688_5161423.pdf Erişim Tarihi 1 Şubat 2022)



Görsel 15. Binbir Yüzlü Madonna, 1989, metal üzerine akrilik, 200x300 cm, (Kaynak: Atagök, 2015:103)

Tanrıçalar serisinin yanı sıra farklı arayışlar ile çalışmalarında bedeninin altındaki kemik, omurga, röntgenlere ve kalp ölçümlerini de kullanmaya yönelir. Bu çalışmalar bir bakıma görünen gerçekler ile görünmeyen gerçekleri birleştirmeyi amaçlayan bir ara süreci oluşturur. Özellikle iskeletten parçaların, kalp gibi iç organların kullanıldığı bu yıllarda zaman zaman gerçekleştirdiği 'Parçalanmalar' çoğunlukla nötr bir düzlemde netlik kazanır. Omurganın insanoğlunun, kadın erkek fark etmeden, ayakta durmasını sağladığının ve insanın buna sahip, dünyadaki tek canlı olduğuna işaret ederken aslında eşit haklara sahip olduklarını da düşündürmeyi hedefler. Aynı zamanda da kadınlara sahip olmaları gereken güvene yönlendirmeyi amaçladığını da ekler. (2015: 28) 2000'li yıllarda sanatçının dikkatini çeken olgu toplumsal hayatta kadının gördüğü şiddet olur. Ve bunu şöyle dile getirir: (Özşahin, <http://www.sanatatak.com/view/sanatla-etkili-bir-sey-anlatabildigimi-dusunmuyorum> Erişim Tarihi: 22 Ocak 2022)

Yazar Necmi Sönmez, *Zamana Dışarıdan ve İçeriden Bakmak* isimli çalışmasında Atagök'ün birbirine karşıt olan temalara (tanrıçalar, sıradan kadınlar, savaş, sevgi vb) motiflere (kalpler, silahla, çocuklar, bombalar gibi) yönelmesini, bir tanık olarak yaşadığı zamana dışarıdan ve içeriden bakmaya çalışırken sadece olumsuz, siyah-beyaz bir perspektif getirmekten kaçındığının göstergesi olduğunu söyler. Ayrıca kendi tecrübelerinin ve dünyanın gelişmelerinin sonucu ne olursa olsun, resim yapma, sanatçı için her şeye rağmen var olma, yaşadığının yanıtını alma alanı olduğu için aydınlık bir gelecek beklentisinin 2000'li yıllardaki resimlerinin ana temalarından biri olarak karşımıza çıktığını ekler. (Görsel 16) (http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=210 Erişim Tarihi: 22 Ocak 2022)



Görsel 16. Kadınlara, 2009, kâğıt üzerine akrilik, 70x100 cm, (Kaynak: Atagök, 2015:165)

4. Sonuç

Yaşadığı çağın tanığı olarak yaşanan toplumsal sorunlara plastik dilin olanakları ile bakmaya çalışan Atagök, resimlerinde mekân biçimler arasında ilişkiler sorunu olarak ele alır. Ona göre sanatçı-sanat yapıtı-izleyici arasında değişen ilişkisellik içinde yapıt yeniden var olur. Dolayısıyla sanatçının yapıtı izleyenin algısında her seferinde yeniden ve yeniden yorumlanır, resmin ötesinde yaşam ile sanat bir arada var olur. Bu düşüncesi ile konularını hep toplumun içinden seçen sanatçı, daha çok kadın ve kadın sorunlarına odaklanır. Feminizmin ve feminist sanatın ateşli tartışmalarının yaşandığı dönemde, Amerika’da sanat eğitimi alır. Kuşkusuz kadın sorunlarına bakışı ve duyarlılığı tanık olduğu olaylar ve olgular bütününden kaynaklanmış olmalıdır. 1970’li yıllardan itibaren Atagök’ün çalışmalarında kadın teması belirgindir. Farklı ifade biçimleri aracılığıyla kadın kimliğini, varoluşunu ve ilişkilerini sorguladığı resimlerinde mitolojik kadın karakterler ve tanrıçaların yanı sıra sıradan kadın figürlerini de sık sık betimler.

Kendisini feminist bir sanatçı olarak Atagök, Tanrıçaları da sıradan kadınları da resimlerinin teması olarak alır. Kadınların ötekileştirilmesine, maruz kaldığı eşitsizliğe ve şiddet ortamına karşın yapıtlarında önce kadınlara kim olduklarını ve nereden geldiklerini hatırlamalarını ister. Ana Tanrıça serisi ile soru sordurmaya çalışır aslında. Ben kimim? Ben “Ana Tanrıça” kültünden geliyorum. “Ben Kibeleyim”, “Ben Bereketim”, “Kutsalım” “Ben Anneyim” hatırla der. Ardından bir başka vurucu farkındalığı göstermeye çalışır. Omurga sistemini inceler ve betimler ve plastik sanatın dilini kullanarak kadın ve erkeğin aynı olduğunun mesajını vermeye çalışır. Ancak her geçen gün artan kadın olayları, toplumsal şiddet, kadını ikinci plana almakla kalmanın ötesinde giderek madur kimliğine dönüşen kadın olgusunun ortaya çıkardığı yeni toplumsal kaygılar sanatçının kendisini sorgulamasına neden olur. Öyle ki kendi cümleleri ile şöyle ifade eder:

“Vaktiyle oğlumla konuşurken bir şey düşünmeye başladım: Biz bunları haber yaparken acaba hata mı yapıyoruz? İnsanın kulağı alışıyor, kimliği alışıyor dolayısıyla insan herkesi öldürebilir hale gelmeye başlıyor. Çok dikkatli olmamız lazım. Sanatla etkili bir şey anlatabildiğimi de düşünmüyorum, kendimi kandırıyorum. Kendimi pozitif düşünmeye zorluyorum ama diğerlerine ne kadar etkim var çok emin değilim.” (Özşahin, 2020)

Kutsal tanrıça figüründen, şiddet nesnesi haline gelen kadın olgusunda sanatçı kimliğini sorgulayan Atagök, “insanlar yaptıklarını sorgulamalıdır” der. Kendisine de sorular soran ve her bir yapıtında izleyicisini düşünmeye teşvik eden sanatçı Türk resmi kanonu içinde kendi yerini ve özgün üslubunu oluşturmuştur. Hayata bakışı, eserleri ve yazıları ile çağdaş Türk Kadını’nı temsil eder. Kuşkusuz ki Tomur Atagök ismi Türk sanat tarihinde salt toplumsal sorunlara duyarlı sadece bir ressam değil, aynı zamanda Türkiye’de ilk müzecilik kavramını eğitim ortamına taşıyan öncü bir

kadının da adıdır aynı zamanda. 2006 yılında emekliye ayrılan sanatçı toplumsal kaygılarla başladığı çizgisinde sanatsal üretimlerine devam etmektedir.

Kaynakça

- Anonim, (1983). “Tomur Atagök İle Görüşme”. *Boyut*. Ekim (2(16), s.16-20.
- Antmen, Ahu (ed.) (2012), *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, (Çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arat, Necla, (1992), *Her Yönüyle Türkiye’de Kadın Olgusu*, İstanbul: Say Yayınları, 1992.
- Atagök, Tomur, (1995), *İzler*, İstanbul: YTÜ ve Türk Kadınlar Derneği, Giriş Yazısı
-----, <http://tomuratagok.com/ozgecmis.php?l=tr> Erişim tarihi:15 Ocak 2022
-----,(2015), *Tomur Atagök*, Beşiktaş Kültür Merkezi, İstanbul.
-----,(2014), *Tomur Atagök Kataloğu*, Mine Sanat Galerisi, İstanbul.
- Baytar, İlona, (2020), “Görünmeden Görünür Olmak; Valide Sultanlar Ve Mimari Yapıları”, *Tarihte Kadın* (Haz. Mehtap Nasıroğlu Aydın), Paradigma Akademi, s. 324.
----- (2020b), “Gündelik Hayata Dokunan Bir Ressam, Mehmed Ruhi Bey”, *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, C. VII, S. 1, s. 37-55.
----- (2021), “Çallı Demek, Resim Demektir”, *İbrahim Çallı*, İzmir: Folkart Galeri.
- Beauvoir, S., (1973), *The Second Sex*, (Ed. H. M. Parsley), Newyork:Vintage Books.
- Berktaş, Fatmagül, (1998), “Cumhuriyet’in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak”, İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yayınları.
- Beykal, C. (1983). "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Ankara, Ekim, Yıl 2, No.16, ss. 6-13.
- Boyras Burak, Şahin Ü. Irmak, (2018), “Türk Sanatçı Tomur Atagök’ün 2000-2015 Yılları Arasındaki Sergilerine Dair Bir Araştırma”, *Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.II, S. 2, s.70-94.
- Büyükişleyen, Zahit, (2002), “Gerçeğin Göreceliği ile Sanatın Göreceliğini Birleştiren Bir Sanatçı: Tomur Atagök”, *Artist Skala*, S.5, s. 63.
- Çakır, S. (2007). “Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi”, *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasi İdeolojiler*, (Der. B.Örs.), Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, s. 413-475.
- Demir, Z. (2014). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Demiröz, Ayşe, (1984), “Kadınların Siyasal Haklarınının 50. Yıl Dönümünde Bin bir Çilenin, Acının, Engelin İçinden”, *Saçak*, S.11, s. 11.
- Devrim, Melishan, (2006), “Kültürel Feminizm ve Kültürün Cinsiyeti”, *Sanat Tarihi Araştırmaları*, S.1, s.201-214.
- Gorrill, Helen *Kadından Ressam Olmaz*, İstanbul 2021.

Mamur, Nuray (2012), Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçının Tuvalinde Kadın İmgesi”, *Akademik Bakış Dergisi*, S. 28, s. 3-4.

Mutlu, Asım, (1985), “Belkis Mustafa”, *Sanat Dünyamız*, S.33, İstanbul, s. 40-45.

Nochlin, Linda, (2018), *Kadınlar, Sanat ve İktidar*, (Çev. Süreyya Evren), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Okkalı, İlkey Canan, (2018), “Güzin Duran: Eşinin Gölgesinde Bir Kadın Ressam”, *Sanatın Gölgedeki Kadınları*, (Der. Özlem Belkis, Duygu Kankaytsın), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 448.

-----, (2019), “II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ce Özne Olarak Kadın”, *Art-Sanat*, S.11, s. 47-70.

Özdemir, Derya, “Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde “Beden İmgesi” *Atatürk Üniversitesi GSF Sanat Dergisi*, s.45-56.

Özşahin Ezgi, (2020), “Sanatla Etkili Bir Şey Anlatabildiğimi Düşünmüyorum”, <http://www.sanataak.com/view/sanatla-etkili-bir-sey-anlatabildigimi-dusunmuyorum> Erişim Tarihi: 22 Ocak 2022

Öztürk, Şeyda, (2009), “Feminizm”, *Cogito*, S. 58, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 5.

Paşalıoğlu, Hacer Banu, (1996), İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Pelvanoğlu, Burcu, (2015), “Tomur Atagök’e Dair”, *Tomur Atagök*, s. 236-238.

Pollock, Griselda, (2010), “Modernlik ve Kadınlığın Mekânları”, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, (Ed. Ahu Antmen), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 212-213.

Sevim, Ayşe (2005), *Feminizm*, İstanbul: İnsan Yayınları.

Taktak, Yusuf, (1994), “Tomur Atagök Güncelerin İzinde”, *Anons*, S.38, İstanbul, s. 22-23.

Taş, Gün, (2016), “Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri”, *Akademik Hassasiyetler*, C. III, S. 5, s. 163-175.

Toros, Taha, (1988), *İlk Kadın Ressamlarımız*, İstanbul: Akbank Yayınları, s. 42-45.

Uygarlık Tarihi, (Ed. İsmail Güven, Ömer Adıgüzel, vd), Pegem Akademi, Ankara 2014, s. 57.

Uzunoglu, Meryem, (2008), Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Değişimin Türk Resim Sanatında Kadın İmgesine Yansıması, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s.46.

-----, (2019), “İnas Sanayi-i Nefise Mektebi-î Âlisi”, *Toplumsal Tarih*, İstanbul, S. 303, s. 44-52.

Yaman, Zeynep Yasa, (1994), “İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. IV, İstanbul, s.170;

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=210 Erişim Tarihi: 22 Ocak 2022)

<http://www.istanbulkadınmuzesi.org/tomur-atagok> Erişim Tarihi: 20 Ocak 2022

(<https://www.yildiz.edu.tr/haberler/06/2021/7445/YT%C3%9C-K%C3%BClt%C3%BCr-ve-Sanat-Etkinlikleri> Erişim Tarihi: 31 Ocak 2022)

(https://www.istanbulmodern.org/dosya/2688/tomur-atagok_2688_5161423.pdf

Betül DAĞDEVİREN

Yüksek Lisans Mezunu, İnönü Üni., bdagdeviren29@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0002-3327-4564

Yüksel GÖĞEBAKAN

Prof. Dr., İnönü Üni. Güzel Sanatlar ve Tasarım Fak., yuksel.gogebakan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0003-1144-1744

RESİMSSEL ANLATIM BAKIMINDAN PSİKANALİZ VE GESTALT GÖRSEL ALGI KURAMININ DÜŞSEL MEKÂN OLUŞUMUNA ETKİSİ VE RESİM SANATINA YANSIMALARI ⁸

Özet

Bu çalışmada; psikoloji ve resim sanatı arasındaki uyum ve her iki yaklaşım arasındaki bağlantılar konu alınmıştır. Bu kapsamda psikolojinin belirli bir alanı olan psikanaliz ile resim sanatı arasında bir bağ kurularak, disiplinler arasındaki bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Çalışma, her iki alandaki çeşitli kaynaklardan elde edilen bilgilerin, literatür taraması yöntemi kullanılarak, kendi aralarında ilişkilendirilmesiyle oluşturulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın amacı, psikanalizin resim sanatına yansımaları ve sanatçıların bilinçaltında var olan duygularının eserlere yansımalarını ele almaktır.

Sigmund Freud'un çalışmaları üzerine kurulmuş olan Psikanaliz Kuramı, bilinçaltında var olan duygulara bağlı olarak gelişmiş ve birçok alanda etkisini göstermiştir. Kendinden sonra gelen düşünürleri ve sanatçıları da etkileyen Freud, resim sanatının gelişimine ve bu kapsamda üretilen eserlerin arka planının ortaya konulmasına da büyük katkı sağlamıştır. Buna bağlı olarak bilinçaltında varlığını sürdüren duygular ve yaşantılar, sanatçıların eserlerine yansiyarak büyük etkilere ve gelişmelere yol açmıştır. Psikanalizi sanatla birleştiren Freud, sanatçıların da bilinçaltında var olan duygu ve düşüncelerini eserler aracılığıyla ortaya konmasını sağlamıştır. Aynı zamanda dış dünyadan alınan gerçeklikler, bilinçaltında şekillenerek resim sanatında bireyselleşmeye ve özgünlüğün ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Freud'un etkilendiği sanatçıların eserlerine ait sanatsal yorumlar, bilimsellik kazanmış, sanatçının dış dünyadan almış olduğu veriler bilinçaltında şekillenerek bir dışavurum meydana getirmiştir. Buna bağlı olarak da algılama duyuma bağlı olarak gerçekleşmiştir. Evrendeki varlıklar ve toplumsal gerçeklik yaşam şartlarına bağlı olarak görsel algılama sayesinde kendini göstermiştir. Görsel algılama ve duygu yoluyla algılanan soyut ve somut kavramların tamamı, bireylerde ve toplumlarda farklı çarışmalar uyandırmış, bu sebepten dolayı bireylerin yaşam alanlarında algılama biçimlerini ve düşlerini ön plana çıkarmıştır. Diğer taraftan psikolojiye bağlı olan Gestalt kuramı da bireylerde farklılık göstererek, görsel algılamayı etkilemiştir. Çalışma kapsamında her iki kuramın resimsel anlatım bakımından mekân oluşumuna etkisi resim sanatı üzerinden irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Psikanaliz, Gestalt,-Görsel Algı Kuramı, Duyum-Algı, Resim Sanatı

⁸ Bu çalışma, Prof. Dr. Yüksel Göğebakan'ın danışmanlığında İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda yürütülmüş olan "Resimsel Anlatım Bakımından Düşsel Mekânda Evler ve Doğa İzlenimleri" isimli yüksek lisans tezinin bir bölümünden oluşturulmuş olup, İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından 2016-04 nolu proje ile desteklenmiştir.

THE EFFECTS OF PSYCHANALYSIS AND GESTALT VISUAL PERCEPTION THEORY ON THE FORMATION OF IMAGINARY SPACE AND ITS REFLECTIONS ON PAINTING IN TERMS OF PAINTING EXPRESSION

Abastract

In this study, the harmony between psychology and painting and the connections between both approaches are discussed. In this context, by establishing a link between psychoanalysis, which is a specific field of psychology, and the art of painting, it has been tried to ensure the integrity between the disciplines. The study was tried to be created by associating the information obtained from various sources in both fields with each other by using the literature review method. The aim of the study is to deal with the reflections of psychoanalysis on the art of painting and the reflections of the artists' subconscious emotions on the works.

The Theory of Psychoanalysis, which was founded on the work of Sigmund Freud, developed depending on the emotions existing in the subconscious and showed its effect in many areas. Freud, who also influenced the thinkers and artists who came after him, also contributed greatly to the development of the art of painting and to reveal the background of the works produced in this context. Accordingly, the emotions and experiences that continue to exist in the subconscious have been reflected in the works of the artists and have led to great effects and developments. Combining psychoanalysis with art, Freud enabled artists to reveal their subconscious emotions and thoughts through works. At the same time, the realities taken from the outside world were shaped in the subconscious and contributed to the individualization and the emergence of originality in the art of painting. Artistic interpretations of the works of the artists Freud was influenced by gained scientific status, and the data that the artist received from the outside world was shaped in his subconscious and created an expression. Accordingly, perception is based on sensation. The beings in the universe and the social reality have manifested themselves through visual perception depending on the living conditions. All of the abstract and concrete concepts perceived through visual perception and senses have evoked different connotations in individuals and societies. For this reason, it has highlighted the perceptions and dreams of individuals in their living spaces. On the other hand, Gestalt theory, which is dependent on psychology, also affected visual perception by showing differences in individuals. Within the scope of the study, the effect of both theories on the formation of space in terms of pictorial expression was examined through the art of painting.

Keywords: Psychoanalysis, Gestalt-Visual Perception Theory, Sensation-Perception, Art of Painting

1. Giriş

Duyu yoluyla algılanan mekânlar ve varlıklar, geçmişten günümüze kadar her bireyde ve toplumda özellikle de bunlardan yola çıkarak uygulama yapan sanatçılarda farklı çağrışımlar uyandırmıştır. Duyular aracılığıyla algılanan mekânlar ve imgeler, bilinçaltında şekillenerek bireyin duygularını etkilemiş ve eserler aracılığıyla resimsel yüzeylerde farklı ifadeler bulmuştur. Psikanalizin ortaya çıkmasına bağlı olarak, bu yaklaşımın, bilinçaltını ve iç dünyasını resimlerine yansıtan sanatçıların bireysel sanatsal ifadelerinin yanında, sanat akımları üzerinde de önemli derecede etkisi olmuştur. Bilinçaltının yansıdığı eserlerde sanatçılara ve onların geçmiş yaşantılarına dair izler her zaman varlık göstermiş ve bu eserler sanatçının bilinçaltının incelenmesinde yol gösterici olmuştur. Ortaya koymuş olduğu eserlerde sanatçılar, her ne kadar gerçek yaşamda yer alan ve olgusal yapıya sahip nesnelere ele alıp onları imgeleme dönüştürseler de diğer taraftan da yaşam içerisindeki olgulardan yola çıkarak düşsel aleme yönelmeleridir. Bu düşsel alem, sanatçıların zihinlerinde şekillenen imgelemenin onun düşsel bir noktaya taşınmasıyla ilintilidir. Psikolojiye ait olan düşsellik, hayatın her alanında kendini gösterdiği gibi sanat alanında da önemli bir yere sahip olmuş, sanat eserinin oluşumuna katkı sağlamış ve sanatsal özgünleşmeyi de beraberinde getirerek psikolojik durumun bir yansıması haline gelmiştir.

Her dönemde içinde bulunulan dünyanın yansıtılmasında sanat önemli bir ifade biçimi olmuştur. Çağdaş sanat akımları içerisinde sanatçılar belirli kurallara bağlı kalmadan, estetik kaygı gütmeyen, bilinçaltındaki imgeleri eserlerine yansıtılmışlardır. Bu çalışmada, Gestalt ve Görsel Algı kuramına değinilerek, Freud'un Psikanaliz Kuramı incelenmiş, bu iki kavramın, sanat ve sanatçılar üzerindeki etkileri irdelenmiştir. Çağdaş sanat içerisinde Sembolizm, Ekspresyonizm ve Sürrealizm akımları incelenmiş, bu sanat akımları içerisinde ruh haliyle oluşturulan eserler incelenip, bilinçaltının yaratıcılık üzerindeki etkisi üzerinde durulmuştur. Çalışmanın amacı; savaşın, teknolojinin ve ruh halinin oluşturduğu olumsuzluklar sanatçıları etkileyerek, bilinçaltıyla duyguların ön plana çıktığı eserlere ve akımlara etkileri üzerinde durulmuştur. Yaşanan bu olumsuzlukların sanatta özgünleşmeye ve önceki dönemlerde eserlerde görünen doğa taklitçiliğinin yerini, yeni sanat akımları üzerindeki yaratıcılığa ve bilinçaltındaki imgelere bıraktığı bilgisine ulaşılmıştır.

2. Psikanaliz ve Gestalt Görsel Algı Kuramının Düşsel Mekân Oluşumuna Etkisi

2.1. Freud ve Psikanaliz: Bilinçaltının Doğuşu

Psikolojinin en önemli alt dallarından biri olan psikanaliz biliminin kurucusu olan Avusturya doğumlu nörolog Sigmund Freud, sadece kendi dönemini değil kendinden sonra yaşanan süreci de önemli ölçüde etkileyen bir bilim insanıdır. Yaklaşımlarıyla sadece 20. yy. insan psikolojisini değil ortaya koymuş olduğu görüşlerle sanatını, felsefesini vb. birçok alanını etkilemiştir. Psikanalizin kurucusu kabul edilen Sigmund Freud, araştırmacı kimliğiyle ve yapmış olduğu çalışmalarlarıyla daima yeni bir keşif ortaya koymuş ve birçok alanı etkileyen bir kişilik olmuştur. Psikanaliz insanların bilinçaltını incelemek ve ruhsal problemlerini tedavi etmek için kullanılan bir yöntem olmasının yanı sıra insan psikolojisinin yanında toplumsal yaşamın tüm alanlarını da etkileyerek yeni keşiflere neden olmuştur. Freud'un ortaya koymuş olduğu bu kuramda ruh ve çözümleme en belirgin zemini oluşturmuştur. Felsefe sözlüğünde Psikanaliz; “ Özel olarak Freud'un düşünce çalışma ve eserleriyle birleştirilen ruhsal tedavi anlayışı, genel olarak da Breuer ve Freud' un 1880 ve 1890'lı yıllardaki araştırma ve düşüncelerinden çıkan psikoloji akımı” (Cevizci, 2000, s. 716) olarak anlatılır.

Psikanaliz kuramındaki asıl amaç, insan ruhunu ve problemlerini ele alarak çeşitli denemeler ve araştırmalar sonucu tedavi yolu bulunmasıdır. Temel yaklaşımı ise, 19. yy'da insanların yaşamış oldukları problemlerin ve olayların bırakmış olduğu olumsuz etkileri azaltılmaya çalışmaktır (Schultz, vd., 2002: 498). Freud Psikanalizi bazı sinir hastalıklarında tedavi yöntemi olarak uyguladığı bir metottur. Bilinçaltını inceleme metodudur. Psikanaliz, ruhsal dünyada oluşan unsurları ele alarak ayrı ayrı incelemektedir. Bilinçaltıyı ruh dünyasının bir özü gibi kabul eder (Özgü, 1994, s.29).

Psikanaliz ruhsal dünyada var olan tüm olaylara ve yaşanmışlıklara bir sebep aramaktadır. Ruhsal yaşamda bastırılan tüm duygular ve istekler, psikanalizle bastırılmış olan duyguların bilinçli olarak kontrol edilmesini ve zararsız hale getirilmesini amaç edinmiştir. Psikanaliz, sadece ruhsal çözümleme olarak algılansa da, birçok alana olduğu gibi sanat alanına da çok büyük katkıda bulunmuştur. İnsan üzerine ortaya konulan bu ruhsal çözümleme belki de en çok sanatçıları etkilemiştir. Psikanalizin ortaya çıktığı dönemlerde sanatçılar eserlerine yeni bir bakış açısı kazandıracığını ve sanatlarının psikanalizden besleneceğinin farkındadırlar. Freud'un klasik dönem eserlerine ilgi duymuş ve incelemiş olması da, onun da psikanaliz ile sanat arasında bir ilişkilendirmenin kurulabileceğinin farkında olduğunu göstermektedir. Psikanalizi sadece ruh bilimi olarak görmek yerine, onu, tüm alanların sorularına cevap verebilecek bir bilim olarak görmüştür (Parman, 2007, s. 7). Psikanaliz ve sanat arasındaki ilişki sanatçıyı anlama ve çözümlemede yol gösterici olmuştur. İnsanların yaşamış olduğu ruhsal problemler onları çeşitli hastalıklara iterken, sanatçıların bilinçaltında varlığını sürdüren tüm yaşanmışlıklar eserlerde yaratıcılığı ortaya çıkarmıştır. Bazı sanatçılar ise bastırılmış olduğu düşlerini eserlerine yansıtılmışlardır. Fakat unutulmamalıdır ki psikanalitik kuramın, kendinden önce de din, mitoloji ve gündelik konularda da yer aldığı görülebilir. Freud'un kuramının yaygınlaşması sonucunda sanatçıların eserlerinin tam anlamıyla bilimsellik ve özgünlük kazandığını söylemek mümkündür.

Onun içindir ki psikanalitik düşünce, Sembolistler, Sürrealistler ve Ekspresyonistler tarafından yoğun olarak kullanılmıştır. Sanatçılar yaratmış oldukları ürünlerini dönemin şartlarına bağlı olarak, iç dünyalarında gerçekleştirdikleri kuramlara bağlılıkla gerçekleştirmişlerdir. Bu kuram sayesinde sanatçılar iç dünyalarına dönüp, kendilerini analiz

ederek eserlerinde duygularını ön plana çıkarmışlardır. İşte bundan dolayıdır ki Sigmund Freud 20. yy. sanatının gelişiminde ve ilerlemesine büyük katkı sağlamıştır. Özellikle yaratıcılık ve sanatçıdaki yaratıcılık süreçleri üzerinde durmuş, bu süreci yakından izlemiş ve sonrasında da sürece dayalı ürünün ortaya çıkmasına yönelik yaklaşımlarda bulunmuştur. Sanatsal yaratı sürecini inceleyen Freud, “Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri” adlı makalesinde konuya ait oldukça önemli yaklaşımlarda bulunmuştur. Bu makalesinde çocuğun yaratıcılığıyla kurmuş olduğu oyun ile sanatçının düşleri ve hayalleri arasında bir bağlantı kurmuştur (Freud, 1999, s. 126-127).

Kuşkusuz psikanalizin önemli bir kısmını oluşturan hususlardan bir diğeri ise “düş” kurmaktır. Burada kurmak ile görmek arasında bir ayrım olduğunu da belirtmek gerekir. Nitekim “düş görmek” uyku halindeyken istem dışı olarak meydana gelirken, “düş kurmak” ise bireyin farkında olduğu ve uyanık olduğu durumlarda, bilinçli bir şekilde meydana gelir. Kelime anlamı olarak düş: “Uyurken zihinde beliren olaylar ve düşünceler bütünü ‘rüya’ olarak tanımlanırken bir diğeri ifadede ise “gerçek olmayan şey, umut” olarak tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>). Görülen düşlerde gerçeklik daha fazla iken, kurulan düşlerde gerçekliğe daha az rastlanır. Bu kavramların oluşması da bilinçaltının aktivitesidir. Düş kurma ise her zaman gerçekten uzaklaşma veya dışına çıkma isteğidir. Belki de hiçbir koşula bağlı olmadan gerçekleşmesi mümkün olmayan oluşumlardır. Düş kurmak gerçeklerden kaçış yoludur. Kurulan düşlerde kural- lar, sınırlar ve engeller yoktur. Sınırsız özgürlük hâkimdir ve istenilen dünya istenilen şekilde biçimlendirilir. “Doyuma ulaşmayan her birey düş kurar. Bastırılmış istekler, düşlerle doyurulur. Arzular düşlemlerin itici gücüdür ve gerçeklik dünyasından kaçış yerleridir. Düş kurma hep aynı biçimde başlar. Yakınındaki nesneden kaçır ve uzaklaşır. Ötededir ve bir mekânda yer alır (Bachelard, 1996, s. 199). Düş oluşumunda yaşam biçimi, özlemler, umutlar, çevre ve kültürel etkiler oldukça etkili olup, buna bağlı olarak gelişir ve yenilenir. Düşler gerçeklerden beslenir ve erişemediği gizli olan derinliklere ışık tutar. Bir başka deyişle düşler, bilinçaltında gizli olan, baskıya uğrayan ve törpülenmiş düşünceleri yansıtır (Freud, 2014, s. 62). Düşler her ne kadar aşırı ve bayağı olsa da, bilinçaltındaki düşüncelerin ortaya çıkması olarak bilinir. Kişinin ruhsal durumu ve gizli olanın açığa çıkması ön plandadır. Kişinin ruhsal durumu ve gizli olanın açığa çıkması ön plandadır. Tatmin olmayan arzular düş kurma gereksinimini ortaya çıkarır ve yerine gelmemiş olan her şeyi imgelem yoluyla düşlerde gerçekleştirir. Birey gerçekte olmayan ve gerçekleşmesini istediği olguları düşleyip düzelterek gerçekleştirir. “Bazı düşler bir sürenin ardından terk edilip yerini başka bir düşe bırakılıyor; bazıları ise varlığı sürdürmeyi başarıyor, gelişime uğrayıp uzuyor ya da hayat şartlarında ki değişime uyum sağlıyor” (Freud, 2014, s. 25). Eserleri düşselliğe dayanan sanatçılar, nesnelere veya figürleri gerçekçi bir biçimde işleyip, düşsel mekânlar oluşturarak çeşitli eserler ortaya koymuşlardır. Gerçekliği düşsellikle bütünleştirip, kompoze ettikleri mekânlarla düşselliği birleştirmişlerdir.

2.2. Gestalt ve Görsel Algı Kuramı

Gestalt; 1940’lı yıllarda Fritz Perls, Lavra Perls ve Paul Goodman tarafından geliştirilmeye başlanmıştır. İlk zamanlar adı konusunda bazı belirsizlikler yaşanmasına karşın, Wertheimer, Koffka ve Kohler gibi psikologların yapmış olduğu algı çalışmaları, Gestalt adının verilmesinde etkili olmuştur (Daş, 2018, s. 19). Gestalt genel anlamıyla “Biçim, tamamlama, bütünleştirmedir. Gestalt Terapi de kullanıldığında bireyin bütünleşmesini ve yarım kalmışlıklarının tamamlanmasına katkı sağlamaktadır. Gestalt kuramına göre; bütün, parçaların toplamından farklı bir anlama ifade eder. Birey, var olan bütünü parçalarını ayrıştırarak değil, onu bir bütün halinde algılar” (Daş, 2018, s. 21). Aslında bu bir algılama biçimidir. Algılama ise insan ve çevresindeki iletişimin temelini oluştururken kişinin cinsiyetine, eğitimine, yaşına, yaşadığı ortama, beklentilerine ve kültürüne göre değişiklik gösterir. Nesnel dünyadaki duyular, algı yoluyla öznel bilince aktarılarak bellek aracılığıyla iletişim haline geçer (Çağlayan vd., 2014, s. 168-169). Duyuma bir anlam katıldığı zaman algı oluşur. Algılamayla ilgilenen psikologların, öğrendikleri ilk şey algının bir örgütlenme biçimi olduğudur. Bir örgütlenme aracılığıyla alınmış olan duyular derlenip toplanarak, bir anlam kazanır. Gestalt algı psikolojisi üzerine geliştirilen bir teoridir. Bu teoriye göre, düşünme ve sezinleme bir algılama süreci olup, gözlemlene aynı zamanda keşfetmek olarak kabul edilir. Yaşama yüklediği anlamlar kişinin iç dünyasını yansıtmaktadır (Arkoñaç, 2003, s. 393).

Algılama Gestalt kuramıyla direkt bağlantılı olup, algılamanın bireye ve bulunduğu koşullara bağlılığından dolayı, her bir uyarıcıya göre değişik şekillerde yorumlanacağı savunulmuştur (Beyoğlu, 2015, s. 333-340). Gestalt kuramcılarının algının, görmekten çok daha fazlası olduğunu savunmuşlardır. Duyu organlarımız sayesinde algıladığımız nesnelere, veriler aracılığıyla daha ileri gider. Kuramın öncülerinden Wertheimer, uyarıcıların bir aradayken ne şekilde gruplanıp, nelerin yapılacağını belirlemiştir. Algının örgütlenmesine yardımcı ilkeler mevcut olup, bunlardan ilki, Şekil-Zemin ilişkisidir. Algılamanın tamamı şekil ile zemin ilişkisi içerisinde bir gelişme gösterir ve bu ilişki, birbirine bağlı olarak anlam kazanır. Bir diğer ilke olan Benzerlik Yasasına göre; birbirine yakın olan nesnelere algısal bir bütünlük oluştururlar. Bu kapsamda biçim, renk vb. gibi özellikler ile birbirine benzer olan nesnelere, birlikte algılanırlar. Yakınlık yasasına göre de, birbirine yakın olan nesnelere bir bütün halinde olarak, sesler ve dağınık şekiller ise küme olarak algılanmaktadır (Ulusoy, 2015, s. 247). Tamamlama yasasına göre ise; “Bir nesnenin tümü görülmesi de, o nesnenin tümü görünüyormuş gibi algılama tam olur” (Cüceloğlu, 2016, s. 124). Duyular yoluyla algılanan düzensiz varlıkları biz tam olarak algılar ve zihnimize yardımcıyla şekilleri tamamlayabiliriz. Devamlılık yasasında ise algı durumu; “Algı alanında bulunan ve aynı yönde giden birimlerin birbiriyle ilişkili görünme eğilimidir” (Ulusoy, 2015, s. 248). Kısaca algı alanında bulunan ve aynı yönde giden biçimleri ve şekilleri kümelendiririz. Gestalt psikologlarının yasalarının tümünü kapsayan yasa ise Pragnanz yasasıdır. Bu yasa Gestalt Psikolojisinin temel ilkesi olmuştur. Kolaylığın, basitliğin ve bütünlüğün tam olması, Pragnanz yasasının temel ilkesidir (Senemoğlu, 1997, s. 247).

Ana Britanica Gestalt kuramını şu şekilde ifade etmektedir;

Max Wertheimer, Kurt Koffka ve Wolfgang Köhler gibi Gestalt kuramcılarının algı örgütlenmesini öğrenilen ilişkilerin sonucu olarak görmeye yanaşmıyorlardı. Basit duyumların örgütlenmiş algılar oluşturduğunu kabul etmekle birlikte, algının deneyimin temeli olduğunu, insan deneyiminin öğelerin bir araya gelmesinden çok, örgütlenmiş bütünlüklerden (Gestalt) oluşturduğunu öne sürüyordu. Zihin bir şekilde küçük boşlukları mantıksal bir bütün oluşturacak bir biçimde doldurur. Gestalt Kuramına göre, bir şeklin arka planında algı üzerinde önemli etkisi vardır. Algıdaki arka plan etkisine en basit örnek, aydınlık-karanlık karşılığıdır. Uyarının parlak görünmesi yalnızca kendisine değildir. Çevresindeki uyarıya da bağlıdır. Aynı gri kare koyu fon üzerinde daha siyah görünür. Algının en çarpıcı özelliklerinden biri de, uyarının özelliklerinin sürekli değişmesine karşın nesnelere değişmez görünme eğiliminde olmasıdır (Aydın, 1992, s. 27).

Gestalt Psikolojisinde, şeklin algılanması için şekil-zemin, benzerlik, yakınlık, tamamlama ve devamlılık yasaları ile şeklin algılanmasında bu koşullara ihtiyaç vardır. Bu koşulların oluşması için belirli ilişkilerin meydana gelmesi gerekmektedir. Gestalt bu özelliklere bağlı olarak görsel tasarımda etkisini göstermiş ve çeşitli alanlarda görsel algıya bağlı etkinliğini sağlayabilmeyi amaç edinmiştir. Bu teori ile görsel algı, sanatçıların ürettiği eserler üzerinde etkin bir teori olmuştur. Bundan dolayıdır ki Gestalt psikolojisinin çağdaş görsel sanatlar alanında etkisi oldukça büyüktür. Almanya’da kurulan Bauhaus Okulu ile Gestalt kuramı ayrı konularla ilgilenmesine rağmen bütünleşmiştir. Bugün ki temel-tasarım ilkelerinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Bauhaus okulunun sanatçıları, Gestalt teorisinin ortaya koyduğu şekillerden yararlanmışlar ve bu yasaları eserlerine yansıtmışlardır. Kısaca görsel algı ile temellenmiş olan Gestalt kuramı, sanatçıların eserleri üzerinde etkili ve belirleyici olmuştur. Gestalt psikolojisi ile sanatçıların yaşamışlıkları ve doğa ile ilgili var olan tüm gerçeklikleri duyu organları aracılığıyla algılar ve algıladıkları tüm gerçekleri düşünüp zihinsel süzgeçinden geçirerek bilinçaltında var olan gerçeklikleriyle tekrar yorumlamışlardır. Bu durum sanatçıların, duygularını ve zihinde var olan imgelemlerini harmanlamalarıyla, yaratım sürecini gerçekleştirmelerine neden olmuştur.

Görsel algının gerçekleşmesindeki en önemli duyu organı olan göz, ilk olarak görmeyi ve odaklanmayı sağlayarak insan zekâsını devreye sokar. Bunun için bakmak değil, önemli olan görmektir. Görsel algılamayla bireyin psikolojik durumu sanat eserlerinde kendini ifade edebilme özgürlüğüne ulaşmış ve yaratıcı güçlerini ortaya çıkarmıştır. Görsel algılamanın meydana gelmesinde bireyin zekâsını ve bilgisini bilinçli olarak kullanması gerekmektedir. Nasıl gördüğünden ziyade kendi içerisinde ne anlama geldiğini sorgulamalıdır. Görsel algılama her insanda farklı nitelikler taşıyabilir. İnsanların dış dünyadaki gözlemleri, yaşayış biçimleri ve kültürleri buna bağlı olarak değişiklik gösterebilir. Örneğin; bir sanatçının bulunduğu ortamı algılayıp gözlemlemesi diğer insanlarınkinden farklı olabilir. Görsel sanatçıların evrende bulunan ne varsa gözlemleyip algılar ve algıladıklarını kendi iç dünyalarında ayrıştırıp, yorumlayıp resimlerine yansıtırlar (Beyoğlu, 2015, s. 335-336).

Görünen nesnelere duyu yoluyla beyne iletilir. İletilen duyular bilinç ve bilinçaltında önceden tutulan bilgilerle birleşir. İletilen nesne tanınır ve tanınmamış olur. Böylelikle bilinçte duyu verileri yorumlanmaya başlar ve görsel algı oluşur.

3. Psikanaliz Kuramı ve Gestalt Görsel Algı Kuramının 20.yy Sanatına Yansıması

Psikanalizin öncüsü olan Freud, klasik dönem eserleriyle ilgilenen ve sanatla alakalı az yazan bir düşünür olsa da, asıl amacının, psikanaliz yöntemiyle sanat yapıtından çok sanatçı çözümlemesinin önemini ortaya koymak olduğunu göstermiştir. Psikanaliz kuramı modern sanatın gelişmesine ve ifade özgürlüğünün sanata yansıtılıp ilerlemesine katkı sağlamıştır. 20. yy. sanatında sanatçı düşüncesi önemsenmiş ve oluşan bu kişisel düşüncelere sanat eserlerinde yer verilmiştir. Psikoloji ve sanat yapıtları arasındaki ilişki, 20. yy. sanatıyla birlikte özgürlük ve özgünlüğü ön plana çıkarmıştır. Böylelikle sanat, sanatçının düşünce dünyasının ürünü ve onun duygularının dışavurumu olmuş ve sanat eserleriyle oluşan sembolik bir dil haline gelmiştir.

Sanat eserleriyle sanatçının arasında yaşantısal bir ilişki vardır. Bir kişi veya sanatçı, bir esere veya kendine ait olan esere baktığında, esere yansıyan duygusal ifadelerden etkilenir. Bu durum, bilinçaltından gelen yansımaların bilinçli olarak algılanmasıyla ilintilidir. Bir miktar kendilik bir miktar da yabancılaşma hissederek (Güney, 2011, s. 37). Sanatçı yaratı süreçlerinde yaratıcılığın, düşüncenin, bilinçaltının ve düşlerin harekete geçtiği dönemler olmuştur.

3.1. Sembolizm

Sembolizm sanat akımı 19. yy'ın sonlarına doğru edebiyat alanıyla birlikte gün yüzüne çıkmıştır. 1886 yılında Şair Jean Moreas, Natüralizm ve Realizm akımlarını reddeden bir "Sembolizm Makalesi" yayımlayarak akımı başlatmıştır. Moreas akımın öncülerini Charles Baudelaire, Paul Valéry ve Stéphane Mallarmé olarak açıklamıştır (Hodge, 2021, s. 82).

Realistlere ve Empresyonistlere tepki olarak ortaya çıkmış olan Sembolizm akımı, bu iki akımın tersine, iç dünyadan yansıtılan yazınsal ve düşünsel bir akımın görsel ifade biçimi olmuştur. Devam eden araştırmalar sayesinde, bilinçaltında hiç dokunulmamış alanlarda yeni biçimler elde edilmiş ve bu biçimlere sanat eserlerinde yer verilmiştir. Düş-düşsellik, gerçeklik-gerçekdışı ve fantastik konular eserlerde yer almıştır (Cassou, 1999, s. 30). Bu akımın sanatçıları sanat eserlerinde, bireysel ve sezgisel duyguyu ifade ediyorlardı. Sembolizm terimi, düşselliğin ve sezgilerin olduğu her resim için kullanılırdı. Delacroix, renklerin ifadesi kadar, dışavurumcu olabilmenin önemini vurgulayarak fikrin gelişmesini sağladı. Sembolizm sanatçıları, somut dünyadan uzaklaşarak, iç dünyalarına dönüp fikirlerini/düşlerini eserlerine yansıtırlar. Melankoli, kâbuslar, düşler, acı ve umutsuzluk bu akımın başlıca temaları arasında yer alırken, bazı sanatçıları ise yalnız resimler yapmışlardır (Farthing, 2012, s. 338). İçe dönüp, duygularını ve bilinçaltındaki fikirlerini gerçeklikten uzaklaşarak, öz benliklerini resimlerine yansıtmışlardır. Sembolizm sanatçıları yenilikçi gücü düşürdü. Düş kurmak yaratıcılığın başlangıcı olarak kabul edilebilir. Sanatçıları, kendi gücünü kullanarak kişisel özgünlüğü oluşturmayı amaç edinmişlerdir (Cassou, 1999, s. 8). Sembolizm akımına mensup her sanatçısının kendine özgü bir tavrı vardı. Belirli bir olayın izini taşımasa da her birinin kendine özgü yazgısı, çalışmalarında kendini gösteriyordu. Sembolizm bu noktada Romantizm akımına benzemektedir. Kısaca Sembolizm Romantizmin tamamlayıcısı veya devamı olarak da görülebilir.

Sembolizm, bilimsel ve teknik topluma, özellikle de yeni keşfedilen fotoğrafçıların buluşlarına karşı çıkarak, madde karşısında tinselliğe öncelik vereceklerdir. Bu nedenle, Sembolizm yandaşları, bilinci canlandıran güçlere başvurdu; maddenin ve fizik tarafından yönetilen yasaların egemenliğine karşı savaşım verirken algıyı, düşselli, dile getirilmemiş olanı yardıma çağırıyorlar (Cassou, 1999, s. 30).

Yaşamları ve içinde var olan tüm gerçeklikleri, imgelem ve hayal gücüyle bir araya getirdiler. Sanatçıları fantastik ve simgesel varlıklar dünyasını, görmenin sınırlarını aştığı ütopyik ve gerçekte erişemediği her şeyi resmettiler. Ruhsal durumlarının yansımasına önem gösterdiler. Çeşitli renkler ve yer yer ürkücü ışıklarla içsel durumlarını görsel imgelelere dönüştürmüşlerdir. Sembolizm sanatçıları, kendinden önceki akımları reddederek, yeni akımlara da yön gösterici olmuşlardır. Bu akıma dahil olan sanatçıları belirli bir konuya ve biçime bağlı kalmadan, karşı çıktıkları akımların do-

ğalıcı yorumlarına tepki olarak, simgeler aracılığıyla düşüncelerini düşsel bir biçimde eserlerine yansıtmışlardır (Krause, 2005, s. 82).

Sembolizm, 1885-1902 yılları arasında en verimli dönemini geçirmiştir. Akıma hâkim olan kavramlarda yalnızlık ve soyutlama ön planda olmuş, sanatçıların duygu ve düşünceleri, simgesel ve düş gücünün özgürlükleriyle eserlerin oluşmasında belirleyici olmuştur. Sanatçıların ağır basan düşsel zenginlikleri, sınırsız özgünleşmeyi ve evreni yeniden keşfetmeyi ortaya çıkarmıştır. Evrende var olan her şeyin yüzeysel görünümünün dışında, kendi öz benlikleriyle algıladıklarının daha derin anlamları olduğunu sanat eserlerinde ifade etmişlerdir.

Sembolizmin sanatçılarından biri olan Odilon Redon'un (1840-1916), gizemli ve yaratıcı fikirleri resimlerine konu olmuştur. Çocukluğundan beri resim eğitimi alan sanatçı, çok sayıda baskı resim çalışmaları yapmıştır. Redon iç dünyasının yansıdığı eserleri, izleyiciyi bilinçaltı yolculuğuna çıkarmış, düş ürünü eserler, iç dünyasının bizzat yansıması sayılmıştır. Redon "yürek duyarlılığının gizli ve gizemli yasalarına, kısır açıklamalardan medet ummadan, uysallıkla boyun eğenlere sesleniyorum ben" (Cassau, 1999, s. 126) derken çalışmalarının düş ürünü olduğunu ifade etmeye çalışmıştır.



Görsel 1. Odilon Redon, "Ağlayan Örümcek", 1881, Dokuma Kağıt Üzerine Odun Kömürü, 49,5x37,5 cm, Özel Koleksiyon, Hollanda.

Redon'un eserleri, hayal gücünden ve düş dünyasının karanlık ve olağanüstü figürlerini resmettiği için, bilinçaltının sentezi olarak ifade edilmiştir. İçsel dünyası, sanatının ruhunu temsil etmektedir. Melankoli, kasvetli manzaralar ve bulanık gökyüzü eserlerinin temaları arasındadır. Sıra dışı eserlere sahip olan sanatçı; "zihnin bilinçaltını temsil eden birbirinde kopuk düşsel öğelerle Sürrealist düşünceyi meydana getiren, rüyaya benzeyen imgelerin resmini yapıyordu" (Farthing, 2012, s. 339).

Yaşamının sonlarına doğru, Redon'un çalışmalarındaki karamsarlık, yerini renklere bıraktı. Özellikle çiçek resimlerinde renkleri ön plana çıkararak, neşeli resimler ortaya koydu.



Görsel 2. Odilon Redon, “Tepegöz”, 1914, Karton üzerine yağlıboya, 65,8x52,7 cm, Kröller Müller Müzesi, Otterlo, Hollanda.

Çalışmalarında, katıksız düşü ve gerçeğe yakın fantastik öğeleri yorumladı. Öyle ki bitkinin bir yüze dönüşmesi onun sanatında doğaldır. Redon bu konuda şunları söyler: “En gerçek dışı yaratılarıma yaşamın yanılısamamı verme yeteneğimi kimse elimden alamaz” (Cassau, 1999, s. 126). Duygularını her zaman merkeze alan sanatçı, alışılmışın dışında olan eserleri ile her zaman önem kazanmıştır. Eserlerindeki gizemli tavır her daim varlığını sürdürerek, düşü ve bilinçaltına yönelmiştir. “Freud’un evcilleştirmeye uğraştığı bilinçaltının canavarlarına kapıyı ardına kadar açmıştır” (Cassau, 1999, s. 128). Çalışmalarında ölü bir kafaya bakan duvar, hüzünlü yas çanı çalan bir maske, bilinçaltının derinliklerini yansıtan anlam yüklü eserlerdir. Her zaman hayalin, düşün, karamsarlığın ve fantastiğin peşinden gitmiştir. Yaşantısının sonuna kadar gerçeküstü resimleriyle, düşselliğin ressamı olarak kalmıştır.

3.2. Ekspresyonizm

Ekspresyonizm, bir grup sanatçının toplanması ve geleneksel olandan kurtulup, iç dünyayı, çizgi ve renkler aracılığıyla yansıtmayı istemeleri ile başlamıştır. 20. yy’da kendini hissettiren, insanları olumsuz olarak etkileyen gelişmeler ve olaylar, Ekspresyonizm akımını beslemiş, tüm bu olumsuzlukların sanatsal üretime dönüşmesi akımı şekillendirmiştir. “Kendilik; en açık anlamda, herhangi bir şeyin gerçeğidir. Biçimi karşısına alması da bu yüzdendir” (Hançerlioğlu, 2016, s. 268). Ekspresyonizm, sanatçının kendi duygularını, nesnelere ve doğayı bizzat ifade ettiği bir sanat akımıdır. Bu akım nesnelere ve doğayı genel olarak betimlemeye karşı çıkmış ve öznel olarak kendi iç dünyasındaki gerçekliği yansıtmayı amaç edinmiş, gerçeği tekrarlamayı reddetmiş ve yeni bir gerçeklik yaratmıştır. “Dışavurumcu sanatçı, resmini yaptığı nesnede, figürde ya da doğada var olan determinist ilişkileri bozar; kendini geliştirmek üzere onları varlığına katar. Ardında tuvale yansıttığı yalnızca kendi izleridir” (Acar, 2007, s. 51).

Bu akımın sanatçıları güzellik kaygısı yaşamadan çirkinliği gizlemeden hayatı yansıtmayı amaç edinmişlerdir. Hiçbir estetik kaygı yaşamadan hayatın içinde var olan her şeyi kendi hisleriyle tuvallerinde betimlemişlerdir. Ekspresyonizm’in olduğu döneme denk gelen toplumsal hadiseler, acılar ve hüzünler akıma mensup sanatçıların resimleri içinde kendini göstermiştir. Fırça vuruşları ve renkler bir anlatım aracı olarak sanatçının duygularını yansıtmıştır. Dışavurumcu sanatçılar, doğayı duyguları aracılığıyla resmedip hayallerini yansıtarak, yeniden yaratma ve canlandırma yoluna girmişlerdir. Renk, biçim, his ve sembollerle üretmenin gerçeklik olduğu görülmektedir. Ekspresyonist sanat akımı, kendini gösteren sanatsal bir gerçeklik olarak kabul edilmektedir. 20. yy. boyunca Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk gibi başlıklar altında çeşitli gruplaşmalardan söz edilebilirken, bu gruplaşmalar içindeki sanatçı-

ların hemen hiç birinin bir diğerine benzememesi de Dışavurumculuğun doğasına ilişkin bir durumdur (Antmen, 2008, s. 34).

Bu yüzyılda Sigmund Freud'un Psikanaliz kuramı büyük yankı uyandırmış, ortaya koyduğu buluş sayesinde insanın bilinçaltı, bir evren olarak görülmüştür. Freud, klasik dönem sanatına ilgi duyarken, bu dönemki sanatçılar ve sonraki sanatçılara da yol gösterici olmuştur. Freud'un kuramları sanatçıda, bazen bilinçdışına inmek bazen de onu direk etkileyerek sanatının içerisinde kendine yer edinmesini sağlamıştır.

Freud çağdaşı sayılan Ekspresyonist akımıyla doğrudan ilgilenmemiş; fakat kuramları, akımın sanatçıları fazlasıyla etkilemiştir. Freud'un etkisine ve öğretilerinin doğrudan aktarılmasına Sürrealizm'de rastlanmaktadır. Bu kurum, sanatçının karşısındakini analiz etmesinde aydınlatıcı olmuştur. Freud ve sanat kavramının kendini Sürrealizm akımıyla gösterdiği düşünülmektedir. Ekspresyonizm akımında mutluluğu kendi iç dünyalarında bulma düşüncesi hayal kırıklığıyla sonuçlanmış ve Sürrealizm akımıyla birlikte yeniden ortaya çıkan psikolojik bozukluklar, tüm ayrıntılarıyla yeniden gün ışığına çıkmıştır.

Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi gruplar, Ekspresyonizm'i daha da etkin hale gelişmesine katkı sağlamıştır. 1905 yılında kurulan Die Brücke'ün kurucuları arasında Ernst Ludwig, Eric Heckel, Emil Nolde, Kirchner ve Karl Schmidt Rottluff gibi sanatçıları saymak mümkündür. Bu grubun en belirgin özelliği, özüne inilmiş şekillerin kullanımı ile deforme edip, var olan kurullarla red edilmiş mekanlar yaratmaktır. Figürleri deforme edip canlı renkler kullanarak resimlerini betimleyen Kirchner, insanın yaşamış olduğu toplumdaki uzaklaşma, yabancılaşmasından kurtulacağını savunmuştur. Kurulan bu grup zamanla birbirinden uzaklaşan sanatçılardan dolayı 1913 yılında dağılmıştır.

Der Blaue Reiter (Mavi Biniciler) 1911 yılında oluşan bir grup olup, Franz Marc, Kandinsky ve Paul Klee en önemli sanatçıları arasındadır. Amaçları resimlerinde duygularını ön plana çıkarıp, soyut resme yönelmeleriydi. Doğadan uzaklaşp, kendi ruh hallerini yansıtmaya çabası içine girmişlerdir. Grubun temsilcilerinden olan Kandinsky Fovizm'in renk anlayışından etkilenmiş ve sert eleştirilere maruz kalmıştır. Grup savaşın başlaması sebebiyle 1914 yılında dağılmıştır (Eroğlu, 2007, s. 367-369).

Her dönemde sanatçılar; duygularını, düşüncelerini, içinde buldukları trajedik durumları düş gücü ve imgelem yoluyla eserlerine yansıtmışlardır. Ekspresyonizm akımının önemli temsilcilerinden olan Edvard Munch, iç dünyasına yönelip abartılı renkler ve şekillerle ölüm, korku, acı, karamsarlık gibi konuları işlemiştir. Ruh halini yansıtan resimler yapmaya karar vererek günlüğüne şunları yazmıştır: "Okuyan erkeklerle yün ören kadınların bulunduğu iç mekânlar yapmaktan vazgeçmeliyiz. Biz, yaşayan insanların, soluk alan insanların, soluk alan, hisseden, acı çeken ve seven insanların resmini yapmalıyız" (İnankur, 2008, s. 1108).



Görsel 3. Edvard Munch, "Kaygı", 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya, 94x74 cm, Munch Müzesi, Oslo, Norveç.

Munch, “Doğanın haykırışını duyuyorum demiştir” (Kınay, 1993, s. 275). Sanatçı duygularındaki hüznü ve acıyı eserlerine yansıtmayı başarmıştır. Sanatçının yapmış olduğu eserler içsel duygularıyla algıladığı varlıkların dışavurumudur. Görmüş oldukları her şeyi duygu süzgeçlerinden geçirerek sunmaktadırlar.



Görsel 4. Edvard Munch, “Çığlık”, 1893, 91x73,5 cm., Karton Üzerine Yağlıboya, Tempere, Pastel ve Mum Boya, National Galeri, Oslo, Norveç.

Edward Munch’ın “Çığlık” isimli çalışması Ekspresyonizm akımının simgesi haline gelmiştir. Sanatçı kullanılan renkler ve biçimlerle ruhsal çalkantısını resimlerine yansıtmıştır. “Munch’ un sanatının hem durgunluk, hem de açıklıkla yoğrulmuş olan, bu içten gelen çığığı, kendini açığa vurması, sinirliliğı ve baskı altında tutulan ruhu, yüzyılın başında bir yol göstericiydi” (Richard, 1999, s. 29).

3.3. Sürrealizm

Sürrealizm akımı, 20. yy’ın başında kendini göstermeye başlamıştır. Akıma mensup sanatçılar, Freud’un psikanaliz kuramından etkilenmiş ve bilinçaltının düşsel dünyasına yönelmişlerdir. Sanat; devrimler, teknoloji ve yaşanan acılarla insan bilincinin yansıması olarak ifade edilmiştir. Bunlarda savaşın geride bıraktığı acılara, umutsuzluklara ve düş kırıklıklarına rastlamak mümkündür. Büyük yankı uyandıran akımın öncülerinden olan Andre Breton, 1924 yılında Freud’un etkisiyle yayınlamış olduğu manifestoyla akımı duyurmuş oldu. Otomatizm yöntemi yayınlamış olduğu manifesto, bir dergi aracılığıyla yayınlanmış oldu. Aslında ilk olarak edebiyat alanında etkili olan Sürrealizm, daha sonraları resimde kendini göstermiştir.

Sigmund Freud’un psikanaliz kuramı Sürrealistlerde de merak uyandırmış, bu kurama sanat alanında da yer verilerek farklı bir boyut kazandırılması başarmıştır. “Breton, Sigmund Freud’un özellikle düşler ve bilinçaltı kuramlarıyla yakından ilgiliydi. Bundan dolayıdır ki Sürrealizm akımına bu kuramların etkisi büyük olmuştur” (Rona, 2008, s. 589). Freud, dünyadan alınan verileri bilinçaltında toplayarak, rüyalarda ve hayallerde açığa çıkacağını belirterek Sürrealist sanatçılar üstünde büyük etki yaratmıştır. Freud’un ilkeleri, sanatçıların eserlerinde kendini göstermeye başlamıştır. Sürrealizm aslında, savaşı yol açtığı olumsuzlukları ve bu olumsuzlukların getirmiş olduğu sıkıntıları ortaya çıkarmıştır. Akımın esin kaynağı bunalım ve rüyadır. Psikanaliz kuramının ortaya koyduğu araştırmalar Sürrealizm’i büyük ölçüde etkilemiştir. Bu kuram, bireyde zihin ile bilinçdışı unsurlarının arasındaki ilişkiyi ortadan kaldırmaya çalışmış, sanatçılar bilinçaltında var olanları özgün bir şekilde dışa vurmuşlardır.

Sürrealistler mantığı hiçe sayıp bilinçdışının yardımıyla hakikate ulaşmayı hedeflemişlerdir. Güzel duygulardan ve ahlaktan uzak olarak mantık ile uygulanan her şeyi reddetmişlerdir. Gerçeğı yansıttıklarını savunarak bilinçaltının

derinliklerine hapsolan gerçekleri gün yüzüne çıkarmışlardır. Onlar, için bilinçdışına çıkma isteklerinin ve yaşanan tasaların kaynağına inebilme yolunu sanatla bulmuşlardır. Plastik sanatlar dışında diğer tüm sanat dallarını da etkilemeyi başarmışlar, düşlere ve resme oldukça önem vermişlerdir. 1925 yılında etkisini yitirmeye başlayan akımın sanatçıları kendi anlatımlarına duygularını katarak her şeyi kendi fikirleriyle yansıtmışlardır. Akım, kendinden sonra gelecek olan akımlara yarar sağlamış ve etkilemiştir.

Surrealizm en önemli sanatçılarından olan Salvador Dali, bu akımla ilk kez Paris'te tanışmış ve Freud'un Psikanaliz Kuramının izinden gitmeye çalışmıştır. Kısa bir zaman sonra gerçeküstücü resimleriyle grubun içinde yer almıştır (Turani, 2012, s. 622). Konularında sınır tanımayan Salvador Dali, bilinçaltını direk yansıtan sanatçılardandır. Amacı düzensizliğe bir düzen verip, var olan dünyanın itibarını ortadan kaldırmaktır.



Görsel 5. Salvador Dali, “Belleğin Azmi”, 1931, 24x33 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Dali'nin en ünlü eseri olarak bilinen “Belleğin Azmi” kesin ve değişmez olan zaman kavramına bir başkaldırı olarak değerlendirilmiştir. Resimlerinde kesin bir bilgiye sahip olunmamasıyla birlikte, eriyen saatler ve orta kısımda belirli bir şekle sahip olmayan insan yüzü farklı bir evrenin çağrışımını yapmaktadır. Arka planda bulunan manzara ise gerçeğe ait durmaktadır.



Görsel 6. Salvador Dali, “Giyom Tell Muamması”, 1933, 346x202 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, İsveç.

4. Sonuç

Yapılan araştırmalar sonucunda, Psikoloji ve Resim Sanatı arasında bağlantı kurulmuştur. Sembolizm, Ekspresyonizm ve Sürrealizm sanatçılarının Bilinçaltında yola çıkarak, Doğada var olan soyut-somut varlıklara ve gerçekliklere yeni anlamlar yüklemişlerdir. Böylelikle bilinçaltı aracılığıyla yeniden yaratma çabasına girmişlerdir. Dış gerçeklikleri zihinlerinin süzgecinden geçirerek, içsel gerçekliklerini çalışmalarına yansıtımlarıdır. Sanatçıların eserlerinin, içsel yansıması olduğu ve ruhsal çözümlenmeye yardımcı olacağı bulgusuna ulaşılmıştır. Çağdaş sanatla birlikte, bilinçaltında var olanlar resme yansıtılmış ve bu bağlamda Resim Sanatı ile psikoloji arasındaki bağlantının ayrıntılı bir şekilde ilişkilendirilmesi kanısına varılmıştır. Sanatçıların eserlerini ortaya koyarken nasıl bir ruh haline sahip oldukları ve bilinçaltının eserlerine yansımasının hangi boyutlarda olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Özellikle düşsellik bağlamında sanatçıları güdüleyen ve etkileyen hususlar da ayrı olarak ele alınmış,

Kaynakça

- Acar, B. (2007) “Dışavurumculuk ile Dışavurumun Ayrımılaştırılması”, *Artist Modern Dergisi*, (10/83), ss. 49-51.
- Antmen, A., (2008), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (1.Baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arkonaç, S.A., (2003), *Psikoloji-Zihin Süreçleri Bilimi*, (1.Baskı), İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Aydınlı, S., (1992), *Mimarlıkta Görsel Analiz*,(1. Baskı), İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi.
- Bachelard, G., (1996), *Mekanın Poetikası*, çev. Aykut Derman, (1.Basım), İstanbul: Kesit Yayınları.
- Beyoğlu, A., “Sanat Eğitiminde Algı, Görsel Algı ve Yanılsama: Victor Vasarely’nin Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17/2015, (1), ss. 333-340).
- Cassou, J., (1999), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, (3. Baskı), İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Cevizci, A., (2000), *Felsefe Sözlüğü*, (3. Baskı), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cüceloğlu, D., (2016), *İnsan ve Davranışı*, (33. Baskı), İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Çağlayan, S., M. Korkmaz, vd..., “Sanatta Görsel Algıyı Literatür Açıdan Değerlendirilmesi”, *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2014/3 (1), ss. 168-169.
- Daş, C., (2018), *Gestalt Terapi Bütünleşmek ve Büyüme*, (6. Baskı), Ankara: Altınordu Yayınları.
- Eroğlu, Ö., (2007), *Sanatın Tarihi*, (1. Baskı), İstanbul: Mart Matbaacılık Sanatları.
- Farthing, S., (2012), *Sanatın Tüm Öyküsü*, çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, (1. Baskı), Çin: Hayalprest Yayınevi.
- Freud, S., (2014), *Psikanalize Giriş- Rüya*, çev. A. Can İdemen, (2. Baskı), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Freud, S., (1999), *Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri*, çev. Dr. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Güney, M., (2011), *Sanat ve Psikiyatri*, (2. Baskı), Ankara: Grafik Çalışma Yayınevi.
- Hançerlioğlu, O., (2016), *Felsefe Sözlüğü*, (18. Baskı), İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hodge, S., (2021), *Modern Sanatın Kısa Öyküsü*, çev. Deniz Öztok, (1. Basım), İstanbul: Hep Kitap.
- Kınay, C., (1993), *Sanat Tarihi*, (1. Baskı), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Krausse, A.C., (2005), *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, çev. Dilek Zaptçioğlu, (1. Basım), Almanya: Literatür Yayıncılık.

Özgül, H., (1994), *Psikolojinin Üç Büyüklüğü-Freud, Adler, Jung*, (1. Baskı), İstanbul: Mart Yayıncılık.

Parman, T., (2007), *Freud ve Çağdaş Sanat*, (1. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Passeron, R., (1982), *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Sezer Tansuğ, (1. Baskı), İstanbul: Remzi Kitapev.

Richard, L., (1999), *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usambaş, (3. Baskı), İstanbul: Remzi Kitapevi.

Rona, Z., (2008), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*, (2. Baskı), İstanbul: Yem Yayın.

Senemoğlu, N., (1997), *Gelişim Öğrenme ve Öğretim Kuramdan Uygulamaya*, (1. Baskı), Ankara: Ertem Matbaacılık.

Schultz, S.E., vd., (2002), *Modern Psikoloji Tarihi*, çev. Yasemin Aslay, (2. Basım), İstanbul: Kaknüs Yayıncılık.

Turani, A., (2012), *Dünya Sanat Tarihi*, (16. Baskı), İstanbul: Remzi Kitapevi.

Ulusoy, A., vd., (2015), *Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi*, (8. Baskı), Ankara: Anı Yayıncılık.

İnankur, Z., (2008), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*, (2. Baskı), İstanbul: Yem Yayın.

İnternet

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

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: <https://eclecticlight.co/2016/11/29/into-the-light-odilon-redons-unique-eye-1-to-1894/>

Görsel 2: <https://www.sanatabasla.com/2021/07/tepegoz-cyclops-redon/>

Görsel 3: [https://stringfixer.com/tr/Anxiety_\(painting\)](https://stringfixer.com/tr/Anxiety_(painting))

Görsel 4: [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k_(tablo))

Görsel 5: <https://www.kreatifbiri.com/bellegin-azmi-the-persistence-of-memory/>

Görsel 6: <https://tr.pinterest.com/stephfayard39/art-famous-works/>

Burcu ÖZYONAR ÇIRAK

Dr..Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi, burcuozyonar@gmail.com, Trabzon-Türkiye

ORCID: 0000-0002-9335-1576

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA İKİ KIZ KARDEŞ:**ŞÜKRİYE DİKMEN ve TİRAJE DİKMEN****Özet**

Ülkemizde modernleşme sürecinde kuvvetli ifade biçimleri ile yer alan Şükriye ve Tiraje Dikmen, Türk resim tarihi için önem taşıyan ressam iki kız kardeşir. Şükriye Dikmen'in iki boyutlu portre, natürmort ve peyzajları; Tiraje Dikmen'in nonfigüratif deneysel çalışmaları dönemin tasvirici sanat anlayışı karşısında cesur adımlar atmıştır. Sanat eğitimlerini Paris'te alan iki kız kardeş Paris'teki yenilikçi yaklaşımlardan etkilenmişlerdir. Bu çalışmanın amacı, her iki kız kardeşin sanat eğitimlerine ve yaklaşımlarına birlikte bakarak, sanat anlayışları üzerindeki gelişen farklılıkları ve benzerlikleri ön plana çıkarmaktır. Bu çalışma, alanyazında sanatçıların bir arada değerlendirildiği çalışmalar olmaması bakımından önem taşımaktadır. Çalışmada, Dikmen kardeşlerin sanatlarındaki farklılığın toplumsal konulara yönelik hassasiyetleri, politik ve apolitik duruşları ile ilgili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu çalışmayla birlikte çağdaş Türk resim sanatı alanındaki araştırmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Şükriye Dikmen, Tiraje Dikmen, Çağdaş Türk Resim Sanatı.

TWO SISTERS IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING:**ŞÜKRİYE DİKMEN AND TİRAJE DİKMEN****Abstract**

Şükriye and Tiraje Dikmen, who took part in the modernization process in our country with strong expressions, are two sisters who are important for the history of Turkish Painting. Şükriye Dikmen's two-dimensional portraits, still lifes and landscapes, and Tiraje Dikmen's nonfigurative experimental works took courageous steps against the descriptive art understanding of the period. The two sisters, who received their art education in Paris, were influenced by the innovative approaches in Paris. The aim of this study is to highlight the differences and similarities on the understanding of art by looking at the art education and approaches of both sisters together. This study is important in that there are no studies in which artists are evaluated together in the literature. In the study, it was concluded that the difference in the art of the Dikmen sisters is related to their sensitivity to social issues, their political and apolitical stances. It is thought that this study will contribute to the researches in the field of Contemporary Turkish Painting Art.

Keywords: Şükriye Dikmen, Tiraje Dikmen, Contemporary Turkish Painting Art.

1. Giriş

Paris, 1850-1950 yılları arasında Osmanlı ve Cumhuriyet Türkiye'sinin sanatta modernleşme sürecinde büyük role sahip olmuş, çağdaş Türk resim sanatının şekillenmesini sağlamıştır. Hem Osmanlı hem de Cumhuriyet sonrası birçok sanatçı devlet tarafından burslu olarak Paris'e gönderilmiştir. İkinci Dünya savaşı sonrası Fransa'nın toparlanmasıyla birlikte sanatın merkezi sayılan Paris'e olan ilgi artmıştır. 1940-1950'li yıllar arasında pek çok sanatçı uzun ve kısa vadeli olarak kendi imkânlarıyla Paris'e giderek çalışmalarını orada sürdürmüştür. Bu sanatçılar daha önce

devlet teşviki ile gönderilen sanatçılardan farklı olarak, sanatçı kimliklerindeki özerlik ile oradaki sanat üretimine dahil olmuş ve sanatçı atölyelerinde üretimlerine devam etmişlerdir (Artun, 2007: 279). Bu sanatçılar arasında kadın ressamlarımızın sayısı az olmakla birlikte, Şükriye ve Tiraje Dikmen kardeşler az sayıdaki kadın sanatçılar arasında yer alarak çağdaş Türk resim sanatında önemli bir yer edinebilmişlerdir.

Şükriye Dikmen (1918-2000) 1940 yılında Güzel Sanatlar Akademisi orta kısmına başlamış ardından 1948'de Resim Bölümü Yüksek Kısmından mezun olmuştur. Dikmen Türkiye'deki eğitimi sırasında Türk resminin önemli ressamları olan Zeki Kocamemi, Nurullah Berk ve Cemal Tollu'dan ve Akademide bulunan Leopold Levy' den (1882-1966) eğitim almıştır. Akademiden mezun olmasının ardından Paris'e giderek üç yıl Fernard Leger (1881-1955) ardından Gustave Singier (1909-1984) ve Roger Chastel (1897-1981) ile de iki yıl çalışma imkanı bulmuştur. Dikmen sanat eğitimini geliştirmek için Paris Ecole du Louvre'un Sanat Tarihi Bölümü'nden eğitimine devam ederek 1953'te mezun olmuştur (Katipoğlu, 2000: 11). Dikmen batı'daki müzeleri incelemek üzere beş yıl Fransa ve beş yıl Amerika'da yaşamış ayrıca Hollanda, Belçika, İngiltere, Almanya ve İskandinav ülkelerine seyahatlerde bulunmuştur (Dikmen, 1983: 4).

Tiraje Dikmen (1924-2014) İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nden 1946 yılında mezun olmuş, aynı fakültede doktora eğitimine devam ederken ablası ile İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne yaptığı ziyaretleri sırasında Léopold Lévy (1882-1966) ile tanışmasıyla resme yönelerek, sanat ile olan bağı kuvvetlendirme yoluna girmiştir. Levy'nin tavsiyesi ile iki yıl Zeki Kocamemi Atölyesi'nde eğitim almıştır (Üstünipek, 2009: 151). Fransız hükümetinin verdiği bursla birlikte 1949'da Paris'e giden sanatçı, École du Louvre'da Sanat Tarihi ve Müzeoloji bölümünü bitirmiştir (Tiraje Dikmen: 2020). Dikmen, Paris'te yaşadığı yıllar içinde, Paris'e kesin dönüş yapan Leopold Levy'le çalışmalarını sürdürmüştür. Dikmen, Levy vesilesiyle aralarında Max Ernst, Yves Bonnefoy, Man Ray, Jacques Herold, Patrick Waldberg, Tristan Tzara, B. Condras, Charles Estienne gibi sanatçı, yazar ve eleştirmenlerinde olduğu dönemin pek çok kişiyle yakın ilişkiler kurmuştur (Abiyeva, 2019: 20-21).

Yaşadıkları dönemin şartlarına rağmen sanatları ile kuvvetli bağlar kuran iki kız kardeş, aldıkları eğitim ve sanatsal üslupları ile önemli adımlar atmışlardır. Şükriye Dikmen ve Tiraje Dikmen, çağdaş Türk resim sanatının belirginleşmeye başladığı yıllarda birbirlerinin gölgesinde kalmadan farklı üsluplar edinerek ilerlemişlerdir.

Nitel yaklaşımın benimsendiği bu çalışmada literatür taraması yapılarak verilere ulaşılmıştır. Çağdaş Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olan ressam iki kız kardeşin, daha önce sanatlarını birlikte ele alan bir çalışma olmaması sebebi ile önemli olduğu, bu bakımından çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışmada, Şükriye Dikmen ve Tiraje Dikmen'in sanat anlayışları arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri ortaya çıkararak, sanatçı kimliklerine ışık tutulması amaçlanmıştır. Bu bağlamda iki kardeşin sanatları incelenerek analizi yapılmış ve bazı çıkarımlarda bulunulmuştur.

2. Şükriye Dikmen'in Sanat Anlayışı

İki boyutlu yalın anlatımı ile tanılan Şükriye Dikmen, portre, natüremort, peyzaj konulu eserler üretmiştir. Eserlerin çoğunu portreler oluşturmaktadır. Özellikle yakın çevresindeki insanların portrelerini resmeden sanatçı, subjektif bakış açısıyla yorumlamıştır (Görsel 1). Modellerini yakından tanıması samimi bir duygu ile eserlerini üretmesini sağlamıştır (Dikmen, 1983: 5). Ağırlıklı olarak kadın portreleri bulunan çalışmalarında figürler stilize edilerek anatomik oranlarında oynamalar yapmıştır (Görsel 2). Çoğu portrelerinde figürlerin boyun kısımları abartılarak uzatılmış, kol ve eller ince uzun şekilde deforme edilmiştir. Dikmen saf ve yalın üslubunda şüphesiz hocası Fernard Leger'in yalın tarzından etkiler görülmektedir (Görsel 3). Rengi saf ve pürüzsüz kullanmış, keskin kararlı konturlarla çevrelediği formlar oluşturarak, anıtsal figür ve portreler yaratmıştır (Gültekin, 1992: 23). Portrelerinde ifadelerin durağanlığı dikkat çekicidir. Çoğu portresinin bakışları izleyiciden uzaktır. Çoğu kez düz bir fonun önünde yer alan portrelerinin dışında, çiçekleri birer motif gibi kullanarak portrelerini süslemiştir.



Görsel 1. Şükriye Dikmen, Portre, 1970, 64x70 cm.



Görsel 2. Şükriye Dikmen, Portre, 1960, 54x115 cm.



Görsel 3. Fernard Leger, Kadın ve Kitabı, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 81,4 cm.

Portrelerinde kurduğu yalınlığını peyzaj çalışmalarına da yansıtan sanatçı, özellikle 1970-1980 yılları arası peyzaj kompozisyonlar daha çok üretmiştir (Rona, 1997: 457). Perspektif anlayışına bağlı kalmadan özgün bir bakış açısıyla resmettiği manzaralarında düz, tonlamadan uzak, olabildiğine yalın hatları ortaya koyarak neredeyse soyuta yakın kompozisyonlar elde etmiştir (Görsel 4). Yol, deniz, dağ ve ağaçlar bu çalışmalarında edindiği temalar olmuştur (Görsel 5). Dikmen peyzaj çalışmalarını seyahatleri sırasında görmüş olduğu yerlerin hafızasında yarattığı tezahürlerini yansıtmakta olduğunu belirtmiştir (Dikmen, 1983: 5).



Görsel 4. Şükriye Dikmen, Peyzaj, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 5x65 cm.



Görsel 5. Şükriye Dikmen, 1945, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 51x41 cm.

Sanatçının eserlerinin bir diğer konusu ise natürmortlar olmuştur. Bu çalışmalarında çiçekleri tema edinmiş olan sanatçı, olabildiğine yalın geometrik formlardan yararlanmıştır (Görsel 6-7). Çiçek türlerini yansıtan bu kompozisyonlar yine sanatçının yorumu ile zenginleşerek izleyicide neşe ve haz vermeyi amaçlamaktadır (Katipoğlu, 2000: 25). Çoğu bir vazo içinde resmedilen çiçeklerden farklı olarak, düz bir fon üzerinde adeta bir motifi anımsatan çalışmaları da bulunmaktadır (Görsel 8).



Görsel 6. Şükriye Dikmen,
Kontrplak üzerine yağlıboya, 39x29
cm.



Görsel 7. Şükriye Dikmen,
İsimli, 1985, 49x70 cm.



Görsel 8. Şükriye Dikmen,
Kompozisyon, 130x70 cm.

Sanatçının portre, natüremort ve peyzaj çalışmalarından ayrı olarak desenleri, yağlıboya nü ve soyut kompozisyonları da bulunmaktadır. Bu çalışmalarında da izlediği yalın anlatımını görmekteyiz (Görsel 9-10-11).



Görsel 9. Şükriye
Dikmen, Abstre,
1965, 44x86 cm.



Görsel 10. Şükriye Dikmen, Erkek Kadın,
1955, 49x64 cm.



Görsel 11. Şükriye Dikmen,
Portre, Desen.

Dikmen'in eserlerine baktığımızda onun sanatını ve üslubunu belirleyen temel eğilimlerin; çalışmalarında, her türlü süsten uzak yalın ifade ve formlar yaratması, formu sınırlayan belirgin siyah kontur kullanması, yağlı boyayı incelterek doku yaratmadan pürüzsüz şekilde kullanması, çoğu çalışmasını kontrplak, duralit ve mukavva üzerine çalışması, renkleri düz tonlamadan uzak kullanması, açık ve koyu renklerle espası sağlaması, figürlerini stilize etmesi, sübjektif bakış açısıyla sevdiği konuları ele alması, çalışmalarının izleyicide neşe ve haz uyandırmasını hedeflemesi olarak sayılabilir. Ayrıca Dikmen, sanatını beğeni kaygısı gütmenden kendi kişiliğinin yansımaları olarak icra etmiştir diyebiliriz. Öyle ki sanatçı sanatı hakkında "İçimden geldiği gibi resim yapıyordum. Birde resimlerime bakan kişilerin bunların karşısında mutluluk duymalarını isterim. Buna erişirsem bende mutlu olacağım (Dikmen, 1983: 5)." şeklinde ifade etmiştir.

Şükriye Dikmen bazı kaynaklarda Türk resim sanatında özellikle D grubu içinde gösterilmiş olsa da aslında herhangi bir sanat hareketinin içinde yer almamıştır, akademideki hocalarının D grubunda olmaları sebebiyle D grubu içerisinde de dolaylı şekilde bulunmuş olduğu söylenebilir (Özyonar Çırak, 2013).

Dikmen'in herhangi bir grubun içinde aktif yer almamış olmasına rağmen bağımsız olarak sanatında başarıya ulaşmıştır (Tansuğ, 2000: 29).

3. Tiraje Dikmen'in Sanat Anlayışı

Özellikle desenleri ile hatırlanan Tiraje Dikmen, sanat hayatının ilk on yılı yalnızca desen üretmesi onun desene verdiği önemi göstermektedir (Abiyeva, 2019: 57).

Çalışmalarında gündelik yaşama tanıklık eden ve çağın devinimlerini izleyiciye aktaran kompozisyonlarında, çoğunlukla kalabalık insan toplulukları görülmektedir (Karaesmen, 2010: 131).

Toplumsal olaylara şahitlik eden çalışmalarının konusunu protestolar, çatışmalar, göçler, kızıl bayraklı yürüyüşler, büyüler-ayinler oluşturmaktadır. Paris'te uzun yıllar yaşamasına rağmen ülkesindeki toplumsal olaylara hassasiyet göstererek çalışmalarında da konu edinerek, 1968 Mayıs olayları, Zonguldak kömür işçilerinin grevleri, Körfez Savaşı göçleri gibi olayları kalabalık insan figürlerinden oluşan çalışmaları ile resmetmiştir (Artun, 2003). 1968 Mayıs olaylarının patlak verdiği yıllarda Paris'te bulunmasına rağmen yaşanan çatışmayı desenlerine yansıtarak "Mai 1968" isimli bir seri eser üretmiştir (Görsel 12). Bu çalışmalarda sanatçı, polis-öğrenci çatışmalarının gerilimi dinamik çizgileriyle yorumlamıştır (Gürdaş, 2020: 165).



Görsel 12. Tiraje Dikmen, Mai 68 Serisi.

1990 yılından itibaren ise "göç" konusunu işlediği desenlerinin yanı sıra, 2000'lerden sonra "büyü" konusunu ele almıştır (Tiraje Dikmen, 2020). Dinamik çizgilerle ürettiği kalabalık insan topluluklarından haricen ikili ve tekli insan (Görsel 13) ve hayvan figürlerinin (Görsel 14) yer aldığı kompozisyonları da bulunmaktadır. Tiraje Dikmen figürleri hakkında "Resimde önemli olanın figürün hakikatini (dış biçimini) aynen görmek değil, arkasındaki anlatıyı bellekte biçimlenmiş biçimiyle aynen aktarabilmek (Altuğ, 2002)" olarak tanımladığı eserlerini ifade ettiği gibi kendi tahayyülünde oluşan imgeyi yansıtmayı amaçlamıştır.



Görsel 13. Tiraje Dikmen, Figürlü Kompozisyon, Kağıt Üzerine Serigrafik Baskı 11/100, 40x60 cm.



Görsel 14. Tiraje Dikmen, At, Kağıt Üzerine Çini Mürekkebi, 50x35 cm.

Paris'te Galerie Edouard Loeb galerisinde ilk sergisini açan sanatçı burada desenleriyle dönemin önemli ressamlarından beğeni kazanmıştır. İkinci kişisel sergisini de aynı galeride 1960'ta düzenleyen Dikmen, yağlıboya eserlerinin yer aldığı bu sergiyle birlikte "imgesel resmin temsilcisi" olarak gösterilmiştir (Artun, 2003). Pastel, guaj ve yağlı boya ile ürettiği renkli çalışmalarında (Görsel 15-16) ise desen çalışmalarındaki figür kompozisyonlarının benzerlerini kuran sanatçı, dinamik fırça ve çizgi hareketleriyle ve yoğun stilizasyonlarla oluşturduğu figürlerinin etrafını çevreleyen geniş boşlukların yer aldığı eserler üretmiştir (Ersoy'dan akt. Kılıç, 2005: 100). Sanat tarihçi Necmi Sönmez Dikmen'in sanatı hakkında, "Çizgi ve lekeleriyle, bir ağaçla insan, bir köpekle martı arasındaki farklılıkları yok ederek 'tanımsız varlıklar' ortaya koymayı başardı (Sönmez, 2014)." şeklinde yorumda bulunmuştur. Sanatçının 1985 tarihinde Galeri Nev'de açılan sergisi için kaleme aldığı yazısında Patric Waldberg ise:

Tiraje'nin topluluklarının arasında, şurada burada, dolgun biçimli, ifadeleri gizli, Fayoum portreleri kadar güzel ve esrarengiz bazı kadın portrelerinin de bulunduğu görülüyor. Kişiliğin varlığı, mesafe, şeffaflık, onun sanatının nitelikleridir. Yaşam duygusu öylesine heyecanlı, öylesine berrak, öylesine içten ki, her yarattığı doğal bir hareketten ortaya çıkmış gibi oluyor ve tüm katılıkları dışlıyor. Tiraje, zamanların hafızasındaki izleri keşfetmek gibi nadir bir imtiyaza sahip (Waldberg, 1984: 2).

Şeklinde ifade etmiştir.



Görsel 15. Tiraje Dikmen, Çiçek Adam, 1964.



Görsel 16. Tiraje Dikmen, Göç, 2001, Kağıt Üzerine Pastel, 22x16 cm.

Tiraje Dikmen'in sanatında ve yaşamında önemli yeri olan hocası Leopold Lévy'in Tiraje'nin çalışmalarında etkisi hissedilmektedir. Her ne kadar sanatçı, Leopold Lévy hakkında "Hoca gibi resim yapılmasına karşıydı. Taklidin her türlüsüne karşıydı (Artun, 2003)" olarak bahsetmiş olsa da Tiraje'nin eserlerinde dinamik fırça hareketleri ve renk armonisi kullanımları ile Lévy'in eserleri çağrışım yapmaktadır (Görsel 17-18).



Görsel 17. Leopold Lévy, 81x100 cm.



Görsel 18. Tiraje Dikmen, Büyü, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92 cm.

Tiraje Dikmen'in eserlerine baktığımızda onun sanatını ve üslubunu belirleyen temel eğilimlerin; çalışmalarında, dinamik, hareketli çizgilerin ve lekelerin geniş boşluklar içinde yerleştirilmesi, desenlerinin sanatında önemli bir yer kaplaması, çini mürekkebi, marker kalem, tükenmez kalem, suluboya, guaj, pastel ve yağlı boya gibi çok çeşitli malzemeleri aracı olarak kullanması, kâğıt, kontrplak, duralit, mukavva ve tuval üzerine çalışmasını, çalışmalarındaki figürlerin yoğun stilizasyonlarla sübjektif yorumlaması, toplumsal konu ve temaları kendi gözlemleriyle aktarması, çalışmalarının izleyende coşku ve heyecan uyandırması olarak sayılabilir.

Tiraje Dikmen Paris'te yaşadığı dönemlerde sürrealist ressamlarla tanışması ve 1964'de Paris'te Charpentier Galerisi'nde düzenlenen "Surrealisme" sergisi "Gerçeküstücülük – Kökler, Tarih, Yakınlıklar" adlı sergiye katılması ile sürrealist olarak anılmasına neden olmuş olsa da, sanatçı aslında herhangi bir harekete, gruba dahil olmamıştır (Antmen, t.y. : 14).

3. Sonuç

Şükriye Dikmen ve kız kardeşi Tiraje Dikmen her ne kadar benzer eğitim süreçlerinden geçse de sanat üsluplarında keskin farklılıklar olduğu görülmektedir. Konu bakımından incelediğimizde Şükriye Dikmen'in daha bireysel, iç dünyasını yansıtan ve ağırlıklı olarak yalın portreleri ile tanındığını görmekteyiz. Öte yandan kız kardeşi Tiraje Dikmen, dışa dönük gözlemleri ile toplumsal ve politik konuları ele alan kalabalık insan topluluklarını dinamik çizgilerle aktarmıştır. Üslupları bakımından incelediğimizde Şükriye Dikmen'in eserlerinde durağan, yalın bir anlatım biçimi görürken, Tiraje Dikmen'in eserlerinde hareket ve kargaşa hissedilmektedir. Şükriye Dikmen'in eserlerinde daha yalın düz ve geniş boyama alanları görürken Tiraje Dikmen'in eserlerinde daha karışık çok renkli ve lekesel boyamalar bulunmaktadır. Tiraje Dikmen'in figürlerinde kadın-erkek kavramı gibi net ayrımlardan uzak bir yaklaşım görülmektedir. Şükriye Dikmen'in portrelerinde ise karakteristik özelliklerin izleyiciye yansıtıldığı görülür. Renk bakımından Şükriye Dikmen'in eserlerinde kullandığı tonların pastel ve katışksız renkler olduğu; Tiraje Dikmen'in eserlerinde kullandığı tonların ise siyah koyu lekelerle, canlı ve karışık renklerin olduğunu görmekteyiz. Kompozisyon bakımından Şükriye Dikmen'in açık kompozisyon eserlerinin yanı sıra portrelerini yüzeyi kaplayacak şekilde sığdırmış olduğu görülürken; Tiraje Dikmen'in daha kapalı kompozisyonlar kurarak figürleri resmin dışına taşımadığı fark edilir.

İki kız kardeşin sanat yolculukları benzer olmasına rağmen, birbirlerinden oldukça farklı özgünlükte sanatçı kimliklerine ve üsluplarına sahip olduğunu görülmektedir. Dikmen kardeşler, iki boyutlu, korkusuzca stilize edilmiş,

dönemleri içinde bireysel yollarından ayrılmadan herhangi bir akım ve gruba dahil olmadan kendi sanatlarını kabullendirebilmiştir. İki kız kardeşin sanatlarında ki farklılığın derinleşmesinde, Tiraje Dikmen'in toplumsal ve politik olaylara yönelik hassasiyetine karşın ablası Şükriye Dikmen'in sanat anlayışında kendini ve yakın çevresini çepere alan apolitik bir yaklaşımı benimsemesinin sebep olduğu değerlendirilmiştir.

Kaynakça

Abiyeva, N. (2019). Tiraje Dikmen'in sanat ve hayatı, Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Altuğ, E. (2002). Büyükadalı Bir Avangart, Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/kultur/buyukadali-bir-avangart-652004/> Erişim Tarihi: 06. 02. 2022.

Antmen, A. (t.y.). Batıyla Doğuyu Yoğuran Ressam, Cumhuriyet Gazetesi, sayfa 14. <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/166928/001510564006.pdf?sequence=3> Erişim Tarihi: 06. 02. 2022.

Artun, A. (2003). "Tiraje Dikmen'le, Doğu Batı, Resim-Desen, Uzaklıklar-Yakınlıklar Üstüne Bir İlkbahar Konuşması", Aries. <https://www.e-skop.com/skopbulten/tirajeyle-soylesi-desen-bir-butun-oncesi-sonrasi-yok/2101> Erişim Tarihi: 06. 02. 2014.

Artun, D. (2007). *Paris'ten Modernlik Tercümeleleri*. İletişim Yayınları. İstanbul.

Dikmen, Ş. (1983). "Resimlerim Üzerine...", *Sanat Çevresi*, sayı: 55, 4- 5.

Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, T. C. Ziraat Bankası Kültür- Sanat Etkinlikleri, Ajans-Türk Matbaacılık Sanayii A. Ş. , Ankara.

Gürdaş, B. (2020). Mayıs 1968 ve Görsel Kültüre Etkisi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 37(1), 154-169.

Karaesmen, E. (2010). "Tiraje Dikmen Billurumsu Desenleriyle Ankara'da", *Gözün ve Kulağın Düşünleri*, Literatür Yayınları: İstanbul (131-132).

Kâtipoğlu, H. (2000). "Şükriye Dikmen'in Sanatı ve Yaşamı Üzerine", İçinde İleri, C. (Yay. Haz.) *Şükriye Dikmen* İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık. (ss. 10-28).

Kılıç, S. (2005). Türk Resminde Sürrealistler (1960 SONRASI), Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Özyonar Çırak, B. (2013). 1940'lı Yıllarda Türkiye'de Resim Eğitimi Alan Bir Kadın Ressam: Şükriye Dikmen, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.

Rona, Z. (1997). Şükriye Dikmen. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1.cilt). Yapı Endüstri Merkezi Yayınları. İstanbul.

Sönmez, N. (2014). Kelimenin tam anlamıyla sıradışı: Tiraje, Radikal. <http://www.radikal.com.tr/kultur/kelimenin-tam-anlamiyla-siradisi-tiraje-1210541/> Erişim Tarihi: 06.02.2022.

Tansuğ, S. (2000). "Şükriye Dikmen'de Üslubun Yalın Hakikatleri". İçinde C. İleri (Yay. Haz.) *Şükriye Dikmen* (ss.29-30). İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.

Tiraje Dikmen, (2020). <https://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-tiraje-dikmen/5841> Erişim tarihi: 04. 04. 2021.

Üstünipek, Ş. (2009). 1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Léopold-Lévy Ve Atölyesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, İstanbul.

Waldberg, P. (1984). Tiraje Zamanların Hafızası, Artun. A. (Ed.), Norgunk Yayıncılık. İstanbul.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Fernard Leger, Kadın ve Kitabı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 81,4 cm, 1923. <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XY2BN&titlepainting=Woman+with+a+Book&artistname=Fernand+Leger>

Görsel 2: Şükriye Dikmen, Portre, 54x115 cm., 1960. <https://tr.pinterest.com/yemine367/%C5%9F%C3%BCkriye-dikmen/>

Görsel 3: Şükriye Dikmen, Portre, 64x70 cm., 1970. <https://medium.com/@tburakyamanr/portreler-5a0878bc113>

Görsel 4: Şükriye Dikmen, Peyzaj, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 5x65 cm. <https://artam.com/muzayede/290-cagdas-sanat-eserleri/sukriye-dikmen-1918-2000-peyzaj>

Görsel 5: Şükriye Dikmen, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 51x41 cm. 1945. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1451554981.pdf>

Görsel 6: Şükriye Dikmen, Kontrplak üzerine yağlıboya, 39x29 cm. <http://lebrizimages.net/img/glrs/0369/web/muz0701/html/files/assets/seo/page261.html>

Görsel 7: Şükriye Dikmen, İsimsiz, 49x70 cm., 1985. <https://arsizsanat.com/portre-sukriye-dikmen/>

Görsel 8: Şükriye Dikmen, Kompozisyon, 130x70 cm. İleri. C. (Ed.), Şükriye Dikmen, Yapı Kredi Yayınları, 2000. Sergi Kataloğu.

Görsel 9: Şükriye Dikmen, Abstre, 44x 86 cm, 1965. Şükriye Dikmen, Kataloğu, Ezgi Ajans Reklamcılık ve Yayıncılık. 1986.

Görsel 10: Şükriye Dikmen, Erkek Kadın, 49x64 cm., 1955. Şükriye Dikmen, Kataloğu, Ezgi Ajans Reklamcılık ve Yayıncılık. 1986.

Görsel 11: Şükriye Dikmen, Portre, Desen. Şükriye Dikmen, Kataloğu, Ezgi Ajans Reklamcılık ve Yayıncılık. 1986.

Görsel 12: Tiraje Dikmen, Mai 68 Serisi. <http://evvel.org/insanlar-tiraje-dikmen>

Görsel 13: Tiraje Dikmen Figürlü Kompozisyon - Kağıt Üzerine Serigrafi Baskı 11/100, 40x60 cm. <https://www.artpointgallery.com/en/product/2215260/tiraje-dikmen-figurlu-kompozisyon-kagit-uzerine-serigrafibaski-11-100-40x60>

Görsel 14: Tiraje Dikmen, At, Kağıt Üzerine Çini Mürekkebi, 50x35 cm. Abiyeva, N. (2019). Tiraje Dikmen'in sanat ve hayatı, Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Görsel 15: Tiraje Dikmen, Çiçek Adam, 1964. <https://argonotlar.com/iyi-ki-dogdun-iyi-ki-urettin-tiraje/>

Görsel 16: Tiraje Dikmen, Göç, Kağıt Üzerine Pastel, 22x16 cm, 2001. https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=4067

Görsel 17: Leopold Lévy, 81x100 cm. <https://leopoldlevy-peintre.com/collection-sami-erbes-2/>

Görsel 18: Tiraje Dikmen, Büyü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92 cm, 2002. <https://argonotlar.com/iyi-ki-dogdun-iyi-ki-urettin-tiraje/>

Meliha YILMAZ

Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, ameliha@gazi.edu.tr, Ankara-Türkiye

ORCID: 0000-0002-7732-2660

Şahika YAMAN BAYRAM

Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, sahika.yaman@gazi.edu.tr, Ankara-Türkiye

ORCID: 0000-0003-1110-203X

NEVRA BOZOK'UN ESERLERİNDE KYBELE'NİN ÇAĞDAŞ YORUMU

Özet

Bu araştırmanın amacı Anadolu'da hüküm sürmüş Kybele kültürünün, çağdaş sanatçılardan Nevra Bozok'un eserlerine etkisinin incelenmesidir. Ana tanrıça inancı, tarih öncesine dayanmaktadır. Çatalhöyük, Çayönü, Hacılar gibi yerleşim yerlerinde bulunan heykelcikler bu inancın varlığının güçlü belgeleridir. Heykelcikler sanatçının arkeolojiye ilgi duyması sayesinde eserlerinde can bulmuştur. Bozok, sanatının beslendiği kaynak olan ana tanrıçaya, eserleri vasıtasıyla mektuplar yazmıştır. Bu eserlere Kybele'ye Mektuplar serisi adı altında toplamış ve Kybele kültürüne ait unsurlara yer vermiştir. Eserlerin incelenmesinde nitel yöntem kullanılmış olup, veri toplamada Literatür tarama ve yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinden yararlanılmıştır. Araştırma, Nevra Bozok'un Kybele'ye Mektuplar, Kybele'ye Son mektuplar, Nar Tanem Nur Tanem Kybele'm, Davet, Düşünceden Kybele'ye isimli toplam beş eseri ile sınırlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ana Tanrıça, Kybele, Resim Sanatında Kybele Etkileri, Nevra Bozok, Çağdaş Sanat.

CONTEMPORARY INTERPRETATION OF CYBELE IN NEVRA BOZOK'S ARTWORKS

Abstract

The aim of this research is the effect of the Cybele cult, which reigned in Anatolia, examined on the artworks of Nevra Bozok who is one of the contemporary artists. The belief of the mother goddess date to prehistoric time. Its figurines are the most important evidence of this belief, which come to light in settlements such as Çatalhöyük, Çayönü and Hacılar. These figurines came to life in the artist's works due to his interest in archeology. The artist Bozok wrote many letters by the virtue of her artworks to the mother goddess, who is source of her artworks. These artworks were named Letters to Kybele series and The artist included elements of the cult of Kybele. In this research, Semi-structured interview method was applied and the projections of Cybele were revealed in the artworks of artist. The research is limited to five artworks of Nevra Bozok. Their names are Kybele'ye Son mektuplar, Nar Tanem Nur Tanem Kybele'm, Davet, Düşünceden Kybele'ye.

Keywords: Mother Goddess, Cybele, Cybele Influences in Painting, Nevra Bozok, Contemporary Art.

1. Giriş

Tarih öncesi dönemlere kadar uzanan ana tanrıça kültürünün temel dayanağı, üremeyi, çoğalmayı ve bereketi temsil etmesidir.

Çağlar boyunca egemen olan Kybele kültürünün anlamsal boyutunun yanı sıra, imgesel boyutu da söz konusudur. Bu boyut Anadolu'daki Çatalhöyük, Çayönü, Hacılar gibi tarihi yaşam alanlarında bulunan heykelciklerde somutlaşmıştır. Sümer kültüründen de eski zamanlara uzanan Kybele bir bütün olarak Anadolu'nun yerlisidir (İndirkaş, 2001; 3).

Pek çok sanatçıya ilham kaynağı olan tanrıça Kybele, Sanatçı Nevra Bozok' un eserlerinin de temel kaynağını oluşturmuştur.

Bozok, Kybele'yi "ilerleme yolundaki ve üretimdeki ilk kımıldanış" (Bozok 1989; 3) olarak nitelendirmekte ve eserlerinde ana tanrıçanın aslanlarını, bereket ve çoğalma inancını, doğum- ölüm döngüsünü betimlemektedir.

1.1. Yöntem

Bu araştırmanın amacı sanatçı Nevra Bozok'un eserlerinde ana tanrıça inancının, Kybele kültürünün etkilerini ortaya koymaktır. Eserlerin incelenmesinde nitel yöntem kullanılmış olup, veri toplamada Literatür tarama ve yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinden yararlanılmıştır.

Araştırma, Nevra Bozok'un Kybele'ye Mektuplar, Kybele'ye Son mektuplar, Nar Tanem Nur Tanem Kybele'm, Davet, Düşünceden Kybele'ye isimli toplam beş eseri ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmada Kybele'nin, Nevra Bozok'un eserlerine etkisini inceleyerek ortaya koymak asıl amaç olması nedeniyle, sanat tarihsel bilgiler, incelenen eserler üzerinden ve eserle bağlantılı şekilde gerçekleştirilecektir. Ancak öncesinde Kybele hakkında kısaca bilgi verilmeye çalışılmıştır.

1.2 Ana Tanrıça Kybele

Anadolu'nun en önemli tanrıçası olan Kybele besleyiciliği ve doğurganlığı ile bu topraklarda nam salmıştır. Anadolu'da Çatalhöyük'ten bu yana var olan ana tanrıça, Frigyalılar'ın inanç dünyasında önemli bir yer tutar ve tarihte de Frigyalılara has bir kült olarak kabul edilmiştir (İndirkaş, 2001: 7).

Kazı bilim çalışmalarında Anadolu'da en yaygın bulunan, ana tanrıça yontulardır. Bu heykelciklerde tanrıça her zaman çıplak, güçlü ve şişman bir kadın olarak betimlenmiş lakin çoğunluğunda doğum esnasında gösterilmiştir. Kadınların doğurma yetileri, ürettikleri sütle çocuklarını besleyip büyütmeleri de kutsal kabul edilmiştir. Betimlemelerden anlaşıldığı üzere ana tanrıça doğadaki bolluk ve bereketi temsil etmektedir. Kybele 7000 yıldan fazla, küçük Asya ve Akdeniz ülkelerinde tapınım ve saygı görmüştür. Yıllar içerisinde ana tanrıça kaybolmamış, birçok toplumda farklı isimlerle anılmıştır. (Ünal, 2017:24). Ana tanrıça, Kültepe tabletlerinde Kubaba, Lidya'da Kybebe, Frigyalılar'da Kybele, Hitit kaynaklarında Hepat, Sümer'de Marienna, Mısır'da Jsis, Suriye'den Arabistan'a kadar olan bölgede Lat, Girit'te Rhea, Efes'te Artemis, İtalya'da Nemi Gölü bölgesinde Venüs gibi adlar kullanılmıştır. (Erhat, 2000).

1.3. Anadolu'da Kybele

Ana tanrıça Kültürünün özünde, dışı bir ilahi varlığa inanarak; Tanrıçaya ait kutsal mekânlar oluşturmak, çağrıştıran sembolleri kullanarak birçok nesnelere üretmek ve adaklar sunmak vardır. Anadolu'da Demir Devri uygarlıkları olan Geç Hititler ve Urartuların en önemli tanrıların yanında daima güçlü tanrıçaların bulunduğu anlaşılmaktadır. Aynı dönemde yaşamış Frigler'de ise tek ilahi, ana tanrıça Kybele olmuştur ve devam etmiştir. Friglerden batı Anadolu kıyılarındaki Yunan kolonilerini etkilenmiş ve Helenistik Devir 'de Yunan Panteonuna giren ana tanrıça Kybele'nin nitelikleri, başka tanrıçalar arasında paylaştırılmıştır (Özmen, 2016).

Anadolu'daki en önemli iki neolitik yerleşme yeri olan Çatalhöyük ve Hacılar 'da ana tanrıça inancının izleri görülmüş olup Kuruçay, Köşk Höyük, Höyücek, Badem Ağacı, Çukurkent, Düden, Alıçlı Höyük, gibi pek çok yerleşkede; Şişman, genellikle kollarını göğüsleri üzerine doğru bükmüş ve tahtta ayakta durur ya da uzanır olarak

betimlenmiş kadın heykelcikleri bulunmuştur. Bu bulgular ışığında araştırmacılar heykelcikleri ana tanrıça, bereket tanrısı ile ilişkilendirmişlerdir (Aslan, 2010).

1.4 Kybele'nin Sanattaki Yeri

Anadolu'nun tarihsel sürecinde toplumsal gelişmeler sanatı her zaman etkilemiştir. Ülkemizde sanat, Cumhuriyet öncesi birikimleri arkasına alır ve birbirinden farklı eğilimler ile kendini gösterir. Toplumda yönetim şekillerinin değişmesi, ulusalcılık gibi kavramların temel kavram olarak ele alınmasını sağlamıştır.

Cumhuriyet sonrası kendi ulusal kimliğimizi yaratma çabası ile arkeoloji ve etnografya alanında çalışmalar hız kazanmıştır. Bu kazanılan hız ve D grubu kurucularından Cemal Tollu sayesinde, arkeolojik kazıların sanat eserlerine ve kültürel değerlerimize yansımaları başlamıştır. Tollu 1935'te Ankara Arkeoloji Müzesi (Anadolu Medeniyetleri Müzesi) Müdürlüğüne atanır. Müzenin kurulmasıyla ilgili çalışmalara katılan Tollu Hitit, Mezopotamya gibi ilk çağ uygarlıkları eserlerinde esin kaynağı olmuştur. İlerleyen yıllar içerisinde Anadolu topraklarında kök salan kültürlerle duyulan ilgi arttıkça birçok sanatçımız ana tanrıçalara ilgi duymaya başlar. Mustafa Pilevneli, İbrahim Balaban, Özdemir Yemenicioğlu, Can Göknil, Nevra Bozok, Tomur Atagök, Türkan Sılay Rador, Zerrin Tuluğ, Yeşim Tetik, Hüsamettin Koçan, İhsan Çakıcı, Mevlüt Akyıldız, Mehmet Nazım, Berna Türemen gibi sanatçılarımız ana tanrıça Kybele'yi eserlerinde konu olarak almıştır (İndirkaş, 2001).

Kybele'nin sanattaki yerini, kendisiyle gerçekleştirilen görüşmede Bozok "Kültü dal- budak salmış bu tanrıça figürünün değindiği bilim dalları o kadar çoktur ki, araştırmaları bir tek ilgi alanında toplamak çok zor... Tüm bu kalıntılar, buluntular, benzerlikler, yansımalar, bilimsel, sanatsal karşılaştırmalar irdelendiğinde, ana tanrıça Kültünün Çatalhöyük'ten, Roma Çağı Kybele'sine, Efes Artemis'ine, Meryem Ana'ya kadar uzandığı görülür. Türk resim sanatında da Kybele'yi konu olarak ele alan sanatçılardan birisi de benim. Böylesine engin bir konu benim için hazine değerinde. Tüm özellikleriyle onu yorumlamaktan, onunla bütünleşmekten, her zaman mutluluk duydum. Sanırım Kybele'yi konu olarak ele alan tüm sanatçılarda benimle aynı görüştedir. Cemal Tollu ile başlayan, İbrahim Balaban, Mustafa Pilevneli, Mevlüt Akyıldız, Özdemir Yemenicioğlu, Hüsamettin Koçan, İhsan Çakıcı, Can Göknil, Tomur Atagök ve daha birçok sanatçının eserlerinde yorumladığı ana tanrıça Kybele'miz hep var olur, bizler de hep Kybele bereketiyle üretmeye devam ederiz ve onun güçlü yanı, biz sanatçıların yolunu aydınlatır.." (Bozok, Görüşme 2021).

Nevra Bozok'un eserlerinde Kybele'nin etkilerini irdelemeye geçmeden önce, sanatçının kısaca özgeçmişine değinmenin yerinde olacağı düşünülmüştür.

2. Nevra Bozok

1950 yılında İstanbul'da doğan sanatçı 1972 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Mürşide İçmeli atölyesinden mezun oldu. 1987 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel sanatlar Eğitimi bölümünden mezun oldu. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde "Ana tanrıça Kybele'nin Frig Dönemi İkonografisi ve Özgün Baskı Resimlerle Yorumu" konulu tez çalışması ile yüksek lisansını tamamladı. 1989 yılında Gazi Üniversite'nden doktora aldı. Birçok kişisel sergi açan sanatçının yapıtları, yurtiçi ve yurtdışında resmi ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. Sanatçı 2017 yılında Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitiminden öğretim üyesi olarak emekli oldu. Kâğıt üzerine karışık teknikle yaptığı resimlerinde ve serigrafı, gravür, aquatinta çalışmalarında, Anadolu kültürlerinden kaynaklanan söylenceleri, görsel ve simgesel motiflere dönüştürmektedir. Öncelikle Kybele imgesini, baskı resim çalışmalarında bütünleşmiş kompozisyonlar ile işlemektedir (Cemal, 1993).

Nevra Bozok ile yarı yapılandırılmış görüşmede ilk "Öncelikle Kybele ile bütünleşmeniz tam olarak neye dayanmaktadır? Size esin kaynağı olma nedenini açıklar mısınız?" sorusu yöneltilmiştir

Bozok;

Sanatçı, 1983 yılında, Yazılıkaya'yı kurtarma çalışmalarında görevlendirilmiş, Prof. Ekrem Akurgal, Prof. Dr. Oluş Arık gibi çok sayıda bilim insanıyla kazılara katılma olanağı bulmuş, Yazılıkaya'yı gördüğünde adeta büyülenmiştir. Sanatçı, sanatının dönüm noktası olan, Yazılıkaya anıtı ile ilgili duygularını şöyle ifade etmektedir:

"Bu görkemli kaya anıtı, Tanrıça Kybele'nin önemli bir tapınım merkeziydi. Benim bu konuyla ilgili sanat serüvenim de böylece başlamış oldu. Artık beynim yalnızca Kybele ile doluydu... Bu miti günümüze nasıl taşıyacağımı düşündüm ve "Ana Tanrıça Kybele'nin Frig Dönemi İkonografisi ve Özgün baskı resimlerdeki yorumu" konulu tezimi yazmaya karar verdim. Bu konuda da en büyük desteği "Arkeolojinin Delikanlısı" diye anılan Prof. Dr. Muhibbe Darga'dan aldım. Sevgili Darga'nın yüreklendirmesi ile çalışmaya ve üretmeye başladım "Benim Kybele'm" dediğim sevgili Muhibbe Darga'yı da bu vesile ile rahmetle anıyorum..." (Bozok, Görüşme 2021) sözleri ile eserlerinde Kybele'nin ilham kaynağını ve akademik sürecini ifade etmiştir.

3. Nevra Bozok'un Eserlerinde Ana Tanrıça Kybele'nin İzleri

Bu bölümde sanatçının esinlendiği ana tanrıça formları ile sanat eseri birlikte ele alınarak sanatçının eserlerinin çıkış noktaları üzerine tartışılacaktır.

Sanatçı Eskişehir Yazılıkaya çalışmalarında görevlendirmesi ile "Kybele'ye mektuplar" serisine başlamıştır. Bu seride birden fazla ana tanrıça biçimleri mevcuttur. Her bir eserin ayrı bir hikayesi olması ile birlikte eserler kendi içerisinde formları da farklıdır.

Sanatçı Nevra Bozok ile görüşmede araştırmanın amacına yönelik "Eserlerinizde Kybele'ler farklı isimlerle yorumlanmış, belirgin bir nedeni var mı?" sorusu yönlendirilmiştir. Sanatçı;

"Kybele'nin bir düşünce ürünü, bereketin, doğurganlığın, gücün sembolü olan bir halk tanrıçası. İnsanlar, tüm yaratıcı eylemlerini ona yüklemişler ve beklentiye girmişler. Ben de bir sanatçı olarak, duygu yüklü günlerimde çok şey yükledim ona... Genç yaşta kaybettiğim yakınlarımla acısıyla yaşamak zorunda kaldığım dönemlerde mektuplar yazdım Kybele'ye... Yardım bekledim ve bu eylemin sonunda "Kybele'ye mektuplar" serisine dönüştü. Çaresizliğimi, hüznümü, sevinçlerimi hep onunla paylaştım. Nitekim, yıllar önce Uluslararası Psikiyatri Günleri açılış konferansını vermek üzere davet edildiğimde, bilim insanlarının, konferans sırasında benim "yas" dönemimi bilmek istediklerini fark ettim ve de bu gerçeği kabullenmek zorunda kaldım: Ben hep "inkâr" döneminde kalmışım..." (Bozok, Görüşme 2021)

Bu araştırmada incelenen eserlerde kullanılan sembollerin analizi, sanatçının görüşleri doğrultusunda ve ilgili araştırmaların yardımı ile çözümlenecektir. Sanatçının işlediği farklı Kybele heykelcikleri içeren eserler çalışmanın zenginliği açısından önemlidir.



Resim 1. Nevra Bozok Kybele'ye Mektuplar, Kâğıt Üzeri Karışık Teknik, 2001, Sanatçının Koleksiyonundan

Sanatçının eserinde (Resim 1) kırmızının tonları yoğun bir arka planının hakimliği söz konusu iken mavi parsları zemin üzerine dağınık yerleştirmiştir. Bu yerleştirme eserin sıcak soğuk renk dengesini sağlamaktadır. Eserde Kybele, çalışmanın ortasında yer alırken Frig dönemi kitabelerini bölüp içinden çıkmıştır. Sanatçının kendi el yazısı ile yazdığı yazılar esere bir çerçeve niteliğinde olup Kybele'yi korumaktadır. Eserde yorumlanan Kybele formu ile Eski Tunç Çağına ait stilize kadın idolü (Resim 2) formu benzer özelliklere sahiptir. Kompozisyonun üst bölümünde çift başlı idole yer verilmiştir. Bu biçim Kültepe Mermer İdolleriyile (Resim 3) benzeşmekte olup, kompozisyonun alt bölümüne yerleştirilmiş ikiz idollerle uyum içerisindedir. Alaca Höyük kazılarında üçüncü kültür katı, beşinci yapı katına tarihlendirilen mezarın buluntusu olan ikiz idol, ölünün çene hizasında dizi halinde beş adet ele geçmiştir (Çınaroğlu,2018). Bahsi geçen mezarda bulunan beş adet idolün sanatçının eserinde de beş adet bulunmaktadır. Sanatçının söyleminde bahsettiği kayıplarını, yaşadığı zorlu süreci Kybele'sine anlattığından bahsetmiştir. Sanatçı kaybettiği yakınlarını bu eserde Kybele'ye anlatmış olabilir. Sanatçı'nın bu eserde, bizzat katılmış olduğu arkeolojik kazılardan ve çeşitli dönemlere ait ana tanrıça formlarından etkilendiği açıktır.



Resim 2. Stilize Kadın Heykelciği İdol, Pişmiş Toprak, Kalinkaya, Eski Tunç Çağı; MÖ. 3. Bin Yıl. Anadolu Medeniyetleri Müzesi/Ankara)



Resim 3. (Kültepe Mermer İdol) Çift Başlı, Çift Boyunlu, Kuş Gövdeli İdol (<https://www.yollardan.com/galleries/ankara-anadolu-medeniyetleri-muzesi-fotograflari/>)



Resim 4. (İkiz İdol Alaca Höyük Altın) İ.Ö 3 Bin Yılın Son Çeyreği (İndirkaş,2001, Sy: 115)



Resim 5. “Kybele'ye Son Mektuplar”, 2005, Karışık Teknik (Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu)



Resim 6. Çatalhöyük'te Kazılarda Bulunan Figürin (Fotoğraf: Jason Quinlan) Çatalhöyük 2016 Kazı Raporu

Sanatçının “Kybele'ye son mektuplar” adlı eserinde, sarı renklerin hâkim olduğu görülmektedir. Göğe ait maviliklerin yer yer kullanıldığı ve maviliklerin arasında kaybolan yuvarlak formlar mevcuttur. Eserde aynı formların tekrarlarıyla ritmik bir kompozisyon oluşturulmuştur. Eserde Çatalhöyük kazılarında bulunan figürüne (Resim 6) benzer üç adet ana tanrıça formu mevcuttur. Kompozisyonun alt orta merkezinde yer alan ve anatomik olarak da güçlü bir ifade yüklenmiş olan Kybele'nin başında Boğazköy-Büyükkale'de bulunmuş olan Kybele heykelinin (Resim 7) başlığına benzer yüksek bir taç görülmektedir. Bu taç ana tanrıçanın, kentlerin ve tarımsal ürünlerin tek egemeni olduğunun simgesidir. Bundan dolayı Kybele'ye "mater turrigera" yani “kule taşıyan ana” denirdi. Bu kulelerin sayısı Kybele'nin koruyuculuğu altında bulunan kenti veya kentleri sembolize ederdi (Kurt,2010). Sanatçının eserinde merkezde yer alan Tanrıçanın bir katlı, diğer ikisinin iki katlı kuleleri mevcuttur.



Resim 7. Boğazköy-Büyükkale'de Bulunmuş Olan Kybele Heykeli, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara

Resim 7 Boğazköy Kybele heykelinin her iki yanında bulunan müzisyenlerden biri ikili kaval, öteki tef çalarken betimlenmiştir. O dönemde Kybele rahipleri ve Kybele kültürüne bağlı olanlar, gece ve gündüzün eşit olduğu zamanlarda Orta Anadolu'nun kaleleri önünde bağırıp, orgiastik danslar ile tapma törenleri yapmaktadırlar (Akurgal 1961: 99 akt. İndirkaş 2001). Başta (1943) ise Akurgal'ın söylemine yakın bir ritüelden bahsetmektedir. Arcigal adlı rahip, ilahi müzik coşkusuyla vücudunda açtığı kanları mukaddes ağaç üzerine dökerken tanrıya kanını sunmakta veya cinsel organını kurban etmektedir. Ardından diğer rahiplerde bunu uygulamaktadır. Bu hareketi, Attis'in erkeklik organını kendi kendine kesmesinin taklididir. Böylece akan kan ve yitirilen erkeklik gücü evrensel bir nitelik kazanarak, bereket ve canlılığın yayılmasına öte yandan tüm doğaya geçmesini sağlıyordu. Bu ritüeller sonrası rahipler ana tanrıça Kybele'ye bağlanıyorlardı.



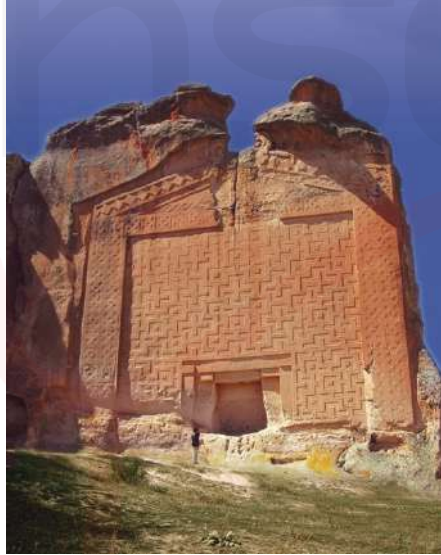
Resim 8. “Kybele'ye Son Mektuplar” Detay

Sanatçının eserlerini yorumlamada ve araştırmanın amacına ulaşmada sanatçıya "Kybele mitolojisi sizi nasıl etkiledi?" sorusu yönlendirilmiştir. Sanatçı; "Ana tanrıça Kybele'nin mitolojisini Ordinaryüs Prof. Dr. Ekrem Akurgal hocamdan, son derece teatral bir anlatımla Midas Anıtı denilen "Yazılıkaya'da dinledim. Frig döneminde bahar şenlikleri (şimdiki Hıdırellez) bu anıtta yapılmış Frig Kralı Midas, kızını Kybele'nin sevgilisi Attis ile evlendirmek için hazırlıklara başlar. Bunu duyan Kybele, düğün yerinde tanrısal gücünü kullanır ve Attis' i çıldırtır. Aklını yitiren Attis, dans ederek transa geçer ve erkeklik organını keser (kastasyon). Hayalarından akan kanlarla sulanan topraktan bitkiler fişkırmaya başlar. Bunu gören Kybele de Attis'i, yaz- kış yapraklarını dökmeyen bir çam ağacına dönüştürüp onu ölümsüz kılar. Daha sonraları bu ritüel, Kybele'nin kült merkezlerinde, benzer tapınım biçimleriyle, bereket ve bahar şenlikleriyle tekrarlanır. Sanırım beni en çok etkileyen de bu ölme-dirilme motifi oldu. Ben mitleri çok önemseyen bir sanatçıyım. Yorumu dayalı resimler yaptığım için, Kybele benim vazgeçilmezim oldu. Değişik dönemlerimde onun her özelliğinden etkilenip, yorum ve biçim olarak farklı Kybele resimleri yaptım." (Bozok, Görüşme 2021) şeklinde ifade etmiştir. İndirkaş (2001:10)'a göre; Kybele'nin mitolojisinde birden fazla söylem mevcuttur. Her bir öykü birbirinden farklı olsa da özünde Kybele ve Attis'e tutulmasını anlatır. Her bir söylemin ortak yönü ise bereket mitoslarında olduğu gibi bereket- toprak, ölme- dirilme motifinin egemen olmasıdır. Ovidius'un mitosunda, Kybele ve Attis efsanesi diğer mitlerden farklıdır. Frigya ormanlarında yaşayan delikanlı Kybele tarafından sevmeye değerdir. Kybele onu sonsuza kadar tapınağın bekçisi yapmaya karar verir. Tek şart Attis'in hep bakir kalmasıdır. Nympha Sagaritis'in aşkına dayanamayan Attis'e Kybele öfkelenir ve Nympha'nın hayatını bağlayan ağacı keser. Attis çıldırır, erkeklik organını keser ve yeniden Tanrıçanın hizmetine alınır. Bu delikanlının ölümü ile ilgili iki öykü vardır. Biri yaban domuzu tarafından öldürülmesi diğeri ise Attis'in erkeklik organını kesip kan kaybından ölmesi ve çam ağacının çıkmasıdır.

Sanatçının “Kybele'ye son mektuplar” (Resim 5) çalışmasında bahsi geçen rahipler cinsiyetlerini kaybettikten sonra ana tanrıçaya bağlanmaları betimlenmiş olabilir. Resim 8 detay kesitte görüldüğü üzere, yuvarlak formlar ile cinsiyeti belli olmayan rahipler, ana tanrıçaya bağlanırken ise çevresinde kanı andıran kırmızı lekeler mevcuttur. Yukarı sağ ve solda yerleşirken eserde, ana tanrıça kompozisyonun dışına çıkarak geniş kalçası ve bel hatları içeride kalmıştır. Söylenceye ek olarak rahipler Frig Kybele ikonografisi içerisinde sıkça yer aldığı söylenebilir.



Resim 9. “Düşünceden Kybele'ye” Çinko Gravür, Asit indirme, Aquantinta 1989



Resim 10. Eskişehir Midas Anıtı (Yazılıkaya) <https://eskisehir.ktb.gov.tr/TR-157696/midas-aniti-yazilikaya-han.htm>

Sanatçının eserlerinde, söylemlerinde olduğu gibi Frig Döneminden yola çıkarak farklı biçimler esin kaynağı olmuştur. Eserlerinde ortak konu ana tanrıçadır. Çalışmalarında sanatçı arkeolojiye olan merakını açıkça ortaya koymaktadır. Eserlerinde Kybele formları tarihsel süreçte gezinirken, güç ve bereket sembolleri değişmemiştir. Sanatçı, Frig Dönemi Eskişehir Midas Anıtından yola çıktığı “Düşünceden Kybele'ye” (Resim 9) isimli eserinde, Yazılıkaya Anıtının tüm detaylarını kendine özgü üslubu ve yorumuyla tamamlamıştır. Eserde ana tanrıçanın arkası, tamamen Anıtın üzerinde yer alan motifler ile birebir sanatçı tarafından özenle işlenmiştir. Eserde izlenen tonlar antik eserlere ait sarı- kahve tonları ile uyum içerisindedir. Diğer eserlerinde görülen güç sembolü parslar, bu eserde iki adettir. Sağında ve solunda eşit mesafelerle ana tanrıçaya eşlik etmektedir. Boğazköy-Büyükkale'de bulunmuş olan Kybele heykelini sanatçı, Eskişehir Midas Anıtı'na yerleştirerek yorumlamıştır. Kybele'ye iki yanında ve tahtının altında, sıralanmış müzisyen rahipler yer almaktadır. Anıtın üst arka planında ise, hafif diyagonal biçimde yerleştirilmiş ve sıralanmış rahip formlarıyla kompozisyonun ritmik yapısına katkı sağlanmıştır.

Taşdemir (2016)' bu eserden "Nevra Bozok'un Düşünceden Kybele'ye eseri Antik Çağ'dan Modern zamanlara ulaşan bu metafor, ustaca bir transfer ve biçimsel bir revizyon gibidir. Kybele Mitolojisinin anlamsal cevheri korunmuş, görsel anlamda ise zengin ve modern bir konuma yükseltilmiştir denilebilir." Şeklinde bahsetmektedir.

Kılıç (1991)'de "Resmin ortasında bulunan anıt hem gerçeği yansıtır hem de Frig uygarlığını simgeler. Yazılıkaya en ince ayrıntılarına kadar işlenmiş. Üçgen biçimli bir çatı, altında işli bir duvar. Duvarda bir niş ve önünde Kybele ayakta durmaktadır. Gücü simgeleyen aslanları iki yanda. Tanrıçaya tapınmaya gelen duacılar ise tek sıra halinde Kybele'nin simgelediği bereket ve doğurganlıktan nasiplenmek... için bir sıra halinde bekliyorlar. Resimde hem sanatçının metali teknikle bütünleştirerek sağladığı yorumlamanın gücü hem de relief etkisinin yoğunluğu izleniyor... Eserde yan yana gelen öğeler insanlığın her zaman karşısında duran olaylar, yani kralların, dinlerin ve ritüellerin gücüdür." Şeklinde yorumlamıştır. Aynı araştırmada Bozok, Kybele buluntularının rölyef ve heykel olmasından dolayı, özgün baskı resimlere bu yeni boyutu, hacmi verebilmek için Embossement (kabartma) tekniği uyguladığından bahsetmiştir. Sanatçı, Kybele'nin sadece anlamını yansıtmak değil aynı zamanda boyut hissi uyandırmak için baskı tekniğini kullanmıştır.



Resim 11. Nar Tanem, Nur Tanem, Kybele'm, Nevra Bozok, Kâğıt Üzeri Karışık Teknik 1993 (İndirkaş, 2001 Sy: 110)

Sanatçının "Nar Tanem, Nur Tanem, Kybele'm" (Resim 11) isimli eserinde de diğer eserlerinde olduğu gibi ölüm- doğum, doğurganlık, bereket kavramını kullanmıştır. Araştırmanın amacına uygun olarak sanatçıya bu doğrultuda; "Resimlerinizde, ölüm- doğum, doğurganlık, bereket gibi kavramlar çokça kullanılmış. Kybele'nin bu özelliklerinden hangisi veya hangileri çalışmalarınızda yer aldı?" Sorusuna sanatçı:

"Kybele, buluntularında yalnız değil. Yanında onu koruyan, güç veren aslanlar, rahipler ve müzisyenlerle birlikte, bereket ve doğurganlık sembolü olan başak demetleri ve narlar onu yalnız bırakmıyor... Benim resimlerimde de tüm bu görseller kullanılmış. Daha önce de söylediğim gibi ben de Kybele'den yardım istediğim zamanlarda kullanmışım sırası ile hepsini... Ama vazgeçilmezim narlar... Kimi zaman başında tacı, kimi zaman da memeleri olmuş. Koca bir narın içine Kybele'mi yerleştirmiş; Bedri Rahmi Eyüpoğlu'ndan esinlenip "Nar tanem, nur tanem, Kybele'm " demişim..." (Bozok, Görüşme 2021). Taşdemir (2016)'ye göre bu yapıt "bereket eyleminin nesnede tezahür ettiği, hâkimiyetin sanatsal bir forma dönüştüğü ana tanrıça Kültü metaforunun, antik dönemin Kybele kalıntılarıyla sanatsal bir platformda eşleştiği, batılı deyişle "match" yapıldığı hünerli bir vizörden çıkan benzersiz bir izdüşüm örneğidir"

Eserlerinin analizlerinde bahsi geçen kavramlar ve formları sanatçı eserine verdiği isimle açıkça ifade etmiştir: "Nar Tanem, Nur Tanem, Kybele'm". Kare ölçülerde olan eser, dairesel bir kompozisyona sahiptir. Tam merkeze ana tanrıça yerleştirilmiştir. Tanrıçanın başında "mater turrigera" kule taşıyan ana formu (Resim 7) bu eserde de mevcuttur. Uzun bir sütun üstü iki katlı kule taşıyan tanrıçanın çevresi buğday başaklarıyla çevrelenmiştir. Tanrıçayı çevreleyen dış daire içerisinde ana tanrıçayı koruyan iki adet pars bulunmaktadır. Parsların yüzü, sıralanmış rahiplere doğru yönelmiştir. Bu çemberin alt bölümü nar tanelerini andıran formlarla kaplanmış olup, parsların yanında biri diğerinden daha uzun kitabe yazıları mevcuttur. Bu formlar ana tanrıçayı sararak korumakla görevli olabilir. Sanatçının bu eseri, Kargamış'ta yer alan Kubaba rölyefinde Tanrıça, nar ve buğdayın bulunduğu kompozisyonu andırmaktadır (Resim 12).

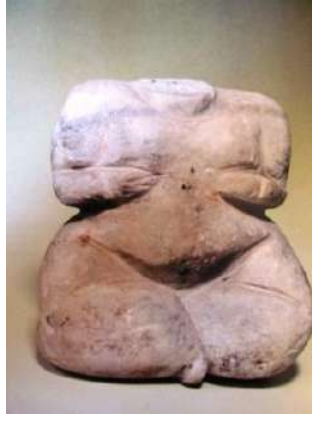


Resim 12. Geç Hitit, Urartu ve Frig Dönemi, Tanrıça Kubaba Kabartması, Bazalt, Kargamış, M.Ö 9.Yy. Anadolu Medeniyetleri Müzesi/Ankara (<https://www.hittitemonuments.com/karkamis/kargamis66-t.htm>)

Geç Hitit, Urartu ve Frig dönemine ait bu eserde (Resim 12) tanrıça bir elinde nar bir elinde buğday demeti tutmaktadır. Eserde ise nar formunun içerisinde buğday yelpazesinin merkezi olarak Kybele yer almaktadır. Nar Antik ana tanrıça kültürünün teklik simgesi, buğday ise onun mahsule ve tarıma getirdiği bereketin sembolü olarak aktarılır (Perdahcı 2011; 13 akt. Taşdemir,2016). Nar simgesi ise bir bereket ögesi olarak Kybele'nin tarihçesi içerisinde yer almaktadır (Bozok 1989; 78). Nar Tanem, Nur Tanem, Kybele'm eserinde ana tanrıçanın oturuşu, gürbüz, dolgun ve çıplak oluşu Çatalhöyük'te yer alan heykelcikleri (Resim 13, 14) andırmaktadır.



Resim 13. Oturan Ana Tanrıça Heykelciği, Pişmiş Toprak, Çatalhöyük, MÖ. 6. Binyıl İlk Yarısı, Anadolu Medeniyetleri Müzesi- Ankara



Resim 14. Oturan Ana Tanrıça Heykelciği, Kireçtaşı, Çatalhöyük, Neolitik Dönem, MÖ. 6. Binyıl İlk Yarısı, Anadolu Medeniyetleri Müzesi- Ankara

Sanatçının eserlerinde Kybele formunun farklı uygarlıklardan farklı duruş şekillerini barındıran bir başka eser ise "Davet"(Resim 15) isimli çalışmasıdır. Ana tanrıça, başında resim 7'deki gibi bir taç taşımaktadır.



Resim 15. Davet, Nevra Bozok, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 1992 (İndirkaş,2001)



Resim 16. Uzanmış Ana Tanrıça Heykelciği, Pişmiş toprak, Hacılar, Geç Neolitik Dönem, MÖ. 6. Binyıl ortaları-Anadolu Medeniyetleri Müzesi

Sanatçı Hacılarda Resim 16' da yer alan ana tanrıçadan esinlenmiş olabilir. Uzanan ana tanrıçanın tahtını ilk yedi kişi taşıırken, tahtın ayaklarını süt veren, besleyen bereketi, cazibeyi ifade eden göğüs ve kalça oluşturmuştur

(Taşdemir, 2016). Kompozisyonun merkezinde arkası dönük, Frig alfabesi ile yazılmış kitabe ya da mektup taşıyan bir kadın figürü yer almaktadır. Merkezde yer alan kadının sağ ve solunda altışar adet kadın figürü Kybele tahtını taşımaya yardımcı olmaktadır. Tahtı taşıyan kadınlar çıplak fakat eserde devamlılığı sağlayan Boğazköy'de bulunmuş ana tanrıçanın (Resim 7) tacına sahiptirler. Hemen bu figürlerin altında yan yana dizilmiş on üç figür yer almaktadır. Bu figürlerin merkezinde, kitabe ya da mektup taşıyan kadının tam altında ayakları buluşmaktadır. Bu kadın ise yanlarında dizili olan diğer kadınlardan daha dolgundur. Eserin ana hatlarında sağ ve solda eşit mesafelerde yer alan parslar Kybele uzanırken onu korumaktadır. Eserin ortasında, ana tanrıçanın tahtını taşıyan figürler parsların formlarına uygun yerleştirilmiştir. Eserde arka plan diğer eserlerinde olduğu gibi göğe ait izlenimi veren mavi ile boyanmıştır. Eserde sadece ana tanrıçanın dışında tüm figürler simetrik olarak yerleştirilmiştir. Sağ ve solda yer alan figürlerin sayıları eşittir.

İndirkaş (2001:39) 'da eserle ilgili sanatçı Nevra Bozok:

"Kybele benim Tanrıçam, öyle diyeceğim çünkü onu çok sahiplendim, her şeye davet olabilir. Analığa, doğurganlığa, Kybele ile bütünleşmeye, özetle acıları, sorumlulukları, mutlulukları ile yaşama davet anlamını içerebilir, bu duygulardan yola çıkarak yaptığım bir çalışmadır." İfadesini kullanmıştır. Diğer çalışmalarında çokça karşımıza çıkan rahipler yerine, bu eserinde rahibelerin sayısının oldukça fazla olduğu dikkati çekmektedir. Tahtın ayaklarını deforme ederken bereket ve cazibe metaforundan yararlanmış ve tarihi eser olgusuna çağdaş bir yorum getirmiştir.

4. Sonuç

Ana tanrıça kültü, Anadolu'da yüz yıllar boyunca hüküm sürmüştür. Bu inanç bazen mitolojik unsur olarak karşımıza çıksa da tek tanrılı dinlere kadar etkisi sürdürmüştür. Sanatçı Nevra Bozok'un Arkeolojiye ve araştırmaya ilgi duyması ve katıldığı kazı çalışmaları, eserlerinin esin kaynağı olan Kybele'yle bütünleşmesini sağlamıştır.

Sanatçı, hayatındaki zorlu süreçleri Kybele'ye sığınarak, ona mektuplar yazarak ve resmederek atlatmıştır. Eserlerinde Kybele'ye olan bağı açıkça belli olmaktadır. Eserlerinin merkezine her zaman bolluğun, bereketin ve gücün sembolü olan ana tanrıçayı yerleştirmiştir. Ana tanrıça mitolojisinden yola çıkarak tanrıçanın her zaman yanında olan parslar, rahip, rahibeler, nar ve buğday gibi semboller ile yalnız bırakmamıştır. Bu sembollerle ana tanrıçanın gücünü ve önemini pekiştirmiştir. Kybele mitolojisinde yer alan unsurların sanatçı tarafından incelikle yorumlandığı görülmüştür. Sanatçı, ana tanrıça buluntularının heykel ve rölyef olmasından dolayı kabartma (embossement) baskı tekniğini uygulamış, kullandığı metaforların yanı sıra baskı resim tekniğinin kendine has yorumunu sanat tarihine kazandırmıştır. Bozok'un eserlerinde Anadolu'da hüküm sürmüş ana tanrıça kültüne ait izler ve farklı kazı alanlarında yer alan heykelciklere ait formlar, sanatçının eserlerindeki Kybele formuyla örtüşerek yorumlanmıştır.

Kaynakça

Aslan, A. (2010). *Steatopijik Ana Tanrıça Heykelcikleri ve 20. Yüzyıl Heykel Sanatına Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir

Baştaç, N. F. (1943). "Garbi Asya ve Anadolu Akvam-ı Kadimesinin Dinleri Tarihi", *Konya Dergisi* 52: 41–52.

Bozok, N. (1989). "*Ana Tanrıça Kybele'nin Frig Dönemi İkonografisi ve Özgün Baskı Resimlerle Yorumu*". Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, T.C. AÖF. SBE, Eskişehir.

Cemal, A. (1998, 28 Mayıs). "Kybele"den Günümüze Uygarlık Arayışı". *Cumhuriyet*.

Cemal, A. (1993). Kybele'ye Saygı. Eskişehir: Devlet Güzel Sanatlar Galerisi Sergi Kataloğu.

Çınaroğlu, A. (2018). "Alaca Höyük Erken Tunç Çağı Krali Mezarları ve İkiz İdoller. *Arkhaia Anatolika* 1 (2018), 1-14. DOI: 10.32949/Arkhaia.2018.0

Erhat, A. (2000). *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi, İstanbul.

İndirkaş, Z. (2001). *Ana Tanrıçalar Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri*. T.C. Kültür Bakanlığı Yay. Ankara.

Kılıç, L. (1991)"Nevra Bozok'un Özgün Baskılarında Ana Tanrıça Kybele. *Adam Sanat Dergisi*, (69), 5-73.

Kurt, M. (2010). *Tanrıça Kültü ve Hristiyanlıktaki Meryem Figürüne Etkileri*. Yüksek lisans tezi, Rize Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Rize.

Özmen, S, S. (2016) "Anadolu'da Ana Tanrıça Kybele Kültü ". *Humanitas, Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* 07:381-397.

Taşdemir, A. (2016) "*Kybele Kültü 'nün Geçmişten Günümüze Çağdaş Sanata Yansıması*" Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi T.C, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.

Ünal, M, Y. (2017) *Anadolu Anatanrıçası Kibele Batı Uygarlığına Yön Veren Etkileri*, AKY, İstanbul

Görsel Kaynak

Resim 1: Nevra Bozok Kişisel Erişim. (2022). Eskişehir.

Resim 2 <https://arkeofili.com/catalhoyukte-eksiksiz-bir-kadin-heykelcigi-bulundu/> Anadolu Medeniyetleri Müzesi/Ankara

Resim 3: <https://www.yollardan.com/galleries/ankara-anadolu-medeniyetleri-muzesi-fotograflari/>

Resim 4: (İndirkaş, Z. (2001). *Ana Tanrıçalar Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara)

Resim 5: <https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/bozok-nevra> (Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu.

Resim 6: Hodder, I. (2016). Çatalhöyük 2016 Arşiv Raporu. Bilge, K. (Çev.) Çatalhöyük 2016: Yukarılar ve Aşağılar. (s. 1-2).

Resim 7: https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/20_21_Bahar/anadolu_demir_cagi_devletleri_tarihi/9/index.html Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.

Resim 8: Nevra Bozok Kişisel Erişim. (2022). Eskişehir.

Resim 9: Nevra Bozok Kişisel Erişim. (2022). Eskişehir.

Resim 10: <https://Eskisehir.Ktb.Gov.Tr/TR-157696/Midas-Aniti-Yazilikaya-Han.Html>.

Resim 11: İndirkaş, Z. (2001). *Ana Tanrıçalar Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yay. Ankara.

Resim 12: Geç Hitit, Urartu ve Frig Dönemi, Tanrıça Kubaba Kabartması, Bazalt, Kargamış, M. Ö 9.Yy. Anadolu Medeniyetleri Müzesi/Ankara (<https://www.hittitemonuments.com/karkamis/kargamis66-t.htm>)

Resim 13: <https://Ahmetustanindefteri.blogspot.com/2015/08/> Anadolu Medeniyetleri Müzesi- Ankara

Resim 14: <https://tr.pinterest.com/pin/108579041002503777/> Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara

Resim 15: İndirkaş, Z. (2001). *Ana Tanrıçalar Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yay. Ankara.

Resim 16: <https://www.bilgial.com/neolitik-cagda-anadolu-hallan-cemi-hoyugu-caferhoyuk-catalhoyuk-gobeklitepe-cayonu-asiklihoyuk-ve-hacilar-magaralari/> Anadolu Medeniyetleri Müzesi

Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER

Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, foner@bartin.edu.tr, Bartın-Türkiye

ORCID: 0000-0001-5251-4327

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KADIN OTOPORTELERİ

Özet

Otoportre, sanatçının resimsel göstergeleri, benlik sunumunu gerçekleştirmek için kullandığı ve kendilik bilincini ortaya koyduğu ifade alanıdır. Bu nedenle sanatçının yalnızca kendini resmettiği bir görüntüden ibaret değildir. Otoportresini yapan sanatçı, kendini görme ve gösterme tercihini de sunmuş olur. Dolayısıyla otoportrenin sunduğu görüntü; sanatçının benlik algısını, bu algıyı oluşturan bireysel ve toplumsal dinamikleri de içermekte, ben ve toplum (ötekiler) arasındaki ilişkinin, deneyimlerin boyutlarını ortaya koymakta ve görüntünün resmedildiği anı tarihsel zamana (döneme) dönüştürmektedir.

Türk resim sanatında otoportre Batı tarzı resim anlayışının yaygınlaşmaya başladığı dönemlerde ön plana çıkmaya başlamıştır. Kadın ressamın otoportrelerini yapması Batı tarzı resim anlayışının benimsenmesi, kadınların erkek ressamın kompozisyonlarında model olarak kullanılması, kadın ressamın Türk sanatında kendine yer açması ile ön hazırlığı yapılan bir süreci ifade etmektedir. Bu nedenle kadın ressamın otoportre yapmaları, toplumsal cinsiyet bağlamında da anlamlıdır.

Bu makalede önce otoportrenin sanatçıların dünyasındaki anlamı üzerinde durulacak ve otoportrelerin sunduğu görüntünün arka planındaki bireysel ve toplumsal etkenler irdelenecektir. Sonrasında Türk resim sanatında kadın otoportrelerinin hangi sanatçılar tarafından ve hangi koşullarda yapıldığına değinilecektir. Kadın otoportrelerini ortaya çıkaran kişisel ve toplumsal etkenler üzerinde durulacak; otoportreler, Türk kadın ressamlar odağında toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Resmi, Kadın Ressam, Otoportre, Toplumsal Cinsiyet.

SELF-PORTRAITS OF WOMEN IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING

Abstract

Self-portrait is the field of expression in which the artists use pictorial signs to realize self-presentation and reveal self-consciousness. For this reason, it is not just an image that the artists paint themselves. The artists who create self-portraits express their desire to see and show themselves. Therefore, the image presented by the self-portrait includes the artist's self-perception, the individual and social dynamics that make up this perception, reveals the dimensions of the relationship and experiences between the self and society (others), and transforms the moment when the image is painted into historical time (period).

In Turkish painting art, self-portrait began to rise to the prominence during the periods when the understanding of Western-style painting began to spread. Self-portraits by women painters represent a pre-prepared process, with the adoption of Western style painting, the use of women as models in the compositions of male painters, and the making of a place for themselves in Turkish art by women painters. For this reason, it is also meaningful for women painters to make self-portraits in the context of gender.

In this paper, first, it will be focused on the meaning of self-portrait in the world of artists and will be examined the individual and social factors against the background of the image presented by self-portraits. After that, it will be mentioned by which artists and under what conditions women's self-portraits are made in Turkish painting. It will be focused on the personal and social factors that reveal women's self-portraits, and self-portraits will be evaluated in the context of gender in the focus of Turkish women painters.

Keywords: Contemporary Turkish Painting, Women Painters, Self-Portrait, Gender.

1. Giriş

Otoportre, sanatçının resimsel göstergeleri kişisel serüveninin bir parçasına dönüştürdüğü anlatma biçimidir. Sanatçının görüntüsünü kendini gerçekleştirme arzusuyla ve dünya-insan-toplum algısıyla sentezlediği, bütünleştiği kompozisyonları ifade eder. Bir ressamın otoportresinde sunulan görüntünün alt metninde içe dönüklüğün, toplumun, güncelliğin etkileri, ben ve öteki arasındaki ilişkinin boyutları sezilebilir. Bunların yanı sıra yaratma anı, tarihsel zaman (dönem) olarak da farklı bir anlam(a) alanı ortaya çıkarabilir. Bu açılardan bakıldığında otoportre, bireyin sanatçı olarak kendisi, öteki ve topluma dair tecrübelerinin görünümünü sunan bir ifade alanı gibidir. Otoportreler, bahsedilen perspektiflerden değerlendirildiğinde çift kutuplu cevapları yedeğine alan sorgulama alanları açar. Mehmet Ergüven bu sorgulama alanlarını içten ve gerçekçi olma, görme ve bakma derinliği, trajik bölünme ile açılar: “Otoportrede ise çok daha farklı ve hassas bir sorun ortaya çıkar; günceyle aynı paydayı bölüşen otoportrenin ne ölçüye kadar içten ve gerçekçi olduğu sorusuna, sanatçının kendisi de dâhil olmak üzere, kimse doyurucu bir yanıt veremez. –asıl yalan, sanatçının kendini bulduğu yerde başlar çünkü. Otoportrede kendini görmenin yerini bakmak almıştır ‘görünmek istediği gibi’nin büyüü çoktan sipariş resimdeki beklentiyi (buyuru?) aşır, örtülü bir narsisizmin eşğine getirmiştir sanatçıyı. Enis Batur’un ‘ayna hali’yle dile getirdiği bu açmaz, kendi portresini yapan sanatçıda trajik bölünmeye işaret eder bir bakıma; hem göremeyecek denli âşık, hem de seyretmenin tutsağı –ama görkemli *pathos*, her halükarda otoportrenin öbür *yüz*’üdür.; en azından, umarsız bir utkunun ardında, zamana karşı verilen bir sınav olarak” (Ergüven, 1996: 8). Otoportrelerin ortaya çıkardığı bakış açıları, sanatçının kendine dönüşündeki toplumsal ve bireysel etkileri de ortaya çıkarır. Bu bakımdan otoportreleri sanatçının kendine dönüş ritüeli biçiminde ve kendine dönme sırasında ortaya çıkan mesafe sorunsalı bağlamında değerlendirmek mümkündür. Bu mesafe resimle benlik, benlikle toplum, resimle toplum arasındaki ilişkiyi de imlemektedir.

Türk resim sanatında otoportre, Batı tarzı resim sanatının benimsendiği dönemlerde figüratif eğilimlerin ön plana çıkmasıyla yapılmaya başlanır. Dolayısıyla Türk resim sanatında otoportrenin ortaya çıkışını yalnızca kendilik, sanat, toplum ilişkisi bağlamında değerlendirmek yeterli olmayacaktır. Natürmort ve manzaraların daha yoğun işlendiği ilk dönemlerde figüratif eğilimler kendini göstermeye başlamış portre ve otoportre de bu bağlamda ilk örneklerini vermiştir. Sanatta portre ve otoportrelerin artmasıyla bireyciliğin ön plana çıkması arasında eş zamanlı ve nedenselliğe dayalı bir ilişki olduğu herkesçe bilinmektedir. Bu bakımdan otoportrelerin yapılmaya başlanması ile bireyselleşmenin tarihi arasında da bağlar kurulabilmesi mümkündür. Otoportrenin Türk resim sanatındaki varlığı başlangıcından itibaren toplumsal tarihle paralel düşünülmesi gereken bir olgudur. Bu noktada kadının Türk resmindeki varlığı ve kadın otoportrelerinin yapılmaya başlanmasının da -toplumsal cinsiyet bağlamında- toplumsal tarih açısından da anlamı vardır.

2. Türk Resminde Kadın Otoportreleri

Kadın Türk resim sanatına estetik bir nesne olarak girmeye başlamıştır. Erkek ressamların güzel kompozisyonunu oluştururken daha çok bedeni ile bir resim imgesi olarak kullanılmıştır. “Değişime çabuk tepki veren Türk sanatı, kadını da toplumsal yaşamdan, politik düzenlemelerden önce kendi kompozisyonuna yerleştirmiştir. Osmanlı bünyesindeki azınlık sanatçıları, yenileşme sürecinden önce de Batılı tarzda resimler yapmıştır. Kendi sosyal

yapılanmalarına paralel biçimde kadınları resimlerinde ön plana çıkarabilmişler hatta Batılılaşma hareketleri ile birlikte nü resimler bile yapmışlardır. Azınlık sanatçılarının bu uygulamalarından haberdar olmaması mümkün olmayan Osmanlı ressamı, Avrupa’da aldıkları eğitimin de etkisiyle kadınları resimlerine yerleştirmeye başlamışlardır” (Küçükşen Öner, 2017: 111). Tanzimat ve sonrasında Osman Hamdi Bey başta olmak üzere pek çok ressam, kadınları gerek sosyal yaşamın gerekse değişimin bir parçası olarak resmetmiştir. Halil Paşa, Osman Hamdi Bey, Abdülmecid Efendi gibi ressamlar, resimlerinde kadın figürlerine yer vermişlerdir. Kadınların, erkek ressamların kompozisyonlarında kullanılması resimlerin yapılma anı ile düşünüldüğünde bir gelişme hamlesi olarak da değerlendirilebilir. Kadınları genellikle mahrem alanlarında ve yüzleri açık şekilde betimleyen erkek ressamlar, figüratif eğilimlerin çoğaldığını gösterdiği kadar kadının toplumdaki varlığına da işaret etmişlerdir. Kadın toplumda ne kadar ve hangi konumda yer bulduysa erkek ressamların tuvallerinde de o denli yer bulmuştur. “Modernleşme deneyimleri ve evrelerinin kadının kamusal alanlarda yer almasına bağlı olduğu bir özel okuma ve anlama alanı” (Küçükşen Öner, 2019-2020:19) oluşturulduğunda kadınların ressam kimliği ile varoluşunun önemli kırılma anlarından biri olduğu düşünülebilir. Kamusal alanda kendine birey ya da sanatçı olarak yer bulmakta zorlanan kadının suretlerin gösterilmesine karşı çıkan geleneksel engellerle karşılaşan resim sanatının icracısı olması modernleşmenin, değişimin anlamlı adımlarından biridir. Kadınların resim sanatında özne konumuna gelmesi için yirminci yüzyılın ilk çeyreğini beklemesi gerekecektir. “1914 yılında İnâs Sanâyi-i Nefise Mektebinin açılmasıyla kadın sanatçı kimliği toplum nezdinde daha kabul edilebilir ve kurumsal bir yapıya kavuşur” (Dastarlı, 2021: 145). Mihri Hanım’ın yönetici ve öğretmen olduğu bu okulda sanat tarihinin Belkıs Mustafa, Müfide Kadri, Hale Asaf, Celile Hikmet (Uğuraldım), Müzdan Arel, Güzin Duran, Nazlı Ecevit, ve Fahrelnisa Zeid gibi ilk kadın ressamı yetişmiştir. Bu ressamların çoğunluğu otoportre de çalışmışlardır.

Kadın ressamların otoportrelerini yapması pek çok açıdan anlamlıdır. Resmi yapan ve resmedilenin kadın (özne) olduğu bu otoportreler kadın imgesinin yerleşik algıların ve bu algılarla belirlenen sınırların dışına çıktığı anlamına da gelir. Dolayısıyla Türk resim tarihinde kadın otoportreleri pek çok açıdan toplumsal cinsiyet sorgulamalarına işaret eden bir işlevsellikle de ön plana çıkarılabilir. Kadın ressamların otoportreleri, kadının benlik sunumunu ressam kimliği ile inşa etmesi anlamına gelmektedir. Kadınların ressam kimliği ile var olmasına kadarki süreçte kadının bedeni ve mahrem alanları ile bütünleşen estetik algının ve altmetninde erkek egemen söylemin barındığı bir toplumsal yapının varlığı söz konusudur. Otoportreler kadının kendini sunma biçimine kendisinin yön verdiği bir anlayışa işaret eder. Resim sanatında imge ve imaj dünyasının değişmesi sürecinin başlamasına ön ayak olur.

3. Kadın Ressamlar ve Otoportreleri

İnâs Sanâyi-i Nefise Mektebinde müdürlük ve öğretmenlik yapan Mihri Hanım (1886-1954) o dönemin kadınları için hem zor hem de büyük yenilik olan açık havada peyzaj çalışmaları, canlı modelden nü resim çalışmaları gibi yeniliklerin öncüsüdür (Küçükşen Öner, 2019-2020:19). Türkiye, İtalya Amerika üçgeninde yaşam ve sanat arayışlarını sürdüren Mihri Hanım otoportresini yapan ilk kadın ressamlardan biridir.



Görsel 1. “Mihri’nin imzalı otoportresi”, 1920, Yapı Kredi Koleksiyonu.

Liz Rideal “Sanatçıların hayat boyu tekrarlanan gözlemlerde bulunmaları gerçeği, kimileri için otoportrelerin görsel birer otobiyografi niteliğinde olduğu anlamına gelir” (Akt. Demirbulak, 2007: 48) sözleriyle otoportrenin kişisel tecrübelerle ilişkisinin altını çizer. Bu nedenle otoportre yapma anının görüntüsünün yanı sıra o ana kadarki tecrübelerin yansımalarını da içerir. Mihri Hanım’ın ressamlığı bir kadın olarak -Frida Kahlo gibi- yaşadıklarıyla paralel değerlendirilir. Bir kısmı görünen saçları ve bakımlı duruşu ile dikkat çeken otoportresinde, Mihri Hanım estetiğini yalnızca görünümü ile değil gülüşüyle de oluşturmuştur. Bu gülüş kadının özgüveni bağlamında da değerlendirilebilir. Mihri Hanım’ın bir kadın ressam olarak var oluşu onun otoportresini anlamlandırma sürecinin bir parçası olmaktadır.

Mihri Hanım’ın yeğeni Hale Asaf (1905-1938), Berlin Güzel Sanatlar Akademisi ve İnâs Sanâyi-i Nefise Mektebinde eğitim almıştır. Berlin, İstanbul, Roma, Münih, Paris’te ve daima resim sanatıyla iç içe yaşayan sanatçı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğinin kurucuları arasındadır. Nurullah Berk ve Kaya Özsezgin sanatçının bu birlik içerisinde Muhittin Sebati gibi ‘bir çeşit romantizme’ yöneldiğini söyler (Berk ve Özsezgin, 1983: 46). Ayrıca ‘empresyonist renkçilikten çok tablonun desen yapısına çizgisel kuruluşuna’ önem verdiği görülmektedir (Berk ve Turani, 1982: 71).



Görsel 2. Hale Asaf, Paletli Otoportre, 1925.

Hale Asaf’ın otoportresinde de kişisel tecrübelerin etkili olduğu bir yapı söz konusudur. Avrupa’da resim eğitimi alan sanatçı, Cumhuriyet’in ilanından hemen sonra yaptığı otoportresinde kendisini çağdaş bir kadın ressam olarak resmeder. “Paletli Otoportre, 1925 yılı civarına tarihlendirilebilecek olan bu portre, Hale Asaf tarafından, hocalarından biri olan Feyhaman Duran’ın eşi Güzin Duran’a ithaf edilmiş durumda. Osmanlıca harflerle, “Güzin’e Hale” şeklinde imzalanmış olan tablo, İstanbul Üniversitesi bünyesinde bulunan Feyhaman ve Güzin Duran’ın müze evinde bulunuyor. Hale Asaf, Paletli Otoportre ile ressam-kadın tipinin en erken örneğini veriyor. Elinde paletiyle objektife poz verircesine

kendini resimleyen Hale Asaf'ın, buradaki kendine güveni de dikkate değer doğrusu. Sanki burada inadına ressam-kadın kimliğiyle poz veren bir kadın durur karşımızda” (Pelvanoğlu, 2007: 141).

Kadın olarak resim öğretmenliği yapan ve yurt dışında ödül alan ilk kadınlardan biri olan **Müfide Kadri** (1889-1912) resimlerinde figüratif eğilim göstermiş ve çok sayıda portre çalışmasına imza atmıştır.



Görsel 3. Müfide Kadri, Otoportre, Kağıt üzerine pastel, 12x9 cm.

Sanatçı otoportresinde gerçekçi bir tavır sergiler. “Oto portre çalışmasında, kendini yandan bir duruşla, dönemin modern kadınlarının başını kâküllerinin bir kısmını açıkta bırakan örtüş biçimiyle ve yüzünü yarım örten tül den bir peçeyle resmeden sanatçının, gözlerini izleyiciyle temas halinde olmaması, derin ve kaygılı bir bakışla bir noktaya bakması dikkat çekicidir”(Yazkaç ve Gürensoy Şener, 2018: 135).

İnâs Sanâyi-i Nefise Mektebinde resim eğitimi alan sanatçılardan biri de Celile Hikmet Uğuraldım'dır. (1883-1956) Çoğunlukla Nazım Hikmet'in annesi olarak anılsa da resim sanatı, onun hayatında önemli bir yer tutmuştur. Şükran Kurdakul 1986 yılında Nazım Hikmet'in o zamana kadar yayımlanmamış mektuplarını yayımlar. Bu mektuplardan birinde Nazım Hikmet de annesinin resim merakını ve zevkini anlatmıştır. “Sana annemi anlatayım. ... anamın güzelliği XIX. asır güzelliğidir. Zaten anamda, ondokuzuncu asır Fransız burjuva zevki hâkimdir. Ressamlığı da öyledir. Evinin perdeleri ve bibloları da öyleydi. Yani güzelliğinde ve zevkinde düz ve soğuk hatların göze çarpmasına rağmen bilhassa renk bakımından müthiş bir rokokoluk vardır (...) Resme bir dindar gibi inanır. Sana bir şey söyleyeyim mi, anamı o kadar gizliden gizliye severim ki, ömrümde ilk defa yalnız sana ondan bahsediyorum. Annemle ahbab olursan, hala boyalar içinde, yani hem paleti, hem yüzü gözü boyalı, inanmış, bedbaht, fakat dehşetli çalışkan ve her şeye rağmen yaşamak isteyen, bir şeyler yaratmak için çırpınan, ihtiyar, nazik bir kadınla dost olursun” (Kurdakul, 1986).



Görsel 4. Celile Hanım, Otoportre.

Portre çalışmalarıyla ön plana çıkan sanatçı portrelerinde çoğunlukla yakın çevresini tercih etmiştir. “Celile hanımın en güzel portreleri, aile çevresiyle ilgili olanlarıdır. Annesi Leyla hanımın portresi müzededir. Kendi portresi, oğlunun, torununun, yeğenin portreleri başarılı eserleri arasında yer alır” (Toros, 1988: 30). Sanatçı otoportresinde tercih ettiği pastel renklerle kendilik sunumunu ‘güzellik’ üzerinden inşa etmiş görünmektedir. Fonda tercih ettiği tonlar, kıyafet ve boyun bölgesi yüz bölgesine odaklanmayı kolaylaştırmaktadır.

1917’de Güzel Sanatlar Akademisi’nden resim diploması alan ilk Müslüman kadın ressam olan Belkıs Mustafa (1896-1925) resim eğitimini Almanya’da alır. “Yoğun olarak figür ve portre üzerine çalışmalar gerçekleştiren sanatçı natürmort ve manzara türlerinde de çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçının karakalem, füzen ve gravür çalışmaları da oldukça fazladır. Belkıs Mustafa figür ve portre çalışmalarında güçlü desen bilgisi yoğun olarak hissedilmektedir. Model üzerinde çalışmalarını sürdürmüş sanatçının çalışmalarında ekspresyonist etki görülmektedir. İstirap isimli gravür çalışmasında derin duygu yoğunluğu başarılı biçimde izleyiciyle buluşmaktadır”(Yektaş, 2019: 42). Belkıs Mustafa’nın farklı teknikler kullanarak ortaya koyduğu portre ve otoportrelerinde izleyiciye geçen yoğun bir duygu aktarımı gözlemlenmektedir.



Görsel 5. Belkıs Mustafa, Otoportre (Istirap), 1919-21, Gravür, 9x11cm

Salvatore Valeri’den dersler alan ve daha çok portreleriyle öne çıkan Vildan Gizer’in (1889-1974) resme ilgisi ailesinden gelir. “İstanbul’da doğan sanatçının büyükbabası izinle Kur’an’ı ilk kez yayınlayan matbaacı Osman Bey’dir. Osmanbey ilçesinin adı da sanatçının büyükbabasından gelir. Babası da ünlü bir ressam ve hattattır. Güzel Sanatlar Akademisi hocalarından Salvatore Valeri’den resim dersleri alan sanatçı başarılı portre çalışmalarına imza atmıştır. Sanata düşkün olan ve kendisi de resim çalışmaları yapan eşi Hikmet Bey’in görevi gereği gittikleri Viyana şehrinde resim çalışmalarına devam etmiştir. Pastel ve yağlıboya tekniklerinde çalışan Gizer’in eserleri kızlarının koleksiyonunda bulunmaktadır.” (Bayav, 2015: 5). Sanatçı otoportresinde kadın kimliğini batılı tarzda özenli bir kıyafet, aldığı sanat kültürünü belli eden asil bir duruş ve bakışla göstermiştir.



Görsel 6. Vildan Gizer, Otoportre.

İnâs Sanâyi-i Nefise Mektebindeki eğitimini yarıda bıraksa da Avrupa tecrübesinden sonra kendi tarzını yaratan Fahrelnisa Zeid (1901-1991) kişisel tecrübelerini sanatına yansıtan ve sanat tarihinde kadın ressam kimliğini geri plana itecek denli özgün bir yere sahiptir. Sanatçı, portre ve otoportrelerinde gerçekçi bir görünüm sunsa da bu gerçekçiliği ben ve öteki arasındaki ilişkinin arka planına yoğunlaşarak, algının öznelliğinden yararlanarak oluşturmuştur. Portrelerini anlatırken bahsettiği eksil(t)me onun insan/birey anlayışını da ortaya koyar: “Sonra şu ikileme maruz kalırım: Resme başlar, kendime neyi eleyeyim, neyi çıkarayım ki geriye öz—yani portre—kalsın diye sorarım [...] bu gitsin, bu kalsınlar birbiri ardı sıra gelir, görünür olan “ben” ve “sen” yıkılır, yerlerini, bilinmeyen bilinçte—görünmez olanda—sinmiş bekleyen öteki “ben” ve öteki “sen”e bırakır” (LaidiHanieh, 2018: 237). Sanatçının portrelerinde ekleme yerine eksiltmeden bahsetmesi, insanın görüntüsünü sunarken kendiliğini gizleme arzusuyla inşa ettiğini de imler.



Görsel 7. Fahrelnisa Zeid, Otoportre, Karakalem, 1930’lu yıllar.

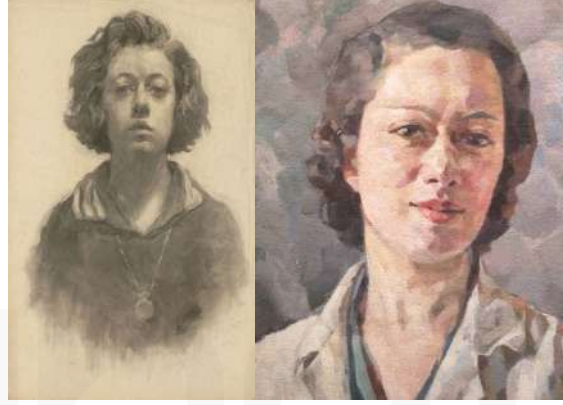
Görsel 8. Fahrelnisa Zeid, Otoportre, 1944, Sema ve Barbaros Çağa Koleksiyonu.

Görsel 9. Fahrelnisa Zeid, Geçmişten Biri (Otoportre), 1980.

Fahrelnisa Zeid, otoportresinde (Görsel 8) de benzer biçimde eksiltmelere doğrusu mizacı doğrudan yansıtmaya odaklanmıştır. “Eser, tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmıştır. Sanatçı arka planda ve kıyafetinde kullandığı renkleri, yüz detaylarında da eriterek vermiştir. Zeid, Fovistler gibi eserin bütününde kullandığı canlı renkleri, dudaklarında kullandığı pembe renkle dengelemiştir. Eserin yalnızca birkaç rengin tonları kullanarak yapıldığı görülmektedir. Eserde kullanılan sarı renk, kromasının yoğun olması nedeniyle bütünde egemenlik söz konusudur. Fularında kullandığı beyaz renk ile sarı, yeşil kombinasyonu yoğun bir Dışavurum etkisi vermektedir. Doku kimi yerde renklerin ve boyanın katman halinde kullanımıyla, kimi yerde ise eritilerek verilmiştir. Üzerindeki kıyafetler dolayısıyla, yumuşak doku kıyafet detayında göze çarpmaktadır. Sanatçının sert mizacı, izleyiciye kontrastlığın içerisinde aktarmıştır. Kapalı bir mekânda poz veren Zeid’in, kaşlarını çatar vaziyetteki bakışları, doğrudan izleyiciye yöneltmiştir” (Kakan, 2017:88-90). Sanatçının farklı zamanlardaki görünümüne şahit olduğumuz bu üç otoportrede de sanatçının kendinden emin, kararlı, çatık bakışlarının hiç değişmediğini görmekteyiz.

İtalya, Almanya ve Fransa’da döneminin önemli ressamlarının atölyelerinde çalışan ve ülkemizin ilk kadın illüstratörlerinden olan Sabiha Rüştü Bozcalı (1903-1983) manzara ve natüremort da çalışmış ancak portreleriyle ön plana çıkmıştır. “Portrelerinde, koyu tonlar ve sıcak renklerin hâkimiyeti negatif alanlarla dengelenmiştir. Tuvalin merkezinden hafifçe kaydırılmış duruşlar ve formlardaki kıvrım, resim içindeki odak noktalar arasında dinamik bir bağlantı sağlamaktadır. Bu odak noktalar modele kimlik kazandıran ve ifadeyi güçlendiren unsurlardır... Resimlerinde daima sezilen ve Almanya’da çalıştığını belli eden bir konstrüksiyon sağlamlığı mevcuttur. Karşıtlık, kurgu gibi

niteliklerle sağlamlaşan üslubu, doku etkisi yaratan belirgin fırça vuruşları; illüstratif çalışmalarındaki yetkinliğin belirleyicisidir” (Yakar, 2017: 339). Sanatçı, otoportrelerinde güçlü konstrüksiyon ve desen sağlamlığını ihmal etmeden, etkili fırça darbeleriyle yüzdeki ifadeye odaklanabilmektedir.



Görsel 10. Sabiha Rüştü Bozcalı, Otoportre.

Görsel 11. Sabiha Rüştü Bozcalı, Otoportre.

Fahrelnisa Zeid'in ablası olan Aliye Berger (1903-1974) bir müddet Paris ve Berlin'de kardeşi ile birlikte kalarak sanatsal gözlemlerde ve çalışmalarda bulunmuştur. Eşi Karl Berger'i kaybettikten sonra ise Londra'ya giderek John Buckland Wright'in atölyesinde heykel ve gravür çalışmıştır. Eşini kaybetmenin acısını dindirmek istercesine çok çalışarak oluşturduğu gravürleriyle de yurda döndüğünde ilk kişisel sergisini açmıştır. Desen ve yağlı boyanın yanı sıra asıl baskı tekniğinde öne çıkan çalışmalar yapan Aliye Berger, zımpara kâğıdı, kasap kâğıdı, tülbent gibi malzemeleri kullanarak dönemine göre malzemenin sınırlarını zorlayan işler üretmiştir. Gündelik yaşam ayrıntılarına ve portrelere yoğunlaşan sanatçının eserlerinde lirik ve dışavurumcu etkiler görülür. Berger kimi zaman fantastik kompozisyonları seçer. Onun resim anlayışı içeri-dışarı sorunsalını yansıtmaktadır. Dış dünyanın sıradanlığı ile iç dünyalardaki karmaşanın uyumlu birlikteliğini ya da uyumsuz karşıtlığını resmeder. Sanatçının otoportrelerinde de bu uyum ve karşıtlık ilişkisini yansıtır. Bunların yanı sıra otoportrelerinde kişisel tecrübelerinin etkilerini de görmek mümkündür. Kimi zaman yüz hatlarının belirsizleşmesi, bazen duyguların yüz ifadesinde belirmesi gibi ayrıntılar sanatçının otoportrelerindeki otobiyografik etkiler bağlamında değerlendirilebilir. “Berger sık sık otoportrelerini yapmıştır... Otoportrelerinde kendine özgü bir dışavurum ve sanatsal anlatım gücü açıkça görülmektedir. Bu otoportrelerde Berger, fiziksel görünümüne sadık kalmış ama pastel çalışmalarında yüzünü gizlemeyi tercih etmiştir” (Onur, 2019: 57).



Görsel 12. Aliye Berger, Otoportre, Kağıt üzerine yağlıboya, 35x24 cm.



Görsel 13. Aliye Berger, Otoportre, Çoğaltma gravür, 33x23 cm.



Görsel 14. Aliye Berger, Otoportre, Kağıt üzerine pastel, 37 x 29 cm.

Folklorik unsurları modern yaşam ve modern resim teknikleriyle sentezleyen Eren Eyüboğlu'nun (1913-1988) birçok portre ve otoportre çalışması bulunmaktadır. “ Folklorik özellikleri plastik değerlerle bütünleştirmiş, biçim olgunluğunu ve anıtsallığı seçerek, süslemecilikten kaçınmıştır. Portre ve figürlerinde ışık-gölge dağılımını bu kaygı doğrultusunda düzenlemiştir. 1955'den sonra rengin ön planda olduğu lirik-soyutlama tarzında çalışmıştır” (Partanaz, 2007: 64). Ahmet Hamdi Tanpınar (1996: 422), Eren Eyüboğlu'nun 'güzeli dışarda aramaya mecbur olacak fakir bir muhayyileye sahip olmadığını' söyler.



Görsel 15. Eren Eyüboğlu, "Otoportre", 84x61 cm, yağlıboya, Aile Koleksiyonu.

Görsel 16. Eren Eyüboğlu, "Otoportre".

Görsel 17. Eren Eyüboğlu, "Otoportre".

Görsel 18. Eren Eyüboğlu, "Otoportre".1948. Kontrplak üzeri yağlıboya.

Sanatçı otoportrelerinde de kadın olarak güzelliğinin ya da salt güzelliğin arayışında değildir. Onun otoportreleri, renklerin de kompozisyona (anlama) dâhil olduğu bir düşünce derinliği ve kendilik yansımadır denebilir. “Eren Eyüboğlu'nda düşünceli ve aydınlık bir yüzün görünümü vardır. Figürün görünümü fonun lekese görünümü ile kaynaştırılır. Fırça tuval vb. yardımcı nesnelere yoktur, onun yerine kırık bir şişe ve başı görülmeyen, olasılıkla at olarak tasarımı yaptığı hayvan figürü görülür. Portresinin her iki yanına benzer figürleri koyarak bir etki yaşatmaya çalışır” (Çakaloğlu, 2001: 77).

Resme olan ilgisini hiç kaybetmeyen ve üniversiteden mezun olduktan (coğrafya bölümü) sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde ve Paris'teki atölyelerde eğitim alan Leyla Gamsız Sarptürk (1921-2010), sanatçılığının son dönemlerinde figür, nü ve natüremort üzerine yoğunlaşır. Figüre ya da otoportreye özel bir anlam yüklemeyen sanatçı resim anlayışını sadelik ve zevk üzerinden inşa ettiğini söyler: “Hareket nokta tabiidir. Buna kişisel görüşlerimi ekleyerek yön veririm. Resimde sadeliği severim. İyi resim kalabalık resim demek değildir. Her tablo ayrı bir araştırma olmalıdır. Kolaylığa, tekrara kaçmamalı, klişeleşmemelidir... Her sergi sanatçının şahsiyeti çerçevesinde yeni bir şeyler getirebilmelidir. Sanatta samimiyet şarttır. Bir tablo seyredene zevk ve huzur vermelidir. Resimlerimde perspektive yer vermem. Bu da herhalde geleneksel sanatımızdan geliyor” (Koşan, <https://core.ac.uk/download/pdf/158640565.pdf>). Sanatçı otoportresinde ölçülü bir deformasyonu, çağdaş biçim anlayışını tercih eder. Realist bir tavrı yoktur ve ölçülü deformasyona rağmen yüz ifadesinde anlamı ön plana çıkarır.



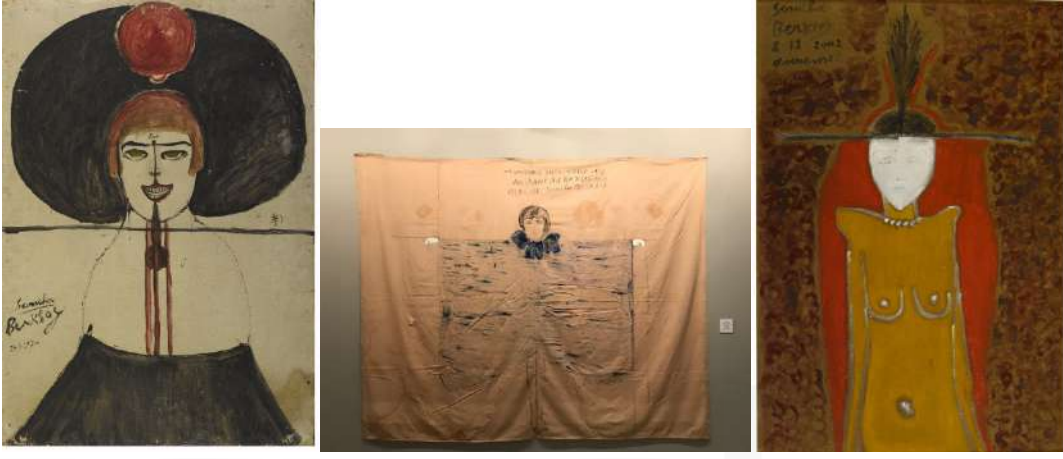
Görsel 19. Leyla Gamsız Sarptürk, Otoportre.

Peyzaj, natüremort, portre ve otoportre üzerine yoğunlaşan Mukaddes Saran'ın (1923-1995) portre ve otoportreleri, içtenlik ve figür deformasyonlarıyla ön plana çıkar ve bazı yönleriyle Amedeo Modigliani'yi andırır. Sanatçı, otoportresinde fonun sadeliğinden de yararlanarak yüz hatlarını ön plana çıkarır. "Modelin ciddi bakışları ve kompozisyonda kullanılan soğuk renkler, izleyene hüznü vermektedir. Eserde sanatçının duyguları, figürün abartılı formuyla yansıtılmıştır" (Kuru ve Kakan, 2020:1121). Otoportrede dikkat çeken bir başka nokta da bakışlar ve yüz ifadesi ile kazandırılan derinliktir.



Görsel 20. Mukaddes Saran, "Otoportre", Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x28 cm.

Opera sanatçısı, aktrist ve ressam Semiha Berksoy (1910-2004) özgün bir yaşam ve sanat tarzına sahip sanatçılardan biridir. Bu tarz, Semiha Berksoy'un opera sanatçılığı, sinema oyunculuğu ve ressamlığını bir bütün halinde değerlendirebilmenin önünü açar. Berksoy'un resimlerinde görülen marjinal figüratif eğilim de bu bütünün parçalarından biridir. "Semiha Berksoy'un resimleri, insandan insana tutulmuş, tarihe yaşıt psiko-aynalara benziyor. Berksoy'un bilinçaltı ve bir yaratıcılık pınarına benzer düş gücünün yanı sıra, sahip olduğu çok kültürlü, imgesel birikimi de harmanladığı farklı teknik ve temadaki resimleri, temelde figürden yola çıkıp, yine oraya dönse de, sanatçının resimleri için seçtiği soyut zeminlerde hep bir hafiflik, bir uçuşkanlık dikkat çekiyor" (Altuğ, 2014). Evrim Altuğ'un uçuşkan ve hafif olarak tanımlamasında sanatçının resimlerinde tuvalin yanı sıra çarşaf ve kumaş tarzı malzemeleri zemin olarak kullanmasının etkisi vardır. Semiha Berksoy figüratif çalışmalarında yakın çevresine ve kendisine yer verir. Otoportrelerinde tiyatral, otobiyografik etkiler dikkat çeker. Renklerin kullanımı ve perspektif deformasyonları da onun yaşama bakışı ile ilgilidir. Bu nedenle sanatçının otoportrelerini soyut dışavurumcu etkilerin yanı sıra otobiyografik açıdan da değerlendirmek gerekir.



Görsel 21. Semiha Berksoy, “Otoportre”, duralit üzerine yağlıboya, 99 x 69 cm.

Görsel 22. Semiha Berksoy, “Otoportre”, kumaş üzerine çizim.

Görsel 23. Semiha Berksoy, “Gülen Otoportre”, 1969, Duralit üzerine yağlıboya, 98 x 69 cm.

Neşet Günel atölyesinden yetişmiş, figüratif resmin önemli sanatçılarından biri olan Neş’e Erdok (1940-) çok sayıda otoportre yapmıştır. Gizem Enuysal, sanatçının otoportrelerinin sanat yaşamı boyunca aynı çizgide ilerlemediğini zamanla değişim gösterdiğini söyler: “Neş’e Erdok’un otoportrelerinin seyri incelendiğinde, kariyerinin ilk yıllarındaki otoportrelerinde ressamın forma hâkim olma çabası ve benzetme kaygısı görülebilir. Erdok, hocalarının yönlendirmesi üzerine, karanlık bir odada sadece mum ışığı kullanarak ve aynaya bakarak yaptığı otoportrelerinin olduğunu da belirtmiştir. Kariyerinin ilerleyen yıllarında otoportre, ressamın kişisel hayatından yola çıkarak oluşturduğu resimlerde Erdok’un iç dünyasını dışa vurur şekilde karşımıza çıkmaktadır” (Enuysal, 2017: 90). Neş’e Erdok, resimlerinde toplumsal sorunları ve bu sorunların bireylerin yaşamına etkisini kesitler biçiminde yansıtır. Otoportrelerinde de toplum içinde bir birey olarak kendisini ve kişisel tecrübelerini yansıtır.



Görsel 24: Neş’e Erdok, “Vapur Masalları”(Otoportre), 2006, T.Ü.Y.B.

Görsel 25:Neş’e Erdok, ‘ Otoportre ‘, 2004, T.Ü.Y.B.

Görsel 26: Neş’e Erdok, ‘ Otoportre ‘, 2010, T.Ü.Y.B.

“Sanatçının çalışmalarındaki figürler izleyiciyle her zaman iletişim kurmaktadır. Bu iletişim görüldüğü çalışmalardan birisi de (2010 tarihli) Otoportre adlı çalışmadır. 1997 yılında yaşadığı sağlık problemleri sebebiyle sanatçının sağ göğsü alınmıştır. Yaşadığı zor zamanı ifade eden çalışmada figürü ustaca yerleştirmek yerine özellikle deforme ettiği ve ruh halinin ifadesinin ön planda olduğu görülmektedir. Tıbbi bir müdahalenin yapıldığı çalışmada hayat ile ölüm arasındaki ilişkiyi ifade eder niteliktedir. Sanatçının otoportreleri kendisiyle yaşadığı iç mücadelenin yansıması gibidir”(Yektaş, 2019: 64).



Görsel 27: Neşe Erdok, “Otoportre”, 2010, T.Ü.Y.B.

Görsel 28: Neşe Erdok, “Baykuşlu Otoportre”, T.Ü.Y.B.

Neşe Erdok’un otoportrelerinde kadın kimliği, beden ve yüzün ön plana çıkarıldığı güzellik anlayışını yansıtmaktan uzaktır. Sanatçı, otoportrelerini; kendini, toplumu ve birey olarak kendi tecrübelerini yansıttığı bir birikim alanı olarak kullanır. Mehmet Ergüven de otoportrelerin sanatçı için hayatının muhasebesi anlamına geldiğini düşünür: “Kalabalıklar içindeki insanların yalnızlıklarını gösteren Neşe Erdok’un 1980’lerin ikinci yarısından sonra birkaç yıl arayla yaptığı otoportreler, bir öz sorgulama sunması açısından ilginçtir. Sanatçının ‘hayatının muhasebesi’ olarak gördüğü bu yapıtlar, diğer her şeyi sorgulamanın anahtarına dönüşmüştür (Ergüven, 1997: 160).

Resim çalışmalarına Turgut Zaim’le başlayan sonrasında Amerika’da soyut dışavurumcu ressamı tanıyan, devlet bursuyla Paris’de yaşadığı yıllarda da foto-gerçekçi tarzda işler üreten Nur Koçak (1941-) pek çok resminde kadın sorunlarına değinmiştir. 1979 yılında başladığı “Aile Albümünden” serisinde kendi aile fotoğraflarından yola çıkarak sık sık otoportresini çalışan sanatçı, otoportresinde ve serisinin bütün resimlerinde “tipik orta sınıf Türk ailesini” yansıttığını söyler. “Bu da kurmaca belgesel denen kavramı getirmektedir akla. 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: 221)



Görsel 29: Nur Koçak, Otoportre I-II, 1984-85, tuval üzerine akrilik, iki tuval, her biri 195x114 cm.

Sanatçının 'kurmaca belgesel' tercihiyle toplumsal gerçekleri de yansıtan resimlerinde kendisini bu gerçekçi tutumun bir parçası olarak sunduğu söylenebilir. Bu bağlamda kendisini fotoğraf karelerindeki bütün yapının bir unsuru, parçası olarak görmüş ve kendilik gerçeğini bir çerçevenin içine ötekilerle birlikte sığdırmıştır.



Görsel 30: Nur Koçak, "Aile Albümü, Ablam ve Ben".

Görsel 31: Nur Koçak, "Aile Albümü, Annem ve Ben".

4. Sonuç

Türk resim sanatında otoportre, modernleşme tecrübelerinin sanattaki yansıması olarak görülebilecek batı tarzı anlayışın benimsenmesiyle ortaya çıkmıştır. Kadının resim sanatındaki varlığı da bu sürecin bir parçasıdır. Kadının toplumsal cinsiyet bağlamında yer edinme süreci resim sanatındaki varlığıyla eş zamanlıdır. Bu bakımdan resim sanatında toplumsal cinsiyet bağlamında yaşanan gelişmeler, toplumsal değişimin yansıması olarak da değerlendirilebilir. Resim sanatında model (estetik nesne) olarak görünmeye başlayan kadın, İnâs Sanâyi-i Nefise Mektebinin açılmasıyla tuvalin arkasına geçmiş ve resmin üretim aşamasında kendine yer açmıştır. Kadın kimliği ile ressamlığının toplum nezdinde kabul görmeye başlamasıyla da kendilik arayışını tuvale yansıtmıştır. Kadın ressamların otoportrelerini yapmaları, toplumsal cinsiyet bağlamında kadının kimliğini benimse(t)me ve kabullendirme sürecini de ifade eder. Bu süreç kadın ressamların kadın ve ressam olmanın ötesinde kendilik bilincini yansıtmaları bakımından da anlamlıdır. Bu nedenle kadın ressamların otoportrelerinin arka planında toplumsal cinsiyet sorunlarının izleri aranabilir.

Otoportre, sanatçının kendini görme biçimlerinin açığa çıktığı alandır. Bunun yanı sıra sanatçının bir birey olarak toplumla kurduğu ilişkinin boyutlarını içerir. Otoportrenin içerdiği bu yapıya kadının toplumsal cinsiyet sorunlarını da barındıran dinamikler girince kadın otoportreleri daha girift bir anlama anlamlandırma alanı yaratır.

Kadın ressamların otoportrelerinde dikkat çeken bir diğer nokta kadınlığı erkek egemen algının estetik anlayışından uzaklaştırmalarıdır. Bu otoportreler kişisel tecrübelerin, kendilik bilincinin kadın dünyasına yansımalarını içerir. Örneğin Neşe Erdok toplumsal yapı ile kişisel tecrübelerin kesiştiği bir anlam alanı yaratırken, Vildan Gizer, kadınlığını sadeliğin hâkimiyetinde bir oluş haliyle ortaya koyar. Leyla Gamsız Sarptürk, Mukaddes Saran gibi sanatçılar da figür deformasyonu ile kendilik bilincini yansıtırken kadın kimliğini erkek dünyasındaki bedensel ve güzellik temelli algıdan uzaklaştırır. Bu noktada kadın otoportrelerinin toplumsal cinsiyet bağlamında kadın kimliğini cinsiyetçi temellendirmeden uzak birey olma ya da oluş haliyle sunduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Altuğ, E. (2014). *Kuşbakışı İnsanlık Manzarası, Semiha Berksoy Halüsinasyon Duvarı Sergi Kataloğu*, İstanbul: Galerist. semiha-berksoy-wall-of-hallucination-catalogue.pdf (galerist.com.tr)
- Bayav, D. (2015). 19.Yy. Sonu Ve 20.Yy Başında Kadın Ressamlarımız . *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , (29). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/issue/4771/65647>.
- Berk, N., Özsezgin K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Berk, N., Turani, A. (1982). *Başlangıçtan Bugüne Türk Resim Sanatı*, İstanbul: Tıglat Basımevi.
- Çakaloğlu, H. (2001). *Türk Resim Sanatında Otoportre*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Dastarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler Modern Türk Resminin Analizi*. İstanbul: Hayalperest.
- Demirbulak, A. (2007). *Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*. İstanbul: Beta Basım.
- Enuysal, M. G. (2017). *Rönesans'tan Günümüze Figürlü Kompozisyonlarda Kendi Portresini Kullanan Sanatçılar ve Eserleri*. (Sanatta Yeterlilik Eser Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Ergüven, M. (1996). *Türk Resminde Otoportre*. (V. Uğurlu, Haz.).İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Ergüven, M. (1980). Aydın Ayan'da Toplumsal Gerçekliğe Bağlı Kurgu Gücü. *Sanat Çevresi*, 15, 23.
- Kakan, E. (2017). *Çağdaş Türk Resminde Dışavurumcu Otoportreler (1923-1960)*,(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Koşan, S. <https://core.ac.uk/download/pdf/158640565.pdf> , Erişim tarihi: 09.01.2021.
- Kurdakul, Ş. (1986). *Cumhuriyet Gazetesi*, 13 Nisan 1986.
- Kuru, A., Kakan, E. (2020). Çağdaş Türk Resim Sanatında Dışavurumcu Portre ve Otoportrelerde Mukaddes Saran. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 71, 1115–1127. doi: 10.7816/idil-09-71-06.
- Küçükşen Öner, F. (2017). Türk Resminin ve Toplum Hayatının Değişim Göstergesi Olarak Kadın. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (19), 103-121. DOI: 10.18603/sanatvetasarim.323101
- Küçükşen Öner, F. (2019-2020). Kadının Adı Var: Mihri. *Bakırdan Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Türk Dili Edebiyatı Bölümü Edebiyat-Kültür-Sanat E-Dergisi*, (3), 19-24. <http://www.ciu.edu.tr/files/bakirdan-e-dergi-sayi-3.pdf>
- LaidiHanieh, A. (2018). *Fahrelnissa Zeid İç Dünyaların Ressamı*, İstanbul: Dirimart RES Yayınları.
- Onur, A. (2019). *Cumhuriyet Dönemi Kadınının Üretkenlik Kavramı Ekseninde Portrelerle Yorumlanması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Isparta.

Partanaz, P.(2007). *Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim Programı. İstanbul.

Pelvanoğlu, B. (2007). *Hale Asaf Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A.H. (1996). *Yaşadığım Gibi*, (Emil, B. Haz.), İstanbul: Dergah Yayınları.

Toros, T. (1988). *İlk Kadın Ressamlarımız*. İstanbul: Akbank Yayınları.

Yakar, G.(2017). Portre Ressamlığından Gazete İllüstratörlüğüne Uzanan Kariyerinde Sabiha Bozcalı, *SDÜ Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10(20), 335-353.

Yazkaç, P. Gürensoy Şener, H. (2018). Osmanlı Döneminde Yetişen Öncü Kadın Ressamlarımızdan Müfide Kadri. *Kalemişi*, 6 (12), 121-138.

Yektaş, T. (2019). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçılar Ve Figüratif Eğilimler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yılmaz, A.N. (2014). *1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Ve Siyaset İlişkisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim dalı, Ankara.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://saltonline.org/tr/1956/mihri-modern-zamanlarin-gocebe-ressami>, Erişim Tarihi: 05.01.2022.

Görsel 2: http://www.bursadakultur.org/Hale_Asaf.htm, Erişim Tarihi: 05.01.2022.

Görsel 3: <http://www.istanbulkadınmuzesi.org/mufide-kadri>, Erişim Tarihi: 06.01.2022.

Görsel 4: <http://www.leblebitozu.com/iki-sair-arasinda-bir-kadin-celile-hanim/> Erişim Tarihi: 06.01.2022.

Görsel 5: Yektaş, Tuğba. (2019). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçılar Ve Figüratif Eğilimler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Görsel 6: <https://www.kozanbilgi.net/vildan-gizer.html>, Erişim Tarihi: 06.01.2022.

Görsel 7: <https://vogue.com.tr/sanat/fahrelnissa-zeid-ile-firtinaya-dogru>, Erişim Tarihi: 06.01.2022.

Görsel 8: <https://www.artkolik.net/yazilar/fahrelnissa-zeid-hakkinda-bilmedikleriniz-7805>, Erişim Tarihi: 08.01.2022.

Görsel 9: <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/fahrnissa-zeid-hayati-eserleri-bilinmeyenleri>, Erişim Tarihi: 08.01.2022.

Görsel 10: <https://saltonline.org/tr/1256/ressam-sabiha-rustu-bozcali>, Erişim Tarihi: 08.01.2022.

Görsel 11: <https://www.herumutortakarar.com/efi-apartmani/> Erişim Tarihi: 08.01.2022.

Görsel 12: <https://artam.com/muzayede/295-muzayede-cagdas-sanat-eserleri-2/aliye-berger-1903-1974-otoportre>, Erişim Tarihi: 15.01.2022.

Görsel 13: <https://artam.com/muzayede/338-editions/aliye-berger-1903-1974-otoportre-3> Erişim Tarihi: 15.01.2022.

Görsel 14: <http://www.antikalar.com/aliye-berger> Erişim Tarihi: 15.01.2022.

Görsel 15: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/eyubogullarinin-oteki-hikyesi-eren-eyuboglu-i-17751> Erişim Tarihi: 17.01.2022.

- Görsel 16:** <https://docplayer.biz.tr/115635904-Eren-eyuboglu-yasami-ve-isleri.html>, Erişim Tarihi: 18.01.2022.
- Görsel 17:** <http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/06/eren-ernestine-eyuboglu.html>, Erişim Tarihi: 18.01.2022.
- Görsel 18:** <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/602357>, Erişim Tarihi: 20.01.2022.
- Görsel 19:** <http://istanbulkadinmuzesi.org/leyla-gamsiz-sarpturk>, Erişim Tarihi: 20.01.2022.
- Görsel 20:** Kuru, A., Kakan, E. (2020). Çağdaş Türk Resim Sanatında Dışavurumcu Portre ve Otoportrelerde Mukaddes Saran. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 71, 1115–1127. doi: 10.7816/idil-09-71-06.
- Görsel 21:** <https://www.artfulliving.com.tr/video/yapamazsa-olecekmis-gibi-i-1468>, Erişim Tarihi: 28.01.2022.
- Görsel 22:** <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/10/20/sanat-tarihinin-bes-benzemezi-bir-arada>, Erişim Tarihi: 28.01.2022.
- Görsel 23:** <https://www.artfulliving.com.tr/video/yapamazsa-olecekmis-gibi-i-1468>, Erişim Tarihi: 28.01.2022.
- Görsel 24:** <http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp>, Erişim Tarihi: 30.01.2022.
- Görsel 25:** <http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp>, Erişim Tarihi: 30.01.2022.
- Görsel 26:** <http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp>, Erişim Tarihi: 30.01.2022.
- Görsel 27:** <http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp>, Erişim Tarihi: 30.01.2022.
- Görsel 28:** <http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp>, Erişim Tarihi: 30.01.2022.
- Görsel 29:** <https://sanatokur.com/nur-kocakin-mutluluk-resimlerimiz-sergisi-istanbulun-ardindan-simdi-de-ankarada/>, Erişim Tarihi: 05.02.2022.
- Görsel 30:** <https://gramhir.com/profile/nurkocakofficial/7538418356>, Erişim Tarihi: 05.02.2022.
- Görsel 31:** <https://www.picuki.com/tag/SALTankara>, Erişim Tarihi: 05.02.2022.

Filiz KARA BİLGİN

Medeniyet Üniversitesi, karabilginfiliz@gmail.com, İstanbul-Türkiye

ORCID: 0000-0003-1040-5995

16. -17. YÜZYILDA BABA-KIZ RESSAMLAR

Özet

Bu araştırma sanat tarihinde Avrupa'nın önde gelen sanatçılarından biri olan Georg Baselitz'in *Alman Der Spiegel Gazetesine* verdiği bir demeçteki sözünden yola çıkılarak başlamış, sonrasında ressam babalar ve ressam kızları noktasına evrilmiştir. Baselitz demecinde “*Kadın sanatçıların en büyük sorunu nedir? Hiçbiri resim yapamazlar. Ve sanat akademilerindeki öğrencilerin çoğunluğunu hala oluşturmalarına rağmen.*” ifadelerini kullanmıştır (Clark, 2013). Her ne kadar Baselitz'in sözü günümüzde havada kalan bir ifade olup tepki görse de, yapılan araştırmalar maalesef ki sanat piyasasının, geçmişte olduğu gibi, erkek egemen bir alan olduğunu göstermektedir. Yüzyıllarca atölyelerde usta-çırak ilişkisi içinde varlığını gösteren sanat eğitiminde kadına yer verilmemiş olması bunda en büyük etkidir. 15. yüzyıl sonunda sanat akademileri oluşmaya başladığında, 16. yüzyılda ilk gerçek akademi kurulduğunda da durum değişmemiş, ahlak öne sürülerek kadınlar sanat eğitiminden uzak tutulmaya çalışılmıştır. Bu dönemlerden sanatçı aileden gelerek şanslı olan birkaç kadın ressamdan söz edebiliyoruz. Bu çalışmada, babalarının atölyelerinde resme başlayarak sanat tarihinde yer almış özellikle 16. ve 17. yüzyılın birkaç kadın ressamına ve babalarına yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Baba, Kız, Ressam.

FATHER-DAUGHTER PAINTERS IN THE 16.-17. CENTURY

Abstract

“*What is the biggest problem of the female artists? None of them can actually paint. And this is despite constituting the majority in art academies.*” This quote is from Georg Baselitz, one of the most prominent artists in Europe, and was published in the German newspaper *Der Spiegel* (Clark, 2013). The present study started from these words and has then evolved into its current topic: artist fathers and their artist daughters. Even though Baselitz's words have been heavily criticized as not having merit, research shows that the arts today, is indeed a male-dominated field as it was in the past. The biggest reason for this is the fact that women were given no place in the apprenticeship system that had been the only form of arts education for centuries. The exclusion of women remained as such when the first art academies started to emerge in the 15th century and when the first real art academy opened in the 16th century. Women were denied an art education for reasons of morality. For these centuries, we can only see a few female artists who were lucky enough to be born into an artistic family. The present study looks specifically into such 16th and 17th female artists who started arts in their fathers' ateliers and made their marks as well as their fathers.

Keywords: Father, Daughter, Painter.

1. Giriş

Sanat piyasası içinde yer alan cinsiyet ayrımını, kadın ressamların piyasada hak ettikleri yeri ve maddi değeri alamayışlarını istatistiki verilerle ortaya koyan Helen Gorril'in “*Kadından Ressam Olmaz*” kitabında Baselitz ve onun gibi düşünen pek çokları olduğunu bir kez de veri tabanı üzerinden gözlemlemek mümkün. Sanat piyasası hatta sanat

tarihi erkek egemen bir alan. Kabul edelim ya da etmeyelim günümüzde bunun politik, ekonomik, kültürel, “ahlaki”... vb. pek çok sebebi olabilir –ki bu başka bir araştırmanın konusu olmalıdır.

Sanatın bireyin kendini ve çevresini nasıl algıladığının ifadesi olarak, mağara duvarlarına yapılan ilk resimler ve kilden heykelciklerle ortaya koyulduğu dönemde, bu çalışmaların sadece erkekler tarafından yapıldığını gösteren bir kaynak olmadığından, kadınların da bu sürece katıldığını düşünebiliriz. Antik çağlarda da bazı kaynaklarda Gaius Plinius Secundus gibi önemli kadın sanatçılardan söz edilir. Sanat tarihinde kadın ressamların az sayıda olmasının pek çok sebebi olsa da Ortaçağ ve öncesinde usta-çırak eğitiminin hakim olması temel nedenler arasındadır. Meslek erbabı olma durumu baba mesleğini öğrenerek ya da çırak olarak aile içine, usta yanına alınan erkek çocuklarla gerçekleşiyordu. 16. yüzyılda Floransa’da kurulan ilk gerçek sanat akademisi Accademia di Arte del Disegno ve sonradan kurulanlar ahlaki gerekçeleri öne sürerek kapılarını yüzyıllarca kadınlara kapalı tuttular (Keser, 2013). Dolayısıyla bu dönemde bir kadının ressam olabilmesi için sanatçı bir aileden gelmesi gerekiyordu.

2. Ressam Babalar ve Kızları

“Çocuk da yaparım kariyer de...” söylemini hiçbir erkeğin ağzından duymamışsınızdır. Kadınlar için, aslı görevleri olarak görülen aile kurmak, çocuk sahibi olmak, onlarla, eşyle ve eviyle ilgilenmek her dönemde mesleki anlamda engel olarak öne çıkarılmıştır. Geçmişte de farklı olmayan gerekçeler, sadece kadına yüklenen ahlaki genellemeler ile kadınlar pek çok alanda olduğu gibi sanattan da uzak tutulmuştur. Toplumsal cinsiyet önyargıları ile bir kadının kendi iradesi ve isteği ile bir sanatçıdan eğitim alması, yanına çırak olarak verilmesi hayal bile edilmemesi gereken bir durum olarak görülmüştür. Bu hayalin peşinden az sayıda da olsa sanatçı aileden geldiği için şanslı olarak nitelendirebileceğimiz kadınlar ve ancak zengin, aristokrat, üst düzey mensubu ya da rahibe olanlar gidebilmiştir. Bu sebeple sanat tarihinde yüzyıllarca çok az sayıda kadın sanatçı yer almıştır.

Bu araştırmada 16. ve 17. yüzyıllarda ressam olan babalarıyla birlikte sanatın içinde adını duyurmayı başarmış altı kadın sanatçı ve babaları konu olarak ele alınmıştır. Bu sanatçılar Jan Sanders van Hemessen ile kızı Caterina van Hemessen, Tintoretto ile kızı Marietta Robusti, Nuzio Galizia ile kızı Fede Galizia, Prospero Fontana ile kızı Lavinia Fontana, Orazio Gentileschi ile kızı Artemisia Gentileschi son olarak da Giovanni Andrea Sirani ile Elisabette Sirani’dir.

Rönesans döneminde kadınların –eğer aile fertlerinden öğreniyorsa- sanatı öğrenebileceği ancak, çalışmalarını evlerinin mahremiyetinde tutmaları, satış ya da sergileme gibi bir girişimde bulunmamaları gerektiği konusunda kurallar söz konusuydu.

Ressam Caterina van Hemessen’in babası olan Flaman Rönesans ressamı Jan Sanders van Hemessen (1500-1566), başarılı bir portre ressamı olan kızı Caterina’nın eğitimini sağlamış, Aziz Luka Loncasında usta olarak çalışmasını ve öğrenci yetiştirmesini desteklemiştir. Çalışmalarında geniş bir konu yelpazesinden faydalanan Jan Sanders’in, çağdaş giyim ve mimari planlar içinde resmettiği figürlerle hem dünyevi hem de dini konuları içeren çalışmaları kibir, açgözlülük, müsriflik gibi insani yanlışları İncil’den öğretilerle harmanlanmış ahlaki nitelikler taşır. Kaslı, hacimsel karakterleri, açık kompozisyon düzenlemeleri ve ön planda yer alan hikayeyi destekleyen, geri planda katmanlar halindeki anlatımla Hemessen tarz olarak Maniyerizm’den de etkiler taşır.



Görsel 1. Jan Sanders van Hemessen, Müsrif Oğul, 1536.

Caterina van Hemessen'in 20 yaşında cinsiyetten bağımsız, şövale başında çalışan bir sanatçı olarak kendisini resmettiği ilk otoportresinde imzası da yer alır. Meşe üzerine yağlı boya ile yaptığı ve en bilindik eserlerinden biri olan bu çalışmada "Ben Caterina van Hemessen, kendimi boyadım /1548 / 20 yaşında" yazılıdır. Bu yazı karakteri ve üslubu bakımından Albrecht Dürer'in 28 yaşında yaptığı 1500 tarihli otoportresindeki ile benzerlikler gösterir. 1554 yılına kadar az sayıda dini çalışmayla birlikte imzasını taşıyan birkaç portre çalışması bulunan Hemessen'in bu tarihten sonra günümüze ulaşan bir çalışması bulunmadığından, evlilik sonrası resim yapmadığı düşünülmektedir (Glovier, 2021).



Görsel 2. Caterina van Hemessen, Otoportresi, 1548.

Çağdaşı Giorgio Vasari tarafından "resim sanatının şimdiye kadar ortaya çıkardığı en olağanüstü beyin" olarak nitelendirilen Jacopo Tintoretto, yetenek, hırs, enerji ve yaratıcılığı harmanladığı eserleriyle 16. yüzyılın ikinci yarısına imzasını atmış bir sanatçıdır (Costa, Echols ve Ilchman, 2018). Sanatçı bir boyacının oğlu olmasından dolayı asıl adı olan Jacopo Robusti'den çok Tintoretto lakabıyla tanınır. Titian'ın atölyesinde perspektif ve anatomiye öğrenmiş, tiyatral anlatımları, renk seçimleri ve kuvvetli deseniyle dikkat çekmiştir. Eserlerinde anlatı içeriği figürlerdeki yüz ifadelerinden ziyade, jest ve dinamik hareketleri ile sağlanır. Sanat eğitiminin ilk yıllarından ölümüne kadar atölyesinde

eğitim vermeye devam eden Tintoretto (1519-1594) hayatı boyunca, veba salgını dönemi dahil, Venedik'ten hiç ayrılmamıştır. Atölyesinde yetiştirdiği oğlu Domenico ve kızı Marietta kendisinden sonra işi devralmıştır. Kaynaklarda sanatçının kızı Marietta'nın erkek kılığına girerek babasına resimlerinde eşlik ettiği ifade edilir (Jansen, 2021). Marietta Robusti'nin en bilindik çalışması Uffizi Müzesi'nde yer alan otoportresidir. Sanatçının özellikle sunak resimlerindeki portre çalışmalarında babasına yardımcı olduğu bu sebeple kızının ölümünden sonra Tintoretto'nun sunak çalışması almadığı da söylemler arasındadır.



Görsel 3. Tintoretto (Jacopo Robusti), Saba Kraliçesinin Süleyman'ı Ziyareti, 1546-1548.

Marietta Robusti'ye atfedilen “Madrigal ile Otoportre” adlı çalışmada sanatçı kendisini beyaz bir elbise içinde elinde nota kağıtlarını tutarken resmetmiştir.



Görsel 4. Marietta Robusti, Madrigal ile Otoportre, 1580.

Minyatür ressamı olan Nunzio Galizia'dan resim yapmayı öğrenen kızı Fede Galizia (1578-1630) natürmort resmin gelişimi bakımından büyük önem taşır. İnanç anlamına gelen Fede, daha on iki yaşına geldiğinde çevresindeki ressam ve teorisyenler tarafından da beğeni almaya başlamıştır. Babasının arkadaşı olan sanat teorisyeni ve ressam Gian Paolo Lomazzo, Fede Galizia için “Nunzio Galizio'nun kızı kendisini sanatımızın en olağanüstüsünü yaratmaya adadı.” diye yazar. Sanatçının portre çalışmalarında detaylara yaklaşımı babasının minyatür sanatçısı olmasıyla bağdaştırılabilir.

Fede bireysel çalışmalarının yanı sıra babasıyla işbirliği içinde çalışmalar da üretmiştir. “Jacopo Menochio ve Margherita Candiani Çifte Portresi” bu çalışmalardan biridir (Chaldecott ve Watson, 2014).



Görsel 5. Nunzia Galizia ve Fede Galizia, Jacopo Menochio ve Margherita Candiani Çifte Portresi, 1606.



Görsel 6. Fede Galizia, Şeftali ve Porselen Kaseli Natürmort, 1610.

Fede Galizia'nın portre çalışmalarının önüne geçen resim konusu ise natürmortlarıdır. “Şeftali ve Porselen Kaseli Natürmort” çalışması belirgin bir kontrast ve tuvale hakim bir kompozisyon ile dikkat çekicidir. Işık, gölge ve dokular konusundaki gerçekçi yaklaşımıyla meyveler tuvalin içine uzanıp alabileceğiniz hissini yaratır.

Bologna'lı ünlü sanatçı Prospero Fontana geç dönem Rönesans ve Manierist tarzda yaptığı fresk çalışmalarıyla tanınmıştır. Sanatçı kendisi gibi resim sanatına ilgili olan kızını desteklemiş, teşvik etmiş, hatta bu dönemde kadınların sahip olmadığı akademik eğitimi de kızına sağlamıştır. Lavinia Fontana (1552-1614) aldığı bu destekle sadece portre ressamlığı yapmayıp, çıplak kadın figürleri de içeren dini ve mitolojik konuları resmetmiştir. Döneminin kadın sanatçılarının aksine, mahkeme ve manastır dışında da erkek sanatçılarla çalışmalar üreten Lavinia Fontana, yine bu dönemde kadın nüel çalışan ilk kadın sanatçısı olabilir.



Görsel 7. Prospero Fontana, Azizler ile Kutsal Aile.

Prospero Fontana eğitiminin yanı sıra kızını çevresi ile de tanıştırmak için çok sayıda soylu müşteri edinmesini ve kiliseden komisyonlar almasını sağlamıştır. Soylu ailelerinin portrelerini yapan sanatçı, işlemeli ipek kumaşlar, mücevherler ve danteller içinde resmettiği bu figürlerle dönemin moda anlayışı konusunda da tarihçilere ışık tutmaktadır. Kariyeri boyunca pek çok ödül alan Lavinia Fontana 1603 yılında Papa VIII. Clement tarafından Roma'ya davet edilerek burada yaşamıştır (Maslov).



Görsel 8. Lavinia Fontana, Costanza Alidos'nin Portresi, 1594.

İtalyan ressam Orazio Lomi Gentileschi Maniyerist tarzda çalışmaları ile tanınır. Çalışmalarında aynı dönemlerde Roma'da bulunan Caravaggio'dan etkilenmiş, özellikle "Davut ile Golyat", "Aziz Cecilia ve Melek" tablolarında Caravaggio'nun kompozisyon düzenlerini ve hareket şemalarını kullanmıştır.



Görsel 9. Orazio Gentileschi, Müjde, 1623.

1623 tarihinde yaptığı “Müjde” tablosunda Caravaggio etkisinden uzaklaştığı görülür. Orazio Gentileschi kadın sanatçıların henüz kabul görmediği bir dönemde kızı Artemisia’yı (1593-1656) desteklemiş, Artemisia Floransa’da Accademia di Arte del Disegno’ya kabul edilen ilk kadın olmuştur. Babası kızının gelişimini desteklemek adına onu bir dönem birlikte çalıştığı arkadaşı Agostino Tassi’nin atölyesinde çalışmaya yönlendirmiştir. Desteklemek için yapılmış bu girişim Artemisa’nın hayatında bir dönüm noktasıdır. 17. yüzyılda bir kadın ressam olarak atölye hocasının ve arkadaşının tecavüzüne uğramış olan Artemisia’nın davası o dönemde sanattan çok konuşulmuş ve başarılarına gölge düşürmüştür (Harris, 2010).

Eserlerinde İncil’den ve mitlerden acı çeken kadınları konu alan Artemisia Gentileschi, bu kadınları kimi zaman kurban, kimi zamansa savaşçı olarak resmetmiştir. “Judith’in Holofernes’i Katli” adlı tablosu en bilindik eserlerindedir. Pek çok sanatçı tarafından defalarca ele alınan İncil’deki bu konu Artemisia Gentileschi’nin fırçasından vahşet içeren, kanlı bir sahne olarak yansır. Babasının izinde, Caravaggio’nun önceden çalıştığı aynı konulu eseri örnek alarak planladığı çalışma, örneğinden büyük farklılıklarla ayrılır. Caravaggio’da çekingen bir karakter olarak resmedilen Judith, Artemisia’nın çalışmasında yaptığı katliamdan adeta zevk almaktadır. Artemisia Gentileschi eserinde Caravaggio’nun kullandığı ışık gölge (chiaroscuro) tekniğini kullanarak oluşturduğu kontrastla ve Holofernes’in kafası kesilirken yatağın üzerine akan kanla vahşetin etkisini arttırmıştır.

Sanatçı 1638 yılında babası Orazio Gentileschi ile birlikte Greenwich’te kraliçenin evinde bir dizi tavan resmi de yapmıştır. (Harris, 2010).



Görsel 10. Artemisia Gentileschi, Judith'in Holofernes'i Katli, 1611-1612.

17. yüzyıl Barok ressamlarından biri olan Giovanni Andrea Sirani, Guido Reni ile birlikte çalışmış, çalışmalarında Reni'den etkilenmiştir. Sanatçı Reni'den örnek aldıklarını kendi orijinal akıcı anlatımıyla özümseyerek yansıtır. Guido Reni'nin ölümüyle atölyeyi miras alan sanatçı, daha çok bir kadın ressam olan kızı Elisabetta Sirani (1638- 1665) ile birlikte anılır.



Görsel 11. Giovanni Andrea Sirani, Resim, Müzik ve Şiir Alegorisi, 1660.

Başlarda kızını bir sanatçı olarak eğitmek ve tekniğini öğretmek istemese de Carlo Malvasia tarafından ikna edilmiştir. Babasının rahatsızlanmasından sonra aile atölyesini işletmeye başlayan Elisabetta Sirani, kadın haklarına yönelik ilerici tutumu ve atölyesinde yetiştirdiği kadın ressamlar ile Bologna'da ön plana çıkmıştır. Eserleri Mediciler de dahil olmak üzere pek çok asil ve ünlü aile tarafından satın alınmıştır. Bologna'da kadın sanatçılar için kurduğu atölyesinde başta iki kız kardeşi Barbara ve Anna Maria olmak üzere pek çok kadına eğitim veren Elisabetta Sirani 27 yaşında şaibeli bir şekilde ölmüştür.



Görsel 12. Elisabetta Sirani, Resim Alegorisi, 1658.

3. Sonuç

16. ve 17. yüzyılın kadın sanatçıları Venedik, Roma, Floransa, Napoli ve Bologna'da aile geleneğini sürdürerek babaları ve yakın çevrelerinden aldıkları destekle, sanat camiasında var olma çabası göstermiştir. Araştırmada ele alınan kadın ressamlar ve o dönemin diğer kadın sanatçıları, yine o dönemin erkek sanatçılarının kızları, kız kardeşleri, eşleri ya da rahibelerdi. Farklı tarzlarda yaptıkları çalışmalarla sanat tarihinde yer alan bu sanatçılar dönemin tüm imkansızlıklarına karşın, cesur tavırları ve renkleriyle kendilerine dayatılan kural ve engellemeleri aşmayı başararak, adlarını günümüze kadar ulaştıran eserler üretmişlerdir.

Kaynakça

Chaldecott, A., Watson, J. (2014). Jean-Luc Baroni; Paintings, Sculptures, Drawings, https://www.jlbaroni.com/files/Catalogue_2014_Jean_Luc_Baroni.pdf (Erişim: 24.01.2022)

Cheney, L. G. (2020). Lavinia Fontana's Mythological Paintings: Art, Beauty and Wisdom. Cambridge Scholars Publishing.

Clark, N. (2013). *What's the Biggest Problem with the Women Artists? None of Them Can Actually Paint, Says Georg Baselitz*. The Independent. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/what-s-the-biggest-problem-with-women-artists-none-of-them-can-actually-paint-says-georg-baselitz-8484019.html> (Erişim:24.01.2022).

Costa, T. D., Echols, R. Ilchman, F. (2018). *Tintoretto A Venezia*. Marsilio. L'Italia da leggere. https://www.marsilioeditori.it/media/rassegna_stampa/bei18b163171136.pdf (Erişim: 22.01.2022)

Glovier K. (2021). *Caterina van Hemessen: An Unknown Visual Pioneer*.BBC Culture Article. <https://www.bbc.com/culture/article/20210305-caterina-van-hemessen-an-unknown-visual-pioneer> (Erişim: 22. 01.2022)

Gorrill, H. (2021). *Kadından Ressam Olmaz*.İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Harris, A. S. (2010). *Artemisia Gentileschi and Elisabetta Sirani: Rivals or Strangers?* Woman's Art Journal Vol. 31, No. 1 (Spring / Summer), pp. 3-12. Old City Publishing Inc.

Hughes, R. A. (2021). *The Lost Paintings of Marietta Robusti Are A Maddening Renaissance Mystery*. Apollo Magazine. 28 April. <https://www.apollo-magazine.com/marietta-robusti-tintoretta-tintoretto/> (Erişim: 22.01.2022)

Hughes, V. (2013). *Were the First Artists Mostly Women?* National Geographic. Published October 10. <https://www.nationalgeographic.com/adventure/article/131008-women-handprints-oldest-neolithic-cave-art> (Erişim: 24.01.2022)

Jansen, S.L. (2021). *Marierra Robusti, Tintoretto's Daughter*. The Monstrous Regiment of Women (31 May). <https://www.monstrousregimentofwomen.com/2021/05/marietta-robusti-tintoretto-daughter.html> (Erişim: 22.01.2022)

Keser, N. (2013). *Akademiler Çağının Ötekileri: Kadın Ressamlar*. Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. S.:11, s.:77-84. https://www.kafkas.edu.tr/dosyalar/sobedergi/file/011/6_0.pdf (Erişim: 24.01.2022).

Maslow, V. *The First Woman Painter: 9 Facts about Lavinia Fontana*. https://arthive.com/publications/3596~The_first_womanPainter_9_facts_about_Lavinia_Fontana (Erişim: 25.01.2022).

Nichols, T. (1999). *Tintoretto: Tradition and Identity*. London: Reaktion Books.

Nochlin, L. (1971). *Why Have There Been No Great Women Artists?* Stanford Encyclopedia of Philosophy. https://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf (Erişim: 25.01.2022).

<https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/hemessen-caterina-van-c-1528-c-1587>

<https://nmwa.org/art/artists/elisabetta-sirani/>

Görsel Kaynaklar

Görsel 1- https://en.wikipedia.org/wiki/Jan_Sanders_van_Hemessen#/media/File:Jan_Sanders_van_Hemessen-Enfant_Prodigie_IMG_1469.JPG

Görsel 2- <https://www.bbc.com/culture/article/20210305-caterina-van-hemessen-an-unknown-visual-pioneer>

Görsel 3- <https://museumandgallery.org/object-of-the-month-june-2021/>

Görsel 4- <https://www.apollo-magazine.com/marietta-robusti-tintoretta-tintoretto/>

Görsel 5- https://www.jlbaroni.com/files/Catalogue_2014_Jean_Luc_Baroni.pdf

Görsel 6- <https://alchetron.com/Fede-Galizia>

Görsel 7- <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/prospiero-fontanas-holy-family-with-saints/>

Görsel 8- https://arthive.com/laviniafontana/works/552686~Portrait_of_Costanza_Alidosi#show

Görsel 9- <https://twitter.com/sanatntarihi/status/1108010928451182592>

Görsel 10- <https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes>

Görsel 11- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_andrea_sirani,_allegoria_delle_tre_arti_sorelle,_pittura,_musica_e_poesia,_1660_ca.jpg

Görsel 12- https://stringfixer.com/tr/Elisabetta_Sirani

İlkay Canan OKKALI

Dr. Öğretim Üyesi, Trabzon Üniversitesi, icanikli@gmail.com, Trabzon-Türkiye

ORCID: 0000-0003-1817-4060

MİCROMEGAS'TAN GÜNEŞİN DOĞUŞU'NA İLHAM DOLU BİR YOLCULUK: ALİYE BERGER**Özet**

Aliye Berger (1903-1974) Şakir Paşa ailesinin son çocuğu olarak Büyükada'da Rosolato köşkünde doğar. Şakir Paşa ailesi Osmanlı'nın köklü ailelerindedir ve bu aileden birçok sanatçı yetişmiştir. Aliye Berger sanat hayatına kırk dört yaşında başlar. 1947'de eşinin ölümü üzerine gittiği Londra'da önce heykel sonra gravür eğitimi alır. İlk dönem çalışmalarında Büyükada'da doğduğu köşkü ve odalarını, Karl Berger'i, aile üyelerinin portrelerini, otoportrelerini betimlemiştir. Genellikle çukurbaskı tekniği ile çalışmasına rağmen tüm gravür tekniklerini denemiştir. İstanbul'un tüm semtlerini dolaşarak küçük boyutlu İstanbul gravürleri yaparak bunları tebrik kartı şeklinde düzenlemiştir. Aliye Berger 1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın kuruluşunun 10.yılı için düzenlenen "İş ve İstihsal" adlı AICA derneği sanat eleştirmenlerinin jüri üyesi olduğu yarışmada birinci olur. Ödülü kazandığı ilk büyük yağlıboyası olan *Güneşin Doğuşu* resmiyle akademi dışından bir sanatçı olarak varlığını kabul ettirir ve grupların ön planda olduğu bir dönemde bireysel olarak var oluşunu ispatlar. Bu yarışma Türk Resim Sanatı açısından da bir dönüm noktası olmuştur. Bu yarışmadan sonra soyut eğilimler hız kazanır. Bu çalışma, betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Makalede Aliye Berger'in *Güneşin Doğuşu*, *Mevleviler*, *Karayılan/Davulcu*, *Otoportreleri*, *Dansçılar*, *Karadeniz Oyunları*, *Gecekondu Evleri* gibi yağlıboya ve renkli gravür çalışmalarına yer verilmiştir. *Güneşin Doğuşu* resminde Voltaire'nin Micromégas eserinden ilham aldığı düşünülmektedir. Aliye Berger'in dinamizm içeren *Güneşin Doğuşu*, *Mevleviler*, *Karayılan/Davulcu* çalışmaları özelinde sanatçının ilham aldığı konu ve öyküler araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aliye Berger, Gravür, İş ve İstihsal, Micromegas, Güneşin Doğuşu.

AN INSPIRING JOURNEY FROM the MICROMEGAS TO SUN RISING: ALIYE BERGER**Abstract**

Aliye Berger (1903-1974) was born in the Rosolato mansion in Buyukada as the last child of the Sakir Pasha family. Sakir Pasha's family is one of the well-established families of the Ottoman Empire and many artists have arisen from this family. Aliye Berger begins her artistic life at the age of forty-four. She studied sculpture first and then engraving in London after the death of his husband in 1947. In her early works, she depicted the mansion where she was born in Buyukada and its rooms, Karl Berger, and portraits and self-portraits of the family members. Although she usually worked with the hollow print technique, she tried and improved all sorts of printing techniques. She walked around all districts of Istanbul, made small-sized engravings of Istanbul, and arranged them in the form of greeting cards. In 1954, Aliye Berger was awarded first price in the art competition named "Work and Production", where AICA critics were the jury and which was organized for the 10th anniversary of the establishment of Yapı Kredi Bank. She proved her existence as a non-academic artist with her first major oil painting, *Sun Rising*, for which she won the award and proved her individual existence in a period when groups were at the forefront. This competition has also been a turning point for Turkish Painting Art. After this competition, abstract trends gained momentum. This research is a qualitative research based on the descriptive model. Aliye Berger's oil painting and colored engraving works such as *Sun Rising (Güneşin Doğuşu)*, *Whirling Dervishes (Mevleviler)*, *Blacksnake/Drummer (Karayılan/Davulcu)*, her self-

portraits, *Dancers (Dansçılar)*, *Black Sea Dances (Karadeniz Oyunları)*, *Shany Houses (Gecekondu Evleri)* are included in this article. Her painting named *Sun Rising* is thought to have been inspired by Voltaire's work *Micromégas*. The subjects and stories that inspired the artist were researched in the context of Aliye Berger's *Sun Rising (Güneşin Doğuşu)*, *Whirling Dervishes (Mevleviler)*, and *Blacksnake/Drummer (Karayılan/Davulcu)* works, which are containing dynamism.

Keywords:Aliye Berger, Engraving, Work and Production, Micromegas, Sun Rising.

1. Giriş

Aliye Berger Şakir Paşa ailesinin son çocuğu olarak 24 Aralık 1903'de Büyükkada'da doğar. Tam ismi Hayrünnisa Hatice Aliye'dir. Ablası Fahrünnisa ve Aliye Rosolato köşkünde dünyaya gelmiştir. İçinde envai çeşit çiçek ve ağaç bulunan bahçeli, 24 odalı, üç katlı kırmızı köşk Şakir Paşa ailesinin simgesi olmuştur (Koç, 2004: 35). Kültür ve sanat sohbetlerinin yapıldığı bir Osmanlı ailesine mensuptur. Babası Mehmet Şakir Kabağağaçlı (1855-1914) ve amcası sadrazam Cevat Paşa Meşrutiyeti benimsemiş kişilerdir. Aile çocuklarının eğitimine önem vermiş, batılı bir eğitim almalarını sağlamışlardır. Fransızca, İngilizce dersleri aldırıp, G. Flaubert, E. Zola, A. Daudet gibi Fransız yazarların klasiklerini okutmuşlardır. Bu derslerin yanı sıra Türkçe, piyano ve jimnastik öğretmenleri de evde eğitim vermişlerdir. Bunun yanında gelenekler konusunda taviz vermeyen bir yaşam biçimine sahiptirler ve çocuklara dini eğitim, Arapça, Farsça ve Kuran-ı Kerim dersleri de aldirmişlerdir (Erbil, 1975: 3). Şakir Paşa köşkün çalışma odasında yazarak ve okuyarak zamanının büyük bir kısmını geçiren birisidir. Tarih kitapları yazar, fotoğrafçılıkla uğraşır. 1912'de basılan *Osmanlı Tarihi* adlı kitabının yazarıdır (Koç, 2004: 37, 39). 1903 yılında Paris'te bir resim yarışmasında da ikinci olmuştur (Devrim, 2010: 18). Şakir Paşa ailesinin diğer fertleri de sanata uzak değildirlir. Aliye Berger'in annesi Sare İsmet (1875-1938) ipekli kumaşlar üzerine boyama yapar (Erbil, 1975: 3). Evin büyük oğlu Halikarnas Balıkcısı olarak bilinen yazar ve ressam Cevat Şakir Kabağağaçlı'dır. Evin büyük ablası Hakkiye Koral el işlemelerinden çantalar yapar, Ayşe Hanım güzel piyano çalar. Fahrünnisa Zeid uluslararası alanda tanınmış bir ressamdır. Ailenin sonraki kuşagından Füreyä Koral seramik sanatçısı, Nejad Devrim ressam ve Şirin Devrim tiyatro oyuncusu olacaktır.

1951 yılında İstanbul'da ilk kişisel sergisini açarak sanat hayatına giriş yapan Berger'in sergisini açtığı yıllarda sanat ortamında d Grubu üyelerinin hakimiyetini görürüz. Sanatçılar için bağımsız olabilmek ve sadece eserleriyle geçinebilmek imkansız gibidir. 1930 ve 50 arasında Türkiye adına gerçekleştirilen tüm sanat etkinliklerinde tek söz hakkı Güzel Sanatlar Akademisi'nindir. 1950'li yıllara kadar devletin güzel sanatlar alanındaki resmi görüşünü belirleyen merkez Akademi'dir (Sönmez, 1994). Akademi'yi ve Kübizm anlayışlarını eleştiren Tavanarası Ressamları da 1951'de Fransız Konsolosluğu'nda ilk sergilerini açarlar. Bu sergiyle Akademi ve d Grubu'nu hedef alan dönemin sanat tekeline karşı çıkan ve taklit resim yapılmasını eleştiren bir kitapçık da yayımlayarak bir polemik başlatırlar (Gören, 2010: 24). 1952'deki sergilerinde yine d grubunu ve Kübizm anlayışlarını hedef alarak, özgün, soyut, yenilikçi çalışmalara öncelik verirler. Bu gelişmeler içinde 1954 yılında hem Türk resmi hem de Aliye Berger için önemli olacak bir yarışma düzenlenmiştir. Büyük boyutlu *Güneş* veya *Güneşin Doğuşu* diye bilinen kompozisyonu ile birincilik ödülünü alması Aliye Berger'in sanat hayatında bir dönüm noktası olacaktır.

2. Yöntem

Araştırmada literatür taraması yapılmış, Aliye Berger'in anıları, röportajları, sanat tarihi kitapları, konu ile ilgili makale ve tezler incelenerek veri toplanmıştır. Çalışmada öncelikle sanatçının eğitim hayatı üzerinde durulmuş, Aliye Berger'in gravüre başlaması ve yaşamındaki önemli gelişmeler incelenmiş, Türk resim sanatı içinde dönüm noktası sayılabilecek "İş ve İstihsal" yarışmasının sonuçları ve *Güneşin Doğuşu* resminin oluşum süreci ve ilham kaynakları analiz edilmiştir. Baskiresim sanatının öncü isimlerinden olan Berger'in renkli gravürleri ve yağlıboyalardan seçilen örnekler incelenmiş, katıldığı bienaller, sergiler ve eserlerinin bulunduğu uluslararası müzeler hakkında bilgi verilmiştir.

3. Aliye Berger'in Eğitim Hayatı

Aliye ilkokula babası Şakir Paşa'nın Büyükada da açtığı mahalle mektebinde başlar. Aile küçük kızları Fahrünnisa ve Aliye'yi örnek olması için bu okula yollamış (1909-1912) daha sonra da 1912 yılında Notre Dame de Sion okuluna yazdırmıştır (Erbil, 1975: 3). Resimlerine de ilham verecek olan Voltaire, Strindberg, İbsen, Dostoyevski'yi 11 yaşından itibaren okumaya başlamıştır. Okudukça notlar tutmuş, yazı yazmak onda bir coşkuya dönüşmüştür. Yazı yazmak onun için kişiliğini yansıtan, sözcüklerin kendisini cesaretlendirdiği bir eylem olmuştur. Kendisini var edecek olan şeyin yazmak olduğunu düşünmüştür. O yüzden Dostoyevski'ye ve İbsen'e sığınmıştır (Koç, 2004: 65). Hatta Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'indeki Alyoşa'dan ilham alarak Alyoşa lakabını kullanmıştır.

Şakir Paşa'nın 1914 yılında ölmesi, ailenin kadınları için radikal değişiklikleri getirir. Kurtuluş Savaşı'nın etkisiyle ciddi boyutta maddi sıkıntıların başlamasına neden olur. Ailenin kadınları, Sare Hanım ile büyük kızlar Hakkiye ve Ayşe Hanım zorluklara karşı birlikte mücadele verirler ve çekilen yokluğu çocuklara hissettirmezler. Olumsuz durumlara rağmen çocuklar İngilizce, Fransızca, piyano, resim, Farsça, Arapça ve Kuran-ı Kerim ders-leri almaya devam etmiştir (Erbil, 1975:3; Özdoğru, 1974: 32). Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla özel bir okul olan Dame de Sion kapanmıştır. Eğitimlerine devam etmeleri için 1915 yılında Fahrünnisa ve Aliye, Laloy-Bragiotti Kız Enstitüsü'ne (1909-1923/24) yazdırılmıştır (Koç, 2004: 62). Aliye, 1920'da on yedi yaşına geldiğinde Fransız Büyükelçiliği'nde açılan lise bitirme sınavına girerek lise diplomasını almış ve öğrenimini tamamlamıştır (Erbil, 1975: 2). Hayatının aşkı Karl Berger'i (1894-1947) 1924 yılında yeğeni Füreya'ya keman dersi vermek için köşke geldiğinde tanışmıştır. Macar asıllı müzisyenden etkilenmiş ve kendisi de ondan müzik dersi almak istemiştir (Koç, 2004: 75). Karl Berger yaşadığı dönemde ünlü bir pedagog ve keman virtüözüdür. Aynı zamanda sarayda Şehzade Abdülmecid Efendi'nin de saray hocası olmuştur. Ailenin geleneklerine bağlılığı, babası Şakir Paşa'nın erken ölümüyle çözülmeye başlamıştır. Cevat Şakir'in mahkumiyeti sonrasında Bodrum'a sürülmesi, Suat Şakir'in çoğunlukla yurtdışında olması, Şakir ailesi kadınlarına özgürlük sağlamıştır. Ailedeki erkeklerin evden uzak olmaları erkek egemenliğini yıkacaktır ve kızların kendi özgürlük alanlarını genişletmelerine olanak verecektir. Aliye Berger yirmi üç yıl süren ilişkisini ailesine çocuksu ve çılgın tararıyla kabul ettirmeyi başarmıştır. 1947 yılında evlenirler ama Karl Berger aynı yıl vefat eder.

4. Aliye Berger'in Gravür Çalışmaları

Aliye Berger eşinin ölümünden sonra büyük bir yas dönemi yaşar. Bu durumun uzamasından endişelenen ablası Fahrünnisa Zeid onu yanına almıştır. Londra'da acısını bastırabilmek için önce heykele, daha sonra gravüre yönelir. J. Buckland Wright'ın (1897-1954) atölyesinde üç yıl çalışır. Gravür, bakırın parıltısı ve siyah-beyaz boyalara tutku ile bağlanmak sanatçının acısına iyi gelecektir. Berger'in çalışmaları yaşadıklarının ve kendi iç dünyasının dışavurumudur. Okulda önce heykel çalışmaları yapsa da beğenilmez. Sonra gravür çalışmaya başlar, gravürlerini gören hocası özel olarak ilgilenir. Okul heykeltraş Henry Moore gibi pek çok ünlü sanatçının geldiği bir yerdir ve Berger'de onlarla arkadaşır (Erbil, 1975: 4). Aliye Berger gravürü neden seçtiğini şu şekilde anlatır:

“Çünkü ıstırabım çok büyüktü. Dünyayı renkli olarak göremiyordum. İkinci bir sebep daha vardı. Bunu izah etmek güç: Gravürde bakır üzerine çalışıyordum ve bakırın ışığın altındaki parıltısı beni çekiyor, yaratmak istediğim şekillere hayat veriyordu. Aslında sadece benim hayalimde mevcut olan şekiller, o parıltıda bir serap gibi beliriyor ve ben bakırın üzerinde çalıştıkça o serap hakikat oluyordu. Hayatta büyük bir felakete uğramıştım, şekiller bakır nasıl kaplıyorsa, sanatım da benim hayatımı aynı şekilde dolduruyordu adeta. Bakır levhayla, boşalan ve doldurmaya çalıştığım hayatımın ahengi aynıydı.” (Berger, 1954).

İstanbul'a döndüğünde Narmanlı Han'da oturmaya başlar. 1950'lerde ve 1960'larda Aliye Berger'in evi, sanatçıların uğrak noktası olmuştur. Burası İstanbul sanat ortamını tanımak isteyen yabancı ziyaretçiler için en son gelişmeleri yakalayabilecekleri bir yerdir ve İstanbul'un “bohem” dünyası olarak anılır (Endres, 2012: 472). Aliye Berger, İstanbul'a yüz elliye yakın gravür çalışması ile dönmüştür ve 1951'de Fransız Başkonsolosluğu'nda 140 parçalık eserle ilk kişisel sergisini açar. Bu gravürler Berger'in yaşantısından çeşitli olayları ve anıları anlatmaktadır. Sanatçının *Mutfak*, *Oda*, *İsa Tepe'den Dönüş*, *Sokak Çalgıcısı*, *Piyano Dersi*, *Köprüde Son Vapur Saati* gibi ilk

gravürlerinde Büyükkada'ya ve köşke ait anıları, Karl Berger ve onun kemani, İstanbul'un çeşitli yerlerinden görünüşleri, karakalem otoportreleri ve aile üyelerinin portreleri yer alır. Bu döneme ait eserleri iç dünyasının birer yansımalarıdır. Aliye Berger'in gravürleri insanı kompozisyonun içine doğru çeken ve derinlere götüren bir anlayış içindedir. Hocası Wright'ın fantastik mekanlı gravürlerinden etkiler de vardır. Berger'in bazı gravürlerinde kullandığı kuru kafalar, grotesk figürler, karanlık boşluklar, ölüme ve acıya gönderme yapar. Daha sonraki yıllarda İstanbul'un çeşitli semtleri, çiçekler, leylekler, kargalar, balıkçılar, dalgıçlar, süngerciler, karadeniz oyunları, horon, dansçılar, mevleviler temalı eserler yapacaktır. Konularını çevresinden ve yaşamdan alır. Aliye Berger'in gravürleri zamanla çizgisellikten uzaklaşarak lekesel bir anlayışta devam etmiştir.

İstanbul'da gravür çalışmalarına devam edebilmek için epey çaba sarf etmiştir. Leopold Levy ile 1936'da Akademi'de başlayan gravür eğitimi 1948'de çıkan yangınla sekteye uğramıştır. Malzeme ve makine yoktur, Berger gravürü bırakmayı bile düşünür. Ahmet Emin Yalman, Vatan Gazetesinde bulunan makine parçalarından çalışmalarını basabileceği bir makine yapmıştır. Sanatçı, gravürlerini sadece kağıt üzerine basmaz, bakırın üstüne danteller, mukavva parçaları gibi değişik malzemeler ekler. Tülbent, zımpara, kese ve kasap kâğıtları gibi farklı malzemeler üzerinde deneysel çalışmayı sever (Erbil, 1975: 4, 8). Basılı malzemeler kullanarak, farklı dokular üzerindeki gravürün etkisini görmeye çalışır. Gravürde kendine özgü ve özgün bir anlatım dili oluşturmuştur. Bir gravürün orijinal kabul edilmesi için kalıbın sanatçı tarafından yapılması ve alınan baskıların numaralandırılıp sanatçısı tarafından imzalanması gerekir. Aliye gravürlerine Akademik anlayıştaki gibi numara vermez. İmzasını genellikle sağ alt köşeye Aliye Berger Boronai olarak atar. Sol köşeye de genellikle resmin ismini yazar. Aliye her gravürü bir baskıdan diğerine küçük değişikliklerle bastığı için birbirinin aynı gravürü yoktur. Çalışmaları akademik olarak nitelendirilmez ama yeni denemelere açık görüşüyle gravüre farklı bir yaklaşım getirmiştir. Bütün enerjisiyle gravür sanatının bütün tekniklerini uygular. Aliye Berger tüm bunları fikren özgür ve kimsenin etkisi altında kalmadan yeniliğe açık bir dünya görüşüyle yapar.

5. Micromegas'tan Güneşin Doğuşu'na

1954 yılındaki "İş ve İstihsal" konulu yarışma "sanatçılara geniş iş imkânları açılacaktır" duyurusuyla başlar ve o dönemde Akademi'de veya devlette memur olmayan ve resimlerini satarak geçinmeye çalışan sanatçı grubunun ihtiyacına da öncelik vermesi açısından önemli bir yarışmadır. Yarışma koşulları önceden belirlenmiştir. Resimler yağlıboya ve 2x3 metre boyutlarında olacak, "Türkiye'de İstihsal" konusu işlenecektir. Konu, Türkiye'nin ekonomik durumuyla bağıntılıdır. Demokrat Parti hükümettedir ve üretim teşvik ediliyordur. Yarışma aynı zamanda güncel sanat ortamının oluşabilmesi için gerekli olan sanatçının bağımsızlaşabilmesine de zemin hazırlaması bakımından önemlidir. Yarışmaya çoğu akademi çevresinden 36 ressam, toplam 38 tablo ile katılır. Yarışma, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin (AICA) İstanbul'da düzenlenen V. kongresinde Eylül 1954 tarihinde yapılmıştır. Kongre dolayısıyla İstanbul'a gelen sanat eleştirmenleri Sir Herbert Read, Lionello Venturi, M. Paul Fierens yarışmanın jürisini oluşturmuştur (Sönmez, 1994).

Aliye Berger'in resminin birinci olması Türk Resmi için önemli bir kırılma noktası olur ve birçok tartışmayı da beraberinde getirir. Ağırlıklı olarak Anadolu insanını figüratif ve kübist kompozisyonlar içinde betimleyen resimler arasında Berger'in "dinamik, renkçi ve öznel kompozisyonunun seçilmesi" soyut resmin modern sayıldığına da göstergesi olmuştur. *Güneşin Doğuşu* resmiyle 1950'li yıllarda beliren soyut eğilimler hız kazanmaya başlayacak ve o dönemde Tavanarası Ressamları'nın d Grubu'nun Kübizm anlayışına ve Akademi'ye eleştirel bakışı da bu resimle birlikte daha görünür hale gelecektir. Akademinin sanat ortamındaki gücü sorgulanmaya başlar. Akademi dışından birisinin birincilik almasını kabul edemeyenler jüriye tepki göstermişlerdir. Jüri üyelerinden Roma Üniversitesi Sanat Tarihi Profesörü Lionello Venturi ödülü neye göre seçtiklerini şu şekilde açıklamıştır. Resmin soyut yönelimli olmasından, bilinçaltı, sezgi ve sembollerin resme aktarım biçiminden ve hareketli, heyecan verici darbe vuruşlarından etkilendikleri için birinci seçtiklerini ifade etmiştir (Tansu, 1954: 5). Yarışmaya katılan resimlerin pek çoğu tek bir elden çıkmış gibidir. Olumsuz eleştiriler yanında olumlu eleştiriler de basında yer almıştır. Yarışmanın sonucunun bu denli

gündem yaratmasının Türk resim sanatına önemli etkileri olmuştur. Hem akademi sanatçıları hem de eleştirmenler çağdaş resmin nasıl olması gerektiği hakkında fikirlerini paylaşmışlardır. Aliye Berger ise tüm eleştirilerin odağında olmasına rağmen tartışmalardan uzak durmayı seçmiştir.

Aliye Berger ilk büyük yağlıboya resmi *Güneşin Doğuşu*'nu nasıl yapmıştır, nelerden ilham almıştır? Sanatçı resme daima konudan başlamış ve insanı çarpan, etkileyen resimler üretmiştir. Edebiyattan, hayal gücünden, doğadan, felsefeden ilham alıp bunu sanatına aktarmıştır. *Güneşin Doğuşu* resmine başlamadan önce Fahrünnisa Zeid'e mektup yazmış ve ondan tavsiye istemiştir. Ablası büyük bir tablo yapmak için önce kendini tablonun içinde hissetmesi gerektiğini ve bütün varlığıyla tabloya yerleşmesi tavsiyesinde bulunmuştur (Görsel 1). Önce kağıt üzerine guaj ve kağıt üzerine karışık teknikle *Hasat* adını verdiği iki eskizini ve sonra siyah beyaz gravürünü yapar (Noyan, 2002: 48, 59). Aliye Berger resmin yapılış öyküsünü şöyle anlatır:

“Resmim kalbimin atışı kadar bana yakındı. Göze fazla çarpan, tabloda dışarı fırlayan şekillerden hoşlanmam...Kendi adıma hayatı bütünüyle görmek isterim. O tabloda toprak, deniz ve güneşle haşır neşir olan insanları Mozartvâri diyebileceğim motiflerle işlemek istedim. Bir köşeye buğday yüklü bir araba, başka tarafa buğday yıkayan kadınlar, bir fabrika, bir koyun sürüsü koydum. Sonra süngercileri ele aldım. Ege kıyılarında denize dalan süngerciler, suyun dibinde eski zamanlardan kalan uzun toprak küpler bulurlarmış. Bizim adadaki evde de vardı o küplerden. Kadınlar, süngercilerin içine sünger doldurdukları küpleri omuzlarına vurup evlerine yollanırlarmış. Tablonun sağ tarafı bunlara dair. Sonra denizin çizgilerine, balıkları göstermeden, balıkların suyun içindeki hareketini, çırpışını vermeye çalıştım. Ayrıca bir köşede bir sepet dolusu balık da var. (...) İstihsal sembolü diye büyük büyük koyunlar koyamazdım ya! Uzaktan bakılınca bir koyun sürüsü otlağın bir parçası gibi görünür, tabiatla birleşir. Ben de öyle yaptım. O tablonun bir köşesinde güneş doğmadan balığa hazırlanan balıkçılar vardır. On gün uğraştım o küçük detayın üzerinde. Bütün bunların tablomun içinde ayrı ayrı motifler halinde kaldığını kabul ediyorum. Fakat amacım da buydu zaten.” (Erbil, 1975: 6).



Görsel 1. Aliye Berger, *Güneşin Doğuşu*, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 200x300 cm, YKY koleksiyonu.

Venturi'nin bahsettiği *Güneşin Doğuşu* resmine aktarılan semboller nelerdir? Aliye Berger on bir yaşından itibaren Voltaire'in eserlerini okuyarak büyümüştür ve ondan çok şey öğrendiğini söyleşilerinde anlatmıştır. Voltaire'nin *Micromégas* (1752) eserinin *Güneşin Doğuşu* resmine de ilham verdiği düşünülmektedir. Voltaire'nin felsefe ile bilimkurguyu birleştirerek yazdığı eseri biri Sirius yıldızlı diğeri Satürlü iki kahramanın yedi bölümden oluşan hikâyesidir. Yunanca küçük büyük anlamına gelen Micromégas Sirius yıldızındandır ve önce Satürn gezegenine uğrar. Dördüncü bölüm ve sonrası Micromégas ve Satürlü Cüce'nin Dünya'da başlarından geçen olaylar ve insanlarla

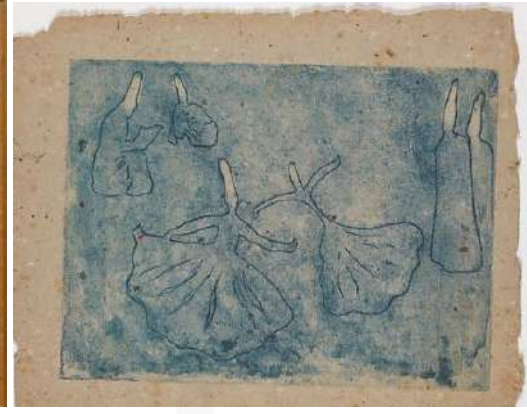
aralarında geçen konuşmalarından oluşur. Voltaire eserinde, Satürn gezegeninden gelenlere Satürnlüler, Dünya gezegenindeki insanlar için dünyalılar, topraklılar terimini kullanır. Dünyalıların minicik olmalarına rağmen evrende kendilerinin çok önemli olduklarını düşünmelerine ve kibirlerine tanık olup şaşırırlar. Aliye bu öyküde geçen “topraklılar” sözcüğünü çok sevmektedir (Oral, 1975: 12). Hikâyede bir dialogda Satürnlü “varlığımız bir nokta, ömrümüz bir an, kendimi koskoca bir okyanusta küçük bir su damlası gibi görüyorum” sözünü kullanır (Voltaire, 2012: 56). Aliye Berger de soyutlama karakteri taşıyan resminde insanları ve evleri okyanusta küçük bir su damlası, koca evrende bir nokta gibi resmetmiştir. Bir köşede balıkçılar, bir köşede camisi ve küçük evleriyle bir kasaba, bir kenarda buğday yıkayan kadınlar, yukarılara doğru küçük bir köy, bir fabrika, bir yerde saman yüklü at arabası, sağ alt köşede içi sünger dolu amforaları taşıyan kahverengi karaltı gibi akıntıya karşı yürüyen kadınlar resme dağılmışlardır. Sağ üst köşeden mavi yeşil bir renk seli akmaktadır ki bu dağları, ovaları, nehirleri ve denizleriyle yeryüzüdür. Hikayedeki farklı bir dialogda Satürnlü’ye güneşin rengi sorulur ve Satürnlü şu cevabı verir: “Sarıya çalan beyaz, ışınlarından birini tayfına ayırdığımızda, yedi renkten oluştuğunu görürüz” (Voltaire, 2012: 57). Sanatçı resmin ana temasını oluşturan güneşi sarmal bir renk girdabı içinde resmeder. Resimde izleyiciyi içine alan sonsuz bir hareket vardır. Hikâyede olduğu gibi resimde de güneş oldukça canlıdır ve her dönüşünde sarıya çalan beyaz, kırmızı, mavi, yeşil gibi birçok rengi içinde barındırır. Aliye Mozartvâri bir resim yapmak istediğini söylemiştir. Resim Mozart’ın müziğinde olduğu gibi varoluşun ve yaşamın anlamının dışavurumu gibidir. İnsan denen varlığın bir hazine olduğunun ve müthiş üretken olduğunun ispatıdır. Resme bakıldığında dünya üzerindeki tek tek yaşayan insanlar için yaşamak ve üretmek güzeldir. Resim güneşin, toprağın, suyun ve havanın mevsimlerle değişen döngüsünü ve devinimini hissettirir. Berger adeta dünyaya ve insanlara Satürnlü dev gibi uzaydan/yukarıdan bakarak, geçmiş, şimdiyi ve geleceği “anda” buluşturan zamansız resmini gerçekleştirmiştir. Sanatçının Voltaire’in Micromégas öyküsünden etkilenmesi ve Mozartvâri bir resim yapma isteği birleşerek *Güneşin Doğuşu* resmini oluşturmuştur.

6. Renkli Gravürleri, Yağlıboya ve Pastel Çalışmaları

Berger 1960-1974 yılları arasında resimlerinde *Mevleviler*, *Bektaşiler*, *Süngerciler*, *Çiftetelli*, *Karagöz*, *Davulcular*, *Horon Tepenler*, *Gecekondu Evleri*, *İnşaat Halindeki Boğaz Köprüsü*, *Galata Köprüsü*, *Surdibi*, *Odun Taşıyanlar*, *Çaçara Dokuyan Kadınlar* gibi konuları kendi üslubuyla resmetmiştir. Aliye Berger denince akla siyah beyaz gravürler gelse de sayıca çok olmasa da renkli gravürleri de bulunur. Rengin kimyasını çok iyi bilir ve anlatım gücü bu resimlerde oldukça başarılıdır. Genellikle çukurbaskı tekniği ile çalışmıştır. Renkli gravürlerinde eau forte (Ofort), acquatinta (lekebaskı) ve karışık teknik kullanır. Gravürlerini zaman zaman Akademi’de bastırması, burada İngiliz ve taydus mürekkeplerinin verniklerini kullandığından renkli gravürler de yapabilmektedir. Renkli gravür, işaretleme yöntemi ile üst üste getirilen çeşitli levhalar yardımıyla elde edilir. Öncelikle resmin esasını kazır ve bunun bir kopyasını çıkarır. Sonra bunları bir ya da daha çok renk alabilecek levhalarla yerleri doğru olacak şekilde işler. Taslağa göre bu resimdeki ayrı ayrı renk bölgelerini belirler ve her boya için ayrı levha kazır. İsteddiği yerde iki ya da daha çok rengi üst üste koyarak ara renkler ve tamamlayıcı renkler elde eder. (Koç, 2004: 149). Renkli gravürlerinde özellikle *Mevleviler*, *Bektaşiler*, *Çiftetelli*, *Davulcular*, *Horon Tepenler*’de figürler bir dairenin etrafında dönercesine betimlenir. Bunda seçtiği konuların da etkisi vardır. “Hayatta ne seversem onun resmini yapıyorum. Bugün bir manzara resmi, yarın bir ayakkabı boyacısı olabilir bu” diyen sanatçının severek işlediği konuların başında *Mevleviler* resimleri gelir. Mevlana evrendeki en küçük alemde en büyük aleme kadar her şeyin sürekli dönme eylemi içinde olduğunu açıklamıştır. Mevlana’nın “döndükçe dönüşürsün” felsefesini bilen sanatçı ahenk içinde dönen ve dönüşen Mevlevileri resmeder. Bu resimlerde mekâna dair ayrıntılar belirsiz de olsa sağ eliyle gökyüzüne sol eliyle yeryüzüne gönderme yapan dervişler kimliklerinden sıyrılmışlardır. Semazenlerden ikisi sema ederken diğer ikisi ayakta sıralarını beklemektedir. Sema eden Mevlevi’nin arkasında musikiyi icra eden, biri ney çalan, iki derviş bulunur (Görsel 2). Metropolitan Müzesinde bulunan *Mevleviler* çalışmasında farklı olarak mavi fon kullanmıştır (Görsel 3). Hoşgörünün bir insana kazandırabileceği zenginliği tatmış ve her şeye sevgiyle yaklaşmayı bilen bir insan olarak resimlerinde de bunu yansıtmıştır.



Görsel 2. Aliye Berger, *Mevleviler*, 1964, kağıt üzerine karışık teknik, Rabia Çapa koleksiyonu.



Görsel 3. Aliye Berger, *Mevleviler*, 1960, kağıt üzerine karışık teknik, 31, 1x 38,7 cm, Metropolitan Müzesi koleksiyonu.

Aliye Berger Mevlevîlere ve dergahlara uzak değildir. Annesi İsmet Hanım'ın eşini kaybettiğinde bir dostu tarafından Fatih'te bir tekkeye götürüldüğü bilinmektedir. Bu tekke 1908 yılında kurulan Fatih'teki Ümmü Ken'an Rifâî dergâhıdır ve Aliye de küçükken annesiyle bu dergaha gitmiştir. Özellikle edebiyatçılardan (Sâmiha Ayverdi, Safiye Erol, Nezihe Araz vd.) çok sayıda müridi olan dergâhın şeyhi Ken'an Rifâî Bey'in (1867-1950) de Şakir Paşa ailesinin evlerine geldiği de bilinmektedir (Özdoğan, 1974: 7). Kenan Bey Aliye Berger'i eşinin ölümünden sonra birçok kez ruhun ebedi olduğu sözleriyle teselli etmiştir (Koç, 2004: 187). Ayrıca Cevat Şakir de bu dergâha intisablıdır ve maarif müfettişi olan, Arapça, Fransızca ve eski Helen dilini bilen Kenan Bey'den ve ayinlere mevlevî, bektâşi ve başka tarikat mensuplarının katıldığı Rufâî dergahından *Mavi Sürgün* kitabında bahseder (Halikarnas Balıkcısı, 1983: 23).

Aliye Berger kişiliğindeki sevgi ve hoşgörüyü, çocukluğundaki gözlemleri ve deneyimleri ile birleştirerek, *Mevleviler ve Bektâşi* gravürlerini yapmıştır. *Bektâşi* resminde tekke yazılarında kullanılan başlıca sembolik öğelerden taç yer alır (Görsel 4). Burada yer alan iki tacın da Bektâşi ve Rufai taçları olduğu düşünülmektedir. Kaligrafik soyut yazılar ise tekkelerde kullanılan derviş çeyizi olarak da adlandırılan çeşitli aletleri simgeliyor olabilir. *Bektâşi* gravürünün metal baskı versiyonu İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde bulunmaktadır. Sanatçının 1966 yılında Beyoğlu'ndaki Narmanlı Han'da çıkan yangında evi ve atölyesi çalışmalarıyla birlikte yanmıştır. Yardıma gelen komşuların sağa sola savurduğu yastıklardan çıkan kuş tüyleri havaya savrulur, alev alır, yanan atölyenin içinde dört bir yana uçan parıltılı ateş böceklerine dönüşür. Manzara müthiştir, alevlerden büyülenen Aliye birdenbire eline boyalarını alarak sahneyi resmetmeye başlar (Koç, 2004: 190). *Yangın* resminde bir kibrit ucu gibi gözükken kırmızı alev topunun geçtiği yerleri hızla yakmasını ve bir renk cümbüşüne dönüştürmesini betimlemiştir (Görsel 5).



Görsel 4. Aliye Berger, *Bektaşî*, Gravür üzerine boyama, 76x 28 cm, Özel koleksiyon.

Görsel 5. Aliye Berger, *Yangın*, 1966, Duralit üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon.

Aliye Berger dönem dönem kendi portrelerini de yapmıştır. Bir ressamın otoportresini yapması bir nevi kendini tarihe not düşmesidir. Sanatçının kendini anlama/anlamlandırma arayışıdır. Başlangıçta daha yoğun olarak karakalem otoportreleri yapmıştır ve bu resimlerde acısını yüzünden okunacak şekilde betimlemiştir. Pastelle boyadığı otoportrelerinde yüzünü belli belirsiz betimlemiştir. Rengi otoportrelerinde de çizgiye eşdeğer bir kompozisyon elemanı olarak kullanır. Bu resimlerde acı ve hüznü hissedilir (Görsel 6, 7). Guaj otoportresinde boynunu örten yakası pek sevdiği otrişe benzeyen belirsiz giysisi içinde, dudakları, elmacık kemikleri, güneş rengiyle bakır renginin birleşiminde betimlemiştir. En sevdiği ressamlar arasında yer alan Munch'un dışavurumcu renk kullanımı ile Rembrandt'ın adeta bir günlük gibi yaptığı otoportrelerinden ilham almıştır. Kabarık saçları, derin bakan mavi gözleri, mavi-turuncu karışımı saçları ile ruhunun hem hüznünü hem de çocuksu coşkusunu yansıtabilmiştir (Görsel 8).



Görsel 6. Aliye Berger, *Otoportre*, Kağıt üzerine pastel, 50x37 cm, Özel koleksiyon.



Görsel 7. Aliye Berger, *Otoportre*, Kağıt üzerine pastel, 37x29 cm, Özel koleksiyon.



Görsel 8. Aliye Berger, *Otoportre*, 38x24 cm, Kağıt üzerine guaj, Özel koleksiyon.

Aliye Berger güzel bir dünyada yaşadığımızı ve bunu anlamak için dünyayı renkli görmek gerektiğini düşünen bir insandır. Resimlerinde olduğu kadar kıyafetlerinde de renk önemlidir. Renkli gravürlerinde renkleri belli bir noktanın etrafında dönen bir devinim içinde kullanmıştır. *Davulcular* tablosu hareketin dışavurumuna güzel bir örnektir. Ünlü davulcu Karayılan, Aliye'yi öyle etkilemiştir ki "onu resimleyemeden edemedim" demiştir (Oral, 1975: 11). Karayılan, Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği festivallere arka arkaya 3 yıl katılmıştır. Aliye Berger muhtemelen bu festivallerde Karayılan'ı görmüştür. Karayılan öyle bir davulcudur ki davulu çalarken kendisi de dans etmekte, davul çalmayı bir gösteriye çevirmektedir. Tokmağı ve çırpıyı (meçük) havaya atıp tutması, davulla birlikte dönmesi ve kafası yere degecek şekilde yere yatarak davul çalması onu meşhur eden hareketleridir. Ünü yurtdışına ulaşmış davulcunun gerçek ismi Mahir Dağlıoğlu'dur (1909-1964). Karayılan'ın davulu onun için kutsaldır, davulunu kendisi yapmakta ve özenli bir şekilde kılıfıyla taşımaktadır. Davulunu yere bırakmamaya ve yüksek bir yere asmaya özen göstermektedir. Gece yatmadan önce parmaklarıyla davulunun derisine dokunur; adeta davulun da bir ruhu varmış gibi "Güzel, çok güzel. Haydi uyu aslanım?" diye davuluyla konuşmaktadır (<https://kastamonu.ktb.gov.tr/TR-94803/davulcu-karayilan-mahir-daglioglu.html>). Berger, Karayılan'ın adeta bir Şaman gibi kendinden geçercesine davulunu çalmasından, bir esrime etkisi yaratan görsel şovundan ve davuluyla olan özel ilişkisinden etkilenmiştir. Yaptığı işe yalnız iki elle değil, bütün vücuduyla sarılmış olan Karayılan'ı bir sarmal motif içinde bir yandan dönerken, bir yandan tokmağı davula vururken betimlemiştir. *Karayılan/Davulcu* resminin farklı renklendirmeler ve değişik malzemeler üzerine çeşitli versiyonlarını da yapmıştır (Görsel 9, 10, 11).



Görsel 9. Aliye Berger, *Davulcu/Karayılan*, 1972, metal baskı, 75x 27,5 cm, MSGSÜ İRHM koleksiyonu.



Görsel 10. Aliye Berger, *Davulcu/Karayılan* resminden detay, 1972, karışık teknik, 28x74 cm.



Görsel 11. Aliye Berger, *Davulcu/Karayılan*, karışık teknik, 28x75 cm.

Sanatçı *Karadeniz Oyunları*, *Horon Oynayanlar*, *Halaycılar*, *Dansçılar* gibi folklorik dans çalışmaları da yapmıştır (Görsel 12, 13, 14). Bu gravürler genellikle renklidir. Sabahattin Eyüboğlu'nun "titrediklerini görüyorum" dediği bu figürlerde hareket ön plandadır (Özdoğru, 1974: 7). Aliye Berger coşkulu bir insandır ve dans resimlerinde bu coşku hissedilmektedir. Renkleri bazen canlı, bazen daha soluk kullandığı halay, dans, horon resimleri Matisse'nin *Dans* resimlerine benzer. Soğuk mavi-yeşil arka plana karşı dans eden nü'lerin ritmik ardışıklığı, özgürleşme duygularını iletir. Aliye'nin hayatında müzik hep vardır, dans resimlerinde de müzik ve ritm hissedilmektedir. *Halaycılar* ve *Dansçılar* gravüründe daha parlak renkler ve farklı malzemeler kullanarak dokulu bir görünüm elde etmiştir.



Görsel 12. Aliye Berger, *Karadeniz Oyunları (Horon)*, 1960, gravür baskı.



Görsel 13. Aliye Berger, *Halaycılar*, gravür üzerine renklendirme, 37x27 cm.



Görsel 14. Aliye Berger, *Dansçılar*, karışık teknik.

Yaşamının son yıllarında toplumun değişen yapısını gösteren gecekondu resimlerinde kendine has renklerle ve biçimlerle ele almıştır. Bir yandan çarpık kentleşmeye dikkat çekerken bir yandan kentte var olabilmek için çabalarını gösterir. 1972 yıllarına tarihlenen *Gecekondu* resminde evler yer kabuğunun katmanları gibi üst üste istiflenmiştir (Görsel 15). Dikey olarak yaptığı bu çalışmalarda katmanları rengarenk pembeler, morlar, maviler, sarılar, turuncularla boyamıştır.



Görsel 15. Aliye Berger, *Gecekondu*, 1972, gravür, 78x28 cm, özel koleksiyon.

Yaşar Kemal'in "sanatının temeli, büyüklüğü onun kişiliğinden kaynaklanır" dediği Aliye Berger sanatıyla bir bütün olarak yaşamıştır (Kemal, 1975: 17). Yaşamındaki her şey onu etkiler, kırdaki bir çiçek, denizde gördüğü balık, bulutun hareketi veya bir gecekondu onu büyüleyebilir ve resimlerinde de çocuksu bir heyecanla tüm bunlara yer vermiştir.

7. Katıldığı Uluslararası Sergiler ve Bienaller

Aliye Berger ilk sergisini açtığı 1951'den 1974 yılına kadar on iki kişisel, altmışa yakın karma sergiye katılmıştır. Uluslararası bienallere davet edilmiştir. Cincinnati Sanat Müzesi tarafından 1950'de düzenlenmeye başlayan Uluslararası Çağdaş Renkli Litografi Bienali'nin 1956 yılında düzenlenen dördüncüsünde Aliye Berger ablası

Fahrünissa Zeid ile Türkiye'yi temsil etmiştir (Yıldız, 2021: 585). Tokyo Uluslararası Gravür Bienali'ne 1960 yılında katılmıştır. Kaynaklarda “İş ve İstihsal” yarışmasından bir yıl sonra Tahran Bienali'nin ikincisinde ikincilik ödülü aldığı yazmaktadır. Oysa ki Tahran Bienali 1958-1966 yılları arasında beş kez düzenlenmiştir. 1966'daki son bienale kadar sadece İranlı sanatçıların eserleri sergilenmiştir (<https://www.guggenheim.org/blogs/map/postwar-cultural-flows-and-their-legacies-tehran-sao-paulo-rio>). Son bienale İran'dan 38, Türkiye ve Pakistan'dan 37'şer sanatçı katılmıştır. Aliye Berger'de bu sanatçılar arasındadır ve ikincilik ödülü almıştır. İstanbul, Ankara, Londra, Paris, Viyana, Ravalpindi (Pakistan, 1973) ve İslamabad'da kişisel sergiler açar. Londra, Paris, Leipzig, Cincinnati gibi kentlerde açılan karma sergilerde yer almıştır (Koç, 2004: 259). 1957'de “Modern Türk Sanatı Sergisi” (Edinburgh, Londra), 1958 ve 1960'da Paris Uluslararası Kadınlar Klübü Sergisi, 1960'da Leipzig, 1963'de Paris, Viyana, Berlin'de açılan “Türk Ressamları Sergisi”ne katılır. 1964'de Paris'te açılan “Bugünün Türk Sanatı Sergisi” (Avrupa'da çeşitli şehirler ve yakınoğu) ve 1965 yılında Bükreş'de açılan “Çağdaş Türk Grafik Sanatı Sergisi”nde (Leningrad, Moskova, Prag, Helsinki) eserleri sergilenmiş ve Türkiye'yi temsil etmiştir. Bu sergi Romanya, Tunus, Cezayir, Lübnan, Finlandiya, Sovyet Rusya, Bulgaristan, Çekoslovakya, Polonya gibi ülkeleri dolaşmıştır. Yabancı basında sergi hakkında çıkan yazılarda eserler doğuluk-batıllık, özgünlük, yerellik bağlamında tartışılmıştır. Ayrıca Türk sanatçıların eserlerinin teknik başarısına ve soyut sanatı kolayca benimsemiş olmalarına dikkat çekilmektedir (Yıldız, 2022: 103). Berger Türk Ressamlar Derneği'nin 1967'de Roma'da açtığı sergiye ve 1968'de İstanbul'daki sergisine katılmış, yarışmada ikinci olmuş ve gümüş madalya kazanmıştır. İskenderiye Bienali'nin dokuzuncu ve onuncu edisyonuna katılmıştır (<https://saltonline.org/tr/1393/uluslararası-bienallere-türkiye-katilimi>). Belçika'da (1972) “Çağdaş Türk Gravür Sanatı” sergisinde yer almıştır. Son sergisini 1972 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde açmış aynı sergiyi Ankara'ya da götürmüştür.

Sanatçının birçok eseri uluslararası müzelerde bulunur. 1964 yılında Viyana'da Nansen Haus Galeri'de açtığı kişisel sergisinden sonra Albertina Müzesi 4 gravürünü satın almıştır. Viyana Albertina Müzesi ile konu hakkında görüşülmüş, sanatçının Müze deposunda *Mevleviler* (2 adet), *Ayakkabıcı Tezgâhi* ve *Hamamda Kadınlar* isimli dört gravürünün bulunduğu bilgisi Müze yetkilileri tarafından onaylanmıştır. Metropolitan Müzesinde *Mevleviler* adlı bir çalışması bulunur (G.3). Nebraska Sheldon Memorial Gallery'de *Haliç'te Yoğurtçu*, *Kompozisyon*, *Geri Dönüş (Uyuyan Figürler)*, *Yoğurtçu* adlı eserleri (<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1117&context=sheldonpubs>), Hudson River Müzesinde *Dervişler* adlı eseri vardır. Ulusal müzelerde ve koleksiyonlarda da çalışmaları bulunur. İstanbul Resim Heykel Müzesinde 22, Ankara Resim Heykel Müzesinde 3, İzmir Resim Heykel Müzesinde 2, Marmara Üniversitesi Cumhuriyet Müzesinde 1 çalışması yer alır.

Çalışmanın gücüne inanan bir insan olarak aklındaki bütün düşleri gerçekleştirmek için ilk sergisini açmasından ölene kadar geçen yirmi üç yıllık sürede sürekli üretmiştir. Berger 1974'de hastanede yatarken bile penceresinden Boğaz köprüsünün yapımını izleyip resim yapmaya devam etmiş ve son çalışmaları iki köprü gravürü olmuştur (Koç, 2004: 215). Aliye Berger 9 Ağustos 1974'de vefat eder. Yaşarken Karl Berger için anıtsal bir mezar taşı yaptırmak istemiş ama bir türlü yaptıramamıştır. Füreya Koral, teyzesinin ölümünden sonra Akademi'ye giderek birbirine sarılmış iki vücudu yansıtan bir heykel yaptırmış ve Aliye ile Karl'ın mezarlarının tam ortasına yerleştirmiştir.

8. Sonuç

Aliye Berger, Osmanlı'nın son zamanlarını ve değişimlerini yaşamış, Türkiye'deki değişimlere tanıklık etmiş, aldığı eğitim ile kendini geliştirmiş, zamanının ötesinde dünya insanı olabilmiş bir sanatçıdır. Aşkı Karl Berger'i kaybetmesiyle başladığı sanat hayatına, yaşadığı acıyı ve duyguyu aktarabilmiştir. Yaşadığı kayıplar onu yaşamın bilincine, sezgisine erken varan insanlardan yapmıştır. Hayatı onun için yaşamaya değer kılan şey sanat olmuştur. Hayatın müthiş olduğuna ve dünyaya güzel bakmak gerektiğine inanmıştır. Tutku ve aşkla üreten Berger'in düşünce tarzı sanatında hayat bulmuştur. Özellikle renkli gravürlerinde seçtiği konular hızlı, dinamik ve canlıdır. Resme başlarken ilk olarak konuya odaklanır sonra hayal gücüyle konuları insanı çarpan, etkili resimlere dönüştürür.

Çalışmaları üstünde düşünülmüş kuvvetli çalışmalardır. Çalışırken disiplini elden bırakmaz ve ona göre sanattaki disiplin içindeki duygu, düşünce ve davranışlara estetik biçim kazandırmaktır. Birçok rengi bir arada kullanabilen, hayalgücünün avantajıyla kafasındaki görüntüyü gravürlerine aktarabilen bir sanatçıdır. Bazen de gravürlerini yapmadan önce karakalem çalışmış, suluboya veya yağlıboya versiyonunu da yaptıktan sonra plakalara aktarmıştır. Renkli gravürlerinde soyuta yakın lekesel çalışmıştır. Çoğu renkli gravüründe bir mekân algısından söz edilemez. Berger'in özellikle *Mevleviler*, *Karayılan*, *Halaycılar*, *Karadeniz Oyunları* gravürlerinde figürler yüzeyden renk ve leke ile ayrılmaktadır. *Dansçılar* resminde ise figürler mekânla bütünleşerek resmin uzaktan tamamen soyut bir resim olarak algılanmasını sağlamaktadır.

Aliye Berger için gördüğü, okuduğu, dinlediği her şey ilham vericidir. İlham aldığı konuyu kendine has yorumuyla birleştirip özgün bir çalışmaya dönüştürmeyi başarmıştır. Nuri İyem'in deyişiyle ilham perisinin yakasına yapıştığında âlemi alt üst eden dünyalara sürükler (İyem, 1975: 31). *Güneşin Doğuşu* resminde Voltaire'nin Micromégas'ından, Mozart'ın müziğinden, hayatın kendisinden ve dinamizminden ilham almıştır. 1954 yılında kazandığı birincilik ödülüyle soyut resmin çağı yakalamakta önemli olduğunu göstererek Türk sanatında yeni bir dönemin kapısını aralamıştır. Sanat konusunda resmi kuruluşların desteğini almadan, Akademi'den bağımsız, kendi bildiği doğrultuda çalışan bir ressamın da var olabileceğini kanıtlamıştır. Kendine has deneysel tarzı ile gravüre özgün bir yorum getirmiş ve Türkiye'de gravürün yaygınlaşmasında öncü isimlerden biri olmuştur.

Kaynakça

- Berger, A. (1954). *Aliye Berger Anlatıyor*, Vatan, 19 Eylül 1954.
- Devrim, Ş. (2010). *Harika Çılgınlar Şakir Paşa Ailesi*, İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Endres, C. (2012). *Edouard Roditi ve İstanbul Avangardı*, Texas Studies in Literature and Language, Vol. 54, No. 4, Winter, s. 471-493.
- Erbil, D. (1975). *Aliye Berger Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 16 Ekim -1 Kasım 1975*, İstanbul: Apa Ofset, s. 3-9.
- Gören, A. K. (2010), *100 Koleksiyondan Nuri İyem*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Halikarnas Balıkcısı. (1983). *Mavi Sürgün*, Ankara: Bilgi Yayınları.
- İyem, N. (1975). *Aliye Berger Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 16 Ekim -1 Kasım 1975*, İstanbul: Apa Ofset, s.31.
- Kemal, Y. (1975). *Aliye Berger Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 16 Ekim -1 Kasım 1975*, İstanbul: Apa Ofset, s. 16-17.
- Koç, E. (2004). *Alyoşa*, İstanbul: Can Yayınları.
- Noyan, M. (2002). *Aliye Berger ve Sanatı*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Oral, Z. (1975). "Aliye Berger'in Yaşama Sevincini Yansıtan, Birer Renk Cümbüşü Taşıyan Gravürleri Sergileniyor", *Milliyet Sanat Dergisi*, 155, Ekim, s.10-13.
- Özdoğru, N. (1974). "Aliye Berger: Bir Demet Çiçekti O, Elvan Elvan!", *Milliyet Sanat Dergisi*, S.93 Ağustos, İstanbul, s. 6-10.
- Sönmez, N. (1994). "1954 Yapı ve Kredi Bankasının Resim Müsabakası ve Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Etkileri", *Aliye Berger Güneşin Doğuşu*, Maçka Sanat Galerisi Aralık 1994-Ocak 1995 (Sergi Katalogu), İstanbul.
- Tansu, S. N. (1954). "L. Venturi İle Bir Konuşma", *Cumhuriyet Gazetesi*, 3 Ekim 1954, s.5.

Voltaire. (2012). *Micromégas ve Diğer Hikayeler*, çev. Hasan Fehmi Nemli, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Yıldız, E. (2021). “Türkiye’nin Uluslararası Bienallere 1950’li Yıllardaki Katılımı”, *Art-Sanat*, S.16, s. 575–616.

Yıldız, E. (2022). “Ulusallık ve Evrensellik Tartışmaları Bağlamında Türkiye’nin Uluslararası Sergilerde ve Bienallerde Temsili (1950-1970)”, *Yedi*, S. 27, s. 95-111.

İnternet Kaynakları

Diba, L. (2016). “Post-war Cultural Flows and their Legacies: Tehran, São Paulo, Rio”, <https://www.guggenheim.org/blogs/map/postwar-cultural-flows-and-their-legacies-tehran-sao-paulo-rio> (10.02. 2022).

<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1117&context=sheldonpubs> (25.01. 2022).

<https://kastamonu.ktb.gov.tr/TR-94803/davulcu-karayilan-mahir-daglioglu.html> (25.01. 2022).

[https://saltonline.org/tr/1393/uluslararasi-bienallere-turkiye-katilimi_\(10.02.2022\)](https://saltonline.org/tr/1393/uluslararasi-bienallere-turkiye-katilimi_(10.02.2022)).

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Erdoğan, A. (ed.), (2019). *Yapı Kredi Koleksiyonu’ndan Renkler*, İstanbul: YKY, s.100-101.

Görsel 2. <https://awarewomenartists.com/en/artiste/aliye-berger> (10.01.2022).

Görsel 3. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/733907>(20.01.2022).

Görsel4. [https://artam.com/muzayede/300-degerli-tablolar-ve-antikalar/aliye-berger-1903-1974-bektasiler\(02.02.2022\)](https://artam.com/muzayede/300-degerli-tablolar-ve-antikalar/aliye-berger-1903-1974-bektasiler(02.02.2022)).

Görsel 5. Toros, T. (2002). “Yaşamı ve Sanatıyla Aliye Berger (1903-1974)”, *Antik Dekor*, S.72, s.92.

Görsel 6. Noyan, M. (2002). *Aliye Berger ve Sanatı*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s. 78.

Görsel 7. Toros, T. (2002). “Yaşamı ve Sanatıyla Aliye Berger (1903-1974)”, *Antik Dekor*, S.72, s.88.

Görsel 8. İrepoğlu, G. (2017). *Turkuaz:Gökyüzünün ve Yeryüzünün Mirası*, İstanbul: Mylos Yayın Grubu, s.313.

Görsel 9. Noyan, M. (2002). *Aliye Berger ve Sanatı*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.204.

Görsel 10. Noyan, M. (2002). *Aliye Berger ve Sanatı*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.205.

Görsel 11. Özsegin K. ve Asher M. (1989), *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt:4, İstanbul: Tıglat Basımevi, s.153.

Görsel 12. <https://awarewomenartists.com/en/artiste/aliye-berger/> (10.01.2022).

Görsel 13. <https://www.gzt.com/arkitekt/disavurumcu-ressam-aliye-berger-3563329> (20.01.2022).

Görsel 14. https://www.alifart.com/danscilar_207655/ (10.01.2022).

Görsel 15. Toros, T. (2002). “Yaşamı ve Sanatıyla Aliye Berger (1903-1974)”, *Antik Dekor*, S.72, s.87.

Reyhan DEMİR

Doç. Dr., Adnan Menderes Üniversitesi, rdemir@adu.edu.tr, Aydın-Türkiye

ORCID: 0000-0002-5728-1734

Ahu Simla DEĞERLİ

Dr. Öğrt. Üyesi, Adnan Menderes Üniversitesi, ah.simla.degerli@adu.edu.tr, Aydın-Türkiye

ORCID: 0000-0002-8659-4244

FOTOĞRAFTAN METAVERSE'E GERÇEĞİN DİJİTAL TEMSİLİ VE İMGE**Özet**

Fotoğrafın icadından günümüze kadar olan süreçte bilgi ve iletişim teknolojilerinin sunduğu yeni olanaklarla birlikte ifade süreçlerindeki farklılıklar zamanla üç boyutlu ve çok kullanıcı sanal ortamlara evrilmiştir. Covid-19 pandemisinin itici gücü ile günümüzde bilgisayar teknolojilerinin gelişimi hızlanmış, kurguların fiziksel formlara dönüşmesinde-bilginin ifadeye dönüşümünde, üretilme, yayılma, depolanma ve paylaşılma sürecinde, kalıplaşmış modellerin dışına çıkılması zorunlu hale gelmiştir. Artırılmış Gerçeklik (AR), Karma Gerçeklik (MR), Genişletilmiş Gerçeklik (XR) gibi giyilebilir teknolojilerdeki gelişmeler aracılığıyla kullanıcıların görsel ve fiziksel olarak sanal bir dünyaya bağlanması ile Metaverse kapıları kullanıcılara açılmaktadır.

Görünen o ki bu dijital ekosistemler henüz geliştirilmekte olsa da önümüzdeki 10 yılda hedeflenen ve gerçekleştirilen teknolojiler çığır açıcı boyutlarda olacaktır. Bu hedeflerin başarıya ulaşabilmesinin en önemli koşulu genelde toplum, özde birey ile doğru bağlantıları kurabilmesinden geçecektir. Diğer koşullar ise toplum dinamiklerine uygun olması, temellerinin felsefe, bilim, sanat, eğitim, ahlak, eleştiri ...vb ile sıkı sıkıya bağlı olmasıdır. Bu süreç Metaverse'de dijital kültür birikimi ve dijital sanat ortamının oluşumunda da çok büyük katkıda bulunacaktır.

Anahtar Kelimeler: Metaverse, Dijital Evren, Dijital İkiz, Avatar, Temsil.

DIGITAL REPRESENTATION OF TRUTH AND IMAGE FROM PHOTO TO METAVERSE**Abstract**

In the period from the invention of photography to the present, the differences in processes of expression have evolved into three-dimensional and multi-user virtual environments with the new possibilities offered by information and communication technologies. With the driving force of the Covid-19 pandemic, the development of computer technologies has accelerated today, and it has become compulsory to go beyond stereotype models in the transformation of fiction into physical forms, in the transformation of information into expression, in the process of production, spreading, storage and sharing. Metaverse doors are opened to users by connecting users visually and physically to a virtual world through developments in wearable technologies such as Augmented Reality (AR), Mixed Reality (MR), Extended Reality (XR).

Although it seems that these digital ecosystems are still being developed, the technologies targeted and realized in the next 10 years will be groundbreaking. The most important condition for these goals to be achieved will be that they can establish the right connections with society in general and with the individual in particular. Other conditions are that they have to be suitable for the dynamics of society and their foundations are strictly connected with dynamics such

as philosophy, science, art, education, morality, criticism, etc. This process will also make a great contribution to the accumulation of digital culture and the formation of a digital art environment in Metaverse.

Keywords: Metaverse, Digital Universe, Digital Twin, Avatar, Representation.

1. Giriş

Sanatın tanımı tarihsel süreç ve kültürlerde farklı olarak yapılsa da, genel olarak bireyin kendi içinde iletmeye çalıştığı, kendine has olan maneviyatı bildirme, bir duygu veya düşüncenin dönüşüm yolculuğu olarak tanımlanabilir. Bu amaçla insan çağlar boyunca kendine has ifade yolları aramış, özelde kendi sanatsal dilini oluşturmuş, genelde ise sanat tarihinin, sanatın kökenlerinin yazılmasına ve belirlenmesine kaynaklık etmiştir. Sanatsal yaratımda bulunma yeteneği, sadece belirli bir ‘yapabilme gücü’nü değil sanatsal olma, yararlılık ve hayal gücü üzerine kurulmuştur. Bu yetenek bir beceriye yakınlığı içine aldığı gibi kendine özgü bir dehayı da gerektirir. Bu tıpkı şuna benzer; alfabe kullanarak yazı yazmak ile alfabe kullanarak roman yazmak gibi, bir üst dil becerisini ve yaratıcı zekayı gerekli kılar. Düşünme eylemi, hayal kurma ve yaratıcılık edimi ile birlikte sadece sanatçıların değil aynı zamanda bilim insanlarının da nitelikleri arasındadır. Sanatçı ile bilim insanını birbiri ile ortak noktada birleştiren durum vizyoner bir ruha sahip olmak, imkansız düşünebilmek, hayal etmek vb. gibi korkusuz bir yolculuğa çıkmalarından geçer. Hayal gücü ve kurgusal düşünme her zaman gerçeklikten önce gelmektedir. Hayal gücü için ne bir laboratuvar, ne de bir atölye gerekir.

“Sanatsal-yaratıcı faaliyet; hiçbir şekilde, güzelliğin yasalarına göre yaratılışla aynı şey olmadığından, sanatın köklerini insanoğlunun estetiksel bilincinin ortaya çıkış sürecinde aramak yanlış olacaktır. Öte yandan, sanatın belirleyici temel çizgisi olarak sanattaki plastiklik öğesini almak da aynı şekilde temelsizdir. Çünkü çizgiler, plastik biçimler, renkler, sözcükler ve hareketler aracılığıyla nesnelerin canlandırılışı, her zaman sanatsal bir anlam taşımaz. Belirli pratik amaçlar güdecek şekilde, gerçekliğin belgesel, basit bir yeniden yaratımı da olabilir” (Kagan, 1982: 224).

Kültürün en önemli taşıyıcı gücü görsel imgelerdir. Bu imgeleri anlayabilmek ve bu dili okuyabilmek için görsel okuryazarlık bilgi ve becerisine sahip olmak gereklidir. Sanat eğitiminin gerekliliği artık tartışma konusu olmaktan çıkmış, hangi alanda olursa olsun bireylerin çoklu düşünme becerilerini geliştirebildiği gerçeği kabul edilmiştir. Uçan’a (2002: 3) göre birey çok yönlü ve çok bileşenli bir varlık olduğu için bireyin eğitime başlıca yön veren etmenlerden biri sanat eğitimidir. Sanat eğitimi tüm bireyler için gereklidir aynı zamanda görsel okuryazarlığı da geliştirerek üst dil okuma becerisini de destekler.

Günümüz dijital çağında neredeyse her an ve her alanda hızla akıp giden ve inşa edilmekte olan sanal bir evren vardır. “Bu paradoksal görünebilir, ama doğrudur. Bir ‘hakiki’ simülasyon, bir de ‘sahte’ simülasyon vardır Kelimenin gerçek anlamıyla hiçbir estetik sonuca yol açmıyorlar. Ama hepsinin arkasında bir şeyler kaybolmuş. Simülasyonun ufkunda, gerçek dünya kaybolmakla kalmadı, bizzat varlığına ilişkin soru da anlamını yitirdi” (Baudrillard, 2010:34-36).

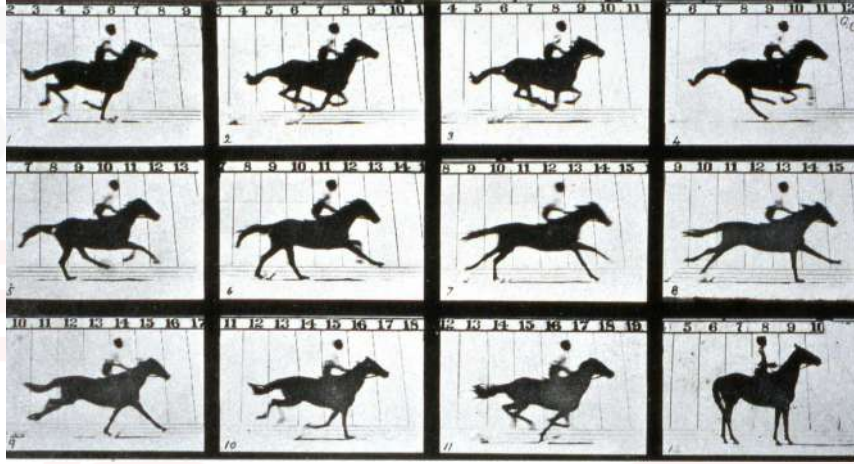
Gerek bireyler gerekse de sistemler bu süreçten etkilenmekle kalmayıp, her geçen gün bir öncekinin üzerine yenisi eklenen teknolojiler ile farklı alanlarda ifade süreçlerinde yeni olanaklar önermektedir. Bu yeniliklerin her alanda kullanılması beklentisi inanılmaz bir teknoloji çılgınlığına dönüşmekle birlikte her geçen gün yeni bir teknoloji ile uyanarak bunlara ayak uydurmaya çalışmaktayız. Teknolojideki bu değişim ve gelişmeler etkin katılımcı bireyleri talep ederken aynı zamanda işbirlikli ve yaratıcı çözümler sunulmasını da beklemektedir.

2. Teknoloji ve İmgenin Değişimi

Fotoğrafın icadı ile birlikte fotografik görüntü nesnenin kendisi iken resim sanatı görüntünün temsilinden kurtularak farklı bir düzlemde ilerlemeye başlamış, sanatçılar kendilerine fotoğrafın veremeyeceği kavramları konu edinerek ifade biçimlerini değiştirmişlerdir. Örneğin Sürrealistlerde hayal ürünü olan şey ile gerçek olan şeyler

arasındaki mantıksal farklılıkları ortadan kaldırma eğilimleri öne çıkmıştır. 19. yüzyılda sinemanın doğuşu ile birlikte gerçekliğin ifadesinde teknik ve mekanik çözümler üretilmeye başlanmıştır.

“1877 ve 1880 yıllarında Muybridge, hemen hemen tek başına oluşturduğu büyük ve karmaşık bir aletle bir atın devingenliğini(Görsel 1.) kaydederek ilk sinematografik çalışmayı gerçekleştirmiş oldu (...) Sonraki yıllarda hızla daha modern modelleri yapılacak olan kamera ilk kez böyle ilkel bir görünüm içinde kullanılmaya başlandı”(Bazin, 2011: 23-24). Nitekim “1999 yılına gelindiğinde bilimkurgu üçlemesi The Matrix’in Akademi Ödülüne layık görülen özel efektlerinde Muybridge’in vaktiyle kullandığı tekniğin gelişmiş versiyonu olarak sayılabilecek yeni bir tarz kullanılmıştır. Hızlı kamera hareketlerini ağır çekimle birleştiren bir teknik olan “Flow-motion” çekim için yeşil ekranlı bir stüdyoda set boyunca 119 sabit kameranın sıralandığı bir sistem kurulmuştur” (Amann, 2017:47-48).



Görsel 1. Dörtmala Koşan Atlar 1872’de Edward Muybridge tarafından çekilmiş fotoğraf.

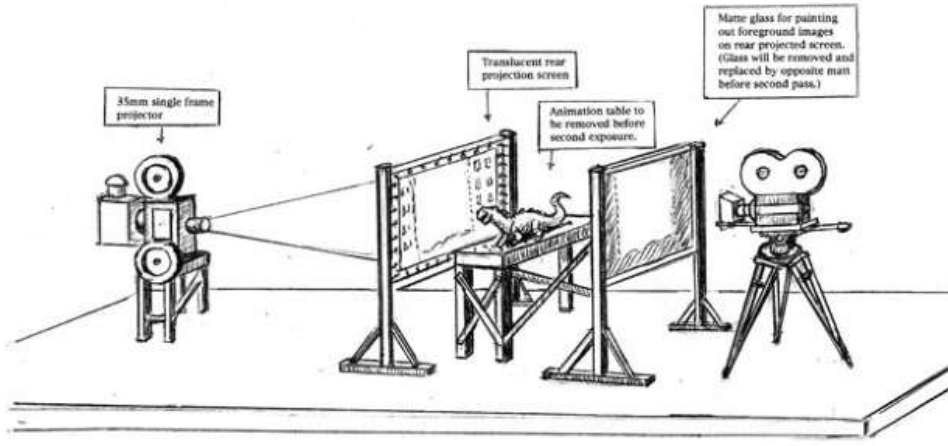
1950’li yılların başlarında ise bilgisayar olarak adlandırılan ve bir oda büyüklüğünde olan makineler, manyetik bantlar ile çalıştırılan hesap makinelerinden hallice idi. Alan Turing, panel ışıklarını ve düğmeleri kontrol edebilecek bir yazılım geliştirdi. Bu, bilgisayar tarihinin ilk işletim sistemiydi. Sinemanın teknolojik yenilikleri kullanmadaki önlenemez hızı, çekilmesi çok güç fantastik ya da gerçekdışı mekanları yaratmada kullanılmaya başlandı. Başlarda sinemadaki gerçekçilik fotografik doğa ile doğrudan ilintili idi, ancak bilgisayar teknolojilerinin ilerlemesi ile doğa gerçekliği yerini yeniden üretilmiş mekanlara bıraktı. Baudrillard teknolojinin gelişmesiyle sinematografik etkinin kusursuzlaşması ile yanlısamanın da çekip gittiğini söylemiştir. “Günümüz sineması ne ima tanır ne de yanlısama: Her şeyi hiperteknik, hiperetkili, hipergörünür bir düzeyde birbirine bağlar. Bu filmlerde en ufak bir boşluğa, aralığa, eksiltiye, sessizliğe yer yoktur-tıpkı, sinemanın kendine özgü imgesel niteliklerini yitirerek her geçen gün daha çok benzediği televizyon gibi” (Baudrillard, 2010:29).

4. Endüstri Çağı ile birlikte sanal göstergebilim çağı içine girilmiş, görüntülerin aktarılmasını sağlayan teknolojiler, bilgisayarlar, donanım, yazılım, internet ve 3D teknolojiler ile dijital uzay için oluşturulan sanal mekanlar, gerçekliği artırılmış sistemler ile beslenerek, farklı deneyimlere öncül bir biçimde katılmaya olanak sağlamıştır. Bu olanaklar ile imge kusursuzlaşmaktadır. Kusursuz imge ise Baudrillard’a göre (2010:44-47) yanlısamanın ortadan kalkmasıyla hayal gücü ile bağlantısını koparmaktadır. Yaratıcı güç ve hayal gücü bağlantısı kopan imge artık nesne olmayan nesnenin boşluğu etrafında dönmekte ve kendi kendinin simülasyonuna ve alaya batmaktadır.

“Görüntünün anlamı ile görüntü arasındaki dinamik ilişki, görmenin kendine özgü doğası ve görmenin olduğu koşullar görsellerin anlamlarını yaratır. Görüntü ve anlamı arasında birbirini tanımlayan bir ilişki vardır. Her biri yorumlamanın, anlamlandırmanın ve kendiliğinden diğer anlamları ve yorumları geçersiz kılan kesintilerin olasılıklarını oluştururlar. Bu üç eleman ayrı ayrı tartışılır fakat bu kavramların sınırları bulanık ve birbirine karışmış haldedir” (Duncum, 2017:20).

İmgenin bu değişiminin yanında anlam ve görüntü (buradaki görüntü kavramını gözün yalın olarak gördüğü şey olarak algılamak doğru olacaktır) arasındaki ilişkide, görüntüler zamanla keşif olarak ortaya konulmaktadır. Burada söylemek istediğimiz şey, aktarılan semboller ya da imgelerin anlamları ile ilgilenmeyip sadece yalın hali ile görüntü üzerinde durmaktır. Çünkü, görüntüyü ve hareketi teknoloji ile aktarmak öncelikli sorundur.

Ray Harryhausen, dinamasyon(dynamation) olarak adlandırdığı stop-motion model canlandırmanın en önemli temsilcisi olarak görülmektedir. Tekniğinin kalbi, geliştirdiği dinamasyon adı verilen bir süreçti. Bir minyatürün -örneğin bir dinazorun- kısmen maskelenmiş bir cam bölmesinden arkadan projeksiyon ekranına karşı fotoğraflanmasını içeriyordu (Görsel 2.). Maskelenen kısım daha sonra canlı görüntüden ön plan öğeleri eklemek için yeniden pozlandırılmıştı. Amaç yaratılan canlı olarak hareket ediyormuş gibi görünmesini sağlamaktı. Artık bir oyuncunun yürürken ya da araba kullanırken arkasında ağaçların olması gibi görünüyordu (J.Lyons, 2013). İlerleyen yıllarda green-screen (yeşil perde/ekran) tekniği ile birlikte hızlı kamera hareketlerini ağır çekimle birleştiren bir teknik olan “flow-motion” çekim için yeşil ekranlar kullanılmaya başlanmıştır.



Görsel 2. Ray Harryhausen'ın dinamasyon tekniği.

“Harryhausen, görüşmecilere sık sık, bilgisayar tarafından oluşturulan görüntülerin son yıllarda film yapımına getirdiği karmaşıklık, kesinlik ve ayrıntıdaki tüm ilerlemelere rağmen, gerekli sihrin bir kısmının kaybolduğunu düşündüğünü söyledi. 2006'da "Stop-motion fotoğrafçılığında, 'King Kong'da olduğu gibi fantaziye katkıda bulunan garip bir kalite var" dedi (J.Lyons, 2013).

Bu görüntülerin üretimi ve iletilmesinde sanatçı ve tasarımcılar yeni dijital araçların geliştirilmesi için talepte bulundukça teknoloji bağı hızla örülmeye devam etmiştir. Bilgisayar teknolojilerindeki gelişimin bu anlamda görüntüleme teknolojilerine yansması da sanatçıların imgelem dünyasında oluşturdukları görsellerin dijital bir boyutta da var olabilmesini sağlamıştır. Sanatsal ifade diğer bir deyişle sanatsal görüntü sayısal bir yapıya ve kodlara dönüşmeye başlamıştır. Burada bahsedilen ve imgenin büyük oranda kaybettiği hayal gücü bağlantısının kendine özgü niteliklerinin korunması konusunda teknolojinin yeni çözümler üretebilmesi de bir umuttur.

3. Taklit, Temsil ve Görsel Algı

Bir önceki bölümde imgenin dönüşümünden kısaca bahsettik. Hiper-gerçeklik, Post-truth ve 4. Endüstri Çağı dijital teknolojileri toplumunda imge artık dijital olarak mevcut hale getirilen dünyaların taklit etkisi altında adeta ezilmiş başkalaşmış ve arzu nesnelere halini almış durumdadır. Görünen gerçeklik ile temsil edilen gerçeklik arasındaki farkın eri(til)meye başladığı, “-miş gibi” alanların yaratıldığı günümüzde, gündelik yaşamda birey simülakr olgusuna artık oldukça alışmıştır.

“Baudrillard simülakrları (I) Uyumlu, iyimser ve Tanrı'nın yaratmış olduğu ideal doğanın aynısını oluşturmayı amaçlayan imgeleme, taklit ve kopyalama üstüne kurulmuş doğal simülakrlar, (II) Tüm üretim düzenini

kapsayan enerji ve güç üstüne kurulmuş makinelerin somutlaştırdığı üretici özelliğine sahip üretici, yayılma eğiliminde olan üretici ve çalışan simülakrlar, (III) Bilgi, model ve sibernetik oyunlardan oluşan total işlemsellik, hiper-gerçeklik ve total bir denetimi amaçlayan simülasyon simülakrları olarak tanımlar” (Okuyan ve Taslaman, 2018).

Yeniden üretilmiş görüntü karşısında kişi gerçeklik algısının yanılsamasını yaşar. Görme ve işitme duyumu konuşma ve ifade etmeden önce gelir. İnsanda görsel algı, duyuusal bütünlüğü sağlayan en önemli ögedir. İnsandaki 10 duyumu Tunalı (1989:32). şu şekilde tanımlar;

- görme duyuları
- işitme duyuları
- koku duyuları
- tat duyuları
- dokunma duyuları
- ısı duyuları
- kasların hareket duyuları
- denge duyuları
- ağrı duyuları
- canlılık duyuları

Bir algı aracı olan kamera, gözün bir benzeriyle orada olmayı-çerçevenin dışındakini, algı ufkunun ötesinde var olanı, eş zamanlı herhangi bir anda yakalar. Objektif insan gözünü taklit eder. Gözün fiziksel yapısından kaynaklanan ve optik olasılıkların değerlendirilmesi yolu ile, algının nasıl olacağını hesaplayan, sahnede kurulması gereken yerlerin sınırlarını çizen ve eksen denilen hayali çizgi(aks), gerçeklik algısını daha tutarlı bir şekilde vermek için üretilen bir tekniktir. Bu x ve y ekseninde aynı zamanda derinlik algısı, perspektif algısı sağlamaktadır. Beynin ve gözün görsel algılamada kullandığı yöntemler sayesinde bu gerçeklik, azami tutarlılıkta kavranır. Lacan (2013:80-81), nesnelere olan ilişkimizin görme yoluyla oluşan ve temsillere ait figürlerle düzenlendiği haliyle bir evreden ötekine kaydığını, geçtiğini, aktarıldığını ve hep bir dereceye kadar elden kaçtığını ifade eder.

“Dünyayı anlamak, onun verili şekilde anlaşılmasını reddetmek ve bunun için var olan bakış açılarını, temsilleri eleştirmek, onları bozmaktan geçmektedir. Dünyayı anlamak yerine, mevcut hale getirilen dünyaları, yaşantının gerilerde kalan etkilerini ve anlamlarını göze getirmek sanatın amaçladıklarındandır. Bu yüzden bakışın, elde edilmesi imkansız duran ve özneyi hakim konumundan edebilecek güçte olan bu durumun sanatçılar için ilgi çekiciliği söz konusu dünyayı anlamak konusunda sarsıcı bir gösterim sunmak açısından düşünülmelidir” (Ümer, 2018:64) .

Başlangıçta fotoğraf ve sonrasında sinema ile hayatımıza giren bu teknoloji zamanla birçok alan için kullanım olanağı sağlamıştır. Sinematografi insan algısallığının bu esnek yapısını, kendine has tekniklerle sonuna kadar kullanarak insan görsel algısına benzer bir algı yaratır. Görüntünün en küçük birimi olan piksellerin kullanılan cihazların teknolojisine bağlı olarak çözünürlükleri artırmış, renk derinlikleri yükselmiştir. Bu durum ise Post-truth çağda sanat ve gerçeklik arasında tanımlanagelen ilişkilere yeni bir bakış açısı ve yorum olanağı sunmaya başlamıştır.

Günümüzde bu yanılsama algısı görsel(görme) ve işitsel(işitme), kısmen de kas-hareket duyularında ve bu alanlarda kodlara sahiptir. Bu kodlar mekanları, olayları, durumları anlamlandıran ve şekillendiren mesajlar içerir. Bir

görsel imgenin farklı kültür ve toplumsal yapıdaki farklı bireylere hitap etmesi ancak bu görsel kodların iyi belirlenmesi, aktarılması ve alıcı tarafından okunabilmesi ile gerçekleşir.

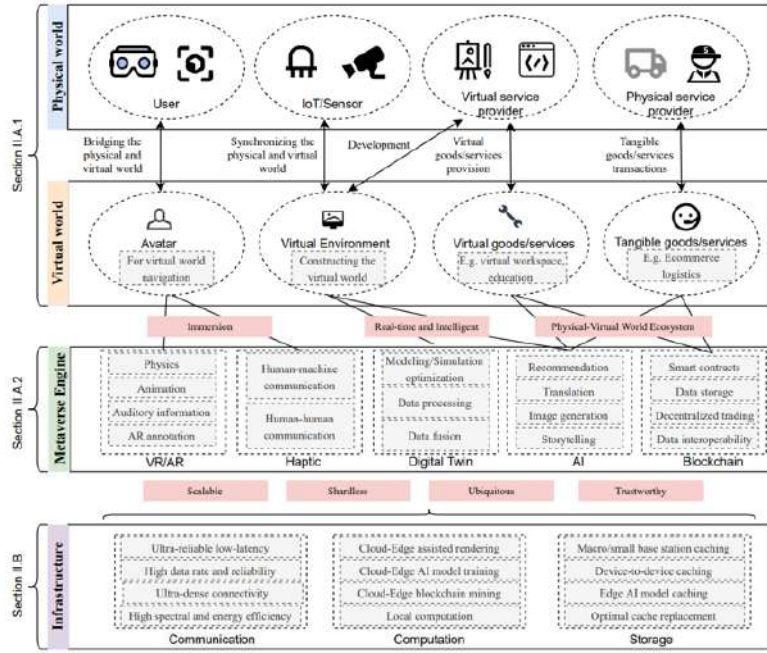
“Göstergelerin yorumlanmasında kültürel kodlar önemlidir. Savaş durumundaki bir ortamda büyümüş olan bir çocuk için silah görseli veya oyuncak silah korku ve ölümü anlatırken, yaşamı süresince gerçek bir kargaşa ortamında bulunmamış bir çocuk için sadece bir oyuncak ve oyun malzemesi olarak anlamlanır. Biri için rahatsız edici diğeri için hoş vakit geçirilen bir unsur olarak anlam kazanır. Bu tür anlamlandırmalar film sahnelerinde bilinçli bir kurgu yoluyla izleyiciye aktarılmaktadır. Dijital teknikler sayesinde anlamlı bir şekilde birleştirilip, değiştirilip, yeniden eklenerek gerçeği ifade etme becerisini geliştirmektedir” (Amann,2017:94).

Teknoloji devrimi ile birlikte günümüz modern dünyasında, dijital görüntüler ile internetin getirdiği olanaklar bütünleşerek mevcut hale getirilen dünyaları: sanal evreni doğurmuştur. Bu evrenin 21. yüzyılın dinamiklerini belirleyen, sosyal, siyasal, felsefi, edebi, sanatsal ve tasarıma dönük tüm yazılı ve görsel öğelerin insanlar ve kültürler arasındaki eş zamanlı paylaşımını sağlaması planlanmaktadır.

4. Metaverse: Avatarlar, Dijital İkiz ve NFT Kavramları

Metaverse kavramı ilk olarak Neal Stephenson'ın 1992 tarihli 'Snow Crash' isimli romanı ile hayatımıza girdi. Metaverse, kullanıcılar tarafından oluşturulan ve kontrol edilen avatarlar ve dijital ikizlerin sanal bir ekosistem içine dahil olarak gezebildiği, birlikte çalışabildiği, oyun oynadığı, alışveriş yapabildiği, konser izleyebildiği, internetin somutlaşmış bir versiyonu şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bir multimedya platformu olarak 2003 yılında kurulan Second Life ise insanların kendilerine bir avatar oluşturmalarına ve çevrimiçi sanal dünyada ikinci bir hayata sahip olmalarına olanak tanımaktadır (<https://secondlife.com/>). 2020' den bu yana tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 pandemisi sebebi ile sanal ortamlar, sanal seyahat, sanal sosyal toplantılar ve sanal konferanslar için bir çözüm olarak görülmeye başlandı. Kamu kuruluşları, ticari işletmeler, okullar, üniversiteler...vb. dünya çapında fiziksel olan her etkinliği askıya aldığından, online toplantılar, çevrimiçi dersler ve uzaktan öğrenme vb. konularında materyaller geliştirilmeye başlandı. Bu nedenle sanal evren olarak Metaverse, şirketlerin üzerinde çalışma yaptıkları yeni bir sınırsız alan olarak görülmeye başlandı. Nitekim Ekim 2021'de Facebook'un kurucusu Mark Zuckerberg yaptığı açıklamada, ABD merkezli internet devinin adının Meta olarak değiştirildiğini duyurdu. Zuckerberg, şirketin yeni adının, meta evrenin yani, kolektif olarak kullanıma sunulacak sanal bir dünyanın yaratılmasını ön plana çıkarmaya hizmet etmesi amacıyla belirlendiğini kaydetti (<https://dw.com>). Zuckerberg, *harikalar diyarı* olarak tanımladığı Metaverse için uzun zamandan beri çalıştıklarını, birçok alanda profesyonel bir ekip ile mümkün olan çok insana hizmet etmek istediklerini, bu sebeple düşük ücretli sağlayıcılar için çalıştıklarını aynı zamanda sürdürülebilir her türlü yeniliğe açık olduklarını ifade etmiştir (<https://about.facebook.com/meta/>).

Yaratıcılar, geliştiriciler, girişimciler ve sağlayıcıların birlikte oluşturduğu ekosistemler aracılığı ile Metaverse, kullanıcılara çok farklı deneyim ve yenilikler sunma yolundadır. Gerçeklik üzerine manipülasyon yapılmasını olanaklı kılan Artırılmış Gerçeklik, var olan fiziksel gerçeklik üzerine yeni görüntü, ses veya dijital veri eklenmesidir. Sanal gerçeklik ise sanal evrende fiziksel gerçekliğin yeniden oluşturulmasıdır. Metaverse'de kullanıcılar tüm bu sistemler aracılığı ile (Artırılmış Gerçeklik (AR), Karma Gerçeklik (MR), Genişletilmiş Gerçeklik (XR) , Giyilebilir teknolojiler...vb.) farklı aktiviteleri yapabiliyor olacaklar.

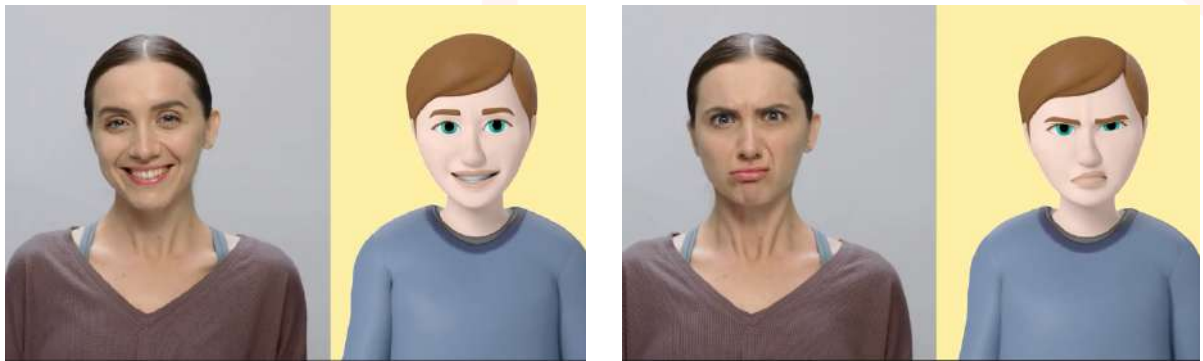


Görsel 3. Metaverse mimarisi (Lim, Xiong ve ark. 2022:3)

Metaverse, kullanıcılar tarafından kontrol edilen avatarlar ya da ikizler tarafından gezilebilen, birlikte çalışabilir, sürükleyici ve parçasız sanal ekosistemlerin kusursuz bir entegrasyonunu içeren Internet'in somutlaşmış bir versiyonudur. Görsel 3.'de Metaverse mimarisinin katmanları görülmektedir (Lim, Xiong ve ark. 2022:3).

Günümüzde teknoloji özellikle iş hayatında ve oyun sektöründe akıllı cihazlar aracılığıyla farklı çözümler sunmaktadır. Aynı zamanda internet erişimi olan her yerde kullanılabilir özelliğinden dolayı daha erişilebilir bir hale gelmiş, iş, sanat ve eğitimde güçlü ve geleceği olan bir araç olarak görülmeye başlanmıştır.

3D sanal dünyalarda, avatarlar kişilerin yüz ifadelerini, jest ve mimiklerini gerçek zamanlı olarak tanıyıp yansıtabilecekler, örneğin 3D bir toplantı gerçekleştirdiğinizde toplantıya katılan diğer izleyiciler gerçekte nasıl hissettiğinize dair fikir sahibi olabilecekler.



Görsel 4. Avatar oluşturma teknolojisi.

Kullanıcılar üç-boyutlu ortamlarda kendi istedikleri şekilde avatarlarını seçebilir, görünümünü özelleştirebilir, hareket ettirebilir ve diğer kullanıcıların avatarları ile iletişime geçebilir. Ayrıca farklı kamera açılarına göre (birinci kişi, üçüncü kişi gibi) avatarı görüntüleyebilirler (McCreery, Krach ve ark.2012: 976-977). “Brice Dellsperger, ‘Body Double’ adlı numaralandırılmış olan filmlerinde sanat dilinin kendi içindeki yapıbozumunu oluşturuyor. Bedenler ve filmler ikizleşiyor. Aynı aktör bir rolü aynı anda karşıtlığıyla birlikte oynuyor. Karakterler çoğalıyor, cinsiyet

değiştiriyor, ikizleşiyorlar. İkizleri doğuştan ayrılan bedenlerini bir kenara bırakarak farklılıkları vurgulamak için kullanıyor, bizi belleğimizin içine doğru tekrar yolluyor” (Akay, 2002: 210-214)

Metaverse alanına fiziksel nesnelere (canlı-cansız) yerleştirmek ve onları gerçek hallerine en yakın görüntüye getirmek için oluşturulan sanal nesnelere ise dijital twin(dijital ikiz) olarak adlandırılır. Fiziksel nesnelere ya da bedenine üzerine yerleştirilen sensörler ve birden fazla kamera sistemi, nesnenin ya da kişinin tüm doğal argümanını hafızaya alarak dijital ikiz denilen kopyasını çıkarırlar. Dijital ikiz, Baudrillard’ın simülakr “orjinali olmayan kopyanın kopyası” (Cevizci, 2005) tanımının Metaverse’deki karşılığı olarak da tanımlanabilir.

Non Fungible Token (NFT) ise dilimize takas edilemez jeton olarak çevrilse de, biz *benzersiz sanal nesne* olarak kullanımının daha uygun olacağını düşünmekteyiz. Benzersiz sanal nesnelere gerçek dünya varlıklarının yalnızca fiziksel görünümüne değil, aynı zamanda fiziksel performansına veya davranışlarına da benzeyebilirler. Dijital varlıklar/ nesnelere benzersiz olduklarının kanıtlandığı bir veri sistemi olan blockchain (blok zinciri) yazılım deposunda saklanırlar.

Dalgarno ve Lee (aktaran: Tüzün, Sırakaya, Altıntaş ve Eren, 2016: 476), üç-boyutlu ortamların faydalarını bağlamsal simülasyonları desteklemesi, motivasyonu arttırması, tecrübeye dayalı olması, durum-merkezli öğrenmeyi kolaylaştırması ve işbirliğine dayalı öğrenmeyi sağlaması şeklinde ifade etmiştir. Bu sanal ortamlar, kişiler arası iletişime aracılık eder, birey sosyal buradalık kavramı üzerinden ilişki kurabilir, disiplinler arası etkileşime açıktır, görsel okuryazarlık gelişir, dili öğrenme-metaforları okuma becerisi gelişir, farklı sorunlara/durumlara hızlı çözüm önerileri ve stratejiler geliştirilebilir ve sınırsız biçimlerde denemeler gerçekleştirilebilir.

5. Sonuç ve Öneriler

Sanala dönüştürülmüş, simüle edilmiş gerçeklik, varlığın ontolojik yapısı ve kategorileri üzerinde değil, onun psikolojik yapısı üzerinden ele alınmalıdır. “Ontoloji nihayetinde saflığıyla saf dolaysızlığın tam zıddı olan, yani tamamen dolayımlanmış ve sadece dolayımalar içinde anlamlı olan varlığı kesinlikle dolaysız bir şey olarak öne sürme tercihinde dönüşür”(Adorno, 2016: 74). Bu durum mutlaklıktan, göreceliliğe geçiş olarak kabul edilebilir. Sanal evren, gerçekteki gibi katılımcılara tam olarak bir varlık ya da topluluk duygusu veremediği için, imgelerin gücü ve anlamları, üzerlerine yüklenen kodlar ile sınırlı kalacaktır. Burada gerçeklik dönüştürülmüş, yeniden yaratılmış bir hale evrileceğinden kullanıcı davranışlarını teşvik eden, yönlendiren ve şekillendiren manipülatif içerikler de hassas bir konu olarak karşımıza çıkacaktır. İnsanın hayal gücünü ve duygularını tetikleyen bir devrimi talep eden John Dewey (1958:3-5) “idealin gerçekleştirmeye ve vücuda getirmeye vakıf olduğu durumlar var olmak zorundadır ve bu durumları tecrübe ederek onlara vakıf olarak duygusal yoğunluk ve patlamalar yaşanır” derken Metaverse’e, (The Matrix filminde olduğu gibi) salt görüntülerin vereceği haz, tatmin, başarı, güzellik bakış açısı ile doğalın yerine geçen bir ideal olgu olarak bakabilir miydi bilemiyoruz.

Sanal evrenin içinde dijital ikizler ve avatarlarla beraber yaşayıp, onların maceralarına karışmak artık olasıdır. Her ne kadar onların evreni metaforik ve figüratif olsa da uzamsal bağlamda gerçeği simgelediklerini söyleyebiliriz. Bu simgeler bütününde düşünce, hayal gücü ve yaratıcılık sadece bir sanatçının, tasarımcının ve geliştiricinin nitelikleri değildir. Bir an için yaşanan yanılsamada, bu alan bir yaşam evrenidir, dünyadır ve doğadır. Doğal uzayın tersine, bize aktif deneyimlerimizi dış sınırlarını aşarak sunar.

Diğer sanat ve tasarım ürünlerinin reenkarnasyonu (yeniden doğumu) olarak ortaya çıkan sanal evren insanlar üzerinde sanıldığı gibi çok büyük bir etki de bırakmayabilir ve gerçeklik bu yeni evrene karşı zafer kazanabilir. Tıpkı Bazin’in dediği gibi “Estetik inceliği, gerçeği göstermekle yetinen bir gerçekçiliğin bilmem hangi çığlığına, bilmem hangi etkililiğine karşı çıkarmaktan sakınmak gerekir. Bana kalırsa, sanatta önce adamakıllı estetik olmayan bir “gerçekçilik” olmadığını bir kez daha hatırlatmış olmak gerekir” (2011:204).

Metaverse'ün gelişimi aynı zamanda kullanıcıların bu yeni evreni benimsemeye ne kadar istekli olduklarına bağlıdır. Bu da algılanan güvene ve istenmeyen sonuçların ortaya çıkması durumunda hesap verebilirliğe bağlıdır. Burada karşımıza özellikle sanal kamusal alanların oluşturulmasında uluslararası dijital bir anayasanın yazılması, gizlilik, güvenlik, sansür gibi konular oldukça önem arz eder.

Metaverse'e olan kullanıcı bağımlılıkları, ortaya çıkabilecek psikolojik ve sosyolojik boyuttaki sorunlar; depresyon, yalnızlık, gerçek yaşamla bağlantının kopması, fiziksel buradalık kavramının boyutları, şiddet ve yalana meyil, saldırganlık, zihinsel bozukluklar çalışmalar üzerinde de ayrıca dikkatlice durulmalıdır. Çünkü konu insan olduğunda algıların genel, ortak bir doğruyu temsil etmelerinden kimse emin olmamalıdır.

Gerçeğe olan saygımızı yitirdik mi, yoksa gerçek ile olan bağımız tekrar kurulacak mı? Kurgunun zevkine varmak yerine iyi düzenlenmiş bir sergi ya da tiyatro gösterisinin keyfini çıkarabilecek miyiz, bunu zaman içinde göreceğiz. Gerçekliğin temsili, temsil edilen alanda gerçekliğin sorgulanması sanatsal üretim sürecinde ne gibi fayda/kayıp sağlar, öncül çalışmalar spontanlığı yitirir mi, sanatın elde kalan ruhu ölecek mi, yeni sanat kurgulanmış sanal imgelerden mi olacak? Ya da oluşmakta olan bu devingen yeni sanal kültür, gerçek dünyadaki mevcut kültürü, yaşam alanlarını, iş hayatını nasıl etkileyecek? gibi soruların yanıtlarını ancak gelecekte bulacağız. Zamandan bağımsız olarak kültürler, toplumlar ve nesiller arası iletişimi sağlayacak olan sanal dünyaların bu sorulara iyi cevap verecek şekilde kullanıcı tasarımına hazırlanması gerekiyor. Geleceğin ve dijital insanlığın şekillenmesinde bu aktörlerin önemi göz ardı edilmemelidir.

Kaynakça

- Adorno, T. (2016) Negatif Diyalektik. (Ş. Öztürk çev.) İstanbul: Metis Yay.
- Akay, A. (2010) Sanatın Gramları. İstanbul: Bağlam Yay.
- Amann, N. (2017) Fantastik Filmin Dijitalleşmesi Ve Yeniden Üretilen Göstergelerin Çözümlemesi: Taht Oyunları (Game Of Thrones) Örneği (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Baran, H. (2020). Görselleştirmenin Tarihi ve Dijital Uzamın Tuvalleri. *Journal of International Social Research*, 13(74).
- Barıtcı, F., Fidan, Z. (2018). Sosyal Ağlarda Benlik Sunumuna Dair Bir Distopya: Black Mirror Dizisi Örneği . *Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences*, (54), 37-63. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/connectist/issue/38035/439111>
- Barnard, M. (2002) Sanat Tasarım ve Görsel Kültür. (G. Korkmaz çev.)Ankara: Ütopya Yay.
- Baudrillard, J. (2010) Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1 (E. Gev, I. Ergüden çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- Baudrillard, J. (2016) Simülakrlar ve Simülasyon (O. Adanır çev.)Ankara: Doğu Batı Yay.
- Bazin, A. (2011) Sinema Nedir. (İ. Şener çev.) İstanbul: Doruk Yay.
- Berger, J. (1999) Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar. (B. Somay çev. İstanbul: Metis Yay.
- Cevizci, A. (2005) Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yay.
- Coşkun, C. (2017). Bir Sergileme Yöntemi Olarak Artırılmış Gerçeklik . *Sanat ve Tasarım Dergisi* , (20) , 61-75 . DOI: 10.18603/sanativetasarim.370723
- Çınar, C. (2008). Sinema Estetiğinde Sinematografik Uzam ve Hareket Algısı (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi. 261839.

- Dewey, J. (1958) *Art as Experience*. Fourteenth Impression. New York: Capricorn Books.
- Duncum, P. (2017) *Yansıtıcı Araştırma Yöntemi Olarak Gaze*. Bedir Erişti, S.D.(ed.) *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek (19-36)* Ankara : Pegem yay.
- Evcan, N. S. (2021). *Against Instinctual Reason: Alain Badiou on the Disinterested Interest of Truth Procedures in the Post-truth Era*. *Contemporary Political Theory*, 1-21. <https://doi.org/10.1057/s41296-021-00470-4>
- Han, H. C. (2016) *Review on Contemporary Virtual Art and Design Education*. *The International Journal of Arts Education*
- Kagan, M. (1982) *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. (A. Çalışlar çev.) Altın Kitaplar Yay.
- Kent, A. (2017). *Trust Me, I'm a Cartographer: Post-truth and the Problem of Acritical Cartography*. *The Cartographic Journal*, 54(3), 193-195.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı, Seminer 11*. Kitap (N.Erdem çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lee, L. H., Braud, T., Zhou, P., Wang, L., Xu, D., Lin, Z., Hui, P. (2021). *All One Needs To Know About Metaverse: A Complete Survey On Technological Singularity, Virtual Ecosystem, And Research Agenda*. arXiv:2110.05352.
- Lim, W. Y. B., Xiong, Z., Niyato, D., Cao, X., Miao, C., Sun, S., Yang, Q. (2022). *Realizing the Metaverse with Edge Intelligence: A Match Made in Heaven*. arXiv:2201.01634.
- Lyons, P. J. (2013). *Ray Harryhause,. Whose Creatures Battled Jason And Sinbad. Dies At 92*. New York Times. Erişilen adres: <https://www.nytimes.com/2013/05/08/movies/ray-harryhausen-cinematic-special-effects-innovator-dies-at-92.html> Erişim tarihi: 30.01.2022
- McCreery, M. P., Krach, S. K., Schrader, P. G., Boone, R. (2012). *Defining The Virtual Self: Personality, Behavior, And The Psychology Of Embodiment*. *Computers In Human Behavior*, 28(3), 976-983.
- Okuyan, H., Taslaman, C. (2018). *Jean Baudrillard'ın Simülasyon Kuramında Ayartma Kavramı* . *Din ve Felsefe Araştırmaları* , 1 (1) , 29-45 . Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/udfad/issue/40011/475674>
- Özkan, S. (2021). *Dijital Dönüşüm Ekseninde Kuşaklar Arası Sosyal Medya Kullanım Pratiklerinin İncelenmesi: Facebook Örneğinde İçerik Analizi*. *Yeni Medya*, 2021(10), 25-42. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/yenimedya/issue/62586/828656>
- Pradoko, A. S. (2021). *Art Education Designs In The Hyperreality Post-Truth Society Era*. In *4th International Conference on Arts and Arts Education (ICAAE 2020)* (pp. 299-303). Atlantis Press.
- Tunalı, İ . (1989) *Estetik, Remzi Kitabevi*.
- Tüzün H, Sırakaya D. A, Altıntaş A. T, Yaşareren S. (2016). *Üç-Boyutlu Çok-Kullanıcılı Sanal Ortamlarda Buradalığın İncelenmesi*. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31(3), 475 - 490.
- Uçan, A. (2002) *Türkiye’de Çağdaş Sanat Eğitiminde Öğretmen Yetiştirme Süreci ve Başlıca Yapılanmalar*. Gazi Üniversitesi Sanat Eğitimi Sempozyumu. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Ankara, Türkiye.
- Ümer, E. (2018). *Lacancı Bakış Kavramı Ve İmgenin Bakışı* . *Yıldız Journal of Art and Design* , 5 (2), 47-66 . Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/yjad/issue/41995/479117>
- Woodford, P. G. (2018). *Music Education In An Age Of Virtuality And Post-Truth*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429451775>

Wynants, N. (2019). When Fact Is Fiction Documentary Art in the Post-Truth Era. VALIZ: Antennae-Arts in Society.

İnternet Kaynakları

Deutsche Welle Türkçe, AFP/TY, JD. Facebook şirketinin adı değişti, Meta oldu. (<https://www.dw.com/tr/facebook-%C5%9Firketinin-ad%C4%B1-de%C4%9Fi%C5%9Fti-meta-oldu/a-59658019#:~:text=Facebook%20ve%20di%C4%9Fer%20sosyal%20medya,ad%C4%B1nC4%B1n%20Meta%20olarak%20de%C4%9Fi%C5%9Ftirildi%C4%9Fini%20duyurdu>. İnternet adresinden 12.01.2022 tarihinde erişilmiştir.)

Keşfe Çık. Keşfet. Yarat. <https://secondlife.com/>

Zuckerberg, M. (2022). The Metaverse will be Social. (<https://about.facebook.com/meta/> İnternet adresinden 14.01.2022- 01.02.2022 tarihleri arasında erişilmiştir.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Dört nala koşan atlar 1872’de Edward Muybridge tarafından çekilmiş fotoğraf, Baki, Y. Tarihin Düş Perdesi: Sinema. <https://filmhafizasi.com/tarihin-dus-perdesi-sinema/2/> Erişim Tarihi: 12.01.2022

Görsel 2. Ray Harryhausen’ın dinamasyon tekniği <https://www.denofgeek.com/movies/why-rear-projection-was-the-original-greenscreen/> Erişim tarihi: 02.02.2022

Görsel 3. Metaverse mimarisi, Wei Yang Bryan Lim ve ark. 2022:3

Görsel 4. Avatar oluşturma teknolojisi, Social connections, <https://about.facebook.com/meta/> Erişim Tarihi: 01.02.2022

Ahu Simla DEĞERLİ

Dr. Öğretim Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, ahu.simla.degerli@adu.edu.tr, Aydın-Türkiye

ORCID: 0000-0002-8659-4254

Reyhan DEMİR

Doçent Dr., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, rdemir @adu.edu.tr, Aydın-Türkiye

ORCID: 0000-0002-5728-1734

SANAT EKSENİNDE SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ

Özet

Sanat insanın aklının, yeteneğinin ve duyarlılığının bir yaratımıdır. Sanat var olduğu çağın sosyopolitik koşullarına göre şekillenen ve onun ötesine ilerleyendir. Sanatta çeşitli formlardan bahsetmek mümkündür. Geçmişte örneklerini gördüğümüz gibi günümüzde de bu formlar küreselleşme, politika, kültür ve cinsiyetle harmanlanıp yeni yüzüyle karşımıza çıkmıştır. Bu formlardan biri olan siyaset etkisindeki sanat olgusu yeni gibi görünse de eskiye dayanmaktadır. Sanatçılar yaşadıkları dönemin sancılı olaylarına sessiz kalamayıp seslerini eserleri yolu ile duyurmaya çalışmışlardır. Bu eserler dönemin politik sorunlarına da ayna tutmuştur. Sanatçılar yaşanılanları özgün ve estetik yaratımlara dönüştürerek hafızalara kazımışlardır. Politik mesaj içeren bu yapıtlar sanatçıların özgün anlatımlarıyla ölümsüzleşmiştir. Sanatın siyasi yüzünü gösteren bu çalışmanın yönteminde nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Betimsel araştırmalar, durumların, objelerin, eserlerin, kişilerin, grupların ve alanların ne olduğuyla ilgilenir ve onları açıklamaya odaklanır. Bu sayede onları daha iyi kavrayabilme, anlayabilme, kategorize etme olanağı sağlar.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Siyaset, Politik Sanat.

THE RELATIONSHIP BETWEEN ART AND POLITICS ON THE AXIS OF ART

Abstract

Art is a creation of man's mind, ability and sensitivity. Art is shaped according to the sociopolitical conditions of the era in which it exists and goes beyond that. It is possible to talk about various forms in art. As we have seen in the past, these forms have been blended with globalization, politics, culture and gender and have emerged with their new faces. Although the phenomenon of art under the influence of politics, which is one of these forms, seems to be new, it dates back to the past. The artists could not remain silent about the painful events of their period and tried to make their voices heard through their works. These works also mirrored the political problems of the period. The artists have carved the experiences into their memories by transforming them into original and aesthetic creations. These works, which contain a political message, have been immortalized with the original narratives of the artists. Descriptive screening model, one of the qualitative research methods, was used in the method of this study, which shows the political side of art. Descriptive research is interested in and tries to explain what situations, objects, artifacts, people, groups, and spaces are. In this way, it provides the opportunity to better comprehend, understand and categorize them.

Keywords: Art, Politics, Political Art.

1. Giriş

Sanatın insanlar üzerindeki etkisinin en az insanların varoluşu kadar eski zamanlara dayandığını söylemek mümkündür. Mağara duvarlarına yapılan resimlerin sanat olup olmadığı tartışılabilir; sonraki süreçlerde sanatçıların içinde yaşadıkları toplumdan etkilenerek-beslenerek yine ürünlerinin o toplumla etkileşime girmesi olağan bir haldir. Mağara resimlerinden başlayan bu süreç günümüze kadar devam etmektedir. Çağan'a göre sanat belirlenmiş bir etkinliktir ve var olan kurumlar gibi en nihayetinde toplumsal ve tarihseldir (Çağan, 2006: 14).

Sanat insanın aklının, yeteneğinin ve duyarlılığının bir yaratımıdır. Sanat var olduğu çağın sosyopolitik koşullarına göre şekillenen ve onun ötesine ilerleyendir. Ünlü sanat eleştirmeni Avelina Lesper sanatta bir araçtan söz edilemeyeceğinden bahseder ve ekler: “Eser ve izleyici arasında, eseri açıklayan, sanatçının niyetinin neler olduğunu, neyden bahsettiğini ya da neyi yapıp yapamayacağını anlatan aracı varsa; bir sanat eserinin karşısında değiliz” der. Nitekim ona göre sanat aracıya ihtiyaç duymazdır.

Sanatta çeşitli formlardan bahsetmek mümkündür. Geçmişte örneklerini gördüğümüz gibi günümüzde de bu formlar küreselleşme, politika, kültür ve cinsiyetle harmanlanıp yeni yüzüyle karşımıza çıkmıştır. Sanat bilinenin aksine güzeli aramanın ötesinde taze formlarıyla varlığını sürdürmektedir.

Bu formlardan biri olan siyaset etkisindeki sanat olgusu yeni gibi görünse de insanlığın varoluş tarihi kadar eskiye dayanmaktadır. Sanatçılar yaşadıkları dönemin sancılı olaylarına sessiz kalamayıp seslerini eserleri yolu ile duyurmaya çalışmışlardır. Bu eserler dönemin politik sorunlarına da ayna tutmuştur. Sanatçılar yaşananları özgün ve estetik yaratımlara dönüştürerek hafızalara kazınmışlardır. Politik mesaj içeren bu yapıtlar hafızalara kazınmakla kalmayıp sanatçıların özgün anlatımlarıyla ölümsüzleşmiştir.

Sanatın ve siyasetin genel sosyolojik işleyişte birbirinden farklı görevleri olmasına rağmen, birbirlerini besleyen ve birbirleriyle bütünleşebilen bir yapısı vardır. Bu iki olgu kendi kategorilerinde toplumsal bilincin ispatını gerçekleştirmektedirler (Korkmaz ve Arıkan, 2018: 27). Sanat özündeki birleştirici ve yapıcı tavrı sayesinde kullanıldığı siyasal alanda pozitif sonuçlar doğurmuştur.

Marksizm sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi en detaylı şekilde irdeleyen ve temellendiren akım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu akıma göre sanatçı yaratan ve üreten bir birey olduğundan dolayı sanat emekçisi; onun ürettiği sanat yapıtı ise toplumun farkındalığına erişim sağlayan bir köprü konumundadır. Marksist bakış açısı sanatın siyasetten özerk olması önermesini modernizmin ve burjuvazinin etkisinde bir görüş olabileceği tezi ile karşımıza çıkar (Korkmaz ve Arıkan, 2018: 28).

Sanatçıların yapıtları üzerinden sanatın siyaset ile ilişkisini irdeleyen bu çalışmada sanatın sadece estetik kaygılar güden bir olgu olmadığı fikri savunulmuştur. Aksine onun dünyayı yorumlayan, kaosu biçimlendiren ve halkları birleştiren misyonu sanatçıların eserleri ekseninde irdelenmeye çalışılmıştır. Sanatın tek başına devrim yapamayacağı lakin devrimin de sanatsız eksik kalacağı bir gerçektir. Sanat kendini metaforlarla besleyebilen en iyi ifade aracıdır. Sanatın politik yüzünü gösteren bu çalışmanın yönteminde nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Betimsel araştırmalar, durumların, objelerin, eserlerin, kişilerin, grupların ve alanların ne olduğuyla ilgilenir ve onları açıklamaya çalışır. Bu sayede onları daha iyi kavrayabilme, anlayabilme, kategorize etme olanağı sağlar. Betimsel tarama modelinde ilişkileri tespit etme ve kontrol edilen değişmez ilkeler üzerinde genellemelere varma söz konusudur (Yıldırım ve Şimşek, 2006).

2. Sanat Ekseninde Siyaset

Sanat geçmişten günümüze birçok amaç için kullanılmıştır. 1800'lü yılların ilk yarısında Fransa'da girift bir dinamığe sahip meslek ve politika hâkimdir. Böyle bir zamanda Ressam Delacroix'in yaptığı “Halka Önderlik Eden Özgürlük” eseri büyük sansasyon yaratmıştır (Görsel 1). Delacroix eserinde modernizmle dengelenen alegori çizgisinden bahseder ve ekler: “...ve ülkem için savaşmadıysam, en azından onun için resim yapabilirim” (Farthing, 2012: 272). Eser 2.62 cm yüksekliğinde 3.25 cm uzunluğunda olup özgürlük uğruna verilen mücadeleyi anlatarak tarih

sahnesindeki en önemli sembollerden biri haline gelmiştir. Eserde ilk bakışta dikkatleri üzerine çeken kadın figürünün elbisesi yırtık, göğsü açıkta ve ayakları çıplaktır. Elinde Fransız bayrağı, başında Frigya tipi bir başlık taşımaktadır. Bu figürün özgür Fransa'yı çevresindeki kalabalığın ise devrim yapan halkı temsil ettiği düşünülmektedir. Buradaki düşündürücü nokta özgürlüğün temsili için seçilen figürün bir kadın oluşudur. Öyle ki eserin yapıldığı tarihte kadınlar ile özgürlük ilişkisinin mesafeli olduğu bilinen bir gerçektir. O dönemde kadın figürü daha çok metanet, namus, sabır gibi kavramların metaforu olarak karşımıza çıkmaktadır (Pınarbaşı, 2018: 124). Delacroix'in bu yapıtı 1831 yılında o dönemin Fransız Hükümeti tarafından satın alınmış, 1833'te verdiği mesajlar kışkırtıcı ve uygunsuz bulunup depoya kaldırılmış, 1849'da bir süre sergilenmesine izin verilmiş, Louis Napoleon'un başa geçmesiyle bir süre daha yasaklanıp kaldırılmıştır (Burke, 2009: 204; Arıkan, 2016: 53). Tüm dünyada Fransız Devrimi'nin sembolü olarak kabul edilen eser günümüzde Paris'te Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir.



Görsel 1. Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, Eugene Delacroix, Tuval üzerine yağlıboya, Louvre, Fransa

Francisco Goya da Delacroix gibi eleştiri oklarına maruz kalan yapıtlara imza atmıştır. Sanatçı eserlerinde sanatla günlük yaşam ve imgelem evreni arasındaki etkileşiminin kaotik sonuçlarını gözler önüne sermiştir. 3 Mayıs isimli eseri siyasi açıdan son derece efektiftir (Görsel 2). Bahsi geçen yapıtının teması Fransız işgali esnasında İspanyolların direnişidir. Döneminin siyasi anlamda değerli ve özerk işleri arasında yer almaktadır. Eser ressamın önerisiyle İspanyol hükümeti tarafından sipariş edilmiş olup, geleneksel kalıpları yerle bir eden, sanatçının duygu ve düşüncelerini özgürce yansıttığı siyasi yapıt olarak tarih sayfasındaki yerini almıştır. (Üner, 2013: 24). Goya eserinde Barok ile Romantik dışavurumculuğu harmanlayarak vurucu bir etki oluşturmuştur. Zıtlıkların vurgusunu kullanarak tüm dikkatleri kurban figürlerinin üzerine çekmiştir. Karanlıkta kalan askerler kötülüğün; aydınlıkta kalanların iyilerin metaforu olduğu düşünülmektedir. Eserin sağ tarafında kararlı ve ateş etmeye hazır duruşlarıyla düzgün giyimli Fransız askerleri, sol tarafında ise kaotik yüz ifadeleriyle ölmüş ya da korku ile ölümü bekleyen figürler göze çarpmaktadır. Resmin odak noktasına çaresiz yüz ifadesine sahip beyaz gömlekli erkek figürü yerleştirilmiştir. Tıpkı Hz. İsa gibi çarmıha gerilircesine iki kolunu yukarı açar pozisyondadır. İnfaz edilmek üzere dizleri üzerinde resmedilmiş bu figürün avuç içinde stigmataya benzer bir işaret yer almaktadır (Farthing, 2012: 271). Figür bitap düşmüş yüz ifadesiyle ölümü beklemektedir.



Görsel 2. 3 Mayıs 1808, 1814, Francisco De Goya, tuval üzerine yağlıboya, Museo del Prado, İspanya

19. yüzyılda başlayıp 20. yüzyıla varan süreçte pek çok sanatçı bir taraftan sanatın özerk sorunlarıyla boğuşurken diğer taraftan yaptıkları işlerle siyasal meselelere dokunup seslerini sanatları yoluyla duyurmaya çabalamışlardır. Picasso da bu sanatçılardan biridir. Şüphesiz ki modern dönemde yapılmış siyasi bağlantılı önemli eser denildiğinde ilk akla onun Guernica'sı gelmektedir (Görsel 3). 1937 yılında İspanya'nın Bask bölgesindeki Guernica kasabası, General Franco'nun komutuyla Hitler Almanya'sının uçakları tarafından birkaç saat süren bombalamaya maruz kalır. Bombalamadan kısa bir süre önce kasabanın erkekleri Franko'nun adamlarıyla iletişim kurmak amacıyla yaşadıkları kasabadan ayrılmışlardır. Geriye sadece kadınların, çocukların ve yaşlıların bulunduğu kasaba yok edilmiştir. Tarih kaynaklarına göre üç buçuk saatte iki bin civarı sivil halk bombalama nedeniyle hayatını kaybetmiştir (Gemalmayan ve Jajju, 2018: 163). İşte bu katliamın temsili olan Guernica Tablosu epik unsurlarla soyut biçimlerin birleşiminden oluşmuştur. Picasso bu eserinde pek çok sembole yer vermiştir. Bu sembollerinden biri at figürüdür. Bir Kadını ezen ve eserin merkezinde yer alan at figürünün o dönemin diktatörleri olan Franco, Hitler ve Mussolini'yi sembolize ettiği bilinmektedir (Farthing, 2012: 434).

Eser İspanya iç savaşının gerçek yüzünü anlatmaktadır. Politik ve özel bir yapıttır. Onu bu kadar özel yapan şey onun yalnızca savaş karşıtı duruş hali değil, bununla birlikte klasik temsil geleneğinin içinde yer almamasıdır. (Yılmaz, 2014: 290). Başlangıçta Paris Fuar'ında sergilenmek için İspanya Cumhuriyeti tarafından sipariş edilen eser Faşist hükümete karşı bir isyan niteliğini taşımaktadır.



Görsel 3. Guernica, 1937, Pablo Picasso, tuval üzerine yağlı boya, Museo Reina Sofia, İspanya

Sanatçıların yapıtlarıyla siyasal devrimlere yaptıkları katkılar Avrupa ile sınırlı kalmayıp Meksika'ya kadar uzanmıştır. Sanatçı Diego Rivera "Meksika'nın Tarihi" isimli yapıtında (Görsel 4) dönemin iktidarının yaptığı devrimi güçlü bir görsel dil kullanarak ve sembolizmle harmanlayarak yüceltmıştır (Clark, 2017: 48).

Meksika sanatçılarının eserlerinde Meksika Devrimi'ne ve Meksika halkına yoğunlaşmış siyasal temalar sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca kitleleri etkisi altına alması için yapılmış Marksizm konulu yapıtlar yine Meksika

sanatında sıklıkla işlenmiştir. Sanatçıların ortak çıkış noktası sanatın üst sınıfa ait bir olgu olmadığı noktasındadır. Burada sanatın daha çok kitlelere ulaşabilmeye yönelik olması önem arz etmektedir. Öncelikle halka hikâyeyi sanat aracılığı ile anlatmak hedeflenmiştir. Meksika'nın tarihi de böyle bir eserdir. Sözü geçen eserin, Diego Rivera'nın Mexico City'de duvara yaptığı en büyük yapıtı olmasa da kesinlikle en ses getireni olduğu söylenmektedir (Aksoy ve Elmas, 2020: 399). Meksika'da o dönemde halkın %85'inin okuma yazma bilmemesi, duvar resimlerinin bu denli revaçta olmasının ardındaki en büyük sebep olarak gösterilebilir (Aksoy ve Elmas, 2020: 398). Aydınlanmaya giden yolda okuma yazma bilmeyen halk için kitapların ve eylemlerin yeterli olmayacağını fikri halk ve bilgi arasında köprü görevi gören duvar resimlerinin artmasına sebebiyet vermiştir. Benzer bir durum daha önce Ortaçağ'da karşımıza çıkar. Teması İncil olan ikonaların yapılmasının esas sebebinin okuma yazma bilmeyen halka dinin öğretilmesi olduğu düşünülmektedir. Görsel bir vaaz niteliğindeki bu resimler insanlara didaktik bir öğreti sunarak onların İncil hakkında bilgi sahibi olmasını sağlamıştır.



Görsel 4. Meksika Tarihi, Diego Rivera, 1929-1935, duvar resmi, Meksika

Meksika sanatında da karşımıza çıkan ve 19. yüzyılın sonlarından bu zamana kadar, siyaset ve sanat arasındaki ilişkinin kapılarını aralayan ideolojinin Marksizm olduğu bilinen bir gerçektir. Sanat ve siyasetin birbirinden ayrı tutulması gerektiği fikrini savunan modernist eleştirmenler bile yeri geldiğinde çıkış yolunu inkâr ettikleri ideolojinin yöntemlerinde bulmuşlardır (Greenberg, 1997:357-363; 2004:244-263; Kahraman, 1995:95-108; Yılmaz, 2014: 286). Marksist öğretinin yolundan gidenler ise sanatı işçi sınıfının başkaldırısına yardımcı bir araç olarak görmeye devam etmişlerdir. Onlara göre sanat ve siyasetin birbirinden bağımsız olma fikri tamamen modernizmin ışığında burjuva sınıfına ait bir kavram kandırmacasından ibarettir. Çünkü eğer toplum birbirleriyle çelişen sınıflardan oluşuyorsa burada tarafsız kalmak olanaksızdı. Yeni toplumun inşasında aynı işçiler gibi kendileri de üretici olan sanatçılar işçi sınıfıyla omuz omuza savaşmalı ve kendi üstlerine düşen görevi yapmalıydılar. Aksi takdirde sessiz kalmak demek yanlış ve sömürü çarkını onaylamak anlamına gelmektedir (Fischer, 1993:7-14; Lukacs, 1985:33-76; Ziss, 1984:31-41; Yılmaz, 2014: 286).

Ünlü İtalyan sanatçı Alessandro Bruschetti'nin Fütürist bir anlatımda ele aldığı Faşist Sentez isimli eseri geçmiş ve geleceğin faşist ütopyik bir evrende birleşiminin ifadesidir. Eser bir taraftan ülkenin askeri ve endüstriyel olarak güçlenmesini gösterirken diğer taraftan geçmişiyle bütünleşmektedir. Fütürizmin karakterini oluşturan dinamizm tüm esere etki ederken, arka planda yer alan yapıları Neo-klasik tarzı yaygın şekilde revize ederek sunulmuştur. (Clark, 2011: 68). Faşist Sentez Faşist iktidarı destekleyen bir eserdir. Eserin odak noktasını Mussolini'nin portresi oluşturmaktadır.

Alessandro Bruschetti'nin Faşist Sentez isimli eseri Rönesans'tan sonra geri planda kalan İtalyan sanatına bir nefes niteliğindedir. Bu eser sayesinde İtalyan sanatı kısa süreliğine de olsa küresel sanat ve kültürün ön saflarında yer almayı başarmış ve dikkatleri üzerine çekmiştir.



Görsel 5. Faşist Sentez, Alessandro Bruschetti, 1935, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, İtalya

3. Sonuç

Sanat olgusu geçmişten günümüze farklı anlayışların etkisine girerek farklı şekillerde karşımıza çıkmıştır.

Sanat yapıtını bulunduğu çağdan ve etkileştiği toplumun işleyişinden bağımsız düşünmek olanaksızdır. Nitekim sanatçı toplumun bir parçasıdır ve bulunduğu toplumlumun etkisi altına girer. Böylelikle ürettiği eseri var olduğu yer, zaman ve kişinin yaratımı olmakla kalmaz, ona dokunan her şey ile etkileşir, kendini onlara adapte eder. Değişim sadece sanatçının eseri için geçerli değildir. O da toplumu, zamanı ve hatta yaratıcısını biçimlendirir. Gerçeğin bir parçasının yaratımı olmuştur sanat. Toplum da sanatın bir parçasıdır. Sanat toplumdaki beslenir, yaşadığı toplumun yaşantısından etkilenir. Sanatın içine doğduğu toplum da sanatın içeriğinin belirleyicisidir.

Sanat yüzyıllardır çeşitli suretlerde karşımıza çıkar. Bu suretleri üretildiği zamanın izlerini taşır ve yeni formlar geliştirir. Bu formlar son yüzyıllarda küreselleşme, politika, kültür ve cinsiyetle harmanlanmıştır. Bunlardan biri olan siyaset etkisindeki sanat kavramı eskiye dayanmaktadır. Zaten sanat ile siyasetin tarih boyunca iç içe geçtiği bilinen bir gerçektir. Sanatçılar yaşadıkları dönemin sancılı olaylarına sessiz kalamayıp seslerini eserleri yolu ile duyurmaya çalışmışlardır. Bu eserler dönemin politik sorunlarına da ayna tutmuştur. Sanatçılar yaşananları özgün ve estetik yaratımlara dönüştürerek hafızalara kazınmışlardır. Politik mesaj içeren bu yapıtlar aynı zamanda sanatçıların özgün anlatımlarıyla ölümsüzleşmiştir.

18. ve 20. yüzyıllar arasındaki dönem özünde ifade aracı olan sanatın, siyasi biçimlerde yeni çehresini gösterdiği bir dönemdir. Bu dönemde sanat hayatı toplumsal ve siyasi gelişime paralellik gösteren bir akışta ilerleme kat etmiş, bu sayede pek çok politik eser üretilmiştir. 18. yüzyılda siyasi mesajlar sanatın estetik yönü ile harmanlanıp sanatsal bir görünümde topluma sunulmuştur. Sanatçı başkaldırısını eserleri üzerinden yapmıştır. 19. ve 20. yüzyıllarda yapılan eserler ise daha çok iktidarın ideolojisi ve yönlendirmesi ile üretilmiştir. Benjamin bir yazısında sanatın siyaseti estetikleştirildiğini dile getirmiştir (Kreft, 2011: 208; Akgül, 2017: 4). Nitekim bu durum sanat için her zaman olumlu sonuçlar doğurmamıştır.

Ünlü politikacı ve yazar Lev Kreft 20. yüzyılda sanatın siyaset tarafından kullanımını üç başlık altında toplamıştır. Bunlardan ilki hem politikayı destekleyip yanında olacak aynı zamanda da kendi bağımsızlığını yitirmemiş bir ifade şekli olarak sanat, ikincisi daha çok bir misyonerliği amaç edinmiş, kendi siyasal ilkelerini benimsemiş olarak sanat, üçüncüsü ise siyasi olanı tümüyle reddeden sanat hareketidir (Kreft, 2011, s. 202).

Sanat siyasetin içine girdikçe bağımsızlığını yitirmiş ve köprü misyonunu amaç edinmiştir. Sanatta manipülasyona yer yoktur. Lakin sanatçı içinde bulunduğu ortamın etkisi altına girip özgürce üretim yapmakta ve

politik eserler meydana getirebilmektedir. Sanatın fitratı ile çatışan devlet ideolojisinin sanatsal bir çehrede ortaya çıkması günümüzde de tartışma konusu olmaya devam etmektedir.

Kaynaklar

- Akan, M. (2017). Sovyet Propaganda Afişlerinde Doğu İmgesi, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi/Journal of Turkish World Studies* 17/2 Kış –Winter 2017, ss. 77-102.
- Akgül, R. F. (2017). Nazi Almanya’sı Örneğinde Propaganda Afişleri, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 35.
- Aksoy, M. ve Elmas, H. (2020). Toplumlara Devrimi Anlatmada Resim Sanatının Yeri: Meksika, Rusya ve Türkiye Örnekleri. *İdil*, 69, s. 395–413. doi: 10.7816/idil-09-67-01
- Arıkan, H. (2016). Resimlerarası Alıntı Bağlamında Eugene Delacroix’in “Halka Yol Gösteren Özgürlük” Adlı Eserinin Yeniden Yorumlanması. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17 (2) , 49-60. DOI: 10.17494/ogusbd.281798
- Balcı, A. (2005). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler*. Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Baynes K. (2016). *Toplumda Sanat*. Yapı Kredi Yayınları.
- Burke, P. (2009). *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Toby, C. (2017). *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. çev: Esin Hoşsucu, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017.
- Çağan, K. (2006). Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), ss.11-13. İstanbul, Bilgi Yayınları.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2.Baskı.
- Farthing S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Hayalperest Yayınevi.
- Fischer, E., (1993). *Sanatın Gerekliliği*. Cevat Çapan (çev.), V Yayınları, İstanbul.
- Gemalmayan R. Y., Jajju B.A.F. (2018) Guernica ve Irak Özgürlük Anıtında Sanatsal Anlatım Gücü. *Kesit Akademi Dergisi*, (16), 160-173.
- Gezer, Ö. (2017). Sanat Siyaset İlişkisi: Propaganda ve Protesto, *İdil*, Cilt 6, Sayı 39, ss. 3091-3110
- Greenberg, C., (1997). Modernist Resim, *Modernizmin Serüveni*. haz. Enis Batur, YKY, İstanbul, s. 357-363.
- Greenberg, C., (2004). Öncü ve Kiç, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, haz. Mehmet Yılmaz, Nazım Özü aydın (çev.), Ütopya Yayınevi, Ankara, s. 244-263.
- Kahraman, H. B., (1995). Sanat-Politika İlişkisi: Çağdaş Toplumsallık Bağlamında Yeniden Temellendirme Denemesi, *İç Manzaralar* (Bedri Baykam’ın 27 Mayıs adlı sergisi için hazırlanan gazete), s. 3.
- Kahraman, H. B., (1995). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, YKY, İstanbul.
- Kahraman, M., E. (2016). Sanat ve Siyaset İlişkisinde Sanatçı Misyonerliği, *Akademik İncelemeler Dergisi* (Journal of Academic Inquiries) Cilt/Volume: 11, Sayı/Issue: 1, (225-251).
- Korkmaz, F. D., Arıkan, H. (2018). Sanat Siyaset İlişkisi Bağlamında Politik İmge. *Journal of Arts*, Cilt:1, Sayı:2, 2018 Vol:1, Issue:2
- Kreft, L. (2011). *Sanat – Siyaset- Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. (A. Artun, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Lasswell, Harold D. (1927). The Theory of Political Propaganda, *The American Political Science Review*, Vol.21, No.3, ss. 627-631.

Lukacs, G., (1985). *Estetik*, 1. Cilt, Ahmet Cemal (çev.), Payel Yayınevi, İstanbul.

Pınarbaşı, S. Ö. (2018). Halka Önderlik Eden Özgürlük: Alegori, Edebiyat ve Gerçeklik, *Art-Sanat Dergisi* , (9) , 121-142.

Üner Ö. (2013). Siyasi Bir Araç Olarak Sanat, Uluslararası Sanat, *Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu*, 21-23 Kasım, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sakarya.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, N., A. (2014). Sanat ve Siyaset İlişkisinin Dönüşümü, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Art-E Kasım-Aralık'14, Issn: 1308-2698.

Ziss, A., (1984). *Estetik*. Yakup Şahan (çev.) de Yayınevi, İstanbul.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. https://tr.wikipedia.org/wiki/Halka_Yol_G%C3%B6steren_%C3%96zg%C3%BCrl%C3%BCk

Görsel 2. https://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808

Görsel 3. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo))

Görsel 4. <https://mercatornet.com/the-history-of-mexico-an-ideological-masterpiece/22698/>

Görsel 5. <https://montealeg.wordpress.com/2010/01/12/>

Serap BUYURGAN

Prof. Dr., Başkent Üniversitesi, sbuyurgan@baskent.edu.tr, Ankara-Türkiye

ORCID: 0000-0001-8858-2161

BİR CUMHURİYET KADINI: NEVİDE GÖKAYDIN

Özet

Cumhuriyetin ilanı ile birçok alanda gerçekleşen yenilikler, gelişmeler, hak ve özgürlükler, eğitim öğretim alanında ve özellikle de kadın hakları ile ilgili önemli özgürlüklerin de habercisi olur. Nevide Gökaydın Cumhuriyetin kadına sağladığı tüm haklardan yararlanarak eğitimini ve mesleki gelişimini sağlamış, kişiliği, yeteneği ve mesleğine olan saygısı ile ülkesine uzun yıllar hizmet etmiş önemli sanatçı eğitimcilerimizden biridir. Araştırmanın amacı, sanatçı eğitimci Nevide Gökaydın'ın yaşamı ve eğitim süreci, eğitimci kişiliği, bilimsel ve sanatsal çalışmaları ile yaşama katkılarını ortaya koymaktır. Araştırma örnek olay tarama modeli ile yapılmıştır. Araştırma verileri Nevide Gökaydın ile yapılan yüzyüze görüşmeden, kızı Ayşe Önder ile yapılan görüşmelerden, Nevide Gökaydın'a ait belge ve bilgi arşivinden ve yazdığı bilimsel kitaplardan elde edilmiştir. Tam bir Cumhuriyet kadını olan Nevide Gökaydın, alanında çok iyi yetişmiş güçlü bir sanat eğitimcisi, üretken bir sanatçı, toplumsal olaylara, sorunlara duyarlı, bu sorunlarla ilgili çözüm yolları arayan, destek veren kişilikte sosyal bir insan olarak kalıcı izler bırakmıştır ve sanat tarihi içerisinde yaşamaya devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Nevide Gökaydın, Yaşamı ve Eğitim Süreci, Eğitimci Kişiliği, Bilimsel ve Sanatsal Çalışmaları.

A REPUBLICAN WOMAN: NEVİDE GÖKAYDIN

Abstract

The innovations, developments, rights, and freedoms that took place in many fields with the proclamation of the Republic also heralded important freedoms in the field of education and especially women's rights. Nevide Gökaydın is one of our important artist educators, who has benefited from all the rights that the Republic has given to women has provided her education and professional development and has served her country for many years with her personality, talent, and respect for her profession. The research aims to reveal Nevide Gökaydın's contributions to life through her life and education process, her personality as an educator, scientific and artistic works. The research was carried out with the case study scanning model. Research data were obtained from the face-to-face interview with Nevide Gökaydın, interviews with her daughter Ayşe Önder, the documents and information archive of Nevide Gökaydın, and the scientific books she wrote. A true Republican woman, Nevide Gökaydın has left permanent traces as a well-trained and strong art educator, a productive artist, a social person who is sensitive to social events and problems, seeks solutions for these problems, and supports them, and she continues to live in the history of art.

Keywords: Nevide Gökaydın, Her Life and Educational Process, Her Personality as an Educator, Her Scientific and Artistic Works.

1. Giriş

Türkiye Cumhuriyetinin kurucusu ulu önder Mustafa Kemal Atatürk, Cumhuriyetin ilanından sonra her alanda ülke kalkınması adına girişimlerde bulunmuş; toplumun eğitimi en önemli hedeflerinden biri olmuştur. "Eğitimidir ki bir

ulusu ya özgür, bağımsız, şanlı, yüce bir toplum halinde yaşatır ya da bir ulusu tutsaklığa ve yoksulluğa terk eder.”, “Ulusal eğitim işlerinde kesinlikle zafere ulaşmak gerekir. Bir ulusun gerçek kurtuluşu ancak böyle olur. Bu zaferin sağlanması için hepimizin tek vücut ve tek düşünce olarak esaslı bir program üzerinde çalışması gerekir.” Diyerek tam bağımsızlık ve ilerleme yolunda eğitimin önemini ortaya koymuştur (Çotuksöken, 1994, s. 78-79). Yine ulu önderimiz sanatın bir toplumun varlığındaki ve gelişmesindeki rolünü ve önemini “Güzel sanatlarda başarı, bütün devrimlerin başarılı olduğunun en kesin kanıtıdır. Bunda başarılı olamayan uluslara ne yazık ki. Onlar bütün başarılarına karşın, uygarlık alanında yüksek insanlık niteliğiyle tanınmaktan daima yoksun kalacaklardır.” (1936), “Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki ulusumuzun yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekasını, bilime bağlılığını, güzel sanatlar sevgisini ve ulusal birlik duygusunu durmadan ve her türlü incelemelerle besleyerek geliştirmek ulusal ülkümüzdür.” (1933) sözleriyle ifade etmiştir (Çotuksöken, 1994, s. 104). Cumhuriyetin ilk Maarif Vekili olan İsmail Safa (Özler) döneminde eğitim politikasının belirlenmesi için oluşturulan “Misak-ı Maarif”te eğitim ve öğretimin hedeflerini belirleyen şu ilkeler yer almıştır: İlköğretimi fiilen umumi hale getirmek, herkese okuma yazma öğretmek, vatandaşları milliyetçi, halkçı ve cumhuriyetçi yetiştirmektir. Aynı Misak’ta eğitimin genel hedefi de, “Türk milletini medeniyet safında en ileriye götürmek ve yeni nesilleri Türk olmak hassasiyetinin istilzam ettiği gayeye en kısa zamanda varmayı mümkün kılacak aşk, irade ve kudretle yetiştirmek” olarak belirlenmiştir. Yeni milli eğitim politikasının en önemli adımı 3 Mart 1924’de kabul edilen Tevhid-i Tedrisat Kanunu (Öğretimin Birleştirilmesi) ile atılmıştır. Kurulan yeni devletin ilme ve fenne dayalı çağdaş, laik ve milli özellikler taşıyan bir eğitim sistemi ile kalkınabileceğine inanan Atatürk, bu kalkınmada öğretim birliğinin önemi üzerinde durmuştur (Yılmaz, Ertan, Sarımay, Dağıstan, Kılınçkaya Sezer, Aytepe, Aktaş, 1998, s. 200).

Atatürk her zaman, Türk kadının ülkenin varoluşunda ve geleceğinde ne kadar önemli olduğunu dile getirmiş ve ona hak ettiği değeri vermiştir. İzmir’de halk ile yaptığı bir konuşmasında: “Bu günün icablarından biri de kadınlarımızın her bakımdan yükselmelerini sağlamaktır. Bundan dolayı kadınlarımız da alim ve mütefennin olacaklar ve erkeklerin geçtikleri bütün öğretim derecelerinden geçecekler ve sonra kadınlar sosyal hayatta erkeklerle beraber yürüyerek birbirinin yardımcısı olacaklardır.” (31.1.1923) Demıştır. Aynı yıl Konya’da kadınlarla yaptığı bir konuşmada: “Ben Anadolu kadınından daha fazla çalıştım, milletimi kurtuluş ve zafere götürmekte Anadolu kadını kadar himmet gösterdim, diyemez.” Diyerek Anadolu kadınının fedakarlığını ve gücünü ifade etmiştir. Yine 1925 yılında Kastamonu’da halka yaptığı konuşmasında: “Bir sosyal toplum, bir millet erkek ve kadın denilen iki cins insandan meydana gelmiştir. Kabil midir ki, bir kitlenin bir parçasını ilerletelim, diğerini ihmal edelim de kitlenin bütünü ilerleyebilsin? Mümkün müdür ki, bir topluluğun yarısı topraklara zincirle bağlı kaldıkça diğer kısmı göklere yükselebilsin? Şüphe yok, ilerleme adımları, dediğim gibi, iki cins tarafından beraber, arkadaşça atılmak ve ilerleme, yenilik alanında birlikte yol almak lazımdır.” (30.8.1925) diyerek kadınlara her anlamda eşit haklar tanınmasına vurgu yapmıştır (Aydemir, 1986, s. 804-805).

17 Şubat 1926’da Medeni Kanun kabul edilmiş, İsviçre Kanunu temel olarak alınan Medeni Kanunumuzda, Türk kadınına aile ve cemiyet içinde hüviyet verilmiştir. 3 Nisan 1930 yılında Belediye seçimlerinde kadınlara seçme ve seçilme hakkı getirilmiştir. 2 Temmuz 1932’de bir Türk kızı Keriman Halis Dünya Güzeli seçilmiştir. 5 Aralık 1934’de Türk kadınına milletvekili seçme ve seçilme hakkı tanınmıştır (Altınar, 1986, s. 879-885). Mustafa Kemal Atatürk ve onun kurduğu Türkiye Cumhuriyetinin kadına verdiği değer ve tanıdığı haklar birçok gelişmiş dünya devletlerinden öncedir. Türkiye Cumhuriyetinde birçok alanda (sanat, bilim, hukuk, spor) öncü kadınlar ortaya çıkmış, ülkelerinin onlara tanıdığı haklarla yurt dışında da eğitimlerini sürdürmüş, alanlarında güçlü, üretken bireyler olarak ülkelere hizmet etmişlerdir. Araştırmada bir Cumhuriyet kadını olan sanatçı eğitimci Nevide Gökaydın’ın yaşamı ve eğitim süreci, eğitimci kişiliği, bilimsel ve sanatsal çalışmaları ile yaşama katkıları ortaya koyulmuştur.

2. Yöntem

Araştırma, örnekölay tarama modeli ile gerçekleştirilmiştir. Tarama modelleri geçmişte ya da halen varolan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlar. Araştırmaya konu olan birey ya da nesne kendi şartları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır (Karasar, 1991, s. 77). Örnekölay tarama modelleri evrendeki belli bir ünitenin (birey, aile, okul, hastane, dernek vb.) derinliğine ve genişliğine, kendisini ve çevresi ile olan ilişkilerini belirleyerek o ünite hakkında bir yargıya varmayı amaçlar. Bunlara “monografi” çalışmaları da denir (Tütengil, 1975, s. 78’den Akt. Karasar, 1991, s. 86). Belirli bir dönem, yer ya da kişiyi ele alan, kitap haline gelmiş bilimsel çalışmalar olarak da açıklanan monografi çalışmaları, her alanda yapılmıştır, sanat tarihi alanında da sayısız araştırmalar mevcuttur (Sözen, Tanyeli, 1992, s. 165).

3. Çalışma Grubu

Çalışma, Sanatçı eğitimci Nevide Gökaydın’ın yaşamı ve eğitim süreci, eğitimci kişiliği, bilimsel ve sanatsal çalışmaları ile yaşama katkılarını içermektedir.

4. Veri Toplama Aracı

Araştırma verileri, Nevide Gökaydın hayatta iken araştırmacı tarafından yüzyüze yapılan görüşmeden, kızı Ayşe Önder ile yapılan görüşmelerden, Nevide Gökaydın’a ait arşivden, hakkında yazılan yazılardan, yazdığı bilimsel kitaplardan elde edilmiştir.

5. Verilerin Analizi

Araştırma sürecinde elde edilen veriler, sanatçı eğitimci Nevide Gökaydın’ın yaşamı ve eğitim süreci, eğitimci kişiliği, bilimsel ve sanatsal çalışmaları ile yaşama katkılarını ortaya koymak amacıyla derlenerek yorumlanmıştır.

6. Bulgular ve Yorum

6.1. Nevide Gökaydın’ın Yaşamı ve Eğitim Süreci (Selanik 1923-Ankara 17 Şubat 2017)

Bir Cumhuriyet kadını olan Nevide Gökaydın 1923 Selanik doğumludur (Görsel 1). 1925-26 yıllarında Nevide Gökaydın ve ailesi İstanbul’a yerleşmek üzere Selanik’ten ayrılır; ancak trende Nevide hastalanır, hastalığı ağırlaşınca aile endişelenir. Baba Edirne’de trenden inmek istediklerini yetkililere iletir. Ancak İstanbul’a yerleşme izinleri olduğu için izin verilmez; bir şartla isteklerinin kabul edilebileceği söylenir. Mübadele şartları gereği Yunan hükümetinin Selanik’teki mallarına karşılık Türkiye’de vermeleri gereken mallardan vazgeçmeleri durumunda Edirne’de trenden inebilecekleri ifade edilir. Baba anında kabul eder ve bir belge imzalayarak Edirne’de trenden inerler. Selanik’te tekstil ticareti yapan babası Edirne’de tütün ticareti yapar. Aile kısa bir süreliğine Edirne’den İstanbul’a gider. Oradan Mersin’e giderler. Baba Mersin’de su ticareti yapar. Mersin’den tekrar İstanbul’a dönerler. Babası İstanbul’da kendilerinden çok daha önce İstanbul’a göçmüş olan dedesinin şirketinde çalışmaya başlar. Derviş Ali sülalesi zengin ve kalabalık bir sülaledir. Nevide Gökaydın’ın babasının ilk evliliğinden bir ağabeyi vardır. Eşini kaybeden babasının annesi ile evliliğinden ikiz kız kardeşleri daha sonra da ikiz erkek kardeşleri olur. Bir erkek kardeşini kaybeder (Ayşe Önder, kişisel görüşme, Şubat 2018).



Görsel 1. Nevide Gökaydın ve annesi, Selanik, 1925-26

İlkokulu Edirne Alience Français'de Fransızca olarak tamamlar. İstanbul Cağaloğlu Kız Ortaokulu'nda eğitim görürken buradaki resim öğretmeni Feyhaman Duran ve eşi Güzin Duran kendisini resim sanatına yönlendiren isimler olur. Çapa Kız Muallim Okulu'nda eğitimini tamamladıktan sonra, kısa bir süre, Güzel Sanatlar Akademisi Çallı Atölyesi'nde çalışır (Önder, 2000).

Daha sonra Gazi Eğitim Enstitüsü'nden mezun olur (1941) (Görsel 2). Gazi Eğitim Enstitüsü'ne giriş hikayesini şöyle anlatır: “Merhaba sevgili yavrularım, ben Gazi Eğitim Enstitüsü mezunuyum. O yıllarda okula girebilmek için manzara resmi ve teknik resim çizmek, bir de kompozisyon yazmak gerekiyordu. Benim kompozisyonum ve desenim çok iyiydi. Ancak annem beni evden dışarı çıkarmadığı için manzara resmini evde bir kartpostaldan kopya ettim. Serbest konulu bir kompozisyon yazdım, evimizdeki ütüyü de teknik resim için çizdim ve yolladım. Daha sonra okulda hocalarım, “Nevide, senin desenin çok güçlü neden sınavda bize kopya bir manzara resmi yolladın?” diye sordular; ben de annemin beni sokağa hiç yollamadığını söyleyerek durumu açıkladım” (Buyurgan, Aralık 2004).



Görsel 2. GEE, Resim Bölümü, Şinasi Barutçu'nun Dersinde, Kemal Gökaydın, Nevide (Dölen) Gökaydın, 1939

1941 yılında resim öğretmenliğine kendi isteği üzerine Balıkesir Savaştepe Köy Enstitüsü'nde başlar (Görsel 3, Görsel 4); Gazi Eğitim Enstitüsü'nde sınıf arkadaşı olan Kemal Gökaydın ile Savaştepe Köy Enstitüsü'ne tayinleri birlikte çıkar; orada evlilik kararı alırlar ve evlenirler. Bir erkek, iki kız üç çocuğu olur; ortanca çocuğunu (kız)

doğduktan kısa bir süre sonra kaybeder; oğlu Atila Gökaydın ve kızı Ayşe Önder avukat olur (Ayşe Önder, kişisel görüşme, Şubat 2018).

Savaştepe Köy Enstitüsünden sonra, sırasıyla Kızılçullu Köy Enstitüsü ve İstanbul Resim Semineri'nde görev yaptıktan sonra (Görsel 5), Gazi Eğitim Enstitüsü, Resim Bölümü'ne öğretmen olarak atanır (1951) (Görsel 6) (Önder, 2000).



Görsel 3. Savaştepe Köy Enstitüsü, öğretmen arkadaşlarıyla, 1940-1947

Görsel 4. Savaştepe Köy Enstitüsü, öğretmen arkadaşlarıyla, 1940-1947



Görsel 5. İstanbul Resim Semineri'nde öğrencileriyle, Heykel ve Grafik Sanatlar Dersinde, 1945



Görsel 6. GEE, Resim-İş Bölümü öğretmenleri, Nevide Gökaydın, sağda Refik Epikman, yanındaki Nurettin Can Gülekli, 1959-60

1958 yılında British Council'den kazandığı üç yıllık bursla İngiltere'de, Bath Academy of Art'a gider. Burada yaptığı lisansüstü çalışmada, gravür dalında Prof. Henry Cliff, kumaş baskı dalında Prof. Stephen Russ, seramik dalında Prof. James Tower, litografi dalında Prof. Clifford Ellis ile çalışır (Görsel 7, Görsel 8).



Görsel 7. Bath Academy of Art'ta Litografi Eğitimsi Clifford Ellis'le, 1958



Görsel 8. Litografi Atölyesi, 1958

Bu dönem içerisinde davet edildiği çeşitli ilkökul ve sanat okullarında, eğitim ve öğretim metodlarını inceler ve konuşmalar yapar. Bu konuşmalarında Türkiye'de hazırladığı film şeritlerini (İstanbul'un Zaptı, Kurtuluş Savaşı, Kaz Çobanı ve Taçlı Yılan, Nasreddin Hoca'nın "Ye Kürküm Ye" hikayesi gibi) sınıflarda göstererek Türkiye'yi tanıtır. Yine aynı dönemde ICI (Imperial Chemical Industry) Boya Sanayi'nin Manchester'deki bölümünde boya kimyası üzerinde araştırmalar yapar. Bu araştırmalarının ürünlerini Türkiye'ye döndüğünde yazdığı "Yaratıcı Kumaş Baskı Teknikleri" adlı Gazi Üniversitesi tarafından basılan kitabında toplar. University of London, Institute of Education'da bir seri konferansa katılır. Akademideki çalışmaları okul tarafından satın alınarak hem okulda, hem de Londra'daki galerilerde sergilenir (Önder, 2000).

1967 yılında ikinci kez İngiltere'ye gider. Londra'da, Central School of Art and Design'da, Hornsy Collage'de ve Literary City School'da gravür litografi dallarında Prof. Kestelman; tahta baskı, linol baskı ve kumaş baskı dallarında Prof. Vernon Mills ile çalışır. Akademilerdeki sanat eğitimi çalışmalarını inceler. Aynı yıl okullarda ürettiği çalışmaları ile Londra'da Hilton Oteli salonlarında kişisel sergi açar. Bu sergideki eserlerinden bazıları Gülbenkian tarafından satın alınır. Hocamızın kumaş baskısı halen Gülbenkian Vakfı'nın Portekiz'deki merkezinde sergilenmektedir (Önder, 2000). İngiltere'de bulunduğu 1967 yılında Cambridge Üniversitesi "Jesus Collage"

tarafından 24 Temmuz 1967 tarihinde düzenlenen “Üçüncü Uluslararası Türk Sanatı Kongresi’ne” davetli olarak katılır. Türk Kültür Ateşeliği aracılığı ile İngiltere’de çağdaş eğitimin öncü uygulayıcıları olan modern okulları gezerek incelemelerde bulunur. “Öğretmeni İş Başında Yetiştirici” kurslarını da takip eder. 1969 yılında yurda döner (Önder, 2000).

6.2. Nevide Gökaydın’ın Eğitimci Kişiliği

Köy enstitülerinde öğretmenliğe başlayan Nevide Gökaydın öğretmenlik yaptığı süreçte öğrencilerini düşündüren, çözüm önerileri üreten, üretken ve yaratıcı bireyler olarak yetiştirmiştir. 1944 yılında İsmet İnönü ve Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, İ. Hakkı Tonguç bakanlık ileri gelenleriyle Savaştepe Köy Enstitüsü’ne gelir. Enstitünün özel bir resim atölyesi vardır. Öğrencilerin çalışmalarını incelerler ve kısa bir süre sonra Bakan Hasan Ali Yücel Nevide Gökaydın’dan Ankara’da bir öğrenci sergisi açmasını ister ve Ankara’da bir öğrenci sergisi açılır. Savaştepe Köy Enstitüsünden bir öğrencisi öğretmenini şöyle anlatır: “Nevide Gökaydın öğretmenimiz, derslerinde ezbercilikten ve kopyacılıktan uzak; yaratıcılığı ilke edinmemizi isterdi. Yaptığımız resimlerde, heykellerde, linolyum oyma ve basma işlerinde, su ve kitle kağıdı yapımında temiz, özgün ve yaratıcılığa dayanan işler isterdi.” (Aktan, t.y. s. 15).

Sevgili Nevide Gökaydın Hocamız ile yapılan bir röportajda hocamız eğitim ile ilgili görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

Eğitim, bugün ulusal sınırları aşmış bir nitelik taşımaktadır. Çağımızın, malzeme, teknik, fonksiyon karmaşasına ve ulusal niteliklerimize cevap verecek bir eğitim sisteminin saptanması ve yararlanması gerekmektedir. Eğitim topluma ait bir kurum olduğundan doğal olarak onun gereksinimleri doğrultusunda yönlendirilmesi ve biçimlendirilmesi gerekir.

Bugün yaşadığımız bu gerçekleri fark eden toplumlar, eğitim sistemlerini en az 10 yılda bir kontrol etmekte ve gerekirse yenilemektedirler. Ülkemizde bu uyum zorunluluğu gerçek anlamda ilk defa cumhuriyetle birlikte hissedildi ve birçok alanda olduğu gibi, eğitim alanında da önemli adımlar cumhuriyet döneminde atıldı.

Çağımızda zengin iletişim araçları ortamında yetişen çocuklar, bugün, araştıran, bulan ve devamlı ne? niçin? nasıl? Sorularına tıpkı bir bilim adamı gibi yanıt arayan varlıklardır. Bu karakterleri deneysel eğitim ortamında eğitmeliyiz. Çağımızın eğitim biçimi deneyseldir.

Sanat eğitimi ortamında genç, tıpkı bir bilim adamı gibi varsayımlarını deneyerek sonuca varır. Cumhuriyet döneminde başlayan bugün de yaygınlaştırmaya çalıştığımız sanat eğitimi sistemi çocuğun ve gencin geniş anlamda zihinsel gelişmesini içeren en güvenilir eğitim ortamıdır. Bu ortamda genç, kendi temposu paralelinde doğal eğilimlerini uygular. Kendi eğitimi ve deneyimlerini kullanır.

Eğitimin her aşamasında çalışmalar, yeni varsayımlarını denemeleri, bu doğal eğilimleri paralelinde olmalıdır. Sanat eğitimi, tasarım eğitiminin amacı gencin düşünme ve yaratıcı gücünü geliştirmektir. Yaratıcılık, zihinsel ve duygusal aktivitenin her türü içinde mevcuttur. İnsanı, özelliklerini tümü ile dikkate alan ve geliştiren bir yöntemdir. Çünkü, bu yöntem, bilincin, zekanın, yargılama ve usa vurma güçlerinin dayalı olduğu tüm duyguların eğitimidir.

Ancak bu duygulardır ki öğrenci dış dünya ile bağlantılar ve ilişkiler kurar ve içinde bulunduğu toplumla organik bir bütünlük oluşturur ve toplum içinde yerini alır. Amaç, gelecekteki, Türk toplumuna vasıflı bireyler kazandırmaktır. Nihai hedef ise, Türk toplumunun yücelmesi ve refahıdır (Buyurgan, Aralık 2004).

“Yaratıcı Eğitimin Yaşamsal Önemi” başlıklı 1996 yılının Haziran ayında kaleme aldığı bir yazısında sevgili Nevide Hocamız görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

Köklü değişimlerin olduğu bir çağda yaşıyoruz. Bu değişimleri anlamak ve bunları cesaretle karşılamak için hazırlıklı olmamız gerekir.

2. BİNLİ yıllara yaklaşırken bu değişim ortamında, ülkelerde yaşamsal bir rol oynayacak tek gücün EĞİTİM olduğunu görmekteyiz. Bu nedenle de, gelecek yıllar için hedefimiz, en azından herkesin temel eğitim almasını sağlamak olmalıdır.

Gelecek kuşaklar, ULUSAL SINIRLARIN ötesine geçecek olan EKONOMİK, TEKNOLOJİK, ÇEVRESEL VE TOPLUMSAL sorunlarla, yüzyüze geleceklerdir.

Bu nedenle, gelecek kuşaklar kendi yaşamlarını biçimlendirecek olan bu değişik ortamla daha ETKİN bir düzeyde ilgilenmek zorunluğunu duyacaklardır.

Okullar ve Üniversiteler, bireyi topluma hazırlama olan amaçları gereği, öğrencinin ihtiyaç duyacağı EĞİTİM'i, birlikte yürütme ve ortaklaşa karşılama durumunda kalacaklardır.

Yeni kuşakların en kısa zamanda yaratıcı güçlerini geliştirici biçimde yetiştirilmeleri ve YAŞAMLA, DÜŞÜNCE temelinde mücadeleye girmeleri sağlanmalıdır. Bu amaç sağlanamazsa UYGARLIK düzeyini koruyarak sürdürmek olanaksızdır.

İnsanlık, çağdaş yaşamın karmaşıklığı nedeni ile DAHA FAZLA ve DOĞRU BİLGİ ve GERÇEK EĞİTİMLE güçlenip mücadeleye katılma zorundadır. Eğer Eğitimciler, gençliğin KENDİLERİNDEN ÖTESİNİ GÖRMELERİNİ ve dünyanın BAĞIMSIZ ve BİLİMSEL YAPISINI, anlamalarını sağlayamazlarsa, her kuşak, kendi süreci içinde güç kaybedecek ve yaşama yeteneği azalacaktır.

Daha ötesi, çağımızda dünya ve yurdumuz için, EĞİTİM'in bakış açısı KÜRESEL olmalıdır. Gençlerin kendi kültürlerinin dışındaki KÜLTÜRLERİN varlığı hakkında da bilgilendirilmeleri gereklidir.

Bugün, dünya bu KÜRESEL sürece tam olarak girmemiş olsada, insanoğlu, UZAYA ayak bastığından bu yana bizlerin sadece KÜÇÜK bir GEZEĞENİN gözlemcileri olduğumuz anlaşılmıştır.

Bu durumda, EĞİTİMİN insanlık için tek umut olacağı görülüyor. Gelecekte varlığımızı sürdürebilmeyi, onda, yani EĞİTİMDE görüyoruz. Diyebilirimki, İNSANLIK hiçbir dönemde EĞİTİM'e bu denli umut bağlamamıştır.

Önümüzdeki yıllarda, SINIFLAR, ATÖLYELER, LABARATUVARLAR, süratle hepimizin YAZGISINI, GELECEĞİNİ etkileyecek sorunlar üzerinde yoğunlaşacaktır.

Bu sorunlara çözüm aranırken, DÜŞÜNÜR ve AKADEMİSYENLER artık yalnız çalışamazlar. Çünkü sadece yöresel sorunları değil, sınırlar arası global sorunları da tartışmak zorundadırlar.

Bugün, dış ülkeler, tarihte ilk kez RESMİ ÖĞRETİM için de işbirliği yapmışlardır. Bütün bu gerçekler ışığında değerli üniversitemiz de yaşamsal önemi haiz olaylara, elbirliğ, güç birliği, ortamında sahip çıkmalıdır. Bu beraberlik sağlansa, yaratıcı ve paylaşımcı bir gerçek olan AKADEMİSYENLER TOPLULUĞU, önce yurt genelinde bunu takiben de dünya çapında birlik oluşturacak ve BİLİMSELLİĞİ eşit düzeyde uygulayacaklar ve yaygınlaştıracaklardır.

Eğitim bu çağdaş noktaya gelinceye kadar çeşitli aşamalardan geçmiştir... Bunu kısaca özetlemek istiyorum.

19. yüzyılda bilimsel anlamdaki önemli gelişmeler paralelinde, SANATTA ortaya çıkan aşamalar, KÜBİZMİ, ÖZGÜR DÜŞÜNCEYİ, TEKNOLOJİK gelişmeyi oluşturdu. Yıllar içinde, EĞİTİM DE değişen toplum şartları paralelinde, toplumsal yapıya uygun olarak kendini yeniledi ve BAUHAUS ekolü doğdu. Sonraki yıllarda toplumun gösterdiği gelişmeler yaratıcı ve düşünen insanı gerekli kılınca eğitimde de 2.bir aşamaya ihtiyaç duyuldu.

Bunun sonucu GORDON, GUILFORD, KOBERG, OSBORN, PUANKARE, SARTIR ve MCKIM gibi filozof, sanatçı ve bilim adamları 1944 Revolutionunu oluşturdu. Ortaya koydukları prensipler ve EĞİTİM SİSTEMİ, KENDİNİ TANIMAYI, ARAŞTIRMAYI, YARATICILIĞI GELİŞTİRMEYİ tümü ile kapsıyordu. Bu prensiplerin temelini

oluşturan en önemli özellik sanat ve bilimin eş değerliliğidir. Bu görüş 20 nci yüzyılda düşünce ortamında büyük bir aşamadır.

Kıscacı: Bu prensipleri, düşünceyi eyleme bağlayan, UYGULAYICI, DÜŞÜNDÜREN, BULUŞ YAPAN olarak açıklayabiliriz.

Yaratıcılığa yönelmiş bir toplum oluşturabilirsek BİLGİ ortamına daha yakın değerlere ulaşmış oluruz.

Üç üniversite, Gazi, Hacettepe ve Bilkent'in GÜZEL SANATLAR bölümlerinin TASARIM EĞİTİMİ SİSTEMATİĞİ buna özgü sistemlerle bu felsefe doğrultusunda yönlendirilmiştir. Bu SİSTEM, DOĞA FELSEFESİ paralelinde, BİLİMLE iç içe aktivitesini yürütür. BİRİMLER ve MODÜLLER RİTMİK bir ilişki içinde örgütlenerek, bütünleşirler.

Gördüğünüz ürünler uygulanan tasarım eğitimi sisteminin temel prensibi olan yaratıcı düşünceyi yansıtan eserlerdir. Bu çalışmalar, öğrencilere yukarıdan beri sözünü ettiğimiz çağdaş insanın gerek duyduğu, duygu, düşünce, eylem ve paylaşma gücünü kazandırmaktadır.

Gelin! Gençliğin, dünyayı, bütün olarak görmesini, güzelliklerinden ESİNTİ ALMASINI ve onu korumayı KUTSAL bir zorunluluk gibi kabul etmesini sağlayalım ve bu amaç için elele ve güç birliği içinde çalışalım. Eğitimin, yaşanan ortamın gereksinimine yanıt veren tek çözüm olduğunu da hiç unutmayalım (Önder, 2000).

1971 yılından iki binli yılların başlarına kadar çağdaş bir eğitim sistemi olan Temel Sanat Eğitimi orta-lise ve üniversite düzeylerinde, fiilen çalışarak, uygulamalarını, sonuçlarını, biri lise diğeri üniversite düzeyinde iki kitapta toplar. Orta ve lise düzeyindeki çalışmaları, Yükseliş Koleji'nde öğrencileri değişik ve ucuz malzeme ile çalıştırarak, onların yaratıcı güçlerini geliştirmeye yönelik "çağdaş bir sanat eğitimi programı" uygulamalarıdır. Üniversite düzeyindeki öğrenci çalışmaları Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (1985-87), Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (1987-93) ve Gazi Üniversitesi GEE, Resim-İş Eğitimi Bölümü'ndeki (1993-97) derslerindeki öğrencilerinin çalışmalarından oluşur. Lise ve üniversitelerdeki derslerindeki öğrenci çalışmalarını farklı kurumlarda sergiler (Önder, 2000).

6.3. Nevide Gökaydın'ın Bilimsel ve Sanatsal Çalışmaları

Nevide Gökaydın uzmanlık alanı olan konularda yazarak bu alanlardaki birikimlerini öğrenci, öğretmen, çocuk ve yetişkinlerle paylaşmıştır; yazılı eserleri şöyledir:

1-Flanograf ve Teknolojisi, 2- Yazı Tahtası ve Eğitsel Değeri, 3- Teşhir Levhası, 4- İletişim Tekniği-Sembolik Çizimler (1965, Üniversite Düzeyi), 5- Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi (1983) (İlkokul 1.2.3. sınıf), 6- İş ve Teknik Eğitimi a) öğrenciye b) öğretmene (Nevide Gökaydın, Hidayet Telli, Olcay Tekin Kırışoğlu), 7- Eğitimde Tasarım ve Görsel Algı (Orta Okul- Lise Düzeyi), 8- Yaratıcı Kumaş Baskı Teknikleri (1998, Üniversite Düzeyi), 9- Sanat ve Dil (1998), 10- Çağdaş Eğitimde Sanat, Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği Yayınları (Ortak Yayın), 11- Temel Sanat Eğitimi (Üniversite Düzeyi), 12- Neolitik Çağdan Bugüne Seramik (Üniversite düzeyi, basıma hazır) (Önder, 2000).

Tam bir Cumhuriyet kadını olan Nevide Gökaydın toplumsal olaylara, sorunlara duyarlı, bu sorunlarla ilgili çözüm arayan, destek veren kişilikte sosyal bir insan; alanı ile ilgili oluşumlarda da yer alan bir sanatçıdır. Gökaydın'ın üyesi olduğu kurumlar şöyledir:

1. Kuzey Atlantik Derneği (Nato Eğitim Topluluğu Konsey Üyesi)
2. Kore Savaş Muharıpleri Derneği
3. Sanat Kurumu
4. Çocuk Esirgeme Kurumu (1953-63)

5. Kadının İçtimai Hayatını Koruma ve Tetkik Cemiyeti (1974)
6. Türk Amerikan Kadınlar Derneği
7. Karikatürcüler Derneği
8. Atatürkçü Düşünce Derneği
9. Çağdaş Düşünceyi Destekleme Derneği
10. GESAM (Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği) (Önder, 2000). GESAM'ın merkezindeki Toplantı Salonu'nun ismi "Nevide Gökaydın" dır.

Nevide Gökaydın, özgün baskı, heykel, seramik, kumaş baskı, resim, animasyon ve karikatür alanlarında eserler verir (Görsel 9, Görsel 10). Kendisi aynı zamanda yazardır. 1941 yılından yaşamının sonuna kadar üretir, Devlet Güzel Sanatlar Resim ve Heykel Sergilerine, karma sergilere katılır; yurt içi ve yurt dışında kişisel sergiler açar (Önder, 2000). 1941-1946-1974 yıllarında Türkiye'de heykel dalında ödüller alır. 1968 yılında Londra Hilton'da gravür ve kumaş baskı sergisi açar.



Görsel 9. Nevide Gökaydın, "Çıkmaz Yollar", Linol Baskı, 1967



Görsel 10. Nevide Gökaydın, "Anadolu Kadını" tahta baskı, 1970

Gökaydın 1941 yılından beri karikatür çalışmaları yapar. İnsanların dış görünüşleri kadar, kişiliklerini de ortaya koyan, bir çeşit çizgi hiciv olan karikatür severek çalıştığı bir sanat dalıdır. Bu alandaki çalışmalarını 1975 yılında Ankara Sanat Kurumu'nda, 1992 yılında İstanbul Karikatürcüler Derneği'nde açtığı 200 portrenin yer aldığı kişisel sergilerle kamuoyu ile paylaşır (Görsel 11, 12, 13, 14) (Önder, 2000).



Görsel 11. Nevide Gökaydın, “Zühdi Müridoğlu”, 1989 (Solda)



Görsel 12. Nevide Gökaydın, “Abidin Dino”, 1991 (Sağda)



Görsel 13. Nevide Gökaydın, “Semih Balçoğlu”, 1970 (Solda)



Görsel 14. Nevide Gökaydın, “Sakıp Sabancı, Mehmet Ali Birant”, 1990 (Sağda)

Eserlerini ortaya koyma sürecindeki duygu ve düşüncelerini şöyle ifade eder: “Sanatçı doğa kurallarını kullanır, fakat kendi özgür ve kişisel dili ile yorumlar. Sanat plastik bir düşüncedir, bir eylemdir. Uzun yıllar yaşadığım toplumda aynı felsefe paralelinde yol aldım ve eser verdim” (Buyurgan, Aralık 2004).

7. Sonuç

Nevide Gökaydın, eğitimci kişiliği, sanatsal üretimleri, bilimsel yayınları ve toplumsal olaylara duyarlılığı ile kalıcı izler bırakmış bir sanatçı eğitimcimizdir. Çok sayıda makale ve kitap yazmış, çocuk kitapları, alfabeler

resimlemiş, film ve animasyon çalışmaları yapmış; 24 Kasım 2010'da GÖRSED tarafından verilen “Yılın Görsel sanatlar Eğitimi Hizmet Onur Ödülü”ne layık görülmüştür.

Sevgili Nevide Gökaydın hocamız ilk ve orta öğretimde verdiği derslerine, sanat eğitimine yönelik görüşlerini, bu seviyeler için hazırladığı Temel Sanat Eğitimi kitabında (Görsel 15) şöyle ifade eder:

“Üniversite öğretmenliğimin yanı sıra, bazen kısa süreli, bazen kesintisiz, ilk ve orta öğretimde de eğitime katıldım. Başlangıçta, bu uyanık, canlı, zeki, varlıkların özelliklerini tanımak zaman aldı.

Uzun yıllar boyunca, öğretmenleri ile yaşamıştım ama, öğretene, yetiştirirken, öğretilecek genci tanıımıyordum.

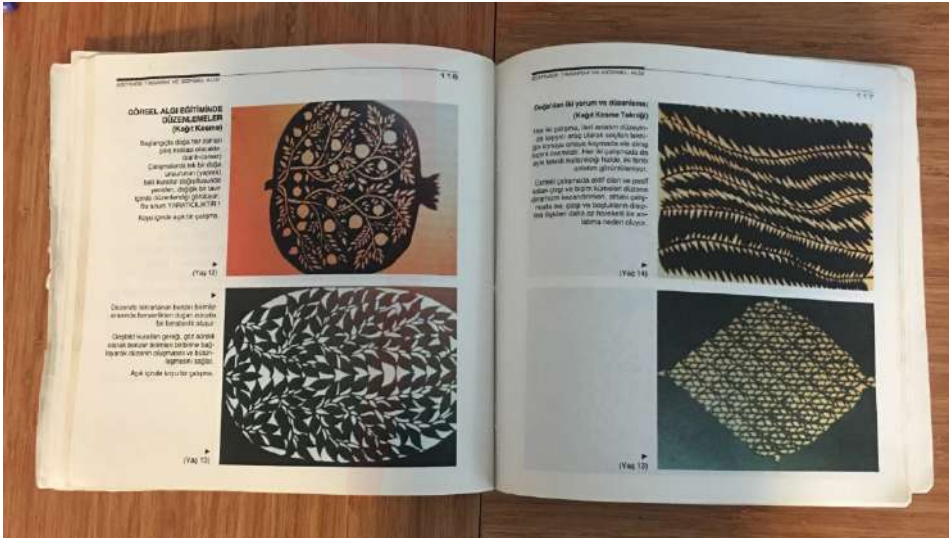
Önce onları tanımak ve sonrada onlara, bu sorunlarla yüklü ve durmadan değişen çağıma uygun düşecek, yararlı olacak, eğitim yollarını bulmak gerekiyordu.

Garip ama gerçek, arayışlarımda, öğrencilerimin gençlikleri oranında, büyük olan zekalarından fişkıran sinyaller, beni yönlendirdi.

Sonuçta bir fikir bütünlüğü ortaya çıktı ve artık yapılması gereken belli olmuştu. Doğal olarak, sanat, (kendisi yaratıcı bir işlev olan) “sanat amaç değil ama, araç olacaktı”, bu eğitimde. Dersin adının da, Temel Sanat Eğitimi olması gerekiyordu.*

Kendi sanatsal çalışmalarımı da yürütüyordum bu arada. Fakat insan kendi çabalarından önce, gençlerin yetişmesi doğrultusunda ortaya koyduğu emeğe, daha büyük sorumluluk duyuyor kanımca.

İstedim ki, hedef aldığım zaman içinde, yüzyüze geldiğim gençler, arayıcı, yaratıcı, düşünen insanlar olsunlar ve o temelde, kıvrılmış, sinsice yatan bencillikten kurtulup, kendilerine olduğu kadar, yurtlarına, başkalarına da yararlı olsunlar. Yurt sorunlarını anlayanlar geçmişte bu sorunlara çözüm bulanların fikirlerini unutmayıp kuşaktan kuşağa da aktarsınlar. İnsanlar arası bu tür bağlılıklar, toplulukları, Ulu Atanın hedeflediği düzeye ulaştırabilir.” (Gökaydın, 1990, önsözden).



Görsel 15. Temel Sanat Eğitimi Eğitimde Tasarım ve Görsel Algı kitabından öğrenci çalışmaları, s. 116-117

Nevide Gökaydın hocamızın üniversite seviyesinde hazırladığı Temel Sanat Eğitimi kitabında (Görsel 16) sanata ve sanat ve tasarım eğitimine yönelik görüşlerinden bazıları da şöyledir:

“Doğanın dokusunda var olan matematiksel düzen ile bu düzenin felsefi ve içerdiği değerler, sanatın üzerine inşa edildiği görülmez bir temel oluşturur. Sanatçı, sürekli olarak bu matematiksel olguları, sezgisi ile bulup

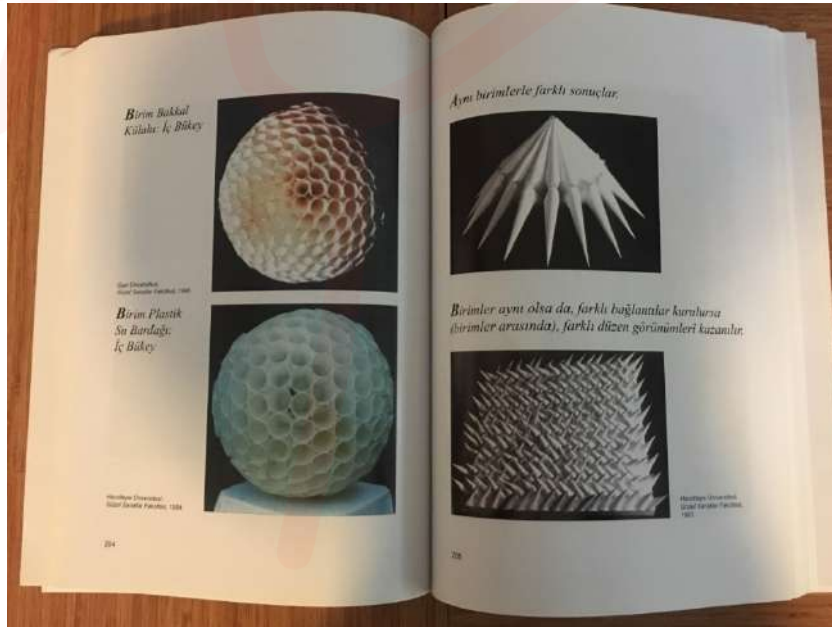
yorumlayarak ve estetiğe katarak gerçek sanatı meydana getirir. Çağımızın fizik bilimi de, doğada ortaya çıkan bu matematiksel ve geometrik dokunun varlığını vurgulamıştır...

Bugüne kadar, görsel eğitim veya genelde eğitim, düşüncede esnekliğe önem vermemiştir. Klasik eğitim sistemlerinde, bilinç üstü üzerinde durulur, bilinç altının harekete geçirilmesine hiç önem verilmezdi. Tasarım eğitiminin esas amacı ise, bilinç üstü ve bilinç altı ile düşünme olayını ve görme duygusunu bir bütün haline getirmektir. Öyle ki düşünülen her şey gözlerle algılanacak ve gözlerle iletişim yapacak bir biçimde gelişsin. Görsel düşünme ve görsel algı arasında çok sağlam bir köprü kurulmalıdır. Düşünme ve tasarım süreci içinde, bilgi ve zeka ile yaratıcı bir biçimde yoğrulmuş çalışmalar mutlaka bir yorumla sonuçlanacaktır. Ancak deneyler sonucu, öğrencinin TASARIM olgusunun denetim altına alınması, kontrol düzeyine gelmesi ile mümkün olabilir.

ARNHEIM'a göre "Bu olgunun çok ilerideki kanıtı, öğrencinin tasarladığını uygulayacak duruma gelmesi olacaktır."

Başlangıçta eylem vardır. Zaman içinde düşünce eylemin üstünde yer alacaktır. Tasarım eğitimi felsefesi gereği ortaya çıkan yapısal (konstrüktif) çalışmalar, üç boyutlu biçimsellik alanında yeni buluşları belirler ve konstrüksiyonu belirleyen biçimler bilinçlenir, kurallaşır. Malzeme çeşitlenip denemeler arttığında ise, bilinçlenme fonksiyonel bir güç kazanır.

Paul Klee'nin dediği gibi "Çağdaş sanatta yalnız biçim değil biçim kadar fonksiyon da önemlidir." İşte çağdaş bir eğitim sistemi olan Tasarım Eğitimi uygulamalarında, en büyük ölçekten en küçük ölçeğe kadar, doğanın bu temel biçim ve ritimlerini ve onların birbirleri ile olan ilişkilerini sistemine örnek almaktadır. Bu sistem, doğadaki formları görmek, anlamak ve bunları araştırarak yapılarında kullanmak yolunu izler. Bu yolla, yaratıcı gücü, anlayış ve sezgileri harekete geçirirken, sanat ve bilimi bir araya getirmekte ve estetiğin yanına matematiksel, geometrik hatta fizik kurallar koymaktadır" (Gökaydın, 2010, önsözden).



Görsel 16. Temel Sanat Eğitimi Sanat Eğitimi Öğretim Sistemi ve Bilgi Kapsamı kitabından öğrenci çalışmaları, s. 204-205

"Yaşam boyu sanat eğitimini mesleğinde ideal edinmiş ve büyük Atamızın devrimlerinin gerçekleştiği süreci yakından yaşamış, bu ideallerin itici gücünü mesleki eserlerinde kanıtlamış, insana, sizlere büyük güven duyan bir eğitimcinin" (Önder, 2000) yaşamı özellikle de eğitimci kişiliği bizlere etkili bir örnek oluşturmaktadır. Sevgili Nevide Gökaydın Hocamızın yaratıcı ve üretken öğrenciler yetiştirdiği upuzun öğretmenlik süreci, sanatsal uygulamaları ve

toplumun sorunlarına ve ihtiyaçlarına yönelik duyarlı yaklaşımları ve çözüm önerileriyle geçen verimli bir yaşam serüveni olmuştur; sevgili hocamız yetiştirdiği öğrencileri ve eserleriyle hiç unutulmayacak, hep yaşamaya devam edecektir.

Kaynakça

Aktan, M.A. (t.y.) “Üretici ve yaratıcı eğitimci Nevide Gökaydın”. s. 15-16. *ABECE*.

Altınar, A. (1986). *Her Yönüyle Atatürk*. Editör: Avni Altınar. Genişletilmiş 5. Basım. İstanbul: Bakış Yayını.

Aydemir, Ş.S. (1986). *Her Yönüyle Atatürk*. Editör: Avni Altınar. Genişletilmiş 5. Basım.

İstanbul: Bakış Yayını.

Buyurgan, S. (Aralık 2004). *GÖRSED Bülten*. Ayın Röpörtajı: Nevide Gökaydın ile meslek hayatı, eğitimci kişiliği ve sanatçı yönü ile ilgili bir söyleşi.

Çotuksöken, Y. (1994). *Atatürk'ten Seçme Düşünceler*. İstanbul: Özgül Yayınları.

Gökaydın, N. (1990). *Temel Sanat Eğitimi Eğitimde Tasarım ve Görsel Algı*. Ankara: Sedir Yayınları.

Gökaydın, N. (2010). *Temel Sanat Eğitimi Sanat Eğitimi Öğretim Sistemi ve Bilgi Kapsamı*. İstanbul: Bireysel ve Toplumsal Yaratıcılık Merkezi.

Karasar, N. (1991). *Bilimsel Araştırma Yöntemi Kavramlar, İlkeler, Teknikler*. 4. Basım, Ankara: Sanem Matbaacılık.

Önder, A. (2000). Nevide Gökaydın Arşiv Klasörü (özgeçmiş, fotoğraflar, hakkında çıkan haberler, yayınlar, röportajlar, konuşma ve bilgi notları)

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yılmaz, M., Ertan, T.F., Sarıay, Y., Dağistan, A., Kılınçkaya, M.D., Sezer, A., Aytepe, O. ve Aktaş, A. (1998). *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*. Editör: M. Derviş Kılınçkaya. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Nevide Gökaydın Arşivinden, 2018

Görsel 2. Nevide Gökaydın Arşivinden, 2018

Görsel 3. Nevide Gökaydın Arşivinden, 2018

Görsel 4. Nevide Gökaydın Arşivinden, 2018

Görsel 5. Nevide Gökaydın Arşivinden, 2018

Görsel 6. Nevide Gökaydın Arşivinden, 2018

Görsel 7. Nevide Gökaydın Arşivinden, 2018

Görsel 8. Nevide Gökaydın Arşivinden, 2018

Görsel 9. Nevide Gökaydın Arşivinden, 2018

Görsel 10. Nevide Gökaydın Arşivinden, 2018

Görsel 11. Nevide Gökaydın Arşivinden, 2018

Görsel 12. Nevide Gökaydın Arşivinden, 2018

Görsel 13. Nevide Gökaydın Arşivinden, 2018

Görsel 14. Nevide Gökaydın Arşivinden, 2018

Görsel 15. Temel Sanat Eğitimi Eğitimde Tasarım ve Görsel Algı kitabından, 2018

Görsel 16. Temel Sanat Eğitimi Sanat Eğitimi Öğretim Sistemi ve Bilgi Kapsamı kitabından, 2018



Yeliz SELVİ GÖLPUNAR

Doç. Dr., Harran Üniversitesi G.S.F Resim Bölümü, yelizselvi83@gmail.com, Şanlıurfa-Türkiye
ORCID: 0000-0001-7587-3082

Binnaz KOCA

Doç. Dr. İnönü Üniversitesi G.S.F. Grafik Bölümü, kocabinnaz@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0002-5012-2650

LEONORA CARRINGTON: VENEDİK BİENALİ'NDEN ÖNCE

Özet

2022 yılında gerçekleşecek Venedik Bienali 59. Uluslararası Sanat Sergisinin bu yılki teması Sürrealist sanatçı Leonora Carrington'ın *Düşlerin Sütü* adlı eseri olmuştur. Bu eser sanatçının yatmadan önce kendi uydurduğu ve oğullarına anlattığı tuhaf edebi çocuk hikayelerini topladığı bir defterden oluşmaktadır. Çağdaş pek çok kadın sürrealist sanatçıdan ayrılarak bienale ilham kaynağı olması ise günümüzde ona ve sanatına olan ilgiyi daha da artırmıştır. Nitekim sanatsal üretimlerinin son derece geniş ve zengin bir içeriğe sahip olması onu günümüzde pek çok disiplinle organik bir ilişkiye sokmuş ve bunun doğal bir sonucu olarak Carrington ve üretimleri hakkında hatırı sayılır bir literatür oluşmasını sağlamıştır. Sanatçı ile ilişkiye girilebilecek bir tecrübe alanı sunma vaadi taşıyan bienalle birlikte kuşkusuz bu literatür güncellenecektir. Bu çalışmanın amacı ise belirli bir teorik mercekle aracılığıyla Carrington'a özel önem atfeden bu gelecek referansından önce sanatçının özyaşam öyküsü ve eserleri üzerinden onu güncel yapan geçmiş referansları, kendisini çağdaşlarından ayıran farklılıkları açığa çıkarmaktır.

Anahtar Kelimeler: Leonora Carrington, Sürrealizm, Feminizm, Özyaşam.

LEONORA CARRINGTON: BEFORE THE VENICE BIENNIAL

Abstract

This year's theme of the Venice Biennale's 59th International Art Exhibition, which will take place in 2022, is Surrealist artist Leonora Carrington's *Milk of Dreams*. This work consists of a notebook in which the artist collects strange literary children's stories that he himself made up and told to his sons before going to bed. The fact that she left many contemporary female surrealist artists and became a source of inspiration for the biennial has increased the interest in her and her art today. As a matter of fact, the fact that his artistic productions have an extremely wide and rich content has put him in an organic relationship with many disciplines today, and as a natural result of this, a considerable literature has been formed about Carrington and his productions. Undoubtedly, this literature will be updated with the biennial, which promises to present a field of experience where one can interact with the artist. The aim of this study is to reveal the past references that make him current through the artist's autobiography and works, and the differences that distinguish him from his contemporaries, before this future reference, which gives special importance to Carrington, through a specific theoretical lens.

Keywords: Leonora Carrington, Surrealism, Feminism, Autobiography

1. Giriş ya da Bir Gelecek Referansı Olarak Leonora Carrington

İlk kez düzenlendiği 1895 yılından bu yana Venedik Bienali, kuşkusuz dünya ölçeğinde en prestijli çağdaş sanat olaylarından biri haline gelmiştir. 1972'de ilk kez bir tema önerisiyle karşımıza çıkan bienal sonraki yıllarda da bu geleneği devam ettirmiştir. Bu temalar genel olarak kurumsal, tarihsel, toplumsal, ekonomik ve siyasi bir izlek üzerinden sanat alanındaki değişim, dönüşüm ve değerlerin kendi entelektüel karakteri içinde bir nevi dünya ölçeğinde otobiyografik ve güncel bir görüntüsünü sunmaktadır. Bu yıl gerçekleştirilmesi planlanan 59. *Uluslararası Sanat Sergisi*'nin (2022) diğer bütün bienallerde olduğu gibi çok disiplinli yapısı ve içkin mantığı ile izleyicilere sunacağı tema ise *The Milk of Dreams* (Düşlerin Sütü) olarak belirlenmiştir. Bu tema adını Sürrealist sanatçı Leonora Carrington'ın (1917-2011) kitabından almaktadır. Bu kitap sanatçının küçükken çocuklarına anlattığı tekinsiz, mutasyona uğramış, melez yaratıklarla dolu, bedenın sınırlarını ve tecrübelerini en üst seviyede zorlayan, tersine çeviren, yapıbozumuna uğratan ve bazen hayal gücününün de ötesinde bir fikir sunan kendi yazdığı tuhaf hikayelerden ve onların illüstrasyonlarından oluşmaktadır. Sihirli bir dünyanın kapılarını aralayan bu hikayelerde hayal gücü ile herkes değişebilir ve dönüşebilir, insanlık ve ona eşlik eden diğer varlıklar için başka olasılıklar her zaman vardır.

Bienalin küratörlüğünü üstlenen İtalyan Cecilia Alamani bu temayı özellikle Covid-19 pandemisi dönemindeki beşeri tecrübelerle yakından ilişkilendirmektedir. Ona göre, dünya-dışı yaratıklarla kombine edilen bedenın değişimi, dönüşümü yeniden tanımlama ile ilgili başka formasyonlar sunan *The Milk of Dreams* ürettiği bu içerik ile türün varlığının tehdidi altında olduğu pandemi dönemini yakalamakla kalmamakta, aynı zamanda içinde yaşanan çağın sanatının, biliminin ve mitlerinin şüphe duyulması fikrine de kaynaklık etmektedir. Bu nedenle özellikle “bedenlerin temsili ve metamorfozları; bireyler ve teknolojiler arasındaki ilişki; bedenler ve toprak arasındaki bağlantı” olmak üzere bienale hakim olacak bu üç konsept üzerinden Alamani niyetinin şu sorulara dikkat çekmek olduğunu açık seçik belirtmektedir: “İnsanın tanımlama nasıl değişiyor? Hayatı oluşturan nedir ve hayvanları, bitkileri, insanları ve insan olmayanları ayıran nedir? Gezegene, diğer insanlara ve birlikte yaşadığımız farklı organizmalara karşı sorumluluklarımız nelerdir? Ve biz olmasaydık hayat nasıl olurdu?” (“The Milk Of Dreams”, t.y.).

İşte yanıtlanması muhtemel olan ya da olmayan bu sorularla yola çıkan tüm ilgiler, bienal formatında yeni önermeleri açığa çıkarırken Carrington'ın miksları ile kurguladığı heterotopik dünyası belirli bilgi alanlarına danışmanlık ve katkı yapma kudretine sahip önemli bir gelecek referansı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kendi entelektüel karakteri içinde değerlendirildiğinde sanatçının otobiyografisi; çalışmada bütün bileşenleri bir araya getiren bir odak haline gelmektedir. Öte yandan özyaşam öyküleri üzerinden sanatçıları ve eserlerini analiz etmek bazı modernist sanat tarihçileri tarafından kusurlu görülmektedir. Örneğin, yaşamöykülerinin ayrıntılarını fetişleştirilmesine uygunsuz bulan Amerikalı sanat eleştirmeni Rosalind Krauss bunun nedenini Picasso'nun kübist kolajlarını referans göstererek şöyle açıklamaktadır: Bu eserleri, “modern sanatın en büyük başarıları arasına yerleştiren bir anlam ve değer özerkliği sergilemeleridir. Çünkü bu eserler, bu nedenle, yaşamöyküsel olarak okunacak olduklarında (...) bu onların kutsallığını bozmak olacaktır” (Harris, 2001:s.67).

Nötr bir ilişkilendirmeyi öngören bu yaklaşımın aksine postmodernist mantıkta, sanata biçimini veren bir materyal sadece kendinde bir materyal olarak okunmamaktadır. Devreye ikili karşıtlıklar şeklinde tanımlanan başka dinamikler girmektedir. Carrington'un heterojen unsurları yan yana getiren sanatsal tavrı da eserlerine açık seçiklik getirmeye yeltenen entelektüel ilgi için otobiyografik olarak pek çok ilişkisellik kurmayı öngörmektedir. Keza ilk ağızdan kendisinin biyografisini yazan kuzeni “Joanna Moorhead'e şimdiye kadar yaptığı her yazının aşağı yukarı otobiyografik olduğunu söylemiştir” (Barnes, 2021). Bu nedenle çalışmada girift bir soykütüğü, bir tarih ya da kronoloji oluşturmak için değil, Carrington'un sanatı üzerine bir fikir sunma konusunda önemli bir belirleyici olduğu ve olanaklı bir bakış sunduğu için onun özyaşam öyküsüne başvurulmuş ve bir dizi birbirleriyle ilişkili olay üzerinden görsel ve yazılı medyası üzerine okumalar yapılmıştır.

2. Leonora Carrington Kimdir: Kanonik Meseller Üzerine Bir Değerlendirme

Avrupa'dan Amerika'ya kadar pek çok coğrafyada varlık göstermiş olan Leonora Carrington'ın resim ve heykellerden; romanlara, hikayelere, oyunlara ve kostümlere kadar uzanan oldukça zengin bir portfolyosu vardır. Ancak bu geniş sanatsal üretiminin uluslararası alanda tanınması son birkaç yıl içinde gerçekleşmiştir. Carrington'u çağdaşlarından ayıran, önemli ve güncel kılan sanatının dinamiklerini anlayabilmek için ise en başa, yaratılış hikayesine dönmek gerekmektedir. Leonora Carrington'a göre; o doğmamış, yapılmıştır:

Melankolik bir gün annesi (...) bir makinenin üstüne yatmıştır. Annesi çeşitli hayvanlardan [...] bol miktarda meni çıkarmak için tasarlanmış bu harika makineye uzanırken, makine onu ezici bir orgazma getirmiş, şişmiş ve sefil vücudunu alt üst etmiştir ve o içeriden dışarı çıkmıştır. Leonora Carrington, makine, hayvan ve insanın bu tuhaf birlikteliğinden doğmuştur. 6 Nisan 1917'de ortaya çıktığında İngiltere sarsılmıştır” (Emre, 2020).

Bir olağanüstüyü tanımlarcasına kullandığı bu ifadelerde, üretken bir yalnızlık fikri, asi bir doğa ve narsist bir tını hemen hissedilmektedir. Aslına bakılırsa Leonora Carrington'ın hayatı gerçeküstü bir şey değildir. Hatta tanıdık bir senaryosu vardır. Varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Carrington, küçük yaştan itibaren statükoya ve sıkıcı hayatına isyan etmiştir. Doğumuyla ilişkili olarak kurguladığı bu çarpık ve gerçeküstü hikaye de “özünde, sıkıcı ve tedavi edilemez derecede baskıcı bir Anglo-İrlandalı yetiştirilme tarzına gönderme yapmaktadır” (Emre, 2020).

Carrington İngiltere'de sanayici bir baba ve İrlandalı bir annenin tek kız çocuğu olarak doğmuştur. Üç erkek kardeşi olan Carrington eğitim hayatında kardeşleriyle eşit şartlara sahip olamamıştır. Yedi- sekiz yaşlarında okula gönderilen kardeşlerinin aksine ilk eğitiminde Leonora evde bir mürebbiyenin kontrolü altında tutulmuştur. Sonraki eğitiminin çoğunuda rahibelerden almıştır. Nihayet bir manastır okulu olan St. Mary's Ascot'a gittiğinde ise hemen okuldan atılmıştır. Rahibeler, ailesine; “ ‘Bu kız ne işle ne de oyunla işbirliği yapacak’ diye yazmışlardır” (Barnes, 2021). Zaten Carrington da bir keresinde “işbirliği yapmaya alerjisi olduğunu” söylemiştir (Carrington, 2020: 9). Koyu katolik olan ailesinin dini bir eğitim alması için gönderdiği sonraki geleneksel tarzda tüm okullardan da asi doğası nedeniyle uzaklaştırılmıştır. Örneğin; Berkshire, Ascot'ta gittiği ikinci Katolik St. Mary's manastırında “rahibeler onun sağ eliyle ileri doğru yazarken sol eliyle geriye doğru yazma biçiminden rahatsız olmuşlardır [Daha sonraki yaşamında, aynı anda iki eliyle de resim yapmıştır]” (Carrington, 2017:10). Bir diğerinde ise rahibelere göre, “bir azizin reenkarnasyonu olduğunu iddia etmiştir” (Solomon, 2021).

Bir dizi özel ders ve manastır okullarındaki başarısızlığından sonra, sanata olan ilgisi fark edilse de; ebeveynleri onu bu disipline yönlendirme konusunda pek istekli davranmamışlardır. Babası bunun yerine onun İngiltere kralının maiyetinde cemiyete bir *debutante*⁹ olarak sunulmasını tercih etmiştir.

“Debutante” olmak Leonora'ya hem küçük düşürücü hem de mental ve fiziksel olarak acı verici gelmiştir: "Bir taç takıyordum ve kafatasımı ısıırıyordu" diyerek ifade ettiği duygularında oldukça samimidir (Barnes:2021). Çünkü en ürkütücü ve hicivli kısa hikayelerinden biri olan *Cemiyete Takdim Edilen Kız* ailesinin sosyal konumuna dair ürettiği akıllamaz fikirlerden yararlandığı bu tecrübesine dayalı göndermelerle doludur. Hikayesine şöyle başlamaktadır: “Cemiyete takdim edileceğim dönemde sık sık hayvanat bahçesine giderdim. O kadar sık gidiyordum ki hayvanları benle aynı yaştaki kızlardan daha iyi tanıyordum. Bulduğum dünyadan kaçmak için soluğu hayvanat bahçesinde alıyordum her gün. En iyi tanıdığım genç bir dişi sırtlandı” (Carrington, 2020:17). Sırtlanla arkadaş olduktan sonra genç kadın, sırtlanı cemiyete takdim balosunda onun yerini alması için ikna eder. “Tabii sırtlan ‘Dans etmeyi bilmem ama bol bol sohbet edebilirim’ dediği zaman artık alışıldık toplumsal yükümlülüklerin geçerli olduğu bir dünyada değil, (...) bir peri masalında olduğunuzu anlarsınız. Gerçi peri masalında onun bir sırtlan olmadığını bilirsiniz ama Leonora Carrington'un öykülerinde sırtlanlar hep gerçektir” (Carrington, 2020:13). Bu imajıyla sırtlan, akşam erken

⁹ “Cemiyete takdim edilen kız” demektir. 18. yüzyılda İngiltere'de aristokratlar kızlarını iyi bir izdivaç yapmaları için sosyete ve basına takdim etmek üzere Saray'da bir ritüel gerçekleştirmeye başlamışlardır. Üst sınıf için bu ritüeller sosyal yaşam içinde önemli bir sıçrama tahtası olarak görülmüş ve uzun yıllar devam etmiştir.

saatlerde öldürdüğü ve yemiş olduğu hizmetçi kızın yüzünü takarak baloya katılır ve hikayenin sonunda pencereden atlayıp kaçarak uzaklaşır.

Çocukluğundan ilk gençlik yıllarına kadar sanata ilgi duyan sanatçı bu konuda resmi bir eğitim almaya kararlıdır. İstedığı şeye ulaşmaya kadar, Carrington istikrarlı ve gönençli bir bıkkınlık içinde hayata ve ailesine isyanını devam ettirmiştir. Ailesi sonunda onun -yaklaşık 14 yaşındayken- Floransa'da *Miss Penrose'un Sanat Akademisi*'nde resim eğitimi almasına gönülsüz de olsa razı olmuşlardır. "Orada vizyonunu şekillendirecek sanatçılara bakmaya başlamış, bunlar, doğaüstü ile yakınlığına, sıralı hikaye anlatımına, mizacını kullanmasına ilham vermiştir" (Carrington, 2017:10). 1935'te Londra'ya geri döndüğünde, yeterince saygın bir kurum olduğu konusunda babasını ikna eden annesi sayesinde bir yıl *Chelsea School of Art*'a devam etmiştir. Ancak her iki deneyim de onu evcilleştirmeye yetmemiştir. Zaten Carrington'un sevdiği bir meşguliyetiyle ilgili dahi olsa iğneleyici bir kurum fantezisi vardır. İçinde büyüdüğü aile konağı da (*Crookhey Hall*) dahil olmak üzere- ki onun için evi de bir kurumdur- bütün kurumlar sanatçının kapatılmaya, baskı altına alınmaya kısıtlanmaya olan nefretini açığa çıkarmaktadır. Ancak asgari düzeyde de olsa sanatla ilgili bilgiye erişimi belirli bir olgunluğa erişinceye kadar kurumlar vasıtasıyla devam etme konusunda istekli davranmıştır. Leonora Chelsea School of Art'dan birkaç ay sonra babasının arkadaşı Serge Chermayeff'in yardımıyla Fransız modernist Amadée Ozenfant ve Ursula Goldfinger tarafından yönetilen Ozenfant Güzel Sanatlar Akademisi'ne transfer olmuştur. Bu dönemde henüz 19 yaşında olan Carrington'un sanatı Amadée Ozenfant'dan aldığı sanat eğitimiyle bir ivme kazanırken, aynı zamanda onun plastiğini belirlemede de son derece etkili olmuştur. "Ondan öğrendiği klasik perspektif kurallarını resimlerinde mekansal diyalogları kurarken başarıyla uygulamıştır" (Carrington, 2020:11). "Leonora daha sonra Özenfant'ı öğrencilerinin tüm bir dönemi sadece bir nesneyi - bir elma - çizerek geçirmesini sağlayan titiz bir öğretmen olarak anmıştır" (Barnes, 2021).

Böyle titiz bir eğitime rağmen, bu dönem tuhaf bir şekilde Leonora'nın kendi dünyasıyla uyumlu bir bakış açısının sürrealizmde olduğunu keşfettiği dönemdir. Büyüyle, simyayla ilişkisi, hayvanlara olan takıntısı, insan, hayvan ve makine arasındaki ayrımlar üzerine ya da tüm bunların yokluğuna dair ilgileri, tam olarak bu dönemden sonra yazılı ve görsel oluşlarda belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır.

1937-41 yılları arasında yazdığı pek çok savaş öncesi hikayesinde ve hayvanlarla ortaklık kurduğu kişisel kimliğinde bu bakış açısının örnekleri görülmektedir. Örneğin, *Oval Hanumefendi*, *Sam Carrington Amca* adlı kısa hikayelerinde yoldaşı olan at ile diyaloglar kurmakta, *Üç Avcı* hikayesinde dört ayaklı insan-hayvan karışımı yaratıklarla karşılaşmakta, *Tam Kıyıda İlermeye Başladıklarında* adlı bir diğer kısa hikayesinde ise, ana karakter *Virginia Fur*, yarasa ve güvelerle hapsedilmiş saçlarında bir kedi ve kadın arasında sıkışmış bir tür melez olarak karakterize edilmektedir. Bu dönemde yaptığı resimler incelendiğinde; kuş başlı insanlar gibi sıklıkla antropomorfik yaratıklara ve metamorfoz sahnelerine rastlanmaktadır (bkz. Görsel 1 ve 2) "Leonora'nın birçok kurgusunda, sıradan bir insan bir sapma gibi görünmektedir" (Barnes, 2021).

Kasıtlı fantastik eklemeler ile gerçeği de çarpıcı biçimde gösteren bu sapmalar ancak sanatçının bir değerler üreticisi ve aktarıcısı olarak rolü algılandığında ortaya çıktığında açık seçiklik kazanmaktadır. Eğitim hayatı Carrington'un öyküsünde belki de çok az bir belirleyiciliğe sahiptir. Zaten arzu ve onun gücünü oluşturan fantezinin tek başına eğitici figürlerin ya da dinamiklerin sanata bakış açısıyla elde edilemeyeceği çok açıktır. Bununla birlikte içine doğduğu sosyo-kültürel ortam, aşkın dinamikler, kavramsal ve biyolojik karşılaşmalar vb. pek çok faktör sanatçının güdülenmesi ve amaç belirlemede etkili olmuştur.

3. Leonora Carrington'ın Sürrealist Karşılaşmaları ve Komplikasyonları

Çağdaşları arasında en uzun yaşama sahip olduğu için, öldüğünde *son sürrealist* olarak anılan Carrington'un sürrealizmi entellektüel ilgide sıklıkla gündeme gelen ve tartışılan konulardan biridir. Kendisini bir sürrealist olarak tanımlamasa da, onu bir sürrealist olarak tanımlayan ilgi bu etiketle ilgili haklı gerekçeler sunmaktadır. İlk olarak bu

ilgi sanatçının çocukluk yıllarından itibaren varlığın alternatif yeniden tanımlamaları için önerdiği bazı revizyonlar üzerinden özellikle mental sağlığına yoğunlaşmaktadır. İddiaya göre;

Carrington efsaneye ve sihire yabancı değildi. (...) Küçük bir çocukken hayaletler ve hayvanlar görüyordu - vahşi bir kaplumbağa, bir at ya da bir kedi onun görüş alanından ‘tırısa geçerci’. Eksantriklikleri burjuva İngiliz ailesini rahatsız etse de, bunun gibi hikayeler, Carrington'ın erken yaşlardan itibaren şeyleri hemen algılanabilecek olanın ötesinde görebildiğini gösteriyordu” (Leddy, 2019).

Bu mistisizm içeren ifadeler Carrington’un sürrealizmini ve gizemini ilkin genetik bir faktör olarak sunmaktadır. Aslına bakılırsa, çocukken sanatçı zaten fanteziye eğilimlidir. Çünkü Carrington, evi *Crookhey Hall*'de büyükannesi, annesi Maureen Moorhead ve İrlandalı dadısı tarafından kendisine anlatılan fantastik halk hikayeleriyle, Kelt mitleriyle büyümüş ve kuşkusuz bu hikayelerin oldukça etkisi altında kalmıştır. Diğer taraftan Carrington sürrealizme çocukluk yıllarından zaten aşınadır. 1927'de, daha on yaşındayken, Londra'daki *Left Bank Galerisi*'nde ilk sürrealist tablosunu görmüş ve birçok sürrealistle tanışmıştır. Sanatçı ayrıca bir mistik ve sürreal dünyadan ilham alan iki yazarın kendisini şekillendirdiğinden de bahsetmiştir:

Biri, 1920'lerde hala yabancılar için yasak olan Tibet'teki Lhasa'yı ziyaret eden ilk Avrupalı kadın olan Alexandra David-Néel'di. Kılık değiştirerek, David-Néel Tibet sınırını geçmiş ve Budist dinine daldıktan sonra bir lama olmuştur. (...)

İkinci ilham kaynağı ise annesi tarafından verilmiştir: Herbert Read'in yeni kitabı Sürrealizm'in bir kopyası. André Breton, George Hugne, Paul Éluard gibi alanın öncülerinden bazılarının katkıları içeriyordu. Kapağında Ernst'in bir eserinin reproduksiyonu vardı” (Solomon, 2021).

Kitabın içinde de Ernst'e ait olan ve şu anda MoMA'da olan *Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk* (1924) adlı çalışmasının siyah beyaz bir görseliyle karşılaşmış; bu görsel onda derin bir tanıma tepkisi uyandırmış ve bunun ne hakkında olduğunu bildiğini düşünmüştür” (Warner, 2017). Bir başka seferde de bu illüstrasyon hakkında şöyle demiştir: “ ‘Bir şey size gerçekten dokunduğunda yakıcı bir his verir, içinizi yakar sanki’” (Carrington, 2020:11). Hocası Ozenfant'ın teşvikiyle 1936 yazının başlarında Londra'daki *New Burlington Galerileri*'nde düzenlenen ilk *Uluslararası Sürrealist Sergi*'yi ziyaret ettiğinde de Salvador Dalí, Francis Picabia, Picasso, Marcel Duchamp, Man Ray, Paul Klee, Roland Penrose, Meret Oppenheim gibi sürrealistlerin yanında yine Max Ernst'in işleriyle karşılaşmış ve çok etkilenmiştir.

Bu ilk kavramsal karşılaşmalardan sonra; Carrington, Max Ernst'le tanışarak, onunla sonunda fiziksel bir ilişki de kurmuştur. Bu birliktelik sonraki özel ve profesyonel sanat yaşamında önemli bir adım olarak görüldüğü için, sanatçının kişisel tarihinde sürrealizm açısından entelektüel ilgiyi en fazla cezbeden karşılaşmalardan biri olarak görülmüştür. 1937 yazında, “Leonora, Max ile ilk olarak Goldfinger'lar tarafından verilen bir ev partisinde tanışmıştır” (Barnes, 2021). Partiye Ernst'le tanışmaya davet edildiğinde tereddüt etse de, Max'in yemekte onun için yaptığı bir jest – “Leonora'nın masadan aşağı yuvarlanan bira şişesini parmağıyla durdurmuştur”- ile karşı karşıya geldikleri ilk anda birbirlerine aşık olmuşlardır (Carrington, 2020:11). “André Breton, Haziran 1937'de aşıklar arasındaki karşılaşmayı bir *tehlike nesnesi* vakası, nesnel bir şans karşılaşması olarak tanımlamıştır. Leonora'nın annesinin ona önceki Noel'de Herbert Read'in Sürrealizm'inin bir kopyasını verdiği andan itibaren önceden belirlenmiştir” (“Impressionist & Modern Art Evening Sale”, t.y.). Nedeni ne olursa olsun onlarca yıl sonra bile Carrington Ernst ile ilk buluşmalarını değerli kılmış ve neredeyse kutsamıştır: “Max o anda her kadının beklediği adamdı; işte oradaydı, hep hayal ettiğim adam, harika bir birliktelikti” (“Impressionist & Modern Art Evening Sale”, t.y.). Ernst için ise, “Leonora her sürrealistin sahip olmayı hayal ettiği *femme enfant*'dı. Naif ruhu bilinçdışı aleme açılan bir kanal olabilecek çocuk kadın” (Carrington, 2020:11).

Tanıştıklarında Carrington 19, Ernst ise 46 yaşında idi. Aralarındaki yaş farkına aldırmadan ve Ernst'in Marie-Berthe adındaki bir kadınla evli olmasına rağmen sevgili olmuşlar ve Paris'te yaşamaya karar vermişlerdi. Sürrealistler Ernst'e alter-egosu ya da ikinci kişiliği olarak *Loplop: Üstün Kuş* adını vermişlerdi. Ernst ise, Carrington'a vahşi ruhuna ve hayvanlara olan takıntısına uygun olarak *Rüzgarın Gelini* demiş ve onun alter-egosu da *at* olmuştu (Barnes, 2021). Öte yandan Carrington'a verilen ilk takma ad bu değildi. Yıllar sonra sanatçının biyografisini yazan kuzeni ona *Prim* olarak hitap ederek evinden ayrılışını ve Ernst ile Paris'e gidişini dramatik bir biçimde şöyle aktarmaktaydı:

Çoğu ailede hayaletler öldü ama benim ailemde, dışarıda bir yerlerde, hayaletimiz hala hayattaydı. Adı Prim'di ve 1937'de 20 yaşındayken bir sonbahar gününde aramızdan ayrılmıştı. Prim pazar öğle yemeğinde boş sandalyeydi. (...)Ve arada sırada, annesi olan Büyük Teyze Maurie'nin yüzündeki sisli gözlü, uzak bakıştı.

Çocukluğum boyunca Prim hakkında söylenen iyi bir kelimeyi hiç duymadım. Akrabalarımıza göre, o yetersiz, sadakatsiz ve tehlikeliydi. İmkansız bir yaratıktı, vahşi bir çocuktu, bir kızın anlaşılmaz bir bulmacasıydı; Evcilleştirilmeyi reddeden ve sonunda, herhangi bir aileden daha fazla tahribat yarattığında makul bir şekilde katlanılması beklenebilecek genç bir kadın, sadece gün batımına doğru kaçtı (Moorhead, 2017).

Carrington bir defasında onu Paris'e götüren şeyin "Max'in genital sorumlulukları" olduğunu söylemiştir. (Carrington, 2017:11). Ancak tek nedenin bu olmadığı açıktır. O ve Ernst bir duygu ve suç ortaklığı yapmışlardır. Buna göre; "Leonora'nın Ernst'le ortak yanı, onun bir Katolik olarak yetiştirilmiş olması ve *kendini beğenmişleri skandallaştırmak* için yaramaz küfürlerle *mest olmasıdır* (Carrington, 2017:12). Diğer taraftan Ernst ile birlikte olduktan sonra Paris'te kendisine ilham olacak sürrealist yazarların, fotoğrafçıların ve ressamların pek çoğuyla tanışmıştır. İnsan, mit ve makinenin komik ve tuhaf eşleşmelerinde güzellik olduğuna inanan, heterojen yan yana gelmeleri kutsayan sürrealistlerin doktrinleri ve birbiriyle temas etme biçimleri Carrington'ın hayal gücü için verimli bir zemin oluşturmuştur.

Carrington ile Ernst'in ilişkisi sadece romantizm ve sanatsal koşullar açısından ortaya konulamaz. Muhtemeldir ki babayla ya da eril erk ile olan yaşadığı olumsuz çocukluk ve ilk gençlik yılları da Ernst'e olan ilgisini beslemiş ve onunla organik ve vital bir ortaklık kurmasını sağlamıştır. Hitlerden daha fazla koktuğunu söylediği babası Ernst'le ilişkisinin tek değil ama en güçlü komplikasyonlarından biri olmuştur. İlişkilerinin haberi ailesine ulaştığında; "Carrington'ın nüfuzlu babası ilişkilerinden o kadar rahatsızdır ki, sanatının kamuya açık nezaketi rencide ettiği ve yetenekli ve asi kızını bir daha asla görmemesini sağladığı gerekçesiyle, Ernst'in tutuklanması için bir emir çıkarmıştır" (Thorpe, 2017).



Görsel 1. Leonora Carrington, *Lord Şamdan Yemeği*, 46 x 61 cm. 1938, t.ü.y.

Sanatçı mental olarak kendisini çok zorlayan babasına karşı duygularını ve duruşunu; ana karakter Lucretia'nın babasıyla zor bir ilişkisinin olduğu *Oval Hanım* (1937-38) adlı kısa hikayesinde açık seçik ortaya koymuştur. Lucretia'nın babası onun en değerli eşyası olan *Tatar* adlı sallanan bir atı yakmakta ve Lucretia, sanki bir hayvan aşırı işkence çekiyormuş gibi yukarıdan gelen o korkunç kişnemeyi duymamak için kulaklarını kapatmaktadır. Hikayede babasıyla ilgili son derece argo ve nefret dolu söylemler de mevcuttur. Örneğin; kendisine sunulan bir fincan çay teklifine şöyle yanıt vermektedir: “İçmem de yemem de. Babamı o piçi protesto ediyorum” ve ilerleyen satırlarda da “Açlıktan ölsem bile babam asla kazanamayacak” diye ekleyerek, babasıyla ilişkisini yeme pratiği üzerinden bir güç gösterisine dönüştürmektedir (Carrington, 2020:22). Resimlerinde ise “elit ve fallik suretiyle ‘şölenler, pazarlar, buluşmalar, oturumlar, tartışmalar, yönetim kurulu toplantıları, at yarışı buluşmaları ve *meating* denen et yeme toplantılarına’ başkanlık eden” babasını *Lord Şamdan* olarak görselleştirmiştir (Carrington, 2020:22) (bkz. Görsel 1). Örneğin, bir bebeği yiyen obur kadın figürleri ile babasını aynı sahnede görselleştirdiği *Lord Şamdan Yemeği*(1938) resmi buna doğrudan bir örnektir. Burada dinsel bir ayini bir barbarlık hikayesine dönüştüren Carrington’ın aynı zamanda annelik ve dinin sembolik düzenini kasıtlı olarak tersine çevirdiği görülmektedir.

Babasından sonra, Carrington’un sürrealist üretimlerinin ilk dönemine damgasını vuran bir diğer komplikasyonunu ise; Ernst’in ayrı yaşadığı eşi oluşturmuştur. Eşi Marie-Berthe Aurenche'nin duygusal baskısı, ilişkiye artan bir gerilim getirmiştir ve bu gerilimin ortadan kalkması için Carrington ve Ernst 1938'de Fransa'nın güneyindeki Saint Martin d'Ardèche'ye taşınmıştır. Paris'te Ernst'in acılı karısından kaçan çift Rhône Vadisi'nde yer alan bu ikinci lokasyonlarında satın aldıkları küçük taş bir çiftlik evine yerleşmişlerdir. Çift, başlangıçta gizli tutmaya karar verseler de sonradan popüler hale gelen ve Roland Penrose, Leonor Fini, Man Ray gibi ünlü ziyaretçileri olan Saint-Martin-d'Ardèche'deki bu evin dönüştürülmesinde yaratıcı bir işbirliği yapmışlardır. Evin hem içi hem dışı için marjinal imgelerden ve melezlerden oluşan çeşitli resimler ve heykeller tasarlamışlardır: balık ve kertenkeleye benzeyen varlıklar, at-kadınlar, kırmızı tek boynuzlu bir at, boynuzlu deniz kızı heykeli... Evin cephesine ise tanınmakta güçlük çekilmeyecek şekilde kendilerini yan yana iki yüksek kabartma olarak yerleştirmişlerdir. “Bu kabartmalarda cübbeli bir erkek figürü olan Ernst, bacaklarının arasında alter egosuyla, galklayan bir kuş ile birleşmiştir. Carrington ise yuvarlak, güçlü bir şekilde çıkıntılı göğüsleri olan ve elinde kesik bir kafa tutan yüzü olmayan bir kadın figürü ile temsil edilmiştir” (Emre, 2020).

Ernst, bu dönemde Carrington'ın çalışmaları konusunda oldukça destekleyici davranmıştır. İlk kısa öyküsü *Korku Evi* (1938) için “Önsöz ya da *Loplop Rüzgarın Gelinini Sunar*” şeklinde alter egolarının birleşmesini umduğu bir giriş yazmış ve kitap için kendi imzasını taşıyan illüstrasyonlar yapmıştır. “1938 yılının baharında 120 nüshadan oluşan baskısını yayımlandığında ise, Carrington bir anlamda Ernst ile ilişkisinin halka arzını dolaylı olarak gerçekleştirmiştir” (Barnes, 2021). Ardından “Korku evi, Paris ve Amsterdam'da uluslararası gerçeküstücülük sergilerine katılarak sunduğu katkılarla kitabın ortağı ve sanatçısı olan Max Ernst tarafından tanıtılmıştır. Bunu bir yıl sonra ikinci bir koleksiyonu oluşturan *La Dame ovale* [Oval Lady] izlemiştir. Bu koleksiyon ise Carrington'ın en özlü ve akılda kalan öykülerinden birkaçını içermektedir: “Cemiyete Takdim Edilen Kız”, “Aşık Adam”, “Kraliyet Davetiyesi” ve “Sam Carrington Amca”—yine Ernst'in hayali, sahte ciddi baskılarıyla resmedilmişti” (Carrington, 2017:7).

Ernst ve Carrington için 1938 yazı, münzevi mekanlarında birbirlerinin etrafında mitlere ve fantezilere daldıkları yoğun bir yaratıcı çalışma dönemi olarak geçmiştir. Ancak bu dönemde Ernst'in Carrington'ın sanatını onun yazılarında olduğu kadar teşvik etmediği iddia edilmektedir. Bu iddialardan birine göre; Max, Carrington'ın hikayelerinde daha verimli olduğunu düşünmektedir: “Yazısı ve resmi arasındaki ilişki sorulduğunda ise, Carrington dolaylı bir ipucu vermiştir: ‘Görüntü dünyası ile kelime dünyasını kendi zihnimde uzlaştıramadım. İncil'in sesin önce geldiğini söylediğini biliyorum - emin değilim. Belki aynı anda [oldular], ama her şey nasıl sağlaştı?’ ” (Warner, 2017).

Bir diğ er iddia Carrington'un yeteneği karşısında Ernst'in egosunun devreye girmesidir. O dönemde Ernst'in pek çok çalışmasının biçim ve içerik bakımından Carrington'unakilere benzediği söylenmektedir. Hatta Ernst'in onu bir yardımcı-hizmetçi gibi görmeye başladığı yönünde iddialarda vardır. Buna göre, "yetişkin yaşamının büyük bir bölümünde evli olan daha yaşlı sanatçı [Marie-Berthe ikinci karısıydı], aynı zamanda *femme-enfantın*n bir *femme de ménage* olmasını bekliyordu" (Carrington, 2017:8). Bunlara karşılık, kuzeniyle yaptığı röportajda Carrington Ernst'in kendisi ve sanatı üzerindeki muazzam etkisini "Beni çok eğitti. Beni gerçekten eğitti - uygun bir eğitim, manastır eğitimi değil" şeklinde ifade etmiştir (Barnes, 2021). Bununla birlikte, Carrington Ernst'le suç ortaklığı yaparak büyü lü bir sığınağa dönüştürdükleri evlerinde en popüler iki resmini de tamamlamıştır. Sanatçının kendi sembolizmini ve mitolojisini yansıtan bu resimlerden ilki sürrealist eğilimle yaptığı ilk büyük resmi olan *Otoportre:Şafak Atı Hanı* (1937-38)'dır (bkz. Görsel 2).



Görsel 2. Leonora Carrington, *Otoportre:Şafak Atı Hanı*, T.ü.y., 65 x 81,2 cm, 1937-1938. New York Metropolitan San at Müzesi



Görsel 3. Leonora Carrington, *Üstün Kuş: Max Ernst'in Portresi*, yaklaşık 1939, t.ü.y., 50,3x26,8 cm, İskoçya Ulusal Galerileri

Bu otoportrede bir iç mekanda ön planda süslü bir sandalyenin kenarına tünemiş Carrington kendini bir sırtlan ve bir at ile resmetmiştir. Resimde kendisi bir el hareketiyle çizgili bir sırtlana yönelmiştir. Sırtlan da tek ayağını kaldırarak ona yakınlık etkisi oluşturmuştur. Arkasında tam başının üstünde kuyruksuz sallanan bir oyuncak at, uçar gibi asılı durmaktadır. Karşı duvarda perdeleri olmasa resim gibi duran açık pencerenin ötesinde gölgesiyle beraber dörtnala giden bir başka at görülmektedir. Resmin sol tarafında yerde ne olduğu anlaşılamayan belli belirsiz bir imge vardır. Carrington'un kabarık saçları ise atın yelesini ve sırtlanın kürkünü ve rengini taklit ediyor gibidir. Tavanın çok az resme dahil edilmesiyle perspektif etkisinin arttırıldığı odada iki duvar ve zemin büyük bir alan kaplamıştır. Carrington'un kapalı alanda vahşilerle gerçekleşen bu buluşmasında bir gerilim de hissedilmektedir.

Resimde optik algıya çarpan her imgenin Carrington'un kendi sembolizmi içinde bir ya da birden fazla anlamı vardır. Joker bir imge gibi hem yazılarında hem resimlerinde dolaşımda olan "at" bilindiği üzere Ernst'in ona uygun gördüğü avatarıdır. Zaten padoklar, geçmişte sanatçının çocukluğunun heyecan ve ihlal bölgelerini oluşturan yerler olmuşlardır. Üzerinde beyaz binici pantolonu ile Carrington bu mekan sembolizmini de yansıtmaktadır. Bundan başka "çocukken kendisine anlatılan kelt mitolojisinden, beyaz bir ata binen bereket Tanrıçası Epona'ya da aşınadır ve Carrington, çalışmasında bir at imgesi kullanmışsa bu onun özgürlük ve bağımsızlık isteğiyle ilişkilendirilmektedir" (Campbell, t.y.). Bir başka yorum; Carrington'ın at imgesi ile ilişkisini cinsiyetçi normlar üzerinden kurmaktadır. Buna göre, "Carrington'ın atlarla bu kadar yakından özdeşleşmesinin nedeni; erkeklerin kadınlara bakışı ve bunun sürrealist çevrede de yoğun bir şekilde devam ediyor oluşudur. Kendini, bir araç olarak kullanılan atlar gibi hayal ettiği ve hissettiği durumların göstergesidir" (Carwford, 2017). Sallanan hobi atının ise Fransızca'da 'Sallanan At' anlamına gelen Dada hareketine arsız bir gönderme olduğu düşünölmektedir (Petre, 2018).

Sırtlana gelince; Carrington yalnızca atlarla değil, aynı zamanda sırtlanın ham ve vahşi hayvancılığıyla da kendini özdeşleştirmektedir. “Bir sırtlan gibiyim, çöp kutularına giriyorum. Doymak bilmeyen bir merakım var” diyen Carrington’da bu hayvan tüm gerçekliğiyle daha önce *The Debundante* hikayesinin baş karakterlerden biri olarak karşımıza çıkmıştı (Campbell, t.y.). Bu resimde sert yüzlü ve üç göğüslü olmasından yine dişi olduğunu anladığımız sırtlanın muğlak cinsel özelliklerinin sanatçının asi ruhunu etkilenmiş olması olası gibi görünmektedir. Çünkü dişi sırtlanların hermofrodit olduğu erkeklerden daha güçlü ve daha agresif oldukları için sürüyü yönettikleri bilinmektedir. Bu özellikler ise resimde Carrington’ın sırtlanla özdeşleşim geliştirdiğini düşündürmektedir. Diğer taraftan “çift cinsiyetlilik durumu bir simya sembolüdür ve kutsal ruha yönelik arayışın bir ilgisini oluşturmaktadır”. (Carrington, 2021:20) Bu nedenle simya ile yakından ilgili olan sanatçı “sırtlan vasıtasıyla kendi cinselliği ve bir sanatçı olarak yeni keşfettiği özgürlüğü hakkında da bir fikir sunmaktadır. Çünkü oturan figür hem erkek hem de kadındır ve büyük olasılıkla Carrington ve Ernst’i tek kişi olarak temsil etmektedir” (Petre, 2018).

Resmin sol tarafında yerde ne olduğu anlaşılamayan belli belirsiz imge ise bir rezonans etkisi yaratmaktadır. Rezonanslar da mistik güçlere, büyüye inanan Carrington’ın resimlerinde sıkça kullandığı gizemlerden biridir. Bu esrareniz katkıları onaylayan resmin çarpık perspektifi ve pencereden görünen manzara sanatçının kendi gerçekliğini yeniden hayal etme girişiminin birer göstergesi olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Yine aynı dönemde benzer referanslar kullanarak yaptığı diğer popüler resmi *Üstün Kuş: Max Ernst’in Portresi*(1939) ise Leonora Carrington sürrealist sanatçı ile olan ilişkisine bir övgü niteliğindedir (Bkz. Görsel 3). Bir balık kuyruğu ile tamamlanan tüylü kırmızı bir pelerin ve sarı çizgili çoraplarla şamanik bir figürmüş gibi resmedilen Max’in elinde opak bir fener vardır ve içinde bir at vardır. Carrington’un hayvan vekili olarak yine başka bir beyaz at, arka planda donmuş ve buzda kapana kısılmış olarak Ernst’e bakmaktadır ve ikisi Carrington’ın Fransa’da çatışmaların eşliğindeki duygularını sembolize eden bir manzarada; ıssız ve soğuk bir yerde yalnızdılar. Atların buradaki anlamı daha belirsizdir: Atlar, Ernst’e ileriye doğru rehberlik ediyor olabilir veya hapsedilmiş ve onun insafına bırakılmış olabilir. Resim, o zamanki ilişkilerindeki kararsızlığın bir kısmını yakalamakta ve Carrington’ın hissettiği ve kurtulmayı umduğu duygusal ve fiziksel tutsaklığın güçlü bir hissini aktarmaktadır. Ancak Ernst ve Carrington’un kuş ve atdan oluşan alter-egolarını birleştirme idealinin bir yansıması olarak hayat bulan bir resim olarak tarihsellik kazanmaktadır.

Bazı yeni komplikasyonlarla kesintiye uğrayıncaya kadar, resim, kolaj ve otomatik yazı ile ortak çalışma süreçlerini keşfeden Carrington ve Ernst ile Rhone Vadisindeki romantik dönemleri boyunca sürrealist uygulamalarına dalıp, münzevi pastoral hayatlarına devam etmişlerdir. Ancak bu soluklanma kısa sürmüştür. Paris’ten taşınmak Ernst’in karısını uzak tutmaya yetmemiştir. Kendilerini takip eden karısı Marie- Berthe ile birlikte Ernst yeniden Paris’e dönmüştür. Carrington Ernst’in Saint-Martin-d’Ardèche’ye geri dönüşünü beklediği süreç için “Bence bu ölüm uygulaması” demiştir (Carrington, 2017:11). Bu hırçın üçgeni ise *Little Francis* adlı romanında kurgulamıştır.

İkili için, Marie-Berthe’den daha büyük bir komplikasyon ise Avrupa’yı saran faşizm dalgası olmuştur. Evlerinde bir yıldan biraz fazla sürdürdükleri pastoral hayatları Ernst’in tutuklanmasıyla gölgelenmiştir. 1939 yılında önce Fransa’da istenmeyen bir yabancı, bir *düşman uzaylı* olarak Largentière’deki hapishanede tutulmuş ve sonunda Carrington’un çabası ve Paul Éluard’ın müdahalesi ile Max Ernst Saint-Martin-d’Ardèche’ye geri dönmüştür. Bu tedirgin dönemde sanatçı arkadaşına yazdığı mektuplarda özellikle günlük yaşamı ve yemek üzerine vurgu yapmıştır. Çünkü, “yemek pişirmeye ve yeni yemekler icat etmeye olan sevgisinin bir göstergesi, aynı zamanda ortaya çıkmaya başlayan kıtlığa bir tepkiydi” (Barnes, 2021).

Savaş ilanından sonra Mayıs 1940’ta Max’in bu kez Almanların *dejenere* sanat olarak kabul ettiği şeyleri ürettiği için tekrar tutuklanması ise Carrington’da şiddetli bir depresyon ve endişe sarmalını başlatmıştır. Evlerinde yalnız kaldığında yokluğunun ilk gününü kusturmak için portakal çiçeği suyu içerek geçirdiğini yazmıştır:

Midemi depremler gibi sızlatan bu spazmlar yüzünden üzüntümün hafifleyeceğini umuyordum. Artık biliyorum ki bu, o kusmaların yönlerinden sadece biriydi: Toplumun adaletsizliğini fark etmişim, önce kendimi arındırmak, sonra onun acımasız beceriksizliğinin ötesine geçmek istiyordum. Midem o toplumun oturduğu yerd, aynı zamanda dünyanın tüm unsurlarıyla birleştiğim yerd (Carrington, 2017:24).

Carrington bir yandan yeme pratiğini bir arınma ritüeline dönüştürerek içinde bulunduğu durumu nötralize etmeye çalışmış ama aynı zamanda Ernst'le ilişkisinden de şüphe duymaya başlamıştır. Kendisinden yaşça büyük olan Ernst'in artık kendisi için bir tür baba figürü olduğunu, onunla birlikteliğinin "babasından ikinci kez kurtulmaya yönelik bilinçsiz bir arzuya ihanet ettiğini ve yaşamak istiyorsa, Max'i ortadan kaldırmak zorunda olduğunu düşünmeye başlamıştır" (Carrington, 2017:24).

Ernst'in yokluğunda arkadaşları onu savaşı bahane ederek İspanya'ya kaçması için ikna etmişlerdir. Fransa'dan İspanya'ya uçuşu ise gerçek anlamda bir deliliğe dönüşmüştür. Artan kaygıları, paranoya, yalıtılma ve bir dizi halüsinasyonla birleştiğinde; İspanya'da psikotik bir çöküntü yaşamış ve ailesi tıbbi bakımına müdahale ederek onu Madrid'te bir kliniğe yatırmıştır. Burada korkunç bir tedaviye katlanmış, elektroşok tedavisi görmüş, tüm dünyada yasaklanan ilaçlarla tedavi edilmeye çalışılmış, ağır şekilde uyuşturulmuş ve ayrıca doktorlarının cinsel istismarına uğramıştır. Andre Breton, Carrington'u bu tecrübelerini yazması konusunda teşvik etmiştir. "Onun bakış açısından, İngiliz sanatçı, vahşi ilham perisi, femme-enfant, gerçeküstücülüğün en arzu edilen tutkularından birini, modern çağın katabasis'ini, aklın diğer tarafına yolculuk gerçekleştirmiştir" (Carrington, 2017:14). Daha sonra bu kötü koşulları, deneyimini ve hastaneye yatışını *Down Below* (1944) adlı hatıratında anlatmıştır. Hastaneye yatılmadan önce kendisinin seçilmiş kişi olarak Madrid'e gönderildiğini ve varlık nedeninin savaşı durdurmak ve dünyayı kurtarmak olduğuna inanmaya başlamıştır. *Down Below*'da bu zamanı hatırlamakta ve okuyucuyu şöyle çağırılmaktadır:

Tam olarak üç yıl önce, Dr. Morales'in İspanya Santander'deki sanatoryumunda, Madrid'den Dr. Pardo'da ve İngiliz Konsolosu beni tedavi edilemez bir şekilde delirtti. (...) Bu deneyimi yeniden yaşamak zorundayım, çünkü bunu yaparak, sizin için yararlı olabileceğime inanıyorum, tıpkı sizin o sınırın ötesindeki yolculuğumda, beni açık tutarak ve beni mümkün kılarak yardımcı olacağınıza inandığım gibi. Konformizmin düşmanlığına karşı kalkanım olacak maskeyi istediğim gibi takıp çıkaracağım (Carrington, 2017: 23).

Carrington, sanatı için bir ilham kaynağı olarak sıklıkla bu zihinsel travma dönemine ve histerik deneyimine bakmıştır. Akıl hastalığıyla ilgili deneyimlerini yazmanın yanı sıra; psikotik çöküşünü çağrıştıran birkaç unutulmaz, karanlık resim de yaratmıştır. *Dr. Morales'in Portresi* (1943) ve mental ve fiziksel kaçış planlarını gösteren *Down Below Haritası* (1941) adlı eserleri bu kötü tecrübelerini anlatmaktadır (Bkz. Görsel 4 ve 5).



Görsel 4.
Leonora Carrington,
Dr.Morales'in Portresi ,
(yaklaşık 1943)



Görsel 5.
Leonora Carrington,
Down Below Haritası, yakla-
şık. 1941, 32,4x25,1 cm.
kağıt üzerine mürekkep, 222



Görsel 6.
Leonora Carrington, *Elveda Ammenotep*
1960, t.ü.y, Galeria de Arte Mexicano

Otopsi, ritüel, bilim ve sihir arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran daha geç tarihli bir resmi olan *Elveda Ammenotep*'te de bu tecrübesine gönderme yapan klinik bir vaka görülmektedir (Bkz. Görsel 6). Resimde bir ameliyathanede ataerkil toplumun temsili olarak Firavun'un içindeki kötülük çiçeğini ortadan kaldırmaya çalışan rahibeler, operasyonu gerçekleştirirken erkekleri saf dışı bırakmışlardır. Yine klinikteki deneyimini görsel olarak tasvir ettiği ve kitabıyla aynı adı taşıyan bir diğer resminde ise maskeler üzerinden gönderme yaptığı bir *persona* fikri vardır.

Carrington Aralık 1940'ta Santander'deki doktor kuzeninin (Guillermo Gil) yardımıyla klinikten çıksa da; ailesi onun için yeni bir rota belirlemiş ve önce Lizbon'a, oradan da gemiyle başka bir sanatoryuma yatırılacağı Güney Afrika'ya gitmesine karar vermiştir. Lizbon'da bir hemşire ile geçici olarak hastaneden çıkarken; Meksika Büyükelçiliği'ne kaçmış ve burada büyükelçinin ve Pablo Picasso'nun arkadaşı diplomat Renato Leduc ile tanışmıştır. Leduc, Carrington'la diplomatın eşlerine verilen dokunulmazlığı ve korumayı sağlamak için onunla evlenmiş ve birlikte New York'a taşınarak bir yıl boyunca burada ikamet etmişlerdir. Carrington'dan hemen sonra Max Ernst de hamisi ve destekçisi olan Peggy Guggenheim ile formalite bir evlilik gerçekleştirerek Amerika'ya gitmiştir. Guggenheim göre Max; "her zaman ilgi odağı olmak isteyen (...) talepkar küçük bir çocuk gibiydi. Leonora, hayatına ve sanatına kendini kaptırmak ya da ünü ondan önce Amerika kıyılarına ulaşan birinin gölgesinde oynamak istemiyordu" (Barnes, 2021). Bu nedenle Max'in ilişki talebine karşın, Carrington Renato ile Meksika'ya gitmeyi seçmiştir. Şu sözleri Guggenheim'ı destekler gibidir: "Kimsenin ilham perisi olmaya vaktim olmadı... Aileme isyan etmekle ve sanatçı olmayı öğrenmekle çok meşguldüm" ("Leonora Carrington", t.y).

Carrington son on yılda uluslararası bir üne sahip olsa da, kendisinin yeteneğini kabul eden erkek çağdaşlarıyla aynı ligde değildi. Büyük kısmı erkek olan sürrealistler pek çok açıdan ikonkırıncı olsalar da, zaman zaman erkek sovenizminden de kaçınmamışlardır. Böyle bir ortamda var olabilmek için Carrington, sanatında "keltik mitler ve anaerkil inanışlar, doğu ezoterizmi ve en çok da vahşi doğadan" esinlenmiştir (Danacı, 2021). Özellikle Meksika yıllarında bu ilgileri yaşamsal faaliyetlerinin seyrine göre tematik olarak daha da açık seçik hale gelmiştir.

4. Carrington'un Meksika Yılları ve İlham Perileri

Carrington Meksika'ya geldikten yaklaşık bir yıl sonra Renato Leduc ile boşanmıştır. Meksika'da ise hali hazırda Avrupa ve Amerika'da sürgünde olan ve Meksika'ya sığınma talebinde bulunan komünist ve sosyalistlerden oluşan bir sanatçı ve yazar topluluğu bulmuştur. Frida Kahlo ile tanışmış, Fransız şair Benjamin Péret ve İspanyol sevgilisi ressam Remedios Varo ile Macar fotoğrafçı Kati Horna ve heykeltıraş kocası José ile derin dostluklar kurmuştur. 1946'da herkesin *Chiki* olarak bildiği Emerico Weisz Schwartz adlı başka bir Yahudi Macar fotoğrafçı ile evlenmiş ve Pablo ve Gabriel adında iki oğlu olmuştur.



Görsel 7. Leonora Carrington
Masanın Etrafında Üç Kadın, 1951



Görsel 8. Leonora Carrington
Ve Sonra Minotor'un Kızını Gördük, 1953

Yetişkinlik yıllarını Meksika'da geçiren Carrington buradaki sanat grubuyla yaratıcı ve üretken bir bağ oluşturmuştur. Kadın grubunu oluşturan Remedios Varo ve Kati Horna ile olan dostlukları 1940'lar ve 1950'ler arasındaki bazı çalışmalarına ilham olmuştur. *Masanın Etrafında Üç Kadın* (1951) adlı eseri buna bir örnektir (Bkz. Görsel 7). Özellikle Varo ile birlikte simya, mitoloji, folklor, büyü ve Tarot'u keşfetmişler ve birlikte üretmişlerdir. Carrington yine bu dönemde yazdığı ünlü romanı *The Hearing Trompet* (1974)de *Carmella Valasquez* karakterini Remedios'a dayandırmıştır. Bu roman ailesi tarafından bir huzurevine teslim edilen yaşlı bir kadının gittiği yerde keşfettiği büyülü ve tuhaf dünyayı anlattığı gerçeküstü bir hikaye üzerine kurgulanmıştır. Carmella, romanın baş karakteri Carrington'ın kendisini temsil eden *Marian Leatherby*'a bir işitme trompeti hediye etmiş ve ona yeni bir düşünme biçimi sunmuştur. Romanda Leatherby doksan iki yaşında ve kıllı çenesi olan sağır, dişsiz yaşlı bir kadın olarak karakterize edilmiştir. Bu seçiminin nedenini "Tekinsiz şeylerle alay edebilmek için hoş, yaşlı bir kadın gibi görünmek istemedim" şeklinde açıklamıştır (Carrington, 2021:7). Bu aslında Carrington'un feminizmini açığa çıkaran fikirlerinden birisidir. Keza bu dönemde resimlerinde de edilgen kadın fenomenini güzelleşen erkek egemen sürrealist sanat anlayışına karşı; onun verilerinden beslenerek ama aynı zamanda ona karşı değiştirerek, dönüştürerek, enkarne ederek fikirselleştirdiği, imgeleştirdiği kadınları kurgularında dik başlı genç dişi canavarlara dönüştürdüğü görülmektedir. *Gece Kreşi Herşey* (Night Nursery Everything) (1947), *Dev Bebek/Yumurtanın Muhafızı* (1947), *Kedi Kadın heykeli* (1951) ve *Sonra Minotor'un Kızını Gördük* (1953) çalışmaları buna örnektir. (Bkz. Görsel 8-9-10-11). Ayrıca 'Dev Bebek/Yumurtanın Muhafızı' eseri 2009'da yaklaşık 1,5 milyon dolara satıldığı için sanatçının en ünlü eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu resim sanatçının kökleri ile ilişkisellik kurmayı mümkün kılan detaylara sahip olması bakımından da son derece önemlidir. Resimde merkezi bu figürün etrafı altın renginde buğday tarlası ile çevrelenen küçük bir yüz vardır. Bu parlak tarlanın ortasında yüzer gibi görünen kafanın altında kırmızı bir elbise üstünde beyaz bir pelerinle çizilmiştir. Elbisenin pelerin tarafından kapanmadığı bölümlerde garip kuş başlı insanlar ile ağaçta üç başlı kuş tasvirleri yer almaktadır. Pelerinin altından da iki kaz uçmaktadır. Bunların etraflarında da devin bazılarının huzurlu bir şekilde baktığı etraflarında başka kazların uçtuğu görülmektedir. Diğer dikkat çekici unsur da pelerinin içinden iki minik el tarafından tutulan benekli bir yumurtadır. Bu motif Carrington'un eserlerinde sıkça yinelenen motiflerden birisidir. Çünkü yumurta onun için "makrokozmos ve mikrokozmostur, Büyük ve Küçük arasındaki ayrım çizgisidir ve bütünü görmeyi imkansız kılar" (Carrington, 2017: s.32). Bununla birlikte, yumurtanın zaten bir simyasal sembolizm geçmişi vardır. Bu anlamda kimilerine göre Carrington'un yumurtasında ve Hieronymus Bosch'ta yakın benzerlikler vardır. Leonora Carrington İspanya'nın Madrid kentindeki Prado Müzesi'nde asılı olan *Hieronymus Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi* resmiyle, 1939'da Nazi işgalinden kaçarken karşılaşmıştır ve ondan ilham almıştır. Üç panelden oluşan resimde manzara yerde bir tarafı kırık bir yumurta ile insan, bitki, hayvan ve

sınıflandırılmayan yaratıklarla doludur. Yakından bakıldığında bu figürler pek çok garip aktivitede bulunmaktadır. Bosch gibi, Carrington da *Dev Bebek/Yumurtanın Muhafızı* isimli resminde belirsiz bir manzaradaki avcılar ve okyanusa benzer bir gökyüzünde yüzen kanatlı balıkları ve denizcileri tasvir etmiştir. Kuşlar pelerininden uçarken merkezdeki figür küçük bir yumurta tutmaktadır. Resimlerindeki figürleri oluşturan, hayvan, insan ve nesne birbirleriyle ve konuyla garip bir şekilde etkileşime girmeyi başarmaktadır.



Görsel 9. Solda: Leonora Carrington, *Dev Bebek (Yumurtanın Muhafızı)*, 1947
Sağda: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, yaklaşık 1500



Görsel 10.
Leonora Carrington, *Gece Kreşi Herşey*
(Night Nursery Everything), t.ü.y., 1947.



Görsel 11.
Leonora Carrington,
Kedi Kadın Heykeli, 1951

Carrington, Meksika'da kendisine ilham veren herşeye sadık kalmakla birlikte; Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sanat dünyasıyla da bağlarını koparmamıştır. 1947'de kendisinin hayranı ve sanat hamisi olan Edward James, New York'un *Pierre Matisse Galerisi*'nde onun çalışmalarını sergilemiş, tek profesyonel kadın sanatçı olarak katıldığı bu uluslararası Gerçeküstücülük sergisinde uluslararası bir şöhrete kavuşmuştur. Edward James Leonora'nın resimlerinin "sadece boyanmadıklarını, demlendiklerini" ifade ederek onu onure etmiştir (Warner, 2017).



Görsel 12. Leonara Carrington, *Mayaların Büyülü Dünyası*, 1963

1960'ların başında, Meksika'da Ulusal Antropoloji Müzesi için *Mayaların Büyülü Dünyası* adlı bir duvar resmi 90'lı yıllarda ise bu şehrin sokaklarında sergilenen dev bronz heykeller yapmıştır. 1968 protestolarında siyasi pozisyonu nedeniyle Meksika'yı terketse de bir yıl sonra geri döndüğünde mücadelesini kamuoyunda sürdürmüştür. Küresel feminist hareketin en gayretli figürlerinden ve Meksika'daki *Kadın Kurtuluş Hareketi*'nin kurucularından biri olmuştur. Ayrıca bu hareketin posterini de tasarlamıştır. Carrington tüm kadınların doğuştan gelen derinliklerinde gizli gücüne ve ataerkil gücü yenip yoksunluk haklarını geri kazanma gücüne sahip olduğuna inanmıştır. Keza Carrington sürrealizme feminizmi getiren kişi olarak tarihsel bir figüre dönüşmüştür. Gençliğinde başlayan kişisel isyanı, kadın hareketine katılması, hikayelerinde erkeksi otorite figürlerine karşı tavrı, kadın sanatçıların sevgilileri olan sanatçılar tarafından gölgede bırakılma eğilimini farkederek Max Ernst'den ayrılması gibi pek çok detay onun kadın duruşunu önemseydiğini net bir şekilde göstermektedir (Crawford, 2017). Hem sanatta hem yaşamda erk egemenliği sorgulamaları bazen kendi ağzından, bazende karakterlerinin ağzından dökülen ifadeler aracılığıyla sıklıkla aktarılmıştır: Örneğin '*Sırdaş Trompet*'te Marian Leatherbey şöyle demektedir: "Neden her konuda Havva suçlanmıştır ki? (Carrington, 2021:s.47)

Keza bu feminist tavrı eserlerinde de net bir şekilde gözlemlenmektedir: Efsanevi melez varlıklarıyla, gerçeküstücülüğün geleneğinde rüya gibi olan garip ortamlar oluştururken, erkek gerçeküstücüler için vazgeçilmez olan unsurları göz ardı etmiştir: erotik şiddet, kadın düşmanlığı ve kadın nesnesi veya kadın ilham perisi figürleri Carrington'un resimlerinde androjen varlıklar ve hayvanlarla dolu mistik ve fantastik sahnelere dönüşmüştür. Onun sanatı, baskın olan tarihsel eğilimlerden neredeyse tamamen bağımsız benzersiz bir yol oluşturmuştur. Hayatı boyunca kendi sanatsal emellerine sadık olan Leonora Carrington mükemmel bir bilge, sonsuza kadar meraklı, keşfeden, şüpheli ve farkındalığı yüksek olan ve muhtemelen diyalektik düşünceye sonsuza dek meydan okuyacak benzersiz özgün görüntülere sahip bir zihin olmuştur (Warner, 2017).



Görsel 13. Leonora Carrington, *Karşıdaki Ev*, 1945.



Görsel 14. Leonora Carrington, *Yasak Meyve*, 1959.

Diğer taraftan bu anti karakter duruşu, sanatsal ilgilerini oluşturan tarzı ve siyasi kanaatleri onun bir eş ya da anne olmasına da engel teşkil etmemiştir. Örneğin, 2007'de hayatının on yıldan fazla bir süresini hasta kocasına

bakmaya adanmış ve çalışmalarını bu süre içinde askıya almıştır. Bu nedenle yine özyaşam öyküsünden bağımsız olmayan metamorfozu tasvir eden sürrealist yaratıcılıkla yüklü kompozisyonlara devam etmekle birlikte, Meksika yıllarında özellikle birkaç tema üzerine odaklanmıştır. Bunlar; baskın olarak sihir ve büyücülük tonlarıyla görünmeye başlayan evlilik ve annelikle ilgili kompozisyonlardır. Özellikle Carrington'ın anneliği Carl Jung'un teorileri kullanılarak analiz edildiğinde çeşitli arketipler üzerine kurulmaktadır:

“Anne arketipinin hem olumsuz hem de olumlu yönlerinin çeşitli arketipsel sembolleri, Carrington'ın birçok resminde yer alır. İyi annenin temsilcisi olan evler, çeşitli eserlerde dışarıdan ve içeriden görülmektedir. Karşıdaki Ev'de Carrington, çok odalı bir evin kesit görüntüsünü gösterir. Odaları kadın figürleri dolduruyor. Birçoğu yemek hazırlamak, sunmak veya yemek yemekle ilgilenir.

Negatif anne arketipi, Carrington'ın sanatında da temsil edilir. Yasak Meyve'de uzun bir yılan, bacakları ve ayakları başından yukarıya doğru uzanan ve altında pençe benzeri bir uzantı bulunan, bedensiz, tüylü bir başa meyve sunar. Yılan, Carrington'ın kızını kurumsallaştırdığı zaman kendi annesiyle kesinlikle yaşadığı kötü anneyi temsil ediyor” (Purpura, t.y.) (Bkz.Görsel 13-14).



Görsel 15. Leonora Carrington'ın *Düşlerin Sütü* adlı kitabından çizim örnekleri.

Venedik Bienali'ne adını veren “Düşlerin Sütü” adlı resimli kitabını da Meksika'da 1950'li yıllarda anneliğin verdiği ilhamla oluşturmuştur. “Önce doğrudan evinin duvarlarında, sonra da bu başlıkla küçük bir defterde gizemli hikayeler hayal etmiş ve resimlemiştir” (The Milk Of Dreams, t.y.). Bu kitapta düşsel bir evrende odasının duvarlarını yiyen çocuk, örümcekle beslenen hasta kız, kafalarını kaybeden çocuklar, jelatin içinde hapsolmuş akbabalar, etobur makineler, iki yüzü olan mutant yaratıklar, insan-hayvan- makine karışımı melez varlıklar vb. gibi mantık dışı bir vizyonla anlattığı hikayeler yer almaktadır. Vahşi, çirkin ama komik olan bu hikayeler anti-peri masalları anlatmaktadır. Oğlu Gabriel annesinin çalışmasının olasılıklar açan hayal etme imkanı sunan ve bir hareket alanı sağlayan bir formatta olduğunu söylüyor: “Annemle ilgili olan şey, çoğu insandan çocuklara karşı farklı bir tutumu olmasıydı (...) Çocukların büyümesi gerektiğini ve büyümelerinin tek yolunun hikayeler, hatta bazen oldukça korkunç olan hikayeler okumak olduğunu söyledi” (Moorhead, 2021).

Görünen odur ki, sanatçının yetişkinliğini geçirdiği Meksika yılları onun sanatının tanınmasında ve kendini gerçekleştirmesinde önemli bir dönemeç olmuştur. 2011'de 94 yaşında Meksika'da ölünceye kadar olaylı ve istikrarlı üretken bir hayat sürdürmüştür. Günümüzde ise eserleri pek çok kıtada alıcı bulan ve astronomik fiyatlara satılan sanatçı, popüler kültür içinde de gittikçe şöhreti artan ve disiplinlerarası pratiğinden esinle hemen her alanda başvurulan bir referansa dönüşmüştür.

5. Leonora Carrington'un Güncelliği Üzerine ya da Sonuç

1930'ların sonunda sürrealizm yükselirken resim yapmaya başlayan Carrington, Meksika'daki ölümüne kadar kimilerine göre rahatsız edici, kimilerine göre alışılmadık bir ruhla üretmeye devam etmiştir. Bu nedenle kişisel mitolojisi ve pek çok tekinsiz sembolik yaratıklarla dolu çalışmalarıyla Carrington son derece gizemli bir sanatsal figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendi otobiyografisini yazan kuzenine bir röportajında şöyle demiştir: “başkalarına

olduğu kadar kendime de gizemliyim” (Moorhead, 2017). Öte yandan yaratım sürecinde her türlü kanonik fikri öteleyen ve manipüle eden sanatçı zaten gizemli kalmayı yeğlemiş gibi görünmektedir. Yaşamını yapıtlarından ayrı tutamadığımız Carrington; ‘Sırdaş Trompet’te belli ki bu durumuna yine açıklık getirmemiştir: “bütün bu hayaller aklıma nasıl geliyordu bilmiyorum ama beni eğlendiriyorlardı, özellikle uykusuz gecelerde..” (Carrington, 2021:s.74).

Carrington bilinmezliği bilinçli ve sinir bozucu bir düzeye getirerek gizemi kendinde bir varlık olarak karşımıza çıkarmaktadır. Çünkü gizem onu sanatında ironik olarak güncel kılan önemli bir materyaldir. Ancak bu materyal sanatsal yaratım sürecinde üretkenliğini tetikleyen bir içerik ve içkin bir fenomen olarak değerli ve özel kılınmaktadır. Feminist bir perspektiften bakıldığında ise; fiziksel varlığın onayı bakımından namevcut ve zorlayıcı bir ilişkiselliği açığa çıkarmaktadır. Çünkü bilindiği üzere içine doğduğu sürrealist ortamda o bir sanatçı değil, bir *femme-efant* yani ilham perisiydi. Bu nedenle “bu, bazı eleştirmenleri, çoğunlukla erkekleri, daha fazlasını değil, daha az bilmek istemelerine neden oldu. Yine de birçok hayranı için Carrington'ın yaratıcı dünyası, akıllardan çıkmayan bir bilmecenin zorlayıcı kalitesine sahiptir” (Thorpe, 2017).

Günümüzde de Leonora Carrington diğer Sürrealist sanatçılar arasında daha az tanınsa da; sanatıyla, sanat dışında da; astrolojiden sinemaya kadar pek çok disiplinin ilgisini çekmekte ve popüler kültür içinde sessiz ve derinden etkili olmaya devam etmektedir. Örneğin; 1995'te Madonna'nın birkaç kadın sürrealistin çalışmalarına saygı duruşu olarak ün kazanan *Bedtime Story* klibi, Carrington'ın resimlerinden sahneler barındırmaktadır. “Mark Romanek tarafından yönetilen film, şarkıcının Carrington'ın *Dev Bebek* resmindeki merkezi kadın figürü gibi bir kuş sürüsünü serbest bırakmak için bornozunu açtığı bir sahne içermektedir” (“Bedtime Story /Madonna song”, t.y.). (Bkz.Görsel 16).



Görsel 16. Solda; Madonna *Bedtime Story*, 1995, Sağda; Leonora Carrington, *Dev Bebek*, 1947

İzlandalı şarkıcı, söz yazarı, yapımcı ve oyuncu Björk ise Leonora Carrington'ın “Sırdaş Trompet” adlı romanını; birkaç hafta boyunca tek bir yerde kamp kurarak canlı müzik performansını başka bir boyuta taşıdığı *Biophilia* müzik projesinin ilham kaynaklarından biri olarak göstermiştir: “Bu kitap çok ilham verici! Siz İngilizler onunla gurur duymalısınız. Kitabın kaderi film olacak gibi. Serbest akan, dikenli hayal gücü. Özgürlüğünü, mizahını ve kendi yasalarını icat etmesini seviyorum. Ondan özel olarak ne alıyorum? Peruğunu (Nicholson, 2012).

Deneysel rap müziğinden sufi müziğine, Karl Gustave Jung'dan ve hindistancevizi suyuna kadar çok geniş ve çeşitli ilhamları olan Björk'ün deneysel, yenilikçi ve vahşi stili düşünüldüğünde Carrington'un çekim alanına girmesi oldukça gerekli ve gerçekçi görünmektedir (Hussein, 2017).

Aslında Carrington'dan ilham alan Madonna ve Björk'den çok önce sürrealist sanat ve moda arasında yaratıcı bir diyalog vardır. Yirminci yüzyılın başlarında Salvador Dali ve Man Ray gibi sanatçılarla Vogue ve Harper's Bazaar hem ticari hem estetik bir kaygı ile işbirliği yapmışlardır. 1930'larda İtalyan modacı Elsa Schiaparelli çalışan Salvador Dali, kendi kumaş desenlerini, parfüm şişesi etiketlerini, kıyafetlerini, mücevherlerini ve perakende vitrinlerini yaratması imkanı bulduğu karlı bir ortaklık gerçekleştirmiştir” (Janecek, 2021).



Görsel 17. Sol: W Magazine için Tilda Swinton, 2013; Sağ: *Yeşil Çay veya La Dame Ovale*, Leonora Carrington, 1945

Görsel 18. Sol: W Magazine için Tilda Swinton, 2013; Sağ: *Darvault*, Leonora Carrington, yaklaşık 1950

2018 yılında ise İngiliz fotoğrafçı Tim Walker, Carrington'ın çalışmalarını oyuncu Tilda Swinton'un modelliğiyle birleştirerek canlandırmıştır. Bu işlerde büyü, gizem, fantezi ve moda kavramlarının öne çıktığı görüntülerde gerçeküstü oluş son derece iyi yansıtılmıştır.



Görsel 19. Solda: Leonora Carrington, Otoportre: Şafak Atı Hanı, 1937-1938.

Sağda: *Birds of Prey (Yırtıcı Kuşlar)* filminde Harley Quinn (Margot Robbie) bir sırtlanla, 2020.

Ünlü sanatçıların ikonik imajlarıyla oynayan pop kültürü içinde Carrington'ın bir başka temsili ise sinemada ortaya çıkmaktadır. *Birds of Prey (Yırtıcı Kuşlar)* filminde Margot Robbie tarafından canlandırılan baş karakter asi Harley Quinn, sevgilisi Joker'i terk edip, arkadaşları tarafından da yalnız bırakılınca gidip kendisine yoldaşlık yapması için bir sırtlan satın alır ve onunla aynı evde yaşamaya başlar. Vahşi bir hayvanı kafesten kurtararak en iyi arkadaşına dönüştürür. Bu kurgu Leonora Carrington'ın 'The Debutante (Cemiyete Takdim Edilen Kız)' adlı kısa hikayesiyle oldukça benzemektedir. Hatırlanacağı üzere, bu hikayede de genç bir kadın hayvanat bahçesinden bir sırtlanı kurtararak onunla arkadaşlık etmiştir (Stent, 2020).

Ezcümle; bu örnekler göstermektedir ki fantastik, melez yaratıklar ve ezoterik sembolizmle dolu olan Leonora Carrington'ın akıldan çıkmayan, rüya gibi resimleri, belirgin bir kadın merceğinden kimlik, metamorfoz ve kendini keşfetme temalarını işlerken gerçek ile gerçeküstü arasındaki çizginin belirsizliği ve disiplinlerarası pratiği onu pek çok ilginin kaynağı yapmıştır. Kuşkusuz bu ilgi “kadın” temasının vazgeçilmez ve kurtarıcı tema olma hassasiyetine sahip olmasıyla ilişkili değildir. Carrington kendisini referans gösteren tüm disiplinleri, ihtiyaç duydukları bilgiyi onlara verebileceğine dair tecrübeyle sabit olmayan bir fikre ikna etmiştir. Pandemide başka bir dünyanın mümkün olup olmadığı sorularından hareket eden Venedik Bienali’ne konu oluşu ise kuşkusuz onu ezoterik bilginin de ötesine geçirecek sanatçılar ve sanat tüketicileri için evrensel bir tecrübe alanına dönüştürecektir.

Kaynakça

Carrington, L. (2020). *Korku Evi/Yedinci At*. Notos Kitap Yayınevi.

Carrington, L. (2021). *Sırdaş Trompet*. Everest Yayınları.

Harris, J. (2001). *Yeni Sanat Tarihi/Eleştirel Bir Giriş*. Sel Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

Barnes, E. (2021, 25 September). *Leonora Carrington, Surrealist Artist and Writer*. Erişim adresi: <https://www.literaryladiesguide.com/author-biography/leonora-carrington-surrealist-artist-and-writer/>

Bedtime Story /Madonna song. (t.y.). Erişim adresi [https://en.wikipedia.org/wiki/Bedtime_Story_\(Madonna_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Bedtime_Story_(Madonna_song))

Campbell, T. (t.y). *Female Iconoclasts – Leonora Carrington*. Erişim adresi: <https://magazine.artland.com/female-iconoclasts-leonora-carrington/#:~:text=The%20appearance%20of%20a%20horse,who%20rode%20a%20white%20horse.>

Carrington, L. (2013). *The Milk of Dreams*. The New York Review Children’s Collection. Erişim adresi:https://epubreader.1bestlink.net/?state=%7B%22ids%22:%5B%221_u1gTEtqScN9ep2N0xS5b8nQD6NRFhDb%22%5D,%22action%22:%22open%22,%22resourceKeys%22:%7B%7D%7D

Carrington, L. (2017). *Down Below*. New York Review Books. Erişim adresi: https://docs.google.com/document/d/16hTiAcw-ef7iYBrpZ8XKSx_vCloMPb6uN-w_ufX3uAY/edit

Crawford, A. (2017, 22 May). *Leonora Carrington Rewrote the Surrealist Narrative for Women* , Erişim adresi: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/leonora-carrington-rewrote-the-surrealist-narrative-for-women>

Danacı, S. (2021). *Dişil sürrealizm: Leonora Carrington*. Erişim adresi: <https://www.birgun.net/haber/disil-surrealizm-leonora-carrington-366333>

Emre, M. (2020, 21 December). *How Leonora Carrington Feminized Surrealism*. Erişim adresi: <https://www.newyorker.com/magazine/2020/12/28/how-leonora-carrington-feminized-surrealism>

Gale, M. (2005, June). *Leonora Carrington-I am an Amateur of Velocipedes-1941*. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/carrington-i-am-an-amateur-of-velocipedes-t11910>

Hussein, N. (2017, 19 April). *Brief: To design branding for an emerging artist*. Erişim tarihi: <http://n-hussein1619-sp.blogspot.com/2017/04/task-04-and-task-05.html> Wednesday,

Impressionist & Modern Art Evening Sale (t.y.). Erişim tarihi: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/impressionist-modern-art-evening-sale-n08850/lot.48.html>

Janecek, J. (2021). “Jammed” between Body and Mind: *The Liberatory Fashion of Leonora Carrington*. Erişim adresi: perspectives/2021/7/1/jammed-between-body-and-mind-the-liberatory-fashion-of-leonora-carrington

Leddy, S. (2019, 4 May). *Leonora Carrington Brought a Wild, Feminist Intensity to Surrealist Painting*. Erişim adresi: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-leonora-carrington-brought-wild-feminist-intensity-surrealist-painting>

Leonora Carrington (t.y). Erişim tarihi: <https://www.theartstory.org/artist/carrington-leonora/>

Moorhead, J. (2017, 25 Mar). *My ‘wild child’ cousin, the surrealist painter Leonora Carrington*. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/mar/25/my-wild-child-cousin-the-surrealist-painter-leonora-carrington>

Moorhead, J. (2021, 2 July). *Señor Mustache Mustache and a sinister taco-seller: Leonora Carrington's son on the colourful characters inspiring the next Venice Biennale*. Erişim adresi: <https://www.theartnewspaper.com/2021/07/02/senor-mustache-mustache-and-a-sinister-taco-seller-leonora-carringtons-son-on-the-colourful-characters-inspiring-the-next-venice-biennale>

Nicholson, R. (2012, 3 May). *Björk: what inspires me*. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/music/2012/may/03/bjork-what-inspires-me>

Petre, J. (2018, 27 February). *Talking to Hyenas with Leonora Carrington*. Erişim adresi: <https://entertainingmpetre.wordpress.com/2018/02/27/profiles-no-3-talking-to-h>

Purpura, M , (y.y., 17 Feb). *Surrealist Painter Leonora Carrington Analyzed Using The Theories of Carl Jung* Erişim adresi: <https://www.eruditionmag.com/home/surrealist-painter-leonora-carrington-analyzed-using-the-theories-of-carl-jung>

Solomon, T. (2021, April 7). *How Leonora Carrington’s Surrealist Art Imaginatively Reclaimed Female Perspectives*. Erişim adresi: <https://www.artnews.com/feature/how-leonora-carringtons-surrealist-art-imaginatively-reclaimed-female-perspectives-1234588795/>

Stent, S. (2020, 14 January). *The Art of Birds of Prey*. Erişim adresi: <https://womenwriteaboutcomics.com/2020/01/the-art-of-birds-of-prey/>

The Milk Of Dreams. (t.y). Erişim adresi: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/statement-cecilia-alemani>

Thorpe, V. (2017, 9 April). *The Surreal Life of Leonora Carrington by Joanna Moorhead review – an artist biography with an authentic touch*. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/books/2017/apr/09/the-surreal-life-of-leonora-carrington-joanna-moorhead-review>

Warner, M. (2017, 6 April). *From high society to surrealism: in praise of Leonora Carrington – 100 years*. Erişim adresi: <http://losarciniegas.blogspot.com/2018/11/from-high-society-to-surrealism-in.html> on Thu

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. <http://www.artnet.com/artists/leonora-carrington/le-repas-de-lord-candlestick-1938-k9q1feCRx21xyrBaygXDvg2>

Görsel 2. https://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2009/04/6-avril-1917naissance-de-leonora-carrington.html

Görsel 3. <https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-leonora-carringtons-surrealist-portrait-max-ernst-acquired-national-galleries-scotland>

- Görsel 4. <https://nl.pinterest.com/pin/583919907913262710/>
- Görsel 5. http://www.artnet.com/artists/leonora-carrington/map-of-down-below-7RxBcuIDpqJLnIBL_sEV8Q2
- Görsel 6. <https://www.wikiart.org/en/leonora-carrington/adieu-ammenotep-1960>
- Görsel 7. <https://www.bondlatin.com/blog/32018leonora-carrington-exhibition-mam-mexico>
- Görsel 8. <https://www.moma.org/collection/works/393384>
- Görsel 9. <https://www.theartstory.org/blog/leonora-carringtons-surrealist-scenes-find-muse-in-hieronymus-boschs-christian-fantasies/>
- Görsel 10. <https://female-arthistory.tumblr.com/post/82000684004/night-nursery-everything-leonora-carrington>
- Görsel 11. <https://surrealism.website/Leonora%20Carrington.html>
- Görsel 12. <https://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-leonora-carrington/2307>
- Görsel 13. <https://www.eruditionmag.com/home/surrealist-painter-leonora-carrington-analyzed-using-the-theories-of-carl-jung>
- Görsel 14. <https://www.eruditionmag.com/home/surrealist-painter-leonora-carrington-analyzed-using-the-theories-of-carl-jung>
- Görsel 15. <https://www.theartstory.org/blog/magic-and-mystery-fantasy-and-fashion-leonora-carrington-in-pop-culture/>
- Görsel 16. <https://www.theartstory.org/blog/magic-and-mystery-fantasy-and-fashion-leonora-carrington-in-pop-culture/>
- Görsel 17. <https://www.theartstory.org/blog/magic-and-mystery-fantasy-and-fashion-leonora-carrington-in-pop-culture/>
- Görsel 18. <https://faceswaponline.com/joker-laugh-at-harley-with-hyena>

Hatice KETEN

Doç., Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, hketen@mehmetakif.edu.tr, Burdur-Türkiye

ORCID: 0000-0001-9136-4894

KADIN SANATÇILARLA SANATIN VE KADININ DEĞİŞEN/DEĞİŞMEYEN YÜZÜ

Özet

Sanat tarihi içinde kadın sanatçıların az görünür olmasına dair kadın kimliğinin aldığı roller ve toplumsal yapıların belirleyici bir rolü bulunmaktadır. Sanat, insanların en dolaysız anlatım biçimi olduğuna göre kadınların söyleyeceği ve onların penceresinden sanatın aldığı tavır daha da anlamlı gözükmektedir. Sanat gelişimi sürecinde kadın sanatçıların gözüyle kişisel ve toplumsal bir değerlendirme ürünü olan yapıtlarda sanatın kat ettiği süreci anlamlandırma isteği araştırmanın çıkış noktasıdır. Sanatçı, yaşadığı çevrenin etkisinde olan ve bu çevreye öznel bakışıyla yaratıcılığını sergileyen bireydir. Kadın sanatçıların bu çerçevede ne kadar bağımsız ve yaşantılarına ne kadar uzak/yakın olabildiği de eserler üzerinden alınabilmektedir. Sanatın cinsiyet kimlikleri ile olan ilişkisinde kadının rolü tartışılmaz bir ana konu olsa da kadının sanatçı olarak bu süreçte nerede bulunduğu da sanatı anlamak adına gözden kaçırılmaması gereken bir husustur. Araştırma kapsamında ele alınan sanatçılar: Artemisia Gentileschi (1593-1653), Käthe Kollwitz (1867-1945), Tamara de Lempicka (1898-1980), Cindy Sherman (1954-) ve Shirin Neshat (1957-)’tir. Bu sanatçılar kronolojik bir sırayla seçilmiş olup, farklı sanatsal süreçlerde ve üretimlerde yer bulmuş kadın sanatçılardır. Sanatçıların ortaya koydukları yapıtların zamanı ve yapıtları biçimsel olarak ele alışlarındaki farklılıkları belirleyen kültürel, tarihsel, toplumsal ve psikolojik etkenler bağlamında belli bir dizgeyle yorumlanarak kadınların içinde buldukları çevresel ve kişisel durumlarının sanatsal yaklaşımlarına olan bakışları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırma, literatüre dayalı yazılı/görsel kaynak taramasına ve elde edilen bulguların nitel araştırma yöntemine göre betimsel değerlendirilmesine bağlıdır. Araştırmanın sınırlılıklarını on kadın sanatçı ve bu sanatçıların örneklem olarak seçilen yapıtları oluşturmaktadır. Araştırmanın amacı, kadın sanatçıların yapıtları üzerinden sanatın ve kadının değişen/değişmeyen yüzünün bir değerlendirmesini yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Kimlik, Sanat.

THE CHANGING/UNCHANGABLE FACE OF ART AND WOMEN WITH WOMEN ARTISTS

Abstract

In the history of art, the roles of women's identity and social structures have a decisive role in the low visibility of women artists. Since art is the most direct way of expressing people, what women will say and the attitude of art from their perspective seems even more meaningful. The starting point of the research is the desire to make sense of the process of art in works, which are the product of personal and social evaluation through the eyes of women artists in the process of art development. An artist is an individual who is under the influence of the environment he lives in and displays his creativity with his subjective view of this environment. In this context, how independent and close to their lives women artists can be read through the works. Although the role of women in the relationship of art with gender identities is an indisputable main issue, where women are as an artist in this process is an issue that should not be overlooked in order to understand art. Artists covered within the scope of the research: Artemisia Gentileschi (1593-1653), Käthe Kollwitz (1867-1945), Tamara de Lempicka (1898-1980), Cindy Sherman (1954-) and Shirin Neshat (1957-). These artists are female artists who have been selected in a chronological order and have found a place

in different artistic processes and productions. It has been tried to reveal the perspectives of women on the artistic approaches of the environmental and personal situations they are in, by interpreting them with a certain system in the context of cultural, historical, social and psychological factors that determine the differences in the time and formal handling of the works produced by the artists. The research depends on the literature-based written/visual literature review and the descriptive evaluation of the findings according to the qualitative research method. The limitations of the research are ten women artists and the works of these artists selected as samples. The aim of the research is to make an evaluation of the changing/unchanging face of art and women through the works of women artists.

Keywords: Women, Identity, Art.

1. Giriş

Sanat dönemleri içinde kadınların varlığı geri planda kalırken sanat yapıtlarında yer verilen kadının var oluğundaki vazgeçilmez yan, kaotik bir görünüm sunar. Kadın kimliği, sanatın çeşitli gelişim evrelerinde sembollerle idealarla örtüştürülmüş ve yaratıcılığın ivmesine dokunmuştur. Bu karışıklara sahip kadın, sanattaki rollerinde edilgen, başka bir deyişle sahnenin arkasında durmaya bırakılmıştır. Buna bağlı olarak “Kadın sanatçıların sanat tarihinde yer bulmuş sanat üretimlerindeki yeri nedir? Kadın sanatçıların eserlerinde yer alan konularının kapsamını neler oluşturur?” soruları araştırma kapsamında irdelenmiştir.

Eril toplumun sebep olduğu kültürel ve psikolojik buhran, kadın ile erkeğin bir çizgide hareket ettirilmesine olanak sağlamamıştır. Bunun yanında her dönemin ve toplumun kendine özgü işleyişinin yanında benzer tutum ve varlık sergiledikleri olgular da bulunmaktadır. Sanat anlayışında Rönesans, Barok ve Modern dönemin varlık düşünceleri farklı olmasına bağlı olarak kültür göstergeleri bir çeşitliliğe sahip olacaktır (Tunalı, 2020: 52). Sanatın içindeki bu çeşitlilik döngüsünde, kadının kendi içinde var olan sorunları ve kültürel değerler gerçeği, yapıtlarda da kendini göstermektedir.

Kadın kimliğine yüklenen sorumluluklar, toplumsal beklentilerle çağın diktelerine uymaya zorlanmıştır. Bir bakıma görünen şey, kadın varlığı üzerinde taslak olarak oluşturulan giysinin sürekli kadının üzerinde durmasını istemektir. Kadın, varlıksal duruşunu sergilemesi için daha fazla çabaya ihtiyaç duymaktadır. Kadın, içinde bulunduğu ve sanatsal yaratıcı süreçlerinde güçlü bir etki olarak öne çıkan şiddet unsuru ile kadın-anne olma ve kimliğine karşılık bir kocanın eşi olarak ikinci plana düşen varoluşsal ağırlığın içinde kendi varlığını bulmaya çalışmıştır. Bu süreçler farklı sanatçı kimliklerinde yeni bir biçim ve özgün sanat dilinde bazı göstergeleri barındırır. Sanat dönemlerinin belirgin halde birbirinden ayrılmaya başlaması, kültürel ve toplumsal açıdan görülen değişikliklerin sanatta da karşılığını bulması demektir. Rönesans Çağı’nda görülen plastik dilin modern sanat dönemindeki dil ile yan yana gelmesi ne kadar uzak bir ihtimal olarak görülse de bireysel ve toplumsal birtakım olgular (kadın kimliği gibi) hâlâ aynı kalmaya devam edebilmiştir. Kadın ve bedeni üzerinden söylemler “estetik konusunun öznesi olması” ve “modern çağın tüketim bilinci olan ‘kadın’ imgesine bir meta konumunda değer verme” gibi kökeninde belli sorunlar barındıran anlayışlar bugün de hüküm sürmeye devam etmektedir. Sanatçı, tüm bu sorunlar yumağından kendi çıkış yolunu sanatla bularak yaratıcılığının kanıtlarını da eserlerinde sunmaktadır. Sanatta kendi varlığını ortaya koyan kadını, Okan şu ifadeyle açıklar: “Kadınların yüzyıllar boyunca sanatın nesnesi ve konusu olmaları ve birtakım sınıflandırmalarla kategorize edilmeleri birçok sanatçıyı bu imgeleri düzeltmeye yöneltmiştir. Bir nesne olmaktan çıkıp ‘sanatçı’ konumuna gelen kadın, artık kendi imgesini de üretebilir hale gelmiştir. Artık yalnızca bu imgenin muhatabı değildir” (2020: 46).

Modern sanatın getirdiği çeşitlilikte sanatçıların kimlik ve cinsiyet ilişkisi içinde 1960’lardan itibaren kadın sanatçıların kimliksel durumlarını düşünmeye başladıkları ve eşitsizlikler üzerine tartışmaları başlattıkları görülür. İlgi odak noktası da sanatın içinde kadının yeniden sorgulanması ve hak ettiği önemi alamamasının dile getirilmesidir. Bazı sanat hareketleri de bu oluşumu açığa çıkarmakta işi kolaylaştırır. Çağdaş sanat akımları içinde yer alan Art Deco,

sanayiye dayalı olarak geometrik kurguları öne çıkartan, toplumsal sorunlardan uzak bir görüntüyü kullanarak modern yaşama övgüler düzer. Bu modern dünya içinde de kadın figürü öne çıkan bir simge niteliği taşır (Ayaydın, 2016: 92). Sanat hareketlerinin özü, çıkış zamanına/*zeisgeistine* bağlı olarak değişiklikler sergiler ve buna bağlı üretim/dönüşüm içine girer. Sanatın kültüre ait verileri ele alması nedeniyle kültürel yapıların önemi de bu değişimleri tetikleyecektir. Kültür, bir toplumun birikimi, sosyal süreçlerin bileşkesi olarak hem toplumun kendisini tanımlarken hem de insan ve toplum kuramı olarak karmaşık bir yapıyı da barındırmaktadır (Güvenç, 1994: 95).

Modernizmden sanat döneminden sonra öne çıkan çokkültürlülük, postmodernizm ile kültürel çeşitlilik ve kültürlerarası diyalog teması sanatçıların yapıtlarında belirmeye başlar. Sanatçı, karşılıklı çok kültürlülük kavram anlayışı ve birbirine giren kültürel olgularda kendine yeni bir kimlik arayışına sokar (Akkol, 2018: 488). Artık sanatçı, bilgi ve teknoloji çağının hızı içinde yaşarken, Dünya'nın giderek küçülen sınırları kaybolmaya yüz tutmuşken sosyolojik ve psikolojik olarak bu duruma ayak uydurmakta zorlanır. Bu durumda toplumun içinden gelen farklı seslere ve düşünelere dayanarak sanatı ele almak zorunluluğu muhakkaktır. 20. yüzyılın ortalarında bir grup feminist sanatçı kendi hemcinsleri adına göz ardı edilmeye karşı oluşum içine girmişlerdir. Oluşan birlik ve sanatsal yaratımlar, kadın üzerine yapılan araştırmalarla, Feminist Sanat hareketleri olarak görülen çabalarla, tarih sayfalarında kaybolmuş kadın sanatçıların gün yüzüne çıkmasına da katkı sağlamıştır (Antmen, 2019: 239). Böylelikle bu süreç içinde kadın, kuşatılmış toplumsal otorite sınırlarını tarihsel ve kültürel gelen etiketlerini zorlamaya, örtüsüz bir şekilde bunları sergileme yollarını aramaya başlar. Öne çıkan eğilimler de kadın kimliği ve rolleri, kadının kendini keşifle ödüllendirmesi, yüzyıllardır erkeğin elinde olduğu sanat otoritesine karşı bir direnişin arzusu yer alır. Son yüzyıl içinde ataerkil bir yaklaşım giderek aşınmış bir sosyo-ekonomik durumu devam ettirmeyi sürdüren tarafıyla zayıflamış ve feminist söylemler de kadının sosyal konumuna dair doğru bir yere oturtmakta çalışmaktadır (Turner, 2019: 129). Çünkü çağın başlangıcında gelişen sanayileşmenin getirdiği kentleşme, zamanların yönetimi, iş gücü dağılımı, sınıfsal ayrımlar içinde kadın ve erkeğin daha önce devam eden eşitsizlik durumu çözülmemiş olmasına karşılık sorunlara yenilerinin eklenmesine neden olmuştur. Bu değişimler içinde sanatta da buhran, yeniliği takip etme ihtiyacı güdüsünde kadının rolleri sanatın değişim çizgisinde ve değişen yüzü olarak kadın sanatçıları devreye girmiştir. Kadın hakları ve toplumsal yapı içindeki eşitlik ve eşitsizlik ilkeleri tartışmaya açılarak feminist görüşler ve hareketler hız kazanmaya başlamıştır. Tarihsel süreç içinde kadının durumuyla modern zamanlar içindeki kadının yerini bulması pek de kolay gözükmemektedir. Bu anlamda feminist eğilimlerin içinde yer alan Amerikalı Carolee Schneeman (1931-2019) cinsellik, cinsiyet ve beden, Judy Chicago (1939-) yaratılış ve doğum, Kanada doğumlu Miriam Schapiro (1923-2015) soyut sanatla kadına ait kavramlarla kadın kimliğinin sanatçı olarak ifadeleri ortaya çıkmıştır. Bu kimlik arayışı sanatçının hareketliliğinde de bir arayışa yeni bir sanat diline dönüşürken kısmen de eleştirel tavrını sertleştirir. Aynı zamanda kavramsal sanatla nesnesiz ve metin odaklı bir sanat anlayışını öne çıkararak popüler kültürle olan mücadelede dil, zihin ve imge arasında bir ilişkiyi öne çıkarır (Bulduk, 2017: 1939). Kavramsal sanatın düşünceyi öne çıkarması ile sanatçının ifade yollarının sınırsızlığı kadar bir süre sonra benzerliklere dönüşen kısır bir düşünsel ve biçimsel döngüsellige de neden olmuştur. Sanat edimi her yeni yapılan ve ortaya konan düşünceler içinde eski ve yeni ilişkisini birbiriyle ilişkilendirerek devam etmektedir.

Bu makalede, farklı sanat anlayışları çerçevesinde yapıtlar ortaya koymuş kadın sanatçılardan Artemisia Gentileschi, Käthe Kollwitz, Tamara De Lempicka, Cindy Sherman ve Shirin Neshat ele alınmıştır. Araştırmanın konusu, sanatın ve kadının değişen/değişmeyen yönü bağlamında kadın sanatçıların, belli perspektifler ekseninden olaylara bakışı ve yapıtlarda sergiledikleri tutumdur. Araştırmanın önemi, yapılan değerlendirmelere bağlı olarak kadın sanatçıların yapıtları çerçevesinde, sanat dönemlerinde görülen gelişimlerdeki paylarının öne çıkartılmasıdır.

2. Artemisia Gentileschi'nin (1593-1653) Eserlerinde Şiddetin İzleri

Sanatçı 1593 yılında Roma'da doğmuş ve ressam bir babanın (Orazio Gentileschi) kızı olarak sanata adım atmıştır. Erken yaşta annesini kaybetmesiyle ilk defa psikolojik zorluklarla karşılaşmış ve babasının baskıcı tutumu

içinde yetişmiştir. Kadın olmasından dolayı sanat okuluna alınmamış ve kendini model olarak kullanarak dönemin sanat anlayışı içindeki mitoloji ve dini konuları ele almıştır (Mavioğlu ve Karbeyaz, 2017: 141). Sanatçının son yıllarda öne çıkan tanınırlığı kadın sanatçıların geçmişe dönük öykülerinin merak edilmesi ve bu alandaki bilgilerin gündeme getirme arzusudur. Sanatçının yaşam öyküsüne bakıldığında kadına yönelik şiddetlerin en ağır ve travma yaratacak boyutta olaylara maruz kaldığı anlaşılmaktadır. Kadına uygulanan şiddetin ortaya koyduğu yıkım çeşitli biçimlerde açığa çıkar ve bu durum ise sanatçıda eserlerindeki konuları ele alış biçimlerine de yansımaktadır.

Şiddetin olmadığı bir dönem veya toplum neredeyse yok gibidir. Dolayısıyla tüm insanlık şiddet sorununun kökeni ve çaresi için düşünmeye devam edecek gibi görünmektedir. Şiddet kelimesi şu şekilde tanımlanmaktadır: “Bir gücün, bir hareketin derecesi”, “Doğal durumdan, alışılmaktan daha çok olma, aşırılık”, “Bir sorunu kaba kuvvete başvurarak çözmek için başvuru yöntem”, “Şiddet görmek: Kendisine karşı sert davranılmak, baskıya uğramak” (Topaloğlu, 2014: 1186). Birleşmiş Milletler (BM) ise kadına yönelik şiddeti “İster toplumsal isterse özel yaşamda meydana gelsin, kadınlarda fiziksel, cinsel, psikolojik zarar ve bozukluğa neden olan ya da olabilecek cinsiyet ayrımcılığına dayalı her türlü eylem, ya da bu tür eylemlerle tehdit etme, zorlama veya keyfi olarak özgürlükten yoksun bırakma” şeklinde tanımlamaktadır (Gögen, 2011: 119).

Kadına karşı uygulanan şiddet çeşitleri farklı başlıklar altında ele alınmaktadır. Şiddetin gerçekleştiği durumlara göre; sözel, duygusal, fiziksel, ekonomik, cinsel olmak üzere şiddet türleri ayrılmaktadır (Öztürk, vd. 2016: 140). Her şiddet durumunun ortaya koyduğu ve tetiklediği başka şiddet eylemlerine yönelmeler de görülebilmektedir. Yani şiddete uğrayan kadın başkaca yeni şiddetlere uğrama ve/veya kendini şiddete maruz bırakma gibi bir sürece girmektedir. Şiddet unsuru olay ve davranış şekilleri bireyin doğrudan kendisine olmasa bile bunun psikolojik yıkımı ve baskısı özgür davranış sergileyememesine, tedirgin, baskılı bir ortamda kadın yaşamını sürmeye devam etmektedir.

Şiddete uğrama, karşılıklı bir iletişim bozukluğu veya iletişimsizlik sonucu gerçekleşen durumlarla da karşımıza çıkmaktadır. Zaman zaman bu ikili karşılaşmada yaş ve cinsiyet fark etmeksizin şiddetle karşı karşıya kalılabilmektedir. Bunlar içinde yaşça küçük kız çocukların cinsel istismarla karşı karşıya kalması sonucu mağdurun kendi bedenine zarar vermesine dönüşen bir eylem de tanık olunabilmektedir. Bireyler arasında güç ilişkisinde eşitsizlik durumunda bir iktidar ilişkisi gündeme gelmektedir (İnceoğlu ve Kar, 2016: 24). İktidar olan güçlü ve istediğini yapabilme potansiyeline sahip kişiyi nitelendirir. İktidar sözcüğü ile (iktidar sahibi/ güçlü kişi) dile getirilen şey eğretileme (metaforik) olarak kullanılır ve aslında söylenen şey “kuvvet”i ifade etmektedir (Arendt, 2016: 16). Kuvvetli olan/iktidar sahibi ötekine şiddet uygulama potansiyeline sahip olduğunu varsaymaktadır. Foucault da iktidar ilişkilerinin toplumsal yaşamın içinde olduğunu ve iktidarın ilkel biçiminin de şiddete başvurduğunu belirtmektedir (İnceoğlu ve Kar, 2016: 25). Artemisia Gentileschi de şiddet mağduru bir kadın olarak dönemin baskıcı yaklaşımından payını almıştır. Sanatçının yaşadığı bu trajik cinsel şiddet öyküsü şu şekilde aktarılmaktadır:

“19 yaşındayken babasının kendisine perspektif konusunda ders vermesi için tuttuğu çalışma arkadaşı Floransalı manzara ressamı Agostino Tassi tarafından cinsel saldırıya uğradı (...) Günümüze de ulaşan mahkeme kayıtlarından öğrenildiğine göre, yedi ay süren dava boyunca Artemisia mahkeme heyetinin aşağılamalarına maruz kaldı. Mahkeme salonunda bekâret kontrolünden geçirildi. Suçlamalarından vazgeçmesi için kendisine işkence yapıldı ama yine de iddialarından vazgeçmedi.” (Mavioğlu ve Karbeyaz, 2017: 142).

Sanatçı yaşadığı bu cinsel şiddet olayı karşısında çeşitli toplumsal baskılara maruz kalmasına karşılık cesur ve kararlı bir tutum izlemiştir. Sanatçının resimlerindeki mitolojik konularda bile resimsel gücünün yanında psikolojik ifadeleri güçlü bir üslupla işlediği görülebilmektedir. Sanatçı dönemin sanatsal görüşleri kapsamında mitoloji, din, portreler gibi resim konularında eserler vermiştir. Bu eserler arasında “Susanna and the Elders” ve “Judith’in Holofernes’in Boynunu Vuruşu” adlı eserleri dikkat çekenler arasındadır. Sanatçının 1610 yılında yapmış olduğu “Susanna ve Yaşlılar” adlı resminde kadının tedirgin ve rahatsız bir ifade ile resmedildiği görülmektedir (Görsel 1).

Arka plandaki yaşlı erkeklerin ise cüretkâr ve umursamaz rahat hareketleri de kadın için tedirginlik durumunu vurgulayan bir biçimdedir. Sanatçının “Judith’in Holofernes’i Katledişi” adlı (Görsel 2) resmin konusunu Greer ise şöyle ifade etmektedir:

“Kutsal yazılara göre Judith, Asurlular Bethulia şehrini kuşattığında, burada yas tutarak yaşayan bir duldu. Judith, hizmetçisi Abra’nın yardımıyla, gizlice general Holofernes’e yönelik bir suikast planladı. Bunun için yıkandı, en güzel giysilerini giydi, “bileziklerini ve zincirlerini ve yüzüklerini ve küpelerini ve bütün takılarını taktı.” (Judith10: 4) ve Holofernes’in ordugahına iyi yiyecek ve içecekler götürdü. “Ve Holofernes ondan çok hoşlandı ve doğduğundan beri bir günde hiç bu kadar çok şarap içmemiştir” (Judith 12: 20). Holofernes, sarhoşlukla yatarken Judith kılıcını aldı ve iki vuruşta kafasını kesti. Daha sonra Abra, başı şehre kaçırdı ve Judith başı İbranilere gösterdi.” (2012: 206).

Gentileschi’nin yapmış olduğu bu resim büyük bir soğukkanlılıkla bir kadın beklenmeyecek bir şiddetin oluşunu tasvir etmesi o dönem için ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü kadın sanatçı olarak bir kadının şiddet eylemini resmetmesi alışlagelen bir durum değildir. Anna Jameson 1822 yılında bu resmi gördüğünde şöyle der: “Hem onun dehasının hem de bu dehanın iğrenç yoldan çıkmışlığının bir göstergesidir.” (Greer, 2012: 206). Sanatçının resimlerindeki ustalığının yanında yaşamında gerçekleşen bir şiddet türünün izleri yapıtlarında bir güce dönüşmüştür.



Görsel 1. Artemisia Gentileschi, Susanna and the Elders, 1610.



Görsel 2. Artemisia Gentileschi, Judith’in Holofernes’in Boynunu Vuruşu, 1612, 159x125 cm.

3. Käthe Kollwitz (1867-1945), Annelik ve Derin Duygular Üzerine

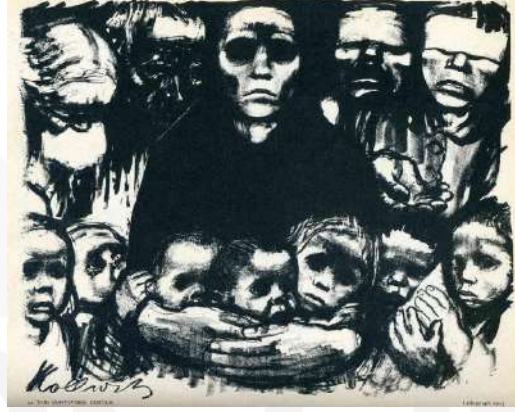
Käthe Kollwitz, Alman kadın grafik sanatçısı ve heykeltarihi olarak döneminin önemli sanatçıları arasındadır. Alman sanatçı olarak bilinen Käthe Kollwitz, 1867’de Doğu Prusya’daki Königsberg’de dünyaya gelir. Kalabalık bir ailenin çocuğu olmasına rağmen burada entelektüel birikimini ve sanatsal bir temele sahip bir ortamda yetişir. Sanatçı duyarlılığına sahip olmakla birlikte zaman zaman bu durum psikolojik olarak yıpranmasına ve duygularını derinden yaşamasına neden olur (Dökeroğlu, 2019: 165). Kollwitz; 1884-85’te Berlin’de, 1888-1889’da da Münih’te resim öğrenimi görmüş ama 1890’dan sonra Alman Max Klinger’in (1857-1920) etkisiyle grafik sanatlara yönelmiştir ve “ Weimar Cumhuriyeti döneminde Prusya Sanat Akademisi’ne (Berlin) seçilen ilk kadın sanatçı olmuş; aynı okulda 1928-33 arasında grafik sanatlar atölyesi hocalığı yapmıştır.” (Rona, 1997: 1035). Sanatçının çeşitli resim tekniklerine

olan bilgi ve deneyimi, eserlerinde yer alan temaları vermedeki yetkinliğinde hissedilir ve yapıtları derinden izleyiciyi etkiler.

Baskı tekniklerinde gösterdiği başarı sanatçının figürü konunun ve sorunun tam merkezine etkin bir uyum içinde kurgulayabilmesine büyük ölçüde bağlıdır. Figürleri sadece resimsel görüntülerden ibaret değil çağın ve insanlığın temel konularını haykıran iç sese dönüşebilen ekspresif figürlerdir. Figürün ulaştığı plastik zenginlik Batı resim geleneklerinin süzgecinden çıkmış yeni bir figürün temsilidir. Böylelikle Kollwitz Alman dışavurumcu sanatçıların içinde olgun ve baskı tekniğinin modern resim anlamında karşılığını veren kadın sanatçı olarak yerini de almıştır.



GörSEL 3. Käthe Kollwitz, The Survivor (Hayatta Kalanlar), 1923.



GörSEL 4. Käthe Kollwitz, Ölü Çocuklu Anne, 1903, Aside Yedirme Baskı, 42.5x48.6 cm.

Çalışanların yaşamsal sefaleti, sınıfsal ayrışmalar, fakirlik, savaş gibi dönemin sorunları ve buna bağlı bunalmaları eserlerinde toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla bakan Kollwitz, kadın sanatçı olarak anne ve çocukla ilişkili konularında da aynı derinliği hissettirir. Käthe Kollwitz, yapıtlarında annenin koruyuculuğunu vurgularken geleneksel sosyal ve duygusal bakışa karşılık kadını daha güçlü kılan bir deneyim ve duyarlılık içinde ele almaktadır (Chatzoudas, 2021: 72). Bu duyarlılık yapıtlarında annelik temasını derin bir içtenlik ve melankolik yaklaşımında belirir. Başka bir açıdan annelik temasının kökeni ise, gençlik dönemlerinden gelen cinsellik ve gelecekteki anne olma rolü ile bir ikilem çatışmasına girdiğinden ilk dönem resimlerinde anne ve çocuk temaları üzüntü içindeki anne tasvirlerine dönüşmüştür (Ayan, 2008: 35).

Sanatçı içinde bulunduğu dönemi, toplumu ve yine bu çağın içinde yaşanmış olan savaşın etkisini resimlerine taşıyarak gerçeklerle yüzleştirir. Sanatçının gerçekliklerinden biri ise oğlunun Birinci Dünya Savaşı'nda ölmesidir. Bir anne için çocuğunu kaybetmek ve hatta savaşta kaybetmek bir anne için savaşa karşıtlıkta en itici güç olmalıdır. Dolayısıyla, sanatçı derinden yaralanmış, savaşa karşı duruşunu sergilemede de anne ve çocuk temasının içsel derinliklerinden gelen biçimlerle gerçeğin kendisi olmuştur. Kollwitz, savaşa karşı duruş sergilemiş resimlerinde savaştan sonra hayatta kalanların psikolojik yıkımlarını, anne ve anneyi çevreleyen çocuklarla sembolize etmiştir (GörSEL 3-4). Savaş ve savaşın bıraktığı enkaz, insanı tümüyle sarsan gerçek bir dramdır. Sanatçının kadın kimliğini annelik ve birey olarak dönemin kadına karşı yeterli değeri vermediği ortamda bir başkaldırı ve dik duruşu sergileyerek feminist hareketin varlığı içinde olduğu da görülmektedir. Kadınların sosyal hayata katılımları ve gücünü ifade eden vurgulamalar resimlerinde görülür. Aynı zamanda bu duruşa paralel toplumsal hayatta var olan derin sıkıntılı ve acılar yaşayan kadınların da sesi olma çabasının yapıtlarının çıkış noktası olduğu anlaşılmaktadır.

4. Tamara de Lempicka (1898-1980) ve Modern Kadının Yüzü

Polonyalı sanatçı Tamara de Lempicka, modern kadın figürünü resimlerinde bir sembole dönüştürmüştür. 20. yüzyıl başında öne çıkan yoğun sanatsal görüşler ve uygulama alanları, sanat türlerinin birbiriyle ilişkili olma eğilimlerini kuvvetlendirmiştir. Plastik sanatların kendi alanı içinde çok sayıda yönelimlere ayrılması sonucu

sanatçıların diğer alanlarla olan ilişkileri de hareketlenmiştir. Empresyonizm ile başlayan kısa süreli yenilikçi adımlar ekspresyonizm, fovizm, kübizm, konstrüktivizm ve fütürizm ile devam eder. Tüm bu sanat akımlarının yeni bir yüzü olarak ortaya çıkan “Art Deco” stili de modern çağın bahsettiği yaşamı şematize eden ve öven bir kavrayışta sanatçıların yapıtlarına dönüşür.

Art Deco, dönemin teknolojisinin yaşamlara yansıyan bir aynası olarak belirir. Modern sanat içinde yer alan Tamara de Lempicka, kadının modern yaşamdaki yerini ve sosyal durumunu renkli, cazibeli ve cesur bir şekilde temsil ederek ele alır (Akdemir, 2016; 194, Günay, 2017: 253). İşlevselciliğin fanteziyle birleştiği ve sosyal yapıların kaotik bir süreçten geçtiği bir süreçte geleneksel anlayışını ve Rönesans resmine hayranlığını geleneksel portrede reklam teknikleri, fotoğraf aydınlatması ve büyük şehirlerin kule mimarisinin manzaralarıyla zekice birleştirerek çağına adapte etmiş bir sanatçıdır (MacCarthy, 2004). Sanatçının resimlerinde kendi portresine sıklıkla yer verdiği görülürken bu resimlerde kadın kimliği ve modern hayatın yeni görüntüsü bir araya gelir. Bu portrelerde göz alıcı ışıltılar zenginlik imgeleriyle kaplanır (Görsel 5-6). Kadınlar, canlı renklerle oluşturulan ışıltılarla, zenginlik ve konforlu hayatta dünyevi tatlar ile olan ilişkisinde büyük bir cazibeyle buluşturulur. Plastik dil açısından ele alındığında bu refah durum ise, parlaklık ve netlik içinde gösterilen modern kadın yüzünün bir öz çekimine dönüşmektedir.



Görsel 5. Tamara de Lempicka. Self Portrait in the Green Bugatti, 1929.



Görsel 6. Tamara de Lempicka. Young Lady with Gloves, 1930.

5. Cindy Sherman (1954-) ile Değişen Kadın Roller

Amerikalı sanatçı Cindy Sherman, aldığı eğitim ve yaşadığı çağın tüm etkilerini sanatsal uygulamada bir üsluba dönüştürmüş güncel sanatın yaşayan dinamiklerine sahiptir. Fotoğrafi ve kendi bedenini bir sanat aracı olarak entegre etmesinde kadın kimliğinin kültürel varlık arayışı dikkat çekicidir. Sanatçı, oluşturduğu fotoğraf düzenlemelerinde sanat tarihi içindeki dönemselsel geçişlere yer verirken bu çağdaki erkeğin, medyanın kadına bakışını kendine özgü bir dile dönüştürebilmiş ve güncel sanatın içinde yer almıştır. Feminist sanat bağlamında gündeme gelen 1980’lerden sonra ismini duyuran Cindy Sherman kadın bedeninin biyolojik özelliklerine odaklanmak yerine yapısökümcü yaklaşım çerçevesinde kültürel bir arayışları göz önüne sunar.

Feminist eğilimlerin içinde performans önemli bir yer tutarken Sherman’ın İsimli Film Serisi (1977-1980) kadın rolünün erkeğin karşısında anlam bulan imajını tartışmaya açar (Antmen, 2019: 242-243). Bu kadın fotoğraflarının öznesi ve nesnesi olarak yer alırken her bir fotoğrafta yeni bir kimlikle yer alır. Sherman’ın portre olarak farklı kişi olarak yani sahte otoportrelerin kökleri Marcel Duchamp’ın “Rose Selavy” karakterine uzanmaktadır. Sanatçının fotoğrafi sanat aracı kullanmasında iki farklı nedenin var olduğu görüşünü dile getiren Yılmaz; “Öğrenciliği

boyunca fotoğrafın olanaklarını keşfetmiş ve dolayısıyla düşüncelerini onun aracılığıyla anlatabileceğinin farkına varmıştır. Doğrudan bununla bağlantılı olan ikinci nedense, medyada kadının sunulmuş biçimine duyduğu tepkidir.” (Yılmaz, 2013: 393).

“İsimsiz Film Kareleri” adlı fotoğraf serilerinden seçilen “Untitled #122” ve “Untitled #354” adlı kadın imgelerinde kadının içsel bir gerginlik ve boşluk vurgusuyla izleyiciye gönderimi sanatçının bedene verdiği plastik biçimsellik, yönlendirmeler etkisinde açığa çıkmaktadır (Görsel 7-8). Kadın öznesinin değişiminde uyguladığı makyaj ve aksesuarlarda kimliğe uygun ve görünür ölçekte göze batan bir düzenleme ile bütünleşir. Sanatçılar yapıtlarında bilinçaltındaki kadın imgelerini oluştururken kullandığı nesne ve biçimler birer simgeye dönüşmektedirler (Okan, 2020: 42). Bu simgeler sanatçının fotoğrafında kadın kimliğinin oluşturulmasında izlenen yol olmuştur. Kimliğe dair R. D. Laing’in Self ve Others (Kendi ve Başkaları) adlı kitabında şöyle bir ifade yer almaktadır: “...Tüm ‘kimlikler’ bir başkasını gerektirir; başkasıyla ilişkide insan kendi kimliğini gerçekleştirir...” (Baynes, 2002: 35). Dolayısıyla, kimlik için çıkılan yolda kimliğe dair ipuçları yine bir başkası tarafından tanımlanan ve kavranan bir yapının içinde saklı olmaktadır. Sherman’ın “İsimsiz Film Kareleri”nde çeşitli film karelerinden ve gündelik yaşamdan seçilerek oluşturulmuş her fotoğraf karesinde ekspresyonist ve popülist bir görünümle başka bir kimliğe bürünen kadının popüler eğilimin gücündeki imgesinin kaygan, geçici ve sıradan oluşuna dikkat çekerek kültürel yozlaşmayı da anımsatır (Antmen, 2019: 276). Cindy Sherman, çalışmalarında eski ve yeni ile ilişki kurarak ortaya hayali kimlikler çıkarır. Feminist sanat yapıtları ve fotoğrafları üzerindeki cesur imgelerle toplumsal ve bireysel açıdan zorlayıcı, çözümlenmeyi bekleyen sorunlara, kimlik arayışlarına dair cevapları bulmak adına katkı sağlayıcı görünmektedir (Şahiner, 2015: 194). Kadının sanatın içinden gelen değişimlere duyarsız kalmayıp cesur girişimler sergileyerek tarihsel yok sayılmaya karşılık bir hamle içinde olduğu da söylenebilir.



Görsel 7. Cindy Sherman, Untitled #122.



Görsel 8. Cindy Sherman, Untitled #354.

6. Shirin Neshat’ın (1957-) Kökleriyle Diyalogu

İran asıllı Amerikalı sanatçı Shirin Neshat, fotoğraf sanatı alanındaki çalışmaları ile tanınmaktadır. Bu çalışmalarda da kökenlerine, kadın kimliğine dair çeşitli göstergeler doğrultusunda kişisel yorumlarını ortaya koymaktadır. Sanatçının bu yapıtlarında İslam kadını teknolojik birtakım imgelerle ilişkilendirilip minimal bir yüzey oluşturulmasına tanık olunur. Bu fotoğraflar üzerinde Farsça yazılar yer alır. Yazılar görsel imgeyi çeken ve fotoğrafa gizemli bir atmosfer katan biçimsel yaklaşımdır. Bu yazıların kökeni: “Doğu toplumlarında, eskiden beri insanlar ellerini, yüzlerini, ayaklarını ya da görünmeyen bölgelerini yazı ya da resimlerle, geçici ya da kalıcı dövmelerle bezerler.” (Yılmaz, 2013: 492-493) ve dolayısıyla bu sanatçının geleneğinden gelen bir öğretinin çağdaş yaşamla ilişkilendirilmesi şeklinde bir araya getirilmiştir. Sanatçıları bir yaratıma sürükleyen şeyler arasında cinsiyet, kültür,

inanç faktörü her zaman belirleyici olmuştur. Bu bizatihi durum içinde de ortaya çıkan içsel dürtülere kadın sanatçı olmanın ilave sancıları da eklenmektedir. Kültürel ve toplumsal yapı arasında sıkışık kalan sanatçı, kadın cinsiyeti temelinde tüm olağan çıkış noktalarını zorlayarak kendine anlatım olanakları sunmaya çabalar. Ayyıldız, sanatçının yaşam öyküsündeki nirengi noktalarını şu şekilde ifade etmektedir:

“1957 yılında İran’ın kuzeyinde yer alan tarihî Kazvin şehrinde doğan Neshat, ebeveynleri konusunda oldukça şanslıydı. Dönemine göre aydın olan anne ve babası Neshat 17 yaşına geldiğinde iyi bir eğitim alması için onu Amerika’ya gönderdi. Bu karar aslında tüm hayatının değişmesine sebep oldu. University of California, Berkeley’de eğitim alan Neshat, 1979’da İran’da yaşanan İslam Devrimi sırasında ülkesine dönemedi. O dönemde kendini sanatçılığa yetkin görmediği için galeri yöneticiliği ve küratörlük gibi farklı alanlarda çalışıyordu. Kariyerindeki dönüm noktası, devrimden on iki yıl sonra İran’ı ziyaret etmesi oldu. İranlı kadınlar, o noktadan sonra sanatla ilgilenmeye başlayan Neshat’ın işlerinin ayrılmaz bir parçası oldular. Batıda yaşayan Doğulu bir kadın olması elbette Neshat’a eşsiz bir olanak verdi; hem Batılıların gözünde Müslüman kadın imajını hem de Doğuluların yaşadığı gerçekliği çok iyi yansıtan bir sanatçı oldu.” (Ayyıldız, 2017).

Sanatçının yapıtlarındaki etken, İran’dan Amerika’ya uzanan bir sürecin içinde çeşitli olaylara tanık olmasıdır. Bireyin kendi öz topraklarında olan biten toplumsal açıdan sarsıcı etkiye sahip olayların merkezi aynı zamanda sanatçının yaşam kökleridir. Sanatçı, geçmiş ve gelecekle olan ilişkisinde bugünü yaşarken bir sanatçı olarak duyarsız kalamayacağını açık bir şekilde göstermiştir. Çünkü sanatçı bireyin yaratıcılığını belleğinden gelen geçmişle örüntülenmiş izlerin etkisinden arınması veya yok sayması düşünülemez. Dolayısıyla sanatçı varlıksal gerçeği üzerine sorular sormayı bırakmadan yine bulunduğu nesnel/reel ortama bunu taşımaktadır. Sanatçının 1993-97 yılları arasında “Women of Allah” serisinde yaşam bulduğu mekânın varlıksal durumuna karşı bir ele alış ve bir eleştirel bakış olmuştur.

Shirin Neshat’ın ortaya koyduğu yapıtlarda (Görsel 9-10) 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). Eserlerindeki siyah-beyaz kontrastlığı (gri alanların olmadığı), kesin bir taraf olma/yer alma zorunluluğu duygusunu izleyicide de uyandırmaktadır.



Görsel 9. Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları Serisinden Devrim Muhafızları, 1994.



Görsel 10. Shirin Neshat.

7. Sonuç

Sanat, insanlık tarihini barındırdığından kadın ve erkek ayrımını gözetmeksizin kendi içinde varoluşunu sürdürür. Ancak insan, varlığını sorgulamayı ve kendi varlık durumuna ait nedensellik, oluş ile ilgili arayışlarını sürdüren, sürekli bir gelişim ve dönüşüm içinde olan konumundadır. Sanat, insanın iletişim, ifade etme, sığınma, kendini bulma, ötekiyle bir köprü kurma aracı olma durumu gibi birçok şekilde ihtiyacına karşılık verir. Dolayısıyla bu yaratım şekli kişinin önce kendisiyle sonra ötekiler olarak tanımladığımız diğerlerine karşılık bir cevap niteliği de taşımaktadır. Sanat, devingen yapısı içinde zamanın ve mekânın çeşitli sorunlarına koşulsuz cevap verir. Bu doğrultuda kadının bu işleyişin içinde nerede ve nasıl sanatına karşılık verdiğini anlamak ve değerlendirebilmek yine sanatı ve insanı anlamak adına değerlidir. Kadın figürü sanat tarihi sürecinde çeşitli dönemlerde bir tema olarak yer bulmuş olup farklı bağlamlarda ele alınan bir özne konumundadır.

Kadın teması sanat sürecinde inançların, mitolojilerin, geleneklerin, kültürel zenginlikler doğrultusunda bir imgeye dönüşürken kimi zaman da şiddet, cinsellik, kimlik, yaşam ile ilişkili durumlarda yer alan bir imge ve sembol olarak öne çıkmaktadır. Kadın sanatçıların sanat tarihinin her döneminde etkin bir şekilde bir tema olarak yer bulmuş ancak kadının bir sanatçı oluşu daha zorlu bir süreci beraberinde getirmiştir. Kadın sanatçı kimliğinde ise yine kendi kimliksel/toplumsal sorunlarıyla ilişkili eserler üretme tarafında bulunma eğilimindedirler. Sanatçıların yapıtlarında değindikleri meselelerde ve sanat biçimlerinde içsel bakışlarının farklılıkları var olup sanatsal süreçlerinde ise her sanatçıyı ortak kılan şey ise bir kimlik arayışı olgusudur.

Kaynakça

- Akdemir, N. (2016). Moda illüstrasyonunda art deco etkisi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (37), 183-197.
- Akkol, N. (2018). Çok kültürlülüğün günümüzde kabulü ve görsel sanatlarda kullanımı. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(23), 485-497.
- Antmen, A. (2019). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arendt, H. (2016). *Şiddet üzerine*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Ayan, M. (2008). Weimar dönemi kadın devrimci ruhu ile Käthe Kollwitz. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 33-63.
- Ayaydın, A. (2016). *Çeşitli yönleriyle çağdaş sanat akımları*. Ankara: Nobel Yayın.
- Baynes, K. (2002). *Toplumda sanat* (Çev. Y. Atılgan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bulduk, B. (2017). Yeni kavramsalılık: Jeff Koons, Damien Hirst, Sherrie Levine, Cindy Sherman. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(18), 1939-1947.
- Chatzoudas, C. M. (2021). Kadın sanatçıların gözünden resimde annelik teması. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi*, (5), 60-80.
- Dökeroğlu, Ö. T. (2019). Acımın resmini yapmak, Käthe Kollwitz resimleri üzerinden bir bakış. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 4(7), 163-178.
- Gögen, S. (2011). Bir savaş silahı olarak kadına yönelik cinsel şiddetin sağlık üzerine etkileri: Bosna Savaşı Örneği. *TAF Preventive Medicine Bulletin*, 10(1).
- Greer, G. (2012). "Artemisia Gentileschi Judith'in Holofernes'i katledişi". *Başyapıt budur 70 büyük sanat eseri*. (Haz. Christopher Dell). Çev. Münevver Kınalı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Günay, A. (2017). Kübizm ve art deco örneğinde 20. yüzyıl başlarında Avrupa’da moda ve plastik sanat ilişkisi. *Art-Sanat*, (7), 248-264.

Güvenç, B. (1994). *İnsan ve kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İnceoğlu, Y. ve Kar, A. (2016). *Kadın ve bedeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mavioğlu, G. ve Karbeyaz, K. (2017). Kadına yönelik ayrımcı fiiller açısından ressam Artemisia Gentileschi. *Osmangazi Tıp Dergisi*, 39(3), 140-145.

Okan, B. (2020). Sanatta ana tanrıça imgesi ve günümüzdeki dönüşümü: bir imgenin evrimi. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (11), 41-51. ISSN: 2529-007X ss.41-51 DOI: 10.35333/Sanat.2020.261

Öztürk, Ö., Öztürk, Ö. ve Tapan, B. (2016). Kadına yönelik şiddetin kadın ve toplum sağlığı üzerine etkileri. *Sağlık Akademisyenleri Dergisi*, 3(4), 139-144.

Şahiner

, Z. (1997). *Käthe Kollwitz*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi içinde (2, 1035). İstanbul: Yem Yayın.

Şahiner, R. (2015). *Çağdaş sanatta temsiliyet krizi çağdaş kuramlar ve güncel tartışmalar*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Topaloğlu, A. (2014). Türkçe sözlük güzel Türkçenin sözlüğü. Ankara: TDK.

Tunalı, İ. (2020). *Tasarım felsefesi*. Ankara: Fol.

Turner, B. S. (2019). *Beden ve toplum* (Çev. İ. Kaya). Ankara: Nobel Yayıncılık.

Wilson, M. (2015). *Çağdaş sanat nasıl okunur 21. yüzyıl sanatını yaşamak* (Çev. F. C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

İnternet Kaynakları

MacCarthy, F.(2004). <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/may/15/art>, Erişim Tarihi: 03 Şubat 2022.

Ayyıldız, D. (2017). <https://www.basedistanbul.com/zarif-ama-provokatif-shirin-neshat/>, Erişim Tarihi: 03 Şubat 2022.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Artemisia Gentileschi, Susanna and the Elders (1610), [https://tr.wikipedia.org/wiki/Artemisia_Gentileschi#/media/Dosya:Susanna_and_the_Elders_\(1610\),_Artemisia_Gentileschi.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Artemisia_Gentileschi#/media/Dosya:Susanna_and_the_Elders_(1610),_Artemisia_Gentileschi.jpg), Erişim Tarihi. 01 Şubat 2022.

Görsel 2. Artemisia Gentileschi, Judith’in Holofernes’in boynunu vuruşu, yak. 1612, 159x125 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli, <http://www.sanatatak.com/view/gentileschi-bu-resimde-aslinda-neyi-anlatiyor>, Erişim Tarihi: 29 Ocak 2022.

Görsel 3. Käthe Kollwitz, 1923, <https://ekmekvegul.net/kultur-sanat/fasizme-karsi-desenler-kathe-kollwitzin-kalemiyiz>, Erişim Tarihi: 03 Şubat 2022.

Görsel 4. Käthe Kollwitz, ölü çocuklu anne, 1903, <https://ekmekvegul.net/kultur-sanat/fasizme-karsi-desenler-kathe-kollwitzin-kalemiyiz>, Erişim Tarihi: 03 Şubat 2022.

Görsel 5. Tamara de Lempicka. Self portrait in the green bugatti, 1929, <https://www.sanataperver.com/tamara-de-lempicka/>, Erişim Tarihi: 03 Şubat 2022.

Görsel 6. Tamara de Lempicka. Young lady with gloves, 1930, <https://fahrenheitmagazine.com/arte/la-sofisticacion-y-elegancia-en-el-art-deco-de-tamara-de-lempicka#node-gallery-2>, Erişim Tarihi: 03 Şubat 2022.

Görsel 7. Cindy Sherman, Untitled #122, <https://gaiadergi.com/cindy-sherman-feminenlige-cinsiyet-yargilarina-meydan-okuyan-portreler/>, Erişim Tarihi: 01 Şubat 2022.

Görsel 8. Cindy Sherman, Untitled #354, <https://gaiadergi.com/cindy-sherman-feminenlige-cinsiyet-yargilarina-meydan-okuyan-portreler/>, Erişim Tarihi: 01 Şubat 2022.

Görsel 9. Shirin Neshat, <https://www.theArabweekly.com/shirin-neshat-facing-history-exhibition-washington>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2022.

Görsel 10. Shirin Neshat, Allah'ın kadınları serisinden devrim muhafızları, 1994, <https://fahrenheitmagazine.com/tr/sanat/gorsel/sirin-nesat-musluman-kadin-gerceğini-anlatan-fotoğraf#view-1>, Erişim Tarihi: 31 Ocak 2022.

sanat
ve insan

