T.C.

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLAR

SANATTA YETERLİK PROGRAMI

1980 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRKİYE SANATINDA SANATSAL BİR EYLEM OLARAK DİKİŞ ve SANATSAL BİR MALZEME OLARAK TEKSTİL

Danışman: Yard. Doç. Safiye BAŞAR

Seher Uysal

Kocaeli 2014

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

1980 Sonrası Çağdaş Türkiye Sanatında Sanatsal Bir Eylem Olarak Dikiş ve Sanatsal Bir Malzeme Olarak Tekstil

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Seher UYSAL
Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 02.07.2014/13

Jüri Başkanı: Yrd.Doç. Safiye BAŞAR (İmza)

Jüri Üyesi: Prof. İsmet ÇAVUŞOĞLU (İmza)

Jüri Üyesi: Yrd.Doç.Dr. Nevzat ATALAY (İmza)

Jüri Üyesi: Yrd.Doç. H.Yarkın BİÇER (İmza)

Jüri Üyesi: Yrd.Doç. A.Sultan KARAOĞLU (İmza)

(Jüri, Yüksek Lisans için en az üç, Doktora için en az 5 öğretim üyesi ile oluşur)

KOCAELİ 2014

ÖNSÖZ

“1980 Sonrası Çağdaş Türkiye Sanatında Sanatsal Bir Eylem Olarak Dikiş ve Sanatsal Bir Malzeme Olarak Tekstil ” isimli bu çalışma malzeme ve tekstil ürünleri üzerinden, 1980 sonrasında Türkiye’de oluşan yeni tür bir sanatın, düşünsel altyapısının araştırılmasını içermektedir. Bu yeni sanat, bildik kalıpların çok ötesinde, geleneksellikten uzakta bir yerde konumlandırılarak “pazarlanmış” ancak gelenekle olan bağlarını da tam olarak koparamamıştır. Hem siyasal, hem toplumsal, hem ekonomik, hem de sanatsal anlamda Batı’ya yüzünü dönmüş bu yeni Türkiye sanatının öncelikle kendi içinde bir dönüşüm yaşaması ve var olan koşulları kendi yapısına uyumlu hale getirmesi gerekmiştir.

Bu tez ile, hem henüz sınırlı sayıda yazılı kaynakta kendine yer bulan bu sanatın araştırılmasına çalışılmış, hem de tanıklıkların aktarılması yöntemiyle elde edilen bilgilerin kayıt altına alınması planlanmıştır. Yine tekstil malzemeyle çalışan sanatçılara ve ürettikleri çeşitli sanat nesnelerine ilişkin örneklere de yer verilmiştir. Ayrıca çoğunlukla malzeme arayışı olarak görülen ve içerdiği yan anlam ve sorunlara değinilmeyen bir sanatın, sorgulanmasına ilişkin bir bakış sergilenmesi amaçlanmıştır.

Tezin hazırlanması süresince döneme ait kadın ve sanat yayınlarına ilişkin bir literatür taraması gerçekleştirildiği gibi, 1980 sonrasında malzemeyi kullanan sanatçıların sözlü ve yazılı görüşlerine de yer verilmiştir. Elde edilen tüm bilgilerin yorumlanması ile varılan sonuçlar sayesinde bazı sorular sorulması; 1980 sonrası döneme, malzemeye ve sanata ilişkin bazı sorgulamalar yapılması planlanmıştır.

Çalışmanın uzun süren bir tarihsel sürecin ve arka planın aktarılmaya çalışıldığı ilk bölümünden, kişisel görüşlerin aktarıldığı son bölümlerine dek, verili bilgiler ve kaynaklarla 1980 sonrası Türkiye sanatına ilişkin bir okuma denemesi olması; ve tüm bu okumanın malzeme, feminizm, tekstil, dikiş gibi bağlamlar aracılığıyla incelemesi amaçlanmış, sanatçı ve araştırmacılara yeni bir bakış açısı sağlaması ve literatüre yeni bir katkı sağlaması hedeflenmiştir.

Tezin ilk aşamasından itibaren detaylı inceleme ve yorumlarıyla araştırmayı zenginleştiren, planlanması ve sonuçlandırılmasında emeği geçen tez danışmanım Yard. Doç. Safiye BAŞAR'a; çalışma öncesinde verdiği destek ve çalışma sırasında paylaştığı Türkiye çağdaş sanatına ilişkin yorum ve birikimleri için Prof. İnsel İNAL'a; çalışmanın şekillenmesinde emeği geçen Prof. İsmet ÇAVUŞOĞLU'na teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca çalışma süresince benimle görüşlerini paylaşmaktan çekinmeyen, tanıklıklarını anlatmak için vakit ayıran sayın Gülsün KARAMUSTAFA'ya, sayın Güneş TERKOL'a, sayın Gözde İLKİN'e, sayın Fevziye EYİGÖR- PELİKOĞLU'na, sayın Merve ÜSTÜNALP'e, sayın Funda ALKAN'a, sayın Fırat NEZİROĞLU'na ve sayın Neriman POLAT'a ayrı ayrı minnettarım. Onların tanıklıkları ve görüşleri olmasaydı bu çalışmanın büyük kısmı yazılamazdı. Tüm bunların yanı sıra, sanat gibi bir alanda manevra yapabilmeme imkan sağladıkları ve kadınlarla ilgili bir konuyu irdelemem için ilham kaynağı olduklarından ötürü; ailemin iki güçlü kadını Sevim UYSAL ve İlknur UYSAL'a teşekkür ederim. Teşekkürleri sıralarken onların adını anmamak olmazdı.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	2
İÇİNDEKİLER	4
RESİMLER LİSTESİ	6
ÖZET	11
ABSTRACT	12
GİRİŞ	13

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAYİ DEVRİMİ SONRASI TARİHSEL SÜREÇTE KADIN EMEĞİ ve SANAT

1.1.	TEKSTİL ENDÜSTRİSİNİN GELİŞİMİ ve KADIN İŞÇİLER	19
1.2.	KADIN EMEĞİ ve SANATIN CİNSİYETİ: FEMİNİST SANAT	25

İKİNCİ BÖLÜM

1980 SONRASI ve TÜRKİYE'DE SANAT

2.1.	GENEL SİYASİ, EKONOMİK, SOSYAL GÖRÜNÜM	44
2.2.	1980 SONRASI TÜRKİYESİ'NDE SANAT ORTAMI	50

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEKSTİL MALZEMENİN KULLANIMINA İLİŞKİN TEMATİK YAKLAŞIM

3.1. KÜLTÜREL BİR NESNE OLARAK YORGAN HALI ve ÖRTÜLER 62
3.2. SAHNE OLARAK EV İÇİ 75
3.3. SÖZ ve PROTESTO ALANI OLARAK PANKART 86
3.4. NOSTALJİ ÖĞESİ OLARAK ANDAÇLAR 98
3.5. BİR TÜR DERİ OLARAK GİYSİ 110

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TEKSTİL MALZEME VE DİKİŞE İLİŞKİN DEĞERLENDİRMELER

4.1. KİŞİSEL MİTOLOJİ 126
4.2. YENİ MALZEME ARAYIŞI 132
4.3. FEMİNİST SÖYLEM 143
4.4. EKONOMİKLİK ve ULAŞILABİLİRLİK 155
4.5. EMEK ÜRÜNÜNÜN GÖRÜNÜRLÜK KAZANMASI 162

SONUÇ **168**

YARALANILAN KAYNAKLAR **172**

ÖZGEÇMİŞ **176**

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Lumiere Kardeşler, Trenin Gara Gelişi, 1895
Resim 2: Kadınevi inşaat çalışmaları

Resim 3: Kadınevi, Feminist Sanat Programı öğrencileri

Resim 4: Arlene Raven tarafından hazırlanan ve Amerika'da yaşayan tüm kadınlara açık çağrı metni. «Kendinizi bir feminist olarak tanımlıyorsanız, lütfen feminizmin sizin için ne ifade etiiğini yazınız», 1976

Resim 5: Kadın Evi kitabından, 1873'den 1973'e, 1975

Resim 6: Miriam Schapiro, Rengarenk Süpürgelerle Süpürür (She Sweeps With Many Colored Brooms), tuval üzerine akrilik ve kumaş, 1976.

Resim 7: Miriam Schapiro, Mimari Temel (The Architectural Basis), tuval üzerine kumaş ve akrilik, 1978.

Resim 8: Mary Cassatt, Yatakta Kahvaltı (Breakfast In Bed), 1897.

Resim 9: Yemek Daveti, Miras Zemini, Judy Chicago, 1979

Resim 10: Harriet Powers, battaniye, 1895-1898.

Resim 11: Judy Chicago, Yemek Daveti (Dinner Party)

Resim 12: Miriam Schapiro, Rus Matrix (Russian Matrix), 1994.

Resim 13: Yeni Eğilimler Sergisi

Resim 14: Tracey Emin, Hotel International, aplike yorgan, 1993.

Resim 15: Miriam Schapiro, Sabır (Patience), tuval üzerine akrilik ve kumaş kolaj, 1977.

Resim 16: Gülsün Karamustafa, Motosiklet, halı, 110x75 cm., 1986

Resim 17: Gülsün Karamustafa, Kıymatlı Gelin, kağıt üzerine guaj boya, 30x43 cm, 1975.

Resim 18: Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet, kağıt üzerine guaj boya, 35x41 cm, 1976.

Resim 19: Gülsün Karamustafa, Kapıcı Dairesi, kağıt üzerine guaj boya, 30x40 cm., 1976.

Resim 20: Gülsün Karamustafa, Çifte İsalar ve de Yavru Ceylan, kolaj, 1984.

Resim 21: Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, 1992, 20 parça; her biri 60x45x90 cm.

Resim 22: Fırat Neziroğlu, İşeyen Fırat

Resim 23: Fırat Neziroğlu, Sur'et

Resim 24: Ghada Amer, İki Yastık (Deux Coussins), yerleştirme, 1995.

Resim 25: Ghada Amer, Courbet Salonu'ndan detay, (Le Salon Courbet), düzenleme, 2007, Milan, Italya.

Resim 26: Miriam Schapiro & Sherry Brody, Bebekevi (the Dollhouse), 1972.

Resim 27: Miriam Schapiro, Şair (The Poet), 1983.

Resim 28: Füsun Onur, Bebekevi, 1970li yıllar.

Resim 29: Füsun Onur, Bebekevi, detay, 1970li yıllar.

Resim 30: Füsun Onur, Eski Eşyaların Düşü, 1985.

Resim 31: Gözde İlkin, Kadın –Adam, 155x110 cm.

Resim 32: Gözde İlkin, sığınak İçimizdeki Sesler Korosu, 2011.

Resim 33: Barbara Kruger, Bir Kahramana Daha İhtiyacımız Yok (We Don't Need Another Hero).

Resim 34: Diana Guerrero Macia, (Kazan, Kaybet ya da İsyan Et) Win Lose Or Riot, "Words Make Wide Open Spaces" serisi, kolaj.

Resim 35: Tracey Emin, Nefret ve Güç Çok Kötü Birşey Olabilir (Hate and Power Can Be A Terrible Thing), aplike battaniye, 2004.

Resim 36: Güneş Terkol, Kadınların Şarkısı, 2010.

Resim 37: İkinci Uluslararası Antakya Bienali atölye çalışmasından, 15 Ekim- 20 Kasım 2010.

Resim 38: Güneş Terkol, Arzu Yalayıp Geçti Bandosu, 2010.

Resim 39: Güneş Terkol, Kadınların Kromatik Uçurtmaları, 2012, Berlin.

Resim: 40: Tracey Emin, Sandalye İşinde Çok Para Var (There's A lot Of Money in Chairs), aplike koltuk, 1994.

Resim 41: Louise Bourgeois, Dikişler (Sutures), düzenleme, 1993.

Resim 42: Louise Bourgeois, Bekleyen Kadın (Lady In Waiting), 2003.

Resim 43: Louise Bourgeois, Bekleyen Kadın (Lady In Waiting), 2003.

Resim 44: Louise Bourgeois, İsimsiz (Cehenneme Gittim ve Döndüm), 1996.

Resim 45: Füsun Onur, Ekose 1-2-3-4, düzenleme, 1987.

Resim 46: Füsun Onur, Ekose 1-2-3-4 ayrıntı, düzenleme, 1987.

Resim 47: Füsun Onur, Opus II- Fantasia

Resim 48: Füsun Onur, evi, detay.

Resim 49: Füsun Onur, 1972-1996, Elbise, tül işleme, 1996.

Resim 50: Füsun Onur, Herhangi Bir İskemle, 1991.

Resim 51: Jann Haworth, Kumaş heykel

Resim 52: Jann Haworth, Kumaş heykel

Resim 53: Annette Messager, Giysilerin Hikayesi (Story Of Dresses), 1990.

Resim 54: Fevziye Eyigör, Genç Etkinlik IV , Tüyap Tepebaşı Sergi Sarayı, 1998.

Resim 55: Louise Bourgeois, Anne ve Çocuk (Mother &Child), 2000.

Resim 56: Fevziye Eyigör, Cüveyriye (1999, Eskişehir)

Resim 57: Fevziye Eyigör , 9. Sanat Fuarı, Genç Sanat Standı, Tüyap tepebaşı Sergi Sarayı, 1999.

Resim 58: Fevziye Eyigör, Cüveyriye'nin Halleri, 1996-1999.

Resim 59: Merve Üstünalp, Dolmuş, 2011.

Resim 60: Merve Üstünalp, Bir Gün İkinci Elden Bir Cüzdan Aldım, 2011.

Resim 61: Merve Üstünalp, Baba Büstü, 2011.

Resim 62: Gözde İlkin, Aile Albümü, 2005.

Resim 63: Annette Messager, How My Friends Would Do My Portrait (Arkadaşlarım Portremi Nasıl Yapar) 1971-1973

Resim 64: Altan Gürman, İstanbul, Montaj 4, Tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel, 1967.

Resim 65: Füsun Onur, Eski Eşyaların Düşü, 1985.

Resim 66: Gülsün Karamustafa, Sıradan Bir Aşk.

Resim 67: Ramazan Bayrakoğlu, Alexandria Maira Lara'nın Portresi, 2008.

Resim 68: Funda Alkan, Geceyarısı, 2013.

Resim 69: İrfan Önürmen, Odada, kumaş düzenleme, 2010.

Resim 70: İrfan Önürmen, Bakış, kumaş düzenleme, 2011.

Resim 71: Funda Alkan, Seyirlik, 2013.

Resim 72: Güneş Terkol, Nehirdeki Rüyalar (Dreams on the River), 2011.

Resim 73: Güneş Terkol, Nehirdeki Rüyalar (Dreams On the River), Çin, 2011.

Resim 74: Ghada Amer, Yeni Albers (the New Albers), 2002.

Resim 75: Kağıt kesim tasarım, Anonim

Resim 76: Annette Messager, Şişen- İnen (Inflated Deflated), 2006.

Resim 77: Güneş Terkol, Eczacı (The Pharmacist), 2011.

Resim 78: Fırat Neziroğlu, Yeşil Çimler (Green Grass), kilim.

ÖZET

“1980 Sonrası Çağdaş Türkiye Sanatında Bir Eylem Olarak Dikiş ve Bir Malzeme Olarak Tekstil” başlıklı bu tez, Türkiye’ye ait belli bir sanatsal dönemin yazıya çok geçirilmemiş, fragmanlar halindeki bir dönemini tekstil malzemenin kullanıldığı sanatsal ürünler üzerinden inceleme amacı taşımaktadır. Bu malzemenin Türkiye özelinde, sanatın, malzeme arayışına girdiği ve bilinen kalıpları sorguladığı bir dönemde kullanılıyor oluşu, malzemenin doğası gereği çağrıştırdığı “emek”, “kadınlık” ve “zanaatler”le ilgili anlamlar ve dizgelerin ne ölçüde sanatçılar tarafından sahiplenildiği çalışma içerisinde sorgulanan bir unsur olmuştur.

Çalışmanın içeriğini oluşturacak yazılı sanat kaynaklarının; sosyolojik, ekonomik temelli kaynaklara oranla çok daha az olması sebebiyle, bu inceleme, malzemeyi kullanan sanatçılarla görüşmeler ve sözlü tanıklıkların yanı sıra, bazı yazışmalar sonucu alınan anekdotlar ve çeşitli kaynaklardaki bilgilerin harmanlanmasıyla toplanmıştır.

Tüm bu bilgilerin ışığında, Türkiye’de, sanatın dünyaya entegre olmanın tüm olumlu ve olumsuz yönlerini alarak, Batı sanatı ile benzer şekilde geliştiğini ancak Batı sanatının geçirdiği düşünsel atmosferden yoksun olduğundan ya da “zamanının ruhu” öyle gerektirdiğinden, bazı düşünceleri sahiplenmediğini söylemek de mümkündür. Araştırma süresince uzun süredir “sanat dünyası”nın malzemeye yönelik araştırmaları yeterince sorgulamadığı ya da cevapların hayli benzer olduğu ve sanatçının kendine özgü kişisel dünyasını oluşturan iç çatışmaları, düşünce ve hayallerinden bir miktar da olsa uzaklaşarak üretilmiş az sayıda sanatsal ürün ve üreten az sayıda sanatçı olduğu görülebilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tekstil, dikiş, çağdaş sanat, feminizm, malzeme

ABSTRACT

The thesis under the headline “Stiching as an Action and Textile as a Material in Contemporary Art in Turkey since 1980s” aims to make a research about a period in Turkish art scene; that’s not properly recorded in history and has a fragmentary structure; through textiled based artworks. The kind of material that is used in Turkish art scene in a time when art questions the nature of the traditional media and techniques; made it possible for the artists to investigate the context of the material; and therefore how much an artist appropriates these contexts becomes a point of criteria in this research.

Since the written and recorded art and art history references are a handful; compared to the sociological, economic based ones; this research, depended mostly on interviews with the witnesses of an era that are also the artists, their views, oral histories, and anecdotes blended with a few referencing publications.

Under the light of these informations, it is possible to observe that in Turkey, art scene has so far had all the advantages and disadvantages of an art market that it’s been integrated with; developed in a style quite so similar to Western art -but lacking its intellectual atmosphere, and failing in adopting its mentality; probably because; that was the spirit in the last few decades. Througout this research it is easy to see that the art scene in Turkey haven’t yet satisfactorily managed to investigate the material; the reactions to its nature are all very much alike and accepted gladly by everyone and of course; there are only a few artists that produces artworks while distancing themselves from a personal dimension.

Keywords: Textile, stiching, contemporary art, feminism, material.

GİRİŞ

Tekstil ürünlerinin Batı Sanatında sanatsal malzeme olarak kullanılmaya başlaması, 1960lardan sonra, sanatta geleneksel malzemeye meydan okuyan, dönemin özgürlükçü ruhunun izlerini taşıyan karşı çıkışın bir sonucu olarak görülse de; kuşkusuz asıl başlangıcının bu dönemden çok öncelere dayandığı söylenebilir. Fakat 1960lardan önceki tarihin kayıtları taraflı önyargılarla tutulduğundan, yani feminist sanatçı ve sanat tarihçilerinin defalarca öne sürdüğü üzere, tarih yazılırken geleneksel malzemeler (boya, mermer, bronz vb.) dışında kalan üretimlerin, yaratıcılık içermediği öne sürülerek zanaat alanında değerlendirildiğinden, söz konusu malzemeyle yapılan üretimler bilerek ve isteyerek görmezden gelinmiştir. Eğer tarih Hristiyan, beyaz dahi adam miti üzerinden ilerleyen bir söylemle, yine beyaz erkekler tarafından yazılmamış olsaydı bugün bambaşka ırkları, cinsiyetleri ve kültürleri de içeren başka bir sanat tarihinden bahsediliyor olacaktı.

Batı sanatında tekstil ürünlerin kullanımı, çoğunlukla kadın sanatçılar tarafından, özellikle erkek egemen algılara ve onların yarattığı sanat anlayışına bir karşı duruş olarak 1970lerin sonlarında ortaya çıktı. Pek çok sanatçı kendilerine yakın duran, bunca yıldır kadınları evlerine, yaratıcılıklarını ise ev içi uğraşlara hapsederek kendilerini tutsak eden zihniyete, kendi emekleri ile cevap vermeyi seçtiler. Amaçları kendi kimliklerini, varlıklarını, emek ve yaratıcılıklarını, onları tutsak ettiğine inanılan malzemelerle yeniden açığa çıkarmak ve toplumsal yapı içerisinde bir birey, insan ve sanatçı olarak var olduklarını göstermekti. İlk işleri de; kendilerinden önce sanatçı, birey, kültür yaratıcısı, bilim insanı, tarihçi olarak yaşamış ama hatırlanmadığı ve görmezden gelindiği için unutulmuş bu kadınların bir belleğini oluşturmak, hemcinsleri ile diyalog kurmak ve artık yeni bir dünya düzeni kurulurken kadınların ve kadın emeğinin unutulmamasını sağlamaktı.

1970lerde dünyanın sanat merkezi değişerek Yeni Dünya'ya kaydığında, Birleşik Amerikalı bir grup kadın sanatçı ve teorisyen, kadın tarihini ve sanatını araştırmaya başlamış, dönemin önemli feminist tarihçi ve teorisyenlerini de Amerika'nın Batı yakasında oluşan bu harekete dahil etmeyi başarmıştı. Tekstil ürünlerini kullanan yerlilerin, yaratıcı bir güdü ile hazırladığı battaniye ve

yorganlarında, modern Batı sanatının mitik dâhileri Picasso ve Matisse'den çok önce, kolaj ve soyutlamaların, salt renksel düzenlemelerden oluşan kompozisyonların yaratılmış olabileceğini öne sürerek; bilinen Batı sanatına alternatif sayılabilecek farklı bir sanatın da varolduğunu kanıtlamayı başardılar. Feminist sanatın en büyük başarılarından biri bu alternatif söylemin oluşturulması, farklı bir tarihle ilgili soruların sorulması ve sadece kadınların değil; farklı etnik grup ve ırkların da tarihinin var olduğunu, Batılı hakim zihniyete hatırlatmasıdır.

Tekstil ürünleri 1970lerden çok sonra da Batı sanatında kullanıldı, amaç ve söylem sıklıkla değişse de farklı, ucuz, kolay elde edilebilir ve sembolik anlamlar yüklenilebilir olan bu malzeme zamanla kılık değiştirerek sanatın içinde var olmayı başardı. Artık sadece kadınlar için ve salt kadınlar tarafından kullanılan bir malzeme olmaktan çıkarak karşı cinsin de kullanımına açık bir ürün haline geldi. Aynı şekilde, zamanla çağın olanakları sayesinde hızla yayılarak dünyanın çok farklı ülkelerinde de kullanılan ortak bir malzemeye dönüştü. 1980 sonrasında yavaş yavaş iki kutuplu bir dünya düzeninden çok kutuplu, ekonomik anlamda kalkınma odaklı, özelleştirme politikalarının hız kazandığı, yeni global bir dünyanın etkileri kuşkusuz sanatta da kendini göstermeye başladı.

Tekstil ürünlerinin Türkiye sanatında kullanılmaya başlaması, sanatın hızla liberalleştiği, devletin sanattan elini çekerek, sanatı tamamen özel sektöre bırakmaya başladığı bir döneme denk gelmektedir. Bu dönem sadece tekstilin değil, çok farklı yapıda malzeme ve düşüncenin bir arada kullanılabildiği bir dönemdir. Aynı zamanda bu dönem, sanatçının malzeme ve içerik açısından özgürleştiğini hissettiği, Batı merkezli sanat dünyası ile entegre olarak uluslararasılaşan; yeni haberleşme kanalları sayesinde dünyada olup biteni takip edebilen yeni bir Türkiye sanatı ve sanatçı tipi yaratmıştır. Yeni malzemeler 1980 darbesi sonrasında kendini ve kimliğini açıkça ifade etmek isteyen; yerellik, etnik kimlik, cinsellik gibi konuları tartışmak isteyen bir grup sanatçının kendini ifadesinde yeni olanaklar sunma yolunda birer fırsat oluşturmuştur. Her ne kadar farklı malzeme olanaklarının yeni bir sanat algısının oluşup oluşmadığı bir soru olarak zihinlerde kalsa da, tekstil benzeri malzemelerin kullanımı 1980lerin sonunda döneminin kadın sanatçıları tarafından kullanıldıktan sonra bir söylem dahilinde ancak incelenebilmiştir.

1980’den sonra dönemin ekonomi politikası gereği, hızla çoğalan yeni galeriler, fuar ve bienallere destek ve fon sağlayan sermaye grupları sayesinde, bu yeni sanatçı grubu daha çok görünür hale gelmiştir. Türkiye sanatında tekstil ürünlerini bir malzeme olarak kullanan sanatçıların çoğu, malzemeyi 80li yılların ortasından itibaren kullanmaya başlamış, oysa Batı’da 80li yılların ortasında, feminist sanatın önemini yitirmeye başladığı ve artık adının pek anılmadığı, dönemin feminist sanatçılarının ise artık bir birey ve sanatçı olarak varlıklarını çoktan kabul ettirdikleri bir döneme denk düşmektedir. Batı sanatı ve piyasasına entegre olmuş Türkiye sanatının bu denli “geçmiş”, “eskide kalan” bir konuyu üzerinden neredeyse yirmi yıllık bir süre geçtikten sonra kullanmasının ve bu malzemenin Türkiye sanatında yer almasının sebepleri nelerdir?

Seksenlerde çalışan ve üreten sanatçıların hemen ardından yetişen ve üretimlerini 1990lar ve 2000’li yıllar boyunca sürdürdüğü halde aynı malzemeye odaklanarak üretim yapan, hem kadın sorununu, hem kültürel-cinsel çeşitliliği, hem de kadın emeğini yeniden gözler önüne seren genç kuşak niçin hala feminist sanatın üzerinden yıllar geçtiği halde bu malzeme ile çalışmaktadır? Malzeme zamanla farklılaşarak farklı kılıklarda yeni söylemler üretebilme olanağı sağlamış mıdır? Farklı cinsel kimliklere ve cinsiyetlere sahip bireylerce kullanılan bu malzemeye yeni sanatçılar feminist söylem üzerinden sahip çıkmakta mıdır? Yeni bir kuşak ve yeni sanatçıların üretimleri üzerinden hala feminist okumalar yapmak mümkün müdür? Söz konusu sanatçılar hala kadın kimliği ve emeği meselesini sahiplenmekte midir? Tekstil ürünlerinin kullanımı salt yeni bir malzeme arayışının parçası mıdır?

Bugün hala dokuma ve trikotaj atölyelerinde çalışan işçilerin çoğunu kadınlar oluşturmaktadır. Zamanın hızı çoğunluğunu yutsa ve unuttursa da kadın zanaatleri ve el işçiliği devam etmektedir. “Emek”, “iş” gibi kavramlardan yola çıkan sanatçıların sanat piyasası dahilinde ürettikleri sanatsal çalışmaları kendi malzemelerine ve politik söylemlerine aykırı mıdır? Sanat piyasasından uzakta olduğundan bu malzemeyle ürettiği halde piyasanın varlığından bihaber olduğu sanatçılar var mıdır? Onların varlığı ve söylemleri malzemeye yeni anlamlar yüklemekte midir? Bu gibi sorulara cevap vermeyi amaçlayan bu incelemenin dört bölümden oluşması planlanmıştır. İlk bölüm, emek ve haklar meselesinin tarihte nasıl ve hangi koşullarda gündeme alındığını, bu mücadelede mihenk taşı sayılabilecek, tarih, kişi

ve olayları incelemeyi amaçlamaktadır. Ayrıca haklar mücadelesinin kültür ve sanat alanındaki yansımaları, hangi coğrafyalarda, ne tür etkileri olduğu irdelenmiştir. İkinci bölüm tezin Türkiye coğrafyasını incelediği bölümdür; 1980'li yıllar, Türkiye ekseninde nasıl tartışılmış ve hangi olaylarla incelenmiştir; bu olaylar sanat atmosferini nasıl şekillendirmiştir sorularına cevap aranmaktadır. Üçüncü bölüm tekstil malzemeleri üzerinden sanatsal çalışmalar üreten kişilerin, cinsiyet ayrımı gözetmeksizin, malzemeyi ne gibi bir amaçla, nasıl dürtülerle ve ne şekilde kullandığının tematik bir incelemesini gösteren dökümanter bir çalışmayı içermektedir. Dördüncü bölüm, bir önceki bölümde incelenen çalışmalar aracılığıyla elde edilen bir değerlendirmeyi içermekte; sanatçıların malzemeyi kullanırkenki amaçlarını çözümlemeye çalışmaktadır. Ayrıca çeşitli sebeplerle, ilk üç bölümdeki sınıflandırma dışında kalan; farklı bilgi üretim şekillerinin sanat alanına ne gibi katkılar sağlayabileceğini işaret etmeyi amaçlayan bir çalışmadan oluşmaktadır.

"1980 Sonrası Çağdaş Türkiye Sanatında Bir Eylem Olarak Dikiş ve Sanatsal Bir Malzeme Olarak Tekstil" ismini taşıyan bu çalışma 1960lardan günümüze tekstilin ne gibi anlamlar yüklenerek kullanıldığını ve bu anlamın 1980 sonrası Türkiyesi'ndeki geçerliliğini, zamanla nasıl yeni okumalar yüklendiğini ve niçin hala kullanımda olduğunu sorgulamaktadır. Bu araştırma sanat tarihine yeni okumaların ve soruların dahil olduğu bir dönemden; yani 1960lı yılların Batı Sanatından günümüze; sosyo-politik anlamda değişen Türkiye'nin sanat coğrafyasına yönelik bir tartışmayı taşımakta ve hala içinde yaşadığımız bu dönemin sanatına bakarken sorulabilecek olası soruların izini sürmeyi amaçlamaktadır. Söz konusu soru ve sorunların tartışıldığı, verilen cevapların ise yeni yorumlar ve okumalara sürükleyebileceği bir inceleme olması planlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAYİ DEVRİMİ SONRASI TARİHSEL SÜREÇTE KADIN EMEĞİ ve SANAT

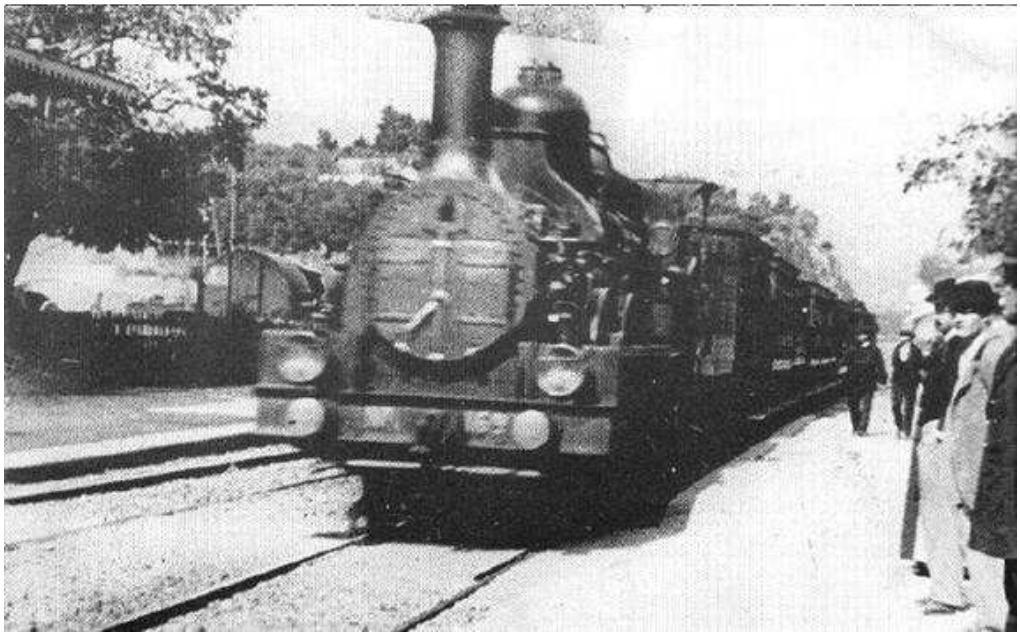
Sanayi devriminin oluşumuna sebep olan gelişmeler kuşkusuz 19. yüzyıldan çok önce bilim dünyasındaki buluşlara, dünyanın ekonomik ve siyasi anlamda çehresinin tamamen değişmesine dayanmaktadır. 16. Yüzyıldan itibaren Avrupa'da hızla artan nüfus, tarımda insan gücüne yönelik ihtiyacın azalmasıyla, kentlere göç etmeye başlamıştı; bu durum sanayi için gerekli olan işgücünün belkemiğinin oluşmasını sağladı. Ayrıca Avrupalı devletlerin yağma ve sömürgecilikle elde ettiği toprak ve madenler önemli bir finans kaynağı yarattığı gibi; kentlerde yaşayan tüccar nüfusun, "küçük burjuvazi" olarak tariflenen bir kesimin, zenginleşmesine yol açtı. Eskiden lüks sayılan kahve, şeker gibi tüketim mallarının neredeyse her evde bulunduğu, yaşam düzeyinin artmaya başladığı, kapitalizmin egemenliğinde yeni bir dünya düzeninin kurulmaya başladığının sinyallerini verdi.

Kuşkusuz bilim ve ekonomideki gelişmelerin yanı sıra sosyal bilimler, reformlar ve aydınlanma düşünürlerinin, bu endüstri devrimin habercileri olduğu da eklenmelidir. Reform sonrası din düşüncesinin dogmalarından kurtulan birey, aynı zamanda matbaanın getirdiği olanaklarla çoğalan yeni bilgi ve düşüncelerin hızla okunup tüketilebildiği, benimsendiği yeni bir dünya düzeninin parçası haline geldi. Bu dünya düzeni, aklın ve bilimsel yöntemlerin toplumları dönüştürebildiğini gösterdi. Aydınlanma felsefesinin etkisiyle 1789 yılında gerçekleşen devrim; özgürlük, eşitlik, adalet gibi ilkelerin yanı sıra; sanayi toplumuna uygun düşen bir siyasal yapılanmanın nasıl olması gerektiğini de gösteriyordu.

18. yüzyılın sonlarına kadar Avrupa'da ekonomik yaşam, büyük ölçüde, tarıma, küçük el sanatlarına ve ticarete dayanıyordu. Toprak yönetimi ise aristokrat kesimin elindeydi; bu durumu değiştiren tek etken ulus-devlet fikri ve liberalizm değil; ekonomik yapıyı değiştiren Sanayi Devrimi'dir (Sander, 2001: 209). "Yeni buluşların üretime uygulanması ve bunların en önemlisi olan buhar gücüyle çalışan makine, makineleşmiş endüstriyi doğurmuş ve bu da Avrupa'da sermaye birikimini

arttırmıştır” (Sander, 2001:209). Buhar gücüyle çalışan makineler, trenler, yeni yapılmaya başlayan yollar, dünya fuarları, hızla artan iletişim kanalları, telgrafın ve matbaanın hızla ve yoğun şekilde kullanılmaya başlaması, küreselleşmenin başlangıcının da ilk işaretleri olarak okunmaktadır.

Sanayi Devrimi çağında yaşamış insan için buhar makineleri bu devrimin ekonomik refahının ve yeni insanının simgesidir. Gerçekten de bu çağda yaşayan insanların, makineleşme sayesinde iş tanımlarının değişmesi, boş zaman imkânını doğurmuş; kentli nüfusun bir kısmının vakit geçirebilmesi için sinema, radyo gibi yeni olanaklar yaratmıştır. İlk sinema filmlerinin de bu nedenle insanların üzerine yürüyen devasa bir tren olması (Lumiere, Trenin Ciotat Garına Gelişi) ya da fabrikadan ayrılan işçileri göstermesi şaşırtıcı değildir.



Resim 1: Lumiere Kardeşler, Trenin Gara Gelişi, 1895

Daha önceki dönemlerin ayırıcı niteliği nasıl avcı ve toplayıcı kabileler ile büyük toprak parçaları ise, sanayi devriminin en çarpıcı kurumu da fabrikalar olmuştur. Bu fabrikalarda üretim süreci, tek bir işletmeye odaklanmış bulunmaktadır. Fabrika ne

kadar büyükse, girişimin ekonomik maliyeti ve getirisi de, makineler de o denli büyüktür. Makinelerin her biri belli bir işi yapma konusunda uzmandırlar ve insan-dışı güçler tarafından çalışırlar (Sander, 2001:210). "İşçiler yönlendirilir ve çalışmaları belirli bir ücret ve çalışma saatleri çerçevesinde, gelişmiş bir yönetici kadro tarafından denetlenir. Üretim geniş bir pazara yöneliktir" (Sander, 2001:210).

Devrimin doğal sonucu olan fabrikalar sayesinde; kent alanları, kırsal yerleşimleri yutmaya başladı. Böylece tıp alanındaki gelişmelerle birlikte daha uzun yaşama imkânı da bulan nüfusu doyurmak ve gıda bulma çabası birleşince, sömürgecilik ve kolonizasyon da arttı. Dünyada ilk gelişen ve sanayileşen ülkeler Uzak Doğu ve OrtaDoğu'nun pek çok ülkesini hızla yutmaya ve yeni oluşan kentlerin gelişimini sağlamak için sömürmeye başladılar. Dünyada ilk defa büyük metropoller oluşmaya başladı; Paris, Londra, Berlin, Viyana, St. Petersburg hızla büyüyen Avrupa şehirleri oldular.

1.1. TEKSTİL ENDÜSTRİSİNİN GELİŞİMİ ve KADIN İŞÇİLER

1870lerde başlayan bu çağ, sonrasında büyük sanayilerin yıkıcılığıyla gelişen kitle savaşlarının da temelini atmış oldu. Arasında ancak yirmi yıl bulunan iki büyük dünya savaşı, devletlerin tüm imkânlarının seferber edildiği, yeni teknolojilerle üretilmiş silahların kullanıldığı, ekonomik refahın bir türlü paylaşılamadığı devasa bir yıkımı da beraberinde getirdi. Her bir savaş dönemi sırasında ekonomiyi döndürmek, yeni silahlar yaratabilmek, artan talebi karşılamak için, çevresindeki her ırktan ve azınlıktan kişiyi boyun eğdirmeye alışmış ataerkil Batılı birey; köleleri, uzun süredir ahlaki gerekçeler öne sürerek ev hapsinde tuttuğu kadınları ve çocukları sanayide çalıştırmaya başladı.

Kapitalizmin işçilere, sınıflara ve topluma yüklediği bu ağır çalışma koşulları ve tüketim odaklı sistem; zaman içinde zenginlerin kısa sürede daha çok zenginleştiği, fakirlerin ise daha zor koşullarda yaşamaya mahkûm bırakıldığı bir mekanizmayı da beraberinde getirmiştir. Marx ve Engels, 19. yüzyılın bu sistemini kıyasıya eleştiren *Ailenin, Devletin ve Özel Mülkiyetin Kökeni* (1884), *Ekonomi*

Politiğin Eleştirisine Katkı (1884), *Komünist Manifesto* (1848) ve Marxizmin "Ölüdeniz Ruloları" olarak da bilinen *1844 Elyazmaları* gibi çalışmalarında, kapital sistemin işçiler ve toplum üzerindeki etkileri üzerine açıklık getirmişlerdir.

Marx'ın merkezi görüşlerinden biri genellikle "tarihsel materyalizm" olarak adlandırılan, kültür ve toplumun köklerinin maddi ve ekonomik koşullarda yattığını savunan *maddeci determinizm* düşüncesidir (Donovan, 2001:130). Marx ayrıca toplumu yöneten ideolojinin, üretim araçlarını elinde tutan egemen kapitalistler olduğunu ve ekonomik çıkarların da tamamen onlar tarafından belirlendiğini şu sözlerle aktarır: "Egemen sınıfın düşünceleri her dönemde egemen düşüncelerdir, bir başka deyişle, toplumun maddi gücü olan sınıf aynı zamanda egemen entelektüel güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde tutan sınıf aynı zamanda düşünsel üretim araçlarını kontrol eder. Böylece genel anlamda düşünsel üretim araçlarından yoksun olanların düşünceleri de, bu egemen sınıfa tabi olur" (Donovan, 2001:130).

Marx ve Engels'in aile ve sosyal hayata ilişkin görüşlerinde çoğunlukla kadını aile içinde sömürülen proletarya olarak görme anlayışı hakimdir: "Günümüzde erkek, çoğunlukla, hiç değilse varlıklı sınıflarda, ailenin dayanağı olmak ve onu beslemek zorundadır, bu durum ona hiçbir hukuksal ayrıcalıkla desteklenmeyi gereksinmeyen bir otorite kazandırır. Aile içinde erkek, burjuvadır; kadın, proletarya rolünü oynar" (Marx, vd. 2008:188).

Gerçekten de Marxist teori, kadının tipik bir burjuva toplumunda ezilen birey olarak yerini gösteren ve onun aile içi emeğinin de göz önüne alınması gerektiğini öne süren bir düşünce biçimidir. Engels kadının evde erkek tarafından adeta *köleleştirildiğini ve sadece bir çocuk yetiştirme aracı konumuna itildiğini* (Marx, vd. 2008:188) belirtir.

Kadının bu ezilen konumuna ilişkin yapılan yorumlarda temel eleştiri bunun "aile kurumu" meselesi kapsamında ele alınmasından, bu kurumun "kutsal" sayılan niteliğinden ve ayrıca kadının tüm bu işleri yapmasının sebebinin bir sevgi ilişkisi içinde görülüyor olmasından kaynaklanmaktadır. Kadınlar, ev içi uğraşlarının çoğunu her ne kadar sevdikleri için yapsalar da, bunların ne kadarının iş, ne kadarının sevgi meselesi üzerinden kurgulanabileceğini ayırabilmek son derece zordur. Çünkü bu işlerin "mesai saatleri yoktur; günlük yaşamla iç içe girmiş, onun

parçası haline gelmiş bir emek sürecini oluşturur bunlar.(…) yapılan işler günlük yaşamın ta kendisidir. Çalışma zamanı ile çalışma dışı zaman ayrılmaz birbirinden. Dinlenmek ise her zaman yapılması gereken işlerden birinin yanına eklenir: Dinlenirken sökük dikmek, alışveriş listesi yapmak, oturduğu yerde çamaşırları katlamak bu iç içeliğin tipik örnekleridir" (Acar-Savran, 2004:21).

Kadın emeğinin tipik maddi emeğin çok ötesinde bir emek olduğu gerçektir. Bu emek zihinsel, duygusal ve manevi bir emektir. Dolayısıyla bu emeğin karşılığının hesaplanmasında da güçlükler yaşanacağından, Marxist teori sorunu geçiştirmekle yetinmiş, bu soruna değinmekle kalmış ama çözümüne ilişkin bir yorum getirmemiştir. Örneğin; "eş zamanlı olarak yapılan diyelim üç işten (örneğin; temizlik, çocuk bakımı, otomatik makinede çamaşır) birisi mi temel alınacaktır, yoksa üçünün piyasa değeri mi toplanacaktır? Çocuğu dolaştırmaya çıkarmak boş zaman ya da dinlenme midir, yoksa bakım mı? Yemek yapmak için harcanan emeğin değeri profesyonel bir aşçının ücretine göre mi hesaplanacaktır, yoksa evde yemek de yapan bir ücretli ev işçisinin ücretinin bir bölümü temel alınarak mı? Annenin çocuk bakımına harcadığı emek bir çocuk psikoloğunun emeğiyle mi karşılaştırılmalıdır, yoksa okul saatleri dışında bakıcılık yapan bir üniversite öğrencisininkiyle mi?" (Acar-Savran, 2004:21). Bu nedenle pek çok düşünce biçimi tarafından kadın meselesi es geçilmiş, kadın hakları sorunu "esas mesele" içine eklemlenmeye çalışılmıştır.

Kadının konumu toplumda ne bir sınıfı ne de bir azınlık grubu temsil eder. Kadınların ezilmesi sorunu Engels'in çözümüne göre onların ev işinde hapsolmalarının engellenip, tümüyle toplumsal işgücüne katılmalarının teşvik edilmesiyle son bulma olanağına sahiptir (Donovan, 2001:145). Engels'e göre işgücüne katılan kadınların çocuklarının bakımı ve eğitimi böylece toplumsal bir iş olmakta, toplum, meşru olsun olmasın, bütün çocuklar ile benzer biçimde ilgilenmek" (Donovan, 2001:145) durumunda olmaktadır. Bu durum ise Marxist teorinin işçinin ürettiğine "yabancılaşma"sı kavramıyla çelişmektedir. Çünkü Engels'in kadının katılımını istediği endüstriyel üretim alanı yabancılaşmış emek dünyasıdır. Bu nedenle kadınları başka bir biçimde elde etmeyecekleri bir ekonomik temelle donatmanın dışında fabrikalara yöneltme hiç de özgürleştirici bir adım olarak görülemez (Donovan, 2001:146-147).

Kadınların hak mücadelelerinde büyük yer tutan ekonomik kalkınma unsuru gerçekten de bugünün kadınının özgürleşmesinde en önemli koşul olarak görülmektedir. Kuşkusuz eğitim, sağlık, bireysel haklar ve hukuk yönünden de iyileştirilmesi gereken pek çok durum da söz konusudur. Ama iktisadi yönden özgürleşme neredeyse bir önkoşul gibidir.

Mary Wollstonecraft 1792 yılında *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* (*A Vindication on The Rights of Women*) isimli kitabını yazdığında Aydınlanmacı düşüncenin, 1789'da gerçekleşen Fransız devriminin, 1776 yılında yayımlanan Amerikan Bağımsızlık Bildirisinin tanıdığı hak ve özgürlüklerin etkisindedir. İnsanların birer insan olmalarından dolayı, doğuştan sahip oldukları haklara, hükümetlerin karışamayacağı gerçeğinin etkisiyle 18. yüzyıl feministleri de erkeklerle aynı haklara sahip olabileceklerini düşündüler. Wollstonecraft, kitabı yazdığında kendisinden sonraki feminist düşüncenin başat eserini vermişti; ne var ki kadın haklarıyla ilgili mücadeleler uzun yıllar sürecek ve her defasında küçük kazanımlar ve yavaş adımlarla ilerleyecekti. Elde edilen hukuksal kazanımların toplumsal anlamda kabul görmesi ve uygulanması meselesi ise bugün hala çok önemli bir sorundur.

Wollstonecraft, kadın meselesi ile ilgili en önemli maddenin eğitim ve eleştirel düşüncenin geliştirilmesi olduğunu söylemektedir. Bu da iki aşamalı bir süreçtir, ilk aşamada kadınların daha net düşünmelerini sağlayacak olanaklar yaratılacak; bu da onları, bencilliklerinden ve safdilliklerinden uzaklaştıracaktır. Wollstonecraft'a göre kadınların cahil bırakılması, her zaman ahlaki ve dini gerekçeler gösterilerek savunulsa da, bu, onun barbarlığa mahkûm edilmesi demektir ve Aydınlanma çağının akılcı düşüncesinden son derece uzaktır: "Bu kişiler bir insanı barbarlığa mahkûm ettiklerinde, onun her an acımasız bir canavar olarak karşılarına çıkabileceğini de göze alıyorlar demektir. Bilgi olmadan ahlak da olmaz!" (Wollstonecraft, 2012:97) Kadının gerekli eğitimi alabildiği sürece eleştirel düşünme gücünün artacağını ve ruhsal anlamda gelişme olanağına da kavuşabileceğini öne sürmektedir (Donovan, 2001:31).

Wollstonecraft'ın ardından pek çok kadın düşünür, kadının yıllar boyu kendisine dayatılan aldatmacayı eğitim ve eleştirel düşünce sayesinde aşabileceğini

söylemişlerdir. Aynı zamanda eşit yaratılmış bireylerin haklar açısından da eşit olmaları gerektiğini ve bu hakların sadece doğal haklar değil, eşit işe eşit ücret gibi sosyal haklar söz konusu olduğunda da geçerli olduğunu dile getirmişlerdir. Gerçekten de sanayi devrimi sonrasında, dünya savaşları ortalığı yakıp yıkarken fabrikalarda çalışmak ve endüstriyi işler konumda tutmak üzere çalışan pek çok kadın, çok düşük ücretlerle çalıştırılmıştır.

Simon de Beauvoir'a göre, Fransa'da kadınlar, hukuksal anlamda tarihi kazanımlar elde ederken hala bir asalak konumunda yaşamaktadır ve gerçek anlamda özgür değildir. "1790'da ağabeylik ve erkeklik ayrıcalığı kaldırılır; mirasa konma konusunda kız ve erkek çocukları eşit olur; 1792'de, yeni bir yasa boşanmayı kabul eder, böylece ana yönünden akrabalık bağları azıcık gevşer; ama bütün bunlar ufacık başarılardır. (…) İktisadi açıdan (*kadınlar*) hala asalak yaşamaktadırlar" (de Beauvoir, 1993:110). Oysa sanayi devrimi sonrasında, kadının sömürülerek çalıştırılmasına rağmen, emekçi kadın karakteri, bu *asalak yaşama konum*u ile ilgili görüntüyü değiştirmeyi başarmıştır. Fabrikada çalışan kadın sayesinde, kadın, tarihin ilk çağlarında yitirdiği iktisadi öneme yeniden kavuşur. Bunu gerçekleştirebilmesini de büyük ölçüde makineleşmeye borçludur; çünkü kadın ve erkek emekçiler arasında ilk kez bedensel güç ayrımı büyük oranda ortadan kalkmıştır. "Sanayideki atılım erkek işçilerle yetinemediğinden, kadının yardımı gereklidir. Bu 19. yüzyılda kadının yazgısını temelinden değiştiren, ona yeni bir çağın kapısını açan büyük bir devrimdir" (de Beauvoir, 1993:116). Yine de kadınların iktisadi bir güç elde edebilmesinin yolu pek kolay değildir çünkü kadınlar fabrikalarda sömürülmekte, aralıksız çalışmalarına rağmen hala kendilerini geçindirememektedir.

Jules Simon *İşçi Kadın (l'Ouvriere*) ve Leroy- Beaulieu, *19. Yüzyılda Kadınların Çalışması (le Travail des Femmes au XIXe*) adlı yapıtlarında bu kötü koşulları aktarmaktadır (de Beauvoir, 1993:117). Kadınlar küçük yapımevlerinden pamuklu, yünlü ve ipekli dokuma fabrikalarına geçmişlerdir. Çünkü kadınlar erkeklere oranla, hem de ucuza, iyi iş çıkarmaktadır. Bu kadınların bazıları küçük işliklerde bellerinden iple bağlanarak, hem ellerini hem ayaklarını kullanarak çalışmaktadır. Bazıları ise günde neredeyse 18 saate kadar çalıştırılmaktadır (de Beauvoir, 1993:118) .

Marx, *Kapital*'in dipnotlarından birinde şu öyküyü anlatır. "Fabrika sahibi M.E. bana dokuma tezgâhlarında yalnız kadın işçi kullandığını, onlar arasından da evli, bakılacak kimsesi olanlara öncelik tanıdığını, çünkü bunların evli olmayanlardan daha dikkatli çalıştıklarını ve evlerindekileri besleyebilmek için gece geç saatlere dek iş başında kaldıklarını anlattı. Böylece, kadının özel nitelikleri kendi zararına kullanılmakta, yaradılışındaki ince, ahlaksal öğeler, onu köleleştirip acı çektirmenin araçları haline getirilmektedir" (Aktaran: de Beauvoir, 1993: 118). Bu koşullar zaman içinde oldukça değişse de bugün kadınların eşit ücret ve çalışma koşulları ile ilgili sıkıntıları hala devam etmektedir, üstelik sanayide çalışan kadınların %75'inin tekstil endüstrisi içerisinde istihdam edilmesine rağmen. Bu iş kolunda, kalifiye elemana pek fazla gereksinim duyulmaması, kayıt dışının ve yoğun bir emek üretiminin söz konusu olması, kadın işçilerin tercih edilmesinin sebebi olarak gösterilmektedir (Tekstil Çalışanlarının %40ı Kadın, ty:12).

Batı toplumlarında kadının işçi ve ücretli olarak konumu son derece sıkıntılı iken; Asya toplumlarında kadının varlığı, bu toplumlara ilişkin normlar ve tarihe hep batılı gözlerle bakılması gibi gerekçelerle, uzun süre bir muamma olarak kalmıştır. Çin ve Arap yarımadası toplumlarında özel bir kapalı-muhafazakar durum söz konusu olduğundan bu toplumlarda, kadının yerini çoğunlukla köktenci inanç yapıları belirler. Günümüzde özellikle İslami coğrafyanın bütününde kadınlara yönelik pek çok kısıtlama ve yasak bulunduğundan; kadın işçilerin, sanatçıların ve bilim insanlarının yetişmesine ve seslerini duyurabilmelerine ilişkin sorunlar bulunmaktadır. Yine de 1980li yılların neo-liberal politikalarının ve küreselleşmenin, bu konularda kadınların yaşamını iyileştirmeyen ama sanatsal ve kültürel çalışmalarının seslerini duyurulabilmesini sağlayan oldukça karmaşık ve ilginç bir ortamı vardır. İran sinemasının kadın yönetmenlerinin; Mısır, Lübnan, Çin gibi ülkelerde yaşayan ve sonra batılı ülkelere göç eden pek çok sanatçının varlığı bu atılımın örneği sayılabilir.

Bugün sanayi devriminden bu yana görüntüde büyük değişiklikler hala söz konusu değildir. Kadınların çoğu, evlerinden dışarıda çalışma imkânları olmadığından ev ekseni içerisinde parça başı ücret ile çalışmak durumunda kalmaktadır. Pek çok durumda olduğu gibi taşeron sistemi ve sosyal güvencesiz çalışma, yine bu iş kolunda da çok yaygın durumda bulunmaktadır. 2000'li yıllarda

İstanbul, Beylikdüzü civarında bulunan *Sera Tekstil* çalışanlarına yönelik duruma ilişkin yapılan haber de, bugün kadın tekstil işçisinin zor yaşam koşullarını gözler önüne sermek için bir örnek olarak gösterilebilir. (Sosyalist Feminist Kollektif, 2013) 16 bin metre kare üzerine kurulu bu modern işletmede çalışanların çoğu kadın işçilerdir. "Asıl olarak penye üreten bu firma, triko ve penyelerin boncuk işlemelerini fabrika dışında, bir taşeron aracılığıyla evlerde çalışan kadınlara yaptırıyor ve parça başına son derece düşük rakamlar ödüyor. Bunun yanı sıra, üretimi hızlandırmak için, fabrikanın bir bandında sipariş tamamlanana kadar dışarıdan gelen kadınları çalıştırıyor. Tabii ki kadınlar, gerçekte parça başına ne kadar ücret aldıklarını bilmiyorlar. Aracının payı düştükten sonra yevmiyelerini alıyorlar. Ortalama 25-30 TL yevmiye ile çalışıyorlar." (Sosyalist Feminist Kollektif, 2013). Bu kadınlar ayrıca işyeri işçisi olarak kabul edilmediklerinden, parça başına çalıştıklarından, iş yeri servisi yerine kendi imkanlarıyla evlerine ulaşmak durumundadırlar. Çalışma saatleri süresinde başlarına gelecek kazalardan, sosyal güvenceleri olmadığı için tamamen patronlarının insafına kalmış durumda çalışmaktadırlar. Zaten işi bırakmaları durumunda ise yerlerini dolduracak yeni bir işçi hemen bulunabilmektedir.

1.2. KADIN EMEĞİ ve SANATIN CİNSİYETİ: FEMİNİST SANAT

Kadına ilişkin sorunlar ve "kadının mağduriyeti sorunu"na ilişkin söylem, baştan beri bunun *kadına ilişkinliği* meselesi ile ötelenmektedir. Kadın sorunu aslında bir erkek sorunudur. "Nasıl ki Amerika'da bir Zenci sorunu değil bir Beyaz sorunu varsa, nasıl ki Yahudi düşmanlığı bir Yahudi sorunu olmayıp bizim sorunumuzsa, kadın sorunu da öteden beri bir erkek sorunu olagelmiştir" (de Beauvoir, 1993: 138).

Çünkü toplum kadının sömürülmesi ve ötelenmesi üzerine kurulmuştur. 1888 yılında bir sanat dergisine, kadınların sanat akademilerindeki varlığı ile ilgili, isimsiz

olarak gönderilen bir mektup bu bakışı ortaya koymaktadır. Kadınların Birleşik Krallık Kraliyet Akademisi'ne kabulü, mektubun yazarını adeta çileden çıkarmış, yazar "kadınlar akademilere kabul edilseler dahi asla sanatçı olamayacaklardır" kehanetinde bulunmuştur (Harrison ve Wood, 2005:773). Mektubun yazarı; "tarih, kadınların sanatsal algılama yeteneğinin daha güçlü olduğunu göstermiş olmasına rağmen, kadının farkındalık kapasitesi –pek çok durumda görüldüğü gibi- yok denecek kadar azdır;" (Harrison ve Wood, 2005:773) der. Yeteneklerini ortaya koyabilmiş, kendini topluma gösterebilmiş az sayıdaki kadını ise istisnalar olarak görür ve bu istisnalar da kendisine göre kaideyi bozmamaktadır: "İkinci sınıf yetenekler sayılabilecek Angelica Kaufmann, Mme. Lebrun ve hepsinden önemlisi Rosa Bonheur (kendisi dar kapsamlı işlerinde ve tasarımlarında da yüzünde ve giyinişinde olduğu kadar maskülen sayılabilir aslında) gibi ustalar bu kaideyi bozmayacak türden birkaç istisna oluştursalar da onların seviyesine yerleştirilebilecek başka tek bir kadın sanatçı ismi bile yoktur" (Harrison ve Wood, 2005:773) iddiasında bulunmaktadır.

Kadınların çevrelerinde var olduklarını ispat etmeleri pek çok erkeğin kendisini tehdit altında hissetmesine neden olmaktadır. Özellikle kültür ve sanat alanlarında durum böyledir. Çünkü kültür hep bir azınlığın harcı kabul edilmiştir. Beauvoir'a göre en ayrıcalıklı kadınların bile ta tepelere erişmesini engelleyen bir şeyler" vardır; "Virginia Woolf, *Kendine Ait bir Oda (A Room of One's Own*) adlı küçük kitabında, sözüm ona Shakespeare'in kız kardeşi olan bir kadının öyküsünü anlatır; Shakespeare okulda Latince, dilbilgisi, mantık öğrenirken, kız kardeşi tam bir bilgisizlik içinde evde oturmaktadır; oğlan sağda solda avlanır, dağda bayırda koşar, çevredeki hanımlarla yatarken, kızcağıza, anasının babasının gözü önünde öteberi yamamak düşmektedir; onun gibi Londra'da talihini denemeye gitse, özgürce para kazanıp yaşayan bir tiyatro oyuncusu olamayacak; ya kulağından tutulup eve döndürülecek, zorla adamın birine verilecek; ya da kandırılıp lekelenecek, ortada bırakılacak, sonunda kendi eliyle canına kıyacaktı" (de Beauvoir, 1993:103).

Woolf'un ardından neredeyse kırk yıl sonra, Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin, sanat açısından benzer bir denemeyi "Niçin Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" isimli makalesinde, Pablo Picasso ve onun sözde kızkardeşi Pablita Picasso üzerinden aktarmaya çalışmıştır. Değişen kırk yıl içerisinde hala kadınlar birbirinin

benzeri örneklerle kendi hak ve hukuklarına yönelik gerçeği çevresine aktarmaya çabalamaktadır. Fakat bu çabalar çoğunlukla son derece yavaş ilerlemekte ve çok az sonuç vermektedir. Çünkü kadına ilişkin bir algı değişikliği erkekler üzerinde ek bir güçsüzleştirici etki yapmaktadır; "çünkü geleneksel erkeklik kavramı, kadınların doğal olarak daha aşağı olduklarının evrensel kabulüne dayanır. Bu durumda birçok erkeğin, kadınların kazandığı her yeni özgürleşme edimi karşısında kendilerini daha güçsüz, daha az "erkek" hissetmeleri de doğaldır" (Berktay, 2010:155).

Bugünün cinsiyetlere ilişkin algıları çok daha farklı şekilde incelenmektedir. Kadın ve erkek üzerinden irdelenen zıtlıklar, farklılıklar ve benzerlikler içinde bir miktar cinsiyetçilik barındırdığı düşünülerek artık muhafazakâr bir söylem olarak görülmektedir. Gerçekten de eşcinsellik, cinsiyet politikaları, biseksüellik ve cinsiyetin bugünkü algılanışını çok değiştirmektedir. Yine de cinsiyet stereotipleri sayesinde kimliklere yönelik kalıplar, sanatsal ve toplumsal meseleleri bu kalıplar üzerinden değerlendirmemize yol açmakta, bu kalıpları bozan, değiştiren ve kalıplara uymayan her bir iş, kişi ve yapı da kategorileri yeniden gözden geçirme isteği uyandırmaktadır. Bu çalışma içerisinde kadınlara yönelik feminist mücadele ve emek kavramının sanayi devriminden itibaren ele alınarak incelenmesi bu stereotipleri işaret etmektedir, 1980li yıllardan günümüze, cinsiyete yönelik algılar ise kafalardaki yapıların ne denli kırılabildiğini, önyargıların ne kadar çabuk değişebildiğini göstermektedir.

II. Dünya Savaşı'nın ardından Batı'da sanat merkezinin el değiştirmesi; hareketli bir sanat dünyası ile Avrupalı düşünürlerin Amerika'ya taşınması, ülkede sanatla ilgilenen ve sanatın yeni olanaklarını sorgulayan bir kuşağın oluşmasına yol açmıştır. Bu atmosferin yarattığı yeni düşünce ve algı biçimleri, sonraki on yıl içerisinde, sadece sanatın ontolojik yapısının değil, muhafazakârlık, ırkçılık, cinsiyet ayrımcılığı gibi toplumda kalıplaşmış pek çok ötekileştirici tavrın da sorgulandığı bir muhalefet ortamı yaratmıştır (Antmen, 2009:239). Sanatçılar 1960'lı yıllarda tarihin hiçbir döneminde olmadıkları kadar kendilerini özgür hissetmişler ve bu özgürlük ve muhalefet ortamının olanakları sayesinde de her gün yeni bir sorunun sorulduğu, yeni cevapların verildiği, yeni akımların oluşturulduğu canlı bir sanat atmosferinin içinde yer almışlardır. Feminist sanat da işte bu dönemde erkek egemen kültür

politikalarına, ayrımcı ve önyargılı bir toplum anlayışına, kadınların görmezden gelindiği bir sanat tarihine karşı oluşmuştur.

Linda Nochlin'in 1971 yılında yayımlandığında çığır açan makalesi, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" kadınların başta eğitim olmak üzere pek çok alanda eşit haklara sahip olmadığından ve başarı standartlarının yine erkekler tarafından belirlendiği bir dünyada, kadınların sanatından zaten bahsedilemeyeceğinden söz etmektedir (Aktaran: Antmen, 2009:241). Nochlin, makalesinde problemin kaynağının, kadınlığa yönelik sorunlardan çok sanata yönelik yanlış anlamalardan kaynakladığını söylemektedir: "Sanatın bireysel -duygusal deneyimlerin doğrudan, kişisel bir ifadesi, kişisel yollarla ifade edilmesi olduğu şeklinde saf bir görüş taşıyorlar. Sanat çoğu zaman hiç de böyle bir şey değildir, büyük sanatsa hiç değildir. Sanat üretimi, zaman içinde tanımlanmış belirli uzlaşımlara, şemalara ya da kod sistemlerine az çok dayanan ya da bunlardan bağımsız olan; kendi içinde tutarlı bir biçim dilini gerektirir ve bunların ya eğitimle, çıraklıkla ya da uzun süren bireysel deneylerle öğrenilmiş ya da edinilmiş olması gerekir" (Antmen, 2009:125).

Gerçekten de toplumlarda yerleşik bazı düşünce kalıplarında, kadınların yaratıcı yetenekten yoksun oldukları, onların kopyalama ve taklide yönelik çalışmalara yönlendirilebileceği, kadının farkındalık kapasitesinin az olduğu, "baskı altında olma" ve "eğitim eşitsizliği" gibi sıklıkla dillendirilen sorunlar çözülse dahi hiçbir iyileştirmenin sonucu asla değiştirmeyeceğine yönelik yüzyıllardır süren önyargılar bulunmaktadır (Harrison ve Wood, 2005:773). Tüm bu önyargılara rağmen yüzyıllardır verilen hak mücadeleleri sonrasında kadınların büyük çoğunluğu toplumsal yaşama katılmayı başarmışlar, ekonomik ve sosyal anlamda toplumun bir bireyi olarak yaşamaya *çalışmışlardır*. Bu koşullar altında Amerika'nın çeşitli eyaletlerinde sanat fakültelerinde öğrenci ya da öğretmen olarak yer alan kadınların bir varlık mücadelesi verdikleri bilinmektedir.

Bu varlık mücadelesini veren ve bu mücadeleyi hazırladığı yayınlar ve ürettiği sanat çalışmalarıyla aktaran kişilerden biri sanatçı Judy Chicago'dur. 1950'lerin sonu ve 60'lı yılların başında Amerika'da bir üniversite öğrencisi olarak yetişen Judy Chicago, deneyimlerini anlattığı *Çiçeğin İçinden, Bir Kadın Sanatçı olarak Mücadelelerim (Through the Flower My Struggle as A Woman Artist)* isimli

kitabında, yüzyıllar boyu verilen mücadeleler sonrasında kadınların nihayet yüksek öğrenim olanaklarına kavuştuğunda, onlara erkekler gibi muamele edildiğini ve kimsenin belki de yıllar boyu kapalı kalmış, ev işleri ve yemekle uğraşmış onca kadının farklı bir kültürel eğitim ve gelenekten geldiğini sorgulamadan davrandığını açıklamış, kadınlara hep erkeklerle aynı eğitimin verilmeye çalışıldığını aktarmıştır (Chicago, 2006:88). Chicago, sıklıkla öğrenci olduğu dönemde sınıfta kendisinin sözüne değer verilmediğini, erkek öğrencilerin söz hakkı bittiğinde ancak görüş bildirebildiğini ve bu duruma şahit olan diğer pek çok kadın öğrencinin de sinerek artık konuşmamayı seçtiğini belirtmektedir (Chicago, 2006:30). Chicago mezun olup zorluklarla üniversitede kendine bir eğitmen pozisyonu bulduğunda, hem kendi sanatını olgunlaştırabileceği, hem de başka kadınların da yolunu açabileceği bir sınıfın hayalini kurmaktadır. Böyle bir sınıfı da ilk olarak *Fresno College*'da daha sonra ise çekirdeğini bu ekipten alan *Kadınevi Projesi'*nde gerçekleştirir.

1973 yılında ilk olarak Fresno State College'da uygulanan Feminist Program bugün adını Kadınevi *(Womanhouse, daha sonra Women's Building)* olarak bildiğimiz eğitim programını oluşturmuştur. Aynı zamanda bu program eğitimin bir deneyime nasıl dönüşebildiği ile ilgili ipuçları vermektedir. Her ne kadar kuruluşu itibarı ile oldukça eskide kalmış bir deneyim olarak görülse de hem Kadınevi projesi hem de Fresno College deneyimlerinin on sekiz yıl boyunca sürdürülmesi sağlanabilmiştir. Kadınevi, özünde; ilk birkaç yıl kurumlara bağlı; sonrasında kurumlardan bağımsız kalmış bir fikirdir. Sonrasında bu projeye dahil olan kadınların her birinin tecrübeleri, hem Amerikan çağdaş sanatının gelişimine, hem sanat tarihi yazımına, hem de eğitim alanında büyük katkılar sağlamıştır.

Kadınların kendi üretkenliğini sergileyebilmek ve kendi sözünü söyleyebilmek için baskı altında olmadan konuşabilecekleri, kendi tecrübelerini paylaşabilecekleri bir alana ihtiyaç vardır ve Chicago bu alanı Fresno College'da, Feminist Sanat Programını açarak oluşturmuştur. Kadın öğrencilerin okulun dışına çıkmaya ve devamlı kendilerini savunmak durumunda kalmadan çalışmaya ihtiyaçları vardır. Kadınevi için öncelikle kabaca bir eğitim programı hazırlanması gerekmiş, bu aşamadan sonra ise bir mekana ihtiyaç duyulmuştur. Ancak mekan, yani öğrencilere sınıf olabilecek fiziksel çevre ile ilgili sıkıntılar da yaşanmıştır. İlk

ders öğrencilerden birine ait bir evin odasında gerçekleşmiştir, bir araya toplanan öğrenci grubunun ders başlamadan önce kendi aralarında fısıldaşırken konuştuklarının, daima aile hayatı ve özel yaşamlar üzerinden kurgulandığını fark eden Chicago'nun "eğer erkek sanatçılar olsaydınız, şu anda burada işlerinizden bahsediyor olacaktınız. Değişmeniz gerekiyor" dediği aktarılır. (Fields, 2012:30) Daha sonra Fresno College'ın sağladığı imkânlarla kampüs alanının dışında bir Feminist Sanat sınıfı oluşturulmuştur. Chicago ve on beş öğrencisi Virginia Woolf'un "Kendine Ait Bir Oda" kitabına istinaden bu alanı "Kendimize Ait Bir Alan" olarak nitelemişlerdir.

Dönemin tanıkları, Chicago'nun, kadınların "kadın kimliğinin farkında olarak", "kendileriyle ve başkalarıyla duygusal anlamda dürüst olarak" üreten kararlı sanatçılar aradığını söylemiştir (Fields, 2012:30). Chicago öğrencilerin bir çember oluşturarak oturmasını ve her birinin konuşması süresince bölünmeden, herkesin sesinin duyulmasına imkan verecek şekilde konuşmalarını istemiştir. Bu ortamda herkes konuşma şansına erişmiş, herkes dinlemiştir. Böylece Chicago'nun da parçası olduğu bu çember, içinde kimsenin diğerine karşı önyargılı olmadığı bir atmosfer yaratmayı başarmıştır. Konuşmalarda kadınlara dayatılan fikirler, önyargılar, onları baskı altında tutan şeyler, her birinin kendi tecrübeleriyle anlatılmakta ve bunun olası sonuçları ve etkileri araştırılmaktadır.

Feminist programda ayrıca öğrencilerin her gün 4 ile 8 saat arası atölyede çalışması istenmiş, her birinin her hafta Chicago ile birebir konuşmaları sağlanmıştı. Tüm bunların yanında kadın yazarların çalışmaları ile ilgili okumalar yapılıyor ve bu kitaplarda kadınların kendi kimliklerini yaratabilmek adına nasıl mücadeleler verdikleri tartışılıyordu. Ayrıca Çarşamba akşamları yemeklerden sonra herkesin minderlere oturup tartıştığı bir sosyalleşme gelenekleri de vardı. Kadınların ayrıca sanat tarihinden bir kadın sanatçıyı seçerek üzerinde çalışacağı bir araştırma projesi de bulunuyordu.

Chicago'nun *Fresno State* tecrübesi öğrencilerin kendisine olan bağımlılığını kırıp bir grup yapısına döndürmesini ve hiyerarşik yapılanmayı kırmayı amaçlamaktadır. Chicago, öğrenci ve öğretmen arasındaki bariyerleri kaldırmayı planlamaktadır fakat kendi tecrübesi de kısıtlı olduğundan, dönemin kadın

sanatçılarından Miriam Schapiro'dan, eğitim alanı için ve kadınlara ait programın geliştirilmesi amacıyla yardım almaya başlar. Böylece proje ikilinin CalArts'da *Kadın Evi* projesini gerçekleştirmesine yol açmıştır.



Resim 2: Kadınevi inşaat çalışmaları

Kadınların birden kendi gelecekleri ile ilgili söz sahibi olmak istedikleri bu atmosferde kurulan Kadınevi projesi kadınların birebir katkılarıyla oluşmuştur. O güne ait fotoğraflarda kadınların inşaat malzemelerini satın aldıkları, bu alanda çalıştıkları ve mekanı kendilerinin üreterek sahiplendikleri görülmektedir. Kadınların inşaat malzemelerini özellikle satın almalarını istediğini söyleyen Chicago, böylece onları gelecekte de kullanabilecekleri ve kendilerinin de inşa edebilecekleri şeyler olduğunu, bu güven duygusunu daima taşıyabileceklerini söylemiştir.

Kadınevi'nde stüdyoları kullanma ile ilgili en önemli ayrıntılardan biri kadınlara kendi alanlarına nasıl sahip çıkacakları ile ilgili bir deneyim sağlamış olmasıdır. Aynı zamanda, mekânda gün içerisinde uzun saatler kalmak zorunda olduklarından, her bir öğrenci diğerinin çalışmasının gelişim aşamalarına tanık

olmakta, çalışmayla ilgili önerilerde bulunmakta, cesaret vermekte, katkı sağlamaktadır. Faith Wilding programın en büyük başarısının kadınlara kendine ait alanlarda birbirlerine yardımcı olan kişiler yaratmasında olduğunu ileri sürmektedir (Fields, 2012:51).

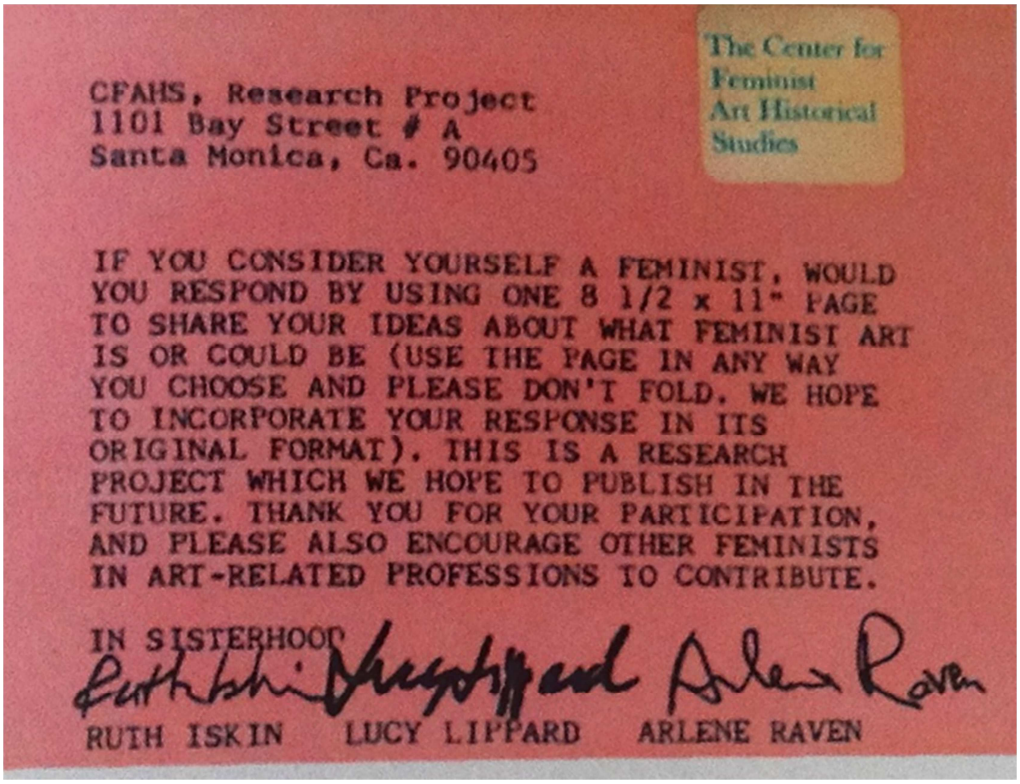
Wilding aynı zamanda, Kadınevi'nde verilen eğitimin şu aşamaları içerdiğini söylemektedir. Farkındalık yaratmak, bir kadın söylemi ve atmosferi oluşturmak, kadın rol modelleri göstermek, kadınların kendi olmasını sağlayıp kendi deneyimlerinden yola çıkarak sanat üretmelerini sağlamak, birbirine yardımcı kollektif çalışmalar yapmak, malzemeler ve yüksek sanat pratikleri arasındaki hiyerarşileri inceleyerek marjinalize olmuş ve aşınmaya uğramış pratikleri yeniden düşünmek. (Fields, 2012:40)



Resim 3: Kadınevi, Feminist Sanat Programı öğrencileri

Kadınevi projesi öğrencilerin sanat yapma konusunda çevresi ve performans sanatı meselesine odaklandığından, geleneksel sanat yapma teknikleri hiçbir zaman sıradan bir atölyede olması gerektiği kadar çok önemli olmamıştır. Öğrencinin profesyonel olmayan tarafı, her zaman pozitif bir değer olarak algılanmıştır. Öğretim

modelinin sanat dünyasındaki hiyerarşileri kıracağı, amatör ve profesyonel, sanat ve zanaat arasındaki ayırımları yok edeceği ve daha demokratik bir temele yol açacağı düşünülerek hazırlanmıştır (Fields, 2012:95). Kadınların birbirlerini dürüst olmaya, risk almaya ve dayanıklı olmaya teşvik ettiğini aktarılmaktadır (Marguerite ve Karras, 2011:71).



Resim 4: Arlene Raven tarafından hazırlanan ve Amerika'da yaşayan tüm kadınlara açık çağrı metni. «Kendinizi bir feminist olarak tanımlıyorsanız, lütfen feminizmin sizin için ne ifade ettiğini yazınız», 1976

Programın yoğunluğunun ve doğrudan eleştiri kaldıramayan pek çok insanın da etkisiyle Kadınevi'nde gerçekleşen çalışmanın öğrenciyi yorduğu ve Chicago'nın kişiliğinin de sıklıkla eleştiri konusu yapılabildiği yorumlar da vardır. Fakat okulun başarısı; birlikte üretme, dayanışma sağlama, sahiplenme ve herkesin tecrübesine değer vermesinde yatmaktadır. "Aynı zamanda yeni tip bir birlikte yaşama örneği

göstermektedir; yarışmaktan çok birlikte çalışmaya, distopik ideallerdense umuda, ironiden çok samimiyete inanan bir yaşama önerisidir. Chicago, bu okulun getirdiği düşüncelerin "bugünün, sanatı ve kendi dünyasını değiştirmekten çok, paraya ve başarıya ulaşmaya odaklı olan sanat dünyasından aynı zamanda ne kadar da uzaktır" demiştir (Marguerite ve Karras, 2011:37).

Kadınevi projesi içerisinde çalışan kişilerin her biri açık çağrıya cevap veren, profesyonel anlamda sanatçı olmak istediğini söyleyen kişilerin sözlü mülakatlarıyla seçilmiştir. Öğrenciler sonrasında ekibin bir parçası olarak yoğun çalışma temposuna ayak uydurmak, her gün en az dört saat çalışmak, verilen araştırma projelerini yapmak, eleştirilere katlanmak ve birbirlerinin projelerini desteklemekle yükümlüydüler.



Resim 5: Kadın Evi kitabından, 1873'den 1973'e, 1975

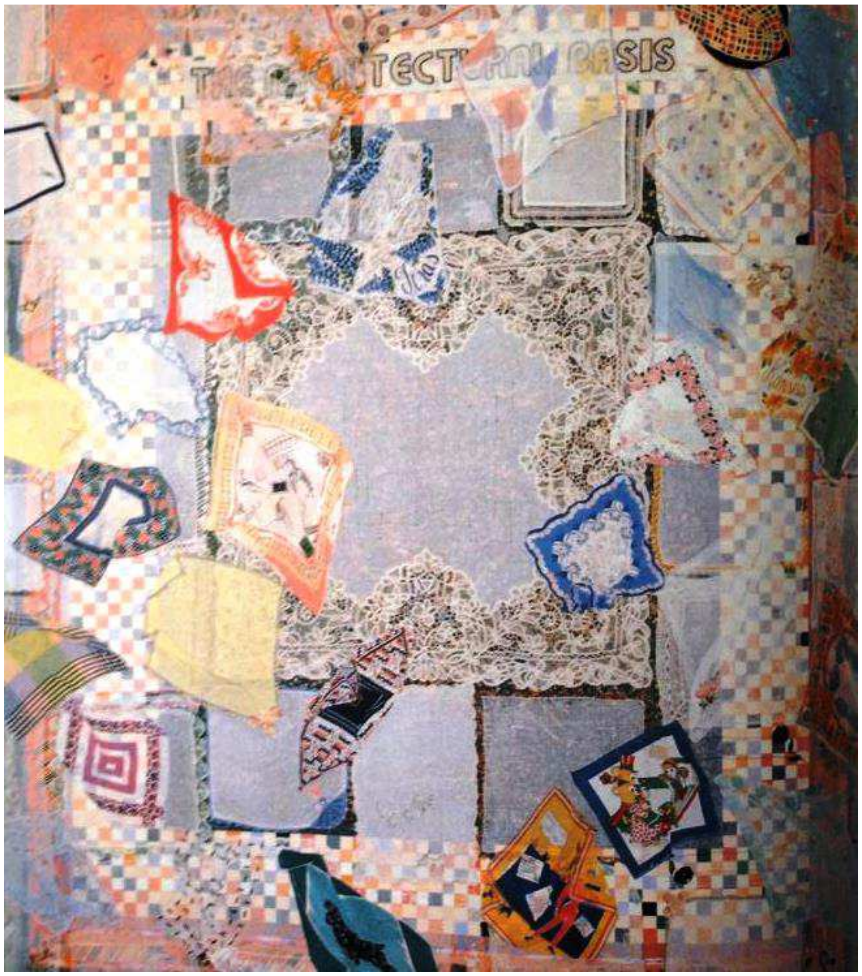
Chicago'nun planladığı eğitim modeli öğrenciyi merkeze alan, onun kendisinin araştırmasını ve keşfetmesini hedefleyen bir sistemdir. Bu sistem ona sahipleneceği idealleri ve mekânı vermiş, orayı kendisinin kılmasını istemiştir. Aynı

zamanda gerek üretirken gerekse çalışırken işbirliği modellerinin nasıl oluşturulabileceğini, yalnızlık duygusundan nasıl kurtulabileceğini, işini nasıl bir güvenle sergileyebileceğini ve en önemlisi de kendi deneyimlerinin nasıl her şeyin merkezi haline gelebileceğini göstermiştir. Uzun vadede sanatsal yaratıcılığın sadece belli bir cinsiyetin, azınlığın ya da eğitimli sanatçı bireyin değil hemen herkesin elinde olduğunu kanıtlamıştır.



Resim 6: Miriam Schapiro, Rengarenk Süpürgelerle Süpürür (She Sweeps With Many Colored Brooms), tuval üzerine akrilik ve kumaş, 1976.

Kadınevi Projesi sırasında ve sonrasında Judy Chicago'nun, Miriam Schapiro, Arlene Raven gibi sanatçı ve sanat tarihçilerinin takıldığı soru "Yalnız mıyım?"dır. Bunca yıldır hak mücadelesi veren, toplumun çeşitli katmanlarında dezavantajlı durumda olsa da varolmaya çalışan başka kadınlar yok mudur? Tarih boyunca hiç kadın sanatçı, bilim insanı, kültür yaratıcısı olmamış mıdır? Chicago'nun Miriam Schapiro ile California'da tartışmaya başladıkları bu sorular iki önemli sonuç doğurmuştur:



Resim 7: Miriam Schapiro, Mimari Temel (The Architectural Basis), tuval üzerine kumaş ve akrilik, 1978.

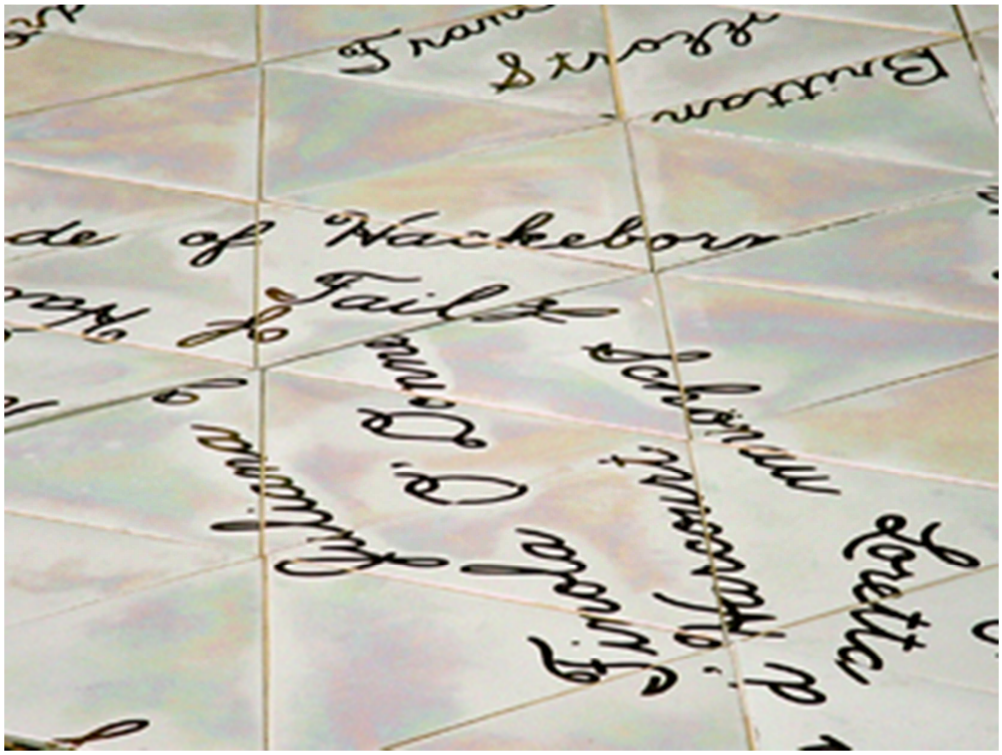
- Kadınlara yönelik bir bellek çalışması yoktur. Kadınlar tarihten bilerek ve isteyerek silinmiş, emekleri görmezden gelinmiştir.
- Kadınlar arasında bir diyalog ortamı yoktur, evinin içinde yarattığı küçük atölyelerde çalışmaya ve üretmeye çalışan kadınlar vardır fakat ne varlıklarından ne de üretimlerinden kimsenin haberi yoktur.



Resim 8: Mary Cassatt, Yatakta Kahvaltı (Breakfast In Bed), 1897.

Eldeki bu sonuçlar sayesinde Chicago ve çekirdeğini *Fresno College* ve *Kadınevi Projesi*nde birlikte çalıştığı kadınlardan oluşan ekip *Yemek Daveti (Dinner Party)* adı verilen büyük bir projeyi geliştirmiş, hem de Amerika'da ulaşabildikleri hemen her kadın sanatçının atölyesini dolaşıp konuştukları bir diyalog ortamının temelini oluşturmuştur. Bu atölye ziyaretlerinde kadınların çoğunun evin bir köşesinde, mutfak masası üzerinde çalıştığını, kendilerine ait bir odalarının ya da

evlerinden ayrı tutabilecekleri bir atölyelerinin olmadığını fark etmişlerdir. Hem pek çok kadın sanatçı ile tanışmışlar hem de bu sanatçıların adlarının varolmadığını, okullarda, galeri ve müzelerde isimlerinin dahi geçmediğini görmüşlerdir. Chicago daha sonra yaptığı araştırmalarda bu durumun tarih boyunca aynı olduğunu fark etmiştir. Dünya fuarlarında Amerika'yı temsil eden büyük boy bir çalışması olmasına rağmen kadın ressam Mary Cassatt'ın ne adı geçmekte ne de fuar döneminin kataloglarında çalışmasından bahsedilmektedir. (Chicago, 2007:20) Kadınların tarihi ile ilgili böyle bir bellek çalışmasının yokluğu onları hem toplumsal cinsiyetle ilgili tartışmalarda hem de küçük sosyal grupların yapısındaki sindirme ve görmezden gelme hareketlerinde dezavantajlı konuma sokmaktadır.



Resim 9: Yemek Daveti, Miras Zemini, Judy Chicago, 1979

1979 yılında tamamlanan ve yapım aşaması beş yıl süren büyük bir ekip sayesinde hazırlanan *Yemek Daveti* hem bir iç mekân enstalasyonu, hem de bir bellek

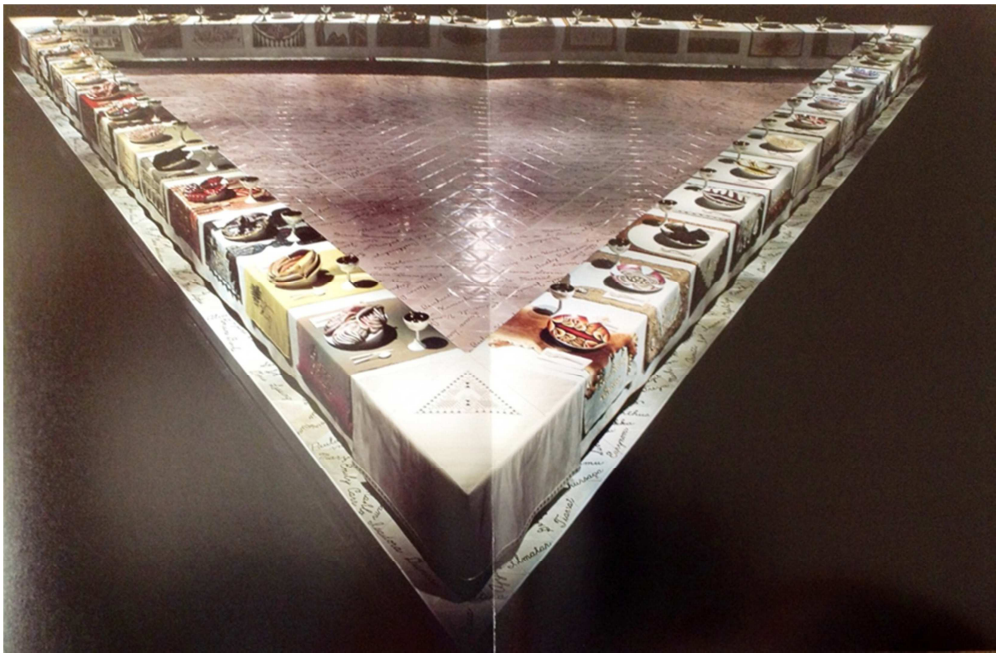
çalışmasıdır. Üzerinde 39 kadın için hazırlanmış tabak ve servislerin bulunduğu, yerde bulunan miras zemininde ise tarihteki önemli kadınların adının yer aldığı bu düzenlemede, toplam 1038 kadının adı geçmektedir. Chicago ile birlikte içinde sanat tarihçilerini, dokuma ve nakış ekibini, seramik sanatçılarını barındıran bir takım birlikte çalışmıştır. Sanat tarihi ekibi ile birlikte gerçekleştirilen ön araştırma sonucunda şu bulgulara ulaşılmıştır:



Resim 10: Harriet Powers, battaniye, 1895-1898.

1. Tarihi yazanlar beyaz erkekler olduğundan tarihi sadece beyaz Hristiyan erkeklerin oluşturmuş olduğu varsayılmıştır.
2. İlkçağdan itibaren vazolarda, süslemelerde kadın sanatçıların çalıştığını gösteren temsili figürler görülmektedir (Guerrilla Girls, 1998:13). Fakat kadınlar sanatçı localarına ve akademilere kabul edilmediklerinden sanatı ancak sanatçı olan akrabalarının atölyelerinde öğrenebilmişlerdir.

3. Tarih; mimari ögeler, kalıntılar, heykellerle ilgilendiği kadar seramik ve dokumalarla da ilgilenmiş olsaydı orada kadınların varlığı ile ilgili bulgulara rastlanabildiği kanıtlanmış olacaktı.
4. Tarihçiler, sadece beyaz ırkın tarihini değil diğer ırkların tarihini de inceleseydiler; zenci bir köle kadını olan Harriet Powers'ın yorganlarına rastlayacak ve belki Picasso ve Braque'tan çok önce kolaj ve soyut sanatın, Matisse'den çok önce renksel düzenlemelerin kadın sanatçılar tarafından yapılmış olduğunu göreceklerdi (Guerrilla Girls, 1998: 54).



Resim 11: Judy Chicago, Yemek Daveti (Dinner Party)

Tarihte sadece kadınların yaptıkları sanatlar vardır, örneğin Navajo battaniyelerinin hemen hepsi, Amerikan yerlilerinin ürettiği sepet ve seramiklerin neredeyse tamamı kadınlar tarafından üretilmiştir (Chicago, 2006:146). Bu nedenle Yemek Daveti isimli çalışmasında Chicago sadece, kadın sanatları olarak anılan seramik ve dokumacılığa yer vermiştir. Chicago, çalışmanın kadınların "Son Akşam

Yemeği" olduğunu söylemektedir, fakat belki de tarihte ilk kez "yemeği yiyenler değil, pişirenlerle ilgilenilmektedir" (Chicago, 2007:15).

Yemek Daveti için gerekli bellek çalışması için kütüphanelerde günlerce çalışan sanat tarihçilerinden oluşan takımın elde ettiği isimlerin, hangilerinin masa üzerinde yer alıp hangilerinin almayacağına şu üç soru baz alınarak karar verilmiştir:

1. Söz konusu kadın topluma önemli bir katkıda bulunmuş mudur?

2. Söz konusu kadın diğer kadınların durumunun düzeltilmesi için çalışmış mıdır?

3. Söz konusu kadın ve çalışmaları daha iyi ve eşitlikçi bir gelecek için rol modeli olabilecek ve kadınların tarihine ışık tutacak bir katkı sağlamış mıdır? (Chicago, 2007:24)

Bu çalışma tamamlandıktan çok sonra, insanların görmek için yoğun çaba göstermesine rağmen sergilenmesi daima problem olmuş, büyük müze ve galerilerin çoğu sıklıkla gösterimi konusunda çekinceli davranmıştır. Nihai bir koleksiyonun, Brooklyn Müzesi'nin, Elisabeth A. Sackler Feminist Sanat Merkezi'nin parçası olarak daimi olarak sergilenmesi ise 2002 yılını bulmuştur (Chicago: 2007: 286).

Miriam Schapiro ve Judy Chicago'nun birlikte başlattıkları feminist sanat programı her iki sanatçının bireysel çalışmalarında da önemli rol oynamıştır. Schapiro Kadınevi Projesi sonrasında kadın sanatının belleği ile ayrıca ilgilenmiş (Peterson, 1999:67) ve *İşbirlikleri (Collaborations)*, *Tapınaklar (Shrines)* serileri ve *Rus Matrix (Russian Matrix)* (1994), adını verdiği çalışmalarında işte bu kadın sanatçılara birer saygı duruşunda (homage) bulunmuştur. Schapiro sadece kadın sanatçılarla ilgilenmemiş, yaratıcı bir birey olarak kadının kendisini sorgulamış ve onun ev içi yaşamını da resimlerinde konu edinmiştir.



Resim 12: Miriam Schapiro, Rus Matrix (Russian Matrix), 1994.

Feminist sanat tarihçi Arlene Raven, bir kadın sanatçının sanatıyla kimliğini açık ettiği zaman çok cesur ve cüretkâr bir hamlede bulunduğunu söylemiştir, çünkü söz konusu olan kadın sanatçı, kendisini, sosyal ekonomik ve kültürel anlamda hiçbir şekilde desteklemeyen bir toplumda, varlığını ifade etmeye çalışmaktadır (Chicago, 2006:145). Judy Chicago'nun kendi döneminden bahsettiği *Çiçeğin İçinden: Bir Kadın Sanatçı olarak Mücadelem (Through The Flower*) kitabından, gerek Miriam Schapiro'nun zanaatle ilgili sorular sormayı amaçladığı sanatından, gerekse dönemin

kadın sanatçılarının çoğunlukla hor görülen çabalarından ve bugün ancak kendilerine açtıkları bu alan sayesinde var olabildikleri anlaşılmıştır. “Çünkü kadınlar uzun yıllar, kültürü oluşturan ana akımların hiçbirine dahil olmamıştır ve kültür de onların perspektifleri üzerinden çalışmamaktadır. Kadın sanatçıların bu kültüre olan katkıları sistem tarafından ne dile getirilir, ne de anlaşılır, sanatı da onu açıklamakta zorlanan yorumlara maruz bırakılır” (Chicago, 2006:145).

1960 sonlarındaki feminist sanat hareketi sayesinde kadınların ev içi uğraşı kabul edilerek, zanaatleri olarak görülen bu ürünler; tekstil ve seramik gibi materyaller aracılığıyla kadınlar, kendi sözlerini üretebilecek bir alan oluşturmuşlar ve tüm yaratıcılıklarını bu malzemeler üzerinden sergilemeye çalışmışlardır. Ayrıca, dikiş, dokuma, örme gibi teknikleri kadınların yaratma faaliyeti, ya da kadınlara özgü yaratıcı bir teknik olarak benimseme fikri de sahiplenilmiştir. Dikişin sadece bir hobi veya iş değil, feminist bir duruş olduğu öne sürülmüş; bu teknikle kadınların manifestolarını yazdıkları bir dil kurguladıkları ifade edilmiştir. Kumaşları dikerek ya da ipleri örerek bitiştiren kadınların, onarıcı, yaratıcı bir iş yaptığı ve nesnelere ikinci bir yaşam şansı verdiği sıklıkla dile getirilmiştir.

Chicago’nun, *Çiçeğin İçinden (Through the Flower)* ve *Yemek Daveti (Dinner Party)* isimli çalışmalarıyla ayakta tutmaya çabaladığı feminist sanata ilişkin bu miras, sonraki nesillere aktarılmaya çalışılmış, yeni yetişen kadın sanatçıların kendi köklerini bulabilmesi için hangi yollardan geçerek hangi bilgilere ulaşabileceği ile ilgili kaynaklar, kurumlar, organizasyonlar ve üretimler oluşturma amacı taşımıştır. İşte feminist sanatın keşfettiği, kadınların yüzyıllardır elinde bulunan ve erkeklerle yarışmak durumunda kalmadan kullanabildikleri bu malzemeyi; tekstili ve tekniği; dikişi-dokumayı, kendi sözünü oluşturmak için yeniden açığa çıkarmasıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

1980 SONRASI ve TÜRKİYE'DE SANAT

1980 sonrası Türkiyesi, ülke halkında derin yaralar açan siyasi bir darbenin etkisindedir. Bu darbe sivil hayatı yok etmiş, sonrasında yeniden kurulan siyasal sistem ise hukukun yerleşmesi için gerekli olan ilkelerin değil otokratik bir yasanın benimsetilmesi ile hayal kırıklığı yaratmıştır. Anayasanın ve sosyal yaşamın yeni koşulları sanat ve kültür hayatında da köklü değişikliklere yol açtığından 1980 sonrası Türkiyesi'ni anlatan bu bölüm siyasi atmosferin genel hatlarını ve bu hatların çizdiği, şekillendirdiği sanat atmosferini ayrı ayrı irdeleyen iki parçadan oluşmaktadır.

2.1. GENEL SİYASİ, EKONOMİK, SOSYAL GÖRÜNÜM

1980 ve sonrası, iki bloktan oluşan dünya düzeninde bir gevşemeyi, savaş tehlikesinin azalmasını, komünist ve komünist olmayan ülkeler arasında siyasal, ekonomik, kültürel ve teknolojik anlaşmaların sayılarındaki artışı ifade eder (Sander, 2001:445). Dünyada 1957'den sonra ortaya çıkan "dehşet dengesi", yani iki nükleer güce sahip devlet arasında gerçekleşen soğuk savaş, 1980lerde yumuşamaya başlamış, her iki devletin de "ikinci vuruş yeteneği" olduğu sürece nükleer bir savaşın olma olasılığı ortadan kalkmıştı. "İkinci vuruş yeteneği", her iki devletin de nükleer bir saldırıdan hemen sonra gerçekleşecek bir yıkımın ardından bile, misilleme yapabilme teknolojisine ve silahına sahip olduğunu gösteriyordu. Bu stratejik denge, iki devlet arasındaki yumuşamanın nesnel temelini oluşturmaktaydı (Sander, 2001:451).

Tüm bunların yanı sıra petrol kaynaklarına sahip ülkelerin birleşerek kurduğu OPEC (*Organization of Petroleum Exporting Countries-Petrol İhrac Eden Ülkeler*

Birliği) ve 1967'de Ortadoğu savaşından sonra kurulan OAPEC (*Organization of Arab Petroleum Exporting Countries- Petrol İhraç Eden Arap Ülkeleri Birliği*) Arap petrolünün İsrail'e karşı siyasal bir araç olarak kullanılabileceğini göstermişti. 1973 Ekiminde savaşın patlak vermesiyle birlikte OAPEC, İsrail, ABD ve bazı Batı ülkelerine petrol ambargosu uygulamaya başladı ve ambargonun yarattığı panik, petrol fiyatlarının hızla yükselmesine sebep olarak, petrol rezervlerine sahip ülkelerin de ekonomik bir güç odağı olarak belirmesine sebep olmuştu.

Yeryüzünün en çok savaş, çatışma ve anlaşmazlıklarına sahne olan Avrupa, 1980'li yılların ortalarından başlayarak beklenmedik ve şaşırtıcı bir döneme girmiş, bu dönemde Avrupa'nın doğusundaki demokratikleşme, iki Almanya'nın birleşmesi ve yakın gelecekte gerçekleşecek olan Avrupa Birliği konuları tartışılmaya başlanmıştı (Sander, 2001:491). İki Almanya'nın birleşmesi belki en çok beklenilen, aynı zamanda en çok da korkulan gelişmeydi, zira Alman uluşçuluğu son 150 yıl içerisinde Avrupa'da üç savaş çıkarmıştı. Birleşmenin hemen ardından, yeni özgürlüğünü kazanan Doğu Avrupa ülkelerine yönelik Alman politikası, yani Almanya'nın geleneksel etki alanı sayılabilen Hırvatistan ve Slovenya'nın bağımsızlığını hemen tanıması, Yugoslavya'nın dağılmasında ve Bosna Hersek trajedisinin yaşanmasında önemli pay sahibi olmuştu (Sander, 2001:504).

1985 yılında Sovyetler Birliği Komünist Parti genel sekreteri olan Mihail Gorbaçov Sovyet iç ve dış politikasında çeşitli değişimler yaratmış, böylece ülke, otuz yıllık Stalin döneminin ardından siyasal terörün, komünist parti tekelinin, Stalin kültünün ortadan kalktığı ve devlet işlerindeki kapalılığın ve komünist dünyanın tek parçalı bütünlüğünün değiştiği bir döneme girmişti. Gorbaçov reformlarının etkileri arasında, Doğu Avrupa'daki demokrasi hareketlerinin hızlanması ve Avrupa'da siyasal anlamda bir yumuşama sürecinin başlaması sayılabilir (Sander, 2001:495). Tüm bunların ardından Gorbaçov ile ABD başkanı George Bush'un 1989'da Malta açıklarında yaptıkları bir toplantının ardından Avrupa'da yükselen "demir perde"nin alçalmaya başladığı ve daha az silahlı, daha esnek, daha işbirliğine yönelik bir dünyanın temellerinin atıldığı söylenebilir.

Yeryüzünün belki de son imparatorluğu olan Sovyetler Birliği 1991 yılında gerçekleşen tüm bu gelişmelerin ardından dağılmıştır. Yıkılan her imparatorluk gibi

arkasında da çözümü oldukça zor, uzun vadeli ve karmaşık sorunlar bırakmıştır (Sander, 2001:496). Sovyetler Birliği'nin ve ardından Yugoslavya'nın dağılması süreci, sosyalizmin bir alternatif sistem olarak görülmesine yönelik umutların kırılmasına yol açmaktaydı.

Tüm bu hareketlerin ardından dünyanın azgelişmiş ülkelerinde modern teknolojiyi ele geçirme isteği, gelişmiş ülkelerdeki yaşam standardında duyulan tepki, geçmişin emperyalist sömürüsü ve hala geçerli olan ırk ayrımı kızgınlığa yol açmış ve bu ülkeler de birbiri ardına çatışmalar gerçekleşmiş, ulusçu duygularla gerçekleşen bu hareketler daha sonra Afrika'da atomize, etnik grupların her birinin hakim güç olmaya çalıştığı iç savaşlara yol açmıştır.

Dünya hızla coğrafik anlamda değişirken, ülkeler bir güç alanının, iktisadi anlamda kalkınmanın peşine düşmüşler ve bu hareketler devletlerin özelleştirme politikalarının en üst noktaya vardığı, liberalizmin düşünürlerinden Adam Smith'in "*laissez passer, laissez faire*" (bırakınız geçsinler, bırakınız yapsınlar) olarak ifade ettiği, ekonomik kalkınma anlamında her yolun mubah sayıldığı bir döneme girilmiştir. SSCB'nin yıkılışı, ve iki Almanya'nın birleşmesi sosyalizmin bir alternatif olarak görülemeyeceği yolunda işaret vermiş, tüm ülkeler çok uluslu şirketlerin dünyanın hemen her köşesinde istediği gibi at oynattığı ve devletlerin kapılarını bu şirketlere sonuna kadar açtığı vahşi bir kapitalizme sahne olmaya başlamıştır. Sıklıkla bu düzenin en önemli örnekleri arasında gösterilen ABD'de Ronald Reagan'ın, İngiltere'de ise Margaret Thatcher'ın başkanlık ettiği bu dönem, Türkiye'deki yansımasını 12 Eylül darbesi sonrasında iktidar olan ANAP partisi ve Turgut Özal'ın başbakanlığı döneminde bulmuştur.

12 Eylül darbesini gerçekleştiren generallere göre, görevleri, demokrasiyi siyasetçilerden kurtarmak ve siyasal sistemi temizlemekti (Zürcher, 1995:406). Bu konuda kendilerinden öncekilerden çok daha ileriye gitmişler, sadece partilerin feshedilmesi ve parlamenterlerin evine gönderilmesiyle yetinmeyerek; belediye başkanları ve belediye meclislerinin azledilmesine de karar vermişlerdir. Bütün iktidar ordunun elinde toplanarak resmen devlet başkanı ilan edilen Genel Kurmay Başkanı Kenan Evren'in ve onun başkanı olduğu Milli Güvenlik Konseyi'nin elinde toplanmıştır. MGK yalnızca kabinede değil, sıkıyönetim yasası gereği çok geniş

yetkilere sahip yerel komutanlar aracılığıyla da iş görmüştür. “Bu kişiler eğitimin, basının, ticaret odaları ve sendikaların başına getirildiğinden ve yetkilerini kullanmakta hiçbir tereddüt göstermediklerinden, özellikle entelektüel yaşamın ve basının merkezi olan İstanbul’da gazetelerin sürekli kapatıldığı; gazeteci ve yazı işleri müdürlerinin tutuklatıldığı, özgür düşüncenin aracı olabilecek her tür aracın yasaklatıldığı, devletin resmi ideolojisi olarak betimlenen resmi görüşlerin ders kitaplarına geçtiği bir dönemi şiddet, korku ve caydırma araçlarıyla yarattılar” (Zürcher, 1995:406).

Bu Orwellvari yasaklamaların ve düzenin ardından siyasal gerekçeli saldırı ve olayların yüzde doksanı azalmış, eski partilerin tamamına yakını kapatılarak malvarlıklarına el konulmuş ve geçmişten köklü bir kopuşun gerçekleşmesi istenmiştir. Bu kopuşun zorlama gayreti içindeki generaller, geçmişin kendisini de yok etmeye çalıştılar: Partilerin arşivleri ortadan yok olmuş ve muhtemelen imha edilmişti; buna Cumhuriyet Halk Partisinin 30 yıllık arşivi de dahildi. (CHP arşivinin önceki kısmına 1950lerde Demokrat Parti tarafından el konulmuştu) (Zürcher, 1995:407). Tüm bunların yanı sıra gerçekleşen insani ve toplumsal kayıp ise çok daha büyük ve algılanamaz boyuttaydı. Tutuklamalarla yakalananlar sadece şüpheli teröristler değil; saygın sendikacılar, meşru siyasetçiler, üniversite öğretim üyeleri, öğretmenler, gazeteciler, hukukçular, kısacası, Eylül 1980 öncesinde belli belirsiz solcu (ya da kimi durumlarda İslamcı) görüşlerini dile getirmiş olanlardı (Zürcher, 1995:408). 18. Kasım.1980’de yaptığı bir konuşmada Evren şöyle diyordu:

> “Terörle mücadele başlıca görevimizdir, çünkü ülkenin en büyük ve yurttaşları en çok rahatsız eden sorunu budur… Sol örgütlere mensup on binlerce kişi her gün ölü ya da yaralı olarak ele geçiriliyor ve adli makamlara teslim ediliyor” (Ahmad, 1999:218)

Daha önce de uygulanan işkence, bu kez iyice yaygınlaşmış ve neredeyse sistematik hale gelmişti. Gözetim altına alınan pek çok kişi kuşkulu biçimde öldü. Rejim, işkencenin varlığını asla inkâr etmedi; bunun bir siyaset olmadığını, eğitim görmemiş polislerin işi olduğunu, iddiaların soruşturulduğunu ve suçluların cezalandırıldığını iddia etti (Ahmad, 1999:218). Ne zaman bu durum yabancı basın ve uluslararası çevrelerin dikkatini çekti, o zaman rejime yönelik eleştiriler gelmeye

başladı. 1982 yılında Kenan Evren yapılacak referandumla halkın yeni anayasaya onay vermesi halinde, siyasal partiler ve seçimlerle ilgili yasaların çıkarılabileceğini duyurdu. Anayasa taslağı açıklandıktan sonraki aylar içinde tartışmalar uzun süre devam etti. Rejim yanlısı sendika önderleri bile önerilen anayasanın sendikasız bir demokrasi yaratmayı amaçladığını söylediler. Anayasa hukuku uzmanı Mümtaz Soysal bir gazetedeki köşe yazısında; "Türk halkı 20. Yüzyılın son çeyreğinde, böyle bir anayasaya mahkûm olacak kadar barbar değildir" (Ahmad, 1999:221) diyordu. Cuntanın aşırı ısrarı ve darbe sonrasındaki korku ve paranoya insanları anayasayı onaylamak zorunda bıraktı.

Yeni Anayasa pek çok bakımdan 1960'taki anayasal gelişmelerin tersine çevrilmiş haliydi. İktidar yürütmenin elinde toplanmış, cumhurbaşkanı ve Milli Güvenlik Kurulu'nun yetkileri arttırılmıştı. Ayrıca basın özgürlüğü, sendika özgürlüğü, kişi hak ve özgürlükleri sınırlandırılmıştı. Temel hak ve özgürlükler (ifade özgürlüğü, dernek kurma özgürlüğü vb.) anayasaya dahildi ancak bunların ulusal çıkarlar, kamu düzeni, ulusal güvenlik, Cumhuriyet düzeninin tehlikede olması ve kamu sağlığı gerekçesiyle, iptal edilebileceği, askıya alınabileceği ya da sınırlandırılabileceği belirtilmekteydi (Zürcher, 1995:409).

Partiler yasasının ardından gerçekleşen seçim kampanyası çoğunluğu Milliyetçi Demokrasi Partisine katılan cuntanın umutlarını kırdı. Türkiye'de seçmenlerin büyük çoğunluğu askerlerce yönetilen devleti bir baskı gücü olarak görüyordu. Liberal, antidevletçi, antibürokratik bir imajı olan ve bir an önce sivil yönetime dönüleceğini vaat eden tek kişi olarak da Turgut Özal görünüyordu (Ahmad, 1999:224). Partisi olan ANAP, ideolojik akımların ve çıkar gruplarının garip bir koalisyonuydu. Parti kendisini de modern sanayi burjuvazisinin ve Anadolu'nun küçük iş adamlarının koalisyonu olan Adalet Partisi'nin, dinci Milli Selamet Partisi'nin ve faşist Milliyetçi Hareket Partisi'nin desteğini almıştı (Zürcher, 1995:412). Hepsinden önemlisi, o da Demirel gibi, sıradan Türk'ün özdeşleşebileceği türden bir siyasetçiydi: geri kalmış bir bölgenin taşra kenti olan Malatya'dan geliyordu ve kendi çabalarıyla başarılı olmuş bir kişiydi. "Onun mesleki yükselişi, köylülerin, gecekondulların ve esnafın kendi hesabına çalışan kişilerin umut ve yükselme hırslarının somutlaşmış bir ifadesiydi ve Özal bunlara kendi dillerinden hitap edebiliyordu" (Ahmad, 1999:227).

Türkiye'de hiçbir politikacı iktidarda olmanın avantajlarını Turgut Özal kadar büyük bir beceriyle kullanmamıştır. Bu cömertliğin temeli 1980'lerin başında kurulan ve seçimle oluşmuş, ama ne yapacağı önceden kestirilemeyen yasama sistemine karşı, yürütmeyi güçlendirme amacı güden bir fonlar sisteminin oluşturulmasıydı. Ancak bu fonlar Özal döneminde, bütçe dışı, denetimin dışında kalan hükümet harcamaları için kaynak sağlıyordu. Başbakan bir yerel futbol takımına birkaç milyon lira destek verebiliyor, Bulgaristan'dan kaçan halterci Naim Süleymanoğlu'nu madalya kazandığı için ödüllendirebiliyordu (Ahmad, 1999:228). Özal hükümetinde makam ve mevkiler yakın dostlara ve akrabalara veriliyordu, bazı bakanlar bakanlık görevine getirildiklerini basından öğreniyorlardı.

Gözlemciler 1980lerde yapılan seçimlerde yeni bir eğilimin ortaya çıktığını, seçim kampanyalarında muazzam paralar harcandığını gözlemlediler. En yüksek harcamaları iş çevrelerinin finanse ettiği Anavatan Partisi yapıyordu. (Ahmad, 1999:231) Özal, Türkiye'de yaşayan herkes, özellikle "orta direk" ya da sessiz çoğunluk için konuştuğunu iddia ederek çok sayıda taraftar edinmişti. Refah içinde mutlu bir gelecek vaadi ile kısa süre içinde Türkiye'yi büyük güce dönüştürecek projelerden söz ediyordu (Ahmad, 1999:229).

Özal döneminde ekonomiyi dünya piyasalarına açma temel yenilik gibi gösteriliyordu. Ona göre rekabet, endüstriyi etkin olmaya zorlayacak ve sadece en iyi olanlar hayatta kalacaktı. Sanayi dışa açılmaya teşvik edildi. Gelir dağılımı modeli, çoğu yoksulluğa itilen orta ve alt sınıflar pahasına, zenginler lehine değiştirildi (Ahmad, 1999:240). Özal'ın çağdaşları *Ronald Reagan* (ABD) ve *Margaret Thatcher* (Birleşik Krallık) gibi açık sınırsız kapitalist yarışa inanması, işin olumsuz tarafıydı. Bu durum Amerika ve İngiltere'deki gibi, ancak onlardan daha da fazla sayıda yolsuzluğa yol açtı (Zürcher, 1995:417).

Genellikle bir "zenginler ve yoksullar" toplumu olarak betimlenen Türkiye, John Rentoul'un sözleriyle bir "zenginler, yoksullar ve çok zenginler" toplumu haline gelmişti. "Orta sınıfı oluşturan "zenginler"in çoğu, "yoksullar" düzeyine inmek zorunda kaldı ve yoksullar daha da yoksullaştılar." (Ahmad, 1999:244)

Yüksek öğretim de giderek büyüyen özel sektöre hizmet edecek şekilde örgütlendi. Türkçe gazetelerde iş ilanları "ilanı okuyup anlamayanın

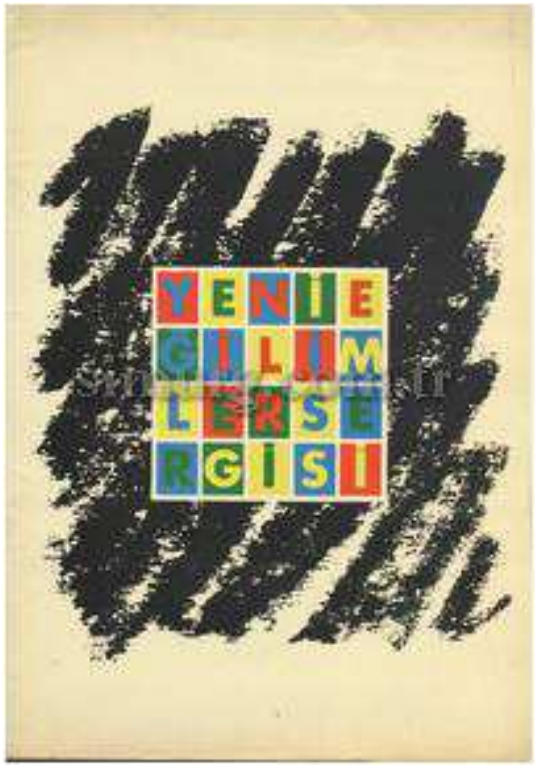
başvuramayacağı şekilde" İngilizce olarak yer alıyordu. İngilizce hemen her alanda başarılı bir kariyer için ön koşul kabul edilmeye başlamıştı. Bu koşul daha sonra sanat alanında başgösteren yeni bir hareketin de hızla ve kolaylıkla görünür olmasını sağladı. Ayrıca 70 ve 80li yıllarda yurtdışında çeşitli okullarda yetişen pek çok düşünür ve kültür adamı 80lerin sonuna doğru sanat piyasası içinde kendilerine kolaylıkla yer buldular.

Türkiye işçi sınıfı 1980'lerde büyük darbe almıştır. Genç işçi ve öğrenciler hapse atılmış ve siyasetten vazgeçmeleri için işkence görmüşlerdir. Yüksek enflasyonun olduğu ve grev hakkının olmadığı bir toplumda, işçilerin yaşam standartları hızla düşmüştür. Ulusal servet artmış ancak servet dağılımı, sanayiciler lehine değil, işadamları ve rantiyeler lehine olmuştur (Ahmad, 1999: 244). Böyle bir toplumda işadamları ve şirketlerin çeşitli fonlarla gönül indirerek, yaptıkları bağışlar sonrasında gelişen ve hızla uluslararasılaşan, ancak yine de kendini özgür kılmaya çalışarak derin çelişkiler yaşayan bir sanat atmosferi oluşmaya başlamıştır. Kuşkusuz bu atmosfer dönemin travma ve korkularından etkilenerek üreten yeni bir kültür hayatının oluşmasını sağlamış, fakat ilerleyen yıllarda ülkenin ve dünyanın çelişkilerinden beslenen, hızlı bir üretime geçen ve özellikle 2000li yıllarda ve alınıp satılabilirliği üzerinden değerlendirilen bir sanat anlayışını ortaya çıkarmıştır.

2.2. 1980 SONRASI TÜRKİYESİ'NDE SANAT ORTAMI

1980lerin ikinci yarısında hız kazanan, birbiri ardına açılmaya başlayan galeriler, sanat okulları, sanat kurumları, bienaller aracılığıyla, Türkiye coğrafyasında devletin kültür politikalarından elini çektiği görülmektedir; 1980lerin ortasından sonra gelişmeye başlayan bir sanat piyasası oluşmaya başlamıştır. Türkiye'nin resmi kültür politikası olarak sayılabilecek olan "Batılılaşma" ya da "yüzünü Batı'ya dönme" fikrinin ve yıllarca devletin yurtdışına gönderdiği öğrencilerin ve sanatçı yetiştirme çabasının sonucu olarak ülkeye dönen kişilerin pek çoğu kurumlarda eğitmenlik görevini üstlenmişler, gelişen teknoloji aracılığıyla da

Batı'nın sanat algısı ve akımları yavaş yavaş ülke sınırları içerisine dahil olmaya başlamıştır. Özellikle "son çeyrek yüzyıl içerisinde iletişimin yoğunlaşmasıyla birlikte Batı sanatı terimi yerine "Uluslararası sanat" terimi yerleşmiş, giderek dünyadaki sanat anlayışına eklemlenen sanatçı kuşakları ortaya çıkmıştır" (Madra, 2003:13).



Resim 13: Yeni Eğilimler Sergisi

Neoliberal politikaların, küreselleşen dünyanın getirdiği, tüm bu uluslararasılığı besleyen kanallardan biri de hem kendi içinde bir iktidar mekanizması, hem de yetişen sanatçı kuşakları için bir okul görevi gören İstanbul Bienalleridir. İlki 1987 yılında gerçekleşen bienallerin öncesinde, bu bienallere zemin hazırlayan kuşakların oluşmasını sağlayan Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Günümüz Sanatçıları Sergisi, ve A B C D sergileri ise, bu yüzü Batıya dönük olan ve farklı türde bir sanat algısı sergileyen sanatçıların işlerini

gösterebildiği daha küçük çaplı girişimlerdi. Beral Madra, Bienal öncesi görüntüyü çizdiği bir yazısında "ülkemizdeki sanat ortamının durumuna bakıldığında, sanat olgusu, yapısını oluşturan öğeler (sanatçılar, özel galeriler, az sayıda koleksiyoncu ve izleyici kitlesi, üç resim ve heykel müzesi, sanat eğitimi veren fakülteler, özel sanat okulları…) aracılığıyla geniş kitlelere ulaşarak yaygınlaşma sürecindedir" (Madra, 2003:13) demekte ve bienalin amacını şu şekilde aktarmaktadır:

"Uluslararası bir bienalin amacı, uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini ortaya çıkarmak, her ülkenin belirginleşmiş güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve bu olguyu sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmaktır" (Madra, 2003:13).

1980 darbesi sonrasında ortaya çıkan Özalcı serbest piyasa ekonomisinin aşırı tüketim kültürünün 1980'li yıllarda yeni yeni oluşan bu piyasayı beslediği, küresel yapının olanakları sayesinde uluslararasılaşmanın sağladığı etkilere açık, yeni tip bir yaşam ve düşünce yapısının şekillendirdiği söylenebilir (Çalıkoğlu, 2008:7). Fakat bu dönem aynı zamanda büyük çelişkileri de beraberinde getirmektedir. Ulus-kimlik, yerellik, gelenek, kimlik politikaları, farklı kültür grupları gibi konuları tartışmak isteyen sanatçılar yeni bir burjuva koleksiyoner tipi ile karşılaşmışlardır (Çalıkoğlu, 2008:8). Kültür kurumlarının özelleştiği, sponsorluk ve fonların imkânlarıyla, sanatın ancak gerçekleşebildiği bu ortamda, sanat; "topluma sunulduğu ortamdaki varlığını sermaye kurumlarına borçludur. Bu kurumlara muhtaç ve müteşekkirdir" (Karababa, 2011).

Bugün bakıldığında bienalin, gerçekten de Madra'nın söylediği anlamda bir kültür alışverişini canlandırdığını söylemek mümkündür, fakat zamanla gelişen, kendisi, adı ve bütçesi büyüyen bienalin, bir prestij unsuru olarak görünmesi nedeniyle kendi içinde bir iktidar mekanizması haline geldiği de söylenebilir. İlk olarak kendisi özel bir kurumun teşvikiyle gerçekleşen ve büyüyen bütçesini oluşturabilmek için devamlı olarak sponsorlar alan, ayrıca yaşadığı kenti bir marka haline getirme amacı güden bienal, kısa süre içerisinde dar bir alana hapsolmak zorunda kalmıştır. Ayrıca bienalde, toplum içinde infial yaratabilecek bazı konuların soruşturulduğu ve bu soruşturmaları devletin görmezden gelebildiği görülmüştür.

Ancak bu durumun geçerli olmadığı koşullar da vardır ve bienal, gerçekleşmesini sağlayan sponsor ve kurumlara bağlı olduğundan söz konusu durumların yaşanması halinde sıkıntılar yaşanabilmektedir. “Kültür artık sermaye tarafından tamamıyla araçsallaştırılmıştır. Bu durum festival ve bienallerin yeniden düşünülmesini gerekli kılıyor. Bir meydan okuma alanı ve aracı olarak festivalin yerini, artık, Schjeldahl’ın festivalizm olarak adlandırdığı sergileme biçimi almıştır. Radikal bir tavır almaktan kaçınan, (softcore) siyasi bir söylemle eğlencenin mükemmel bir karışımını sunan bu model, kafa yormayı, tefekkürü gerektirmez; izleyiciyi, ilgi çekici (fakat aslında gereğinden fazla ilgi çekici olmayan, diye ekler Schjeldahl) görselleri tüketmeye davet eder. Kültürün araçsallaşması, festivallerin ve bienallerin farklı seslere kulak vermelerini ve eleştirel konumlar yaratmalarını hemen hemen imkansız hale getirmiştir.” (Yardımcı, 2005:14) eleştirileri gelmeye başlamıştır.

1980 sonrası Türkiyesi’nde sanat, tüm bu neoliberal politikaların, hem aşırı tüketimin, hem de 1980 darbesinin gölgesi altında yaşadı. Bir yandan tüm bu olanakları koşulları sorgularken bir yandan da bu koşulların kendisinden ve yarattığı olanaklardan beslendi. Doğu- Batı ikilemi, ulus kimlik, cinsel kimlik, küreselleşmenin sorgulanması, politik koşullar sıklıkla çalışmalara konu edildi. Sanatçılar, “toplum, gelenek, yerellik, otorite gibi değerlere karşı, biçimsel ve içeriksel ‘yenilik’ anlayışını ve anarşist bir anlamda bir reddediş ilişkisini, 1980li yılların sonunda belirgin bir şekilde yaşamaya” (Çalıkoğlu, 2008:8) başladı. Aynı zamanda serbest piyasa ekonomisinin getirdiği yeni tip bir koleksiyonerlik anlayışı, “özgünlük ve kişisel üslubun gerçekten ayırt edici kapitalist bir tercih oluşturması, sanatçıların sanat adına risk almaları genel beğeninin dışında alternatif ifade biçimlerine yönelmeleri, başta Cumhuriyet dönemi olmak üzere her zaman için kendilerine biçilen ‘aydın-sanatçı’ rolünden sıyrılmaları”nı gerektirmekteydi (Çalıkoğlu, 2008:8). Tüm bu düşüncelerle sanatçılar varolan sisteme alternatif ya da kendi içinde bir karşı tavır olarak benimsedikleri bir anlayış ortaya koymaya çalıştılar. Resim ve heykel dışındaki geleneksel malzemelerin dışında kalan araçlar sorgulanılmaya başlamış, bu araçlar sayesinde üretilen nesneler ise, sanat nesnesi olmanın dışında bir sorgulamanın ve düşünce ifadesinin kanıtı olma amacı gütmüşlerdir. Estetik obje odaklı sanat yerini daha düşünsel, sanatın ontolojik

olanaklarını, varolan dönemin güncel kaygısını irdeleyen, eleştiren çalışmalara bırakmıştır.

Farklı kültürel grupların ifade olanaklarının araştırıldığı ancak bu gruplara ait söylemlerin de dönemin baskıcı devlet yapısı tarafından kontrol edilmeye çalışıldığı bir dönem yaşanmıştır. Sosyoloji, felsefe, politika gibi alanlarla kendi dünyasını geliştirmeye başlayan bir sanat anlayışının bu mekanizmaları sorgulamaktan geri kalmayacağı da bir gerçektir. "1980 darbesi sonrasında kültürün nasıl palazlandığı, özgürlük içindeki yasakları, dünyaya açılmanın yarattığı arzu ve aşırılığın izlerini görmek mümkündür" (Çalıkoğlu, 2008:9). Genelgeçer düzenin dışında kalıyor olmanın verdiği harabiyet duygusu kendini bu dönemin pek çok yapıtında gösterir.

1990'lı yıllarda, sanatın tek merkezli durumu neredeyse kesinleşir. Her ne kadar bu merkez farklı seslere yer vermeye çalışıyorsa da seslerin duyulacağı yer, piyasanın aktığı İstanbul'dur. Ancak özellikle bienalin uluslararası olma durumu sayesinde sanatçılar resim ve heykelin yerine kavramsal düzenlemelere, hazır yapım ürünlere (*ready made*), video ve kurgulara, yazılı bildirilere, performanslara yönelir; tüm bunlar kişilere ait galeri denilen mekanın dışında alternatif sergi alanlarında gösterilir ve hatta bazen sokakta gerçekleştirilir. Mekanlara özgü sınırlamaların kalktığı gibi, ülke sınırlarında kalan sanat algısı da değişir. Özellikle bienallerin getirdiği uluslararasılaşma hayalleri ve bu yılların alamet-i farikası sayılabilecek olan küratörlük geleneği yaygınlaşmaya başlar.

Seksenli yılların sonundan başlayarak, 1990'lı yılların neredeyse tamamında en az bienaller kadar konuşulan diğer kavramlar "küratörlük" ve "disiplinlerarasılık"tır. Küratörlük 90lı yıllar boyunca bağımsız küratörler aracılığıyla yaygınlaşmış, bienalin yapısı gereği kabullenilmesiyle de neredeyse kurumsal bir kimliğe kavuşmuştur. Bugün küratörler sanat piyasası aktörlerinin en etkililerinden biri olmakla beraber, piyasaya içinden çıkılamaz şekilde eklemlenmiş birer kişiliğe dönüşmüş ve bir kısmı da kurumların "sanat danışmanı" haline gelmişlerdir. "Danışmanlar" kurumların sağladığı olanaklar sayesinde kuşkusuz piyasada bir "erk"tirler. 90'lı yıllarda bağımsız, kendilerinin kıldıkları mekânlarda söz üretmeye çalışan küratörler, 2000lerin başından itibaren piyasada kimin varolacağına, kimin varolmayacağına karar veren bir güç odağıdırlar. Aynı zamanda

kendilerine güç veren kurumlar ve sermayedarların üretmelerine imkân verdiği ölçüde üretebilir ve onların izin verdiği ölçüde söz söyleyebilir aktörler haline gelmişlerdir.

"Disiplinlerarasılık" unsuru ise sanatın sadece plastik değerlerini öne çıkaran ve estetiği konu alması meselesini eleştiren, çevresinde olan biteni, farklı bilim, sanat disiplinlerinin araç ve yöntemlerini merakla inceleyen, onların sorularını yapıtlarda konu edinen bir kitle doğurmuştur. "Sahibinin açık imzasına dönüşen modernist belirleyici üslup yadsınır, 'yüksek' ve 'aşağı' kültür, 'seçkin' sanat ve 'kitle' sanatı arasındaki modernist ayrımlar yıkılmaya çalışılır" (Çalıkoğlu, 2008:11). "1980'li yıllarda modernizmin çözümlemeci, karşı konulmaz şekilde değerli ve üstün özelliklerine sahip yapıtları, 1990 sonlarına doğru yerini, düzenlemeye yönelik, kurulduktan sonra kaldırılıp atılabilecek, provokatif ve kimi zaman anti-estetik bir yapıya devreder" (Çalıkoğlu, 2008:11). Bu yapı sadece kendisiyle ilgilenen, konformist bir sanat algısına karşı "salt estetik, kapalı bir dilin ötesine çıkarak, sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya, teknolojiye yönelir" (Çalıkoğlu, 2008:11).

Kentlere yapılan yoğun göçler sayesinde zengin ile yoksul arasındaki uçurumun hızla büyümesi, kent tarafından "arabesk" olarak dışlanan ve mağdur durumda kalan bir kültüre ses verilmeye çalışılması, sanatçının aydın ve yol gösteren bireyden ziyade, anlamaya çalışan, diyalog ve etkileşim kurmak isteyen kişi olarak yeni bir karakter edinmesini sağlar. Örneğin 2001 yılında düzenlenen yedinci Bienal'de Oda Projesi, daha önce kendi ailesi için bir gecekondu inşa eden Mustafa Tetik'ten bienal merkezlerinden biri olan Antrepo'nun girişine bir gecekondu 'kondurmasını' ister. İki günde inşa edilen gecekondu bir bienal çalışması olur ve çalışmayı gerçekleştiren kişi olan Tetik, polis korkusu olmadan gecekondu inşa etmenin çok zevkli bir iş olduğunu söyler (Yardımcı, 2005:14). Ancak yine de bu çalışmayla "sanat hayata karışmış, onu altüst etmiş değildir. Gecekondu artık bienalde sergilenmektedir. O artık bir öteki, bir istisna değildir" (Yardımcı, 2005:14). Bu medyanın ve varolan kültürün baskın anlayışının getirdiği konumlandırmalara, fikirlere ve yasaklara karşı bir direnç ve mücadele alanı oluşturma çabasını göstermektedir fakat mücadele alanlarının çelişkili yapısını da gözler önüne serer.

1990lı yılların sonlanmasıyla farklı bir yeni kuşak ortaya çıkmıştır. Bu kuşak hem galeri düzenini, hem sanat piyasasıyla ilgili yerleşik algı kalıplarını, sanatın estetik anlayışını sınayan bir kuşak olmuştur. İnançları, değerleri, disiplinleri, toplumları ve algıları sorgulamışlardır. Onlara göre "gerçek asla sabitlenemez ve büyük anlatılar hiyerarşisine endekslenemez. Bu nedenle sanatçılar kısmen daha dar alanlarda gerçeğe müdahale eder, gerçeğin asla ve asla doğrudan temsil edilemeyeceğini bilerek onu yeniden kurar" (Yardımcı, 2005:12). Sanatçılar çalışmalarını oluştururken ironik bir yerden topluma ve kalıplarına yönelik bir kuşku ve sinizmle hareket etmiştir. Bu yıllarda alt-kimlik, etnik köken, bedensel ve cinsel yönelimler bunlara yönelik kuşku ve sorgulamalar da yapılmıştır. Çeşitlilik, kimliklerin kendilerini tanımlamasına yönelik arzular, farklı olanla bir arada yaşayabilme olanaklarına yönelik istekler konuşulmuştur. "Öteki" meselesi keşfedilmiş, açıklanmaya ve tanınmaya çalışılmıştır.

2000'li yıllarda ise bir önceki kuşağın yerini yavaş yavaş sermaye kurumlarıyla çalışmak durumunda olan ve sermayenin kurduğu mekânlarda çalışıp üretebilen bir kuşak alır. 1980'li yıllarda bienal öncesi büyük sergilerin koordinatörleri, 90'lı yıllarda küratörlere dönüşmüşler; Türkiye ve dünyanın ekonomik düzeni, onların, 2000lerde piyasa içine entegre olmuş sanat danışmanları olmalarını sağlamıştır. Aynı şekilde 1980lerde az sayıda yer alan galerilere paralel olarak, 1990'lı yıllarda genç sanatçılar ve sanatçı inisyatifleri tarafından alternatif mekanlar kurulmuş ve çoğu zaman bu mekanlar, sanatı var olan steril ortamın dışına çıkarmaya çalışmıştır. Ancak küreselleşen dünya düzeni bu alternatifleri tekrar içine almayı başarmış ve onları kurumsallaşan binaların içine hapsederek kendi düzeni içinde eritmiştir. 1980 sonrasında malzemeler değişim göstermeye başlamış, sanatın geleneksel malzemeleri sayılabilecek olan boya, bronz, mermer vb. malzemeler yerine, her an her yerde bulunabilecek pek çok malzemeyle sanat üretilmeye başlanmıştır. Yine de bu durum 2000lerde tual resmi gibi, alınıp satılabilirliği kolay olan sanat nesnelerinin yeniden gündeme oturmasıyla devam etmiştir. 1980 sonrasından günümüze kadar sanat piyasası, onu oluşturan öğeler, dünyanın ekonomik, sosyal ve siyasal düzenine paralel olarak değişimler geçirmekte ve devamlı olarak evrilmektedir.

Ayrıca Türkiye'de 2000'lerden itibaren, çağdaş sanat tarihinden çok, bir çağdaş sanat piyasası olduğundan bahsedilebilir. Sanat neredeyse tamamen kurumlar içerisine hapsolmuştur. Bu kurumlar ise sponsoru oldukları; finansal destek verdikleri; kültür kurumları, müzeler, fuar ve bienaller üzerinden prestij sağlamakta ve sanat üzerinden sağladıkları bu itibar ile varlıklarını meşrulaştırmaktadır. Aynı zamanda destekledikleri sanatçıları ve kurumları onayladıklarını göstererek, bu kişi ve kurumlar üzerinde bir otorite sağlamaktadır. Günümüz sanatçılarının bir kısmının, dahil olmak için can attıkları; müzeler, koleksiyonlar, küratör ve galerici listelerinden oluşan yeni bir neoliberal sermaye yapısı oluşmuştur. Bu yapı prestijini, "sanatçıların oluşturduğu değeri üzerinden, iktidarını ise kültürel hamilik sıfatıyla var etmektedir. Söz konusu sistem içinde sanatçı, hem özgür kabul edilir; çünkü malzeme, içerik, stil, akım ve fikirden bağımsız hareket edebilmektedir; hem de alabildiğine tutsaktır; çünkü romantizmden bu yana sahip olduğu, sanatın varlığı ve neyin sanat olduğuyla ilgili iradeyi yitirmiştir; bu irade sanat piyasasına devrolmuştur" (Artun, 2011:181-182). Çağdaş sanatı belirleyen, bir ilişkiler ağıdır ve bu ağın dışında varolabilmek mümkün görünmemektedir. Bugünün sanatı, tarihinde hiç olmadığı kadar piyasa ağırlığının etkisindedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEKSTİL MALZEMENİN KULLANIMINA İLİŞKİN TEMATİK YAKLAŞIM

Sanatçıları, bilinen, geleneksel sanat malzemelerinin dışında arayışlara yönelten çeşitli gerekçeler vardır. Çoğunlukla malzeme arayışının sebebi söylemi daha etkili şekilde aktarabilmenin yollarını keşfetmek ve bu sayede yeni malzemenin olanaklarını sorgulamaktır. Aynı zamanda bu yeni malzeme eski olana; boya, mermer ve bronz gibi malzemelere, bir tür karşı çıkışı, reddi de işaret etmekte ve yeni sorular sormayı, sorgulamayı da beraberinde getirmektedir. Bir önceki bölümde işaret edilen gerekçeler; Türkiye'de sanat piyasasının 1980 sonrasında hızla özelleşmesi, uluslararasılaşması, yeni iletişim ve çoğaltım olanaklarının varlığı, sanat piyasasının oluşumu ve yabancı etkinliklere entegre olması, yeni aktörlerin varlığı gibi özellikler; bu yeni malzeme ve farklı söylem arayışının önünü açmıştır. Fakat çoğunluğu akademi sınırları içinde yetişen sanatçı kuşağı için gelenek hala baskısını sürdürebilmektedir. Özellikle resimde figüratif resim ve soyut resmin bile akademiyi kamplaştırabildiği ve akademisyenlerin yaptıkları çalışmalara adeta bağnazca taraftar olabildikleri bir coğrafyada malzeme arayışının birdenbire kabul görmüş olması söz konusu değildir. Akademi 1990larda artık bienal sanatçıları ve bienal sanatçısı olmayanlar olarak ikiye ayrılacak (Çalıkoğlu, 2008:146) bir taraf diğerini kör akademizm ve gelenekselcilikle, diğeri de karşı tarafı kolaycılık ve sanatçı olamamakla eleştirecektir.

Türkiye'nin sanat alanı uzun yıllar sadece devlet desteğiyle kurulmuş müze, fakülte ve küçük birkaç galerinin oluşturduğu son derece kısıtlı bir alan olarak kalmıştır. 1980 yılından sonra hızla özelleşen ve büyüyen sanat piyasası, yeni çoğaltma ve bilgi olanakları sayesinde sanatçılar, hızla olup biteni takip edebilmekte ve ilk kez bilgilerini belgelerle değil, birebir deneyimleyerek edinme şansına sahip olmuşlardır. Ayrıca düzenlenen *A B C D Sergileri* ve *Yeni Eğilimler* sergilerinin yanı sıra "yurtdışına gidebilme" olanaklarının artması, sanat ortamında yeni bir havanın oluşabilmesine olanak sağlamıştır. Bu olanaklar akademinin muhafazakar yapısının,

sanatı, kitaplar ve reprodüksiyonlar aracılığıyla belgeler eşliğinde, yavaş yavaş değiştiren hantallığının kırılmasına ve sarsılmasına sebep olmuş, ilk kez dünyada olup bitene tanıklık edebilen bir sanatçı kuşağı varolan koşullara çabucak uyum sağlamaya başlamıştır. Bu da sanatta akademinin dayattığı sanat içeriği ve malzemelerinin yavaş yavaş sorgulanmasına ve sanat piyasasının yeni koşullarının akademi tarafından reddine yol açmıştır. Bugün bu koşullar hala net olarak değişmiş değildir. Akademi hala bazı sanatsal çalışmalara karşı çıkabilmekte ve onları sanat yapıtı olarak görmemektedir. 2010 yılında Radikal gazetesine verdiği röpotajda Gözde İlkin akademide kullandığı malzemeye yönelik yapılan itirazları şu şekilde aktarmaktadır. "Mezun olacağım sene başlamıştım işlerimde dikişi kullanmaya. Hocalarıma dikişi de işin içine sokmak istediğimi anlattığımda "Bunu da yap ama asıl boya. Resmi, akademik olan bu..." yanıtını aldım. Bu tavır beni daha da inatçı yaptı sanırım. Bu arada boya, iplik ve kumaş arasında kaldığım da oldu. Bu da kendi iç krizlerini doğuruyor elbette. İpliğin ucunu kaybedersin, topak olur ya; öyle oldum bir ara, sonunda buldum ama ucunu! Ama bu 'Akademi'ye karşıyız, bunu da kıracağız, mücadele edeceğiz' gibi de değil. O kendiliğinden geldi. Akademi'de de bütün o öğrenim sürecinin, resme, plastik dile ait kullanılan tüm ifadenin üzerimdeki etkisi büyük. Ben sadece o akademik öğretiye küçük bir müdahalede bulundum" (Oğuz, 2010).

Türkiye'de pek çok sanat fakültesinde Tekstil bir disiplin olarak yer almakta ve tekstil bölümü çeşitli farklılaşmış adlarla öğrenci almaktadır. Yine de çoğunlukla bu bölüm sanattan ziyade tasarım alanı olarak görüldüğünden tekstil bir sanat malzemesi olarak pek düşünülmez. Oysa ki, Kumaş sanatı (Fabric Art), Lif Sanatı (Fiber Art) başlığı altında Batı'da pek çok bölüm ve ders bulunmaktadır. Bu bölümlerde verilen eğitim tekstilin bir malzeme olarak nasıl kullanılabileceğini, tarihte nasıl kullanıldığını, geçmişe ait battaniye ve kilimlerden nasıl bir miras çıkarılabileceğini, üretilebilecek bağlamları ve malzeme ile geliştirilebilecek söylemleri içermektedir.

Türkiye'de tekstil ürünlerinin dikiş ve dokumaların kullanılması ise çağdaş sanatın yavaş yavaş gelişmeye başladığı 1980'li yıllarda ortaya çıkmaya başlar. Tabii ki öncesinde geleneksel bir zanaat olarak tekstil ürünleri vardı ancak sanatsal bir yaratıcı düşünce sürecinin ilk kez 80'li yıllarda bir parçası oldular. Füsun Onur'un ilk

kumaş işleri çoğunlukla kadın oluşuyla ve sıklıkla ifade edilen klişe tabiriyle "kadınsı duyarlılıkla" örtüştürülür (Antmen, 2011:75). Kendisinin tül, iplik, kumaş gibi malzemelerle gerçekleştirdiği enstelasyonlar, kadın kimliğinin bir dışavurumu olarak gösterilir. 1980'li yıllarda farklı gerekçelerle de olsa bu malzemeyi kullanan kadın sanatçılar Füsun Onur ve Gülsün Karamustafa'dır. Her iki sanatçıya da araştırmanın ilerleyen bölümlerinde işleri ile ilgili bağlamlar üzerinden değinilecektir. 1990 sonrası ve 2000'li yıllarda ise bu malzeme değişerek pek çok farklı içeriklerde kullanılmaya başlanacaktır. Bu içerikler incelemenin sonraki bölümünün kategorilendirilmesinde rol oynamış, sanatçıların malzemeye nasıl baktıkları ve onu nasıl anlamlandırdıkları, çevreleriyle nasıl ilişki kurdukları açıklanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın bu bölümünde, sanatçıların malzemeyi kullanırken ürettikleri nesneler ve onlara yönelttikleri soruların araştırılması planlanmıştır. Böylece sanat nesnelerine yönelik toptancı bir anlayış yerine, sanatçıların bireysel gerçeklikleri, kendi dönemlerine yönelik bakışları, ve ürettikleri sanat nesnesini konumlandırmaları irdelenmiştir.

Bu bölümde yapılan ve çalışmanın tarihsel arka planını açıklamaya çalışan incelemede görüleceği üzere tekstil ürünlerinin sanatta kullanılması gerek Avrupa gerek Amerika'da çok eskilere dayansa da birkaç istisnai örnek dışında bu malzeme çoğunlukla feminist sanata özgü bir nitelik kazanmıştır. Yine de malzemeyi kullanan pek çok erkek sanatçı da vardır, örneğin nesneleri, canlıları ve hatta binaları kaplayan Christo, bu malzemeyi kullanan kişilerden biridir, fakat Christo'nun malzemeye yönelik ilgisi onun kaplayıcı özelliğinden kaynaklanmakta, Christo tekstil dışında plastik bazlı pek çok farklı türde kaplayıcıyla da çalışmaktadır. Yani denilebilir ki tekstil Christo'nun kullandığı tek malzeme değildir ve Christo'nun bu malzemeye olan ilgisi onun kaplayıcılığından ötürüdür; işini bir başka kaplayıcı malzeme ile kaplama olanağı bulduğunda kullanmaktan çekinmemiştir. Yani özünde Christo'nun tekstil üzerinden oluşturduğu bir söylemden bahsetmeyiz. Aynı şekilde Şükrü Aysan'ın da yine bu malzemeyi kullandığı çalışmalar bulunmakta ama Aysan'ın sanat anlayışı bu malzeme ile ilgili bir söylemden çok uzakta durmaktadır.

“1980 Sonrası Çağdaş Türkiye Sanatında Sanatsal Bir Malzeme Olarak Tekstil ve Sanatsal Bir Eylem Olarak Dikiş” başlığı taşıyan bu tez kapsamı içine dahil olmuş her bir sanatçı ve sanatsal üretimin tekstil üzerinden bir söylem üretmiş olması veya üretmeye çabalaması araştırma kapsamına dahil edilmesinin önkoşulu olarak görülebilir. Tekstili malzeme olarak kullanma meselesi söz konusu olduğunda, tez kapsamına dahil edilebilmesi için, malzeme üzerinden bir söylem oluşturma çabası; “süreklilik” meselesinden daha önemli bir koşul olarak ele alınmıştır. Sanatçılar kendi sanatsal yolculukları kapsamında pek çok farklı deneye ve araştırmaya gidebilmişlerdir, dolayısıyla tekstil ürünlerinin yanı sıra farklı malzemelere de kariyerlerinin çeşitli aşamalarında yönelmiş bulunabilirler. Bu nedenle sanatçının sürekliliğinden ziyade malzemeyi kullanmaktaki tutarlılığı, incelemenin konusu olabilmesini sağlamaktadır. Yani üretimin bu araştırmanın kapsamı dahilinde ele alınması için malzeme ile ilgili bir söyleminin olup olmadığı esas olarak alınacaktır.

Sanatçıların çoğunlukla ele aldıkları temalar ve malzeme üzerinden oluşturmaya çabaladıkları bir söylem, onların çalışmalarının çeşitli başlıklar altında incelenmesine sebep olmuştur. Bu başlıklar sanatsal üretimin bir nesne olarak niteliği ve bu nesnenin zihinde oluşturduğu çağrışım ve yan anlamlar üzerinden okunmaya çalışılmıştır. Örneğin bir başlık olarak aktarılan “Bir protesto ve söz alanı olarak Pankart” ; sanatçının tekstil bazlı bir ürünle oluşturduğu sanat nesnesini (Pankart) ve bu nesnenin izleyicide çağrıştırdığı anlam ve etkilerini (söz, protesto, logo) aktarmaya çalışmaktadır. Böylelikle tekstil ürünleri ve dikişle yapılan çalışmalar için bir kategorizasyon önermesi yapılmakta ve bu kategorizasyon sonrasında da sanatçıların materyali kullanma sebepleri ile ilgili bir değerlendirmeye gidilmesi amaçlanmaktadır.

3.1. KÜLTÜREL BİR NESNE OLARAK YORGAN, HALI ve ÖRTÜLER

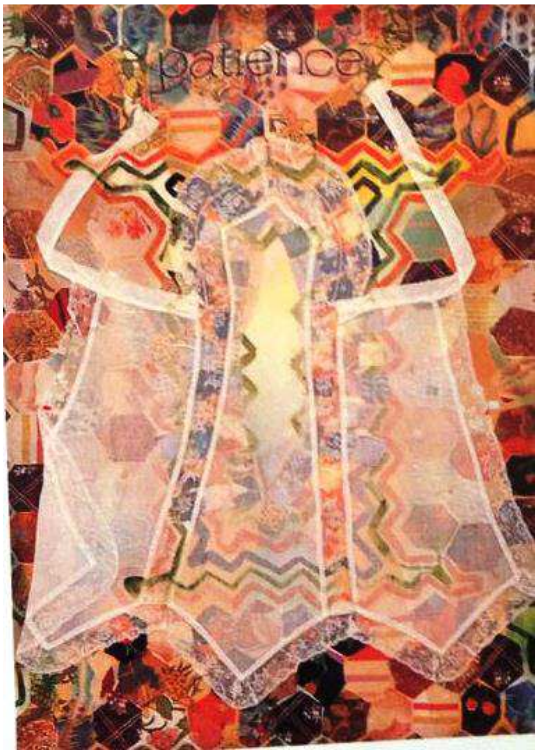
Sanat tarihi yazımı ile ilgili en temel itirazlardan biri, ona, sadece batılı bir gözle bakılması değil, aynı zamanda sanata ilişkin malzemeler arasında bir hiyerarşi varmış gibi davranılmış olmasıdır. Gerçekten de bu bakış; sadece bronz, mermer, boya gibi bugün kullanılan ve bilinen geleneksel malzemeyi öne çıkarmakla kalmaz; sanatın büyü ve oyun arasında bir yerde olduğu, antik çağlardaki zanaat işçiliklerinin sınıflandırılmasında da görülebilir. Vazo resimleri sanat kabul edilirken; sepet, halı ve yorganlar birer sanat/zanaat ürünü olarak bile sınıflandırılmaz. Sanat tarihi hiçbir şekilde bu nesnelerin gösterebilecekleriyle ilgilenmemiştir. 1970lerde, Amerika'da Feminist Sanatın sıklıkla yerdiği bu bakış, Harriet Powers gibi yerli kadınların sanatının tamamen görmezden gelinmesine sebep olmuş, bu sebepten ötürü de içlerinde Miriam Schapiro, Judy Chicago gibi kadınların olduğu bir grup sanatçı; battaniye, yorgan ve örtüler üzerinden sanata eleştirel bir bakış geliştirmeye çalışmışlardır.

Battaniye, yorgan ve halılar çoğunlukla ev içi ile ilgili bir mesaj vermektedir. Ev taşımanın, eve ait olmanın göstergesidir. Aynı zamanda kadınlık rolü ve cinsel kimlikle ilgili ipucu veren bir nesnedir. Kırkyama tekniğiyle yapılmış, kadınların evdeki artık kumaşları değerlendirmek için ürettiği, sıradan birer zanaat nesnesi olarak görülen battaniyeler bile, bir tutumluluk ve değer bilme göstergesi kabul edilebilir. Yine kadına atfedilen "evlilik", "lohusalık", "hamilelik", "bekarlık" kavramlarını çağrıştırır. Ayrıca battaniyeler çocuklar için birer güven nesnesidir (Brown, 2006:37). Soğuk, acı, felaket, kayıp anlarında televizyonlarda kazazedelerin üzerine battaniye örtüldüğünü görürüz (Brown, 2006:40). Tracey Emin'in çocukluğundan küçük birer anekdot aktardığı kısa cümlelerini işlediği battaniyeler buna örnek gösterilebilir. Pembe tonlarıyla çocukluğunun geçtiği anne ve babasına ait, *Hotel International*'ı görselleştirirken, Tracey Emin; her zaman kullandığı neon, boya, fotoğraf gibi malzemeleri değil, kumaşı tercih etmiştir. Aynı zamanda ürettiği pek çok battaniyede bu otelden kalan kumaş malzemeleri kullandığı da bilinmektedir: "*Hotel International: Perfect Place to Grow* (*International Oteli: Büyümek İçin Harika Bir Yer*)" çalışmasında görülebilir.



Resim 14: Tracey Emin, Hotel International, aplike yorgan, 1993.

Schapiro ve Chicago'nun Harriet Powers gibi kadınlardan ve kültürel ürünlerden feyz alarak ürettikleri yorgan ve halıların benzerlerini farklı unsurlardan esinlenerek üreten Türkiyeli sanatçılar da bulunmaktadır. Gülsün Karamustafa göç, kimlik gibi unsurları incelediği çalışmalar üretirken; Fırat Neziroğlu'nun halıları geleneksel bir malzemenin güncellenmesini işaret eder.



Resim 15: Miriam Schapiro, Sabır (Patience), tuval üzerine akrilik ve kumaş kolaj, 1977.

1960'lı yıllarda Almanya'ya işçi olarak giden Türk ailelerinin çoğu yorgan ve halılarını oraya bir kültürel nesne olarak götürmüş, bu kumaş ve dokumalar göçün neredeyse simgesi olmuştur. Dönem filmlerinin çoğunda yorgan ve yataklarını sırtlamış karakterler görülebilmektedir. Gülsün Karamustafa da 1984 yılında benzer bir konuyla ilgilenmektedir. "O dönemde göç süreciyle ilgili filmler üzerine çalışan yönetmen Atıf Yılmaz'ın "Bir Yudum Sevgi" isimli filminin sanat yönetmenliğini" (Heinrich, 2007:38) üstlenmiştir. Film için, göçmen ailelerin evlerini ziyaret eden sanatçı, evlerdeki duvar halılarının izini sürmeye başladı. Dünyanın pek çok yerinde bulunan bu halıların, İstanbul'da satın alınabileceği mekân sanatçı için Kapalıçarşı iken; Almanya'da ve dünyanın pek çok başka yerinde (örneğin Meksika'da), bulunduğunu öğrendiği halıların kaynağını ve dolaşım yollarını sorgulamaya başladı. Göç etmiş her bir ailenin evlerinin içinde sadece halılar değil, pek çok farklı yapıdaki kumaş; örneğin yatak örtüleri, nevresimler de sanatçının dikkatini çekti (G. Karamustafa ile kişisel iletişim, 18 Kasım 2013). *Çifte İsalar ve de Yavru Ceylan*

isimli çalışmayı da (Resim 20, s.71) bu dönemde ziyaret ettiği evlerden birinde, kaplan desenli bir nevresim görmesinin sonucunda üretmiştir (G. Karamustafa ile kişisel iletişim, 18 Kasım 2013). Bu tecrübeyi aktarırken "Artık resim yüzeyinin beni asla tatmin edemeyeceğini biliyordum. Malzeme baskın biçimde beni yönlendirmeye başladı. Ama aynı zamanda ben de onu yönlendirmek zorundaydım" sözleri 1980 sonrasında ürettiği kumaş bazlı çalışmaların bir açıklaması olarak düşünülebilir.

Oysa sanatçının 1980'den önce ürettiği; sanatın geleneksel malzemelerinden biriyle, boya ile, çalıştığı pek çok yüzey resminde de kumaşa olan yoğun ilgisinin izleri görülebilmektedir. "*Kıymatlı Gelin*" (1975), "*Kapıcı Dairesi*" (1976), "*Örtülü Medeniyet*" (1976) ve "*Balkon*" (1982) resimlerinde görüleceği üzere; kumaş, dantel, örtüler arasına sıkışmış insan figürleri bulunmaktadır ve bu figürlerde köyden kente göç eden alt sınıftan ailelere ait öğeler izlenebilmektedir.



Resim 16: Gülsün Karamustafa, Motosiklet, halı, 110x75 cm., 1986

Sanatçı bu çalışmalarında, 1980lerde “bir başka ülkeye göç” üzerine düşünmeden çok önce; “köyden kente göç” ile kurulan, yaşamların ardındaki değişim öğelerini, farklılıkları ve bunların toplumsal yapı üzerindeki etkilerini incelediği ürünler vermiştir. “*Kıymatlı Gelin*”de geleneksel Anadolu kıyafetleri içindeki bir kadın etrafı çeyizlerle donatılmış şekilde görülmektedir (Heinrich, 2007: 18) ve yüzündeki ifade mutluluktan ziyade içine kapanmışlığı yansıtmaktadır (Heinrich, 2007:18). Kadının sergilenen kumaşlar arasında kaybolduğu bu resim, onun da serginin bir parçası haline geldiğini gösteriyor (Heinrich, 2007:18). 1976 tarihli “*Örtülü Medeniyet*” isimli çalışma da yine benzeri bir temayı ele alarak kadının evin içine kapanarak devamlı ürettiği örgü, dokuma veya çeyiz gibi çalışmaların içinde kayboluşunu işaret etmektedir.

Karamustafa, İstanbul Modern’de, 2011 yılında açılan “Hayal ve Hakikat" sergisi ile ilgili katalog yazılarında, Antmen’in, Gülsün Karamustafa ve Füsun Onur gibi sanatçıları, kumaş vb. tekstil ürünlerine yönelik bir ilgiyle çalışan ilk sanatçılar olarak göstermesinin, (Antmen vd., 2011:75) kadın sanatçılara yönelik bir kategorizasyon çalışması olarak görülebileceğini, ama çalışmalarını ürettiği yıllarda bu meseleyi özellikle vurgulamak amacıyla çalışmadığını da belirtmektedir. Karamustafa, kumaşa yönelik ilgisini kadınların bir ayrıcalığı olarak görmektedir. Bu sınıflandırılmanın kendisini rahatsız etmeyeceğini fakat 1980lerde ürettiği çalışmaların böyle değerlendirilmesinin ancak sanat tarihçisi ve eleştirmenlerin bakışını yansıttığını söylemektedir (G. Karamustafa ile kişisel iletişim, 18 Kasım 2013).

“Kadın sanatçı” kategorizasyonu, dönemin pek çok sanatçısının kullanmayı tercih etmediği bir sınıflandırmadır. 1980lerle ilgili olarak, bu tip bir sınıflandırmanın yarattığı rahatsızlığı Canan Beykal şu şekilde aktarmaktadır:

> “80lerin sanatçısı, sanatlarının kadın olmaları bakımından, değersizleştirilmesine, küçümsenmesine karşı, onu yok saymayla mücadele edebileceğini düşünmüştü. Yani sanatlarını koruma adına böyle bir ayrımı da yok saymıştı. Kanımca tarih boyunca kadın her bakımdan nasıl lekelenmekten korktuysa, aynı şekilde sanatçılıklarının da lekelenmesinden korkuyorlardı ve tıpkı bir zamanlar nasıl sanatları adına annelikten, evlilikler,

> aileden, toplumdan feragat ederek yalnızlığı seçtilerse, sanatçı olmanın ve kalmanın bedelini yalnızlıkla ödedilerse, şimdi de kadınlıklarından feragat ediyorlardı. Onlar kadındı ama sanatları erildi. O nedenle 80lerin kadın sanatçısının kadınlık bilincine sanatında vurgu yaptığını söylemek iyimser bir bakış açısı olur" (Aliçavuşoğlu ve Antmen, 2006:152).

1980lerde sanat ve kadın kimliği meselesiyle ilgili olarak, Gülsün Karamustafa'nın sözlerinde de benzer bir yorum hissedilmektedir. Hayal ve Hakikat sergisi kapsamında Ahu Antmen ile yaptığı bir konuşmada "kadın sanatçı" etiketini reddettiğini, sonra da bunu niçin reddettiğini sorguladığını belirtmiştir (G. Karamustafa ile kişisel iletişim, 18 Kasım 2013). Eğitimleri sırasında dönemin erkek sanatçılarının yanında onlarla aynı derecede üretken şekilde çalıştıklarını ve onlardan aşağı kalmadıklarını belirtmektedir. "Kadın sanatçı" etiketinin kategorizasyonu yapan kişinin bakış açısını yansıttığını, ama kendi sanatında bu meseleden yola çıkarak iş üretmediğini söylemektedir (G. Karamustafa ile kişisel iletişim, 18 Kasım 2013).

Zamanla kadın sanatçı veya kadın sorununa ilişkin söylem üzerine çalışan sanatçıların, bu meseleyi ve kimliğini vurgulayarak çalışmasına ilişkin Antmen şu yorumu yapmaktadır:

> "1990lara kadar çok az kadın sanatçı kadın kimliğini vurgulayan kadın temalı işler yaparken, 1990lardan sonra tam aksine kadın kimliğini vurgulamayan kadın sanatçı çok azdır. Türkiye'de kadın olgusunu toplumsal cinsiyet rolleri açısından ele alan, kadınların maruz kaldığı fiziksel ya da kültürel baskı ve şiddeti konu edinen sanatçıların 1990lı yıllarda Batı sanatında feminizmin kadınlar arasında yaygın bir eğilim olmaktan çıktığında dikkat çekmeye başlamasıysa kuşkusuz yalnızca sanat tarihsel bir art zamanlılık sorununun sonucu değil, kadınlarla ilgili toplumsal sorunların Türkiye toplumu için hala yakıcı düzeyde dikkat çekici ve irdelenmeye değer olduğuyla açıklanabilir" (Antmen vd., 2011:71).

Kadın sanatçıların 1990lardan sonra kadın kimliğini vurgulaması meselesine ilişkin, Gülsün Karamustafa da benzer bir yorum getirmekte ve Türkiye sanatında zamanla bazı meselelerin aşıldığını, kadın sanatçıların diğer sanatçılardan daha

ayrıksı veya niteliksiz iş yapmadığının fark edildiğini söylemektedir. Aynı şekilde malzeme üzerine incelemenin, yani kendi ürettiği kumaş ve tekstil bazlı çalışmaların burada daha geç uygulanmaya başlamasını da dönemin yapısına bağlamaktadır.



Resim 17: Gülsün Karamustafa, Kıymatlı Gelin, kağıt üzerine guaj boya, 30x43 cm. 1975.



Resim 18: Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet, kağıt üzerine guaj boya, 35x41 cm, 1976.

> "Bu ülke pek çok darbe görmüştür. Her ne kadar 1960 sonrasında gerçekleşen anayasanın özgürlükçü bir anayasa olduğu söylense de, ardından geçen zaman büyük bir karmaşa dönemini beraberinde getirmiş, 1970lerde insanların evlerden çıkamadığı, sokağa çıkma yasağının olduğu ve insanların yok yere suçlanarak özgürlüklerinden yoksun kaldığı bir dönem yaşanmıştır. Bu dönemde, içinde benim de olduğum pek çok kişi pasaportsuz yaşadık. Dünyada ne olup bittiğini takip edebilmemiz çok zordu. O dönemde Türkiye hayal bile edemeyeceğiniz şekildeydi. Sokağa çıktığınızda her taraftan kurşun yağabiliyordu. 1980 darbesi ise asıl çöküştü. 1980 darbesinin ardından gelen Özal döneminin neoliberal politikalarının, etkin olduğu zamanlarda ise bir

kırılma yaşanmaya başladı. Askeri darbenin izleri hafifliyordu. Yavaş yavaş dışarıya açılmaya başladık. Böylece bizler de birşeyleri takip etme olanağına sahip olduk" (G. Karamustafa ile kişisel iletişim, 18 Kasım 2013).

Karamustafa kumaşa yönelik ilgisini kadınların bir ayrıcalığı olarak görmekte ve kadınların malzemenin cazibesine kapılmaya yatkın olduğunu belirtmektedir. Kumaşı dekoratif olarak kullanmadığını, derdini anlatmak için bir araç olarak gördüğünü de sıklıkla ifadelerine ekler (G. Karamustafa ile kişisel iletişim, 18 Kasım 2013). Hiçbir zaman dikiş konusunda, kendisini çok başarılı hissetmediğini belirten sanatçı, kendi jenerasyonunun, konfeksiyonun olmadığı bir dönemde yaşamış bir nesil olduğunu ve üretilen tüm giysilerin bu dönemlerde evlerde üretildiğini aktarmaktadır. Ailelerin çocuklarına dönemin Fransız dergilerinden patron çıkararak dikmeyi öğrettiği elbiselerin, daha ince ve zevkli olmayı çocuklarına göstermenin bir yöntemi olduğunu söyler. Bu konuda kendi kuşağının yeni kuşağa oranla, bir miktar daha şanslı olduğunu da eklemekte ve "*Çifte Hakikat*" isimli çalışmasındaki mankenin üzerinde bulunan elbise kaybolduğunda, tekrar sergilenmesi için gerekli elbiseyi kendisinin diktiğini anlatmaktadır (G.Karamustafa ile kişisel iletişim, 18 Kasım 2013).

Yine sanatçının erken dönem resimlerindeki kumaş temsili incelenirken dikkat edilmesi gereken bir diğer unsur da "ucuz emek talep eden işlerde çalışabilen ve pek fazla kimsenin ikamet etmek istemediği yerlerde kalan büyük kente göçmüş insanların yaşam koşullarıdır" (Heinrich, 2007:19). *Kapıcı Dairesi* resminde görülebilen Türkiye'ye özgü motiflerle dokunmuş halı, yastık, yatak örtüsü ve duvar halısı gibi nesneler, kapıcı dairesinde yaşayan insanların giydiği kıyafetlerin desen ve dokularının adeta içine karışmaktadır.

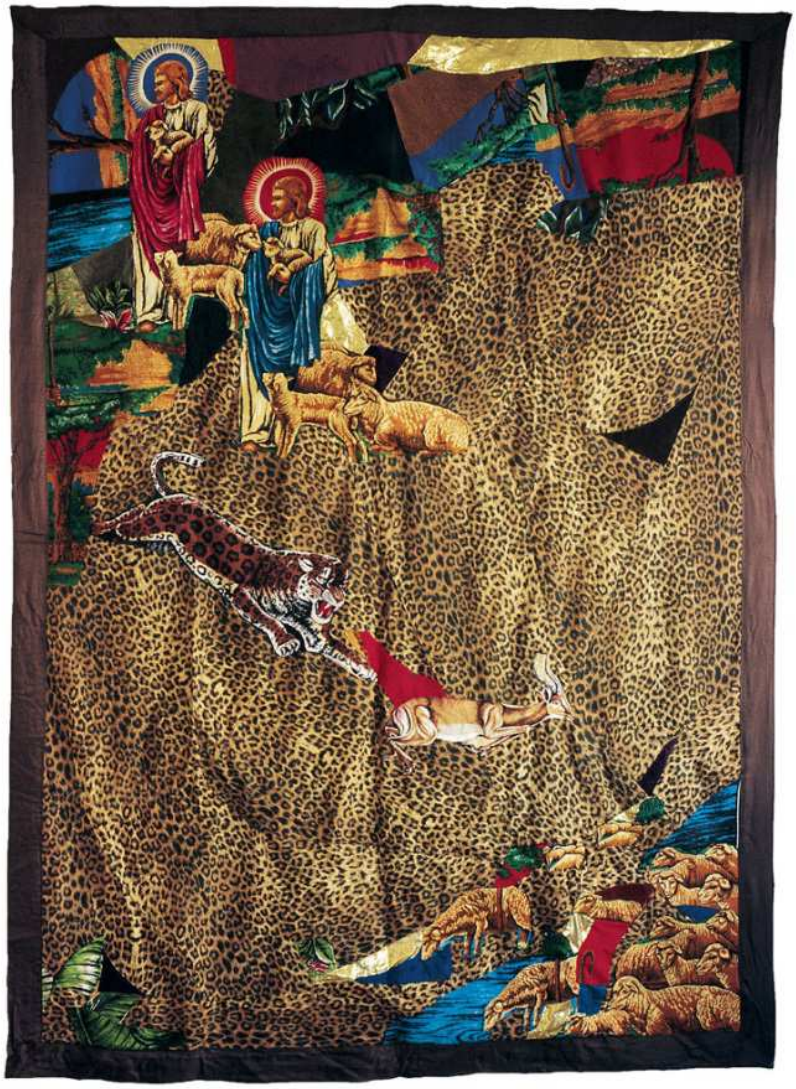


Resim 19: Gülsün Karamustafa, Kapıcı Dairesi, kağıt üzerine guaj boya, 30x40 cm., 1976.

Kumaşın sınıfsal bazı ayrımları işaret edebileceğini belirten sanatçı, bir dönem zenginlerin evinde bulunan hayvan derisinden yapılmış halıların, daha sonra alt sınıflarda kendini leopar desenli kumaşlar şeklinde gösterdiğini ve bu nedenle, konunun kendisinin bir süre hayli ilgisini çektiğini söylemektedir. Bu durumun, belki de göç eden bireylerin, o kente daha rahat uyum sağlamasının bir göstergesi olarak kabul edilebileceğini, kent hayatına karışabilmek için insanların bu kumaşları kullanmış olabileceğini belirtir. (G. Karamustafa ile kişisel iletişim, 18 Kasım 2013) Aynı şekilde sadece kumaşların doku ve çeşitlerinin değil, renklerinin de bazı sınıfsal çağrışımları olduğunu ekler:

"*Mistik Nakliye*" isimli çalışmamda gösterdiğim (Resim 21, s.72) yorganlardaki renkler kırmızı, mavi, yeşil gibi renkler, kırsal bölgeye ait kişilerin yorganlarında görülür. Gümüş ve altın sarısı ya da açık sarı yorganlar ise bir burjuva ailesinin kullandığı yorganlardır ve kırsal kökenli kişilerin eşyaları arasında

görülmez. Bu çalışmamda kullandığım bir altmetin ve ince bir detaydır; ama sergi izleyicisinin ille de fark etmesi için ısrar etmediğim bir öğedir". Yine panter ya da leopar deseni de, şehirde Versace ve Gucci gibi markaların giysilerinin yücelttiği bir desendir. *Şehirde Gizli Panter Modası* isimli videoda işte bu olanaklarla ilgili bir sınıfsal özlem gösterilmektedir (G. Karamustafa ile kişisel iletişim, 18 Kasım 2013).



Resim 20: Gülsün Karamustafa, Çifte İsalar ve de Yavru Ceylan, kolaj, 1984.



Resim 21: Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, 1992, 20 parça; her biri 60x45x90 cm.

Kumaşın bazı sınıfsal öğeleri görünür hale getirmesi ile ilgili bir başka unsur da kuşkusuz işçi ve kadın emeği sorunudur. Bugün tekstil sektörü, hala en ucuz ve güvencesiz işçi çalıştıran sektörlerden biri konumundadır ve işçilerce en çok tercih edilme sebeplerinden biri de uzmanlaşmaya çok gereksinim duymamasıdır. Aynı zamanda bu sektör en çok kadın işçi çalıştıran sektörlerden biridir. Sanatçıların çoğunun dikiş ve dokuma ile ürettiği çalışmalara ilişkin yapılan yorumlardan biri de; bu emeğin görünür kılınmasına yönelik bir çaba olabileceğidir. Oysa Gülsün Karamustafa böyle bir çabanın ancak bu tema esas olarak alındığında belki üretilebileceğini; üretilmiş tekstil bazlı bir sanat nesnesinin, sanat galerisinde sergilenmesi ile net olarak sağlanamayacağını; bunun belki sosyal alanda proje bazlı çalışmalarla gösterilmesinin daha uygun olabileceğini söylemektedir. (G. Karamustafa ile kişisel iletişim, 18 Kasım 2013)

Bir materyal olarak tekstilin sanatta kullanımı, bugün bile akademik eğitimde sorun çıkarabilmektedir. Gülsün Karamustafa'nın bu malzemeyi ilk kullandığı

yıllarda, 1980'li yılların ortalarında ise malzemenin kullanılması imkânsız gibidir. Sanatçı bu dönemde bazı sergilerden işlerinin kabul edilmediğini, "atıldığını", aktarmaktadır (G. Karamustafa ile kişisel iletişim, 18 Kasım 2013). İlk olarak kumaş materyallerle ürettiği çalışmaların kabul edildiği dönem ise 1985-1987 yılları arasındaki sergilerdir. Sanatçı, 1985 yılında kumaş çalışmalarıyla Günümüz Sanatçıları Sergisi ödülünü almış, sonrasında ise "*Çifte Hakikat"* isimli cinsiyet rollerini sorgulayan yerleştirmesiyle Yeni Eğilimler ödülünü kazanmıştır. Her iki sergi de kurumsal yapıdaki sergilerdir ve bu durum malzemenin kabulü ve güncel sanatın, Karamustafa'nın deyimiyle "zengin ve demokratik" yapısının, yavaş yavaş kabul görmeye başladığının, bir göstergesidir.

Fırat Neziroğlu'nun serüveni ise daha farklı ilerlemiş, ancak belli algı kalıplarının Türkiye coğrafyasındaki varlığı ona da kendisini hissettirmiştir. Son derece geleneksel olan bir tekniği son derece güncel bir platforma taşıyan Neziroğlu çalışmalarına "kilim" demeyi tercih ettiğini belirtmektedir. Üniversitede Tekstil bölümünde okuyan ve bu bölümde çalışan sanatçı, kilimlerinde bildik motifler yerine insan figürlerine yer vermekte adeta kilim üzerine resim yapmaktadır. Ancak kendisinin ifade ettiği üzere yüzeyde kalan bu görüntünün altında düğümler vardır, esas önemli olan ise onlardır. "Gördüğünüz bedenlerin tamamı benim "SOYUT" imgelerimin oluşturduğu yanılgılar. Dokumalarımı incelerken eserin bütününe değil içindeki küçük düğümlere ve örgülere bakmalısınız... Dokuduğum suretler ise birer yüzden ibaret değiller." (F. Neziroğlu ile kişisel iletişim, 7 Mart 2014)

Sanatçının çalışmalarında geleneksel olan bu ürünle (kilimle) olan bağları okunabilmekte, düğümle, düğümlemeyle yapılan şeyin bir performatif niteliği de ön plana çıkmaktadır. Sanatçının biyografisini yazan Zahide Özpelit'ten aktardığı üzere Fırat Neziroğlu'nun amacı özünde "tanımaktı kendini ve dünyayı; dans ederek… dokuyarak… ve de dokundurarak!" (F.Neziroğlu ile kişisel iletişim, 7 Mart 2014)

Kendisinin ustalık çalışması olarak nitelediği "İşeyen Fırat"ı da böyle kişisel bir altmetin ile, okulda yaşadığı bazı sorunlara referans vererek oluşturmuştur.



Resim 22: Fırat Neziroğlu, İşeyen Fırat

"İşemek – İç Dökmek
Arkanı Dönmek – Küsmek
İç Dökmek – Arkanı Dönmek
Gerçek Yüzünü Gizlemek
Sevilmeyi İstemek – Sevmemek
Yan yana işemek
Izlenilmek
Yalnız olmak
Ayakta durmak…
İhtiyaç…"

(F.Neziroğlu ile kişisel iletişim, 7 Mart 2014).

Ürettiklerini kilim olarak nitelese de yaptığı çalışmaların güncel sanatın bir parçası olduğunu belirten sanatçı, Türkiye'de sınıflandırmaların farklı şekilde yapıldığına, kendi çalışmalarının ve geleneksel sanatların ve sanatın malzemesine ilişkin bir hiyerarşinin varolduğuna işaret etmektedir.

> "İnsanlar kendilerini ressam, tekstil sanatçısı, heykeltraş olarak nitelendiriyor. Oysa gittiğim pek çok ülkede sadece sanatçı olarak karşılanıyor ve tanıtılıyorum. Kişisel sergilerimin hiçbirinde tekstil sanatı diye bir başlık kullanmıyorum. Ancak ilk sergim 1999 yılında İzmir'deydi. o yıldan 2009 yılına kadar tekstili sanat malzemesi içine almaktan çekindi değerlendirenler. Resim heykel müzesi yarışmalarında hangi kategoride değerlendireceklerini bilemediler örneğin. ancak yurt dışında tanınmaya başlayınca bir anda durum değişti. Akbank ve Siemens yarışmaları da tekstili bir sanat malzemesi olarak kullandığım için destek verdiler. ancak geçirdiğim 10 yıl boyunca sürekli tekstilin bir sanat malzemesi olduğu konusunu savunmak durumunda kaldım" (F.Neziroğlu ile kişisel iletişim, 7 Mart 2014).

Uzun zaman üniversitelerin tasarımcı yetiştiriyor olmak gerekçesiyle tekstil ile çalışan sanatı sanat malzemesi olarak dahil etmeye çekindiklerini belirten Neziroğlu, fakültelerin bu bölümlerinde öğrencilerin sanattan ziyade tasarıma yönelmesinin mali kaygılardan kaynaklanıyor olduğunun altını çizmektedir. 10 yıl boyunca sürekli tekstilin bir sanat malzemesi olduğu konusunu savundum. Güzel sanatlar fakültesi tekstil tasarımcısı yetiştirir. Sanat bakış açısı her daim vardır ancak mezuniyet sonrası izlenen yol sektöre yöneliktir (F.Neziroğlu ile kişisel iletişim, 7 Mart 2014).



Resim 23: Fırat Neziroğlu, Sur'et

Neziroğlu'nun çalışmaları geleneksel malzemeyi güncelleyen, ancak bunu kişisel bir bakış açısıyla derinleştiren sanat nesneleridir. Duvar kilimleri gibi bir ilk izlenim uyandırmakta, ama çalışmaların geleneksel kilimlerden çok uzakta bir yerde; resim-heykel ve kilim arasında bir eşikte, nesne oluşu çok sınıflandırılamayan bir noktada bulunmaktadır. Malzemeyi gerekçelendirirken kişisel mitolojiden, sanatçının kendine bakışından ve yeni bir plastik dil oluşturma çabasından da ayrıca bahsedilebilir. Aynı şekilde Neziroğlu'nun bireyci bir açıdan insana yaklaştığı ve kişiyle ilgili hikayeler anlattığı da eklenmelidir. Geleneksel duvar halılarındaki toplu eylem, eğlence ve aktivitelerin yerini (örneğin av sahneleri, düğünler vs.) küsen kızan, işeyen bireyler, ergenler, öpüşen çiftler alır. Ancak bu birey hikayeleri yine geleneksel masalın diliyle isimlendirilir ve geleneksel bir malzemeyle yaratılır. Sanatçının sergisinin adının "Gökten Üç Elma Düştü" (2011) olması bu gelenekselliği ifade ederken, hikayeleri, modern bireyleri işaret eder ve toplumsallıktan uzaktır.

3.2. SAHNE OLARAK EV İÇİ

Tekstil malzeme ile üretilmiş çalışmaların büyük çoğunluğu; resim ya da üç boyutlu heykelsi formlar; özellikle iç mekan için kurulan yerleştirmelerdir. Bu; hem kişinin söz sahibi olduğu alanı gösterir; hem de bu mekanın dış dünyaya kapalı, korunaklı ve güvenli bir bölge olarak görülebileceğini işaret etmektedir. Mutfak, yatak ve yemek odaları, kadınların hayatının büyük kısmını geçirdiği ve tarih boyunca kadının sorumluluk alanı olarak görülen yerlerdir. Evi düzenli tutmak, ekonomisinden sorumlu olmak, çekip çevirmek, yemek ve uygun barınma koşullarını sağlamak kadının yaşam alanının evde çizilmesinin ve onun evle özdeşleştirilmesinin sebebi olagelmiştir. Bu nedenle gerek Annette Messager'in oyuncak, kukla ve obje koleksiyonlarını sergilediği vitrinler, gerek Louise Bourgeois'nın "eş", "terzi" ve "metres" olma durumlarını irdelediği hücreler, ya da Ghada Amer'in yastık, koltuk gibi ev eşyalarıyla yaptığı düzenlemeler, hep iç mekan yerleştirmeleridir. Bu tip çalışmalar sanatçının kendisine ait bir kurgunun ana kahramanı olarak, göstereceği performansın sahnesini oluşturur.



Resim 24: Ghada Amer, İki Yastık (Deux Coussins), yerleştirme, 1995.



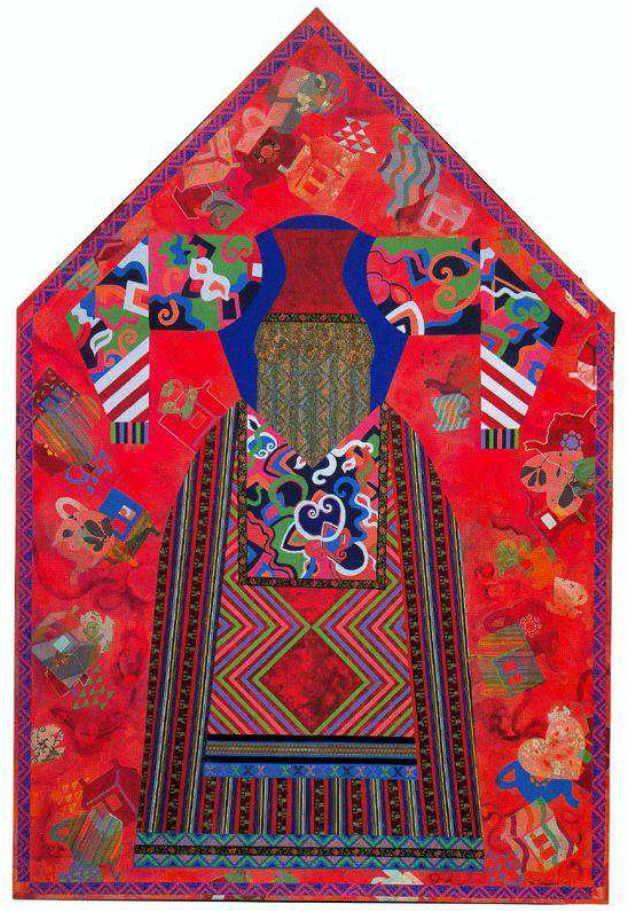
Resim 25: Ghada Amer, Courbet Salonu'ndan detay, (Le Salon Courbet), düzenleme, 2007, Milan, Italya.

Yine Judy Chicago ve Miriam Schapiro'nun birlikte kurduğu *Kadın Evi (Women House)* yapı olarak, evin kapalı dünyası içerisinde, kadın öğrencilerin yetişerek sanatçı olabilmelerini sağlamak için kurulmuş bir güvenli alandır. *Yemek Daveti* (*Dinner Party,* Resim 11, s.39) isimli masa, örtüler ve seramiklerden kurulu düzenlemesinde Chicago; kendince tarihten bugüne yaratıcı ve öncü kadınların izini sürerken, bunu bir tür "son akşam yemeği" olarak kurguladığını ama bu kez yemeği yiyene değil, pişirene odaklandığını söylemektedir. (Chicago, 2007:20) Üçgen şeklindeki masayı, üzeri nakışlanmış kişiye özgü örtü ve seramik tabaklarla, tıpkı bir evdeki gibi hazırlar ve onu kapalı bir mekanda sergiler. Tüm bu süreçle ilgili ayrıntılar; masa, tabak ve nakışlı örtüler, bu kişilerle ilgili ayrıntıları sunacak şekilde hazırlanmıştır.



Resim 26: Miriam Schapiro & Sherry Brody, Bebekevi (the Dollhouse), 1972.

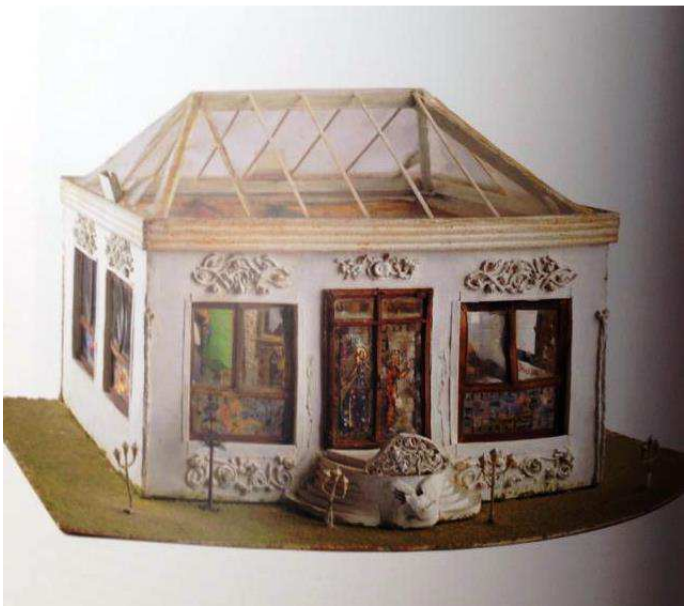
Miriam Schapiro ve Sherry Brody'nin birlikte gerçekleştirdiği *Bebek Evi (the Dollhouse)* ise hem *Kadınevi* mekanı içerisinde gerçekleştirilmiş bir düzenlemedir; yani kapalı bir mekanda sergilenmiştir; hem de çalışmanın kendisi bir iç mekanı anlatmaktadır. *Bebekevi*'nde yer alan odaların çok azı sanatın konusu olabilmiş nitelikte mekanlardır. Oturma odası, mutfak, bir film yıldızının odası, bir saray odası, çocuk odası gibi mekanlar kendilerine bu evin katlarında yer bulmaktadır. Oyunculluk ve ironi hissini birleştirerek *Bebekevi* kadınların gerçek hayatına da göndermeler yapmaktadır. Odalar, kadınların rüya ve kabuslarına karşılık gelmektedir. Özenle dekore edilmiş, halı ve mobilyalarla döşenmiş bu odalar, aynı zamanda penceresiz küçük birer hapishane hücresini andırmaktadır (Goumat-Peterson, 2000:92-93).



Resim 27: Miriam Schapiro, Şair (The Poet), 1983.

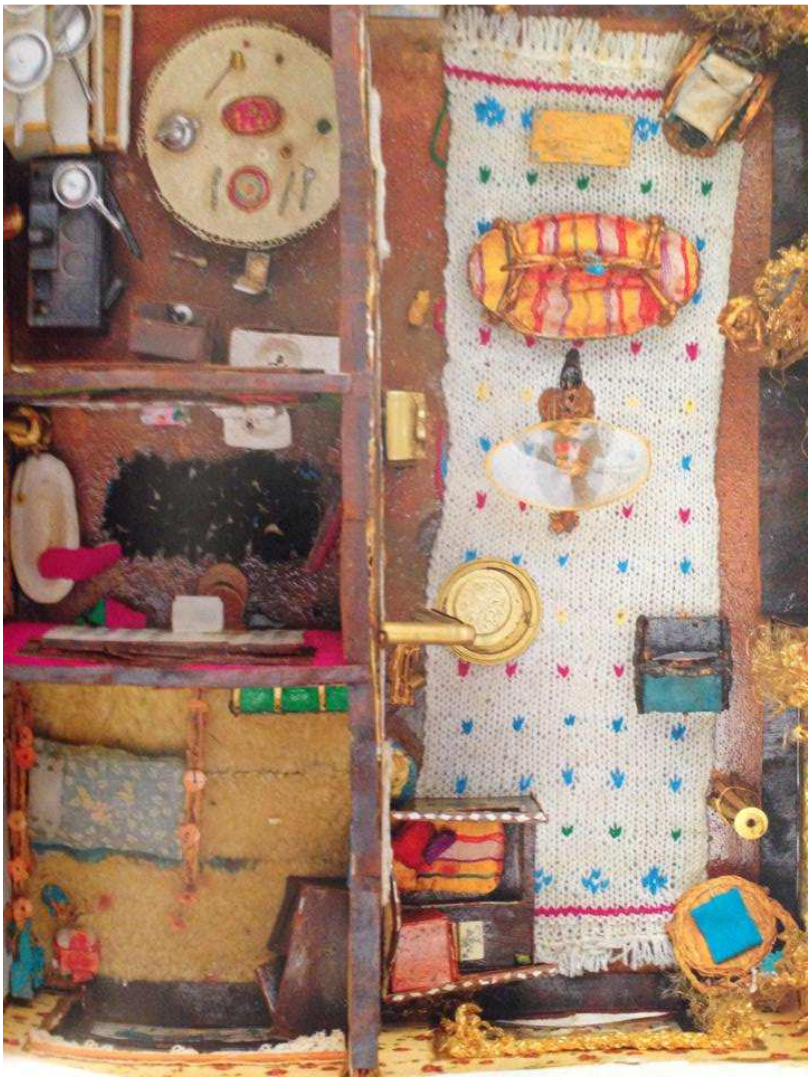
Tüm bu odaları kaplayan malzeme zenginliğinin hemen göze çarptığı; halı, çarşaf, nevresim, perde, giysi vb. örtülerin hemen iç mekanın hikayesini oluşturduğu ve odada yaşayan kişi ile ilgili bilgi verdiği kolaylıkla fark edilmektedir. Doğuya özgü motiflerle bezenmiş halı ve döşemelik kumaşlar, bir saray odasının; tüylü ve abartılı giysilerle saten nevresimler ise, bir film yıldızının kimliği ile ilgili ipuçlarını kolaylıkla izleyicisine sağlamaktadır. Tüm bu ayrıntı zenginliği tanımadığımız bu karakterlerle ilgili bir bilgi birikimini kolaylıkla sanat nesnesine bakan kişiye gösterebilmektedir.

Miriam Schapiro'nun ev içi ile ilgili düzen ve dramaları anlattığı pek çok kumaş kolaj çalışması bulunmaktadır. Famaj (*femmage*) adını verdiği ve sanatçıyla birlikte anılan bu tür çalışmalar; femme (kadın) ve kolaj kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuş bir teknik adıdır. *Şair (The Poet)* isimli *famajı* renkli kumaşlarla bezenmiş bir yüzeye yapıştırılan, bir kadınının mutfak önlüğünü göstermektedir. Kafası olmayan, hareketsiz ve taşralı bu şair, etrafındaki çaydanlık, çiçekler ve evler arasında kendine ait korunaklı bir alanda yaşamaktadır ve dış dünyanın yapılarına ve sembollerine kapalı durumdadır.



Resim 28: Füsun Onur, Bebekevi, 1970li yıllar.

Miriam Schapiro'nun Bebekevine benzer bir evi 1970li yıllarda Füsun Onur da kurgulamıştır. Küçücük kilim ve mobilyalardan, tencere tavasına kadar her türlü ev içi nesneye sahip bu küçük ev temsili sanatçının çalışmalarında sıklıkla konu olan domestik meselelerin sahnelendiği bir mekandır. İstanbul Boğazı'nın kıyısında küçük bir yalıda çocukluğundan beri hayatını geçirdiği ev de benzer hikayelerin yer alabileceği bir müze ev olarak sanatçı ve ailesi tarafından bugün hala korunmaktadır. (Bkz. Resim 48, s.106)



Resim 29: Füsun Onur, Bebekevi, detay, 1970li yıllar.



Resim 30: Füsun Onur, Eski Eşyaların Düşü, 1985.

Benzer şekilde sanatçı Gözde İlkin'in çalışmalarında kullandığı kumaşlar da, ev içinde bulunan çeşitli tekstil ürünlerinin dönüştürülerek resim malzemesi haline getirilmesinden oluşmaktadır. Perde ve masa örtüleri, çoğu zaman şaseye gerilmeden

kurgulanan hikayeler için bir yüzey olmaktadır. İlkin, sıklıkla ve farkında olmadan, resim ile objenin kendisi arasında bir ikilem yaşadığını ama genelde objeyi olduğu gibi bırakmayı tercih ettiğini söylemektedir. Estetik -ve belki de- satılabilir bir resim yaratmak ile, eve ait bir nesneyi korumak arasında kaldığı bazı çalışmalar yapmıştır (G. İlkin ile kişisel iletişim, 3 Aralık 2013). Eğer resim, dikiş, ya da kurgu; ne olursa olsun, masa örtüsü ise üzerindeyse; masa örtüsü olduğu gibi korunur. "(Anneannemin) ölümünden sonra, ona ait olan herşeyi biriktirmeye başladım. Evde bir anneanne kutusu var, ona ait gözlükler, eldivenler, bluzlar sonra da kumaşlar çıktı piyasaya (…) Mesela perdeleri vardı, o perdeleri odama astım ama bir türlü olmadı, oturmadılar oraya. Resimlerimde kullanmaya başladığımda bir fikrin zeminini oluşturmaya başladılar" (Oğuz, 2010). Aynı şekilde sanatçı, sanat yönetmeni asistanlığı yaptığı kısa bir süre boyunca da obje biriktirdiğini söylemektedir (G. İlkin ile kişisel iletişim, 3 Aralık. 2013). Bu da, daha sonra, bir sahne olarak ev içi ve ev eşyasını kurgulayabildiği, karakterlerini yerleştirebileceği bir alana dönüşür.

Aile içi yapıların incelendiği ve eve ait nesnelerin biriktirildiği bir dönem boyunca, sanatçı, kurguladığı hikayeler üzerinden, aile ve onun yarattığı toplumsal kodlar ile, kişilik ve cinsiyetlerin nasıl görüntüler aracılığıyla algılandığı fikriyle ilgilenmektedir. Tüm bu hikayelerin izleri geçmişe ait fotoğraflarda bulunabilmektedir. İlkin'in, kumaş üzerine resimlediği hikayelerin kaynağı da bu fotoğraf albümleridir. Ortalama bir Türkiye ailesinin başından geçen olaylar; evlilikler, düğünler, çocuklar, sünnet törenleri kendilerine kumaş üzerine anlatılan bu hikayelerde yer bulur. Fotoğraflar aşağı yukarı her ailede aynıdır. Yüzleri görmeye gereksinim duyulmaz; giyilen kıyafetler, duruşlar kişilerin kim oldukları ile ilgili detayları verdiğinden, bakan kişi onların bireyselliği üzerinde durmamaktadır. Bu nedenle Gözde ilkin çalışmalarında çoğunlukla yüzleri saklamayı seçmektedir. Onun, çizip boyadığı ya da işlediği figürler kişiliksiz ve cinsiyetsizdir (G. İlkin ile kişisel iletişim, 3 Aralık 2013). Sanatçı aile hayatı boyunca biriktirilmiş bir yığını; fotoğraflar, eski mendiller ve eski kumaşlar aracılığıyla işaret etmektedir (Lütfen Pisti Boşaltınız, basın bülteni, 2013).



Resim 31: Gözde İlkin, Kadın –Adam, 155x110 cm.

"Elde tasarlanmış bez bebeklerden 2005 yılında ürettiğim ilk çalışmalarımdan biri olan o aile albümü (Resim 62, s.127), aslında, şimdi baktığımda üzerinde çok düşünmeden oluşturduğum, lafını fazlasıyla direkt olarak söyleyen, hatta yer yer karikatüre kaçan bir çalışmadır. Aile içindeki rolleri kostümlerle

görünür olan bez bebekler, kalıplaşmış ve öğretilmiş cinsiyet rollerini ve aile içi statüleri işaretler. Kostümler ve fotoğraf kurgusu değiştikçe yıkıma uğrayan kimlik bilgisini görünür kılar. Sonrasında 2010 yılında "Lütfen Pisti Boşaltınız!" isimli Artsümer'de gerçekleşen sergi, bu fotoğraf serisinde sorguladığım bilginin farklı malzeme ve ilişkiler üzerinden açılımı olarak okunabilir. Aile fotoğraflarındaki hareket kurgusu ve kostümlerle görünür olan statülerle oynadım. Eve ait kumaşlar üzerine, portreleri yok edip kostüm ve mekanla görünür olan kimlikler işledim." (G. İlkin ile kişisel iletişim, 3 Aralık 2013)



Resim 32: Gözde İlkin, sığınak İçimizdeki Sesler Korosu, 2011.

Biriken objeler ve kumaşlar aracılığıyla bir kurgusal hikaye anlatan İlkin, çalışmalarında kumaşı bir sahne olarak düşündüğünü belirtmektedir. Kumaşa ait, kumaşın kendiliğinden olan motifi bozup, ona yeni bir hikaye kazandırdığını açıklamaktadır. "Yıllardır Anadolu'da kadınlar hikayelerini motifler aracılığıyla anlatıyorlar, dikerek. Bense varolan motifleri bozarak, onları yeni hikayelere dönüştürüyorum. Kumaşı hep bir sahne olarak düşündüm. Bu nedenle çalışmalarımın

bazıları duvara yerleştirme şeklinde düzenlenmiş, kendince bir kurguyu aktarmaktadır. (G. İlkin ile kişisel iletişim, 3 Aralık 2013)

Gözde İlkin için kumaş bir malzemedir; anlatmak istediği hikayeyi aktarmak için bir yöntem olarak kullanacağı bir araçtır. Yaptığı çalışmaların tekniği sebebiyle irdelenmesi, eleştirilmesi ya da bu teknik sebebiyle birilerinin devamlı olarak kendisine benzetilmesinden duyduğu rahatsızlığı şu sözlerle ifade eder. "Genç insanlar yetişiyor. Onların ürettiği çalışmalara bakılırken, bilinen isimler üzerinden – bana veya Güneş Terkol'a benzetilerek- değerlendirilmesinin bu insanlara haksızlık olduğunu düşünüyorum. Başka bir açıdan değerlendiremeyince, teknikle eleştirmeye çalışıyorlar. Oysa bu bir eleştiri bile olmuyor. Dikiş bir teknik. Kumaş bir malzeme. Yıllardır yağlıboyayla resim yapıyor insanlar, o zaman bir de sanatçıları yağlıboya kullanıyor diye mi eleştireceğiz?" (G. İlkin ile kişisel iletişim, 3 Aralık 2013)

Sanatçının kumaş çalışmalarına yönelik değinilmesi gereken bir başka nokta ise genel kanı olarak sıklıkla dile getirilen "kadın", "emek" ve "sınıf" söylemlerine aldırmadan üretiyor oluşudur. "Kadın sanatçı" değerlendirmesine sahip çıkmayan İlkin, yaptığı çalışmalarda tam tersi bir görüşü; cinsiyet rollerinin algılanmasına yönelik bir soruyu dile getirdiğini söylemektedir. Aynı zamanda kadın sanatçı olarak değerlendirilmeyi de bugün için bir miktar cinsiyetçi bir söylem olarak bulduğunu da sözlerine ekler (G. İlkin ile kişisel iletişim, 3 Aralık 2013).

Dikiş konusunda sıklıkla yardım aldığını söylediği gibi, her kadının bu işe hakim olmadığını belirtmekte ve bu malzemeyi kullanan erkek sanatçıların da bulunduğunu onların nasıl bir sınıflandırmaya tabi olduğu sorusunu sormaktadır. Kadın emek ve sınıf söylemlerinin "dış okumalar" olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

"Eve ait ürünleri kullanıyorum, evet… O evin eşyaları, o evin kimliğini oluşturuyor tabii. Ama bu bir dış okuma, sosyolojik bir araştırmayla yola çıkmadım hiç… Öyle yaklaşmadım malzemeye. Malzeme, bana hep kendi geldi. Evimden, arkadaşlarımdan… Kadın sanatçı olma ve çalışmayı bununla ilgili üretme meselesine gelince… Kumaş, evin, kişinin kimliğini, yaşantısını, tercihlerini görünür kılan ya da saklayan bir aracı; kadınların sözlerini, hislerini işledikleri bir zemin olarak okunmakta. Ama benim, kadın olduğum için dikiş dikiyorum, gibi bir cümlem yok,

cinsiyetimi ya da yönelimlerimi kullandığım malzeme üzerinden teyit etmiyorum. Bu tür çıkarımların, toplumsal bir algıdan kaynaklandığını düşünüyorum." (G. İlkin ile kişisel iletişim, 3 Aralık 2013)

Çalışmalarını 2000'li yıllarda üreten bir sanatçı olarak Gözde İlkin akademide aldığı eğitim sırasında, bir karşı çıkıştan ziyade bir inatlaşma yaşadığını belirtmektedir. İlk yıllarda yaptığı resimlere eklediği dikişin aslında kalem veya boya yerine kullanılmış bir dikiş çizgisinden ibaret olduğunu dile getirir. Halı atölyesinde aldığı eğitim sırasında, akademinin bir miktar dikte ettiği boya resminden çıkış yolunu, ipte bulduğunu ifade eder. Sonrasında yaptığı şeyin kumaşla içiçe geçen, onu bozan yapısının, dikişin performatif özelliklerinin dikkatini çektiğini belirtmektedir. 1990lardan sonra kumaşa yönelik ilginin ve bu yöntemle üreten pek çok sanatçının varlığını ise, dönemin özgürlükçü ortamına bağlamaktadır. Sadece tekstil ürünleri ile üreten sanatçıları değil, pek çok farklı çalışmayı takip ettiğini söylerken; aynı zamanda benzer tekniklerle üretilen çalışmalarla karşılaşmanın kendisinde daha çok bir heyecan uyandırdığını da belirtmektedir.

3.3. SÖZ ve PROTESTO ALANI OLARAK PANKART

Pankart kendi başına bir eylem aracıdır, üzerindeki slogan ya da görsel, kişiyi direkt olarak eyleme çağırır. Protesto yürüyüşlerindeki, kağıttan üretilen pankartlar, kumaş bayraklar, eylemle ilgili bir çağrının ve eylemde bulunuyor olmanın göstergesidir. Kuşkuşuz her sanat nesnesi bir söz ve ifade alanını işaret etmektedir; sanatçı sanat nesnesi üzerinden kendine bir alan açar ve bu nesne üzerinden tüm anlatmak istediklerini aktarır. Belki de 1960 sonrasında gerçekleşen pek çok sanat akımının da etkisiyle; sözün, yazının, sözcüklerin sanatın içine daha çok entegre olmasıyla, sanat nesnelerinin bazıları daha manifestal, daha çok söz ve söylem üzerine odaklanan nesneler haline geldiler.

Barbara Kruger'in üzerinde manifestal sözler yazan çalışmaları; "Başka bir kahramana ihtiyacımız yok (We don't need another hero)", "Satılık aşk (Love for Sale)", "Kendini ne sanıyorsun? (Who do you think you are?)" ya da Jenny Holzer'in çeşitli binaların, yapıların yüzeyine projeksiyonla yansıttığı cümleler, bu tür söz üzerine dayalı çalışmalar olarak görülebilir. Yine de tüm bu söze odaklanmış çalışmaların temel meselesi, kendi derdini mümkün olabilen en açık ve dolaysız şekilde karşıya aktarmaktır, sanat nesnesi, özü, ifade şekli ve materyal bizzat sözün kendisidir.

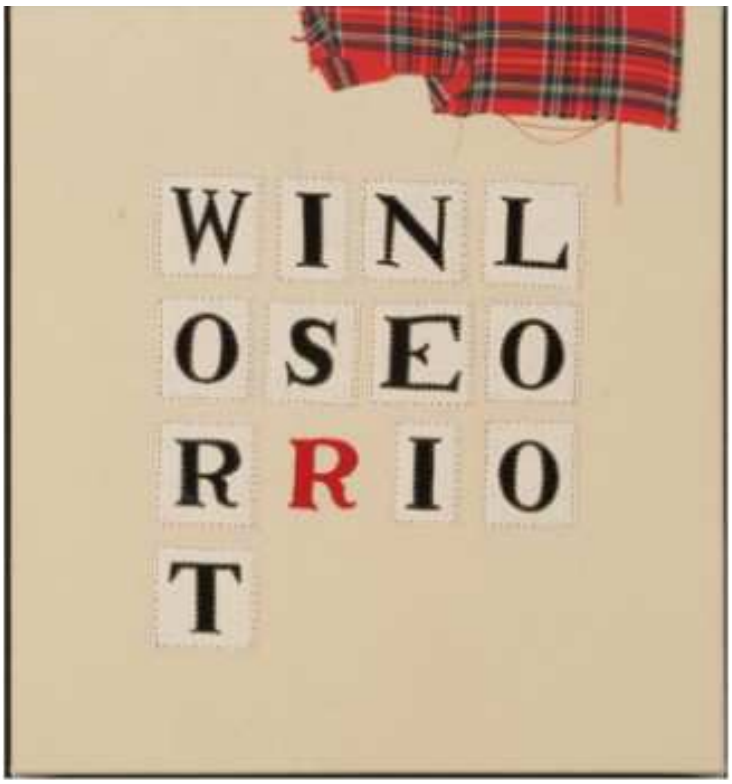
Tekstili kullanarak sözel ifade alanları açan ve bir söylemi neredeyse karşısına kabul ettirmek, hatırlatmak amacı taşıyan çok sayıda çalışma da bulunmaktadır. Bu çalışmaların hemen hepsi varlığını karşısındaki kişiye haykıran, isyan ve mücadeleye çağıran mesajlar içeren pankartlardan oluşmaktadır. Çoğunlukla mesajların dikiş ve nakış ile kumaşlara işlenerek oluşturulduğu bu tür pankart, bayrak ve flamalar; simge ve sembollerin de eklendiği birer sanat nesnesine dönüşür.



Resim 33: Barbara Kruger, Bir Kahramana Daha İhtiyacımız Yok (We Don't Need Another Hero).

Diana Guerrero Macia, Meksika kökenli bir sanatçı olarak Amerika'da yaşamaktadır. Amerika'da tesktil işçilerinin büyük çoğunluğunu kayıtsız çalışan

Meksikalı göçmen kadınlar oluşturmaktadır. Macia, çalışmalarında sıklıkla annesinin dikiş sevgisini yansıttığını söylemektedir; kumaş üzerine harf harf işlediği cümleler bir miktar romantizm de yansıtan birer aforizmadır. Yine de Macia'nın çalışmaları 1960 sonrası sanatının yüksek sesli konuşan, bağıran manifestolarından oldukça uzakta bir alçakgönüllülük duygusuyla hazırlanmıştır ve yer yer grafik özellikleriyle öne çıkmaktadır. "Cennetime Hoşgeldiniz Kendinizi Evinizdeymiş gibi Hissedin (Welcome to my Heaven, Make Yourself at Home)" ve "Kazan, Kaybet ya da İsyan et! (Win Lose or Riot)" gibi.



Resim 34: Diana Guerrero Macia, (Kazan, Kaybet ya da İsyan Et) Win Lose Or Riot, "Words Make Wide Open Spaces" serisi, kolaj.

Britanyalı sanatçı Tracey Emin, kumaş işlerinin çoğunluğunda kendisiyle ilgili itiraflarını yazmaktadır. Bazılarını yarı itiraf olarak değerlendirebileceğimiz bu ifadeler, Emin için bir otobiyografi olarak okunabilir. Çalışmalarında yazıya sıklıkla

yer veren, kendi hayatından anekdotlar anlattığı kitapları bulunan sanatçı, "sözel" ve "biyografik" olana verdiği önemle ortaya çıkmıştır. Emin'in draması devamlı olarak kendini açık eden bir betimleme ile sunulur – ki buna bugün itiraf sanatı (confessional art) denmektedir (Brown, 2006:7). Çevresini kendi yaratıcı potansiyeline inandırdığı ve kendisine yatırım yapmaları konusunda ikna ettiği bir mektubu bile bulunmaktadır ve Emin bu mektup sayesinde, yeniden sanat dünyası içerisinde kendisine yer bulduğunu da aktarmaktadır (Emin, 2005:168). Anlattıkları o kadar kişisel ve çoğunlukla mahrem nitelikte duygulardır ki, Emin sıklıkla ajitasyon, benmerkezcilik, ego ve şovenizmle suçlanmaktadır.



Resim 35: Tracey Emin, Nefret ve Güç Çok Kötü Birşey Olabilir (Hate and Power Can Be A Terrible Thing), aplike battaniye, 2004.

Çalışmalarının içeriği bir kenara bırakılırsa; Emin'in kumaşlar üzerine yazdığı bu sözlerle kendisine bir alan açtığı ve bu açtığı alanda şiddetli, yoğun, mahrem olan ve dışarıya çıkmasına çok az kişinin müsaade edeceği gerçekleri, büyük bir cesaretle yazabildiği görülmektedir. Bu metinlerde Emin'in yaşadığı tecavüz, yanlış giden bir kürtaj, cinsel deneyimleri, korkuları, ailesiyle ilgili gerçekler açığa vurulmuştur. Denebilir ki Emin, kendi gerçekleriyle ilgili protestolarını yapabileceği ve bu protestonun etrafına toplayacağı insanlarla, baskı altında dile getirilemeyen gerçekleri yazarak, bir bayrak açmış ve herkesi bu bayrağın altına toplanmaya çağırmıştır.

Emin'in pankartları; inanç topluluklarının, sivil ve politik yürüyüşlerin flamalarına, katedral bayraklarına, sendikal pankartlara, barış ve protesto yürüyüşlerindeki dövizlere benzetilebilir (Brown, 2006:40). Nedeni muhtemelen bu nesnelerin altında yatan birleştirici ve bütünleştirici söylem ile bir varlık ve amaç bildirisi sunmaktır (Brown, 2006:40). Sanatçı, kitaplarında sıklıkla işçi sınıfından geldiğini vurgulamaktadır ama özellikle "feminist" düşünceye çalışmalarının dayandırılmasından kaçınmıştır. O her ne kadar bu etiketi istemese de çalışmaları er geç feminizme bağlanır.

Bugünün sanatçılarının çoğu "feminizm"i, bir etiket olarak kabul etmemektedir. Çalışmalarının çoğu cinsiyetle ilgili referanslar vermişse de, kendilerini bir cinsel kimlik olarak sunmaktan hazzetmezler. Oysa feminist kökenli geçmişteki sanatçıların "kişisel olan politiktir" (personal is political) söyleminden feyz almaktadırlar (Brown, 2006:40).

Türkiye'de bu tür manifestal hareketlerin tam olarak şekillenmesi, 1990larda gerçekleşecek ve 2000li yıllarda, özellikle feminist bir söylemle gerçekleşen *Haksız Tahrik* isimli sergide, bir eylem sergi oluşturulmaya çalışılacaktı. Sergi için hazırlanan metinlerin çoğunda serginin "kadın sanatına yer veren bir sergi değil, feminist bir sergi olmayı hedeflediği" söyleniyordu (Sönmez, 2009:9). Yine de gerek bu çalışmanın içinde belirtilen teknikle (tekstil ve dikiş ile) gerekse farklı tekniklerle çalışan kadın sanatçıların büyük çoğunluğu, feminizm etiketini reddetmektedir. Bu çoğunlukla Neal Brown'un sözünü ettiği "feminizmle birlikte gelen ağır paketi kabul

etmeyi istememek" (stereotipleştirilmek ve feminist mirası kabullenmekten kaçınmak) gerekçesine dayandırılabilir. Yine de bugünün Türkiyesi'nde feminist mirası ve düşünceyi kabul ederek üreten sanatçılar bulunmaktadır. Bu sanatçılardan biri olarak niteleyebileceğimiz Güneş Terkol, tekstil malzeme ile çalışan pek çok sanatçının aksine aileden kalan bir gelenekselcilik ya da nostalji düşüncesi olmadan kumaşın üretim ve tüketim şekilleri üzerine çalışmaya başlamıştır. Yine de sanatçının ürettiği herhangi bir teknikle yapılmış sanatsal üretiminin sergilenmesinin meseleye katkısının sınırlı olduğundan bahsetmektedir:

> "Projeye başlayıp bitirmekle meselenin hallolduğunu düşünmek çok tuhaf ve ukalaca olurdu, o yüzden bunu (sanatı), insanların bir araya gelip konu üzerine düşünmesi için bir vesile olarak görmek daha doğru olur" (G.Terkol ile kişisel iletişim, 24 Aralık 2013).



Resim 36: Güneş Terkol, Kadınların Şarkısı, 2010.

Kumaş malzeme kullanma düşüncesi, okulda (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) güncel sanat üzerine sıklıkla tartıştıkları Halı atölyesinde birkaç arkadaş birlikte, birbirlerine öğreterek çalıştıkları bir süreç olarak gelişir. Aynı dönemde İstanbul-Harbiye civarında yaşayan Terkol, civardaki tekstil fabrikalarının atıklarıyla ilgilenmeye başlamıştır. Bu oldukça geniş, renkli parçaları nasıl kullanması gerektiğini önceleri çok bilmeden biriktirir; sonrasında ise malzemeyi nasıl yönlendireceği üzerine kafa yormaya başlar. Halı atölyesindeki bir halı denemesi ardından, dikiş makinesini kullanmaya karar verir. İlk dikiş makinesi; sanayi tipi, ağır ve kullanılması oldukça zor bir makinedir ancak zaman içinde deneyerek dikiş dikmeyi kendi ihtiyacına yetecek kadar kullanmayı öğrenmiştir. Bugün, yaklaşık on yıldır bu malzemeyi kullanıyor olmasına rağmen, patron çıkarıp kıyafet dikecek profesyonellikte dikiş bilmediğini söylemekte ve çalışmalarında özellikle dikiş makinesini kullanmayı el dikişine tercih ettiğini belirtmektedir. (G. Terkol ile kişisel iletişim, 24 Aralık 2013) Bundan sonra sanatçı, Harbiye civarındaki ilk biriktirdiği atık kumaş parçaları birleştirmeye başlar ve ardından katmanlar halindeki kumaşı keserek biçimlendirir.

İlk sergisinde kumaştan üç boyutlu heykeller üreten Terkol, kumaş malzemeyle esas üretimlerini, çeşitli kentlerde ürettiği pankart atölyesi çalışmaları sayesinde geliştirmeye başladığını dile getirmektedir. (G.Terkol ile kişisel iletişim, 24 Aralık 2013) İlk olarak Antakya Bienali'nde gerçekleştirdiği atölye çalışmasında yörede yaşayan on kadınla, bir hafta sürecek bir atölye çalışması gerçekleştirmiştir. Bu on kadın, civarda kreş vb. olanaklar da olmadığından, çocuklarıyla birlikte gelmiştir ve kadınların büyük çoğunluğunu da eşleri yurtdışında, Arap coğrafyasında çalışan kişiler oluşturmaktadır. Atölyede çocuklarla birlikte resim yapan; kadınlarla ise, tek başına yaşayan kentli bir anne olmanın, ailesinin çeşitli üyeleri uzaktayken hayat sürmenin zorluklarının tartışıldığı bir süreç yaşanmıştır. Bu kadınlarla üretilen pankartların ardından Terkol, atölye fikrine devam etme kararı almıştır.



Resim 37: İkinci Uluslararası Antakya Bienali atölye çalışmasından, 15 Ekim- 20 Kasım 2010.

Atölyelerde dikiş bilmek, kumaş malzemeyi kullanmak bir zorunluluk değildir. İlk düzenlenen Antakya'daki bu pankart atölyesi sırasında bazı kadınların hiç dikiş bilmeden geldiğini söyleyen sanatçı; bu gibi durumlarda farklı üretim yolları bulduklarını söyler. "Nasıl imajlar çıkarabiliriz?" üzerine düşünerek çoğunlukla tasarımını her bir kadının kendi yaptığı ve Terkol'un ihtiyaç durumunda yardımcı olduğu tasarılar oluşturmaktadırlar. Kumaş kalemleri ile sözleri yazarak ve bazen kağıtlarla çalışarak ürettikleri bu atölyede öncelikle fotoğraflar üzerine tartışmaya başlamışlardır. Ardından da üretim sürecine geçilmiştir.

Atölye çalışmaları için seçilen konu başlığı ile ilgili küçük bir giriş niteliğinde sunumlar hazırlayan Terkol, bu meseleleri çoğunlukla atölyenin yapılacağı kente ve yörenin sorunlarına göre seçmektedir. İlkin Londra'da Gasworks'de, katılımcılarla birlikte yaptığı pankartların ardından, Antakya Bienali için kadınlarla yapılacak bir pankart atölyesi ile ilgili yöresel sorunu kendisine aktaran kişinin Arzu Yayıntaş

olduğunu ve ardından küçük adımlarla daha sonraki atölyelerde fikri geliştirmeye çalıştığını belirtmektedir. İstanbul Modern'de düzenlenen şiddet konulu atölye için *Sosyalist Feminist Kolektif*'ten Deniz Ulusoy ile birlikte hazırladıkları bir girişin ardından, oldukça uzun ve hararetli bir tartışmanın yaşandığını; bazen bu tartışmalar sırasında genel kabulün çok dışında fikirlerin de önerildiğini ve bunun tartışmaları daha da alevlendirdiğini aktarır (G.Terkol ile kişisel iletişim, 24 Aralık 2013). Pankart atölyeleri daha sonra Çin, Avusturya ve Almanya gibi ülkelerde tekrarlanmıştır. Çin'de konu güncel sanatçılar arasında kadın sanatçı sayısının azlığı üzerineyken; Berlin'de "göç" tartışılmıştır. Türk, Kürt ve Alevi ailelere ulaşılarak yapılan konuşmalarda bir başka kültürün içinde yaşıyor olmak, dil öğrenmek ve başka bir memlekette kadın olmak meseleleri irdelenmiştir. Viyana'da bir müze bünyesinde yapılan atölye çalışmasında ise konu başlığı "aile"dir. "Muhafazakar devlet yapısında kadın niye hep anne olmaya itilir?" sorusu üzerinden hareket edilmiştir. Dünyanın farklı köşelerinde yapılan tüm bu atölye çalışmaları Terkol'un katılımcılarla birlikte; dil, kültür, cinsiyet temalarının incelendiği, farklılıklar ve benzerliklerin yorumlandığı kumaş bayraklara dönüşür.

> "Dünyanın başka yerlerinde kadınlar için durum daha iyi burada ise kötü diyemem. Tabii ki insanlık ve vatandaşlık hakları bazında daha iyi durumdalar. Ama aynı baskıları onlar da yaşıyorlar; bekar anne olabiliyorlar, ya da kürtaj hakları var ama kliniğin hemen yanında bir kilise de dikilmiş vaziyette. Aynı sıkıntıları bizden daha farklı bir dozda aldıklarını söylemek daha doğru olur sanıyorum" (G.Terkol ile kişisel iletişim, 24 Aralık 2013)

Pankartların tasarımını yaparken, sanatçı bir tek zemini oluşturan büyük parçayı hazırlar. Konuşmalar sonrasında şekillenen çizim ve sözler ise katılımcıların bizzat kendi ürünleridir. Atölyelerdeki üretimin amacı, rehabilitatif bir çalışma ve sanat sevgisi aşılama gibi, üst perdeden farkındalık çabalarından ziyade "birliktelik oluşturma" fikrinden kaynaklanmaktadır:

> "Yanyana gelip konuşabiliriz, tartışabiliriz. Ama bu bize özel. Özelimiz bu. Amaç bir diyalog kurmak. Bu nedenle atölyeler esnasında video kayıt tutmuyoruz. Böylelikle herkes rahatça konuşabiliyor." (G.Terkol ile kişisel iletişim, 24 Aralık 2013)



Resim 38: Güneş Terkol, Arzu Yalayıp Geçti Bandosu, 2010.

"Kumaşın, anlam üretme söz konusu olduğunda çok zengin bir malzeme olduğunu düşünüyorum. Örneğin son çalışmalarımda kullandığım bu tülbent gibi ince, hafif ve transparan kumaş, benim açımdan ucuz ve ekonomik oluşuyla ve aynı zamanda kolay taşınabilir bir malzeme oluşu nedeniyle önemli. Bu kumaşı Antalya'dan getirtiyorum, orada domateslerin üzerine örtmek için kullanılan bir malzeme. Oysa New York'daki misafir sanatçı programı süresince bu kumaşla ürettiğim çalışmalara bakan kişiler, aynı kumaşın yeni doğmuş bebeklerin üzerine örtüldüğünü, yas tutan annelerin kullandığını, bu kumaşla peynir kalıpları yapıldığını söylediler. Doğumdan ölüme giden bir skala içinde pek çok yan anlam demek bu." (G.Terkol ile kişisel iletişim, 24 Aralık 2013)



Resim 39: Güneş Terkol, Kadınların Kromatik Uçurtmaları, 2012, Berlin.

Güneş Terkol'u tekstil malzemeye asıl çeken ise bu malzemenin ekonomik, pratik ve geri dönüştürülebilir bir malzeme oluşudur. Kumaş olmasa, belki bir başka atık malzeme ilgisini çekecektir. Yurtdışında, özellikle batılı ülkelerde, tekstilin dönüşümü sağlanabilirken –sokaklardaki giysi kutuları örnek verilebilir buna- Türkiye sınırları dahilinde böyle bir dönüşüm söz konusu değildir, büyük ve gösterişli onca tekstil artığı direkt olarak çöpe gönderilir (G.Terkol ile kişisel iletişim, 24 Aralık 2013). Terkol, bu nedenle, tekstil malzemenin ikinci ve yeniden kullanımı nasıl sağlanabilir sorusu üzerinden hareket etmiştir.

Dikişi domestik bir eylem olarak algılamanın çok naif bir bakış açısı olduğunu düşünen Güneş Terkol, bu algının uzun yıllardan beri dışarıda çalışan erkek ve evde kocası ve ailesi için üreten kadın mitinden beslendiğini söylemektedir:

Dikişle kendi söz alanını oluşturmak ve bu alan içerisinde en sert ve eleştirel tavrı takınabilmek, muhalif olabilmek mümkündür:

> "O naif görünen malzemeyle öyle bir şey yaparsın ki en muhalif sözü taşır. Kumaşı bir bayrak yaparsın, taşıyıp, dışarı çıkarırsın" (G.Terkol ile kişisel iletişim, 24 Aralık 2013).

Feminist söylemin ve malzemeye yönelik özgürlüğün Türkiye sanatına Batılı çağdaşlarına oranla bir miktar geç gelişini Türkiye'deki güçlü akademizme bağlayan sanatçı; ayrıca 90ların ortasından itibaren artan galeri sayısı ve bienallerin varlığı ile bu reddin bir miktar kırıldığını belirtir: "Yine de akademizm güçlü olsa da nihayetinde 1970lerde de video üreten sanatçılar vardılar ve eminim herkes atölyesinde farklı pek çok şeyi denemiştir. Karşı çıkmak istiyorsan yaparsın" (G.Terkol ile kişisel iletişim, 24 Aralık 2013).

Kendi kuşağından pek çok sanatçının tekstil malzemeyi şekillendirerek çalışması fikrinin, çok da özel bir şey olarak görmediğini vurgulamaktadır. Fikrin malzemeyle nasıl geliştirildiğinin daha ilgi çekici olduğunu ve malzemenin değiştirilip çeşitlendirilebileceğini, kendisinin de yerleştirmelerin içine ses ve video kayıtları eklemeyi düşündüğünü aktarmaktadır (G.Terkol ile kişisel iletişim, 24 Aralık 2013).

Sanatçının, *Harekete Geçiren Başlıca Güçler* isimli 2012 yılında gerçekleşen dördüncü kişisel sergisinde "toplumsal cinsiyet meselesinin yanı sıra, bununla ilişkili olarak ele alınabilecek işgücü, yaygın veya alternatif üretim biçimleri ve bunların görsel temsilleri ile ilgilendiği" ve "muhafazakar algıda ev içine ait, kadına özgü geleneksel bir üretim biçimi olarak kabul edilen dikiş pratiğini ve ilişkilendirildiği cinsiyet rollerini görünür kılarak özgürleştirdiği" yazılmıştır. (Galeri Non, 2013) Terkol, ürettiği çalışmaların sergilenmesiyle kadın sorunun ancak gündeme gelmesi ve tekrar tartışılması için bir araç sağlanabileceğini belirtmektedir. Alanda çalışan pek çok araştırmacı ve aktivistin kadın sorununu görünür hale getirme söz konusu olduğunda, daha çok birikime sahip olduğunu ve daha hızlı davrandığını söyler (G.Terkol ile kişisel iletişim, 24 Aralık 2013).

Ama sanat söz konusu olduğunda; görünürlük ancak; insanlarla diyalog kurmak açısından elverişli bir ortam oluşturmak, işbirlikleri yapmak ve tartışmak aracılığıyla sağlanabilir.

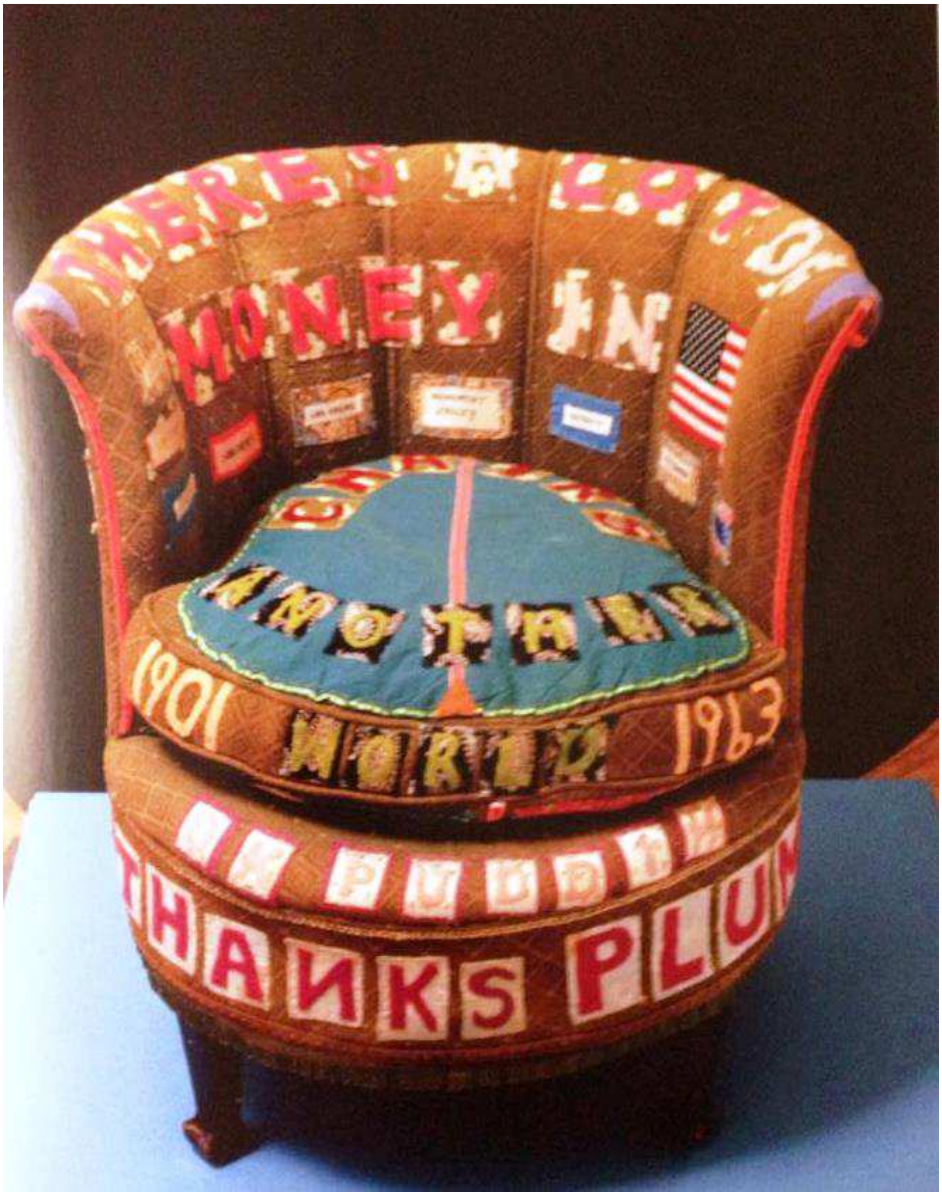
3.4. NOSTALJİ ÖĞESİ OLARAK ANDAÇLAR

Sanatçıların çoğunda geçmişe ait nesneleri biriktirme, onları alıkoyma, onlara yönelik bir düzenleme ve sergileme çabası görülür. Geçmişe yönelik bir özlem duygusuyla birlikte; kişi, arkadaş, aile üyeleri, belli bir zaman dilimine duyulan hasret, nostalji duygusu, bazı anı nesnelerinin kullanılarak yeni üretimler haline dönüştürülmesine; ya da bu anı nesnelerine benzer ürünlerin kullanılarak o zaman dilimine bir gönderme ve hatırlatma amacıyla sergilenmesine sebep olmuştur.

Gerek Türkiye'de gerekse farklı coğrafyalardaki pek çok sanatçı unutulmuş bir geçmişe ait bu malzemeleri ya önce bilinçsizce biriktirir ve sonra çalışmanın bir parçası haline getirir ya da planladığı bir çalışma sebebiyle bu nesneleri araştırma hevesi ve isteği duyarak bulmaya çalışır. Her halükarda sanatçı için bu küçük anı nesnesi keşfedilmesi gereken bir miktar çocuksu bir hazinedir ve sanatçı bunu kendi kişisel mitolojisinin; sanatçının "ben" duygusunun ve "ego"sunun bir parçası olarak sunmaya çalışmaktadır. Bu zaman dilimi çoğunlukla acı ve üzüntülü olayları, masumiyet ve çocukluk duygusunu, aile bireylerini, kaybolan mekan ve kişileri zamanın içinde dondurup hapsetmenin bir yöntemidir. Türkiye'den sanatçı Füsun Onur'un çalışmaları bu tür bir geçmiş duygusunun araştırılmasına örnek gösterilebilir. Hatta dünyadan pek çok sanatçının çalışmalarına paralel olarak onlara ait kişisel hatırat da bilinmektedir.

Tracey Emin, Louise Bourgeois gibi sanatçıların çocuklukları, hangi bölgede yaşadıkları, ailelerinin nasıl ve ne şartlarda geçinmek durumunda olduğu, başlarından geçen acı olayları, bazı isimlerin onlar için ifade ettiği gibi şeyleri çalışmalarına bakarak okumak mümkündür. Annette Messager gençliğinden beri yaşadığı hemen

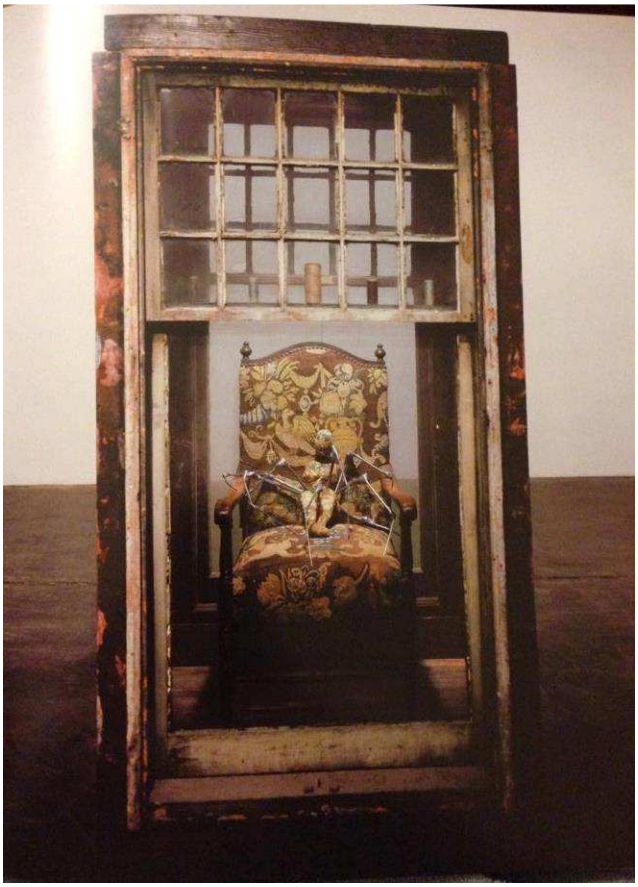
herşeyin, hatırladıkları ve hatırlayamadıklarının, önemli ve önemsiz olan herşeyin bir tarihçesini tutmuş ve bu kişisel belleği küçük vitrinler, kutular, kumaşlar ve fotoğraflar aracılığıyla sergilemiştir.



Resim: 40: Tracey Emin, Sandalye İşinde Çok Para Var (There's A lot Of Money in Chairs), aplike koltuk, 1994.

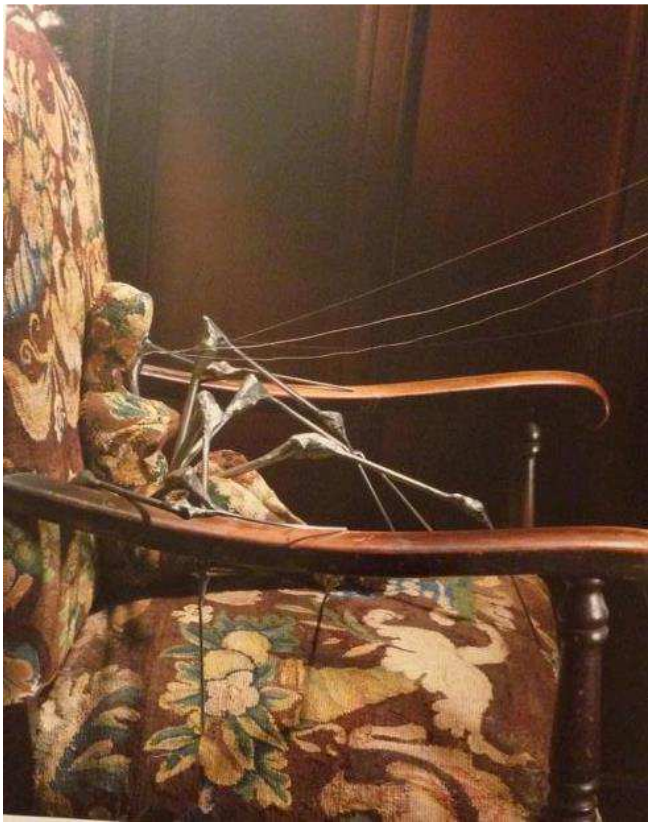


Resim 41: Louise Bourgeois, Dikişler (Sutures), düzenleme, 1993.



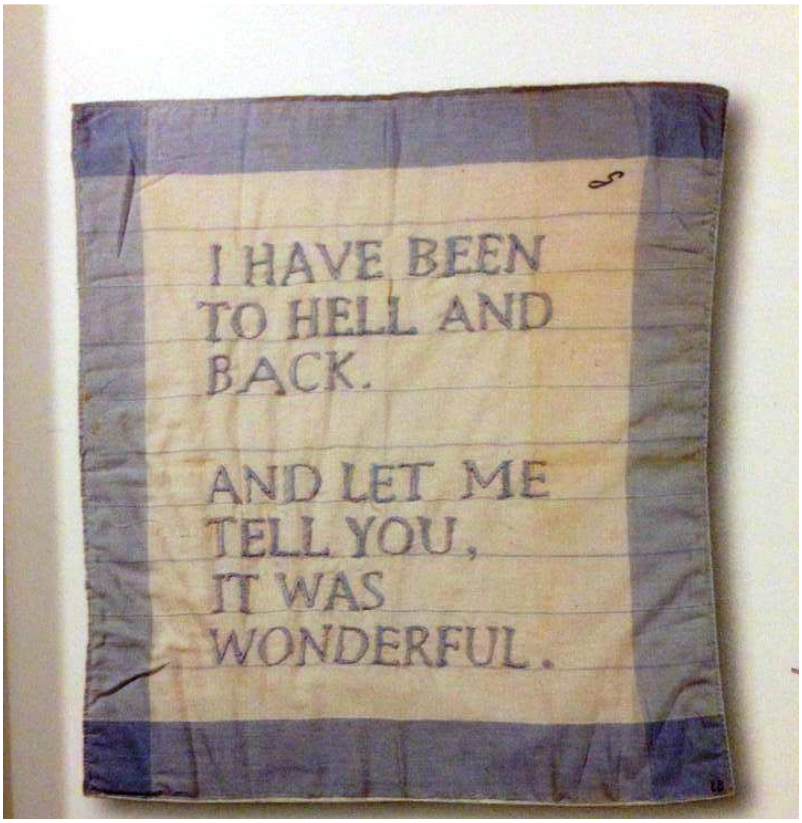
Resim 42: Louise Bourgeois, Bekleyen Kadın (Lady In Waiting), 2003.

Louise Bourgeois'nın ailesiyle birlikte Fransa'nın bir köyünde eski duvar halılarının restorasyonuyla uğraştıklarını, bu halıların onarımında, dokuma ve dikişlerinde bu işin ustası olan annesine yardım ettiğini, annesinin ise devamlı olarak Paris'te yaşayan babasının, hukuken eşi olmadığı bilinmektedir. Çünkü Bourgeois gerek kumaş işlerinde, gerek devasa heykellerinde, gerekse yerleştirmelerinde sıklıkla, "terzi", "eş" ve "metres" kavramlarını işlemiştir. Yine kendine bir yuva dokuyan örümcek figürü defalarca bir kadının ve terzinin yazgısı olarak kendine Bourgeois'nın çalışmalarında yer bulmuştur. Bourgeois, duvar halılarını onaran ailesine istinaden, kendisinin bir "tamirci", "onarıcı" ailesinden geldiğini söylemiştir; "Örümcek bir tamircidir," der, "eğer bir örümceğin yuvasını dağıtırsanız size kızmaz, hemen dokumaya ve onarmaya başlar" (Celant, 2010:22).



Resim 43: Louise Bourgeois, Bekleyen Kadın (Lady In Waiting), 2003.

Kumaş her zaman bazı şeyleri örten bir malzemedir; daima üstünü örttüğü tam olarak bilinmeyen ama sezilen bir şeyin varlığını hissettirir; kumaşın hatlarından görülebilen bu şey insanların acı, neşe gibi duygularına fiziksel ve maddi bazı anılara işaret eder. (Celant, 2010: 14) Kumaş çalışmalarında Bourgeois'nın bu nedenle geçmişini ve anılarını dokuyup dikerek onardığı söylenebilir. Aynı şekilde kesip biçme, dikme ve devamlı olarak elleri çalıştırma metodu; dünyasını ipin etrafına kurmuş bir kadının üretim biçimidir ve tıpkı mitik Penelope'nin örgüsünde olduğu üzere sonu olmayan bir eylemdir. (Penelope: Homeros'un özellikle Odysseia'da anlattığı, savaştan dönecek olan kocasını umutla beklerken bir yandan da taliplerini örgünün bitiş tarihini bahane ederek oyalayan karakterdir. Gündüz ördüğünü geceleri söker)



Resim 44: Louise Bourgeois, İsimsiz (Cehenneme Gittim ve Döndüm), 1996.

Bourgeois'nın ürettiği pek çok tekstil bazlı çalışmanın içinde mendiller önemli bir yer tutar. Bu mendiller üzerinde, sanatçının hayatından bazı anekdotları kendince aktardığı aforizmalar, isimler ve resimleri taşımaktadır. "Cehenneme Gittim ve Döndüm. Şu kadarını Söyleyeyim; Harikaydı" (I Have Been To Hell and Back and Let Me Tell You It was Wonderful) sanatçının kendi hikayesini varlıksal mücadelesini aktarmıştır. "Dikiş Bourgeois'yı korkularına bağlar. Dikiş parçaları birleştirmek demektir. Eğer kesik bir yaraysa, dikiş o yarayı bir araya getirerek kapar, onarır. Yaralama ve kesme sanatçının babasıyla özdeşleştirdiği birşeyken, bir onarım şekli olarak dikiş annesine bağladığı bir unsurdur" (Celant, 2010:19).



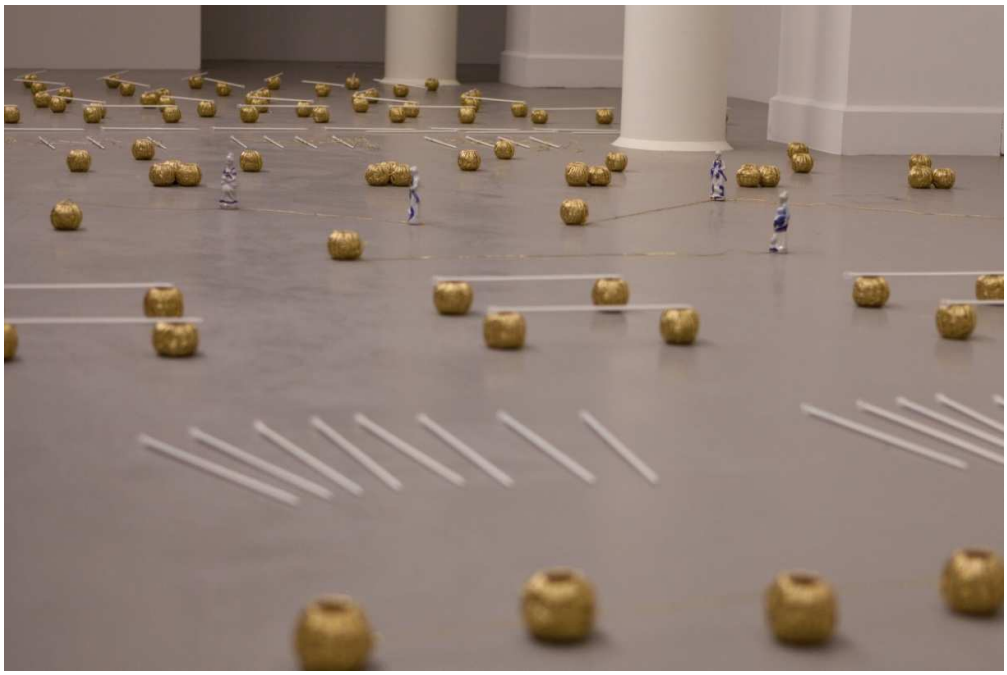
Resim 45: Füsun Onur, Ekose 1-2-3-4, düzenleme, 1987.



Resim 46: Füsun Onur, Ekose 1-2-3-4 ayrıntı, düzenleme, 1987.

Füsun Onur'un çalışmalarında ise kumaş sıklıkla oyuncul bir hatırlayışı beraberinde getirir. Eskiden kullanılan parlak renkli ipler, desen ve motifler, yumaklar, lame ve dore, organza kumaşlar Füsun Onur'un yerleştirmelerinde kendine yer bulmaktadır. Aynı şekilde kumaş çocuk ve çocuğa ait dünya ile özdeşleştirilerek izleyicisine nostaljik bir geçmişi özlem duygusuyla hatırlatmaktadır. Aynı zamanda sanatçı tual yüzeyini oluşturan kumaşı bir tekstil malzeme olarak fark etmiş ve bu malzemeyi kendiliğinden kabullenerek hiç sorgulamayan izleyicisine de fark ettirmiştir. *Temmuz* (1983), *İsimsiz* (1983), *Kuş* (1984), *Ekose 1-2-3-4* (1987),

Estetik Uygulamalar (1989) Onur'un tual yüzeyini oluşturan kumaşı parçalayıp keserek, dikip bileştirerek adeta bir oyun oynadığı çalışmaları oluşturmaktadır. Tual üzerine "birkaç fırça darbesiyle gösterilen, kabarık kolları olan ekose elbiseli inatçı kız çocuğu, dört resim sonrasında açık biçimde tuvalle bağlantısını yitirir ve kendisine de zarar vererek tuvali alaşağı eder. Yalnızca son resimde hala minik bir parça ekose deseni, - öne doğru açılmış- tuvalin altında kız çocuğunun gizli olduğunu (ya da olabileceğini) açığa çıkarır" (Brehm, 2007:88).



Resim 47: Füsun Onur, Opus II- Fantasia

Füsun Onur'un çalışmalarında çocuğa özgü, onun düşünüşüyle verilen bir dünya sıklıkla izleyiciye keşfettirilmiştir. En basit günlük kullanım maddesi, keşfedilmek üzere çocuğun dikkatini çekebilmektedir: "Bir parça kumaş bir anda çadırdan kral pelerinine, sonra yeniden çadıra dönüşebilir. Nesneleri ilk kez görüyormuş gibi değerlendirme ve biçim, renk ağırlık gibi yüzey ve bu yüzeye ait özellikler araçlığıyla elde edilen fırsatlar oyuna özgü" (Brehm, 2007:56) olarak Füsun Onur'un çalışmalarında kendine yer bulmuştur. Sanatçının 2000li yıllarda

parlak ip, kumaş, örgü şişleri ile yaptığı kimi zaman bir müzik parçasına, kimi zaman da matematiksel bir düzenlemeye göndermede bulunan düzenlemeler de benzer bir oyunculluk içermektedir. Bu nesneler, bugün artık çok kullanılmayan belli bir dönemin kültürüne ait nesneler ve ürünlerdir. Aynı zamanda sanatçının kumaşın dokusu, rengi gibi biçimsel nitelikleriyle ilgilendiği ve bunun çeşitli kültürlerdeki yansımalarını incelediği *Flamenko* gibi çalışmaları da bulunmaktadır. Çalışmada Flamenko müziğinin sesi duyulmamasına rağmen; Flamenko bir his olarak bakanın gözünde kendisini hissettirir: "Sessiz olmasına rağmen malzeme olarak çekiç ve kırmızı tütüler kullanıldığından kulağımda ihtiraslı flamenko adımlarının sesi yankılanıyor." (Turanlı: 2011) Tıpkı bir kumaşın motiflerinde, dikişlerde ya da müzik parçalarında olduğu gibi kendi içinde bir ritmik düzen Füsun Onur'un tekstil bazlı işlerinde kendine yer bulur.



Resim 48: Füsun Onur, evi, detay.

Füsun Onur'un Kuzguncuk'da bulunan aile evi sanatçının çocukluğundan itibaren kullandığı bu tip nesne ve giysileri aynen koruduğu, sakladığı bir müze evdir. Sanatçı, geçmişe ait nesneleri koruyup biriktirerek bugüne taşımış ve sıradan günlük objeleri sanat yapıtına dönüştürmüştür. Kuzguncuk'da yaşadığı bu küçük yalıda eski çalışmalarından, sergi davetiyelerine, fotoğraflara, kutulara, eski biblolara dek onlarca koleksiyon nesnesi bulunmaktadır. Örneğin sanatçının 1972'den itibaren sergi açılışlarında giydiği bordo bir elbise saklanmış, 1996'da bir sergi için elden geçirilerek sanat nesnesine dönüştürülmüştür. Bu elbise sanatçının ilk gençlik yıllarından, bugününe uzanan geçmişine tanıklık etmiş bir anı nesnesidir.



Resim 49: Füsun Onur, 1972-1996, Elbise, tül işleme, 1996.

Sanatçı sadece geçmişten gelen nesneleri değil; geçmişi hatırlatan nesneleri de kullanmıştır. Örneğin sandalyelerin üzerini tülle kapladığı yerleştirmesinde (*Herhangi Bir İskemle*, 1991) olduğu gibi tül üzerini kapladığı nesneyi tamamen örtmez onun genel hatlarının görünmesine izin verir. Tül ayrıca sanatçıya çocukluğundan öğeler de hatırlatmaktadır:

"Tül gibi hafif dokuma kumaşı kullanırım. Onun şeffaflığı, inceliği, kırışıklığı, büklümlülüğü, kıvrımları ve dalgalanışı hoşuma gider. Bunun kökenlerinin beş yaşımdayken giydiğim organza giysi nedeniyle çocukluğuma dayandığını düşünüyorum. Dini bayramlarda bana verilen dantelli mendillere, nakış işlerine…" (Brehm, 2007:54)



Resim 50: Füsun Onur, Herhangi Bir İskemle, 1991.

Sanatçının tüllerle oluşturduğu “Herhangi Bir İskemle” isimli düzenleme aynı zamanda sıklıkla kadının toplumdaki yerine gönderme yapan bir çalışma olarak değerlendirilmiştir. Füsun Onur’un tül kumaş gibi bir malzemeyle dört sandalyeyi oturulamayacak, oturmayı engelleyecek şekilde kaplaması, toplumda kadının yerinin olmadığı izlenimini vermektedir. Aynı şekilde sanatçının Atatürk’ün annesi Zübeyde Hanım için saten tül ve incilerle süsleyerek hazırladığı sandalye de izleyiciye bir taht izlenimi verir. (Brehm, 2007:47) Bu taht öyküsü hep oğlunun üzerinden anlatılan ve “rolü hep annelik” (Brehm, 2007:49) üzerinden okunan Zübeyde Hanım’ın varlığını deklare etmektedir. Sanatçının çeşitli malzemeleri kaplamak, düzenlemeler oluşturmak amacıyla kullandığı kumaş ve kumaş üzerine kullanılan aksesuar malzemeler (boncuk, ip, dantel vs.) ile kurguladığı düzenlemeler; bugünün standartlarında sıklıkla kullanılan, gündelik yaşamın içine nüfuz etmiş tekstil malzemeler değildir. Çoğunlukla süsleme ya da “özel günler” için kullanılan ürünlerdir. Yine de geçmişte anımsattığı için; içinde çocuksu bir heves bulunan, karşısındakini kendisine bakmaya ve hatırlamaya davet eden malzemelerdir. Füsun Onur’un bu nedenle bu nesneleri birer andaç gibi kullandığı ve onlar aracılığıyla bazı hatırlatmalar ve yorumlarda bulunduğu söylenebilir.

Sanatçının “1970lerin başındaki ilk dönem işlerinde kadın oluşuyla ilgilendirilebilecek unsurlara rastlanmazken, sonraki yıllarda tül, iplik, kumaş gibi malzemelerle gerçekleştirdiği enstalasyonlar, kırılgan bir kadınsı duyarlılıkla ilişkilendirilmesine sebep olmuştur.” (Antmen vd., 2011:75) Gerçekten de Füsun Onur’un çalışmaları kendinden sonra gelen kuşak için önceden atılmış bir adım niteliğindedir. Yine de çalışmalarında “kadınsı duyarlılık” şeklindeki klişeleşmiş bir tanımlamanın yanı sıra malzemeye yönelik formel bir ilgi, onun geçmişi hatırlatışına ilişkin bir anımsayış ve çocuksu tavrına yönelik bir oyunculuk da bulunmaktadır.

3.5. BİR TÜR DERİ OLARAK GİYSİ

Kumaş çoğu zaman insan bedenini kaplayan bir deri gibi kabul edilmiştir; vücudu örten ve saran giysiler; çoğunlukla kadınlara atfedilen “ayıp”, “edep” ve örtünme ile ilgili meseleler, kadınların kumaş ve kıyafetleri bir tür ikinci deri olarak algılamasına, kumaşlardan üretilen üç boyutlu figüratif heykeller yapmasına sebep olmuştur. Jann Haworth, Annette Messager, Louise Bourgeois, Merve Üstünalp, Fevziye Eyigör’ün figuratif heykel ve resimlerinde giysinin bir tür deri olarak ele alındığı söylenebilir. Türkiye’den Fevziye Eyigör Pelikoğlu’nun kumaş heykelleri, Merve Üstünalp’in dikerek ürettiği figüratif resimlerde ister bir giysi temsili şeklinde, isterse de bez bebek formunda üretilen çalışmalarda kumaşın ve dikişin de kullanıldığı görülmektedir

Pop Art kapsamında ele alınan Amerikalı sanatçı Jann Haworth dikiş dikmenin iyi bir şey olduğunu ve bu kabiliyetin kendisini zamanında, sanat okulundaki erkek öğrencilerden ayırdığını, kullandığı metodların taş heykel geleneğine direkt bir karşı çıkış olarak algılanabileceğini söylemektedir. (Gökduman, 2011:36) Sanatçı, ayrıca, esin kaynakları arasında giysinin ve giysiyi üreten zanaatkârların (terzilerin) görüş yeteneğini de işaret etmektedir: “Benim tekniklerim dikiş dikmekten doğdu. Zihnimde hep düz materyallerin nasıl üç boyutlu görünüm alabileceğini görüyorum. Bir kolun şeklini düşünün. Gömleğin kolu olarak yapılan bölüm hiçbir şekilde kola benzememektedir. Fakat terzi ve dikimciler, kol içerisindeyken tüm yönleriyle bu düz materyalin nasıl şekil alabileceğini görmektedirler” (Gökduman, 2011:36).

Jann Haworth’ın çalışmalarında hep insan figürleri görülür; bez bebeklere benzeyen tekstil malzeme ile dikilmiş karakterler ayrıca onlara karakter özellikleri veren giysilerle donatılmaktadır. Böylece herhangi bir insan, yaşlı ve gözlüklü bir ihtiyar, yerel kıyafetleriyle bir Amerikan yerlisi ve hatta Afrikalı Amerikalı boksör de yaratılabilmiştir. Denilebilir ki sanatçının heykelleri genel bir insan figürü tanımı yerine bireysel özellikleri ile öne çıkan detaylı karakterleri işaret etmektedir.



Resim 51: Jann Haworth, Kumaş heykel

"Bir kıyafet giyinme ve soyunma eylemleri kişiden ayrılmış, kesilmiş bir deri gibidir. Bir başkası olmak için beslenen ve bırakılan bir ikinci deri, sanattır. Bir birliktelik için gerekli olan öteki ve simetridir. Daha iyi bir yaşam sistemi oluşturmak için gerekli olan, onu besleyen ve zenginleştiren içsel bir ikizdir: Özneyi deşifre edebilmeyi ve varlıksal sorunlarını yatıştırabilmeyi mümkün kılan psikoanalitik ötekidir" (Celant, 2010:23). Louise Bourgeois gibi pek çok sanatçı için tekstil malzemeyi kullanmak bir öteki yaratarak varlıksal problemlerinden, korku ve heyecandan sanatçıyı uzaklaştırarak özgürleştiren bir iyileşme sürecidir: "Örtünme aynı zamanda soğuk ve fırtınalı havadan korunmayı sağlayan sofistike ve zarif bir

kapsüldür: Korunaklı, hijyenik ve psikolojik bir protez gibi, paranoya ve hastalıkları uzakta tutan bir işlev görür. İnsanı dünyadan izole eden ama aynı zamanda onu genişleten bir zırh gibidir: bir kişinin kendine yeni hapisler yaratmasını ve varlığın tüm sınırlarını aşmasını sağlar" (Celant, 2010: 14).



Resim 52: Jann Haworth, Kumaş heykel



Resim 53: Annette Messager, Giysilerin Hikayesi (Story Of Dresses), 1990.

Giysiler insanın vücudunu sadece korumak ve örtmek için değil aynı zamanda törensel bir faaliyetle seçilerek kişiliğinin yansıtılmasını sağlayan nesnelerdir. Vücut onlarla kaplanırken başka şeyler açığa çıkar: "Kıyafetler yaş ilerledikçe değişir, genişler, renkleri koyulaşır. Annette Messager'in küçük yarı-cam ahşap kutular içinde sergilediği giysiler; gelinlikler, hamile elbiseleri, gece kıyafetleri, yas ve cenaze giysileri hep bir tür yarı uyuyan güzellik masalı, yarı tabut havası taşımaktadır" (Messager, 2007:469).

Giysiler, önlükler, kimonolar sıklıkla içinde bir vücut olmadan sergilenmiş, ataerkil düzenin emrinde sessiz kalmaya zorlanmış, kafası kesilmiş, boş bırakılmış, susturulmuş, kişileri anlatmaktadır. Miriam Schapiro'nun the Şair (Poet -Resim 27, s.78) isimli famajı ev şeklinde renkli kumaşlarla bezenmiş tual üzerine yapıştırılmış bir önlüğü göstermektedir. Kafasız hareketsiz kıyafetleriyle bu şair kendine ait alanda kıstırılmıştır. Onunla ilgili konuşan tek şey üzerindeki giysi ve etrafındaki nesnelerdir.

Benzer anlamda kıstırılmış bir kadını Fevziye Eyigör Pelikoğlu'nun 1990'lı yıllarda ürettiği "Cüveyriye"de de okumak mümkündür. Herşeyden önce Cüveyriye sadece bir bez bebek değil bir karakterdir. Ona karakterini veren şey, bezden bir deriyle ve insan figürünü andıran şekliyle hazırlanmış olması değil; isminin verilmesiyle kazandığı karakterdir. Cüveyriye, sanatçının Oral Çalışlar'ın kitabı "İslamda Kadın ve Cinsellik"de aktardığı bir tabir referans alınarak kurgulanmış bir karakterdir. Cüveyriye, İslamiyet'in yayıldığı erken dönemlerde, Arap kavimlerin

İslamlaşmasında, köle ya da cariye olma vasfına sahip olmayan kadınlara verilen, adeta bir *konumsuzluk* statüsüdür. Sanatçı 1990'lı yıllarda kadının konumunun, örtüsünün, kadına yönelik şiddetin sıklıkla haber bültenlerine konu olduğu bir dönemde Cüveyriye üzerine çalışmaya başlamıştır:



Resim 54: Fevziye Eyigör, Genç Etkinlik IV , Tüyap Tepebaşı Sergi Sarayı, 1998.

"1990'lı yılların başları, Türkiye'de taciz, koca dayağı, vb. nedenlere yönelik ilk tepkilerin ortaya çıktığı (Mor İğne, Mor Çatı vb.) kadın hareketlerinin yanısıra 'türban'ın görülmeye başladığı yıllardı. Bu sıfatı kuklaya isim olarak verdiğimde, 'ben' ve 'Cüveyriye'nin özdeş olmadığını söyleyebildim ve kukla 'kadın'a dair bir temsil formuna dönüştü" (F. Eyigör Pelikoğlu ile kişisel iletişim, 17 Aralık 2013).

Fevziye Eyigör öğrencilik yıllarında insan figürü çalışmaya yönelik bir eğilim duymaktadır fakat kendi deyimiyle "doğaya hayran olma; meta değere sahip nesnelere ilgi duymama; yarı profesyonel spor geçmişi ve yarım bırakılmış

hemşirelik eğitimi" gibi nedenlerle, resim türlerine yönelik bir ilgi duymamıştır (F. Eyigör Pelikoğlu ile kişisel iletişim, 17 Aralık 2013). 1989 yılında Temel Sanat Eğitimi dersi hocası Ann Aksel'in kukla yapma projesini sahiplenir ve üzerinde mesai harcamaya başlar. Yapılan canlı modelden çalışmalar süresince modelin uzun süre aynı postürü koruyamaması gibi sebeplerle "insana benzeyen, insan gibi, insan boyutlarında 'kukla' biçimlerini" üretmesine sebep olmuştur.



Resim 55: Louise Bourgeois, Anne ve Çocuk (Mother &Child), 2000.

Bir tomar küçülmüş giysi, oyuncak artığı, okunmuş gazete, tel, pamuk gibi artık malzemelerden üretilmiş olan bu kukla, oynama, bilgilenme, zaman aşımı, parçalanma, artık, saklama ya da yok saymayı içinde barındırmaktadır. Bir ‘nesne’ oluş, söz hakkı olmayış, çok fonksiyonlu oluş, kendisine yönelik edimleri kabul ediveriş halinde olan kukla, bir süre sonra resmini yapmak üzere hareketliliğini sağlayan öznenin yaptığı ve yapamadığı şeyleri dile getirmeye başlamıştır. Resimler bir araya geldiklerinde, ‘özne’ kendisinin oluşturduğunun yaşattığı bir ‘yabancılaşma’ ile karşı karşıya kalır (Eyigör, 2012).



Resim 56: Fevziye Eyigör, Cüveyriye (1999, Eskişehir)

Fevziye Eyigör Pelikoğlu'nun kumaştan kukla üretimi ile ilgili olarak dile getirdiği gerekçelerin büyük kısmı Louise Bourgeois'ya ilişkin olarak söylenen; (Bkz. Resim 55: Louise Bourgeois, Anne ve Çocuk, s.115) kumaşı kesip biçerek sanatçının kendi ötekisini yarattığı, onu bir şekilde iyileştirdiği meselesine yakın bir söylem getirmektedir. Aynı şekilde sanatçı bu dar alanda kendine bir söz hakkı tanımakta ve varlığını karşı tarafa ilan etmektedir. Fevziye Eyigör Pelikoğlu'nun Cüveyriyeleri biçimsel olarak Bourgeois'nın heykelleriyle benzer yapıdadır; çıplak kumaştan yapılmış bez bebekler bazen kesilip (yara açarak), bazen dikilip birleştirerek (iyileştirerek) sanatçının kendine bir ikiz, bir diğer, öteki yaratması sürecini getirmiştir.

Fevziye Eyigör, Cüveyriye üzerinden "kadın meselesi"ne bakışını üç farklı yerde ve şekilde konumlandırmıştır. İlkinde, Genç Etkinlik kapsamında Tüyap'da, 1998 yılında sergilediği kukla, tarihsel süreçte karşımıza çıkan 'Uzanmış yatan çıplak" konulu resimlerdeki çıplak figürlerin yerlerinden çıkartılıp yerine kuklanın yerleştirildiği çoklu figür resimleri olarak düzenlenmiştir. "Tüm çıplakların bireyselliklerini yok eden kukla figür aracılığıyla 'Uzanmış yatan çıplak'ların hepsi birbirine özdeş kılınmıştır. Çıplaklarla rekabete giren kukla antipatiktir ve aralarındaki uyumsuzluk resimlerdeki renklerin yok sayılması, boya yerine katran kullanılması sayesinde bir uyuma dönüşmüştür" (F. Eyigör Pelikoğlu ile kişisel iletişim, 17 Aralık 2013). İkinci kullanışı; Eskişehir Akbank Köprübaşı Sanat Galerisi'nde gerçekleşen kişisel sergisinde, mekanın boş kalan tek duvarına dayalı şekilde oturmuş sergiyi bekleyen bir kukla kadın figürüdür. Bu duruş, Anadolu'da, *"Bir kızın evlenme çağına geldiğini, sandalyeye oturduğunda ayaklarının yere değmesinden anlaşılır"* düşüncesini hicvetmekteydi (F. Eyigör Pelikoğlu ile kişisel iletişim, 17 Aralık 2013). Üçüncüsünde ise "İstanbul, Tüyap Tepebaşı Sergi Sarayında düzenlenen 9. Sanat Fuarı kapsamında düzenlenen, 5. Genç Sanatçı ödülü olarak verilen merdivenaltı (!) standa bitişik vestiyer duvarına iliştirilmiş izleyen/koruyan bekçi-kadın figür olarak" kullanılmıştır (F. Eyigör Pelikoğlu ile kişisel iletişim, 17 Aralık 2013).



Resim 57: Fevziye Eyigör , 9. Sanat Fuarı, Genç Sanat Standı, Tüyap tepebaşı Sergi Sarayı, 1999.

Sanatçı tekstil bazlı malzemelerin özellikle kadınlar tarafından kullanılan bir malzeme olmasının üslupsal bir tercih olduğunu ve sanatçı egosunun sanatçıyı en iyi yapabildiği şeye yöneltmesine bağladığını belirtmektedir: “Yüzyıllardır dikiş-nakış-biçki işinin bir kadın işi olarak değerlendirildiği de hatırlanacak olursa, kadın sanatçılar adeta HİStory’den öç alıyor gibi. Başka bir deyişle, erkek egemen toplumun kör gözüne parmak sokuyor olabilir. Tekstilin giyim kuşamla ilgili ‘moda’ bağlantısı, sanayi sonrası az gelişmiş yada çok gelişmiş toplumların kadınlarının feminenliklerini, zerafetlerini vurguladıkları bir karşı- duruş içeriyor olabilir” (F. Eyigör Pelikoğlu ile kişisel iletişim, 17 Aralık 2013).



Resim 58: Fevziye Eyigör, Cüveyriye'nin Halleri, 1996-1999.

Kadın sanatçıların malzemeye yönelik bu ilgisinin klişe tabiri ile "kadınsı duyarlılık" meselesinden kaynaklanabileceğini savunan Eyigör, ayrıca kadınların yetiştirilme ve eğitim tarzı ile ilgili verilerin de bu yönde olduğunu işaret etmektedir: "Cüveyriye'ye dolgu maddesi olarak küçükken oynadığım bebeklere elimle diktiğim minik giysiler, erken gençlik dönemimde giydiğim küçülmüş giyisiler, külotlu çorap, 1980li yıllarda pazarlarda satılan türden sütyen/külot ucuz iç çamaşırı kullanmış olmam; 1993 yılında doku oluşturmak için tuval yüzeyine üst üste bezler yapıştırıp, yer yer söküp çok katmanlı coğrafyalar yaratma çabam; son olarak 2012 yılında geliştirdiğim *Tamamlayıcı Parergonlar* (Eyigör, 2013) serimde dikişi hem birleştirici bir öğe hem de resme bakan kişinin gözünü yönlendirici vektör olarak kullanmam bildik kadın duyarlılığı"dır (F. Eyigör Pelikoğlu ile kişisel iletişim, 17 Aralık 2013).

Merve Üstünalp ise "kadın duyarlılığı" ve "kumaş malzeme" meselesinin kadın sanatçıların üzerine yapıştığını ve bu nedenle kadınların sıklıkla bu kıstaslarla değerlendirildiklerini belirtmektedir. Bu bakışın içinde bir miktar oryantalizm barındırdığını, oysa dünyada bu malzemeyi kullanarak üreten çokça sanatçı bulunduğunu aktarırken; kendisi için bu referans noktalarından birinin Gülsün Karamustafa'nın çalışmaları olduğunu söylemektedir: "Gülsün Karamustafa'nın özellikle eski dönem işlerinde kendimle aynı coğrafyanın izlerini görmem, sanatçıya kendimi yakın hissetmemi sağlıyor. Yeni dönemde ise üslup açısından bir benzerlik

görmesem de; kumaş tercihleri, sandık içi eski kumaşlara verilen-yüklenen anlam açısından, Gözde İlkin'i yakın buluyor ve beğeniyorum" (M. Üstünalp ile kişisel iletişim, 13 Ocak 2014).



Resim 59: Merve Üstünalp, Dolmuş, 2011.

Gerçekten de Merve Üstünalp'in çalışmalarında Gülsün Karamustafa'nın ilk dönem çalışmalarında aktardığı türden, sınıfsal ve toplumsal referanslar mevcuttur; ancak Üstünalp bunları insan üzerinden aktarmayı seçmiştir. Çalışmalarındaki figür, karakter ve portreler, izleyicisine bu tanıdık insanların kişiliği, varlıkları ve yaşamları ile ilgili bazı ipuçları vermektedir. "İşlerimde genel olarak portreler ön plandadır. İnsanların tipik surat ifadelerini, duruşlarını, bakışlarını işlerimle yansıtmayı severim" (M. Üstünalp ile kişisel iletişim, 13 Ocak 2014). Sanatçının, *Dolmuş*, *Bir Gün İkinci Elden Bir Cüzdan Aldım, Baba Büstü* gibi çalışmaları, resimlerden bakan

bu simaların tanık oldukları hayatla ilgili, izleyiciye son derece bildik gelen bazı referanslar vermektedir. Bu kişilerin hangi sınıfın bir parçası olduklarını, yaşamlarını nasıl sürdürüyor olduklarını, aile hayatlarını, toplumsal sorunlarını tam olarak detaylarıyla bilmesek bile, kişiliklerini kavramakta güçlük çekmeyiz. Bu bilgiyi resme bakan kişiye veren şey, Üstünalp'in kullandığı tekstil malzemeye ilişkin detaylardır; çiçek desenli pazenler, dolmuşa perde görevi üstlenen beyaz danteller, kahverengi deri cüzdan ve içinden çıkan vesikalık resimler, kareli gömlek kumaşları, el örgüsü bebek kıyafetleri gibi…



Resim 60: Merve Üstünalp, Bir Gün İkinci Elden Bir Cüzdan Aldım, 2011.

Sanatçı pek çok çalışmasında, insanların, toplumdaki "gelir seviyesi yükseldikçe üzerlerine giydikleri kıyafetlerinden, evlerinde kullandıkları koltuk kumaşlarına kadar farklılıklar gözlemlediğini" görmüş ve "Dolmuş" çalışmasını bunun üzerinden kurgulamıştır: "Lapseki ilçesinde şahit olduğum bir dolmuş sahnesini canlandırdım. Oradaki kadının üzerinde bulunan basma kumaş ya da ikinci el pazarından aldığım eski deri bir cüzdanın içinde yer alan, hayatıma tesadüfen giren ailenin giydiği kıyafetlerin kumaşları bunlara örnektir. İnsanların portrelerine, mimiklerine verdiğim önem kadar onları yansıtan bir diğer özellik de dış görünüşleri, kıyafetleridir. Bu özellikleri en iyi yansıtacak kumaş ne ise onu kullanıyorum. Çocukluğumdan eski bir hikayeye gönderme yapıyorsam; (bu bir el örgüsü kazak da olabilir) onu kullanmaya önem veriyor ve kullandığım malzemeye -kumaşa- bu doğrultuda anlam yüklüyorum" (M. Üstünalp ile kişisel iletişim, 13 Ocak 2014).

Üstünalp kumaşı kullanırken insana ait bir giysiyi, ya da onun derisinin, yani kendisinin, ayrılmaz bir parçasını gösterirken; malzemeyi Fevziye Eyigör gibi "kadınsı duyarlılık" olarak okumaz. Kumaşın kadına yüklenen anlamlarından ziyade, o, bir resim malzemesi olarak yağlıboyayı çok "erkek" bir malzeme olarak okumaktadır. Bunun muhtemelen aldığı eğitim boyunca sanat tarihinin erkekler üzerinden okunmasına ve birlikte okula gittiği kadın öğrencilerin de yağlıboyayı erkek gibi kullanmasına bağladığını belirtmektedir. (M. Üstünalp ile kişisel iletişim, 13 Ocak 2014) Çalışmalarında da, toplumda da erkek egemenliğini anlatsa ve kadın sanatçıların çalışmalarını özellikle takip etse de "feminist sanatçı" kategorizasyonunu cinsiyetçi bulan Üstünalp işlerinde erkek egemenliği meselesinden rahatsızlığını dile getirmeyi tercih etmekte ama kendisi feminist sanatçı olarak etiketlemeyi tercih etmemektedir.

Baba Büstü isimli çalışmasında "erk"e yönelik bu rahatsızlığını dile getiren sanatçının kumaş büstü; bıyıklı, ırkının bütün özelliklerini yansıtan tipik bir erkeğin; özensiz kılığını, sınıfsal özelliklerini gösterirken; onun görülmeyen ama varlığı hissedilen gücünü işaret etmeyi başarır. "*Baba Büstü*, fikir olarak Mimar Sinan Üniversitesi halı atölyesinde Atılkunst ve Ha Za Vu Zu ile yer aldığım *Garip Bir Pandik* isimli performansta ortaya çıktı. Okulda kadın öğrencilerin maruz kaldığı sıkıntılardan ve okul içindeki erkek egemenliğinden bahsedilen bir performans gerçekleştirdik. Yaptığım ilk baba büstü hayatımızın her alanında yer alan, tepede

duran bir "Baba" figürü fikriyle yapıldı. Daha sonra 2013'de ArtSümer'de ilk kişisel sergimde yer alan ikinci bir baba büstü, “Dünyanın Merkezi” adıyla yer aldı.” (M. Üstünalp ile kişisel iletişim, 13 Ocak 2014) Aynı şekilde “Dolmuş” isimli çalışmasında da benzer bir erki anlatan Üsütnalp çalışmasının hikayesini oluşturan kurguyu şu sözlerle açıklamaktadır:

> “Dolmuşta beni şaşırtan erkeklerin yanında boş yer bulunmasına rağmen kadınların dolmuşta ayakta beklemesi ve erkeklerin yanına oturmamasıydı. Yanında boş yer bulunan erkek, kalkıp başka bir erkeğin yanına otururşa, o şerefe nail olan kadın boş kalan yere oturabiliyordu.” (M. Üstünalp ile kişisel iletişim, 13 Ocak 2014)



Resim 61: Merve Üstünalp, Baba Büstü, 2011.

Sanatçının çalışmalarında kullandığı tekstil malzeme de erk tarafından sorgulanmasına sebep olmuştur. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde aldığı eğitim sırasında “sanat anlayışı sadece akademi ile sınırlı olan bir okulda, yer yer

tepkilerle karşılaştığını ve yaptıklarını sürekli savunmak-anlatmak zorunda bırakıldığını" belirten sanatçı, "öznel işlerin yanı sıra, yaptığı yağlı boya tablolarla da mezun olmayı başardığını" belirtmektedir. Akademi eğitimi öncesinde de her zaman kumaş işler ürettiğini belirten sanatçı, çalışmalarını kendi kişisel geçmişine, kendi mitolojisine bağlamakta ve bu dönemi şu anekdotla aktarmaktadır:

> "Henüz 4-5 yaşlarındayken, elimde boyumca kumaş dolu bir poşetle oradan oraya gezen bir çocukmuşum. Annemin beni bu sevdadan vazgeçirmek için başvurduğu yöntem; gece, ben uyurken ellerime kalemle noktalar koyması ve sabah bana kumaşa alerjin var demesiymiş. Böylece kumaş sevdam bir süreliğine rafa kaldırılmış…" (M. Üstünalp ile kişisel iletişim, 13 Ocak 2014)

Üstünalp'in kumaş bazlı işlerinde, kumaşla ilgili içselleştirdiği bu küçük hikayenin izleri görülebilir. Kumaşla son derece kişisel bir noktadan yola çıkar; ama herkese ait bu küçük kişisel hikayeler bir toplumun belli özelliklerini yansıtabilmek için gerekli referans noktalarını da vermektedir. Merve Üstünalp'in çalışmalarında çeşitli hikayeler aktarılmaktadır; bu hikayeler sanatçının bazen bizzat yaşadığı bazen aktardığı hikayelerdir. Bu hikayeler "toplumsal hayat dayatmalarının trajikomikliğine, ahlakçılığın olanca ikiyüzlülüğüne" referans verir ve "deşifre oluşun utançla karışık bakışlarını yansıtır" (Artsümer, 2013)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TEKSTİL MALZEME VE DİKİŞE İLİŞKİN DEĞERLENDİRMELER

Sanatçıların çoğunlukla geleneksel malzemenin sınırlarının dışına taşma, malzeme araştırması olarak görülebilecek bir sürecin farklı yan anlam ve söylemlerle nasıl genişletilebileceği ve zenginleştirilebileceğini gösteren üçüncü bölümden farklı olarak, tezin bu bölümü, sanatçıların niçin bu anlamları (Kişisel bir tarihten besleniyor olma, feminist söylem, ekonomik olma, emek sorunu üzerine düşünme vb.) kullanma yoluna gittiğini sorgulama amacı taşımaktadır. Belli kategorizasyonlarla açıklanan anlamlar arasında bazı ortaklıkların, yeni soruların ve sorunların olduğu da görülebilmektedir. Bu nedenle çalışmanın dördüncü bölümünde malzemenin ve tekniğin sanatçının söylemiyle ilişkisi araştırılmakta; bir önceki bölümde yer alan çalışmalar ve temalarla ilgili belli sonuçlara varılmaya çalışılmaktadır. Bu sonuç ve soruların 1980 sonrası Türkiye sanatının ortak sorunlarının izleriyle örtüşüp örtüşmediği ve onlardan ne açıdan farklılaşabildiği ile ilgilenilecektir.

Dördüncü bölüme ilişkin dizgeyi bir önceki bölümde aktarılan sanatçı beyanları ve çalışmalarla kurulan bir sınıflandırma sistemi oluşturmaktadır. Örneğin bir andaç olarak değerlendirerek; tekstil malzeme ürünlerini biriktirme, istifleme onlara ilişkin hikâyeler kurgulama, onların aidiyeti ile ilgili bilgi verme ihtiyacıyla hazırlanmış sanatsal üretimler, sanatçının kişisel mitolojisinin, anlatmak istediği hikayenin ve “ben” kurgusunun bir parçası olarak görüldüğünden; çalışmalardaki bu unsura ilişkin soruların irdelendiği ayrı bir kategori ve başlık hazırlanmıştır. Gerçekten de sanatçı çoğu zaman basit bir “ben” sorusuyla yola çıkar ve buradan daha karmaşık, daha gelişkin, daha çoğulcu ve daha toplumsal sorunlara ulaşmaya çalışmaktadır. Bu sorulara verilen yanıtların, ya da sorunlara ilişkin tespitlerin sanatçının üretimi ile ne kadar uyum sağladığı; ya da bu soruların sanatsal bir üretim aracılığıyla sorgulanmasının ne kadar olası olduğu meselesi bu bölümün konusudur. 1980 Sonrası Çağdaş Türkiye sanatında, malzemenin söylem ile ilgili bir yeni bir soru sormayı sağlayıp sağlamadığı, malzemenin belirtilen içerikle ilgili konularda tutarlı bir yaklaşım sergileyip sergilemediği meselesi ele alınmaya çalışılacak,

malzemenin sanatçıların söylemleriyle örtüşüp örtüşmediği de ayrıca irdelenecektir. Ayrıca bu bölümdeki başlıklar genel bir değerlendirme olanağı sunarak, çalışmaya ait geniş bir sonuç ve tartışma bölümü olarak da değerlendirilebilir.

4.1. KİŞİSEL MİTOLOJİ

Sanatçının "ben" duygusu üzerinden yola çıkarak üretme çabası çoğunlukla "ben"i kurgulayan kişinin diğer kişilere ulaşabilmesi, aynı soruların başkalarında yansıyıp yansımadığını öğrenebilmesi ve buradan daha genel bir toplama ulaşabilmesi mantığından hareket etmektedir. "Ben"i açıklayabilmek, başka şeyleri de açıklayabilmeye uzanan yolda ilk adımı oluşturmaktadır. Sanatçının bu ilk adımı atabilmesi için ise çeşitli işaretlere, ipuçlarına, kendisini kurgulayabilecek sorulara, nesnelere, anı parçalarına ihtiyacı vardır. Bu nedenle sanatçının "içe bakış" yöntemiyle kurgulayıp ürettiği çalışmaların çoğunlukla geçmişe ilişkin olması şaşırtıcı değildir. Psikolojinin yöntemlerinden biri olan içe bakış yöntemine benzer olan bu düşünce tipinde sanatçı kendine ait bir biyografinin baş yazarı ve inceleyicisi konumundadır. Tıpkı psikolojide olduğu gibi inceleyen ve incelenen aynı kişidir; ancak psikolojide kişinin kendini incelerken kendi duygularına ilişkin değişiklikler yapması, ya da farklı etkilerle düşüncelerini tam yansıtamaması sebebiyle çok güvenli bulunmayan bu yöntem sanat için biçilmiş kaftandır; çünkü oldukça kurgusal bir disiplin ve üretim şekli için gerekli malzemeyi sağlamaktadır. Tıpkı edebiyat alanında yazılmış otobiyografilerin baştan aşağı yalan olduğunun genel geçer bir kabul olması, ilk öykü ve romanların bir miktar "otobiyografik" olması kabulünde görülebileceği gibi, bilim alanında bir miktar şaibeli bulunan bir yöntem sanat alanının beslenebileceği bir metod olabilmiştir. Örneğin Fellini bütün filmlerinin bir miktar otobiyografik olduğunu, her filminde kendisinden bir miktar iz bulunabileceğini ama kendisinin çok iyi bir yalancı olduğunu söylemiştir. Fellini filmlerindeki karakterlerin ne kadarının kendisi olduğunu, olayların ne kadarının başkasının hayatından devşirildiği pek bilinmemektedir.

Sanatta içe bakış yöntemi diye açıklanılabilecek bir kişisel mitoloji oluşturma çabası, çeşitli anı nesnelerinden yararlanmakla ortaya koyulur. Örneğin Füsun Onur'un 1972 yılından itibaren sergi açılışlarında giydiği bordo elbisesini saklayıp 1996 yılında bir sergiye iş olarak göndermesi benzer bir kişisel mitoloji yaratma çabasının, sanatçının sanatsal kişiliğinin tanıklığının yapılması durumunu göstermektedir. (Resim 49, s.107)

Aynı şekilde bir başka tanıklığın izllerine ise ailelere ait fotoğraflarda ve albümlerde bulmak mümkündür. Çünkü fotoğraflar bilinen bir tarihe ilişkin kayıtlardır ve sanatçı bizzat bu tarihin baş tanığıdır. Örneğin Gözde İlkin, *"Aile Albümü"* isimli çalışmasını oluştururken bez bebekleri kurgusunu oluşturmak için aile fotoğraflarından yararlandığını belirtir. (G. Ilkin ile kişisel iletişim, 3 Aralık 2013) Yine *"Lütfen Pisti Boşaltınız"* isimli sergisinde yer alan çalışmaların çoğu, albüm fotoğrafların nasıl birbirinin aynı olduğu fikrinden yola çıkmaktadır. (Bkz. 3.2. Sahne Olarak Ev İçi, s.82)



Resim 62: Gözde İlkin, Aile Albümü, 2005.

“Döneme ve sosyal sınıfa ilişkin bütün ailelerin fotoğrafları benzer bir yakınlık göstermekte midir?” sanatçının sorusu buradaki izlekten yola çıkarak sanat nesnesine bakan kişide benzer bir yansıma olup olmadığını sormak ve bu soru aracılığı ile de o zaman niçin bütün fotoğraflar birbirine benzer, ailelerde eksik olan şey nedir, “ben” ile benziyor mu ya da farklılaşan noktaları nelerdir vb. sorular sormaktır. Bu kurgu üzerinden sanatçı bir miktar orta sınıf aileler üzerine, bir miktar toplumda stereotip haline gelen kimlikler üzerine, toplumsal baskı yöntemleri ve genelgeçer kabuller hakkında sorgulamalar yapmaktadır. Bu şekilde çok basit bir anı kırıntısı, içe bakış, ve andaç nesnesi sayesinde kurgulanan “ben”, uzun bir sorgulama, tartışma sürecinin başlangıcı olmuştur. Kişisel tarih, sanat nesnesinin konusu haline gelebilmiştir.

Yine Fevziye Eyigör de Cüveyriye ile ilgili oluşturduğu kurguyu yaratırken kendine ait geçmişin parçalarını kullanmayı tercih etmiştir. Cüveyriye, kurgusal bir karakterdir, ama sanatçının yaşamından da bir miktar beslenmektedir. Sanatçı, hem bir bez bebek dikerek çocuğa ve çocukluğa ait bir öğeyi kullanmıştır hem de beyanlarından anlaşıldığı üzere çocukken kendi eliyle oyuncak bebeklerine diktiği ya da ilk gençlik yıllarında giydiği giysilere referans veren, 1980li yıllarda pazarlarda satılan ucuz çamaşırları kullanan işler yaptığını söylemiştir (F. Eyigör Pelikoğlu ile kişisel iletişim, 17 Aralık 2013) (Bkz.3.5. Bir Tür Deri Olarak Giysi, s.116). Böylece geçmişe ait bir miktar nostaljik bir özlem duygusunu hem çalışmasına aktarmış hem de bu duygu aracılığıyla yarattığı kurgusal karakter üzerinden “kadın” sorununa ilişkin sorular soran bir tartışma açmayı amaçlamıştır. Füsun Onur’un oyuncul sorularla ilerleyen, çocukluğunda kullanılan renkli parlak ip ve kumaşlara yönelik ilgisini aktardığı çalışmaları da aynı şekilde kişisel tarihin sanatçı tarafından canlandırılmasıdır. Bu çalışmalar çocukluğa ve geçmişe yönelik bir özlemi sanat yapıtına bakan kişiye hissettirir. (Bkz. 3.4. Nostalji Nesnesi Olarak Andaç, s.105)

Bu çalışma içerisinde adı sıklıkla geçen Annette Messager, Louise Bourgeois, Tracey Emin gibi pek çok sanatçının da kumaş çalışmalarında kişisel bir tarihi açıklama ve bundan yarı gerçek- yarı kurgu da olsa bir üretim gerçekleştirme kaygısı görülebilmektedir. Kişisel bir tarihe yolculuk yapmanın sanatçının bir başka özelliğini, onun bir koleksiyoner ve istifleyici karakter olma özelliğini vurguladığını söylemek de mümkündür. Örneğin Annette Messager çalışmalarını açıklarken

kariyerinin ilk yıllarından beri Nadire Kabinelerine (Wunderkammer) olan ilgisine dikkat çeker. Çalışmalarında biriktirdiği ya da yarattığı objelerle yeni mahrem bir dünya kurguladığını ve bunların çoğunlukla kendisiyle ilgili kişisel ve dürüst bazı gerçekleri ifade ettiğini belirtmektedir (Messager, 2007:28).



Resim 63: Annette Messager, How My Friends Would Do My Portrait (Arkadaşlarım Portremi Nasıl Yapar) 1971-1973

Arkadaşlarının kendi portresini nasıl çizdiğinden, beğendiği ve ilgi duyduğu erkek ve kadınlara, dikiş işini adım adım nasıl öğrendiğine, kıskançlık duyduğu

şeylere, en iyi imzasını arayışına, yolculuklarına, horoskopik geleceğine dek her şeyi istiflemiş, biriktirmiş, albümlere koyup incelemiş bir sanatçıdır. Kendisine ait tüm bu nesneleri takıntıyla incelerken, sıradan bir insanın kendi kişiselliğine ilişkin detayları mahrem olup olmamasına aldırmadan sergileyen ve onlar hakkında açıklıkla konuşmaya meyilli bir sanatçının izi bulunmaktadır.

Louise Bourgeois, çalışmalarında kullandığı malzeme ne olursa olsun (ister mermer heykeller, ister kumaş çalışmalar, isterse kalemle çizilmiş küçük çaplı eskizler) sıklıkla geçmişini anlatır. Annesinin duvar halılarını onaran bir kişilik olan portresini, Fransa'da onunla birlikte geçirdiği çocukluğu boyunca "kadınlık" meselesine olan yaklaşımını, birlikte onardıkları halıları, kadının bir terzi olarak seçtiği mesleğinin psikolojik açımlamalarını, "eş", "metres", "anne" ve "terzi" olarak çizilen farklı kimlikleri açıklamaya çalışmıştır. Aynı şekilde Tracey Emin'in de mahremiyetinin neredeyse tüm sınırlarını ortadan kaldırarak, anılarının birer sanat objesine dönüştürülüşü sürecini çalışmalarında okumak mümkündür. Emin'in hayatına ilişkin pek çok ayrıntı, onun sanatının parçasıdır. Türkiyeli sanatçıların hiçbirinde bu kadar yakın ve birebir ayrıntılarını bildiğimiz bir hayat söz konusu değildir. Sanatçıların çoğunlukla kişisel bir meseleden yola çıktıklarını bilmekle birlikte, bu denli, neredeyse röntgenci sayılabilecek bir anlayışla sanatlarına bakmak söz konusu değildir. Ancak küçük çaplı bazı anekdotlar ve değinilip geçilen bazı noktalar bu süreçlerle ilgili ipuçlarını vermektedir.

Sanatçıların biyografilerini çalışmalarıyla bu denli girift bir yapıda sunmamalarının, dikkati çalışmaya yöneltme, sanat objesine dikkat çekme gibi bilinçli sebepleri olabileceği gibi, Türkiye'de sanatçı hakkında yazılı kaynakların sınırlılığının da bir payı bulunmaktadır. Aynı zamanda bu sanatçıların birer birey olarak öznel hikayelerinin genelde pek çok kişiyle benzer olabilecek yönlerinin ortaya serilmesine de engel olmaktadır.

(**Nadire Kabineleri (Wunderkammer): 16. Yüzyıla dek kişilerin merak ve biriktirme duygusuyla nadir bulunan nesneleri ya da kişisel meraklarını istifledikleri koleksiyonların bulunduğu küçük dolaplar, odalar ve binalardır. Nadire kabinelerinin bugünün müzelerine giden yolda ilk eşiklerden biri olduğu belirtilir*)

İstiflemeye yönelik sanatçıdaki ilgiyi yönlendiren şey kuşkusuz en başta da söylendiği üzere kişinin kendini incelemeye ilişkin merak duygusu ve "içe bakış"ıdır. Ancak sanatçı kendine bakarken çevresiyle olan ilişkilerine ve öteki ile olan benzerlik ve farklılıklara, onların gerçeklerine ilişkin de bir merak duymaktadır. Önce kendisine ilişkin bir incelemeye giden bireyin başkalarının fikir ve düşüncelerine, yaşayış şekillerine, kültürlerine ilişkin bir ilgi duymaması olasılıklar dahilinde olmadığından pek çok sanatçı neredeyse bir belgeselci merakıyla çevresinden nesne toplamaya başlamıştır. Bu çalışma içerisinde beyanlarına yer verilen Gülsün Karamustafa ve Gözde İlkin'in obje biriktirmeye ilişkin sözleri bulunmaktadır. Her iki sanatçının da nesnelere yönelik ilgisini başlatan şey "sinematografik" bir ilgidir. Gözde İlkin, sanat yönetmeni asistanlığı yaptığı dönemde obje biriktirmeye başladığını söylerken; Gülsün Karamustafa da kumaşa olan ilgisinin Atıf Yılmaz'ın bir filmi için sanat yönetmenliği üstlendiği dönemde araştırma yaparken gördüğü duvar halıları olduğunu belirtmektedir. Her ne kadar kendi gerçekliklerinden uzak bir kurgusal öykü için çalışıyor olsalar da her iki sanatçının andaçlara ya da kişisel toplumsal tarihlere yönelik bu ilgisi ayrıca dikkati çekmektedir. Sinematografi için hazırlanan bir çalışma her iki sanatçıyı da obje biriktirmeye itmiştir. Eldeki malzemenin yönlendirilmesi, zenginleştirilmesine ilişkin çalışmalarsa sonra başlamıştır. Çünkü malzemeye yönelik ilgi ve koleksiyon, bellekte depolanan objelere ilişkin tarih ve ilginin araştırılması sonucunu beraberinde getirmiştir. Kuşkusuz Gülsün Karamustafa'nın objeleri istiflemeye yönelik ilgisi kişisel bir mitoloji oluşturma çabasının ürünü değildir, o başkalarının tarihi ve varlığı ile ilgilenmiştir; ancak sanatçının kayıt tutma, kendinin ve başkalarının varlığını kurgusal objeler yaratarak açıklamaya çalışma çabasının izleri görülebilmektedir. Gözde İlkin'in çalışmalarında ise kullanılan malzeme (anneannesine, arkadaşlarına ait) nesnelerin işlenerek bir hikayenin parçası haline getirilme sürecidir. Hem çalışmanın malzemesi hem de (Aile albümü ve Lütfen Pisti Boşaltınız sergilerinde görülebileceği üzere) içeriği aynı içe bakış yönteminden, ya da kişisel bir mitoloji üretme çabasından faydalanmaktadır. Bu nedenle denilebilir ki sanatçıların kişisel mitolojiler oluşturmalarında belge toplamaya yönelik ayrı bir merak duygusu ve bunları neredeyse bilinçsizce istifleyerek sonradan incelemeye yönelik bir istek hakimdir. Kişisel mitolojiler ve tarih kayıtları oluştururken sanatçılar çoğunlukla belgelere ihtiyaç duymuşturlar.

Yine Merve Üstünalp de benzeri bir dürtü ile yola çıkarak kurgular oluşturmaktadır. Sanatçı sadece edindiği kumaşları, bir pazarından satın aldığı deri cüzdan gibi nesneleri değil, bu nesnelerin edinilmesi ile ilgili tarihi ve hikayeyi de isim olarak not düşmeyi tercih etmiştir (*Bit Pazarından İkinci el Bir cüzdan Aldım, Dolmuş* vb). Aynı şekilde kumaşa yönelik fiziksel, dokusal merakını da yine çocukluğuna referans vererek aktarmış, eskiden elinde "boyunca bir poşet" kumaşla koşuşturan bir çocuk olduğunu söylemiştir. Aynı şekilde ürettiği çalışmalarda dönemi hatırlatan örgü kazaklardan parçalar, farklı saten kumaşlar da kullanmıştır. Sanatçının çocukluk dönemine ilişkin hatırladığı bu anekdotlar, onun biyografisinin küçük bir parçasını oluşturan bu detayla birleştirilerek sanatsal çalışmalarının kurgusal zemini hazırlamıştır. Sanatçının kumaşa yönelik çocukluk ilgisi, sadece kendisi tarafından merakla incelenmekle kalmamış, çevresi de onun bu merakına kayıtsız kalamamıştır. (Aile büyüklerinin kumaşa alerjisi olduğunu ileri sürerek kumaşa olan ilgiyi engellemeye çalışması gibi). Böylece nesneler (kumaş) kendisine yönelik hikayeyi besleyen ve onu zenginleştiren bir kurgunun parçası olmuştur. Çünkü "ben" bir kurgudur, onu zamanla besleyen, yaratan, zenginleştiren kanallar vardır. Kişi bu öğeleri zamanla arttırarak kendini bir yetişkin, bir insan ve bir karakter olarak kurgular.

4.2. YENİ MALZEME ARAYIŞI

Sanatçıların yüzyıllardır kullanılan malzemeyi zenginleştirme, şimdiye dek üretilenlerden farklı bir yola yönelme, sözleri için yeni malzemeler bulma arayışı yeni değildir. Yüzyıllardır kullanılan malzemelerin tarihsel akışa ve birikime ters bir şekilde kullanılmaya devam edilmesi söz konusu olamazdı. Özellikle perspektif gibi görmeye ilişkin gerçekliklerin kavranmasından ve fotoğraf gibi teknolojik ilerlemelerin ardından sanatın yeni düşünsel sorular sormaması imkansızdı. Fakat düşünsel soruların ardından, yöntemler de sorgulanmaya başlandı. Sanatın yeni malzemeye olan ilgisi, çoğunlukla Picasso ve Bracque gibi sanatçıların kolajı

kullanarak yağlıboya resimlerin yüzeyine farklı dokularla müdahale etmesiyle başlatılsa da; yeni malzemeye yönelik arayışların Picasso ve Braque'la başladığına ilişkin feminist sanat tarihçilerinin itirazları da mevcuttur. Malzemenin hiyerarşik olduğu, kadınların yıllarca üzerinde çalıştığı hasır, tekstil ve seramik ürünlerin sanat yerine zanaat olarak görülerek dışlandığına yönelik itirazlar bulunmaktadır. Bu itirazlara araştırmanın tarihsel arkaplanının anlatıldığı bölümde değinilmeye çalışılmıştır.

Geleneksel malzeme olarak değerlendirilen boya, mermer ve bronzun yerine günümüz sanatında çok farklı malzemeler eklenmiş ve 1970lerin sonunda feministlerin yeni malzeme meselesine dört elle sarılmasına yol açmıştır. Çoğunluğu belli bir sanatsal pratikten yoksun ama ifade kanalları arayışında bulunan kadınlar, kolaylıkla üretim yapabilmelerini sağlayan fotoğraf, video, performans gibi araçları kullanmış; kendilerine yakın buldukları tekstil malzemelere yönelmişlerdir. Çünkü bu malzemeler hem kullanımı açısından özel bir birikim gerektirmez hem de özellikle tekstil malzeme söz konusu olduğunda örtük olarak kuşaktan kuşağa aktarılan bilgilerle ve beceriler aracılığıyla yönlendirilebilmektedir. Ayrıca başka bir "erk"e ait, onun becerilerinin kıstas olarak alındığı bir malzemenin kullanılmaması kadınlara kendi kulvarlarında kimseyle yarışmadan, özgürce kullanıp keşfedebilecekleri deneylerin yolunu açmıştır.

Türkiye'de sanatçılar özellikle 1980lerden sonra malzemeye ilişkin ayrı bir sorgulamaya girişmişlerdir. Hatta bu arayış 1980lerden bir miktar daha önce, 1970li yıllarda özellikle Altan Gürman'ın çalışmalarında görülebilmektedir. Altan Gürman çok farklı teknikleri (dekupaj, montaj, baskı, kesme, yapıştırma) kullanmış ve sanat eseri ile dışavurum arasındaki ilişkileri soğutmak için hazır malzemelerden de yararlanmıştır. (Altan Gürman, 2012) Gürman; "Şeker pancarı, patates, ip ve kömür gibi gündelik, bilindik nesneleri resmin konusu, hatta resmin kendisine dönüştürdü; askeriye ve bürokrasiyi irdeleyen malzeme ve simgeler üzerinden insan özgürlüğünü ve sanatın hayatla ilişkisini" sorguladığı çalışmalarıyla kendi ardından gelen kuşağı büyük ölçüde etkilemiştir.



Resim 64: Altan Gürman, İstanbul, Montaj 4, Tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel, 1967.

Gerçekten de 1970lerin sonundan günümüze dek pek çok sanatçı malzemeye ilişkin sorgulamalara girişmiştir. Bu durum sadece Türkiye sınırları dahilinde geçerli olan bir durum da değildir, Batı'da da sanatın arayışları bu yöndedir. Arman, Christo, Spoerri gibi isimler bu dönemde çok farklı malzemelerle çalışma üretmektedirler. Sanatsal yönelimini tamamen Batı sanatına odaklayan, güzel sanatlar fakültelerinde yetişen öğrencilerini ve akademisyenlerini burslarla yurtdışına gönderen Türkiye gibi bir ülkenin ise Avrupa Sanatının bu yeni arayışlarından etkilenmemesi söz konusu olamaz. 1970lerde örneğin "Cengiz Çekil'in ilk araştırmalarında kullandığı nesneler; endüstriyel olarak tasarlanmış nesnelerin (tel, kilit vb.) yanı sıra doğal ürünlerden (ip, buğday, ekmek vb.) oluştuğu için bu tür malzemelerin o dönemde uluslararası çağdaş sanat ortamında gündemde olan malzeme yorumuyla çakıştığını belirtmek gerekir"

(Sönmez, 2008:21). Aynı şekilde 1960lı yıllarda yurtdışı bursu alarak sanattaki yönelimleri deneyimleyen Füsun Onur da "çok geniş bir malzeme paletiyle, çocukluğundan gelen sahnelerle, elişi teknikleriyle, kendi bulduğu ve icat ettiği şeylerle, simgesel anlamda yüklendikleriyle ve gündelik olanla" (Brehm, 2007:9) çalışmaktadır. Sanatçının Amerika dönüşünde gerçekleştirdiği sergilerde bu arayışın izleri görülebilmektedir. Eve ait kullanılmış eski mobilyaları çeşitli ögelerle bezeyen ve onları resim ve heykel arasında bir noktada buluşturan ilk dönem işleri Füsun Onur'un sonraki yıllarında işlerinde görülebilen malzeme zenginliğinin ilk sinyallerini vermektedir.



Resim 65: Füsun Onur, Eski Eşyaların Düşü, 1985.

Türkiye'de sanatçıların sadece yurtdışı gezilerinde birebir tecrübe ettikleri değil, 1980 sonrasında neredeyse bir okul gibi olan uluslararası sergi ve bienallerde de görebildikleri bu malzemeye ilişkin arayış 1980 sonrası sanatının alameti farikası konumuna gelecektir. Bu arayış dahilinde kimi sanatçılar yeni malzemelerini geleneksel olan ve bilinenle birleştirerek ona müdahalede bulunmayı, kimi sanatçılar da bilinen yöntemler ve ürünler bağlamından tamamen sıyrılarak yeni ürünler ve tanımlara uyum sağlamayı yeğleyeceklerdir. Özellikle bienallerden sonra Türkiye sanatı "çağdaş sanat enstalasyonları" ile tanışacak, ne bir heykel olarak, ne de kolaj olarak isimlendirilen, mekana yayılan ya da mekanı kullanan, kaplayan; içine pek çok sanat disiplinini alan bu tanım 1990lardan sonra pek çok sergi dahilinde yer bulacaktır. Çağdaş sanat enstalasyonları yeni malzemelerle üretim yapan sanatçıların, resimsel yüzeylerin boyunduruğundan onları kurtaran, heykellerin anıtsal görkeminden sıyrılan bambaşka bir ürün olarak Türkiye sanat tarihi içinde yer almaya başlamıştır. Böylece farklı malzeme ve yöntemlerin 1980 sonrasında Türkiye sanatına iyice entegre olduğu ve arayışları ve sorgulamaları beraberinde getirdiği görülebilmektedir.



Resim 66: Gülsün Karamustafa, Sıradan Bir Aşk.

Gülsün Karamustafa'nın Atıf Yılmaz'ın Bir Yudum Sevgi isimli filminin sanat yönetmenliğini üstlendiği dönemde dekor düzenlemeleri için yaptığı araştırmalar sırasında dikkatini çeken kumaş malzemenin "baskın biçimde" kendisini "yönlendirmeye başladığını" söylemesi dikkat çekicidir (Heinrich, 2007:38). Sanatçının o yıllarda ürettiği ancak kaybolduğuna inandığı işlerden birinin 2014 yılında korunarak kendisine iade edildiği bir başka çalışma olan "Sıradan Bir Aşk" da benzer bir duvar halısını andırmakla birlikte farklı kumaş doku ve desenleriyle birlikte hazırlanmış bir çalışmadır. Bu çalışma bir kolajdır ama ne bir resim ne de duvar halısına tam olarak benzemektedir. Bildik kalıpların çok dışında yer alan bu kumaş çalışmalar sanatçının malzeme üzerine odaklandığı çalışmalardan biridir.

"80'li yıllarda çok yoğun bir biçimde hızlanan köyden kente göç olgusunun yarattığı melez kültürün kaynağını oluşturan, gecekonduların iç mekanlarını süsleyen duvar halıları, kitsch objeler, dönemin moda renk ve biçim eğilimleri bu halıların yapımında sanatçı için kaynak oluşturmuştur. Sanatçı tarafından bu dönemde yapılmış olan tekstil kolaj halılarının ana malzemesi şehre göçenler tarafından o tarihlerde kullanılmış olan malzemelerdir" (Rampa, 2014).



Resim 67: Ramazan Bayrakoğlu, Alexandria Maira Lara'nın Portresi, 2008.

Aynı şekilde Füsun Onur'un da mekana yayılan ve onu kaplayan örten enstalasyonları "İmin İmi" (1987), "Estetik Uygulamalar" (1988), "Sabah Jimnastiği" (1980), "Görsel Kavramsal İmge" (1983) de kumaş malzemenin yapı olarak örtücülüğünden, kaplayıcılığından ve fizikselliğinden yararlanılarak üretilen çalışmalar olmuşlardır. Sanatçıların hemen hepsi için, malzemenin doğası, bir miktar kendisine uygun bir söylemle uyuşan bir yapıda olsa da; malzeme sıklıkla varlığını hissettiren onu sanatçıya dikte eden bir yapıdadır. Tekstilin doku olarak bu denli çekici olması sadece kadın sanatçıların dikkatini cezbetmemiş; örneğin Ramazan Bayrakoğlu, Fırat Neziroğlu ve İrfan Önürmen gibi sanatçılar da kumaşı, ipi ve dokumaları bir plastik öğe olarak çalışmalarında kullanmışlardır. Farklı renklerdeki kumaşlarla yaptığı kolajlardan oluşan devasa resimleriyle bilinen Bayrakoğlu'nun kariyerinin pek çok döneminde malzeme arayışında olduğu bilinmektedir. Çok farklı araçlarla üretimler gerçekleştirmiş olan sanatçı, kumaşla ürettiği resimlerin ardından bir başka malzemeye, pleksi malzemeye geçiş yapmış, bu malzemeyle de kumaş resimlerine benzer bir anlayışla yön vermiştir. Bayrakoğlu'nun kumaş çalışmalarında farklı renklerde kumaşlar makineyle dikilerek bir araya getirilmekte ve ortaya işçiliği ve emeği son derece yoğun olduğu kolaylıkla görülebilen büyük resim yüzeyleri oluşturmaktadır. Ancak resimler konuları açısından bir birliktelik içinde değildir; çoğunlukla malzemenin doğasına uyum sağlayan ve malzemenin olanaklarını sorgulayarak onu bir plastik öğe olarak kullanan resimlerdir.

Benzer şekilde sanatçı Funda Alkan da çalışmalarında kumaşı plastik bir öğe olarak kullandığını söylemektedir. (F. Alkan ile kişisel iletişim, 3 Şubat 2014) El sanatlarıyla ilgili özel bir ilgisi olmadığını belirten sanatçı, çalışmalarında gereken malzemeyi ihtiyacı doğrultusunda yönlendirmeyi öğrendiğini belirtmektedir. Tekstil malzemeyi ilk olarak Yüksek Lisans döneminde ürettiği çalışmalarda (2007) kullanmaya başlayan Alkan, zamanla boyayla ürettiği çalışmalara kumaşın gitgide daha fazla hakim olduğunu fark etmeye başlamıştır:



Resim 68: Funda Alkan, Geceyarısı, 2013.

> “Kumaş duyarlılığımı keşfettiğimde bambaşka bir heyecanla üretmeye devam ettim. İlk ürettiğim işlerde kumaşla kolajlar yapıyordum. Dikiş dikmeyi çalışırken geliştiriyorum, yoksa bir elbise dikemem” (F. Alkan ile kişisel iletişim, 3 Şubat 2014)

Sanatçı her ne kadar malzemenin kendisini etkilediğini söylese de malzemenin doğasını kadınlık meselesi üzerine odaklamamayı tercih ettiğini belirtmektedir. “Cinsiyetçi tavırda iş üretme taraftarı değilim. Kumaşçıları, yüncüleri gezmeyi ve bu malzemeyle iş üretmeyi seviyorum. Çalıştığım konu ne olursa olsun bu malzemelerle yorumluyorum.” (F. Alkan ile kişisel iletişim, 3 Şubat 2014) Gerçekten de sanatçının ürettiği tüm çalışmalarda tekstil ürünlerinin yoğunluğu göze çarpmaktadır, ancak konular çoğunlukla kadınlık meseleleri ve kadın figürleri üzerine odaklanmıştır. Yine de sanatçı feminist bir tavırla ürettiği meselesini, kendi kuşağından pek çok sanatçının da yaptığı gibi reddetmektedir. Bu kuşaktan kendini bir feminist olarak niteleyen tek sanatçı Güneş Terkol’dur.



Resim 69: İrfan Önürmen, Odada, kumaş düzenleme, 2010.

İrfan Önürmen'in tüller ile ürettiği çalışmalarda da benzer bir malzeme arayışının izi görülebilmektedir. Kariyerinde pentür ve kolajlar üretmiş olan Önürmen'in daha sonraki yıllarda kumaşa ağırlık vermesi geleneksel malzemeden daha farklı ürün ve materyallerle çalışması malzemeye yönelik arayışın bir göstergesidir. Çoğunlukla tül kumaşlarla yaptığı ve tabaka tabaka kesilerek üstüste getirilen ve boyutlandırılan çalışmaları Önürmen'in son dönem çalışmalarının tamamına hakimdir. Tülün doğası gereği hem kaplayan, hem de ışığı geçiren yapısı, saklı olan nesnenin görülmesine ve anlaşılmasına olanak vermektedir. Tül bir kumaş olabilir ancak varlığı dışarıda ona bakan şeye bağlıdır. "Bir nesneyi diğerlerinden ayırır ve böylece korur. Ancak dışadönük yapısı koruduğu ve kapladığı şeyin mahrem ve özel olduğu duygusunu vermektedir" (Messager, 2007:518).



Resim 70: İrfan Önürmen, Bakış, kumaş düzenleme, 2011.

Tülün bir kumaş olarak dokusu ve ışığı geçiren yapısı aynı zamanda kişide mahrem ve özel olan şeyi gözetlediğine dair bir duygu da oluşturmaktadır. Çünkü gözden ve dokunuştan ayrılan şey hayalgücünde yeniden canlandırılmaktadır (Messager, 2007:518). "Tülün altında yatan sır, bedeli ne olursa olsun, onu açıp bakmakla ilgili bir takıntı yaratmaktadır: bu bedel bir yasağı delmek, delirmek ya da ölmek olsa bile. Tüm sembollerden farklı olarak, tül farklı bir transparanlık durumudur; belirsizliği gizlemez. Sakladığı şeyi gösterir ve gösterdiği şeyi saklar" (Messager, 2007:518).

Önürmen'in çalışmalarında da tül katmanlarının ardında saklanan insan figürleri, yüzler, canlandırılan sahneler; görünenin ardında saklı olan başka gerçekler olduğunu kişiye hissettirmekte ancak bir yandan da ona tüm bu mahrem olan şeyi gözetlediği izlenimi vermektedir. Çalışmalara bakan izleyici tülün ardında olan biten bir şey olduğunun farkında olmakla birlikte, ne olduğunu bedeli ne olursa olsun öğrenmek istemektedir. Ancak bir yandan da öğreneceklerinin çoğunlukla kişiye özel, bir başkasına ait bir alanın sınırlarına girerek yapacağını bilmektedir. Örneğin "*Odada"* isimli çalışmaya bakarken, bir röntgenci gibi iki kişinin mahrem alanı olan yatak odasına bakılmaktadır. Bu kişilerin kim olduğu bilinmemekle beraber çıplaklıklarından onlara ait bir alana davetsiz bir misafir olarak bakıldığı da söylenebilir. Tüm bu sahne göz önünde olup biterken izleyicide bir gerilim duygusu hakimdir, çünkü izleyici gözetleyen ve tülün arkasına bakarak ve başkalarına ilişkin ifşa edilmiş sırlara bakan kişidir.

Önürmen'in tül çalışmalarında kullandığı teknik de özünde bir tür kolajdır ve sanatçı kariyerinin daha önceki dönemlerinde de kolajlar üretmiştir. Fakat malzemesine değiştirerek ürettiği kolajlarda yaratabildiği yan anlamlar farklıdır. Çalışmaların ürettiği gerilim duygusu, mahremiyetin ve sırların ifşa edilebilme olasılığı, başkaları tarafından görülmesi arzu edilmeyen şeyleri gösterebilmesi, tamamen kullandığı malzemeye ilişkin bir duygu durumudur. Üstelik malzeme sadece sıradan bir tekstil ürünü (kumaş) değil, onun bu hissiyatı vermesi muhtemel, özel dokusu olan bir türevidir (tül).

4.3. FEMİNİST SÖYLEM

Feminist sanat, insan haklarına ilişkin kazanımların ve uluslararası örgütlerin kadın sorununa eğilmesinin ardından, uygulamaya yönelik taleplerin oluşmasıyla şekillenmeye başlamıştır. Ancak taleplerin gerçek hayata geçirilmesiyle ilgili olarak bazı sıkıntılar yaşanmıştır. Örneğin kadınların eğitim haklarına ilişkin kazanımları mevcuttur ancak ancak eğitim sistemi onların perspektifinden işlememektedir. Kürtaj yasaları mevcuttur. Ancak uygulamada dinsel-geleneksel ve toplumsal baskılar nedeniyle sorun yaşanmaktadır. Kadınların çalışma hakları vardır ancak eşit işe eşit ücret yasallaştırılmamıştır. Kadınların eğitimlerinde kendilerine rol modeli olarak benimseyebilecekleri bir tarihsel mirasları da yoktur; çünkü bu tarih henüz yazılmamıştır. Dolayısıyla feminist sanatın ilk el attığı ve düzeltmek için çabaladığı konular "eğitim" ve "miras" sorunlarıdır.

1980lerde Feminist sanatın gelişimiyle birlikte eğitim ve miras sorunu yavaş yavaş giderilmeye çalışılırken, global bir dünyada benzer sorunları yaşadıklarını dile getiren kadınların sesi de gitgide daha fazla duyulmaya başlamıştır. 1980'lerde Türkiye'de "feminist sanat"tan ziyade "feminizm" düşüncesi tartışılmaktadır. 1980lerin sonu, çeşitli proje, dernek ve dergiler etrafında toplanarak sesini duyurmaya çalışan, Türkiyeli kadınların toplumdan ve devletten hak taleplerinde bulunduğu yıllardır. Ancak, "feminist sanat" ve "kadın sanatçı" fikrinin benimsenmesi aynı çabuklukta olmayacaktır. Bugün dahi cinsiyet stereotiplerinden uzaklaşmak gerektiğini ve geçişliliği savunan sanatçılar, cinsiyetlerinin vurgulanmasından hoşlanmamaktadır. Bir diğer ayrım ise "feminist olmak" ve "feminist sanatçı olmak" noktasında gerçekleşmektedir. Kadınların birçoğu sanatlarında feminist bir bağlam olmadığı fikrinden yola çıkarak feminist sanat yapmadıklarını söylemektedir. Türkiye'den İpek Duben, Canan Beykal, Canan ve Neriman Polat gibi sanatçılar bazı işlerinin feminist bağlamda okunabileceğini belirten sanatçılardır. Ancak bu sanatçıların işlerinde dikişin ve tekstilin sürekli bir kullanımı söz konusu değildir.

Bu tez kapsamında ele alınan sanatçıların büyük bölümü feminist kimliği reddetmişler; çalışmalarının bu şekilde algılanmasının bir dış okuma olduğunu

belirterek feminist söyleme sahip çıkmamışlardır. Malzemenin herhangi bir cinsiyeti olmadığını ve bu malzeme üzerinden feminist bir okuma yapılmasını çoğunlukla cinsiyetçi bulduklarını söylemişlerdir.

2000'li yıllarda Türkiye'de üreten sanatçıların tamamına yakını artık cinsiyetler üstü bir tavır almanın gerekliliğini, eşcinsellerin, biseksüelliğin, aseksüel ve interseksüel kimliklerin konuşulduğu bir ortamda feminizmden fazla söz edilemeyeceğini söylemektedirler. Malzemenin sanatçıyı yönlendirdiğini ancak baskın bir feminist söylemin olmadığını Funda Alkan şu sözleriyle dile getirmektedir: "Elbette malzeme beni etkiliyor fakat bunu kadınlığa yüklemiyorum. Cinsiyetçi tavırda iş üretme taraftarı değilim. Kumaşçıları, yüncüleri gezmeyi ve bu malzemeyle iş üretmeyi seviyorum. Çalıştığım konu ne olursa olsun bu malzemelerle yorumluyorum. Ben kendimi feminist olarak görmüyorum. Bence yaptığımız iş bu şekilde nitelendirilmemeli, ben bunu kısıtlayıcı buluyorum. Dantellerle iş üreten erkek sanatçılar da var." (F. Alkan ile kişisel iletişim, 3 Şubat 2014)

Funda Alkan'ın da belirttiği üzere Türkiye'de malzeme ile ilgili araştırmalar yapan, dantel, dokuma ve dikişi bir araç olarak kullanan pek çok erkek sanatçı da bulunmaktadır. Zaten konfeksiyon ve halı atölyelerinde de, yani malzemeyi kullanan zanaatkarlar arasında da böyle bir cinsiyet ayrımı söz konusu değildir. Ramazan Bayrakoğlu, Fırat Neziroğlu, İrfan Önürmen gibi pek çok sanatçının bu tür işleri bulunmakla birlikte çoğunluğu malzemeyi sanatta plastik bir unsur olarak kullanmakta, çalışmalarında ona çeşitli anlamlar yükleseler dahi bunu kadınlık meselesi, kadın bedeni üzerinden okumamaktadırlar.

Türkiye'de tekstil malzeme ile üreten sanatçıların kadın meselesi ile gevşek de olsa bağları bulunmakta ancak çoğunluğu "etiketi" reddetmektedir. Feminizmi bir etiket olarak görmek ve bu tür sınıflandırmalardan ve etiketlerden kaçınmak hemen hemen tez kapsamında görüşülen, Güneş Terkol ve Fevziye Eyigör hariç, her sanatçı için geçerlidir. Ancak bu sanatçıların çoğunluğu malzemeye yatkın olmalarını cinsiyetlerine bağladığı gibi; kadın sorunlarına ilişkin sorular da sormaktadırlar:

"Çalışmalarımda çoğunlukla kadın figürü ya da ona ait nesneler yer almakta. Kısaca belirtmek gerekirse araştırmalarım, kadının toplumdaki dayatılmış güzellik baskısı ile şekillendirilmesi, ötekileştirilmesi, bedeninin parçalanıp değiştirilmeye

çalışılması ve ona yüklenen roller doğrultusunda oluyor. Mesela; Korse serisi, kişisel sergim bu tür bir projeydi. Kadınların çok güzel ve çok ince görünmek adına katlandığı acılı süreci ele almayı amaçladım. Kadına ait nesnelerin olduğu çalışmalarımda ise kimlik kavramı üzerine çalıştım. Nesneler, cinsiyetin maddeleşmiş hallerini sergiliyor. Kadınsı materyaller ile anlatılan eşyalarda dişil kimlik temsil edilirken; ondaki aidiyet duygusu vurgulanıyor. Bu çalışmalarda izleyiciye mahrem bir sayfa açmayı planladım.” (F.Alkan ile kişisel iletişim, 3 Şubat 2014)



Resim 71: Funda Alkan, Seyirlik, 2013.

Aynı şekilde çalışmalarında göç ve kültürler meselesini inceleyen Gülsün Karamustafa'nın ev içlerinde gördüğü malzemelerden etkilenmesi de söz konusudur ve sanatçı feminist okumalarla ilgili olarak bunun bir dış okuma olacağını belirtmekte ve feminist bir sınıflandırmayı reddetmektedir. O halde malzeme ile ilgili feminist okumalar nereden çıkmıştır? Neden tekstil ürünleriyle üreten sanatçıların kadınla ilgili bir meseleyi, kadın emeğini işaret ettiği düşünülmektedir? Feminizmin insanlar tarafından kullanılan bir yafta olduğu niçin düşünülmektedir?

Feminizm bugün üreten pek çok sanatçıya sorulan ve dillendirilmesi ile ilgili bir sıkıntının yaşandığı bir meseledir. Toplumun büyük kısmı hiçbir zaman feminist etiketini kabul etmez; bu etiket insanları çoğunlukla ürkütmektedir. Bunun pek çok gerekçesi bulunmaktadır. Örneğin insanlar; "Yalnızca aktif feministlerin bu etiketi taşımayı hak ettiklerini düşünüyor olabilirler; bu ismi kadınlara saygılarından kullanmaktan kaçınan feminist yanlısı erkekler olabilirler. Hiç hoşlanmadıkları feministlerle karşılaşmış olabilirler, yahut da feminizmin sadece beyaz orta sınıftan kadınların konularıyla ilgilendiğini düşünüyor olabilirler. Basitçe etiketlerden hoşlanmıyor olabilirler. Feminist olmak dünyadaki olumsuzluklarla yüzleşip, bunları değiştirmeye çabalamak anlamına gelebilir, bu da göz korkutucu, hatta tehlikeli bulunabilir" (Redfern ve Aune, 2012:18).

Türkiye'de kadınların ve sanatçıların çoğu etiketlenme meselesinden ciddi şekilde rahatsız olmakta ve bu etiketten kaçınmaktadır. Bu durum sadece Türkiye'ye özgü bir gerçeklik de değildir ve hemen hemen dünyanın büyük çoğunluğunda insanlar feminist etiketini, "feminizmin zaten erişilmiş bir hedef olduğunu ve toplumun kolektif eylemler pahasında bireysel kazanımları vurgulaması" (Redfern ve Aune, 2012:19) gerekçesiyle reddetmektedirler. Bir başka deyişle feminizmin de bireyselliğin öne çıktığı, kapitalist toplumlara, günlük kazanımlara ve çağının ruhuna yenik düşmemek için çabaladığını söylemek mümkündür.

Belki de insanların feminizmi reddetmesinin gerekçesi onun tanımlanma şeklinden kaynaklanmaktadır. Hemen hemen Türkiye'de de dünyada da pek çok sanatçının kadınlık meselesinden hareket ederek ürettiğini söylemek mümkündür ve bu sanatçıların hiçbiri kadınlara yönelik ayrımcılığın ve şiddetin olmadığını iddia etmez. "Eşit ücret, eğitimde eşit fırsatlar, istihdamda eşitlik, tüm düzeylerde siyasal

temsil, ev işinin ve çocuk bakımının paylaşılması, üreme hakları, ev içi ve cinsel şiddet kurbanlarına yönelik sosyal politikalar gibi konularda geniş destek var. Gençler anne babalarından ve büyükanne ve büyükbabalarından daha özgürlükçüler; genç kadınlar ana babalıkta eşitlik ve seçim konusunda özellikle hassaslar. Böyle bakınca gençlerin büyük çoğunluğunun bunun farkında olmasalar da feminist olduğu söylenebilir. En azından kuramsal olarak, eşitlik, adalet ve ayrımcılığa karşı olma ilkeleri genç insanların zihinlerinde yer etmiş durumda" (Redfern ve Aune, 2012:17). Öyleyse iş isimlendirmeye ve kategorizasyona geldiğinde, insanların büyük çoğunluğunun feminizmin tanımladığı değerlere destek vermesine rağmen ismi reddetmesinin sebebi nedir?

Catherine Redfern ve Kristin Aune, Britanya'da yaptıkları araştırmalar sonucunda, insanların "feminist" sınıflandırmasını kabul etmeme sebebinin feminizmin nasıl tariflendiği meselesiyle ilintili olduğunu söylemişlerdir. Araştırmalar çoğunlukla kişilerin feminist olmadıklarını söylediklerinde; bunun sebebinin feminizmi çok dar bir tanımıyla ele almalarından kaynaklandığını göstermiştir: "Feminizm sizin için ne demek diye sorulduğunda kendilerini feminist olarak gördüklerini söyleyenler, feminizm tanımları en geniş olanlar. Bir başka deyişle, feministlerin yürüyüşlere gittiklerini, 'resmi' feminist örgütlerde çalıştıklarını, erkeklerden nefret ettiklerini ve belirli şekillerde giyindiklerini düşünüyorsanız, kendinizi feminist olarak görme ihtimaliniz düşüyor. Ama feminizmin kadınlar ve erkekler arasındaki eşitlikle ve seçme özgürlüğü ile ilgili olduğuna inanıyorsanız, o zaman kendinize feminist demeye daha yatkın oluyorsunuz" (Redfern ve Aune, 2012:20).

Kitapta yer alan araştırma kapsamında feminizmin ne olduğunu tarifleyen farklı feministlerin görüşlerine de yer verilmektedir. Bu tanımlardaki çeşitlilik insanların kendilerini feminist olarak konumlandırıp konumlandırmama meselesindeki çıkışsızlığını daha net göstermektedir. Örneğin kırk altı yaşındaki bir feministe göre feminizm "Herkes için eşitlik!" (Redfern ve Aune, 2012:21) demekken, yirmi beş yaşlarında görece daha genç bir feministin tanımı daha farklılaşabiliyor: "Bence feminizm kadınların hayatlarını iyileştirmekle ve bütün insan grupları (LGBTT'ler gibi) için eşitlik getirmekle ilgili. Farklılıkları övmek,

standart bir ölçünün herkes için geçerli olmayacağını göstermekle ilgili" (Redfern ve Aune, 2012:21).

Feminizme ilişkin bir başka sorun da kuşkusuz feministlere ilişkin önyargılardan kaynaklanmaktadır. Bu önyargılar "feminizm" etiketinden ziyade "feminizmler" olduğuna ilişkin bir bilincin henüz yaygın olmamasına da bağlanabilir. Günümüz kadınlarının feminizme kendilerini bağlı hissetmemelerinin sebebi "1970ler tarzı feminizm imgesiyle özdeşleştirmelerinden ve bu deneyimin yirmi birinci yüzyıl deneyimleriyle örtüşmemesinden" (Redfern ve Aune, 2012:20) kaynaklanıyor da olabilmektedir. İnsanlar bugün 1970lere göre daha özgür bir dünyada yaşadıklarını düşünüyorlar. Bu dünyada ise post-feminist bir toplumun olduğuna inanıyorlar. Post feminist bu toplumda kadın hakları adına pek çok kazanımın elde edildiği de doğru bir bilgi kabul edilebilir ancak 1980'lerin sonrasında Batıda ve dünyada iktidarı elde eden muhafazakar yönetimlerin, medyanın ve hızla gelişen kapitalist ekonomilerin feminizm üzerinde bir ağırlığı olduğu ve onu olumsuz anlamda etkilediği de bir gerçek olarak kabul edilebilir. İş hayatına katılan kadınların ev ve aileleri için çoğunlukla göçmen ya da daha az eğitimli kadınların emeğini sömürdükleri ve onlarla çok fazla dayanışmada bulunamadığı bilinmektedir. Yine aynı şekilde moda gibi devasa gelirleri olan sektörlerin tekstil işçilerinin emeği üzerinden yükseldiği de bilinmektedir. İşte feminizmin örgütlü mücadelesi bu bilinç ve farkındalık üzerinden ilerlemektedir.

Günümüz toplumlarının ekonomik ve toplumsal anlamda bireyselliği öne çıkaran toplumlar olması feminizme destek verilmesini engelleyebilmektedir. Şöyle ki, " nasıl yaşayacağına karar vermek bireye kalmıştır: Çok çalışabilir, risk alabilir ama şansı yaver giderse başarır. Başarı merdiveninin basamaklarını tırmanmayı beceremeyenler kendi hataları nedeniyle aşağıda kalmış olarak görülür. Hepimiz yeterince gayret gösterirsek hayat yarışında başarılı olacağımız felsefesi, başlangıç noktalarımızın farklı olduğu gerçeğini pek hesaba katmıyor gibi görünüyor. Etnik ve ekonomik geçmişlerimiz, bazılarımızın diğerleriyle aynı başarıyı elde etmelerini zorlaştıran nedenlerden sadece ikisi. Ama günümüzde toplumumuz böyle işlediği için, bireylerin feminizmin de içinde bulunduğu kolektif çabalara girişmeleri zor olabiliyor" (Redfern ve Aune, 2012::22).

Öyleyse feminizme niçin ihtiyaç duyulmaktadır? Ya da niçin bir grup insan kendini feminist olarak nitelendirmektedir? Çünkü ilk olarak feminizm kişisel düzeyde bazı değerleri benimsemenizi sağlamaktadır. Yani feminizm bir tür yaşam sürdürme mekanizmasıdır. (Redfern ve Aune, 2012: 257) "Yaşamınızı istediğiniz şekilde sürdürme ve dünya için parlak bir gelecek tahayyül etme hakkınızı garanti altına alır. Var olanın mümkün olan en iyi dünya olduğunu varsaymak yerine sizi statükoyu sorgulamaya kışkırtır. Feminizm yalnız olmadığınızı, yaşadığınız sorunların başkaları tarafından da paylaşıldığını ve kadın ya da toplumsal cinsiyete uymayan bir kişi olarak endişelerinizin önemli olduğunu temin eder" (Redfern ve Aune, 2012: 257). İkinci olarak feminizm sadece kişisel olarak değil toplumsal bazı gerçekliklerle ilgilidir, yani bireyin sadece kendini kişisel anlamda "iyi hissetmesini" sağlamakla yükümlü değil, bireylerin toplamını özgürleştirmek istemektedir. Yani feminizm kollektivite ile ilgilidir. Cinsiyetçiliğe son vermeyi ve herkesi yüzyıllardır süregelen cinsiyet temelli baskıdan özgürleştirmeyi hedefler (Redfern ve Aune, 2012: 257). Feminizm aynı zamanda bir dayanışma ağı yaratır; insanları bir araya getirebilen ortak noktalarda buluşmalarını sağlar. Aynı zamanda feminizm tüm bu sayılan meselelerin politik gündeme taşır. Kadınların bir toplumun yarısını oluşturduğu göz önüne alınırsa feminizme ilişkin soru ve meselelerin bir azınlık problemi olarak görülüp geçiştirilmesini engelleme potansiyeli bulunmaktadır.

Bu nedenledir ki feministler çoğunlukla kadınlardan kendilerini gönüllü olarak "feminist" etiketiyle kategorize edilmesini tercih etmektedirler. Redfern ve Aune bu tanımlamanın önemli olma gerekçesini şöyle açıklamaktadır: "Kendilerini böyle tanımlamamayı tercih edenlere saygı duysak da bir inanç sistemini ya da bir kimliği sahiplenmekte, kendimizden daha büyük bir amaç için başkalarıyla bir arada olmakta bizleri eyleme götüren bir yan var. Bireyler muazzam iyilikler yapabilirler; ama feminizmin fikirleriyle büyüyen ve hala gerçekleştirilmesi gereken pek çok değişimi sağlamak üzere birlikte hareket etmeye karar veren bir kuşağın mensubu kadın ve erkeklerin potansiyelini bir düşünün" (Redfern ve Aune, 2012: 22).

Kendini feminist olarak adlandırmamak ama kadın ve toplumsal cinsiyet meseleleri üzerine kafa yormak sadece Türkiye'den sanatçıların yaptığı bir şey de değildir. Genç kadınların taciz vakaları karşılaşmaları ve bu duruma ilişkin farkındalıklar yaratmak amacıyla video çeken Tracey Emin kendisini feminist olarak

nitelendirmemiştir hiçbir zaman. Yine kumaş işlerinde ya da baskılarında kışkırtıcı feminist sloganlara benzer metinler bulunmasına rağmen Emin feminizme hep mesafeli durmuştur. Louise Bourgeois ise kendine göre bir feminizm tanımı yapmıştır: "Benim feminizmim kendini kadınların yaptığı şeylere ilişkin bir merak duygusuyla açıklar. Ama her zaman yalnız biriyimdir. Diğer insanlarla bir arada olmak bana hiçbir şekilde yardımcı olmamıştır, hiçbir şekilde. Bana yalnızca kendi başarısızlıklarıma ilişkin bir farkındalık ve onları açığa çıkarmak yardımcı olur. Bir başka üzücü mesele de sadece bana yardımcı olan insanları seviyor olmam. Bu çok üzücü gerçekten" (Harrison ve Wood, 2005:1089). Louise Bourgeois'nın da Emin'in de meselelere ilişkin yaklaşımı oldukça bireyci bir perspektiften yaklaşılan bir kadınlık durumunu ifade etmektedir. Oysa bahsedilen sorunların büyük çoğunluğu ortak ve toplumsal meselelerdir, taciz, cinsel şiddet, ayrımcılık gibi durumlar kadınların genelde hemen hepsinin karşılaştığı sorunlardır.

Bugün feminizm pek çok kadının sahip çıkmadığı bir düşünce ve politika biçimiyken, o halde kadınlar dokuma, örgü ve kumaşlarla ilgili üretimler yaptıklarında bu çalışmalarda niçin kadınsı öğeler bulmaktayız? Üstelik bu uğraşları yapan erkekler de bulunmasına rağmen? Çünkü bu uğraşlar kadınların tarihin başından itibaren yok sayılan emeğinin bir parçası olarak görülmekte ve kadınların tarihinin okunmamış dökümanları kabul edilmektedir. Örgü örmek kendi başına bir feminist faaliyet değildir tabii ki ve bu faaliyetin kadın işlerine geri dönmek, kadını yeniden eve hapsetmek anlamı taşıdığı yönünde bir eleştiri de bulunmaktadır; ancak, geleneksel olarak 'feminen' olan faaliyetlerin değerine dikkat çekmek, feminist bir duruştur (Redfern ve Aune, 2012: 242). *BUST* dergisinin kurucusu Debbie Stoller örgü örmek ve toplumsal cinsiyet kalıpları ile ilgili şunları söylemektedir:

> "Lanet olsun, neden, örgü örme diğer herhangi bir hobi kadar saygı görmüyordu? Neden, hala, aşağılanıyordu? Örgü örmekle söz gelimi balık tutmak ya da ahşap işi ya da basketbol arasındaki temel fark, örgü örmenin geleneksel olarak kadınların yaptıkları bir şey olmasıydı. Erkek çocuklar neden örgü örmeyi ve dikişi öğrenmiyorlardı?" (Redfern ve Aune, 2012: 242)

Çocuklar toplumsal cinsiyet açısından nötr olduklarını öğrenirlerse, birbirlerinden çok da farklı olmadıklarını, her cinsiyet için de geniş bir hobi yelpazesi

bulunduğunun farkına varabilirler (Redfern ve Aune, 2012: 242). Aynı şekilde geleneksel zanaatlerin sahiplenilmesi, aynı zamanda, tüketici yaşam tarzlarında ve tekstildeki emek sömürüsüne karşı çıkan feminist akıma da fayda sağlar (Redfern ve Aune, 2012: 242).

Türkiye'de sanatçıların büyük çoğunluğunun da dünyadaki hemcinsleri gibi sahip çıkmadığı feminizm kuşaklar boyu hep yok sayılmıştır. Oysaki sanatçıların büyük çoğunluğu kadın sorununa eğilmekte, bu mesele üzerine çalışmalar üretmekte ve kadın sergilerine katılmaktadır. Türkiye ile ilgili temel sorun Batılı ülkelerden çok farklılık göstermemektedir. Feminizmin tanımlanması ile ilgili sorunlar, daha önceki feminist kadınlarla yaşanan tecrübeler, feminizme yönelik toplumsal önyargılar, feminizmin misyonunu çoktan bitirdiğine ilişkin düşünceler, artık cinsiyet meselesini kadın ve erkek üzerinden okuyan bir dünyanın var olmadığına, cinsiyetler arası geçişliliğin mümkün olduğu bir çağa olan inanç pek çok sanatçıyı feminizmi sahiplenmekten alıkoymuştur. Kuşkusuz kadın sanatçı olmak ve feminist olmak farklı şeylerdir. Kendini bir feminist olarak tanımlayan az sayıdaki sanatçıdan biri olan Neriman Polat, kendi çalışmalarının bir kısmının feminizmle bağlantılı olarak okunabileceğini söylemekte ve feminizmin büyük bir mücadele alanı sunduğunu belirtmektedir (N. Polat ile kişisel iletişim, 21 Mart 2014). Neriman Polat'ın Türkiye'de feminizmin sahiplenilmemesine ilişkin görüşleri de bazı tanımsal sorunlardan kaynaklandığını doğrular niteliktedir. "Ben feminizmin büyük bir mücadele alanı olduğunu, ayrıca geniş bir alanı kapsamasına rağmen, sürekli daraltılmaya çalışılan bir alan olduğunu da düşünüyorum. Sonuçta eşcinsellik ve geçişlilik feminizme uzak kavramlar değil." (N. Polat ile kişisel iletişim, 21 Mart 2014)

Gerçekten de 2000'li yıllarda feminizmi tanımlarken cinsiyetçilikten uzak, çoğulcu bir feminizm anlayışı hakimdir. Bugün feminist yürüyüşlerin, dergi ve yayınların tamamı cinsiyet temelli ayrımlara karşı çıkmakta ve herkesin özgürce yaşayabileceği bir dünya tanımı yapmaktadır. Çoğunlukla bu yürüyüş, yayın ve benzeri etkinlikler LGBTTİ örgütlerince de desteklenmektedir. O halde feminizmin cinsiyetçi bulunmasına yönelik önyargıyı besleyen nedir?

> “Neden kadın sanatçılar feminizme uzak Türkiye’de? Aslında eşitsizliğin, ayrımcılığın bu kadar yoğun yaşandığı bir ülkede bunu anlamak çok zor. Yakın zamana kadar kadın sanatçı kelimesi de rahatlıkla kullanılmıyordu ve gündeme gelmiyordu. Ben bunu feminizmin cinsiyetçi olarak algılanmasından çok, ataerkilliğin tamamıyla içimize işlemiş olmasına bağlıyorum. Belki de son yıllarda feminizm daha çok görünür hale geldi, sokaklardaki mücadele alanı arttı. Ve feminizmi demode görmek yerine feminizmle bağlantılı olmaktan çekinmeyecek yeni bir kuşak kadın sanatçılar yetişiyor diye düşünüyorum.” (N. Polat ile kişisel iletişim, 21 Mart 2014)

Neriman Polat’ın da işaret ettiği üzere Türkiye’de insanların içine işlemiş bir ataerkillik her zaman mevcuttu ve kadınların büyük çoğunluğu uzun süre “kadınlık” ve “kadın sanatçı” etiketlerinden de rahatsız olmuşlardı. Araştırmanın üçüncü bölümünde yer alan Gülsün Karamustafa ve Canan Beykal’a ait sözler (s.65) bunun bir kanıtı olarak gösterilebilir. Türkiye’de her zaman ataerkillik baskın olmuştur. Belki bu durum diğer ülkelerde de böyledir ama Türkiye’ye özgü gerçekliklerden kaynaklanan bazı özel durumlar mevcuttur. Örneğin devlet, babadır. Koruması ve kollaması beklenir. Yardım beklenirse devletten beklenir. Kollarını sıvayıp işe koyulan insan sayısı çok azdır. Türkiye’de herhangi bir siyasi karmaşa sözkonusu olduğunda ilk adım hep ordudan beklenir ve halen ordu onca askeri darbeye rağmen en çok güvenilen kurum konumundadır. Aynı zamanda hem devletin hem de ordu gibi kurumların halkın önünden giden kuvvetler olması beklenir. Bu nedenle pek çok yenilik, reform halkın talebiyle değil, devletin tepeden indirmesiyle gerçekleşmiştir. Kadınlara ilişkin sorunlar ve feminizm söz konusu olduğunda da durum böyledir

Kadın hareketi Türkiye’de bir miktar geç kurumsallaşmıştır. Yasalara ilişkin düzenlemelerin toplumda ses çıkarmaya çalışan pek çok grubun ardından ve pek çok toplumsal iyileştirmede olduğu gibi yukarıdan gerçekleşmiştir. Üstelik bu yukarıdan gerçekleştirme sırasında bile kadınların ve sivil toplum kuruluşlarının istekleri dinlenmemiş, içi tam doldurulmamış, ismen var olan bazı kurumlar ve yapılar oluşturulmuştur.

Ağırlıklı olarak sol görüşlü kadınların sürüklediği 80’ler kadın hareketinin oluşturduğu ortamı ilginçtir ki dönüştüren, merkez sağ bir parti olan ANAP’tır.

Ancak bu kurumsallaşma ve dönüştürme bilinçli değil, kadın bir bakan olan İmren Aykut'un kişisel çabasıyla gündeme gelmiştir. Dahası bu kişisel girişim sivil toplum kuruluşlarının ve kadın hareketinin görüşlerine başvurmadığından "taleplerine cevap verici olacağı taban veya yandaşlardan büyük bir tepki alarak" (Bora ve Günal, 2011:156) doğmuştur. 1990 yılında başbakanlığa bağlı olarak kurulan Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü bir kamu kuruluşu olarak "Türkiye'de kadın-erkek eşitliği konusunda çalışacak insan kaynağının yetiştirilmesi, teknik temellerin oluşturulması açısından önemli rol oynamıştır. Kadın erkek eşitliği politikalarını devlet politikası haline getirme çabalarında yeterince başarılı olmamakla birlikte, konunun politik gündeme girmesinde dikkate değer katkısı olmuştur" (Bora ve Günal, 2011:156). Daha sonra çoğunluğunu erkeklerin oluşturduğu hükümet kabinelerinde tek bir kadın bakanın varolmasının gerekçesi olarak gösterilebilecek *Kadın ve Aileden Sorumlu Bakanlığ*ın kurulmasına da sebep olmuş ve kadın ve cinsiyet meselesini "olması gereken"e ya da "ideal"e göre değil, geleneksel toplumda kabul gören anlayışa uygun olarak "kutsal aileye" bağlamıştır. Bugünün Türkiyesi kadınlara ilişkin müze ve kütüphanelere, "kadın çalışmaları" adı verilerek üniversitelerde kurulan akademik bölümlere ve merkezlere sahiptir; ancak kadına ilişkin sorunlara mesafeli, tepeden bir devletçi anlayışla yürütülen politika sebebiyle pek çok durumda olduğu gibi topluma ulaşamamıştır.



Resim 72: Güneş Terkol, Nehirdeki Rüyalar (Dreams on the River), 2011.

Kadının ekonomik özgürlüğünün, kadına yönelik ayrımcılığın yanı sıra Türkiye'nin bir kanayan yarası da kadına yönelik şiddettir. Türkiye'de belki de devletin yukarıdan sözde-önlem almaya çalışmasının ve feminizm, pozitif ayrıcalık gibi kavramların Batılı ülkelere göre daha geç tartışılmasının sebebi söz konusu sorunların halen devam ediyor olmasıdır. Dolayısıyla feminist olmadıklarını dile getirdikleri halde, kadınlık meselelerini inceleyen sanatçı üretimlerinin sebebi, içten içe bizzat bu şiddeti farketmeleri, şiddetin tanıklığını yapmaları olabilir.

Çalışma içerisinde özellikle sorulan "Kendinizi feminist olarak tanımlıyor musunuz, yoksa bunu cinsiyetçi bir söylem olarak mı görüyorsunuz?" sorusuna cevap veren sanatçılardan yalnızca Güneş Terkol ve Fevziye Eyigör, kendini bir feminist olarak nitelediğini söylemiştir. Terkol sadece feminist etiketini sahiplenmez, düzenlenen örgütlü çalışmaların da parçası olmakta, kadın örgütlerinin çalışmalarına da katılmaktadır. Pek çok yerde kadınlarla birlikte bez afişler üreten ve kollektif çalışmalar yapan sanatçının belki de günümüz feminizminin kuralcı olmayan, öğretme çabasından ziyade anlamaya ve kendiyle benzerlikler kurmaya yakın, karşısındaki kişilerle diyalog oluşturmaya çalışan bir sanatçı olarak okumak mümkündür. Güneş Terkol yaptığı atölye çalışmalarında birebir kadınlarla birlikte çalışmakta ve onların sözlerine yer vermektedir. Resim 72'de görülen çalışma Çin'de yapılan hayat üzerine kurulan rüyalarla ilgili bir atölye çalışmasından alınmış ve bu kadınların katılımıyla şekillenmiştir.

Zira daha önce de belirtildiği gibi feministlerin en çok benimsediği görüşlerden biri "kişisel olan politiktir" (personal is political), kadınların birbirleriyle benzer durumları yaşadıklarını farketmeleri ve bunu politik bir gündem oluşturmak için kullanmaları sürecini doğurmuştur. Bugünün feministleri 1970'lerde yaşayan feministlerle kardeşliklerini ve onlara olan borçlarını kabul etmekle birlikte onlardan çok farklıdırlar da. Talepleri onların taleplerinin üzerine kurulmakla beraber güncellenmiştir de. Denilebilir ki; "bu kadınlar, medyanın bayıldığı o tırnaklarını çıkarmış, feministler kuşağından değiller. Bu iyimser, sıva-kolları-işe-koyul feminizmi" (Redfern ve Aune, 2012:12).



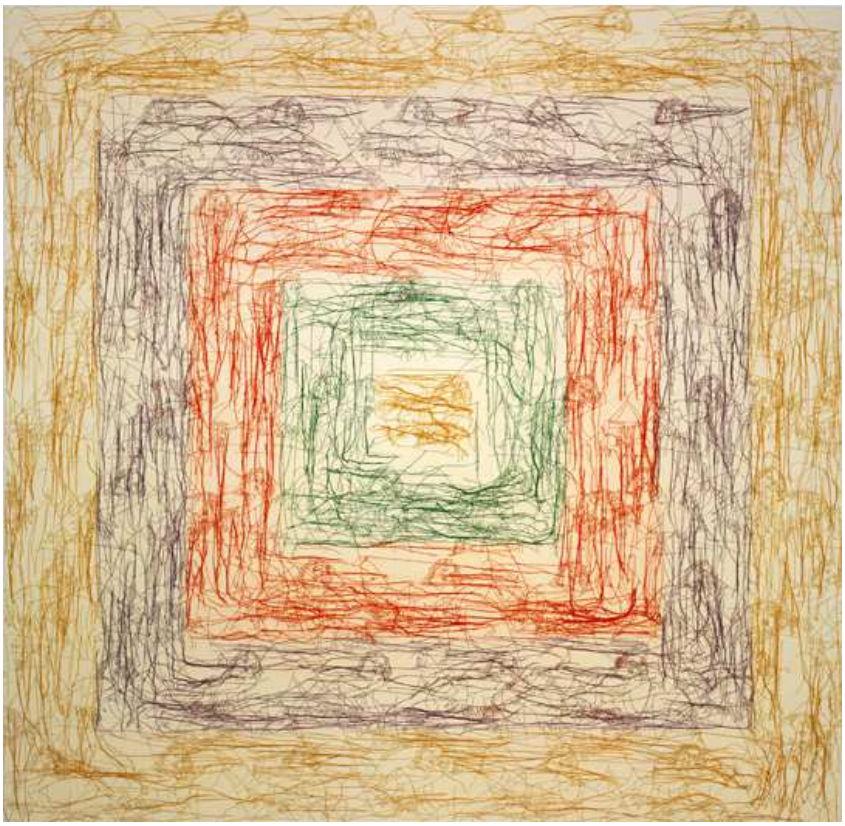
Resim 73: Güneş Terkol, Nehirdeki Rüyalar (Dreams On the River), Çin, 2011.

4.4. EKONOMİKLİK ve ULAŞILABİLİRLİK

Geleneksel malzemelerin aksine tekstil ürünlerinin hemen her yerde bulunabilir bir yapısı vardır. Kişiye ait korunaklı olan her mekanın içinde çeşitli örtüler bulunur. Evler örtülerle sarılıp sarmalanır, kişi çeşitli örtü ve giysilerin içinde saklanır. Kıyafetler, battaniyeler, halılar, çarşaflar, perdeler bir evin içinde sıklıkla görülen tekstil malzemelerdir. Tuvalin temel malzemesinin de kumaş olduğu hatırlanmalıdır. Aynı şekilde bir dönem konar göçer kavimlerin ve Türkiye'de çeşitli evlerin seyirlik malzemesi tuvalden yapılan resimler değil duvar halıları olmuştur. Yani zanaat ürünlerine olan yakınlık kişisel küçük bir sanat evreninin kurulduğunu ama hiçbir zaman ev ya da mahalle dışına çıkmadığını göstermektedir. Dolayısıyla feminist sanatçıların ısrarla hatırlattıkları yerlilere ait zanaatlerin incelenmesi meselesi, tekstil ürünlerinin neden özellikle kadınların sanatında büyük yer kapladığını göstermektedir. Toplumsal ve ekonomik anlamda bireylere biçilen roller gereği, kadınların büyük çoğunluğu eve ait nesneleri düzenlemek ve üretmekle

yükümlü olmuşlardır. Ve bu yükümlülükleri beraberinde kişisel yaratıcılıklarını bir miktar da olsa sergileyebildikleri bir alan açmıştır. Bu nedenledir ki Harriet Powers'ın ürettiği yorganlar ve Navajo battaniyeleri, Aubusson halıları gibi üretimler hemen her zaman tekstil ürünlerinin kişilerin evinde ve el altında bulunduğunu gösterir. Kadın sanatçıların çoğunun da geçmişten gelen bir birikimle ilk yöneldikleri malzemenin bu olması şaşırtıcı değildir.

Tüm bunların dışında vasıfsız ara eleman olarak konfeksiyon atölyelerinde, endüstriyel devrimin başından beri çalışmak durumunda kalmış pek çok kadın için dokuma malzemeleri kolaylıkla biçimlendirebilecekleri bir üründür. Belki de kuşaktan kuşağa geçerek, örtük olarak öğrendikleri bazı becerilerini kullanabilecekleri bir alan, kimseyle yetenek yarıştırmak durumunda kalmadan üretebilecekleri bir sanat olanağı sağlamaktadır.



Resim 74: Ghada Amer, Yeni Albers (the New Albers), 2002.

Tekstil malzemeye yönelik ilginin kuşaktan kuşağa geçtiği bilgisi kesin olarak kanıtlanmış bilimsel bir bulgu değil, sanatçıların zamanla keşfettikleri bir yolculuğun ilk farkındalık anıdır. Yaşamının büyük kısmını Fransa ve Amerika'da geçiren Mısır kökenli sanatçı Ghada Amer farklı bir malzeme kullanma sürecinin Mısır seyahatleri sırasında hatırladıklarıyla başladığını belirtmektedir. Anneannesinin o dönemde satın aldığı elbise patronları içeren biçki dikiş dergileri, Mısırlı kadınların başörtüleri sanatçının ilgisini çekmiştir. 1988 yılında Kahire'deki Pazar alanında annesiyle birlikte dolaşırken kadınlara ait bir moda dergisi olan Venüs dergisine denk gelmiştir. Derginin kapağını süsleyen modelin giysileri son derece modern görünmesine ragmen; yakalar ve etek boyları uzatılmış; örtüler fotomontaj tekniğiyle eklenmiştir (Reilly, 2010:12). "Örtülü kadınlar için hazırlanmış bir tür Vogue dergisiydi" diye açıklamaktadır; "Müslüman geleneğini Batılı bir bakışla birleştiren türden. Kendine bir kimlik arayan bir toplumla karşılaşmak tuhaf bir deneyimdi. Bu durum benim çok hassas olduğum bir noktaydı çünkü o dönemde ben de kendime bir kimlik arıyordum, Fransız mı yoksa Mısırlı mı olduğumu bilmiyordum" (Reilly, 2010:12).

Amer'in ilk çalışmaları da dolayısıyla bu dergilerin içindeki sayısız patron ve giysi üzerine şekillenmiştir. Tam olarak şekillenmemiş, ne bir giysi ne bir resim olarak birbirinin ucuna dikilerek tutturulmuş kumaş parçaları Amer'in ilk çalışmaları olmuştur. *Venus* dergisini keşfettiği bu ilk deneyimleriyle ürettiği çalışmalar, ona kumaş ve dikişin kişiye özgü bir dışavurum alanı ortaya çıkardığını kanıtlamıştır. Böylece 1990'lı yıllarda kalemi iğneyle yer değiştirmeye başlamıştır. Amer hep kadınların dikiş diktiği bir ailede büyürken, nakışı hep uzun, yorucu, zaman alan ve kırılgan bir kadın malzemesi olarak görmüştür. Boya ise hep erkeklere özgü bir malzeme olarak görünmüştür, erkekler tarafından icat edilmiş ve yüzyıllardır erkekler tarafından kullanılan bir malzeme. Her iki estetik dili de kullandığında (boya ve nakış) kendince bir çözüme ulaştığını söylemiştir. İki dili de kullanıyor olması ona aynı zamanda erkek dünyasına giriş konusunda, diğer kadınlara verilmeyen bir izni vermektedir (Reilly, 2010:13). İşte aşağı yukarı bu dönemde (1991) geleneksel sanat mediumunu reddettim, ve onu geleneksel kadın mediumu ile

değiştirerek karşı çıkmaya ve temsilin bir kadının bakış açısından aktarıldığını göstermeye çalıştım" (Reilly, 2010:13).

Tıpkı Amer'in kendine has bir kimlik bulma yolculuğunda malzemeyi kendisine en yakın kişilerde bulması gibi Louise Bourgeois da benzer bir yol izlemiştir. Çocukluklarından beri annesiyle birlikte duvar halılarının restorasyonu ile ilgilendiğinden geleneksel malzemeler ona uzak olmadığı gibi çabuk yönlendirebileceği ve gerekli bilgi birikimini annesinden aldığı bir ürün olmuştur.



Resim 75: Kağıt kesim tasarım, Anonim

Sanatçı Rachel Breen bu farkında olmadan kişinin bilgiye maruz kalarak, istemeden de olsa öğrendiği bilgileri şöyle aktarmaktadır: "Bir sanatçı olarak gittiğim ve yaklaşık üç yıl yaşadığım Çin'de geleneksel kağıt kesimi sanatını incelemiştim. Sarı Irmak (Yellow River) boyunca insanların merkezden çok uzakta ve neredeyse

mağara evlerde kaldıkları bölgeleri bile ziyaret ettim. Yen Chuan köyünde, evdeki makaslar ve güçlü elleriyle, kağıtla muhteşem tasarımlar yapan kesen pek çok kağıt kesim sanatçısına denk geldim. Gelenek anneden kıza geçiyordu." (Breen, 2013)

Sanatçı ziyaretleri sırasında evden eve dolaşırken motiflerin tekrarladığını farketmiş ve motifi ilk üreten kişiyi bulmaya çalışmıştır. Ancak motifleri tekrarlayan hiçkimse ilk üreticiyi tanımamaktadır. "Birkaç girişimden sonra anladım ki motifi yaratan kişinin kim olduğuna kimse bir önem vermemişti." (Breen, 2013) Dantel ya da örgü örme, kırkyama battaniyeler üretme gibi pek çok kadın zanaatinde olduğu gibi kağıt kesiminde de motifler paylaşma ve kopyalama yöntemi ile anneden kıza geçmekteydi.

Joy Garnett sanatın kültürel mirasla biriken koca bir bavul olduğunu söylüyor ve ekliyor; "Sanatçılar gerçekten de çalışmalarının parçası olan unsurların ancak bir kısmının farkında. Çünkü üretilen kültürel materyaller herkese ait. Sıradan insanlara ait ve üretildikten sonra da yine onlara geri dönüyor" (Aktaran: Breen, 2013). Bu durumu New Yorklu sanatçı ve şair Sal Randolph şöyle açıklıyor: "Omlet yapmanın nasıl bir şey olduğunu, bizden önce milyon tane insan denememiş olsaydı, bilemezdik" (Aktaran: Breen, 2013).

Gerçekten de sanata ilişkin malzemelerin ve üretim bilgisinin insanların kültürel mirasının bir parçası olduğu ve tekstil bazlı üretim yapan sanatçıların hemen hepsinin bu malzemeyi elinin altında bulunan kolay şekillendirilebilir bir ürün olarak gördüğü bir gerçek. Gözde İlkin'in anneannesine ait örtüleri keşfettiğini, malzemenin ona bir yerlerden hep geldiğini söylediğini hatırlamak mümkün. Aynı şekilde Merve Üstünalp de çocukluğundan beri aynı malzemeleri gördüğünü ve kumaşla hep haşır neşir olduğunu aktarmaktadır. Gülsün Karamustafa'nın ziyaretleri sırasında keşfettiği ve her evde varlığını hissettiği malzemedir.



Resim 76: Annette Messager, Şişen- İnen (Inflated Deflated), 2006.

Annette Messager de 1970'li yıllarda yaptığı sergilerde bu malzemeyi keşfedişini şöyle açıklamaktadır: "Paris'te Germaine Gallery bir yün firmasının sponsorluğunu yaptığı bir sergi hazırlıyordu. Sergi benim için tetikleyici bir unsurdu çünkü o sıralarda *Boarders* adını verdiğim ve örülmüş küçük giysilerden oluşan bir seri hazırlıyordum. Yünü kullanmak hem ilginç hem de ucuz bir fikirdi… O sıralarda sanat yapmak için fazladan tek kuruşum dahi yoktu" (Messager, 2007:169). Sanatçı ayrıca bütün kumaş işlerinde dikişin çoğu zaman küçümsenen estetik yönünü göstermeye çalıştığını da açıklamaktadır. Onun için kumaş hemen her şekliyle bir Robert Ryman tuvali kadar güzeldir (Messager, 2007:170).



Resim 77: Güneş Terkol, Eczacı (The Pharmacist), 2011.

Sanatçı Güneş Terkol'un malzemeyi keşfi diğer sanatçılar gibi aileden ulaşan bir bilgiyle olmamıştır. Kendi ailesinin mühendislerden oluştuğunu ve dikişe ve kumaşa yönelik bilgiyi onlardan almadığını belirtmiştir. Ancak onun da tekstil ile karşılaşması etrafından çok uzaklaşmadan keşfettiği tekstil atıklar sayesindedir. (Bkz. 3.3. Söz Alanı Olarak Pankart, s.92) Oturduğu semtin yakınlarında bulduğu bu kullanılmayan kumaşların çokluğu, geri dönüştürülebilirliği malzemeyi şekillendirmek üzerine kafa yormasında yol açmıştır. Aynı şekilde sanatçı, daha önce de belirtildiği üzere malzemeyi seçmesindeki en büyük etkenin malzemenin ucuz ve kolay ulaşılabilir ürün olmasına bağlamaktadır. Aynı şekilde tekstil ürünleri kolaylıkla taşınabilir ve bir yerden bir başka yere zahmetsizce ulaştırılabilmektedir.

Günümüz sanatçılarının malzemeye yönelik ilgisi de tıpkı zanaat ustaları gibi belli bir kültürel birikime maruz kalmanın sonucunda, farklı biçimlerde olsa da gerçekleşmiştir. Aynı şekilde bu malzemenin hemen herkesin elinin altında, evinin içinde, kendisine en yakın mesafede bulunuyor olması ve malzemeyi biçimlendirmeye yönelik, net olmasa bile hali hazırda varolan bilgiler; sanatçıların

bu malzemeye kolay ulaşmasına sebep olmuştur. Aynı şekilde tekstil ürünlerinin bronz, mermer, boya gibi geleneksel ürünlerden daha ucuz ve iddiasız oluşu, pek çok kişinin deneme- yanılma yöntemiyle de olsa malzemeyi yönlendirmeye ve biçimlendirmeye çalışmasına olanak sağlamıştır. Böylece zanaatlere ve giyim, konfeksiyon vb. tekstil ve moda sanayiine mal edilen bir ürün sanatçıların güncellediği bir malzeme olarak sunulmuştur.

4.5. EMEK ÜRÜNÜNÜN GÖRÜNÜRLÜK KAZANMASI

Gerek Harriet Powers'dan günümüze, gerekse 1970li yılların feminist sanatına kadar zanaatle ilgili üretilen sanatsal çalışmaların her birinin derdi belli bir emeği görünür hale getirmektir. Çoğunlukla bu amaç, bu denli iddialı şekilde dillendirilmese de "diyalog kurmak", "alışkanlıkları ve örtük bilgileri sergilemek", "paylaşmak" gibi kelimelerle alttan alta hissedilen; aslında zanaatlere ilişkin görmezden gelinen ya da hor görülen emeğin, çok daha eski çağlarda bir zanaat sayılan sanatın temeli olduğunu göstermektir. Bugün sanatın zanaatlerden çok daha farklı bir kategori olduğunu, yaratıcı düşünce ile şekillendiğini ve yeni sorular soran bir bilgi türü olduğunu ifade etmekle birlikte; sanat yapmak için kullanılan araçların zanaatlerden çok da farklı olmadığını biliyor ve sanatın zanaatten tam olarak hangi noktada ayrıldığını kestirmekte bir miktar zorlanıyoruz. Zira zanaatlerin her biri kopyalana kopyalana gelişmiş bir birikim olmanın yanı sıra, her bir ustanın zamanla geliştirdiği kendine özgü küçük mütevazı ayrıntıları olan ve insan faktörünün devreye girerek zenginleştirdiği ürünlerdir.

Çalışma kapsamında görüşülen sanatçıların büyük kısmı emeğin görünür kılınmasına yönelik özel bir çabalarının olmadığını belirtmişler ancak malzemeyi yönlendirmeye ilişkin bilgi birikimini (Güneş Terkol, Fırat Neziroğlu hariç) çoğunlukla aileden edindiklerini saklamamışlardır. Bu birikimi çoğunlukla yine aile ile ilgili ya da kadınlık durumuyla ilgili soru ve sorunları aktarmada kullanmışlardır.

Miriam Schapiro'nun kumaş malzeme ile ilk yaptığı çalışmalarda zanaatlere duyduğu ilgi baskındır. Dekoratif görülerek dışlanan el sanatlarının niçin diğer sanatlardan aşağı görüldüğünü sorgulamıştır. Özellikle antik çağlardan orta çağa dek, bir dönem, sanatın da bir zanaat olarak görüldüğü göz önüne alınırsa bu durum daha karmaşık bir hal almaktadır. Hele ki, Powers'ın ve yerlilere ait yorgan ve battaniyelerinin; kişilerin kendince geliştirdiği motif, desen ve yaratıcılıkla bezendiği fark edilir ve tüm bu kolajların dünya kübizmi ve kolajı henüz keşfetmeden önce gerçekleştiği göz önüne alınırsa, durum daha da muğlaklaşır. Zanaatlerin her ne kadar kendince mütevazı yaratıcılık alanları mevcutsa da zanaat ustaları bugün sanatçı olarak adlandırılmamaktadır. Aynı şekilde sanatçılar da el emeğinin görünür kılınması amacını çok iddialı bulmakta; çalışmalarını bu amaçla gerçekleştirmediklerini söylemektedirler. Yine de dikiş makinesi, kasnak, dokuma tezgahı, nakış ipi vb. malzemelerle üretilen sanatın "emek"e referans verdiği de gerçektir.

Örneğin Fırat Neziroğlu, nasıl sanatla ilgilenmeye başladığını aktarırken zanaatlerin bir koluna ait merakının zamanla kendi kendine öğreterek geliştirdiği ama herşeyden önce iplerin düzeni ve nasıl dokunması gerektiğine ilişkin tarifleyemediği bir önbilgisinin olduğunu işaret etmektedir. "Küçüklükten beri bir gerçeklik yakalama peşindeydim. Sanatın hangi kolu olacağını bilmeden herhangi bir şekilde sanatla ilgileneceğimi biliyordum. Dokuma da kendiliğinden geldi çattı hayatıma. Orta okuldayken dedeme yalan söyledim. Okuldan dokuma yapmamızı istiyorlar, bir çerçeve yapar mısın diye rica ettim. Oysa okulda buna dair hiçbir ders yoktu ve şans eseri üniversiteye başlayana, hatta üniversite ikinci sınıfa kadar hiç dokuma görmeyecektim. Dedem küçücük bir çerçeve yaptı bana, çivileri çaktı. Gerçekten kimseden görmeden içgüdüsel olarak dokuyor (bir sezen aksu portresi) annem okulumla ilgili tüm bilgilere sahip olduğu için yalanım ortaya çıkmasın diye yatağımın altında saklıyordum çerçevemi. Derken bu tezgah yakalandı annem tarafından. "Ne yapıyorsun?" diye başlayan ve destek görmeyen bir eylem olarak yıllarca saklı kaldı bu istek." (F.Neziroğlu ile kişisel iletişim, 7 Mart 2014)

Yıllar sonra Güzel Sanatlar Fakültesi Moda Tasarım bölümüne yine ailesinin (annesinin) isteği üzerine başlayıp kolayca ve fazla sorgulamadan adapte olan Neziroğlu ikinci sınıfa geçtiğinde koridorda duyduğu metallerin birbirine

çarpmasıyla oluşan yabancı bir sese kulak vermiş ve bu merakı hayatını değiştiren bir karşılaşmaya yol açmıştır. Önünde numune bir dokuma tezgahı bulunmaktadır.



Resim 78: Fırat Neziroğlu, Yeşil Çimler (Green Grass), kilim.

"O an biliyordum ne istediğimi. Kimse öğretmeden çözdüm yine… İplerin düzeni, birbiri ile ilişkisi kendiliğinden oluşan hakkında tarif edemediğim bir bilgiye sahibim. Önceleri kağıt üzerine koca desenler çizer, nasıl dokunur diye düşünürdüm. Sonraları kâğıda da gerek kalmadı, birbirinden karışık kumaş örgülerini göz kararı yapabilir oldum. Kendime ait bir teknikle, normalde tezgah üzerinde uygulanamayacak desenler dokumaya başladım. Hep destek görmek istedim... olmadı." (F.Neziroğlu ile kişisel iletişim, 7 Mart 2014)

Üniversite yıllarında sadece iyi olduğunu göstermek için değil kendince okulda kabul görmek için her yarışmaya katılan sanatçı, kişisel gelişimi sürecini olması gerektiği gibi tamamlamadığını ve bazı kurallardan yoksun büyümekte

olduğunu fark etmiştir. Bu yoksunluğun ise yaratıcılığını tetikleyen faktör olduğunu belirtmektedir: "Bir çizime başlarken ne yapılmış diye değil, ne yapılamaz ve ben onu nasıl yaparım diye başlıyorum. İçine biraz ergonomi, bolca estetik katıp, hayatımda olmayan kuralları, tasarımlarımın basit halleri içine ekliyorum." (F. Neziroğlu ile kişisel iletişim, 7 Mart 2014)

Ancak kısa süre sonra bu tasarımcılık halinden de rahatsız olan sanatçı kendiliğinden yeni keşifler yapmaya başlamış ve bu kez pencere kasası üzerine çakılmış çivilerle üzerinde ilk deneysel dokumalarını gerçekleştirdiği ve insan figürü çalıştığı işlerini üretmiştir.

Fırat Neziroğlunun bir miktar içgüdüsel bir miktar ise zamanla kendi kendine öğreterek bir zanaatin üzerine inşa ettiği sanatı, sanatın "emek" ile ne kadar içiçe geçebileceğinin bir örneğidir. Yine benzer bir içgüdüsel bilgi Güneş Terkol'un kadınlarla birlikte yaptığı atölye çalışmalarında da görülmektedir. Atölyeye gelen kadınların bazılarının hiç dikiş bilgisi olmadığı halde yaratıcılıklarını sergileyebilecekleri kadar basit bir dille, bazen fotoğraf ve kağıtla bazense sadece sözleri yazarak oluşturdukları kumaş pankartlar da yıllar yılı kadınlara atfedilen el emeğinin güncellenmiş bir versiyonudur.

Gülsün Karamustafa, tekstil malzeme ile üretilmiş bir sanat nesnesinin galerilerde ya da bir sergide bulunmasıyla emeğin görünür kılınamayacağını ancak bunun proje bazlı çalışmalarla gerçekleştirilebileceğini belirtmiştir (Bkz. 3.1. Bir Kültür Nesnesi Olarak Yorgan, Halı ve Örtüler, s.72) Ancak bu tür projelerin hangi noktada sanatla birleştiği, hangi noktada bir sosyal sorumluluk projesi olduğu, katılımcılarına ne sağladığı noktaları bir miktar bulanıktır. Aynı şekilde sosyal sorumluluk projeleri bugün "projecilik" olarak nitelendirilebilen; çalışma süresi boyunca kişilere fayda sağlayan ancak sonradan sonuçlarının ve görünür kazanımlarının çok kestirilemediği, devamlılığın sağlanamadığı bir alışkanlık olmuştur. Projecilik özellikle Türkiye'de feminist grupların çeşitli sıkıntıları olduğunu belirttiği bir alandır. Ancak küçük çaplı kazanımları fazla olduğundan ve fon sağlamak, bazı ufak tefek değişimler yaratabilmek adına pek çok grup proje bazlı çalışmak durumunda kalmıştır.

Projecilik anlayışının sorunları şu şekilde sıralanabilir: Projenin piyasadaki taleplere uygun olup olmadığı, beceriye ve zanaate dayalı çalışmalarda pazarın etkili şekilde kullanılıp kullanılmadığı, projenin dönüştürücü bir etkisinin bulunup bulunmadığı, kadınların yaşam koşullarına uygunluğu projenin başarılı olup olmayacağının sinyallerini vermektedir. Zira pek çok proje sonrasında kısa dönemli hedeflere ulaşılmasının ardından proje katılımcıları yeniden eski hayatlarına geri dönmektedir.

Özellikle projecilik anlayışının kadınlara yönelik projelerle hayata geçirilmesi söz konsudur zira bu tür çalışmalarda kullanılacak fonları sağlayan kurumlar mevcuttur. Avrupa Birliği ve Birleşmiş Milletler'in kadınların refah düzeyinin ve özgürlüğünün arttırılmasına ilişkin fonları bulunmaktadır. Ancak bu fonların yoksulluğun yönetilerek idare edilmesinin kılıfı olup olmadığı hala bir soru işaretidir.

> "Daha geniş açıdan bakarsak, Dünya Bankası'nın 'yoksullar yararına seçtiği hedefler' çerçevesinde, 'küçük ölçekli üretim programları ve el zanaatleri projeleri', 'cemaate dayalı eğitim ve istihdam programları', 'yerel düzeydeki topluluklara sınırlı miktarda hayatta kalma olanağı mı' sağlıyor ve böylece 'yoksulluğun mikro düzeyde yönetilmesinin örneğini mi oluşturuyorlar?" (Bora ve Günal, 2011:170)

Kadınlara ilişkin projelerle ilgili bir başka sorun ise projeyi düzenleyen kadınların bir baskı unsuru olup olmadığı ve kendilerini bir rol model gibi sunup sunmadığına ilişkin sorundur: "Varolan koşulları zorlayan, kadınların katılımlarını zorlaştıran, onlara daha çok bir misyoner bakış açısı ile yaklaşan, çalışanların kendilerini 'kurtulmuş' ve 'özgür' olarak değerlendirdiği ve 'koşulları zor, zavallı kadınlara' hizmet götürme anlayışı ile hareket ettiği bir çok proje kaynak israfından öteye gidememiştir" (Bora ve Günal, 2011:163).

Bu tür projeler hem kadınların devamlı olarak mağdur olduğu fikrinden beslenmekte, hem karşısındaki üzerinde bir hegemonya kurmakta, hem de mağduriyeti beslemekten öteye gidememektedir. Kuşkusuz kadınları pasif ögeler gibi görmek ve proje bazlı çalışmalar sonrasında eski hayatlarına oldukları gibi döndüklerini iddia etmek maksadını aşan bir açıklamadır. Öncelikle bu kadınlara inanmamak ve kendi istekleri doğrultusunda değişebileceklerine yönelik güce değer

vermemek demektir. “Kadınlara yönelik projeler kadınların kendi inisiyatifleriyle yönlendirilebilir. Sorunlar sadece fon sağlayan kuruluşların değil, daha çok projelerin uygulanması, değerlendirilmesi ve bunlardan öğrenilmesinden de kaynaklanmaktadır” (Bora ve Günal, 2011:171).

Örneğin Sulukule’de kentsel dönüşüm sonrasında yıkılan mahallelelerinden ayrılmak durumunda kalan kadınların inisiyatifiyle çalışan Kader Kısmet Atölyesi benzer bir gruptur. “Eski gazetelerden yaptıkları poşetler, el işleri, baskılı tişört, çanta ve şallarla aile bütçelerine katkıda bulunan, işsiz ev kadınlarına iş imkanları ve özgüven sağlayan gönüllülere Sulukule'deki kentsel dönüşüme karşı kurulan Üretici Dayanışma Derneği de destek veriyor” (Birgün, 2013) El becerilerini birbirlerine öğreterek çalışan ve atölyede ürettiklerini internet üzerinden ya da çeşitli kermesler ile satan bir grup olan Kader Kısmet atölyesi büyük kazançalardan ziyade bir dayanışma grubu olmanın ve eve destek oluyor olmanın verdiği duyguyla çalışmaktadır. Atölyenin tek kuralının ise dayanışma olduğu söylenmektedir: “Bilen bilmeyene öğretiyor, birbirini destekliyor. Bir arada çalışmaktan doğan güzellik herkese çok iyi geliyor. Annelerini neşe içinde çalışırken görmek, çocukları da çok olumlu etkiliyor” (Kader Kısmet Atölyesi, 2013)

Kader Kısmet Atölyesi gibi pek çok grup bulunmakta ve bu gruplar bazen bireyler olarak iş arayan kadınları desteklemekte, onların ürettiklerini satabilmek ve katkı sağlayabilmek adına çalışmaktadırlar. Ancak bu tür çalışma gruplarının vasfı ve misyonu sanattan çok öte bir yerde bulunmakla birlikte sanatçının ancak destek verebileceği ya da katkı sunabileceği bir platform olmaktan ibarettir. Sanatçının bireysel çabasının ve iyi niyetinin ‘kurtarılmış birey’ olarak anlaşılmaktan öteye gidemeyeceği, kollektif grup içinde bireyselliğini eritemediği sürece de yararlı olamayacağı açıktır. Bugünün sanatçılarının pek çoğunun gönüllü olarak katıldığı bu projeler dolayısıyla ya destek verdikleri ama adlarını önce çıkarmadıkları projelerdir, ya da kısa vadeli atölye çalışmalarıdır ve bir becerinin öğretilmesinden öteye gitmemektedir. Aynı şekilde sanatçı belli bir zanaati öne çıkardığı bireysel çalışmalarında da ancak ve ancak o emeğin öne çıkarılması ve hakkında konuşulmasını sağlayabilmektedir.

SONUÇ

"1980 Sonrası Çağdaş Türkiye Sanatında Bir Eylem Olarak Dikiş ve Bir Malzeme Olarak Tekstil" adını taşıyan bu çalışma 1980 sonrasında Türkiye'de üretilen sanatın izini sürmek, altmetinlerini aramak, dünya sanatı içinde onu anlamlandırmaya ve konumlandırmaya çalışmak, amaçlarıyla uyum sağlayıp sağlamadığını görebilmek için yazıldı. Tezin üretim süreci ile ilgili en büyük sıkıntılardan biri dünyadaki benzerleriyle kıyaslanamayacak ölçüde hakkında az yazılı kaynak bulunmasıydı. Her ne kadar 1980 sonrasında uluslararası piyasalara entegre olmuş, onlarla diyalog halinde, pazarın içinde varolan bir sanat ortamından bahsediyor olsak bile, bu sanatın yazın ile ilgili olan kısmı, arşiv ve kayıtlarının varlığı, tutulmuş bir tarihinin olmaması Türkiye toplumuna ait hafızasızlık sorununun bir başka örneğiydi. Varolan kayıtların büyük kısmı, küçük dosyalar halinde özel kurumların bünyesindeki kütüphanelerde, bazı sayıları eksik olarak da olsa tutulmuş sanat dergisi arşivleri arasında, internet üzerinde yeni yeni tutulan sergi bültenlerinde bulunuyordu. Türkiye'nin çok az sanatçısı adına üretilmiş yayın vardı ve bu yayınlar da belli bir döneme ya da sanat türüne ilişkin değil kişiler bazlı yapılmış çalışmalardı.

Tez ile ilgili bir diğer sorun cinsiyet bazlı bir araştırmanın mı söz konusu olması gerektiği, yoksa cinsiyetlerin üstünde bir bakış mı olması gerektiğiydi. Yani mesele feminizm üzerinden alınırsa erkek sanatçılar dışlanmış olacak; malzeme üzerinden ele alınırsa ise söylem dışlanmış olacaktı. Konuyu salt feminizm üzerinden ele almak; erkek sanatçıların sıklıkla değindiği; malzemeye yönelik arayış, plastik bir dil arama, malzemeyi güncelleme, zanaatlere yönelik ilgi, performativite gibi yönlerin net aktarılmadığı bir tezi beraberinde getirecekti. Bu nedenle her ne kadar tez içinde feminizmin sahiplenilmemesine ilişkin bazı sorular ve eleştiriler içinde bulunulduysa dahi, çelişkiye düşme pahasına cinsiyetler üstü bakmaya çalışan bir araştırma hazırlanması amaçlandı. Ancak araştırmanın başından itibaren kadınların bu malzemeyi baskın olarak kullanması kuşkusuz tezin içinde feminizmin geniş bir yer kaplamasına yol açtı. Tarihin ele alınışı bakımından, kapitalizmin kadınları vasıfsız işçi (ancak muhtaç-sömürülebilir kişi) statüsünde ele alarak onları bu

malzemeye itiyor oluşu ve sonrasında feminist sanatın ve sanat tarihinin bu malzemeyi bir feminist duruş sergiliyor olması bakımından benimsemesi, benzer bir feminist düşüncenin Türkiye coğrafyası sınırları içerisinde sahiplenilmiş olabileceği fikrini oluşturdu.

Ancak, yazılı kaynakların yetersizliği nedeniyle, çoğunlukla birebir görüşme ve yazışmalarla alınan fikirler doğrultusunda, durumun öyle olmadığı görüldü. "Feminizm"; tekstil bazlı çalışan sanatçıların sadece ikisi, Güneş Terkol ve Fevziye Eyigör tarafından sahiplenilmekteydi. Sanatçıların diğerleri, hangi yaş grubundan ve hangi ekolden olurlarsa olsunlar, feminizmi bir miktar demode ve cinsiyetçi bir yaklaşım olarak görmekteydiler. Çoğunluğunun görüşüne göre feminizm artık bir miktar geçmişe ilişkin bir sorundu ve artık cinsiyetler üstü ve geçişliliğin olduğu bir zamanı yaşıyorduk. Bu nedenle, çalışma içerisinde, feminizmi bugün de sahiplenen kişilerin görüşlerine de yer verildi. Bu görüşler içinde feminizmin cinsiyetler arası geçişliliği dışlamadığı, her cinsiyet için özgürlüğü ve hakları savunduğu önerisi göze çarpıyor; feminizme ilişkin önyargıların ve kalıpların insanların zihinlerini şekillendirdiği fikri öne çıkıyordu.

Türkiye'de kadın sanatçıların büyük kısmı "kadın sanatçılar" sergilerine katılıyor, "kadın sorunları" üzerine üretimlerde bulunuyorlardı. Sorulduğunda kadın hakları ile ilgili talepleri, eşitliğe yönelik düşünceleri paylaşıyor; şiddetin insan hayatında olmaması gerektiğini savunuyor ancak feminizmi bir kelime olarak sahiplenmiyorlardı. Ancak bu durumun bugünün dünyadaki diğer sanatçılardan farklı olduğu da söylenemez. Bu nedenle tez içerisinde çoğunlukla Batı'da bilinen sanatçıların görüşlerinden alıntılar yapıldı. Bugünden bakıldığında sanatçılara feminizm bir miktar demode görünüyor ama talepleri hala geçerli ve meşru bir düşünce yapısı olduğu ise bir gerçek.

Feminizmi sahiplenen ilk kuşak sanatçıların nasıl bir yolculukla bu sürece başladığı, taleplerinin neler olduğu, niçin tekstil malzemeyle çalıştıkları sorusunun peşinde sürüklediği konulara tez içinde yer verildi. 1970'li yıllarda kadınların cinsiyetlerine yönelik yaşadığı bu aydınlanma beraberinde nasıl bir miras getirdi ve bu mirasın kazanımları nelerdi, tezin ilk bölümünde bir arkaplan çalışması ve tarihsel açıklama olarak yer almak durumunda kaldı. İkinci bölümdeki 1980 Sonrası

Türkiyesi'nin hem toplumsal, siyasal ve ekonomik incelemesinin hem de sanatsal atmosferinin incelenmesi ise tezin varolduğu ve kapsayacağı alanın sınırlarının çizilmesinin gerekliliği açısından elzemdi. Dolayısıyla tezin ana gövdesini oluşturan, malzemeye ve söyleme yönelik araştırmayı içeren bölüm sıklıkla geri dönerek ilk iki bölümü referans gösteren bir yapıya sahip oldu. Sanatçıların bir bölümü de tezin ilk bölümünde bahsi geçen isimleri ve çalışmalarını anmaktaydılar; bu nedenle bölümlerin kendi aralarında birbiriyle konuştuğu ve diğer unsurları işaret ederek yoluna devam eden dairesel bir döngü yapısında olduğunu söylemek mümkündür. Ancak sanatçıların çoğu örnek olarak gösterdikleri feminist sanatçıları ismen ansalar dahi söylemi benimsemediklerini ve kendilerine birer model olarak almadıklarını ifade etmektedirler. Yani sanat nesnesinin biçimine ve tekniğine aşina hissetmekle birlikte, söz konusu sanatçıların feminist duruşuna sahip olmadıklarını da ayrıca belirtmektedirler. Yine Türkiyeli sanatçıların büyük çoğunluğu sadece feminist duruşun değil, dikişin ve dokumanın da bir kadın tekniği olarak sahiplenilmesine şüphe ile yaklaşıyorlardı. Kendi feminizmini çok kişisel bir açıdan ele aldığını söyleyen Louise Bourgeois'nın dikişin iyileştiren ve onaran gücüne yaptığı türde bir vurgu bile yine çok az sanatçı tarafından kabul görüyordu. Dolayısıyla Türkiyeli sanatçıların dikişi bir teknik olarak kullandığını söylemek mümkünse de; feminist sanatla ilgili mirası devraldığını söylemek mümkün görünmüyor.

Tez içerisinde referans gösterilen erkek sanatçıların malzemeye dokundukları noktalar ve gerekçeleri ise son derece farklıydı. Ancak kendi içlerinde tutarlı ve sürekli işleyen bir mekanizmayla bu malzemeyi sorguluyorlar ve bunu yaparken kadınlardan farklı alanları işaret ediyorlardı. Kadın sanatçıların feminizmi sahiplenip sahiplenmedikleri sorusuna sıklıkla verdikleri cevap olan "bu malzemeyi kullanan erkekler de var" cümlesi, bu sanatçıların malzemeye ilişkin duruşlarının incelenmesi gerekçesini oluşturdu. Yine bu gerekçe sebebiyle, çalışma çelişkiye düşme pahasına da olsa erkek sanatçıları kapsadı.

Bu araştırma, Türkiye gibi kayıt ve arşiv tutulmasına ilişkin hafıza sorunları yaşayan bir coğrafyada çoğunlukla sözlü bir tarih tutarak da olsa yol almaya çalışan, zamana not düşme çabası içinde bir incelemedir. Bu incelemeyi kişiler üzerine bir araştırmadan çok, meseleler üzerine düşünmeye çalışan, sorular içindeki çelişkileri ve benzerlikleri işaret etme amacı güden, bugünün sanatçılarının batı sanatı

kapsamındaki duruş ve konumlarını irdeleyen bir tez olarak görmek mümkündür. Birbirinden kopuk olarak dosyalar içinde saklı duran, internette geniş bir bilgi yığınının içerisinde bulunamayan, zamanın koşulları gereği hızla bakılıp geçilen pek çok güncel sanat çalışmasını ve yaratıcılarının sözlerini bir araya getirme amacı gütmektedir.

Her ne kadar araştırma süresince kapsayıcı olunmaya, üreten pek çok kişiyi ve çalışmalarını dahil etmiş olmaya çalışılmışsa da, konuların üstüste birikerek içinden çıkılamaz bir yığın oluşturduğu bir yapı olmaması için; bazı çalışmalar seçilmek ve bazı çalışmalar da dışarıda bırakmak zorunda kalındı. Kuşkusuz bu seçimler belli soru ve kıstaslar dahilinde yapılmışsa dahi öznel yargıları içermektedir. Dahası sanat gibi büyük ve herkesin herkesi bilmediği, her bilgiye her zaman sahip olamayacağı devasa bir alanda yol alınmaya çalışılmıştır. Bu nedenle konuyu inceleyecek bir başka kişi aynı kapsama, başka sanatçıları ve başka sanat nesnelerini alabileceği gibi, bu çalışmaları başka başlıklarla irdeleyip bambaşka kullanım gerekçeleri sunabilir.

“1980 Sonrası Çağdaş Türkiye Sanatında Sanatsal Bir Eylem Olarak Dikiş ve Sanatsal Bir Malzeme Olarak Tekstil” isimli bu tez; dönemin ve onu yaratan koşulların rehberliğinde; bugünün sanatında kullanılan bir malzeme üzerinden; sanata farklı bir açıdan bakmak ve ona gösterdiği ürünler üzerinden yeni sorular sorarak; yorumlamak, açımlamak ve zenginleştirmeye çalışmak amacıyla hazırlanmış bir okumadır.

KAYNAKLAR

KİTAPLAR:

Acar-Savran, Gülnur. (2004) *Diyalektik Bir Feminizm İçin Beden Emek Tarih*. İstanbul: Kanat Kitap

Ahmad, Feroz. (1999) *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. (Çev. Yavuz Alogan) İstanbul: Kaynak Yayınları.

Antmen, Ahu. (2009) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları

Antmen Ahu. (2008) *Sanat Cinsiyet.* İstanbul: İletişim Yayınları

Antmen, Ahu. Fatmagül Berktay. Levent Çalıkoğlu vd. (2011) *Hayal ve Hakikat: Türkiye'de Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar*. İstanbul: İstanbul Modern.

Artun, Ali. (2011) *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Berktay, Fatmagül. (2010) *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları

Bora, Aksu ve Asena Günal. (2011) *90'larda Türkiye'de Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Brehm, Margrit. (2007) *Füsun Onur, Dikkatli Gözler İçin* (Çev. Barış Tut) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Brown, Neal. (2006) *Tracey Emin.* London: Tate Publishing.

Buck-Morss, Susan. (2007) *Görmenin Diyalektiği.* (Çev. Ferit Burak Aydar) İstanbul: Metis.

Celant, Germano. (2010) *Louis Bourgeois, the Fabric Works*. Milan: Skira.

Chicago, Judy. (2006) *Through the Flower, My Struggle As A Woman Artist.* Lincoln: Author's Choice Press.

Chicago, Judy. (2007) *the Dinner Party*. New York: Merrell Publishing.

Çalıkoğlu, Levent. (2008) *90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

De Beauvoir, Simone. (1993) *İkinci Cins*. (Çev. Bertan Onaran) İstanbul: Payel Yayınları

Donovan, Josephine. (2001) *Feminist Teori*. (Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan) İstanbul: İletişim Yayınları

Elliott, Marguerite ve Maria Karras. (2011) *The Woman's Building & Feminist Art Education.* Los Angeles: Otis College of Art & Design.

Emin, Tracey. (2006) *Strangeland.* London:Sceptre.

Emin, Tracey. (2011) *My Life In A Coloumn*. London: Rizzoli International Publications.

Fields, Jill. (2012) *Entering the Picture.* New York: Routledge.

Gilman, Larry. (2001) *Threads of Vision: Towards A New Feminine Poetics.* Cleveland: Cleveland Centre for Contemporary Art.

Gouma Peterson, Thalia. (1999) *Miriam Schapiro, Shaping the Fragments of Art and Life.* New York: Harry N. Abrams Inc.

Guerrilla Girls. (1998) *the Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art.* New York: Penguin Publishing.

Harrison Charles. ve Paul Wood. (2005) *Art in Theory.* UK: Blakwell Publishing.

Haydaroğlu, Mine. (2009*) Şükran Moral: Aşk ve Şiddet.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Heinrich, Barbara. (2007) *Güllerim Tahayyüllerim*. (Çev. Erden Kosova) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Madra, Beral. (2003) *İki Yılda Bir Sanat.* İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Marx, Engels, Lenin (2002) *Kadın ve Aile*. (Çev. Arif Gelen) Ankara: Sol Yayınları

Messager, Annette. (2007) *Messengers.* London: Heyward Publishing.

Redfern, Catherine ve Kristin Aune. (2012) *Baş Harfi F*. (Çev. Aksu Bora ve Simten Coşar) Ankara: Ayizi Kitap.

Reilly, Maura. (2010) *Ghada Amer*. New York: Gregory Miller & Co.

Sander, Oral. (2001) *Siyasi Tarih, İlkçağlardan 1918'e*. İstanbul: İmge Yayınları.

Sönmez, Ayşegül. (2009) *Haksız Tahrik*. İstanbul: Alef Yayınları.

Sönmez, Necmi. (2008) *Cengiz Çekil, Bir Tanık.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Wollstonecraft, Mary. (2012) *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi.* (Çev. Deniz Hakyemez) İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Yardımcı, Sibel. (2005) *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Zürcher, Erik Jan. (1995) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Çev. Yasemin Saner Gönen) İstanbul: İletişim Yayınları.

DERGİ VE MAKALELER:

"Tekstil Çalışanlarının %40'ı Kadın." (2014) Pazartesi, 40:12

Aliçavuşoğlu, Esra ve Ahu Antmen. (2006) "*Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçılar Üzerine Canan Beykal ile Söyleşi."* Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, 1:152

Baş, Tennur. (2010) "*Feminist Bir Eylem Alanı: Örgü"*. Amargi, 15:77

Gökduman, Şafak Güneş. (2011) "*Pop Artta Bir Kadın: Jann Haworth*." Rh Art Magazine. 48:36

İNTERNET ÜZERİNDEN YARARLANILAN E-KİTAP VE MAKALELER:

Artsümer. (2010) http://www.artsumer.com/gallery/expressrelease/24 2013.
Artsümer. (2013) http://artsumer.blogspot.com.tr/2013/09/sergi-exhibition-merve-ustunalp.html#!/2013/09/sergi-exhibition-merve-ustunalp.html , 2014.

Breen, Rachel. (2013) *Art For Everyone's Sake*. Guernicamag. http://www.guernicamag.com/daily/rachel-breen-art-for-everyones-sake/ , 2014.

Birgün. (2013) http://birgun.net/haber/sulukulede-evleri-yikildi-onlar-ayakta-7638.html , 2014.

Eyigör, Fevziye. (2013) http://fevziye-eyigor.blogspot.com/2013/03/tamamlayc-parergonlar-suplemental.html bu resimler ile ilgili röportaj için ayrıca bknz: http://feyigor-arttick.blogspot.com/2013/05/fevziye-eyigor-pelikoglu-ile-roportaj.html ,2013.

Eyigör, Fevziye. (2012) http://fevziye-eyigor.blogspot.com/2012/11/a-simulasyon-ve-asimilasyon-2002.html , 2013.

GaleriNon. (2012) http://galerinon.com/tr/exhibition-gunes-terkol 2013.

İlkin, Gözde. (2011) http://gozdeilkin.blogspot.com.tr/ ,2013.

Kader Kısmet Atölyesi. (2013)

http://kaderkismetatolyesi.blogspot.com.tr/p/hakkimizda.html ,2014.

Karababa, Ayşe. (2011) http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanat-dile-geliyor/400 , 2013.

Oğuz, Ayşegül. (2010)
http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=975181 2013.

Rampa. (2014) ttp://www.rampaistanbul.com/tr/exhibition/an-ordinary-love/#installation_shots_2547 , 2014.

Salt. (2012) http://saltonline.org/tr/328/altan-gurman , 2014.

Sosyalist Feminist Kolektif (2013)
http://www.sosyalistfeministkolektif.org/mutfak-cadilari/calismak-istiyoruz-ama-esnek-degil/400-qsera-tekstilde-gunluk-kadin-isciq , 2014.

Terkol, Güneş. (2012)
http://gunesterkol.blogspot.com.tr/2012/05/tanas-23-may-28-july.html 2013.

Turanlı, Pınar. (2011)
http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=15&articleID=918&bhcp=1 , 2013.

Üstünalp, Merve. (2013) http://merveustunalp.blogspot.com.tr/ ,2013.

GÖRÜŞMELER:

Gülsün Karamustafa ile kişisel iletişim, 18 Kasım 2013.
Fırat Neziroğlu ile kişisel iletişim, 7 Mart 2014.
Gözde İlkin ile kişisel iletişim, 3 Aralık 2013.
Güneş Terkol ile kişisel iletişim, 24 Aralık 2013.
Fevziye Eyigör Pelikoğlu ile kişisel iletişim, 17 Aralık 2013.
Merve Üstünalp ile kişisel iletişim, 13 Ocak 2014.
Funda Alkan ile kişisel iletişim, 3 Şubat 2014.
Neriman Polat ile kişisel iletişim, 21 Mart 2014.