T.C. DOĞUŞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM FAKÜLTESİ
PLASTİK SANATLAR YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

1980 SONRASI, KADIN İMGESİNİN YAZILI MEDYADA KULLANIM YÖNTEMLERİNİN TÜRK PLASTİK SANATINA ETKİLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Deniz Sağdıç May
201385009

Tez Danışmanı

Prof.Dr. Ayşe Özel

İstanbul, Kasım 2015

DOĞUŞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM FAKÜLTESİ
PLASTİK SANATLAR YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

1980 SONRASI, KADIN İMGESİNİN YAZILI MEDYADA KULLANIM YÖNTEMLERİNİN TÜRK PLASTİK SANATINA ETKİLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Deniz Sağdıç May
201385009

Tez Danışmanı

Prof.Dr. Ayşe Özel

İstanbul, Kasım 2015

ÖNSÖZ

Eğitimim boyunca öğrencisi olduğum, değerli sanat sevdalısı Prof. Dr. M.Sıtkı Erinç'i, danışmanlığını yaptığı bu araştırmanın ortasında, uzun süredir mücadelesini verdiği hastalığa yenik düşmesi sonucu kaybettik. Sadece tez danışmanımı değil, ülkemiz bilim dünyasının önemli bir ismini, nazik kişiliğiyle son İstanbul beyefendilerinden birini kaybetmiş olmanın derin üzüntüsü bu araştırmayı da son derece etkiledi.Prof.Dr.M.SıtkıErinç'i bu çalışma vesilesiyle saygıyla anıyorum.

Prof. Dr. M.Sıtkı Erinç'i kaybetmemiz nedeniyle danışmansız kalan bu çalışmayı, kaldığı yerden devralarak danışmanlığını üstlenmekte tereddüt göstermeyen değerli sanatçı ve bilim insanı Sayın Prof. Dr. Ayşe Özel'e; çok değerli katkıları, emeği ve sabrı için minnettarlığımı sunuyorum.

Sergilerim, çalışmalarım ve projelerimle birlikte, bir yıldan uzun bir süreyi bu araştırmaya ayırmam nedeniyle, belki de yeterince annelik yapamadığım kızım Serin'den af dilerken, küçük yaşından beklenmeyecek bir olgunlukla anlayış göstererek bana yardımcı olduğu için, onu sevgiyle kucaklıyorum.

Sevgili eşim Dolunay May'a, gösterdiği sabırdan öte, bu çalışmanın hayata gelmesindeki bilimsel katkılarından dolayı ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca Atatürk Kitaplığı, Salt ve İstanbul Modern Kütüphanesi çalışanlarına, katkı ve çabalarından dolayı Sayın Hande Özdilim Yıldırım'a, arşivlerini bana açarak bu çalışmaya katkıda bulunan Sayın Bedri Baykam ve Sayın Yahşi Baraz'a teşekkür ederim.

İstanbul, Kasım 2015 **Deniz Sağdıç May**

ÖZET

"1980 Sonrası Kadın İmgesinin, Yazılı Medyada Kullanım Yöntemlerinin Türk Plastik Sanatına Etkileri" başlıklı bu araştırmada, 1980 sonrası yaşanan toplumsal değişimlerde rol alan medya anlayışının tüm dünyada olduğu gibi ülkemiz kültürüne olan etkileri, sanatın kadın imgesini ele alış biçimleri üzerinden incelenecektir.

Kadın kimliğiyle eş zamanlı olarak ortaya çıkan mülkiyet olgusu, toplumun temel bileşeni olarak insanlık tarihi boyunca tüm sosyolojik mekanizmaların üzerinde temellendiği zemin halini almıştır. Bu bakımdan kadın kimliği üzerine yoğunlaşan bir inceleme; her dönemde, içinde bulunduğu toplumsal yapıyı anlamanın anahtar yöntemi niteliğindedir.

1980'li yıllarda küresel sermayenin, teknolojik gelişmelerden güç alarak, sınır gözetmeksizin yürürlüğe koyduğu ekonomik politikalar dünya genelinde gözlenebilir sosyolojik değişimlere neden olmuştur. Söz konusu toplumsal değişimlerden en fazla etkilenenler, gelişmemiş veya Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerdir. 1980'li yıllarla birlikte gözlenen ekonomi temelli kültürel politikaların başarı kazanmasındaki birincil etken, dönemin medya organlarıdır. Söz konusu politikaların topluma sunumu görevini aşan, bu politikaları yaşamsal alışkanlıklar haline getirerek, dönüşümü sağlayan baş aktör, dönemin birincil mecrası olarak yazılı medyadır.

Kadın kimliğinin, öteden beri her kültürde, toplumsal alışkanlıkların gözlenmesinde oynadığı kilit rol, o kültürün yarattığı sanatın toplum içinde şekillenme biçimini de yakından etkilemiştir. Öte yandan kadın imgesi, toplumun iletişim sistematiği ve aynı toplumun sanatında, en belirgin kesişim noktası olması bağlamında çözümsel başvuru özellikleri taşır. Öyle ki, 1980'li yılların tüketime dayalı küresel politikaları, toplumsal mekanizmalar dahilinde yaşam bulabilmek için bu olgudan yola çıkmış, kadın imgesini söz konusu stratejilerinin baş figürü olarak kullanmıştır. Bu nedenle 1980'lerde yazılı medyanın etkisiyle Türk toplumunda yaşanan kültürel değişimlerin gözlenmesinde, dönemin sanatçılarının kadın figürünü, ele alış biçimleri önemli veriler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler : 1980, Kadın İmgesi, Türk Sanatı, Yazılı Medya, Küresel Kültür.

SUMMARY

This research titled "The Effects of the Usage Methods of the Woman Image in the Press after 1980 on Turkish Plastic Arts" will analyze the effects of the mentality of the media, which played a role in the social changes that took place after 1980, on the culture of our country just like all over the world, in terms of the forms that the arts handle the woman image.

The phenomenon of proprietorship, which emerged simultaneously with the woman identity, became the foundation where all the sociological mechanisms have been built over throughout the history of humanity, as the basic component of the society. In that sense, a research focusing on the woman identity is in the nature of a key method at all times for understanding the current sociological structure.

The economic policies applied without any limits by the global capital while gaining power from the technological developments, caused observable sociological changes all over the world. The countries that were most affected from these sociological changes are underdeveloped or developing countries like Turkey. The primary factor for the cultural policies based on economy observed starting with the 80s being successful is the media organs of that time. The main factor going beyond the duty of presenting these policies to the society that provided the conversion to be made by making these policies habits of life, is the press as the primary channel of the time.

The key role the woman identity has played in observing the societal habits in every culture all along, has also closely affected the way the arts created by that culture is configured in the society. On the other hand, the woman image carries the characteristic of an analytical reference in the sense that it is the most evident intersection point in the communication systematic of the society and the arts of the same society. As such, the global policies of the 80s based on consumption, have started out from this phenomenon for finding existence within the mechanisms of the society and have used the woman image as the main figure of this strategy. Consequently, in observing the cultural changes that took place in the 80s with the effect of the press, the ways the artists of that time handled the woman figure present significant data.

Keywords: 1980, Woman Image, Turkish Arts, Press, Global Culture.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ	I
ÖZET	II
SUMMARY	III
RESİMLER LİSTESİ	IV
1.GİRİŞ	1
1.1.Çalışmanın Amacı ve Kapsamı	4
1.2.Çalışmanın Yöntemi	7
1.3.Çalışmanın Kısıtları	9
2.TÜRKİYE'DE, 1980 ÖNCESİ SİYASAL VE KÜLTÜREL ORTAM	10
2.1. Medyanın Gelişen Etkisi ve Kadın	22
2.2. Oluşmaya Başlayan Sanat Piyasası ve Sanata Etkileri	30
3.1980 SONRASI SİYASAL VE KÜLTÜREL ORTAM	36
3.1. Küresel Dinamikler	37
3.2. Yeni Dünya'da Türkiye	39
3.3. Medya Anlayışında Değişim, Birey ve Kadın	43
3.4. Sanata Yansımalar	57
4. DEĞİŞİMİN KABULÜ: 1990'LI YILLARDAN GÜNÜMÜZE	104
4.1. Alışılan Bir Kültür	116
5.SONUÇ	127
KAYNAKLAR	131
ÖZGEÇMİŞ	140

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1 Eşref Üren, Karadenizli Kadınlar**,** 1939-40**,** Duralit Üzerine Yağlıboya 124x100 cm., Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, http://www.alaattinbender.com

Resim 2.2 Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya 176 x 237 cm., İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi, http://www.milliyetsanat.com/

Resim 2.3 Mehmet Güleryüz , Viyolonselli Kadın , 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya, 87 x 59 cm., Sanatçı Koleksiyonu, http://www.mehmetguleryuz.com/

Resim 2.4 Altan Gürman, "Montaj 6", 1967, Tahta Üzerine Tahta, 170 x 170 x 9,5 cm. Bilge Gürman Koleksiyonu, http://www.turkishpaintings.com/

Resim 2.5 Bedri Baykam, Deniz Gezmiş,1997, Fotopentür, 150 x 100 cm. Sanatçı Koleksiyonu, *2000'li Yıllarda Bedri Baykam Sergi Katalogu*, Sayfa numarası belirtilmemiş.

Resim 2.6 Hürriyet Gazetesi, 24 Nisan 1975, s.7, Reklam, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 2.7 Hürriyet Gazetesi, 13 Nisan 1975, s.7, Anonim, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 2.8 Hürriyet Gazetesi, 11 Mayıs 1975. s.11, Anonim, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 2.9 Hürriyet Gazetesi, 5 Ocak 1976, s.3, Dış Haberler, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 2.10 Hürriyet Gazetesi, 29 Nisan 1975, s.6, Anonim, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 2.11 Hürriyet Gazetesi, 5 Şubat 1976, s.2, Reklam, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 2.12 Hürriyet Gazetesi, 5 Şubat 1976, s.4, Reklam, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 2.13 Hürriyet Gazetesi, 5 Şubat 1976, s.7, Reklam, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 2.14 Hürriyet Gazetesi 27 Nisan 1975 s.5, Kamil Muştu, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 2.15 Hürriyet Gazetesi, 19 Nisan 1975, s.7, Anonim, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 2.16 Milli Kültür Dergisi, Kapak, Kasım 1977 , İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 2.17 Ulusal Kültür Dergisi, Kapak, Temmuz 1978, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.1 Hürriyet Gazetesi, 15 Haziran 1983, s.1, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.2 Kadınca Dergisi , Kasım 1980 , Kapak, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.3 Kadınca Dergisi , Kasım 1980 , s.47, Anonim, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.4 Kadınca Dergisi , Kasım 1980 , s.11, Magazin Servisi, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.5 Kadınca Dergisi , Kasım 1980 , s.45, Canan Barlas, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.6 Hürriyet Gazetesi,8 Kasım 1981, s.3, Reklam, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.7 Hürriyet Gazetesi, 22 Ocak 1976, s.5, İlan, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.8 Kadınca Dergisi, Mart 1982, s.63, Magazin Servisi, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.9 Hürriyet Gazetesi, 15 Haziran 1983, s.1, Anonim, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.10 Nur Koçak, Vivre , 1974 , Keten Üzerine Akrilik, 162 x 130 cm. Sanatçı Koleksiyonu, Pelvanoğlu,B.,(2009), *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat : Dönüşümler*. s.511

Resim 3.11 Erkekçe Dergisi, Ocak 1981, Kapak, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.12 Hürriyet Kelebek Gazetesi, Nisan 1984, s.3, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.13 Nur Koçak, Mutluluk Resimleriniz, 1981, Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, 10,4 x 14,6 cm., Özel Koleksiyon, http://tr.habervesaire.com/

Resim 3.14 Nur Koçak, Ebrusan Vitrini,1989, Renkli Fotoğraf, 100 x 100 cm. Özel Koleksiyon, "Vitrindekiler III" Sergi Kataloğu, Sayfa numarası belirtilmemiş.

Resim 3.15 Nur Koçak, Ebrusan Vitrini I,1993-96, Tuval Üzerine Yağlı Boya 31 x 140 cm., Sanatçı Koleksiyonu. "Vitrindekiler III" Sergi Kataloğu, Sayfa numarası belirtilmemiş.

Resim 3.16 Nur Koçak, Ebrusan Vitrini II,1993-96, Tuval Üzerine Yağlı Boya 31 x 140 cm., Özel Koleksiyon, "Vitrindekiler III" Sergi Kataloğu, Sayfa numarası belirtilmemiş.

Resim 3.17 Nur Koçak, Ebrusan Vitrini III,1993-96, Tuval Üzerine Yağlı Boya 31 x 174 cm., Sanatçı Koleksiyonu, "Vitrindekiler III" Sergi Kataloğu, Sayfa numarası belirtilmemiş.

Resim 3.18 Bedri Baykam, Müthiş, 1986, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 180 x 300 cm., Özel Koleksiyon, http://www.bedribaykam.com/

Resim 3.19 Milliyet Gazetesi, 18 Nisan 1984, s.11,Reklam, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.20 Bedri Baykam, Efsane, 1986, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150 x 210 cm., Sanatçı Koleksiyonu, http://www.bedribaykam.com/

Resim 3.21 Bedri Baykam, Bir Haremim Olsun İsterdim, 1987, Sunta Üzerine Foto Kolaj 194 x 140 cm., İstanbul Modern Müzesi, http://www.bedribaykam.com/

Resim 3.22 Kadınca Dergisi, Temmuz 1982, s.43, Anonim, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.23 Kadınca Dergisi, Mayıs 1982, s.14, Reklam, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.24 Bedri Baykam, Bir Yıldız Doğdu, 1986, Tuval Üzerine Karışık Teknik 210 x 150 cm., Özel Koleksiyon, http://www.bedribaykam.com/

Resim 3.25 Bedri Baykam, Türbanlı Feministlerden Bana Ne?,1988, Sunta Üzerine Fotopentür, 177 x 132 cm., Sanatçı Koleksiyonu, http://www.bedribaykam.com/

Resim 3.26 Milliyet Gazetesi, 25 Ağustos 1985, s.13, Anonim, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.27 Tomur Atagök, Madonna, 1987, Metal Üzerine Boya, 200 x 300 cm. Sanatçı Koleksiyonu, http://www.alasayvan.com/

Resim 3.28 Milliyet Gazetesi, 12 Temmuz 1985, s.5, Reuter, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.29 Tomur Atagök Binbir Yüzlü Madonna, 1989, Metal Üzerine Karışık Teknik, 200 x 300 cm., İstanbul Modern Müzesi, http://turkagram.com/

Resim 3.30 Kadınca Dergisi, Ekim 1983 s.24, Anonim, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.31 Film Afişi , Bir Damla Ateş, 1981, Ferda Kitapevi, İstanbul.

Resim 3.32 Gülsün Karamustafa, Yarabbi Sen Bilirsin, 1981, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 48 x 66 cm., Özel Koleksiyon, http://blog.saltonline.org/

Resim 3.33 Hürriyet Gazetesi, 22 Ekim 1981, s.7, Reklam, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.34 Gülsün Karamustafa, Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var, 1981 Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 62 x 51 cm., Özel Koleksiyon, http://blog.saltonline.org/

Resim 3.35 Milliyet Gazetesi, 25 Ekim 1981, s.6, Anonim, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.36 Gülsün Karamustafa, Banker Kastelli Ne Yaptın Bize, 1981, Kağıt Üzerine Karışık Teknik , 43,5 x 41 cm., Sanatçı Koleksiyonu, http://blog.saltonline.org/

Resim 3.37 Hürriyet Gazetesi, Banker Kastelli gazete reklamı, 16 Ekim 1981, s.7 İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.38 Bir Yudum Sevgi, Film Afişi , 1984, https://tr.wikipedia.org/

Resim 3.39 Erdağ Aksel, Dayanıklı Tüketim Malları Sergisi, 1985, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat,* s.37

Resim 3.40 Milliyet Gazetesi, 16 Aralık 1981, s.1, Bora Eskişehir, Milliyet Gazete Arşivi.

Resim 3.41 Milliyet Gazetesi, 20 Ekim 1986, s.5, Reklam, Milliyet Gazete Arşivi.

Resim 3.42 Erdağ Aksel, ARY7 ve ABD, 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 70 cm. Sanatçı Koleksiyonu, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat,* s.36

Resim 3.43 İpek Duben, Şerife 6-7-8 , 1981, Triptik, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 180 cm., İstanbul Modern Müzesi, *Türkiye'de Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar,* s.41

Resim 3.44 Hürriyet Gazetesi, 18 Kasım 1981, s.1, Anonim, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 3.45 İpek Duben, Aşk Kitabı, Genel Görünüm 1998-2001, Özel Koleksiyon, "Love Book" Sergi Kataloğu, Sayfa numarası belirtilmemiş.

Resim 3.46 İpek Duben, Aşk Kitabı, 1998-2001, Özel Koleksiyon, "Love Book" Sergi Kataloğu, Sayfa numarası belirtilmemiş.

Resim 3.47 İpek Duben, Aşk Kitabı, 1998-2001, Özel Koleksiyon. "Love Book" Sergi Kataloğu, Sayfa numarası belirtilmemiş.

Resim 4.1 Milliyet Gazetesi, 11 Kasım 1989, s.1, Anonim, Milliyet Gazete Arşivi.

Resim 4.2 Kadınca Dergisi, Haziran 1994, s.17, Reklam, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 4.3 Milliyet Gazetesi, 16 Temmuz 1995, s.3, Reklam, Milliyet Gazete Arşivi.

Resim 4.4 Kadınca Dergisi, Haziran 1994, Kapak, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 4.5 Milliyet Gazetesi, 10 Temmuz 1995, s.3, Mehmet Taşçıoğlu, Milliyet Gazete Arşivi.

Resim 4.6 Burhan Doğançay, Elvis Yaşıyor, 1994, Tuval Üzerine Akrilik ve Karışık Teknik,152,40 x 127 cm., Doğançay Müzesi, *Sanat Çevresi Dergisi*, (Sayı: 93), s.8

Resim 4.7 Milliyet Gazetesi, 5 Nisan 1996, s.11, Yalçın Çınar, Milliyet Gazete Arşivi.

Resim 4.8 Burhan Doğançay, Pepsi Door, 1991 Tuval Üzerine Akrilik ve Karışık Teknik 125 x 87,5 cm. Doğançay Müzesi, Kolaj-Dekolaj Sergi Katalogu, s.21

Resim 4.9 Burhan Doğançay, For Sandra, 1990, Karton Üzerine Akrilik ve Kolaj 102 x 127 cm., Özel Koleksiyon, Kolaj-Dekolaj Sergi Katalogu, s.28

Resim 4.10 Kadınca Dergisi, Haziran 1994, s.64-65, Anonim, İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Resim 4.11 Burhan Doğançay, Opening to Madonna, 1995, Tuval Üzerine Karışık Teknik 178 x 128 cm., Özel Koleksiyon, Kolaj-Dekolaj Sergi Katalogu, s.33

Resim 4.12 Burhan Doğançay, Opening to Madonna, 1995, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 178 x 128 cm.(Detay), Özel Koleksiyon, Kolaj-Dekolaj Sergi Katalogu, s.33

1. GİRİŞ

1960'lı yıllardan 1980'lere doğru yaşanan süreç, dünya savaşları sonrası medeniyetin sarsılan temel taşlarının sorgulanarak, yeniden yapılandırılması amacıyla siyasal, toplumsal ve kültürel anlamda arayışlarla geçen bir zaman dilimine işaret etmektedir. Dünya genelinde yaşanan gelişmelerden etkilenmesi imkansız olan Türkiye için bu dönem, Cumhuriyet'in ilanından itibaren yaratılmaya çalışılan yeni bir ulus kimliğinin, gelişen iletişim teknolojileri ile birlikte test edilmesi sonuçlarını doğurmuştur. Çünkü İkinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkardığı sonuçlardan belki de en önemlisi, toplumların ekonomik anlamda kendi kendilerine yetmelerinin, dünyadaki gelişmelere kayıtsız kalamayacağı gerçeğidir. Bu anlamda gelişmiş ülkelere entegrasyon arayışlarında, 1960-1980 arası dönemdeki gelişmeler, Türkiye için 1980'li yıllarda yaşanacak büyük kırılmaların, habercisi ve aynı zamanda bu kırılmaların ne derinlikte olacağının belirleyicisi olmuştur.

Ülkemizde Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte oluşturulmaya çalışılan ulusal bilinç içinde belki de en önemli rol kadına verilmiştir. Bir zamanların, halifelik makamı itibariyle dini lider konumundaki ve sosyal hayatın birincil belirleyici fonksiyonun din olduğu bir imparatorluktan, dinin sadece ibadethane ve özel hayat ile sınırlandırmayı amaçlayan, görece seküler bir toplumsal yapıya geçişte, kadın kimliği belirleyici bir unsur olmuştur. Medeni kanunla birlikte yükseltilmeye çalışılan kadının toplumsal statüsü Cumhuriyet döneminden sonra bir takım toplumsal alışkanlıklar vasıtasıyla sağlamlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda, 1938 yılında başlatılan yurt gezilerinde, sanatçıların Türk kadınını konu edinmeleri istenmiş, bu şekilde kadının toplumsal yapıdaki yeri bir anlamda kutsanarak yeniden inşa edilmeye çalışılmıştır. Söz konusu yurt gezilerine katılan sanatçıların hayata getirdikleri yapıtlarda, kadın figürü Avrupa'da ve yakın geçmişte Rus sanatında görülen şekliyle, toplumsal gerçekçi bir yapıda ama mevcut ideoloji ekseninde resmedilmiştir.

1960'lı yıllara gelindiğinde, dünya genelinde gelişmeye başlayan iletişim teknolojileriyle birlikte, diğer toplumlarla kültürel alışverişin etkilerinin görünmeye başladığı bir dönemden bahsetmek söz konusudur. Dönemin yönetiminin, ülkenin siyasal ve politik

olarak dünyada kendine yer aradığı bu dönemde, Türkiye sanat ortamının da yoğun arayışlara girişeceği bir dönemdir bu aynı zamanda (Pelvanoğlu,2009). Dünyadaki politik ve ekonomik değişimler ekseninde, devletin ekonomik alandaki etkisini azaltmaya çalıştığı politikalar paralelinde sanat alanında da devlet desteğinin azalmaya başladığı bir sürece girilmiştir. 1960'lar, dünyada bireysel özgürlüklerin, toplumsal hareketlerle de desteklenerek, etkili olarak tartışıldığı bir dönemken, Türkiye için askeri darbelerin ve muhtıraların gölgesinde gelişecek bir yönetim anlayışının ilk kıvılcımlarının başladığı yıllardır. Batılı ülkelerde alevlenen bireyin özgürleşmesine yönelik toplumsal hareketler, bu dönemde günlük yaşamın belirleyicisi konumuna gelmeye başlayan yazılı basın ve öğrenimlerini Avrupa'da sürdüren sanatçılar tarafından ülkemize taşınmıştır. Basın ve sanat, sonraki dönemlerde son derece alışık olunacak, ülkenin kültürel anlamda ana gündem belirleyicisi olacakları konumlarına doğru ilk adımlarını da atmışlardır. Örneğin 1950 yılındaki seçimlerde, basın desteği seçim sonuçlarında son derece belirleyici olmuş, bundan sonraki genel seçimlerde, basın desteği partiler için önemsenir hale gelmiştir. İletişim imkânlarının günümüz şartlarına göre kısıtlı alanlar bulduğu bu dönemde, yazılı basın toplumsal dinamikleri hareketlendirmesi bakımından son derece etkiliyken, aynı zamanda toplumu yönlendirmek bir yana şekillendirmek amacıyla mevcut yönetimler tarafından sıkça araç olarak kullanılmıştır. Bu bakımdan dönemin toplumsal yapısını anlamak için günlük gazete ve süreli yayınları incelemek, toplumsal yapıyı irdelemek için en önemli veri kaynaklarından biri durumundadır.

1980'li yılların hemen öncesi, dünya genelinde olduğu gibi ülkemiz için de 1980 yılından sonra yaşanacak önemli kırılmaların habercisi olmuştur. Teknolojik alanda yaşanan gelişmeler beraberinde ekonomik gelişmeleri de getirmiş, özellikle televizyon başta olmak üzere iletişim araçlarının, yaşanan teknolojik ilerlemelerle birlikte yayılan kullanımı, ekonomik politikaların küresel boyutta etkili olmasını sağlamıştır. 1970'ler boyunca dünya genelinde yaşanan enerji krizi, ülkeleri yeni politikalar belirlemeye itmiş, bu politikalar büyük çoğunlukla şiddeti de içeren, güç odaklı ittifaklar üzerine şekillenmiştir. Bu dönemde yaşanan, ve zaman-mekan ilişkilerini altüst eden teknolojik gelişme kısa süre sonra yeni ideolojik gelişmelere kapı aralamıştır. Bu eksende meydana gelen bir farklılaşma kısa sürede kimlikle ve ona bağlı tüm toplumsal kuram olgularıyla ilişkili yeni sonuçlar üretecekti (Kahraman, 2013). 1980'li yıllara gelindiğinde öyle de oldu, şekillenen

bu yeni dünyada, birey yeniden tanımlanıyor, bu tanımlamada kadın her zamankinden farklı ama daha iyi olmayan bir konuma tayin ediliyordu.

1980'lerin kadını, yeni kimliğiyle yüzyılın başında tanımı yapılan üretim mekanizmaları içinde hem tüketen, hem de tüketimin pazarlanışında başat figür oluyordu. Kadının bu figürü kazanmasının arkasında, artık sınır gözetmeyen bir küreselliğe kavuşmuş sermaye ve bu ekonomik gücün en sadık piyonu durumundaki medya bulunuyordu. Dolayısıyla 1980'lerle yeniden şekillenen dünyada, kadına yeni biçimini veren büyük ölçüde medyaydı. Bu yeni kadın imgesi küresel ekonominin sınır tanımazlığına paralel olarak, dünyadaki her eve girmeye başlamış, dönemin kadınını bu rolü oynamaya kayıtsız kalamayacak bir durumda yakalamıştır. Medya kanallarıyla kavramsal olarak zihinlerde yer etmeye başlayan yeni kadın imgesi, küresel sermaye ürünlerinin pazarlanması aşamasında, görsel olarak da sınırsızca kullanılmaya başlanmıştır. Bu kullanım, ülkemiz gibi dönemin az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerinde sömürüye varan düzeylere ulaşırken, bu toplumların temel dinamiklerini de derinden sarmıştır. Ülkemiz sanat ortamının, iyiden iyiye gözle görülür hale gelen bu olguya tepki göstermesi uzun sürmemiştir. Sanatsal anlamda da derin kırılmalara neden olacak bu gelişmelerden belki de en dikkat çekicisi, öteden beri görmezden gelinmiş, unutulmuş kadın sanatçıların, bu dönemden sonra karmaşık, üretken ve güçlü üretimleriyle var olmaya başlamalarıdır. (Kahraman, 2013) 1980'lerde kadının, dönemin başat iletişim mecrası olarak, yazılı basın vasıtasıyla yeniden biçimlenen toplumsal kimliği, çoğunlukla karşı tepkilere konu olarak da olsa, sanatın ilgi eksenine dâhil olmuş, kendinden sonraki dönemlerde fazlasıyla alışılacak şekilde yeniden imgeleşmiştir.

1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

1980 sonrası yazılı medyada kadın imgesinin kullanım yöntemlerinin Türk Sanatı'na olan etkilerini incelememizdeki birincil neden; kadının toplumdaki kilit konumudur. Kadın figürü, her kültürde, toplumsal yapının anlaşılmasında yansıtıcı niteliktedir. Kültürün oluşmaya başladığı dönemlerden günümüze kadar gelinen, insanlık tarihi olarak adlandırılabilecek yaşam sürecinde, belki de tüm kültürel olgular ile bu olgular temelinde kendini göstermiş tüm toplumsal gelişim ve değişimlerin etkisi ilk olarak kadın kimliği üzerinde kendisini belirginleştirmiştir. Bu bakımdan bir kültürde kadını tanımak, o kültürü tanımayla eş anlama gelmekten öte, o kültürün ortaya koyduğu kadın kimliğini incelemeyen bir araştırmanın, kültürü anlama ve anlamlandırma yönünden eksik kalacağı açıktır.

Ülkemiz gibi sanayileşme süreciyle, Batı'ya nazaran geç tanışmış bir toplum için çok farklı anlamları barındıran kadın kimliği, sanayileşme sürecinde yaşanan toplumsal sancıların tüm gerilimlerini de bünyesinde taşımaktadır. Tarihsel gelişimi bakımından kökleri derin bir zaman çizgisine sahip, coğrafi nedenlerle kültürel bakımdan farklı toplumlarla ilişkilerde bulunmuş bir kültürün gerilimleriyle şekillenen bir kadın kimliğinden bahsetmek mümkündür. Söz konusu bu gerilimlerin üstü kapalı sunumu, medya olgusunun gelişimiyle, medya organları tarafından üstlenilirken, yatayda açınımı ve derinlemesine otopsisi, sanat vasıtasıyla, sanatçılar tarafından karşılanır. 1980'lerle birlikte, baş döndürücü bir hıza kavuşan teknolojik imkanları da arkasına alarak, hayatın her noktasına nüfus edebilir yetiye kavuşmuş, medya mekanizmasından bağımsız bir birey kimliğinden bahsetmek olanaksız hale gelmiştir. Bu bağlamda medyanın kadını ele alış yöntemlerini irdelemek, her şeyin iletişim ile şekillenmeye başladığı 1980 ve sonrası dönem boyunca kadının toplumsal konumunun oluşumu hakkında bize yetkin veriler sunacaktır. Belirttiğimiz gibi iletişim yöntemlerinin yürürlüğe koyduğu stratejiler, yaşadıkları toplumlara göre farklılıklar gösterse de, gelişen iletişim teknolojileri, giderek güçlenen topluma yön verebilme yetilerini kendinde bulmaya doğru evirilerek, yüzyıllardır topluma öncülük etme misyonunu yüklenmiş olan sanat ile medya bu alanda kesişmişlerdir. Sanat ile medyanın kesiştiği, hatta çoğu zaman çatıştığı bu ortak alanın en önde gelen ilgi odağı kadın olmuştur. Bu nedenlerle, kadın imgesini belirttiğimiz bağlam çerçevesinde

incelemek, toplumsal yapının inşasında sanatın temel fonksiyonu hakkında da yetkin veriler sunarken, kadını imgeleştiren sanatın, kadın imgesi zemininde toplumsal hayata olan yaklaşımı da belirginleşecektir.

1980 sonrası yazılı medyada kadın imgesinin kullanım yöntemlerinin Türk Sanatı'na olan etkilerini inceleyen çalışmamızda, öncelikli olarak, 1980'li yıllarla birlikte yaşanan ekonomik, siyasal ve kültürel kırılmaları hazırlayan sebepler, 'Türkiye'de 1980 Öncesi Siyasal ve Kültürel Ortam' başlığı altında incelediğimiz bölümde aktarılmaya çalışılmıştır. Bu bölümde; 1980 öncesi dönemde dünyada yaşanan siyasal gelişmeler ile bunlara bağlı olarak oluşturulan politikaların, ülkemiz ekonomisine olan etkileri ve bu etkiler bağlamında ortaya konulan siyasi ve kültürel politikaların 1980'li yıllarda yaşanacak derin kırılmalara etkisi üzerinde durulmuştur. Yürürlüğe konan politikaların toplumsal yapıya olan etkileri, bu politikaların oluşumunda medyanın fonksiyonu yine bu bölüm başlığı altında incelenmiştir. Bu dönemde toplumsal yapıda görülen değişimlerin dolaylı ve dolaysız olarak bireyin kimliğinin inşasına olan etkileri, kadın imgesi zemininde incelemeye açılmıştır. 1980'li yıllara kadar politik olarak dile getirilse de gerekli etkiden uzak kalmış kadın hareketlerinin, toplumdaki kadın kimliğinin oluşmasındaki katkıları ve etkisiz kaldığı alanlar bu bölümde ele alınırken, ilgili dönemde yapılandırılan kadın kimliğinin sanat ortamında ele alınışı ve söz konusu bu yapılanmaya katkıları yine bu bölümde tartışılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın asıl inceleme alanını oluşturan, 1980 sonrası dönemi mercek altına alan bölümünde, dünya genelinde, her alanda derin kırılmaların yaşanmasına neden olan bu dönemdeki gelişmeler ayrıntıları ile ele alınmıştır. 1980 sonrasında yaşanan teknolojik gelişmeler ile dünyada iletişim alanında sınırların ortadan kalktığı bu dönemde, yine bu gelişmeler doğrultusunda küreselleşen ekonomik faktörler, ülke sınırları ile çerçevelenemeyecek bir incelemeyi de beraberinde getirmektedir. Bu nedenle dünyadaki ekonomik, siyasal ve kültürel değişimler de bu bölümün inceleme konusu olarak ele alınmıştır. Bahsettiğimiz küresel etkilerle ile şekillenen Türk siyasal hayatı ve beraberinde getirdiği kültürel değişimler, 1980'li yıllarda filizlenen ve günümüzde yaşamaya alıştığımız tüm olgulara da kaynaklık etmektedir. Bu dönemde tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde görülen toplumsal değişimler, bu değişimlerin başat aktörü olarak medya ve

medyanın yazılı organları üzerinden ele alınmıştır. Önceki dönemlerde görülmeyecek düzeyde bireyin yeniden inşasını getiren bu dönem, bu inşanın üzerinde olgunlaştığı ekonomik faktörlerle birlikte ele alınırken, bu ele alış, incelememizin ana eksenini oluşturan kadın imgesi üzerinden olgunlaştırılmıştır.

Dönemin dinamiklerine paralel olarak ekonomi zemininde kurulan toplumsal kimliklerin kadın kimliğinden bağımsız düşünülmesi imkânsızdır. Çalışmamızın ilgili bölümlerinde detaylarının sunulduğu bu konunun, en belirgin özelliği, yeni ekonomik dinamiklerin kadın imgesi üzerinden kurgulanan yapısıdır. Kadın imgesi gibi her şeyin bir metalaşma süreci yaşadığı bu dönem, sanatın da bahsettiğimiz ekonomik dinamikler çerçevesinde metalaşmaya başladığı bir süreçtir. Özel galerilerin varlığı ve ekonomik gelişmeler ışığında gelişen koleksiyoner olgusu sanatın metalaşmasını desteklerken, sanat olgusunun bu anlamdaki değişimi yine bu bölüm dahilinde incelenmiştir. Bahsettiğimiz tüm bu gelişmelere bağlı olarak değişen toplumsal alışkanlıklarda yeniden şekillenen kadın imgesi ve sanatın tüm bu değişimleri ele alış şekli, yine kadın imgesi zemininde, sanatçı ve yapıtı temelinde incelenmiştir.

Bahsedildiği gibi 1980 sonrası dünya genelinde, toplumsal alanda yaşanan temel değişimler ile ortaya çıkan toplumsal alışkanlıklar ve bu toplumsal değişimle yeniden kurgulanan kadın imgesi çerçevesinde incelediğimiz kültürel oluşumların, sanata olan etkileri, ilerleyen dönemde yerini sağlamlaştırarak devam etmiştir. 1990'lı yıllardan itibaren toplumsal yaşamın vazgeçilmezleri haline gelmiş olan kültürel alışkanlıklar, günümüzde yaşamaya alıştığımız bakış açılarının toplumsal yaşamın bir parçası olmasını sağlamıştır. 1980'li yıllarda büyük ölçüde medyanın yaklaşımları ile inşa edilen kadın imgesi ve bu yeni kadın imgesinin sanat alanında konu edilişi, 1990 sonrası ortaya konulan çalışmalar çerçevesinde, 1990 sonrası dönemi incelediğimiz bölümlerde aktarılmaya çalışılmıştır.

1.2. Çalışmanın Yöntemi

Araştırmamızın odağı durumundaki, 1980 yılı sonrasında gerçekleşen değişimlerin hazırlayıcısı niteliğindeki, 1980 öncesi gerçekleşen sosyolojik ve kültürel gelişmelerin neler olduğu, araştırmanın başlangıç noktasıdır. Bu gelişmelerin yaşandığı dönemlere ait medya kaynakları taranarak, yazılı medyanın söz konusu gelişmeleri ele alış yöntemleri, yalnızca ilgili zaman dilimiyle sınırlı kalınmayarak, öncesi ve sonrası yansımaları da kapsayacak bir zaman çizelgesinde incelenmiştir. Bu inceleme neticesinde tespit edilen kesitte kesişen haber, köşe yazısı, yazılı ve görsel reklamlar ayrıştırılmıştır. Ayrıştırılan tüm yazılı ve görsel veri, araştırma konumuz ile örtüşecek şekilde, kadının toplumsal konumlandırmasına direkt veya dolaylı olarak katkıda bulunanlar ile dönemin yürürlükte olan kadın imgesi hakkında emareler sunan özellikler göz önünde tutularak yeniden düzenlemiş ve 'Medyanın Gelişen Etkisi ve Kadın' başlığı altında toplanmıştır. Bu bölümde; ortaya çıkan daha çok görsel ve kısmen de yazınsal veri ile söz konusu dönem medyasının, toplumsal alışkanlıklara olan ve gittikçe artan etkileri su üstüne çıkarılmaya çalışılmıştır. Dönemin yazılı medyasının, kadını görsel ve yazınsal aktarış biçimi, aynı dönemin sanatçıları ve üretimleriyle, görsel ve kavramsal paradigma çerçevesinde karşılaştırma yoluna gidilmiştir. Bu karşılaştırma sonucu tespit edilen kesişimler kayıt altına alınmıştır. Bu yöntem ile oluşturulan araştırma tasarımına uygun olarak, tespit edilen sanatçılar ve çalışmalarının yer aldığı sergi katalogu, süreli yayın ve ilgili diğer kaynaklar taranarak, bu çalışmalarda yer alan kadın imgelerinin hayata geliş süreçleri incelenmiştir. Söz konusu sanatçılara ait projelerin ortaya konduğu dönemde, kadın kimliğinin oluşmasına etki eden dönemin öne çıkan siyasal ve kültürel gelişmeleri de göz önünde bulundurularak, yazılı medyanın bu konudaki rolüne dikkat çekmeye çalışılmıştır. Araştırmamızın asıl odak noktasını oluşturan 1980'li yıllar ve bu yıllarda yaşanan gelişmeler ayrıntılı olarak, yazılı medya arşivlerinden taranmış, aynı dönemin sanat ortamının ve sanatçılarının bu gelişmeler de çerçevesinde kadın imgesi ele alış biçimleri gözlenmiştir.

Araştırmada yer alan farklı dönemler için, bahsedilen yöntem tekrarlanmıştır. Araştırma; kronolojik düzlemde geçmişten, günümüze doğru bir seyir izlemekte, başlıca durak noktaları sebep sonuç ilişkisi çerçevesinde incelenmeye çalışılmıştır. Farklı dönemler yine

bu sebep sonuç ilişkisi bağlamında birbirleriyle ilişkilendirilmiştir. Sonuç olarak bahsedilen yöntem çerçevesinde kadın imgesinin oluşumunda siyasi ve kültürel gelişmelerin etkileri, bu gelişime yazılı medyanın katkısı ve nihayetinde tüm bu oluşum içerisinde sanatın, ortaya konulan kadın imgesine yaklaşımı su yüzüne çıkarılmaya çalışılmıştır.

1.3. Çalışmanın Kısıtları

Bu araştırmada, konusu gereği 1980 sonrası yazılı basının kadını sunuş şekliyle, kadının toplumsal yapı içerisinde, kimliğinin oluşmasında oynadığı rolü ve bu oluşum neticesinde ortaya çıkan kadın kimliğinin, dönemin sanatçıları tarafından ele alınış yöntemleri incelenmiştir. Bahsettiğimiz gibi, 1980 yıllarla birlikte tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de gözlenen sosyolojik değişimlere neden olan öncül nedenlerin, dolayısıyla söz konusu değişimlerin ayak sesleri niteliğinde gelişmeler, araştırmamızın 1980 öncesi dönemden başlamasını gerektirmiştir. Yine araştırma konumuz paralelinde ve araştırma yöntemimize uygun olarak söz konusu dönem yazılı basın üzerinden ele alınmış, dönemin yazılı basının kadın imgesini işleyiş biçimi incelenmiştir. Yine aynı dönem sanatçılarının üretimlerinde konu edindikleri kadın imgesinin, dönemin yazılı basınında ortaya konan kadın kimliği ile kesiştiği noktalar tespit edilerek, sunulması, bu sunum neticesinde 1980 den sonra ortaya çıkacak olan kadın imgesine hazırladığı zemin irdelenmeye çalışılmıştır. Aynı dönemde 1980 sonrası etkisi artacak olan yazılı basının, bu özelliğinin ilk filizlenmeye başladığı yılları işaret etmesi bakımından incelenmeye muhtaçtır. Bahsedilen yöntemin, odak dönemimiz olan 1980 sonrası sürece de uygulanmasıyla araştırmamızın çerçevesi belirginleşmiştir. Konumuza bağlı olarak oluşturulan araştırma tasarımı çerçevesinde, araştırmamız; dönem olarak 1980 yılların hemen öncesi, odak dönemimiz olarak 1980'li yıllar ve söz konusu dönemin günümüze olan etkileri itibariyle, 1990'lı yılların başı ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın konusu gereği ve geliştirilen yönteme bağlı olarak, incelememiz yazılı basını kaynak edinmiştir. Yazılı basının toplumsal alışkanlıkların inşasına etkileri ve bu etki neticesinde ortaya çıkan kadın kimliğinin irdelenmesi, araştırmamıza konu olan dönemlerin yazılı basının incelenmesiyle sınırlandırılmıştır. Söz konusu dönemlerde ortaya konan kadın kimliğinin imgeleşerek aynı zamanda sanatın konusu haline gelişi, yine aynı dönemin sanatçılarının, yazılı basını kaynak edinen sanat üretimleri çerçevesinde gözlenmiştir. Bu bakımdan bahsedilen dönemde kadının, sanatçılar tarafından konu edilişi, dolayısıyla sanatın kadın imgesi; yazılı basın verilerini dolaylı ve dolaysız şekilde çalışmalarında kullanan sanatçılar ile sınırlandırılmıştır. Yaptığımız araştırma neticesinde söz konusu kısıtlı kaynakların bir araya getirilmesine özen gösterilmiştir.

2. TÜRKİYE'DE, 1980 ÖNCESİ SİYASAL VE KÜLTÜREL ORTAM

1980'li yılların; günümüzde yaşamaya alışık olduğumuz sosyolojik olguların tümü için bir milat olduğu neredeyse kesindir. 1980'ler; ekonomik ve siyasi gelişmeler ile bu gelişmelere bağlı olarak kültürel alanda keskin kırılmaların yaşandığı, değindiğimiz gibi milat niteliğinde bir dönem özelliği gösterse de, derinlemesine incelendiğinde, bu dönemde yaşanan değişimlerin ayak sesleri 1980 öncesi döneme uzanmaktadır. Bu nedenle tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'yi 1980'li yıllarda her alanda gözlenen hızlı değişime yönelten şartların neler olduğu önemlidir.

Dünya genelinde 1960'lı yıllarda gözlenen siyasi hareketliliğe, ülkemiz 27 Mayıs 1960 askeri darbesi ile cevap vermiştir. 1960 darbesi ile yönetime gelen güçler tüm toplumu etkileyecek bir yeniden yapılandırma projesini başlatmışlardır. Milli Birlik Komitesi'nin yönetime el koymasıyla gerçekleşen 1960 müdahalesi, özellikle 1961 yılında çıkarılan Anayasa nedeniyle Türk siyasi tarihinde görece özgürlükler dönemi olarak anılmıştır. Bu dönemde aydınlar ve öğrencilerin işçi sınıfı ile birlikte siyaset yapabilmelerine ortam yaratılmış, özellikle sol fikirler, hızlı ekonomik kalkınma ve sosyal adalet kavramları kitleleri etkilemeye başlamıştır. Bu dönemde, özellikle Amerikan sinemasının dünya genelindeki etkisi, sanatın da boş zaman etkinliği çerçevesinde eğlence alışkanlıkları ile birlikte değerlendirildiği bir sürece doğru evirilmiştir (Bek, 2007). Yine dünya genelinde etkisi devam eden sosyalist hareketlere refleks olarak benzer ülkelerle birlikte, Türkiye'de de geleneksel sanatlara yönelimci politikalar geliştirilmeye başlanır. Geleneksel sanatın öne çıkarılması politikası, tek partili dönemde 1938-1944 yılları arasında düzenlenen yurt gezileriyle, ulusal bir sanat anlayışı yaratma politikalarının devamı olarak geliştirilmiştir. Yurt Gezileri'ne katılan sanatçılardan toplumsal kimliğin yaratılmasına yönelik olarak, yurdun çeşitli bölgelerinden halk tasvirleri istenilmiş, bu tasvirlerde toplumun kültürel yansıtıcısı niteliğindeki kadınların da resmedilmesi beklenmiştir. (Resim 2.1)



Resim 2.1 Eşref Üren, Karadenizli Kadınlar**,** 1939-40**,** Duralit üzerine yağlıboya, 124 x 100 cm. http://www.alaattinbender.com

Cumhuriyetin ilanıyla Türk kadınının ekonomik, kültürel ve siyasi alanda yer edinebilmesine önem verilmiş, bu konuda politikalar geliştirilmeye çalışılmıştır. Ekonomik alanda özellikle devlet kurumlarından parlamentoya kadar kadınların etkin anlamda katılımları sağlamak amaç edinilmiştir. Ancak çok partili hayatla birlikte, devletin himayesini çeşitli kültürel alanlardan çekmeye başlaması, kadınların yer aldığı kültürel alanların daralmasına yol açmıştır (Tekin,2007). 1924 yılında ilk olarak ortaya konulan ve ilerleyen dönemlerde aralıklarla devam eden Milli Eğitim programlarında, ailenin bir kurum olarak kabul edilmesi ve bu kurum dahilinde kadının eğitimine özel bir önem verilmesinin yanında, kadının eğitim hayatına hem öğrenci, hem de eğitici olarak daha geniş katılımı amaçlanmıştır (Zabun, 2009). Kadınların eğitim kurumlarında geniş biçimde yer alması, devletin eğitim politikasına bağlamak mümkünken, ilerleyen dönemde ekonomik ve özellikle siyasal yaşamda kadınların kendi çaba ve gayretlerini gerekli hale getiren bir gerileme gözlenmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında, uygulamaya konulan

politikalar, kadını Cumhuriyetin simgesi haline getirmişken, (Resim 2.2) çok partili sisteme geçişle birlikte ortaya çıkan siyasi çekişmeler kadının bu sıfatının unutulmasına neden olmuştur. Bu dönem aynı zamanda ülkenin siyasal ve kültürel yaşantısında medyanın etkisinin fark edilmeye başlandığı yıllardır.

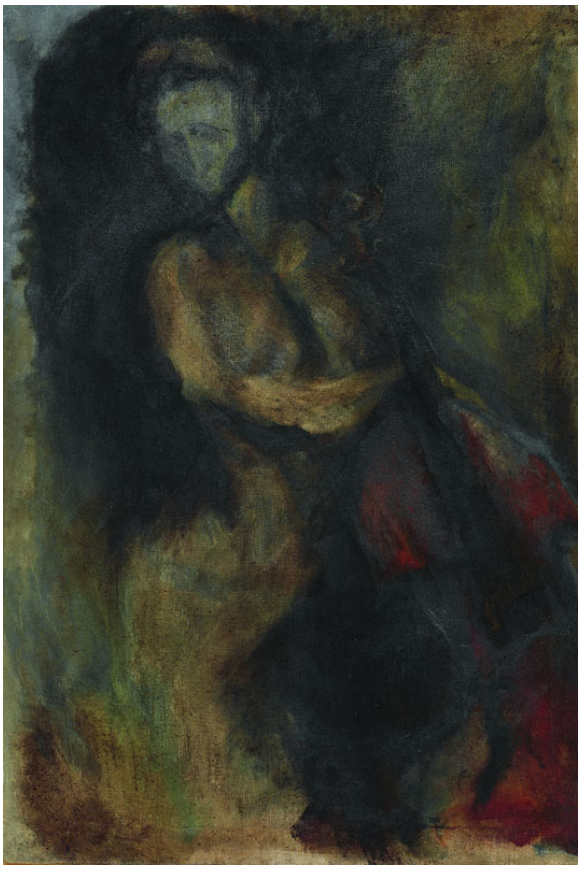


Resim 2.2 Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 176 x 237 cm. http://www.milliyetsanat.com/

1950 yılında yapılacak genel seçim öncesi DP, seçim vaadi olarak basını destekleyeceğine, özgürlükçü bir hava oluşturmaya yönelik bir tutum içinde olacağına, basın üzerindeki baskı ve sansürlerin kalkmasını sağlayacağına dair bazı sözler vermiştir. Böylece DP, 1950 yılında yapılan seçimlerde basının desteğini arkasına almıştır (Baytal, 2007) Basının halkı yönlendirmesinin de etkisiyle iktidara gelen DP, liberal bir yönetim anlayışı benimsemeye çalışmış basın ile ilgili yasal düzenlemelere gitmiştir. DP iktidarının ilk yıllarının olumlu ortamında, faaliyet gösteren basınla iktidar arasında iyi bir diyalog oluşmuştur. 1950 ve 1960 döneminde birkaç yeni gazete de faaliyete geçmiştir (Özdemir, 2009). Türkiye'nin yaşadığı önemli sosyoekonomik ve siyasal gelişmeler ışığında kadın sorununa yönelişte de gözle görülür gelişmelerin yaşandığı bir döneme girilmiştir. Bu dönemde kadınlar temel olarak Kemalizm ve sosyalizm çerçevesinde hareket alanı bulmuşlardır. Kıvılcımlanmaya

başlayan Türk kadın hareketleri, batıdaki benzer hareketlere nazaran 1980'li yıllara kadar sol hareket tarafından da görmezlikten gelinecektir. Bu yıllarda sol kanatta kadın hareketi, devrimci yükselişin ve sosyalizmin bir türevi, bir alt hareketi şeklinde gelişmiştir (Tekin, 2007). Aynı dönemde dünya genelinde etkisini arttıran toplumsal hareketler ve sonradan 1968 olayları diye anılacak oluşumlar, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de etkisini göstermiş, toplum içinde devlet karşıtı görüşlerin yükselişi tetiklenirken, sanat ortamının bu düşünceden etkilenmesi uzun sürmemiştir. Bu dönemin en önemli gelişmesi olarak öne çıkan, ABD'nin Vietnam'da başlattığı savaşın etkisiyle önce ABD'de ve sonrasında Avrupa'da ortaya çıkan protestolar ve bu hareketin tetiklediği işçi ve öğrenci olaylarının etkileri, ülkemizde de görülmekte gecikmez. Özellikle 1960 darbesini yaşamış ve aynı dönemlerde Avrupa'ya eğitime gitmiş sanatçıların, 1968 ruhunu ülkemize taşıyarak, sanatlarına da yansıttıkları görülür.

1950'li yıllarda başlayıp hızla gelişmeye başlayan A.B.D. merkezli kapitalist hareket, kısa sürede ülke sınırlarını da aşarak, A.B.D. nin tüm dünyayı bir pazar haline getirme politikalarına dönüşmüştür. Bu politikaların A.B.D. tarafından yürürlüğe koyulmasıyla birlikte öncelikle Avrupa olmak üzere dünya genelinde bu politika çerçevesinde belirlenen ekonomik düzenlemeler, bir taraftan bu düzenlemelerle sınırları belirlenen yeni toplumsal ve kültürel oluşumlara dönüşmeye başlamıştır. Yeni düzenlemelerle birlikte yaşam alanlarının kısıtlanmaya başladığını düşünen gençlik, Fransa'da başladı gibi görünen ama aynı anda dünyanın birçok ülkesinde kıvılcımlanan, düzene karşı bir başkaldırı hareketine başlamıştır (Bulut, 2011) 1968 olayları olarak tarihe geçen bu hareketler, sadece bu dönemle sınırlı kalmayarak, etkisi günümüze kadar devam sosyal bir olgu haline gelmiştir. Paris, yaşandığı dönemde bu hareketlerin başkenti olarak öne çıkmış, bu dönem ve etkisinin yoğun olarak hissedildiği devamındaki dönemlerde eğitim için bu şehirde bulunan Türk sanatçılar 1968 olaylarından etkilenerek, bu olayların ortaya çıkmasına neden olan özgürlükçü ruhu ülkemize döndüklerinde de yapıtlarında hayata getirmeye devam etmişlerdir.



Resim 2.3 Mehmet Güleryüz , Viyolonselli Kadın , 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya, 87 x 59 cm. http://www.mehmetguleryuz.com/

1960'lı yıllarda dönemin ruhuna bağlı olarak özerk sanatçı çalışmaları da başlar. Özellikle soyut eğilimlerle 1950'lerde sanat alanında da özerkleşmenin başladığı ve non-figüratif sanat pratiklerinde sanatçıların kendi iç dünyalarının çalışmalara yansıdığı, bir tür psikolojik özerkleşmenin ipuçlarının verildiği gözlenir (Duben ve Yıldız, 2008). Türkiye'de, 27 Mayıs 1960 darbesine ve ardından Paris'te 1968 hareketlerine tanık olan sanatçılar, Türkiye'ye döndüklerinde, kendilerini politik bilinçlerini bir kat daha arttıracak olan 12 Mart 1971 askeri muhtırası beklemektedir. Dolayısıyla bu kuşak sanatçılarının figüre ve özellikle politik mesajlar içeren, bünyesinde eleştiri ve ironi taşıyan bir figür anlayışına yönelerek gündeme getirmelerine şaşırmamak gerekir. Üstelik bu kez gündeme gelen figür, bu dönemde soyut resim dilinin de bir ölçüde akademikleşmeye başladığı göz önünde bulundurulacak olunduğunda, asla geleneksel ya da akademik bir figür değil; belirtildiği gibi eleştiri, karşı duruş, ironi içeren bir figürdür (Pelvanoğlu, 2009). Bu figür, her kültürel gelişmede ya da sosyal olguda gözlemlendiği gibi kadın üzerinde

yoğunlaşmıştır (Resim 2.3). 1960'ların sonu, 1970'lerin başı, asıl olarak 1980 sonrası kültür-sanat ortamının hazırlayıcısı olarak görülebilir. Bu yıllarda, yarı yerli, yarı Batı kaynaklı bir gerçeküstücülüğün dikkati çekmesi, malzeme üzerinden ifadeyi arayan Altan Gürman ve sanatın kavramsal yönünü ön plana çıkaran Sarkis gibi sanatçıların öncü tavırları, Pop Sanat'ın yerel dildeki karşılığını arama (Resim 2.4), fotogerçekçiliği ve minimalizmi özümseme çabası olarak gösterilebilir. (Pelvanoğlu, 2009) Resimde görülen bu kavramsallaşma, ileriki dönemde sanatın evirileceği yönü de bir yandan işaret ederken, sanatın politik, ideolojik veya yalnızca plastik bağlamda ortaya koyduğu kavramların, bilinen görüler dışında, farklı bakış açılarıyla ortaya konduğu bir alanı doğurmuştur. Kadına ait bir kavram içinde bedensel anlamda kadını barındırmasa da, kavramsal anlamda daha fazlasını zihinsel zeminde yapılandırmaya başlamıştır.



Resim 2.4 Altan Gürman, Montaj 6, 1967, Tahta Üzerine Tahta, 170 x 170 x 9,5 cm. http://www.turkishpaintings.com/

Türkiye'de, 1960 ve 1970'li yıllar, ulusal kalkınmacılığa dayalı ekonomik politikalar ile refah düzeyinde artış gözlendiği dönemler olmuştur. Bu refah ortamının ardından gelen kıtlık, fiyatların kontrol edilemeyen yükselişi, sanayinin gelişmeye başlaması, sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan göç olgusunun etkileri kısa bir sürede toplumsal dinamikleri harekete geçirmiştir. 1960 ve 1970'li yıllarda uygulanan ithal ikamesine dayalı sanayileşme modeli ve Türk ekonomisinin kendi ürettiği mallar için bir iç pazar oluşturma gayretleri, kısmen de olsa başarıya ulaşmıştır. Ancak rekabet eksikliği, ihracat açısından sorunlar yaratmış, dünya pazarları ile rekabet şansını yakalayabilme, isçi maliyetlerinin kontrol altına alınmasına, sendikaların disipline edilmesine, hatta isçi ücretlerinin düşürülmesi çözüm olarak görülmüştür (Bayri, 2008). Bu gelişmeler ülkenin siyasal hayatını şekillendiren gelişmeler olarak öne çıkarken, bu gelişmelerden etkilenmemesi imkansız olan sosyal dinamikler de bir takım oynamalar yaşanmıştır. Böylece dönemin ekonomik ve siyasal sorunları toplumun sosyolojik hareketlerini de derinden etkiler hale gelmiştir. Dünya genelinde yaşanan ekonomik ve siyasal gelişmelerden etkilenmeye son derece açık politik yaklaşımlar, 1970'li yıllarda sol içindeki tartışma ve bölünmelerin yanı sıra sağ ve sol gruplar arasında ileri boyutlara varan şiddet olaylarına sahne olmuştur. Batılı demokratik ülkelerde 1968 olaylarının hemen ardından ortaya çıkıp değişmeye başlayan yeni toplumsal hareketlerin Türkiye'de 1970'li yıllarda henüz görülmemiş olmasını da bu etkenlere bağlamak gerekir. Dolayısıyla bu hareketler, Türkiye'nin böylesine gerginleşen ve terörize olan siyasi ortamında kendileri için uygun bir zemin bulamamışlardır. Buna karşılık şiddet olaylarının toplumda meydana getirdiği tedirginlik ve bıkkınlık duygusu ise askeri darbe yanlıları açısından uygun bir zeminin hazırlanması anlamına gelmiştir. 1971 Askeri Muhtırası'ndan sonra kurulan yönetim, ekonomik ve siyasal otoriteyi sağlamak için bir dizi katı tedbir almış, bu tedbirler çerçevesinde birçok ilde sıkıyönetim ilan edilirken, birçok sendika ve toplum örgütünün faaliyetlerine son verilmiş, şair ve yazarlar gözaltına alınıp, bazı gazeteler de süresiz kapatılmıştır.

Yazılı basına alternatif bir medya organı olarak 1960'lı yılların sonunda Türk toplumunun hayatına girmeye başlayan televizyon, 1970'li yıllarda yaygınlığını arttırmaya başlamış olsa da, bu dönemde belirleyici güçteki medya organı hala yazılı basındır. Yazılı basının da içinde olduğu dinamiklerin etkisiyle toplumda gözlenmeye başlanan değişikler ülke genelinde kimlik sorunlarını da beraberinde getirirken, kültürel kimlik, sanatın da en çok

tartıştığı konular arasına girmiştir. Sanatçının kendi kimliğini de sorgulamaya başladığı bu dönemde kültürel dönüşümlerin önemli bir unsur olduğu; yapıtlarında bireyin psişik ve fizyolojik var olma çabalarına, toplumsal ve kültürel değişime, metalaşma, makineleşme, yabancılaşma, kadın sorunu, çevre kirliliği, politika gibi konulara değinen sanatçıların, insanı yalnızca yerel ve ulusal değerlerin bir parçası olarak değil, genellikle kentin yarattığı koşullar içindeki konumuyla ele aldıkları görülmüştür (Bek, 2007).



Resim 2.5 Bedri Baykam, Deniz Gezmiş,1997, Fotopentür, 150 x 100 cm., *'2000'li Yıllarda Bedri Baykam' Sergi Katalogu*, Sayfa numarası belirtilmemiş.

Siyasi kutuplaşmanın arttığı 1970'li yıllar mevcut yönetimin radikal gördüğü her türlü harekete karşı şiddeti de içeren önlemler almasını beraberinde getirmiştir. 1972 tarihinde, gençlik hareketinin liderlerinden, Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu adıyla örgütlenen, bu örgütün kurucu ve yöneticileri olan Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Arslan'ın idam edilmeleri dönemin en ses getiren olayı olurken, Türk toplumunu derinden sarsan bu olayın etkileri, günümüze kadar gelen süreçte sanatçılar tarafından anılmaya ve irdelenmeye devam etmiştir.(Resim 2.5)

1970'li yılların Türkiye için en önemli gündem başlıklarından biri, boyutu sınırlarımızı da aşan Ermeni terörü olmuştur. 1973 tarihinde ABD'nin Los Angeles kentindeki Türkiye Büyükelçisi, 1975 Viyana ve Paris Büyükelçilerinin öldürülmesi olayları Türkiye gündeminin belirleyicisi olayları arasındadır. Sınırlarımız dışında gelişen, ama Türkiye gündemini yakından ilgilendiren bu olaylar yaşanırken, dünya gündemi de enerji krizine odaklanmıştır. 1970'ler de yaşanan petrol krizi, tüm dünya ülkelerinin ekonomik ve siyasi gündemini meşgul ederken, Türkiye'deki sosyoekonomik durumu yakından etkilemiştir. Arap ülkelerinin İsrail öncelikli olarak siyasi rakiplerine karşı petrolü kullanmaları dünya genelinde bir enerji krizine patlak vermesine neden olmuştur. Sonraları Ajda Pekkan'ın ülkemizi Eurovision şarkı yarışmasında temsil edeceği 'Petrol' isimli şarkısına ilham veren krizin başlangıcı bu dönemlere rastlamıştır.

Türkiye için siyasal gündemin çok hızlı değiştiği 1970'lerde gerçekleştirilen Kıbrıs Barış Harekâtı Türkiye'nin bir diğer önemli gündem başlığıyken, bu harekât nedeniyle Türkiye'nin ABD ve Avrupa ile olan ilişkileri de sorunlu hale gelmeye başlamıştır. ABD'nin uyguladığı ambargo Türkiye'nin ekonomik durumunu dar boğaza sokarken, ülkedeki sosyal ve ekonomik yaşam da bu gelişmelerden son derece etkilenmiştir. Durgunlaşan ekonomi, artan pahallılık dönemin hükümetinin en temel tüketim mallarına zam yapmasına, bu da gaz, yağ ve kömür gibi temel ihtiyaçların karaborsaya düşmesine neden olmuştur. Tüm bu yaşananlar 1970'lerin ikinci yarısından itibaren Türkiye'deki gelir dağılımı dengesizliği arttırmış, alt gelir gurubu ekonomik sıkıntıları fazlasıyla hissederken, krize giren bankacılık sisteminin yerini almaya başlayan bir bankerlik furyası ilerleyen dönemde toplumun kültürel yapılanmasını derinden etkileyecek sosyolojik bir olgu halini almıştır. (Resim 2.6)


BORSA - BANKERLERİ
HİSSE SENETLERİ - TAHVİLLER

MEBAN
MENKUL KIYMETLER BÜROSU

ER BAN

TAHİROĞLU

Resim 2.6 Hürriyet Gazetesi, 24 Nisan 1975, s.8, İlan.

Dönemin yazılı basın sayfalarında büyük yer kaplayan banker ilanları yalnızca basınla sınırlı kalmamış, dönemin insanın günlük yaşam pratiklerinden biri haline gelirken, bozulan ekonomik yapı toplumsal ilişkileri de derinden etkilemeye başlamıştır. İlerleyen süreçte toplumsal bir olgu halini alan banker kurumlar, bankacılık gibi siyasal devletin ekonomik alanda temel sistemiği konumunun yerini alırken, halkın yönetimlere olan inancını da derinden sarsmıştır. Yönetimlere karşı oluşmaya başlayan bu inanç eksikliği, özellikle 1980 sonrası yaşanacak derin sosyolojik kırılmalara zemin hazırlar niteliktedir.

Bu yılların sosyokültürel yapısına damgasını vuran diğer bir vaka ise Yeşilçam sinemasının erotik film furyasına kendini kaptırmasıdır. Avrupa'da 1960'lı yılların sonunda başlayan erotik film modası, 1970'li yılların ortasında Türkiye'ye de sıçramıştır. 7-8 yıl süren bu dönem sanıldığından kısa sürmüş olsa da, bu süre zarfında yoğun bir üretim gerçekleşmiştir.



Resim 2.7 Hürriyet Gazetesi, 13 Nisan 1975, s.7, Anonim.

Her konuda olduğu gibi kültürel anlamda da Batı'yı örnek alan Türkiye'nin toplumsal yapısına rağmen seks filmi modasını kendi kültürel yapısına adapte etmiş olması ilginç veriler sunmaktadır. Dönemin sosyolojik yapısını özetler nitelikteki bu durum aynı zamanda kadının toplumsal kimliği ile ilgili derin ipuçlarını bünyesinde barındırmaktadır. Bakışını Batıya yöneltmiş, ama Doğu ile derin kültürel bağlara sahip bir toplumun seks filmleri ve bu filmlerle ortaya koyduğu kadın imgesinin, toplumunun farklı katmanlarıyla olan etkileşimi, dönemin insanın, kadını toplumsal ve kendi iç dünyasında konumlandırması bakımından benzersiz örnekleri ortaya koymuştur. 1970'li yılların ortasında başlayan seks filmleri modası 1970'lerin sonlarına kadar devam etmiş, yaşanıldığı dönemde toplumun eril yapısı nedeniyle rağbet görmüş olmasına karşın, aynı derecede de tepki toplamıştır. (Resim 2.7) Ülkenin aile yapısını olumsuz yönde etkilediği yönündeki temel eleştirileri üzerine çeken bu süreçte, temel sorun kadının çıplaklığıdır. Bu filmlerde yer alan erkek oyuncular, bu moda bittikten sonra oyunculuğa sinema sektöründe

devam edebilmelerine rağmen, rol almış kadın oyuncular ‘kötü’ kadın ilan edilmiş, toplumdan olduğu kadar kendi sektörlerinden de dışlanmışlardır.(Resim 2.8) Bu filmler de yer alan kadınlar, toplumsal belleklerde kötü örnekleme olarak yer etmiş, onlarca yıl boyunca ailelerin, bu tür filmlerin etkisiyle, kız çocukların sanata olan ilgilerine ön yargılı yaklaşmalarına neden olmuştur.



İSTANBUL Hürriyet

11 Mayıs 1975 Pazar

Seks filmlerinde soyunanlar konuştu:

«Ekmek parası için soyunuyoruz»

TÜRK Sinemasının ünlü çıplakları, bir furya halinde Yeşilçam'ı kaplayan "Seks filmleri" hakkında konuşmuş ve oyunlarıyla "Bu tür filmlerde oynamak bizim de sosumuza gitmiyor ama ne yapalım ki, ekmek kavgasının gerektirdiği zorunlukları başka türlü yenemiyoruz" demişlerdir..

Arzu Okay: «Rejisör ne derse onu yapıyoruz»

Melek Görgün: «Soyunma sanata daha yakın olmalı»

Seher Şeniz: «Soyunmak bir sanat gösterisidir»

Anuşka: «Bu filmlere karşıyım, ama oynamak zorundayım»

...Ve yapımcılar diyorlar ki:

«Seks filmlerini çağın düşüncesine uymak için yapıyoruz»

Bahar Erdeniz: «Seks filmleri seyircimize yararlı değil»

Feri Cansel: «Bu alan soyunmayı bilmeyenlere kalmasın»

Figen Han: «Seksin de sanat ölçüsü olmalı»

Resim 2.8 Hürriyet Gazetesi, 11 Mayıs 1975. s.11, Anonim.

2.1. Medyanın Gelişen Etkisi ve Kadın

1970'li yıllar, medyanın küresel boyutta etkileşim fonksiyonu kazanmaya başladığı yıllara da karşılık gelir. Televizyonun günlük yaşamın bir parçası olmaya başlaması, medyanın toplumu yönlendirebilen bir güç kazanmasını destekleyen bir gelişme olmuştur. Medyanın yönlendirici gücü çeşitli düşünsel hareketler tarafından, bu dönemde etkili olarak kullanılmaya başlanmıştır. Medyada kadın temsili yoğun olarak 1970'li yıllarda henüz çok etkili olmayan feminist medya çalışmaları aracılığıyla gündeme getirilmiş ve kadını ikincil konuma iten toplumsal süreçlerin medyadaki kadın temsilleri ile etkileşim içinde kurulduğuna dikkat çekilmiştir. Bu dönemde iletişim çalışmaları alanında kültürelci perspektiflerin hakim olması, medya temsilinin 'inşacı' olduğu, başka bir deyişle, toplumsalı yansıtmaktan çok inşa ettiği görüşünü öne çıkarmıştır (Çelenk, 2010).



Resim 2.9 Hürriyet Gazetesi, 5 Ocak 1976, s.3, Dış Haberler.

1970’li yılların ortalarında, ileride 1980’li yıllarda yazılı basında yoğun şekilde kullanılmaya başlanacak şekliyle; kadın imgelerinin tartışılmaya başlandığı dönemlerdir. Batılı örnekler üzerinden yapılan bu tartışmada, yazılı basının Batılı kadınının çıplaklığını bir haz nesnesi olarak, temelinde tiraj kaygıları ile sunarken, bu kadın imgesi aynı zamanda direkt veya dolaylı bir dil ile, kötü örnek olarak topluma sunulmaktadır.(Resim 2.9) Bu bakış açısı dönemin Türk kadınının evinde oturmasını, sosyal hayatta etkin olmamasını öğütleyen üstü kapalı anlatımı da bünyesinde barındırmıştır.



Levent Kız Meslek Okulu öğrencileri herkesi bu tatlı göreve çağırıyor

Bütün gün bebeklere bakıyorlar

Levent Kız Meslek Okulu öğrencileri anaokulunda hem stajlarını yapıyorlar, hem de annelik duygularını tatmin ediyorlar. Bütün ev hanımlarının da boş zamanını böyle değerlendirmeye çağırıyorlar. "Bu hem çok zevkli, hem de yararlı bir uğraş" deyip, minikler için sıcacık kucaklarını açıyorlar.

● Çocuk gelişimi ve eğitimi konularında öğrenim gören genç kızlar, hem annelik hislerini tatmin ediyorlar, hem de staj yapıyorlar

Çocuk gelişimi ve eğitimi konularında öğrenim gören Levent Kız Meslek Lisesi öğrencileri, günlerdir gönüllü olarak çalışıyorlar. Yumurcak Ana Okulu'nda 40 günlük bebekten, 6 yaşına kadar olan çocuklarla, hem annelik hislerini tatmin ederken, hem de kendi öğrenimlerinin stajını yapıyorlar.

Sabahtan akşama kadar, çocukların bütün ihtiyaçları için gönüllü olarak çalışan geleceğin ana okulu öğretmenleri, boş zamanları olan ev hanımlarını, genç kızları ve gönüllü olarak çalışabilecek herkesi bu kutsal göreve çağırıyorlar. Yuvanın öğretmeni ve sahibi olan Remziye Kurt, yine yuvanın öğretmeni olan Saniye Güngör'e, şimdi gönüllü olarak Nümune Hastanesi hemşirelerinden Nilüfer Gülfercan, Levent Kız Meslek Lisesi'nden inş Aysel Keskin, Nilgün Örsveri ve Ayfer Tümer katılmışlar. Ayrıca her hafta sonu Cumartesi tatili yapacakları yerde yuvaya gelip çalışan Levent Kız Meslek Lisesi öğrencileri yaptıkları işlerden mutluluk duyduklarını belirtirlerken, şunları söylüyorlar:

-"Biz Cumartesi tatilimizde veya boş hafta ortası günlerimizde, Yumurcak Yuva'ya gelip gönüllü olarak çalışıyoruz. Evet sabahtan akşama kadar, bebeklerle 6 yaşındaki çocuklarla uğraşıyoruz fakat bu hem bi-

Kız öğrencilerin uğraştıkları çocuklar arasında altı aylık bebekten, altı yaşındaki çocuğa kadar var. Kimi zaman onlarla oyunlar oynuyorlar, kimi zaman onları biberonla besliyorlar ve bütün bunları yaparken de kendilerini çok mutlu hissettiklerini söylüyorlar.

Resim 2.10 Hürriyet Gazetesi, 29 Nisan 1975, s.5, Anonim.

Seks filmleri modasıyla paralel devam eden yazılı basının da cinsellik üzerinden ilgi sağlama kaygısı, dönemin politik tartışmalarıyla gerilen ortamdan insanları uzaklaştırması yönüyle, mevcut yönetim tarafından müdahale edilmeden, pasif olarak desteklenmiştir. Batılı kadın imgesini, bir haz nesnesi olarak sunan bu tip haberlerin akabinde, bu sefer Türk kadını ile ilgili haberler aile kurumu içinde resmedilir. Üstü kapalı bir olumsuzlama ile sunulan Batılı kadın imgesi ve bu kadının yaşam tarzına özenen kadına mesaj, aile içi şiddet veya namus cinayeti haberleri ile uyarı niteliği taşımaktadır. Batılı kadının bir haz nesnesi ya da olumsuz örnek olarak kapalı sunumu aynı zamanda ilerleyen dönemlerde sıkça rastlanılacak bir olgu olarak, üçüncü sayfa haberciliğinin ilk örnekleri olarak karşımıza çıkar. Dönemin yazılı basınında kadının aile kurumu içinde, hamarat bir ev hanımı ve iyi bir anne olmasını öğütleyen haberlere sıkça rastlanmaktadır. Kadının ev dışı faaliyetlerinde bulunmasını örtülü biçimde olumsuzlayan bu yaklaşım, iş yaşamında kısıtlı bir alan bulabilen kadının, bu alanda bile evdeki rolüne paralel bir kimliğin devam etmesini destekler nitelikte olmuştur (Resim 2.10). Yazılı basında kullanılan dış kaynaklı kadın çıplaklığı, Batılı kadının, aile değerlerinden uzak, iffetsiz gösterilen sunumuna, üstü kapalı biçimde, öğütlenen kadın kimliğinin desteklenmesinde kullanılmıştır.

1970'li yılların, dünya genelinde, kadınlar açısından en önemli gelişmesi 'Kadınlar Yılı' ilanıdır. Birleşmiş Milletler 1975 yılını tüm dünyada Kadınlar Yılı olarak ilan etmiş, tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de kadınlar yılı kapsamında kadın sorunları çeşitli çalışmalarla ele alınmıştır. Dönemin yazılı medyası Kadınlar Yılı'nı yayınlarında ele alsalar da, kullanılan dilde değişim gözlenmezken, yayınlarında bu konuya ayrılan bölümler kısıtlı kalmıştır. Aynı dönem kadın kimliğin biçimlenmesinde bir diğer önemli olguyu beraberinde getirmiş, 1970'li yıllarda yaşanan ekonomik sorunlar köyden kente göçü de hızlandırırken, arabesk olarak adlandırılacak kültürel olgunun da filizlendiği bir döneme girilmiştir. Köyden kente göçün yarattığı toplumsal sorunlar ilerleyen dönemde kendisini daha belirgin şekilde göstermeye başlamıştır. Sanayileşmenin hızlı bir şekilde, kentleri büyük ölçüde hazırlıksız yakaladığı gelişimi, köyden kente göçün sonuçlarıyla da birleşince, farklı siyasi yaklaşımların birbirleriyle etkileşerek, çatıştığı bir ortama doğru kaymıştır. Siyasi alanda sağ ve sol olarak kutuplaşan görüşler, politik yaklaşımlarını ortaya koyarken kadını ve kadın sorunlarını kendi ideolojik görüşleri kapsamına dahil etmemişlerdir. 1970'li yılların gelişmekte olan sanayi hayatına rağmen kadın çalışma

hayatında etkili olamayan bir yapıdan kurtulamamıştır. 1980'lere kadar ciddi anlamda kadın hareketlerinin görülmeyeceği Türkiye'de kadın, evinde çalışan, iyi bir anne, iyi bir eş olarak lanse edilmiş, kadının toplumsal rolü medyada da bu şekilde işlenmiştir.

1970'li yıllarla birlikte sanayileşmesine hız veren Türkiye'de, reklama verilen önem de artmaya başlamıştır. Bu dönemde yazılı basında kullanılan reklamlar, dönemin kadınına bakış açısını da yansıtır niteliktedir. Araştırmanın 1980 sonrası döneminde, ayrıntılarıyla ele alacağımız yönüyle, 1970'li yıllarda yazılı basında kadın imgesi 1980'li yıllardan sonra alışılageleceği şekilde tüm tüketim ürünlerinin pazarlanmasından ziyade, 1970'li yılların kadına bakışına uygun olarak, kadını ev içi bir figür olarak irdeleyen ve temsil eden bir anlayış çerçevesinde kullanmıştır. Dönemin teknolojik gelişimine ve reklam anlayışına uygun olarak görsel reklamların sınırlı kullanımına karşın, görsel kullanımlı reklamın, kadın imgesi içerikli olduğu ve yukarıda bahsettiğimiz çerçevede, kadını konumlandırdığı görülmektedir.(Resim 2.11, 2.12, 2.13)



Resim 2.11 Hürriyet Gazetesi, 5 Şubat 1976, s.2, Reklam



Resim 2.12 Hürriyet Gazetesi, 5 Şubat 1976, s.4, Reklam



Resim 2.13 Hürriyet Gazetesi, 5 Şubat 1976, s.7, Reklam

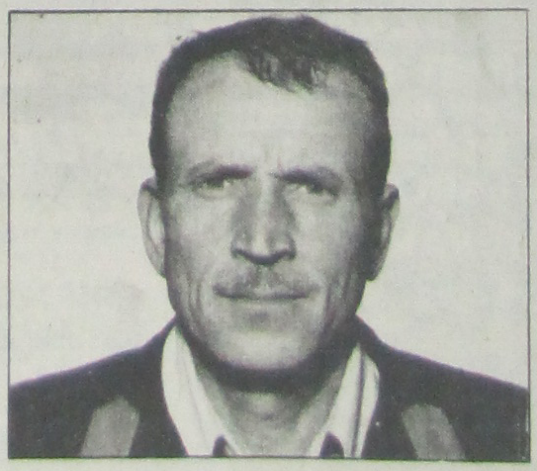
Dönemin teknolojik gelişimine paralel olarak ortaya çıkan dayanıklı tüketim malları ev içi faaliyetlerin sorumluluğunu yalnızca kadın figürüne yükleyen anlayışı destekler nitelikte tanıtılmaya başlanmıştır. Günümüzde görmeye alışık hale geleceğimiz sürecin başlangıcı niteliğindeki bu tür tanıtımlar, kadının ev içi faaliyetlerine yardımcı olma iddiasını dile getirirken, bu tip işlerin kadınların sorumluluğu olduğu fikrinin kemikleşmesini sağlamıştır. Tek bir gazetenin aynı güne ait baskısında yer alan reklamlarda kadın görseli kullanılmış, dönemin kadına bakışını örnekler biçimde, kadın yalnızca ev içi faaliyetlerde bulunan, iyi bir ev kadını, eş ve anne olarak tasvir edilmiştir. Medyanın inşacı anlayışı yalnızca reklam kullanımlarıyla değil, günlük haberlerde kadının konu ediliş şeklinde de kendisini gösterir. Yine Hürriyet Gazetesi'nin 27 Nisan 1975 tarihli baskısında (Resim 2.14), yerel, adli bir haberin sunuş biçimi dönemin kadınına toplumun bakışını, medya örneği üzerinden önümüze serer. 'Serbest hayat yaşamak istiyormuş!..' başlığı altında verilen haberin sunuş biçimi, kadını, öngörülen çerçevenin içine oturtmaya yönelik ve hüküm verici niteliktedir. Habere konu olan kadının 'Artık bıktım' şeklindeki ifadesi olumsuz anlamda öne çıkarılarak, sorunun arkasında yatan tüm sosyokültürel problem göz ardı edilmiştir. Siyasal anlamda kutuplaşmanın arttığı bu dönemde, kadın ile ilgili haberler, yazılı medya organlarınca politik bir temele ve kitlesel bir nitelik taşıyorsa desteklenirken, kadınların içinde bulunduğu bireysel adli vakalar, erkeğin gözünden bakan bir ifadeyle sunulmuştur.

Adli olaylar olmasa da, dönemin günlük gazetelerinde kadının sosyal ve kültürel hayatına yönelik haberler, yukarıda verilen örneğe benzer şekilde, önyargılı ve kadını ikinci plana iten bir anlayış ile, kadına hak ettiğinden fazlasını beklediğini ima eden bir dil kullanılarak verilmiştir. Hürriyet Gazetesi'nin 19 Nisan 1975 tarihli baskısında yer alan haberde, kadının geleneksel tercihleri, bu tercihlerin pratik yaşamda yer almasında erkek merkezci etkenlerin rolü göz ardı edilerek verilmiş, alaycı ifadelerle ve üstü kapalı şekilde eleştirilen yine kadın figürü olmuştur.(Resim 2.15)

Serbest hayat yaşamak istiyormuş!..



Ümmü Gökkaya 14 yıllık kocasını "bıktığı için" öldürdüğünü söyledi. İki çocuklu kadın ilk sorgusundan sonra tutuklandı.



37 yaşındaki Ramazan Gökkaya, ormanda karısının kurduğu pusuya düşerek can verdi.

«Artık bıktım» diyerek 14 yıllık kocasını pusu kurup öldürdü

Kâmil MUŞTU

SİMAV (Kütahya) (hha) - İlçeye bağlı **Küplüce** köyünde **Ümmü Gökkaya** adlı 33 yaşındaki bir kadın 14 yıllık kocasından bıktığı için ormanda pusu kurarak öldürmüştür.

Simav Belediyesinde bekçi olarak çalışan **Ramazan Gökkaya,** arsasına ev yapmak için köyüne gitmiştir. İnşaatta kullanmak için ormandan odun kesen 37 yaşındaki bekçinin dönmediğini gören komşuları aramaya başlamışlar ve **Ramazan Gökkaya'nın** cesedini bulmuşlardır.

"SERBEST HAYAT YAŞAMAK İSTİYORDUM"

Olaya el koyan savcılık yaptığı soruşturmada **Ramazan'ın** eşi tarafından öldürüldüğünü tespit etmiş, **Ümmü** yakalanarak Adalete teslim edilmiştir.

Katil kadın verdiği ifadede suçunu itiraf etmiş, şöyle konuşmuştur:

"Ramazan'ın arkasından ben de köye gittim. O farkında değildi. Ormanda ağaç keserken yanına yaklaştım ve çifteyi ateşledim. Ondan bıkmıştım daha rahat ve serbest bir hayat yaşamak istiyordum."

İki çocuk annesi **Ümmü Gökkaya** tutuklanarak cezaevine gönderilmiştir.

Resim 2.14 Hürriyet Gazetesi, 27 Nisan 1975, s.5, Kamil Muştu.



Gümüşhane'de ihram fiyatları yükselmiş...

GÜMÜŞHANELİ bazı hanımlarımızın derdi büyük bugünlerde.. Gerçi yıl 1975'dir ama, bu bazı hanımlarımız ihram adında tarihi ve mahalli kıyafet giyerler.. Dertleri de bu ihramların fiyatının 1000 liraya fırlaması. Giyenin medeni durumunu da belirten bu ihramlar koyun yününden yapılıyor. Genç kızlar, uçan kuş adında beyaz renkli ihramları giyiyorlar. Yeni evli hanımlar mor, yaşlılar ise ceviz kanatlı adındaki ihramları... Genç kızların çeyiz sandıklarında 20 kadar ihram bulunur ve gelin gittikleri evin büyük hanımlarına değerli armağan olarak bu giyecek götürülür. Ama, Gümüşhaneli bazı hanımların hayatına bu denli giren ihramın fiyatı 1000 liraya yükselince kara kara düşünmeye başlamışlar. Vallahi o kadar düşünmeye ihtiyaç var mı? En âlâsından bir hanım mantosu, pardesüsü 750 liraya satılıyor. Hem manto daha sıcak tutar, daha dayanıklıdır. Sonra tarihimiz de biraz 1975'i gösteriyor.. Yani 20'nci yüzyılın son 25 yılı başlamış.. Haa.. Bir de kıyafet devrimi yapılalı yarım yüzyıl geçmiş bulunuyor.. Değil mi?

Resim 2.15 Hürriyet Gazetesi, 19 Nisan 1975, s.7, Anonim.

2.2. Oluşmaya Başlayan Sanat Piyasası ve Sanata Etkileri

1980'li yıllarda her şeyin bir değer ölçütüyle birlikte algılandığı metalaşma sürecinin ayak sesleri 1970'li yıllarla birlikte duyulmaya başlanmış, öteden beri kültürün eleştirmeni durumdaki sanat da bu süreçten etkilenmekten kurtulamamıştır. 1970'li yıllar boyunca krizlerle boğuşan hükümetlerin uyguladıkları kültürel politikalarda, devletin sanat alıcısı kimliğini terk etmeye başlamasının ilk işaretleri görülürken, açılmaya başlayan özel galerilerin de etkisiyle ülkedeki varsıl kesim için sanat bir yatırım aracı olarak da görülmeye başlamıştır. Bu anlamda, bu dönem için Türkiye'de bir sanat piyasasının oluşmaya başladığı yıllar denilebilir. Özel sanat kurumlarının varlığı 1980'li yıllarda yaşanacak ekonomik gelişmeler çerçevesinde, her şeyin metalaştığı bir tüketim toplumu yaratırken, 1980'li yıllarla başlayan toplumsal algı sanatın da metalaşmasıyla ilgili derin tartışmaları beraberinde getirecektir. Değindiğimiz gibi, 1970 yılların sonu itibariyle neredeyse tek sanat alıcısı durumdaki devlet yerine, kişilerin girişimleri ile özel sanat galerilerinin varlık göstermeye başladığı bir döneme girilmiştir. 1967'de kurulan Taksim Sanat Galerisi, devlet destekli bir galeri olmakla birlikte, dönemin genç kuşak sanatçılarına imkan tanıma çabaları gösteren bir galeri olmuştur. İlhan Koman'ın eşi Melda Kaptana, Nişantaşı'nda Kaptana Galerisi'ni 1967 yılında açmıştır. Açılışını Mübin Orhon"un sergisiyle yapan Kaptana Galerisi, bir mağazanın küçük bir bölümünün tesis edilmiştir. Burada 1972 yılında, 1951-55 yılları arasında faaliyet gösteren Maya Galerisi ve sahibesi Adalet Cimcoz'u anmak için bir karma sergi düzenlendiyse de, Kaptana Galerisi mekânının sergileme için yetersiz olmasından ötürü, ressamlar ve heykeltıraşlar için satış yeri olarak işlemektedir. Yetersiz bir bütçe ile ve yetersiz donanımlarla kurulan galeri, Melda Kaptana'nın çabalarına rağmen, 1977 yılında kapanır (Pelvanoğlu, 2009).

1973 yılında Aydın Cumalı'nın sanat galerisi, 1975'de Galeri Baraz, 1976'da Maçka Sanat gibi galerilerin açılmaları yok denecek kadar kısıtlı olan bir sanat pazarını genişletmeye yönelik çalışmalar olmuşlardır. Bu dönemde hızlı ve dengesiz kapitalistleşmenin de etkisiyle kendilerini farklı yollarla ifade etmek isteyen aşırı uçlar, sağ, sol, islâmcı, milliyetçi gibi ideolojik söylemlerle kutuplara ayrılmış, siyasi partiler nezdinde de gözlenen bu çeşitlilik ve bölünmüşlük gündelik hayata da yansımış, aynı düşüncede olanlar kendi kültür derneklerini, yayın organlarını, tiyatro gruplarını ve ortak giyim biçimlerini

oluşturmuşlardır (Bek, 2007). Türk sanat hayatında uzun denebilecek bir süredir görülmeyen sanatçı gruplarına yeni örnekler yine bu dönemde görülmeye başlar. 1970'li yıllardan önce sanatta görülen belki de son grup olan ve 1959 yılında Avni Memedoğlu, Nejat Tözge, Marta Tözge, Vahyi ve İhsan İncesu ile İhsan Aksüt tarafından kurulan 'Yenidal Grubu', ertesi yıl gerçekleşen askeri darbeyle dağılmak zorunda kalmıştır. Yeni Dal Grubu'ndan sonra hayata gelen ilk sanatçı grubu olarak değerlendirilebilecek oluşum, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner'den oluşan 'Sanat Tanımı Topluluğu' dur (Pelvanoğlu, 2009). Sanatta grup oluşumlarının yeni bir başlangıcını işaret eden bu dönem 1980'li yıllarda belirginleşecek sanat anlayışının da habercisi niteliğindedir.

1970'li yılların siyasi gelişmeleri, ülke yönetiminin yeni siyasi ve kültürel politikaları çerçevesinde sanatın da ele alınmasına neden olmuş, bu bağlamda Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan 'Milli Kültür' dergisi 1978 (Resim 2.16) hükümetinin kültür politikaları neticesinde 'Ulusal Kültür' adı altında yayınlanmaya başlanmıştır. (Resim 2.17) Derginin adının değişimi dönemin yönetiminin kültürel hayatın yol almasını istediği eğilimi yansıtırken, sadece isim değişikliğiyle yetinilmemiş içeriksel ve yaklaşımsal olarak da yeniden düzenlenmiştir. Temmuz 1978'den sonra Ahmet Taner Kışlalı'nın kültür bakanı olduğu dönemde 'Ulusal Kültür' adıyla yayımlanmaya başlayan derginin ilk sayısında İslam Felsefesinin Özellikleri, Hümanist Kültür, Yazı Devrimi, Türk Kültürünün Çağdaşlaşma Süreci, Aydınlar ve Atatürkçülük, Ziya Gökalp'in Şiir Dünyası, Selçuklularda Ahşap Örtü gibi konular ele alınmıştır. İlk sayının giriş yazısını hazırlayan Kültür Bakanı Ahmet Taner Kışlalı, 'Ulusal Demokratik Halkçı Kültür Siyaseti' başlıklı yazısında, izlenen kültür siyasetinin siyasal iktidarla değişmeyecek, fakat toplumsal yapıdaki evrime koşut olarak değişecek bir düzenlemeye kavuştuğunda olanaklı olabileceğini vurgulamıştır. Kültürel kurumlaşmada özerkliğe özen gösterilmesinin ulusal kültür siyasetinin ön koşulu olduğunu belirten Kışlalı, duruma örnek olarak Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu'nun kuruluşunu göstermiştir. Bakanlığın Kültür politikalarının esasının ulusal, halkçı, demokratik bir yapıya dayandığını, amaçlananın bu değerleri koruyarak evrensel olana ulaşmak olduğunu belirtmiştir. (Bek, 2007)





Resim 2.16 Milli Kültür Dergisi, Kasım 1978 **Resim 2.17** Ulusal Kültür Dergisi, Temmuz 1978

Dönemin politikaları sanatın da dahil olduğu kültürel alanı ulusalcı bir yapıda ele almaya başlamışken, 1977 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde düzenlenen '2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu' dönemin akademizminin sanata bakışını özetler niteliktedir. Bu sempozyumda irdelenen konular ve sonuç bildirgesi, ilerleyen dönemde sanatın kat edeceği yolun öngörüsel ipuçlarını sunar. Söz konusu sempozyum, devletin sanat alanına olan taraflığının iyiden iyiye azaldığı, özel sanat galeri vasıtasıyla bir sanat piyasasının var olmaya başladığı bir ortamda sanatın geniş kitlelere ulaşımını ilke olarak kabul etmiştir. Aynı yıl İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde düzenlenen ve 1980'li yılların sanat ortamı için başat belirleyici konumda olacak olan Yeni Eğilimler Sergileri, 2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu'nda ortaya konan görüşlerin paralelinde gelişmiştir. (Pelvanoğlu, 2009)

2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu Sonuç Bildirgesi;

- Akademik sanat, 20. yüzyıldan bu yana ölmektedir. Sanatlar dar çerçevelerini kırıp, ‘güzel’ kavramı ile belirlenen özel sınırlarını aşıp, uygulamalı olmaktadır.
- Sanat, çağdaş verilerin karşısında, insana yakınlaşmak amacıyla, doğal verilere dönmektedir.
- Sanat, bir üst yapı kurumu olarak son aşamada, karşılıklı etkileşim içinde, bulunduğu toplumu etkilemekte ve en önemli işlevsel bir ‘haber aracı’ olma niteliğini göstermektedir.
- Sanat, insanlığın evrimine koşut olarak gelişmiştir. Önemli olan -yaşadığımız çağdaş insanlığın ve toplumların varlıklarını barış ve mutluluk içinde sürdürmeleridir. İşte sanat insanların ve toplumların sorunlarına ve geleceğe ancak bu önemli işlevinin bilincinde olarak çözüm bulabilir.
- Sanat giderek yaşamın tümünü kapsayan davranışlara kadar yaygınlaşan bir olgudur ve herkes için vardır. Tümel sanat kavramı içinde her şey sanat eseri olacaktır. Bunda da, iletişimin güçlenmesinden, zaman kullanımının değişmesinin; sanatın dar çevrelerden kopup toplumun tüm katlarıyla bütünleşmesinin, akademizmden kopup, uygulamalı hale dönüşmesinin rolü vardır.
- Özünde zanaata -el hünerine- dayalı sanat, giderek kentsel uygarlıklarla birlikte kentlerde yoğunlaşmakta ve yeni bir kent folkloru oluşmaktadır. Ancak bu da, sanatların dış etkilere daha çok açılmalarına neden olmaktadır. Ama sanatların bu etkilenme altında yozlaşmaları tehlikeleri de büyümektedir.
- Toplumun güncel sorunları karşısında sanat önemli işlevinden koptuğu yerlerde bir lüks olmaktadır. Sanat eğitimi yeniden, akademizmden sıyrılarak, toplumla bütünleşerek, yaşanılan çevresel malzemeyle zenginleşerek, sanatçının deneyimleri ve sanatın işlevi göz önüne alınarak düzenlenmeli ve yaygınlaştırılmalıdır. Sanat ürünü, kullanılır, uygulamalı olmalıdır.

- Çağımızda teknolojik gelişmenin vardığı ölçü, bir bunalım yaratacak niteliktedir. Bu gelişme, sanatla karşılıklı etkileşim halindedir. Birlikte, ya da karşıt oldukları haller de görülmektedir.

- Geleceğin sorunları bugünden belirlenmiştir denebilir; Açlık, işsizlik, yoksulluk, çevre kirlenmesi, dengesiz büyüme gibi. Bu sorunlara duyarlı olan bilim adamlarının yanı sıra, yer yer onlarla çatışan ama yer yer birleşenler yine de sanatçılardır. Tüm sanat dalları ve bilimsel yaklaşım içinde bulunan mimarlar ve çevre düzenleyiciler geleceğin sorunlarına sanatçılarla birlikte çözümler aramak durumundadırlar.

- Türkiye'de sanatın, sanatçının ve sanat eğitiminin sorunlarının çözümü için devlete düşen görevler vardır. Burada, devletin sağlıklı bir sanat politikasına sahip olması gerekliliği vurgulanmalıdır. Ancak, devletten yardım beklemek yerine, sanatçının özgürlüğünü sağlamak, ideolojik baskılardan uzak tutmak ve sanatçıların, eğitim kurumlarının örgütlenmesini sağlamak gerekmektedir. Örgütleşme düzeyinde çağdaş toplumsal değerler dikkatle izlenmelidir. Bir yerde, yerel yönetimlerin bu örgütlenmeye katkısı olabileceği düşünülmelidir. Üst düzeyde ise, sanat eğitim kurumları bütünleşmeli, ilişkilerini yoğunlaştırmalıdırlar.

- Ve nihayet Türk sanatının evrimi, etkileşim süreci ve sorunları, ülkenin toplumsal yapısı ve onun tarihsel gelişim süreciyle koşuttur. Dolayısıyla da tüm öneriler ve çözümler toplumla eytişimsel bir ilişki içinde ele alınmalıdırlar. (Çubuk, 1977)

'2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu' sonuç bildirgesi, bu sempozyumda tartışılan konuların, 1980'li yıllardan sonra sanatın alacağı yol ile ilgili, derin bir öngörüyü barındırmıştır. 1980'li yıllarda yaşanan tüm kültürel kırılmaya paralel olarak, sanat alanında da evrimsel değişimler gözlenecek, sanatçılar toplumda gözlenmeye başlayan sosyolojik değişimleri kendi yorumları ile ele almaya başlayacaklardır. Sanatçıların, bu ele alış yöntemleri, her ne kadar toplumda yaşananlara bir eleştiri niteliği taşısa da, ortaya konulan çalışmalar bir yandan toplumun yaşadığı kültürel evrime katkıda bulunacak, hatta yönlendirecektir. Bu anlamıyla 1980'li yıllardan sonra görülmeye başlanacak sanat çalışmaları ve sanatçı tipi sadece durup izleyip aktaran değil, önceki her dönemden fazla topluma hakikati gösterme amacı taşıyan, yaptıklarıyla sanatı yeniden tanımlayan bir

kimlik kazanmaya başlayacaktır. Bu bakımdan medya toplumu ne kadar yönlendirip, yeniden yapılanmasına etkide bulunuyorsa, sanat, gerek medyanın yaptığı gibi yeniden ele alışlarla veya tam da medyanın yaptığıyla çatışarak bu oluşuma katkıda bulunacaktır. Bu anlamda medya nasıl doğrudan veya dolaylı olarak topluma yeni bir kadın imgesi sunuyorsa da, bu kadın imgesini yeniden işleyen sanat, bu imgenin oluşumunda medya kadar etkili olmuştur.

3.1980 SONRASI SİYASAL VE KÜLTÜREL ORTAM

1980'li yıllar tüm dünyada yeni bir dönemin başlangıcı niteliğindedir. Neredeyse sosyal bilimlerin tüm alanları için kabul görmüş tanımlamayla belirtmek gerekirse, bu dönem 'Bilinen Her Şeyin Sonu' na işaret eder. Bu 'son'un örtüler gibi göründüğü ise, günümüzde yaşamaya alışık olduğumuz her türlü kavram ve olgunun başlangıcını 1980'li yıllarda aramamız gerektiği gerçeğidir. Bu son aynı zamanda tüm her şey için yeni olarak algılanmaya başlayan olguları kapsamaktadır. Bu dönemde yaşanacakların tarihsel izleğini sürdüğümüzde, tüm gelişmelerin birbirlerine sebep sonuç ilişkisiyle bağlı olduğu bir tabloyla karşılarız. Belki de sanayi devriminden bu yana süregelen bir dünya anlayışının, toplumsal bilinenler son bulmaya yüz tutacağı bu dönemde, o güne dek olgunlaştırılan olguların tümünün yeniden inşa edileceği bir sürece girilmiştir. Etkilerinin hala gözlemlendiği, sosyolojik incelemelerde günümüzde yaşadığımız birçok meselenin kaynağının yeniden o günlerde arandığı, bol çözümlemeli, tartışmalı bir dönem oluşuyla hala irdelenmeye, ayrıntılarıyla incelenmeye açık bir dönemdir.

1980'li yıllarda yaşanan değişimi ülke sınırları içinde yaşanan gelişmeler çerçevesinde incelemek yetersiz bir araştırma olacaktır. Çünkü 1980'li yıllarda yaşanan değişimlerin temelinde, teknolojide yaşanan gelişmeler ve bu gelişmelerin en çok iletişim alanında etkili olması kritik bir noktadır. Gelişen iletişim teknolojileri ülkeler hatta kıtalar arasındaki sınır ve mesafeleri ortadan kaldırırken, iletişimi takip edilemez bir hıza da kavuşturmuştur. İletişim teknolojilerindeki bu gelişim iletişimi kültürel etkilenmelerin temel dinamiği haline getirirken, ekonomik yönden güçlü şirketleri küresel bir tüketim ağına kavuşturacak imkanları da sunmaya başlamıştır. 1980'li yıllar ve sonrasında, günümüzde yaşamaya alıştığımız şekliyle sadece sanayi ürünlerinin değil, kültürün de bir tüketim ürünü olarak üretilip tüketime sunulur hale gelmeye başladığı dönemlerdir. Bir ülkenin sınırları dışında ortaya çıkan sosyolojik ya da ekonomik politikaların, diğer ülkelerin ekonomik ve kültürel politikalarından bağımsız düşünülemeyeceği, küresel bir dünya kültürü oluşmaya başlamıştır. Tüm bu gelişmelerden birey olarak kadının ve kültürel dinamikler arasında yer alan sanatın da etkilenmesi bir yana, 1980'li yıllardan sonraki sanat bu zeminde kendisine yol bulmuştur.

3.1. Küresel Dinamikler

Bu dönemin politik başlangıcında, Avrupa'nın birçok ülkesinde sosyalist partiler seçimle iktidara gelmiş, yıllardan beri siyasi özgürlüklerin olmadığı ülkelerde bir ferahlama dönemi yaşanmaya başlamıştır. Kapitalist sistemin merkezlerinde, öncelikle ABD ve İngiltere'de Thatcher ve Reagan'ın iktidara gelmesi, refah devletçi politikalardan vazgeçilerek, tüm dünyada neo-liberal politikaların popülerlik kazanarak uygulanmasına sebep olmuştur. Kapitalist sermaye nüfuz alanını genişletme çabaları da böylece hız kazanmış ulusal ve uluslararası düzlemde bu sınırsız egemenlik arayışını sorgulayacak siyasi hareketleri tasfiye anlayışı, ekonomik bir dönüşümü gerekli gören darbecilerin, reform uygulamasına desteğini ve uluslararası alanda meşruiyet kazanmasını kolaylaştırmıştır (Bayri, 2008). 1980'lerin başında belirgin olarak kendisini hissettiren ABD'de serbestleşeme (deregülasyon) düzenlemeleri ile somutlaşan liberalleşme eğilimleri zaman içerisinde Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması (*General Agreement on Tariffs and Trade)* ve diğer etkinliklerin bir sonucu olarak, bir yanda ülkelerin kendi içlerinde daha az müdahale ve daha fazla serbestlik anlamına gelirken, diğer yanda ülkeler arasında da daha az karışma ve daha fazla serbest etkinlik anlamına gelmiştir. Bu ise süreç içerisinde merkez olarak da addedilebilecek, gelişmiş ülkelerden başlayarak ve ardından çevre ülkeler olarak da tanımlanabilecek gelişmekte olan ülkelere sıçrayarak dünya üzerinde iktisadi düzlemde liberal açılımları gündeme getirmiştir.(Balkanlı, 2002)

Bu dönemde yaşanan değişimler sadece siyasal ve ideolojik düzlemde değil, toplumsal yaşantıyı derinden değiştirecek teknolojik alandaki gelişmelerdir. Teknolojik gelişmeler kendiliğinden değil, kapitalizmin belli bir düzeye gelmesi ve buna bağlı olarak Avrupa'da iyiden iyiye olgunlaşan yeni bölüşüm politikaları düzleminde gelişmiştir. Bu bölüşüm politikalarına kaynak teşkil edecek sermaye geliştirilen teknolojiler vasıtasıyla iletim yolu bulabilmiştir. Bu bakımdan,1980'lerle birlikte Batı, sanayi devriminden o döneme kadar geçen zamanın hiç görmediği ölçüde yeni bir sıçramaya tanıklık etmiştir. (Kahraman, 2013) Buna karşın Türkiye, bu döneme bir askeri darbeyle girmiştir. 12 Eylül 1980 darbesi, Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihinde yeni bir döneme işaret etmektedir. 12 Eylül 1980 askeri darbesi artan asayiş sorunları, Kürt ayrılıkçılığı, İslami köktencilik, siyasal

sistemin işleyişinde yaşanan bozulma ve krize girmiş bir ekonomik ortamda ekonomik, toplumsal ve siyasal bölünmelerin keskinleştiği bir dönemde gerçekleşmiştir.(Zürcher, 2008) Darbeyle birlikte, Türkiye'de farklı bir yapılanma süreci başlamış, ithal ikameci ekonomi politikasını geride bırakan Türkiye, Dünya Bankası ve IMF'nin önerileriyle ihracata yönelik bir politikayı benimsemiştir. Ekonomik alanda izlenen liberalleşme politikaları dış ilişkilere de yansımış, bu döneme kadar yabancı sermayenin ülkeye girmesine karşı alınan tedbirlere son verilerek ithal ikamecilikten dışarıya dönük ihracatı teşvik politikalarına geçilmiştir. (Ahmad, 2007)(Pelvanoğlu, 2009) Türkiye'nin iktisadi ve kültürel olarak dünyaya daha fazla açılıp küreselleşme rüzgârıyla uyum içinde hareket etmesi, bu döneme rengini veren ve dönem içinde tutarlılık taşıyan özellik olarak görülebilir. Aynı şekilde, dünyada çift kutuplu siyasal ortamın istikrarını kaybedip sonra çökmesi ve kapitalist ülkelerde sistem karşıtı sosyalist muhalefetin iyice zayıflaması, bu dönem boyunca Türkiye'de de paralel gelişmelerle karşılık bulmuştur. Söz konusu gelişmelere yeni toplumsal hareketler de ortaya çıkıp gelişmeye başlamıştır. (Malkoç, 2013)

3.2. Yeni Dünya'da Türkiye

1980'lerde tüm dünyada hızla yayılan politikalar, Türkiye'de toplumsal ve kültürel alanda kökten değişikliklere neden olmuştur. Avrupa'nın birçok ülkesinde hukuk alanında gelişmeler gözlenirken idam cezalarına son verilmiş, çalışma hayatında sosyal haklar genişletilirken yeni toplumsal oluşumlar ortaya çıkmıştır. İki kutuplu dünyada sosyalist düşüncenin yayılımının önüne geçmeyi amaçlayan Amerikan politikaları yerelci kimliği ön plana çıkararak, ülkelerin ulus kimliğini korumalarını teşvik etmiştir. Doğal olarak medya aracılığı ile tüm dünyaya iletilen Amerikan tarzı yaşam alışkanlıkları bu ulus kimliğin en uç köşelerine kadar enjekte edilmeye devam edilmiştir. Ülkemiz kültürel yapısı 1970'lerden miras Avrupa kültürü ile Ortadoğu geleneklerinin arasında sıkışmışlığın etkisiyle, arabesk denen toplumsal alışkanlıklarını bu yenidünya düzenine uyarlayarak devam etmiştir. Dünya genelinde toplumsal yaşamda bireyin öne çıkarıldığı görüngüde kitlesel olguların önüne geçilmeye çalışılmış, politikadan uzak bireyleri hedefleyen hareketlerin egemen olduğu yeni kültürel tanımlamalar yapılmıştır.

Dünya genelini kapsayan küresel politikalar ile 1970'lerde etkisini arttıran Fransız felsefesinin etkisiyle kültürel kimliklerin kendilerini rahatça ifade edebilmesine yönelik arayışlar da artmıştır. Özelleştirme politikalarıyla ekonomik olduğu kadar kültürel hayatın yatırımlarından da uzaklaşan devlet yönetimleri, kamusal algının da değişmesine sebep olmuş, toplu bir tepkisizlik toplumuna doğru yönelinmiştir. 1980'li yıllar, kültürün de özerkliğini en fazla talep ettiği yıllar olmasına karşın kültür, kendiliğinden yaşanan bir şey olmaktan çıkmış, yeni bir yoğunluk, özel bir vurgu kazanmıştır. Bir yandan da kültür, hem üzerinde o zamana dek olmadığı kadar çok kamusal tartışmanın yapıldığı bir bölge haline hem de piyasaya fazlasıyla açık, bağımlı bir alan haline gelmiştir. (Pelvanoğlu, 2009) Gelişen yeni teknolojilerin ideolojik olduğu kadar kavramsal anlamda da ilişkileri değiştirdiği bu dönemde zaman ve mekân algısı da bu ilişkiler üzerinde şekillenmeye başlamıştır.

Türkiye'de 1980 askeri darbesi sonrasında kanunlaştırılan yasaklar, toplumsal tepkinin arabesk kültürü aracılığıyla verilmesini sağlarken, aynı zamanda küreselleşmenin yayılımı için şart olan kültürel politikaların Türk yönetiminden beklenilmesi çelişkili ve karşı bir

kültürel politikayı beraberinde getirmiştir. 12 Eylül darbesine giden yolda yaşananlar ve darbe yönetiminin ülkeye getirdiği uygulamalar Türk toplumu içinde çeşitli çözülmelerin yaşanmasına neden olmuştur. Darbeyle yaklaşık 14 bin kişi siyasal haklarından mahrum bırakılmış, 2000'nin üzerinde basın davası yoluyla 3000 gazeteci mahkemeye verilmiş, 251 kitap yakılmış, 937 film ise yasaklanmıştır. Böylece, 13 gazete hakkında 303 dava açılırken 458 süreli yayının yayımlanmasına izin verilmemiştir. Ayrıca bu dönemde 30 bin kişi de siyasi mülteci olarak İsviçre, Fransa, Belçika, Hollanda, Almanya ve Yunanistan gibi ülkeler başta olmak üzere Avrupa'nın çeşitli ülkelerine iltica etmiştir (Karaca, 2001). 12 Eylül darbesinin ardından kurulan hükümete Turgut Özal'ın ekonomi sorumlu olarak atanmasıyla Türkiye'de büyük değişimlerin yaşanacağı Özal'lı yıllara girilmiştir. Özal, 1983 yılında başbakan olduktan sonra uygulamaya başladığı ekonomik ve siyasal reformların temellerini Demirel döneminde, kendi geliştirdiği bir proje olan, 24 Ocak Kararlar ile atmıştır. 1980'li yıllarda kapitalizmin Türkiye'de olgunlaşabilmesi, ülkenin içinde bulunduğu ekonomik darboğazdan çıkabilmesi amacıyla alınan, 24 Ocak kararlarıyla yakından ilişkilidir. 24 Ocak kararlarının temel amacı, ülke ekonomisinin serbest piyasa kurallarına göre işleyişini garanti altına almak ve Türk ekonomisinin dünya ekonomisi ile bütünleşmesini sağlamak olarak belirtilmiştir.(Karabıyık ve Uçar, 2010) Bu kararlar, ücretlerin azaltılarak işletme kâr oranlarının artırılmasını, sosyal harcamaların kısılarak iç pazarın daraltılmasını ve ithalatın kısıtlanmasını öngörüyordu. Fiyat desteklemeleri, sosyal harcamalar ve yerli sanayinin korunması gibi 12 Eylül öncesi yürürlüğe konulan politikalar darbe sonrasında terk edildi. Türkiye'yi derinden etkileyecek bu değişim, aynı zamanda Özal'ın bürokrasi yıllarında politik geleceğinin kapılarını açmıştır. Özal, 1980 öncesinde 'yokluklar ülkesi' olarak nitelendirilen Türkiye'de piyasa ekonomisine geçerek ve sosyo-ekonomik alanda birçok tabuyu yıkarak büyük bir dönüşümü gerçekleştirmiştir. Özal, demokrasi-İslam sentezini inandırıcı biçimde temsil ederek vizyon tartışmalarıyla sürekli 'İlk'leri ülkenin gündeme getirerek Türkiye için önemli bir dönüm noktası olan, o döneme kadar ifade edilmemiş olan, yapılmayan, hatta yapılmasına kimsenin cesaret edemediği uygulamalar hayata geçirmiştir. Özal sadece Türkiye değil dünya politikasında da ağırlıklı konumlarda bulunması nedeniyle Türkiye'nin 1980'de yaşadığı kapsamlı değişimi Özal'dan bağımsız düşünmek imkansız hale gelmiştir (İzmirli, 2014). Özal politikaları, bir taraftan yayılmacı ABD politikalarının paralelinde yol almış, Türkiye 1980'lerle birlikte ABD'nin Doğu'daki ileri karakolu haline

gelmeye başlamıştır. Sonraları özgürlükleri kısıtlayıcı, bir anlamda sansürcü yapısı nedeniyle çokça eleştirilecek olan 1982 Anayasası da bu dönemde yürürlüğe girmiştir. 12 Eylül darbesiyle kapatılan partilerin büyük bir kısmı isim değiştirerek 1983 yılında değiştirilen seçim yasasıyla birlikte seçime girmişler, seçimden Turgut Özal'ın partisi Anavatan zaferle ayrılarak, Özal'ın başbakan olarak göreve başlamasının önünü açmıştır. (Donat, 1987)

Türkiye artık iyiden iyiye dış kaynaklı politikaların yönlendirmelerine, bu dönemler açık hale gelmeye başlamıştır. Türkiye, artık kalkınma yörüngesini ulusalcı-devletçi bir stratejiden, piyasanın yön verdiği ulus ötesi bir stratejiye kaydırmıştır. Ekonomide piyasa güçlerinin toplumsal, siyasal alanda da bireyci ideolojinin yayılıp gelişmesinin önü böylece açılmıştır. Siyasal olarak popüler, sosyal dağılımcı bir rol oynayan ulus-devlet, sınırlı bir kesimin yararlandığı ekonomik modeli, rekabete dayalı bireyciliğe dönüşüyordu. Aslında farkında olunmadan yüceltilen ve peşinden koşulan değerler, küresel ekonomi ideali ve aşırı bireyselcilikti.(Gülalp, 2003)(Bayri, 2008) İnsanların mutluluk arayışları olarak bireysel doyum ve hazlar daha ön plana çıkmaya başlamış, yaşam biçimini oluşturan değerler içerisinde kendisine dönüklüğün ve kendisi dışında topluma sırt çevirmenin artışıyla, insanlar toplumsal eylemde bulunma arzu ve nedenlerini yitirmiş ve gelecekle ilgili toplumsal beklentileri yok olmuştur. Bunun sonucu olarak, daha iyi bir dünya ve toplum içinde yaşama arzusu yerine daha çok, kazanılan gelirle ölçülen başarı anlayışı ve mutluluğun kişisel kabul edilen alanlarda aranmasına yönelik bir davranış biçimi yaygınlaşmıştır. (Karaarslan, 2010) Türkiye'de 1980'li yıllarda yaşanan değişim kapsamında iktisadi ve kültürel anlamda küreselleşme, kapitalist dünya ekonomi sistemine adapte olma, iletişim ve ulaşım teknolojileriyle dünyaya açılma sürecinin, bu bakımdan artık geri dönüşü mümkün görünmeyen bir süreç olduğu söylenebilir. (Malkoç, 2013) 12 Eylül darbesiyle değişime uğrayan unsurlar, devletin varlığına tehdit oluşturduğu görüşünden dolayı 'sömürü' ve 'emek' gibi sol ideolojiyi temsil eden kavramların kamuoyu nezdinde basitleştirilmesi, haber değerlerinin düşürülmesi ve sadece nostaljik çağrışımları olan içi boş, değersiz kavramlar haline getirilmeleri yönünde kamuoyu oluşturulma çabalarına dönüşmüştür. Bu amaç doğrultusunda gazeteler sansürlenerek risksiz bir alana çekilmişlerdir. Örneğin dönemin büyük gazetelerinden Hürriyet'in hemen hemen tamamı, aile cinayetlerine ayrılmıştır.(Resim 3.1) Macit Balık'a göre bütün bu

haberlerde, o sırada yaşanan baskının ve günlük hayatın sıradan bir olgusu haline getirilmiş devlet şiddetinin işaretlerini bulmak imkânsızdır (Balık, 2009).


15 Haziran 1983 Çarşamba

Hürriyet

TÜRKİYE TÜRKLERİNDİR

YIL: 36 SAYI: 12638

GÜNLÜK MÜSTAKİL SİYASİ GAZETE

Kurucusu: SEDAT SİMAVİ (1896 - 1953)

FİYATI 30 LİRA

Ağca'nın sorgusu 3 gün sürecek

Rebibia Cezaevine giden Türk savcılar Mehmet Ali Ağca ile Ömer Bağcı'nın ifadelerini almaya başladılar. (3. sayfada)

ÖLÜSÜ, 225 MİL

Kafaoğlu: Amacımız haysiyetli bankacılık

"Korsan bankalar var"

Ümitsiz aşk böyle

EFSANE GİBİ

Spor-Toto'nun kızları 25 milyonluk hata yaptı

GİTTİ MAAŞ

Güzel Nil, hatasını maaşıyla ödüyor

Uzmanlar; "Kredi faizleri düşmez" diyor

Faiz düştü altın fırladı

El ele öldü

KEREM İLE ASLI GİBİ

Elektriği fazla kullananın elektriği kesilecek

Resim 3.1 Hürriyet Gazetesi, 15 Haziran 1983, s.1, Genel Görünüm.

3.3. Medya Anlayışında Değişim; Birey ve Kadın

12 Eylül darbesinden sonraki dönemde, tam da devletin tekel haline geldiği bir durumda, şiddet sanki özel hayatın bir olgusuymuş gibi ayrışır; ancak aile içi bir olay olarak anlamlandırılabilir, özel nedenler dışında bir nedeni yokmuş gibidir. (Gürbilek, 2007) Gazeteler böylelikle sansürlenerek daha etkisiz bir hale getirilmiştir. 1980'in etkileri, gazetelere uygulanan sansürün yanı sıra, bir yönüyle politikaya temas eden düşünce merkezli tüm alanların rejime karşı tehdit olarak görülmesine ve devlet tarafından baskı ve şiddete maruz kalarak önce pasifize edilip, akabinde de yok edilerek yerlerini yeni yapılandırmalara, oluşumlara ve örgütlenmelere bırakılmalarını sağlamıştır. Sağ ve sol olmak üzere her iki ideolojiden, başta entelektüeller olmak üzere okuyucuların ilgilerindeki değişimler de bu yeni örgütlenmelere ve oluşumlara paralel olarak farklı renklere bürünmüştür. Böylelikle, iktidar sahiplerinin rejime muhalif kesimleri fiziksel ve psikolojik anlamda ölçüsüz bir şiddetle yok etme girişiminden entelektüel hayat da payını almıştır. Bir yandan devrimciler, ülkücüler ve muhafazakâr kesim faili meçhullere kurban gitmiş, işkence görmüş, hapishanelere kapatılmış, öte yandan bu ideolojileri destekleyen yazarlar, kitaplar, yayıncılar ve okuyucular aynı derecede tehlikeli görülerek ölçüsüz bir şekilde baskı altında tutulmuşlardır. (Alver, 2012)

1980 sonrasında medya, toplumsal sorumluluklarından arınmış ve neoliberal pazar ekonomisinin gereklerine uygun biçimde sadece satış rakamlarını düşünen ve tıpkı plastik eşya üretimi yapan ya da konfeksiyon giyim eşyası üreten sıradan bir ticari kuruluş haline gelmiştir. 1980 Askeri müdahalesinin ardından basın üzerinde yoğunlaşan baskılar dolayısıyla gazeteler siyasi haber yapmak yerine magazin haberciliğine yönelmiş ve böylece darbe sonrası gerek toplum gerekse basın, 1980 öncesindeki aşırı politizasyona bir tepki olarak apolitik konuma getirilmiştir. (Özgen, 2004) Geçmişte genel olarak mevcut siyasal ve idari örgütlenmelerin paralelinde veya onların himayesinde kurulan ve kadının evdeki rolüne benzer bir rolü, kamu yaşamında da oynamasını özendiren kadın derneklerinin yerini, 1980 sonrasında, kadın adına bir şeyler isteyen, bunların mücadelesini veren örgütlenmeler almıştır. Dönemin özellikleri, kullandığı söylemin ve dile getirdiği gerçeklerin çarpıcılığı ve genç kuşaklara daha yakın durması nedeniyle, toplumda oldukça etkin bir yer edinmiş, kendi söylemini daha yaygın kitlelere duyuracak bir gelişme

göstermiştir. (Tekin, 2007) 1980 askeri rejiminin ülke genelinde uyguladığı baskıcı tutumlar ve siyasal hayatı kısıtlayıcı kararlar, sağ ve sol kesim gibi politik oluşumların sindirilmesine, kadın hareketlerinin bu gibi siyasal oluşumlardan bağımsız hareket edebilir hale gelmesine sebep olmuştur. Bu tip kadın hareketleri devletten bağımsız, kendiliğinden, bağımsız küçük gruplar veya tek tek yazarlar, sanatçılar, gazetecilerden oluşuyordu. Çoğunlukla iş sahibi eğitim görmüş orta sınıf, kentli kadınların önderliğinde başlatılan hareket içinde kısa zamanda gençler etkin rol oynamaya başlamıştır (Tekin, 2007). Darbe yönetiminin toplumun politik yaklaşımdan uzaklaşması için siyasetten uzak gördüğü kadın konulu yayınlara müdahale etmemesi, 1980 den sonra kadına yönelik yayınların da artmasını sağlamıştır. Bu anlamda yayın yapan 'Kadınca' gibi dergiler (Resim 3.2), yayın hayatlarında önemli bir ivme kazanırken, ciddi satış rakamlarına ulaşmaya başlamıştır. Bayraktar tarafından, Kadınca dergisi kentli, orta sınıf, eğitimli ve çalışma hayatıyla bağlantılı kadına seslenen bir dergi olarak incelenmiştir (Bayraktar, 1983).



Resim 3.2 Kadınca Dergisi , Kasım 1980 , Kapak

Bayraktar, derginin kaleme aldığı yazıları cinsiyet, evlilik, moda gibi başlıklar altında toplarken (Resim 3.3) bu konularla ilgili ne tip düşünce geliştirilmek istendiğini tespit etmeye çalışır. Sonuçta yazar, kadınca dergisinin hem geleneksel hem de kentli özgür çağdaş kadın rolleri arasında kadınları bir rol belirsizliğine sürüklediğini, bu rol belirsizliğinin kadınlara rahatlama sağladığını ve bütün bu manipülasyonlarla derginin kadınları pasifize ettiğini öne sürer.(Dursun, 2011)



AYSEL EKŞİ:
Cinsel özgürlüğün anlamı kadının da zevk duymasıdır

Olay kadınların fizyolojisi ve psikolojisi açısından nasıldır? Bu konuda yeni düşünceler neler dir?

Kadınlar monogamiktir, erkekler poligamiktir sözü doğru mudur? Bu soruların yanıtını psikiyatrist Dr. Aysel Ekşi'ye yönelttik.

-Sayın Aysel Ekşi sizce kadın ile erkek arasında cinsiyet açısından büyük farklılıklar var mıdır?

"Kadın ve erkek arasında seks bakımından gerçekten büyük ayrılıklar var. Yalnız şimdi kadın özgürlüğü nedir konusu ele alındığında **Kadın cinsel alanda da özgürdür**'ün sıhhatsiliyor. Cinsel alanda özgürlük de özellikle psikiyatristler tarafından söyle alınıyor. Kadının özgür olması cinsel hayatta da erkek kadar haz duymasıdır. Şimdiye kadar cinsel alanda erkek nasıl kadına egemen gibi düşünülüyor idiyse nasıl kadın bunda kendini bir vasita gibi görüyor idiyse, bu değişiyor şimdi. kadının özgür olması demek, kadının cinsel hayatta erkeğin aldığı hazzın ayrını alması demek oluyor. Bunun için kadınlar artık 'tatmin edici bir vasita olmak düşüncesinden çıkıyorlar. Kadın özgür olmalıdır diyen kadınlar önce bunu sağladılar.

Dünyaca ünlü psikiyatrist kadınlar bunu kendilerinde gördüler. Biz haz alıyor muyuz' diye incelediler, sonra başka kadınlarda araştırdılar. Bakıtlar ki kadınlar aslında cinsel hayattan haz almak istiyorlar ama kendilerinden beklenen bir geleneksel kadın rolü var. Bunu aşmaları gerekiyor, bunu özgürlükle birleştirdiler ve 'Biz de haz almak istiyoruz, ancak şimdiye kadar buzden beklenen rol bu olmadığı için biz bunu baska altına aldık' dediler.

Konuyu 'Biz de cinsel bakımdan nasıl doyum elde ederiz' biçiminde ele aldılar. Bu gün yapılan bir takım araştırmalar var. bunlara göre deniyor ki kadınların vajinaları duyarsız değildir, kadın vajinası ile de, klitoris ile de, kuşkusuz aktif olabilir. Kadın zaten pasif bir yaratık değildir. Bu gün bunu kadınlar şöyle açıklıyor. 'Şimdiye kadar erkekler bizi pasif olmakla, narsisist (kendini seven) olmakla, mazoşist (eziyetten hoşlanan) olmakla suçladılar. Bizi hiç bir zaman üstün olmaya çalışmayan ve cinsel doyumu karşı cinsle paylaşmayan olarak suçladılar. Bu bize erkeklerin verdiği bir rolcü. Biz pekala aktif olabiliriz. Vajina çok hareketli bir organdır. cinsel birleşme sırasında birlikte ritmik kontraksiyon (kasılma) yapar. Öyleyse erkek nasıl aktif olabiliyorsa kadının vajinası da alanı koparan, tutan ve sön derece aktif bir organdır. O zaman kadın da cinsel ilişkiden erkek kadar zevk alabilir. Kadınların geleneksel rollerini yıkıp daha özgür olarak ortaya çıktıkları zaman bu ortaya çıkıyor diyorlar.

Diğer taraftan genetikle ilgili yapılan yeni araştırmalarda altı haftadan itibaren bebekle cinsiyet seçmeleri ediyor ve deniyor ki, bu zamanda bütün bebekler kızdır. Bundan sonra farklılaşır, erkek hâline alır... Temelde cinsiyet organları kızdır, erkek bundan farklılaşır. İki varlık kadındır! Erkeğin eksik kalması ile kadın oluşur biçimindeki yorumlar yanlıştır. Yalnız bu ispat edilmiş bir şey değil.

Kadının özgürlüğü kavramı ile, kadının cinsiyet rollerini algılaması kavramı da değişti. Bu gün zaten Freud ekolü için kadınlar, Önler de erkekti ve fümi cinsiyet kavramlarını onlar oluşturdu, bu kurmaları işlerine geldiği gibi işlediler çünkü gerçekten kadın ekonomik olarak erkeğe bağımlı idi ve erkeğin dışarda başka kadınlarla ilişki kurmasına göz yummakta idi. Oysa kadın cinsel ilişkiden benzeri şekilde haz almasını biliyorsa bu açıdan bakınca kadın da poligam olabilir diyorlar.

Burada düşünülmesi gereken bir konu, kadının cinsel ilişkiye hazırlanmasının daha uzun zaman aldığıdır. Kadın acaba gerçekten cinsel ilişkiyle daha uzun zamanda mı hazırlanıyor? Yoksa kadın da bu işe erkeklerden uzak bakabilirse, hatta zaman almayabilir mi? Kadının hazırlığı uzun zaman alır konusu da eski bir konu. Bugün bunun da üzerinde duruluyor. Kadın erkek kadar hızlı hazırlanabilir, ancak nasıl stimüle olacağını biliyorsa ve kafasında da buna hazır ise.

Yalnız bu arada benim de kabul ettiğim bir nokta var, kadınlar cinsel beraberliğe hazır olmak için duygusal olarak hazırlık yapıyor. Bu erkek için gerekli değil. Ancak bu açıdan poligam denebilir. Kadın için cinsel beraberlik duygusal beraberlikle eş oluma bir anlam taşıyor. Yalnız burayla da sarhoş bir takım değer yargıları ve suçluluk duyguları giriyor. Kadının süper egosu da ile karşıyor. Kadın suçluluk duygusu içinde değilse bu hazırlığı daha da çabuk yapabilir. Erkek toplumun kendine verdiği üstünlükle bunu mübalağa görmüş, erkek bir kaç kadına kendini hazırlamış. Bu günkü sıkıntılar bunu yiyor. Bu gün cinsel devrim deyince kadınlardaki devrim anlaşılıyor. Aslında erkeklerin yapmaları gereken devrimden söz edilemez. Esası yerlan kadınlar olacak. Kadınlar da cinsel yaşamı fizyolojik olarak ayrı hızda götürebildiğine göre, onlar da ayrı biçimde davranacaklar demiyor.

Özet olarak kadınlar da bundan böyle, cinsellikten zevk almayı savunuyorlar. Eski görüş 'erkek haklıdır, ona tabi olmak gerekir' düşüncesi artık yok."

Resim 3.3 Kadınca Dergisi , Kasım 1980 , s.47, Anonim.

Bayraktar'ın da belirttiği gibi, Kadınca ve sonrasında yayınlanmaya başlayacak kadın dergileri, Batıda olgunluğa ulaşmaya başlamış yaşamsal alışkanlıkları Türk toplumuna adapte etmeye başlamıştır. Sanayileşmenin daha ilk evrelerinde, hala köyden kente göçün derin sancılarını yaşayan Türk toplumu ve kadını için, kimliksel dönüşümün bu baş döndürücü hızı, uyum sıkıntıları içinde bir belirsizliği beraberinde getirmiştir. Günümüzde

hala etkilerini gözlemlediğimiz, geleneksel yaşam tarzı ile Batılı kültürel alışkanlıklar arasındaki sıkışmışlık, kadının pasif kaldığı her alan için temel nedenlerden biri olmuştur. Değişen kültürel yaklaşımlar içinde, kadın Batılı örneklerinde olduğu gibi bireysel özgürlüklerin hayalini kurarken, bir yandan da bu özgürlüklerin hoş karşılanmadığı geleneksel kurallar arasında kendine yer bulmaya çalışmıştır. Türk kadını için geçirgen ve aynı zamanda kaygan bir zemin hazırlayan bu belirsizlik, 1980'li yıllarla birlikte şekillenmeye başlayacak olan tüketim kültürünün, kadını bir tüketim nesnesi olarak sunmasını ve diğer ürünlerinin bu kadın imgesi üzerinden yayılımını kolaylaştırmıştır.



MAGAZİN

Hülya Koçyiğit

ÇIPLAKLIK ÇİRKİN DEĞİLDİR

Bu yıl özellikle sahnelerde, çıplaklık alabildiğince boy gösteriyor. Bacaklar ortada. Göğüsler "Aç" denince sunuluyor. Böylesine seks dolu bir gece yaşamı belki de hiç olmadı. On yedi yıldır sinemada adından söz ettiren ve dört yıldan bu yana da sahnelerde başarı gösteren Hülya Koçyiğit "Çıplaklık" için KADINCA'ya konuştu.

"- Fuardaki çıplaklığa, seksi görüntülere ne dersiniz?"

"- Beyazperdeden sahneye bir akın başladı. Sahne ses isteyen bir yer olduğu için onune güvenemeyenler açılıp saçılıp ilgi toplamayı yeğlediler. Ama sahne sanatçılarından zaten bir bölüm çıplaklık konusunda başından bu yana tavrını değiştirmeyen kesimdi. Bir Seyyal Taner. Çıktığı günden beri aynı mütehaffızlı davranışları, seksi görüntüsüyle seyircilerin karşısında oldu. Christin Haydar üzerinde konuşmak istemiyorum çünkü o bir Fransız ve yabancı basında boy boy çıplak fotoğrafları vardı. Bunun dışında Nazan Şoray biraz daha açılıp saçıldı. Belki yırtmaçlar alabildiğince büyüdü. Tüm bunlardan sonra açıklığa karşı olduğumu zannetmeyin.

"- Bülent'in göğüslerini açmasına ne dersiniz?"

"- Zannediyorum daha çok bunu seyirci istedi. Duyduğuma göre tempo tutulmuş. O da göğüslerini göstermiş. Basında, Bülent Ersoy'un göğüsleri üzerinde o kadar durulduki, doğal olarak seyirci hormon tedavisiyle oluşan bir göğsü görmek için hayli meraklandı.

"- Sizce sahnelere ve sinemaya çıplaklığı getiren ve bunun güzel olgusunu yorgulayan sanatçılar kimler?"

"- Galiba bir Sevim Tuna sahneye çıplaklığı daha doğrusu açık giyinmeyi getiren kişi oldu. Ve de hiç seyretmediğim halde Sevim Tuna'nın bu konuda hayli başarılı ve güzel bir görüntü sergilediğini en az beş altı arkadaşımdan duydum. Sinemaya gelince. Bu konuda en akıllı ve bilinçli Müjde Ar çıktı. Dört starın yıllardır izlediği politika soyunmam, öpüşmem kurallarını yıktı. Belirli ölçüde rolünün gereği gibi davrandı. Ve bizlerin yapamadığı bu konuyu öyle iyi becerdi ki Müjde Ar'ı kutlamak gerekir. Seks ve açıklık imajını iyi uyguladı. Şimdi sanatçı sahnede de hayli ilginç bir yol izliyor. Bazen aşırı dekolte tuvaletlerle bazen de kapalı giysilerle tanışıyoruz elinde tutuyor."

"- Peki dört starın izlediği bu politikayı şimdi yanlış buluyor musunuz?"

"- Ben, Filiz Akın, Türkan Şoray ve Fatma Girik. Yalnız aramızda Fatma her zaman rolünün gereğini verdi. Birlerden farklıydı. Oyunculuk gücünü gerkirse gösterdi ve aşk sahnelerinde öpüştü de. Sinemaya girdiğimde on beş yaşındaydım. Daha kişiliğim oluşmamıştı. Üstelik ilk filmim Susuz Yaz'da zifaf gecesinde oynayacaktım. Hiç de kural filan getirmedim o zamanlar. Ailem de bir kısıtlama koymadı. Susuz Yaz'da zifaf gecesinde yeterince iyi oynadığımı da zannediyorum. Bundan sonra bazı filmlerimde de öpüştüm. Ama seyirci beni saf ve temiz görmek istiyordu. Aşk sahnelerinde, kombinozonla göründüğüm filmler diğerleri kadar iş yapmadı. O zaman seyirci ne istiyorsa ben de onu uygulamaya başladım. Aslında seyirciyi ileri götürmek, bazı kuralların dışına çıkarmak bizim görevimizdi ama, o yıllarda bu denli güçlü ve kişilikli olmadığım için pek denemedim. Bunu açıkça itiraf etmem gerekir. Türkan da aynı periyodu gösterdi ama, seyirci onu benim gibi saf ve temiz görmek istediği içindir ki, bazı kuralları koymak ve uygulamak zorunda kaldı. Filiz ise evli bir kadındı belki de bu tür sahnelere onun için yer vermedi."

"- Şimdi ise böyle bir kuralınız var mı?"

"- Sinema için hiçbir kuralım, şartım yok. Ne gerekirse onu yaparım. Zaten bu anlayışa hepimiz geldik. Sahneye gelince. Gerek fiziki görüntüm gerekse yaşamım zaten beni belirli bir ölçü içine sokuyor. Açılıp saçılmama bir neden yok. Yakası açık tuvalet giyiyorum ama, bana yakıştığı kadar açık kullanıyorum. Ölçülü davranmak, bence en güzeli."

"- Tahrik edici açıklığa gelince ne dersiniz?"

"- Bu, bunu uygulayan sanatçının bileceği iş. Galiba açıklık kadar seksi davranma da önemli. Bunu ayırmak gerekir. Her açıklık cinsellik ve seks değildir. Yakıştırsa, sahnedeki ve perdedeki sanatçı tahrik ve de kötü bir imaj vermediği sürece gönlünce açılabilir soyunabilir bence... Çıplaklık çirkin değildir, ama herşey yakışıyorsa yapılmalıdır."

Resim 3.4 Kadınca Dergisi , Kasım 1980 , s.11, Magazin Servisi.

Verilen örneklerde olduğu gibi, Batılı kadının, içinde olmaya alıştığı yaşam tarzı söylemsel olarak eleştirilirken, bu tip yayınların sıklığı aynı yaşam tarzının empoze edilmesini de beraberinde getirmiştir. Bu tip haberlerde, kadının özgürlüğü zaman zaman eleştirilirken, haberin kullanım ve sunum şekli diğer taraftan, Türk kadınına bir rol model olarak ortaya çıkmaktadır.(Resim 3.4 - 3.5) Bu model ilerleyen dönemde sadece kadın için değil, toplumun eril kimliği için de bir hedef teşkil etmeye başlayacak, ekonomik başarının ödülü bu tip bir yaşam olarak algılanmaya başlanacaktır. Bu model medya için özellikle reklamların kullanımına da temel teşkil ederken, tüm tüketim ürünlerinin pazarlanmasında kadın ve kadın imgesi kullanılmaya başlanacaktır.



Erkekler poligamiktir 'Çok eşli' sözünden hareket ederek tarihi yargılardan da güç alarak bugüne kadar değişik biçimlerde karılarını daha kolay aldatmış ve bunu kendilerine bir hak olarak görmüşlerdir. Bunu yaparken de hep klasik kandırmacaları yeğlemişlerdir.

Ancak günümüzün kadın psikiyatrları, bu tarihi yanlışı kadın özgürlüğünden hareket ederek düzeltmeye çalışırken, kadının cinselliğinin erkeklerden farklı olmadığını ileri sürmekteler. Hareketlilik açısından vajinanın ve klitorisin çok güçlü olduğunu ortaya koyan araştırıcılar kadının da erkek gibi cinsel yaşamdan zevk alması gerektiğini, günümüze kadar kadınların eksikmiş gibi gözüken tavırlarının yine erkekler tarafından onlara yöneltildiğini anlatıyorlar.

Ekonomik güçlülüklerini ve cinsel yaşamdaki koşullandırmalarını yenecek olan çağın kadını artık çapkın kocalara göz yummayacaktır.

ÇAĞIN KADINI ARTIK ÇAPKIN KOCALARA GÖZ YUMMAYACAK

Canan BARLAS

Erkekler karılarını aldatmaktan hoşlanırlar. Genellikle bunu bir hak gibi görürler. İşin organizasyonu ve heyecanı, onları tatmin eder. Bu durum bazen evliliklerinin çıkmazlara sürüklenmesine yol açsa da yaptıklarından vaz geçmek istemezler. Genellikle eşlerindeki eş hayallerindeki kadından farklıdır. Ama karılarının değerini onlar gidince anlarlar.

Tarihten beri erkekler poligam, kadınlar da monogam olarak değerlendirilirler. Çoğu erkek önüne çıkan fırsatı kaçırmak istemez. Ancak günümüzde çalışma hayatı onlara pek dışarda çapkınlık fırsatı tanımaz. Onlarda bu gereksinmelerini iş yerlerindeki, çalışan bekâr kızlarla gidermek isterler. Sonuç genellikle her iki taraf için hüzünle son bulur.

Kadın ve erkek arasında seks bakımından büyük ayrılıklar vardır. Toplum nasıl olursa olsun, kadın erkek arasındaki bu farklılık değişmez. Aşk kadının tüm yaşamı demektir, erkeğin ise yaşamının küçük bir bölümüdür. Bir gecelik bir beraberlik pek önemli değilmiş gibi sunulsa da, bu kadın için büyük önem taşır. Kadın bu beraberliği daha romantik bir biçimde ele alır ve çalacak her kapı ve telefon onun içini gıcıklandırmaya yeter.

Erkeğin bu çok eşli yaşamı pek çok ▶

Resim 3.5 Kadınca Dergisi , Kasım 1980 , s.45, Canan Barlas.

Batı'dan ithal edilmeye başlanan kültür, bireyin bilinçlenmesi sürecini de beraberinde getirmiştir. Birey kimliğinde, kültürün etkisiyle görülen değişim, birey kimliğine yönelik toplumsal hareketleri de beraberinde getirmiştir. Kadının bireysel özgürlüğünü arayışı da bu Batı'ya nazaran erken olmasa da, bu zeminde şekillenmeye başlamıştır. Türkiye'de kadınların bilinçlenmesi bakımından Batı'ya göre en az on yıllık bir zaman yitiminin yaşanmasının nedeni, 1970'lerin siyasi hareketliliği içinde kadın sorununun Marksizmin anti-feminist tahlillerine dayandırılmış olmasıdır (Tekeli, 1990). Kadınların erkeklerin kurdukları ideolojik hegemonyayı yenmesinin, kendi seslerini bulmalarının solun 12 Eylül'de ölümcül bir darbe yemesiyle yakından ilişkilidir. Hatta feminizm özünde sol bir ideoloji olmasın rağmen solun dışında bir hareket olarak algılanması da bununla ilişkilidir. Bir başka görüşe göre eğer sol 12 Eylül'de ölümcül darbe yemeseydi sonradan feminizme yönelen bu kadınların, bu hareketlerde erkeklerin kurdukları ideolojik hegemonyayı kırmaları hiç kolay olmayacak, kendi seslerini duymayacak ve duyuramayacaklardı. İşte bu gündeme geliş biçimi, feminizmin solda 'Eylülist' olarak damgalanmasına ve solun dışında bir hareket olarak görülmesine neden oldu. (Antmen, 2011) Kadın hareketlerinin Türkiye'de sol eksenden kopuşunun nedenlerini 12 Eylül'den öte, sol hareketin geçmişinde aramak gereklidir. 1980'lerdeki kadın hareketi devletten bağımsız, kendiliğinden, bağımsız küçük gruplar veya tek tek yazarlar, sanatçılar, gazeteciler oluşuyordu. Çoğunlukla iş sahibi eğitim görmüş orta sınıf, kentli kadınların önderliğinde başlatılan hareket içinde kısa zamanda gençler etkin rol oynamaya başlamışlardır. Bu dönemde kadın hareketleri, genç bir hareket olmanın tüm sivri dilliliğini ve öfkesini taşımıştır. Ama bu genç hareketin öfkeli, dinamik, sert kimyasında, içinden geldikleri siyasi kültürden kopmanın adeta ebeveynlerinden ayrılmayı andıran trajedisi fazlasıyla hissedilmiştir. Ebeveynlerinden farklı varlık olarak kendini inşa etmeye başlayan nesil, kemikleşmiş günlük yaşamın kalıplarını sorgulamakla işe başlamıştır. Kadınlık durumu bu hesaplaşmanın başladığı en merkezi konu olmuştur. Çünkü mevcut sistem içerisinde sadece kadınlık durumundan bahsetmek bile, tüm kadınların hayatlarını, bambaşka bir ışık altında görebilmelerini sağlamıştır. 1980'li yılların başından itibaren yeni bir oluşumu teşkil eden kadın hareketleri, birkaç yıl sonra kamusal platformda siyasal eylemlere yönelmiş ve seslerini duyurmaya başlamışlardır. Kadın konusu bir anda medyanın, kitapların, dergilerin, araştırmaların, televizyonun, sinemanın ve tiyatronun konusu olmaya başlamıştır. Değişik kesimlerin de kadın konusuna olan ilgisini hesaba kattığımızda, gerçekte 1980'li yıların

Türkiye'de kadınların dönemi olduğu söylenebilir. Geliştirdikleri politikalarla kadın hareketleri, karanlıkta kalan bazı konuları ve Türk toplumunda yer alan bazı değerleri kamuoyuna taşıyarak burada tartışmaya açmışlardır. Karanlıkta kalan ve arka sokaklarda yaşanan kürtaj, dayak, evlilik içi cinsel taciz, tecavüz, sarkıntılık, iffet, bekâret, flört, kadın cinselliği, aile içi şiddet, ailedeki eşitsiz işbölümü, aile yaşamındaki ast-üst ilişkisi gibi konular bu hareketler içinde gündeme gelmiş ve kamuoyunun gündeminde geniş bir tartışma alanı bulmuştur. (Tekin, 2007) Türkiye, uluslararası düzeyde yasal bağlayıcılığı olan 'Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Tasfiye Edilmesine Dair Sözleşme'yi (CEDAW) 1985 yılında imzalamıştır. Medyadaki kadın temsillerinin 'ayrımcı' nitelikte olmalarının konuyla doğrudan ilişkili düzenlemeler yanında, bu sözleşme ile de yasaklandığı açıktır. (Çelenk, 2010)

1980'li yılların ilk yarısına darbenin, baskının, şiddetin; ikinci yarısına ise, göreli bir özgürleşmenin, daha modern, daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu görülür. Ancak mesele daha derinden ele alındığında, bu iki strateji 1980'li yıllar boyunca hiçbir zaman birbirinin yerini almamıştır; hep birbirini çağıran, birbirine ihtiyaç duyan, meşruluklarını birbirine borçlu biçimler olmuşlardır. Başka bir deyişle, ilkinin bastırdığını ikincisi kışkırtmış, ikincisinin kışkırttığını ilki bastırmıştır. İki strateji, iki iktidar olma biçimi, iki farklı söylem, devletin yasaklayıcı söylemiyle daha özgürleştirici vaatlerle dolu, daha sivil bir söylem, 1980'li yıllarda çakışmıştır. Gürbilek,1992) (Pelvanoğlu, 2009). 1980'deki müdahalenin ağırlıklı olarak sadece solun elini ayağını bağlamak, toplumu yıldırmak değil, aynı zamanda mevcudu değiştirerek toplumun geneline yeni değerler içeren bir dünya görüşü aşılamaktır. Böylelikle, sadece solu değil beraberinde İslamcı ve milliyetçi sağ ideolojileri de temelden çökertmenin yolu açılmış olacağından dolayı bu hedeflere ulaşmak için öncelikle siyasi partilerin kapılarına kilit vurularak toplum depolitize edilmiş, üniversiteler ve basın denetim altına alınarak aydınlar susturulmuş (Moran, 1994), bu yolla, toplumun her kesimi üstünde bir korku imparatorluğu kurulmuştur.(Alver, 2012)

Turgut Özal'ın ekonomide dışa açılım politikaları Türkiye'de bir holdingler çağının başlamasına, tüketimin hızla arttığı ve teşvik edildiği bir ortamda reklam sektörünün son derece genişlemesine neden olmuştur. Hızla gelişen reklam sektörünün uygulamalarında yaşam tarzı sunumuna yönelik reklamların ağırlığı gözlenmeye başlar. Ürünlerle bir yaşam

tarzı arasında bağlantı kurulmasından öte, bir yaşam inşa edilmeye başlanmıştır. Reklamı yapılan ürünlerin toplumsal bir anlamı olması, kitleleri arkasında taşıması amaçlanmaya başlamıştır.(Resim 3.6) Tüketici gelecekte yaşamaya alışacağı sorular bu dönemde zihinlerde yer etmeye başlamıştır. Bu ürün beni kim yapar? Bu ürünü başka kimler tüketiyordur? gibi bireyin şekillenmesindeki temel sorunsallar, reklam sektörünün eliyle kimliklerde etkili olmaya başlar. (İleri, 2012)



Resim 3.6 Hürriyet Gazetesi,8 Kasım 1981, s.3, Reklam.

Reklamcılığın etkisi, 1980'li yıllarla birlikte izlenen sosyo-ekonomik politikalar ve bu politikaların yarattığı sonuçlar, siyaseti ve siyaset yapma biçimini de dönüşüme uğratmıştır. 1980 sonrasında yaşanan süreçte, siyasetin oturduğu geleneksel bağlam giderek aşınmaya, gözden düşmeye başlar. İyi ve kabul edilebilir bir siyaset, ideolojik ayrımların ötesinde, ekonomide neoliberal politikaları tavizsiz uygulayabilen ve siyasal pazarlama stratejileri, medya kullanımı, imaj yaratma konularına öncelik veren ve 'şirketleşebilen' partilerin siyaseti olarak algılanmaya başlamıştır. (Bayri, 2008)

Ülke genelinde yeni sektörler ve mesleklerle tanışılmaya başlandığı 1980'li yıllarda, milliyetçilik ve dini söylem de yaygınlık kazanmış, sosyalist düşünceye ait tüm yaklaşımlar hızla unutulmaya başlanmıştır. 12 Eylül rejiminin aktörleri, gelinen noktada dünyevi bir ahlak yaratılamamış olmasını, toplumsal kimlik yokluğunu, 1980 öncesi dönemde yaşanan olumsuzlukların temel nedenlerinden biri olarak görüyorlardı. Toplumsal açıdan yaşanan bu eksikliğin bir zafiyet yarattığının, bu zafiyetin, hızlı toplumsal, siyasal dönüşümlerin etkisiyle birleşerek Cumhuriyet sonrasında kurgulanan kimliğin tutunum düzeyini olumsuz yönde etkilediğinin düşünülmesi, 1980'den sonra din olgusunun bütünleştirici bir unsur olarak yeniden toplumsal hayatın gündemine oturmasını sağlamıştır. Özelleştirme, minimal devlet anlayışı, hukuk devleti arayışları ve bu yaklaşımları taşıyan kavramlar üzerinden kurumsal yapıya ilişkin tartışmalar da başlar. Yapılan bu tartışmalarla birlikte, ulus-devlet yapısına olan inancın toplumun genelinin algılamasında aşınmaya başladığı bir sürece girilmiştir. Bu süreç, neo-liberal politikaların doğal sonucu olarak devlet yapısının işlevsizleşesi ile hız kazanır. Siyaset kurumu bu işlevsizleşmeye paralel olarak bir dönüşüm içerisine girer. (Bayri, 2008)

1980'li yıllarda değişim kavramının kendisi değişikliğe uğramış, zaman kavramı bugünü işaret etmeye başladıkça, değişim ilericilik bilincinden modernist bilince doğru bir dönüşüm geçirmiştir. Modernizm, birçok düşünürce, bugüne ait olan bilincimizin bileylenmesi olarak tanımlanırken, bu açıdan düşünüldüğünde de 1980'li yıllarda Türkiye'nin ilericilikten modern zamanlara geçiş yaptığı düşünülebilir.(Pelvanoğlu, 2009) Modern zamanlara geçiş, özellikle Özal'ın her alanda hayat getirdiği politikalar çerçevesinde gelişmiştir. 1980'lere damgasını vuran Özal politikaları, popülerliğini, iyi eğitim görmüş, 'Batılı' yaşam tarzına sahip, 'liberal' eğitimli genç ve yeni profesyoneller;

İslami kültürel muhafazakârlıklarını korumuş olup 1980'li yıllarda ekonomik statüsü yükselen taşra kökenli iş çevreleri; büyük kentlerin varoşlarında köşe dönmeci hayallerle yaşama mücadelesi veren gecekondulular gibi farklı kentli grupların varoluş koşullarını geliştirerek onları bir süre kendine eklemlemeyi başarmış olmasına borçludur. Bu gruplardan ilki, dünyayla bütünleşme vaadinin yarattığı mesleki ve kültürel olanaklar; ikincisi neo-liberal iktisat politikalarına eşlik eden İslami muhafazakar pratikler; sonuncusu ise imar affı ve tapulandırma gibi, özellikle belediyeler eliyle yürütülen bir popülizm çerçevesinde Özal'ın projesine eklemlenmişlerdir.(Karaarslan, 2010)

1980'li yıllar, II.Dünya Savaşı'ndan dünyanın süper gücü olarak çıkan ABD'nin, tüm dünya genelinde yürürlüğe koyduğu politikaların, zirveye çıktığı dönemdir aynı zamanda. Sadece ekonomik ürünlerin değil, kültür ürünlerinin de diğer tüm dünya ülkelerince ithal edildiği bir ülke haline gelmiştir ABD. Türkiye gibi ülkeler söz konusu bu kültür ithalatının başat müşterileri haline gelmişlerdir. Amerika 1980'ler ile başlayıp günümüze kadar devam edecek yeni zihniyetin kaynak ülkesi olmuştur. Amerikan politikalarının da etkisiyle, yeni bir sanat anlayışı gelişmiş, ciddi tanıklık amacı güden, tarihsel gerçekliğin tutanağı olan bir anlayış aşılırken, öznellik bu yeni dönemin hedefi haline gelmiştir. (Kahraman, 2013) 1980'li yıllarda sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik krizle pençeleşen Türkiye, 1980'lerin sonlarına doğru bir istikrar yakalamaya başlar. 1989 yılında Türk Parasının Değerini Koruma Kanunu'nun kaldırılmasının da etkisiyle 1980'lerin sonunda Türkiye'de yabancı sermaye artışı görülür. Yabancı sermayenin artışı, ekonomik krizi görece olarak rahatlattığı gibi, sosyo-kültürel alanda da dışa açılmayı sağlar. Böylelikle bu yıllar Türkiye'nin dışa açıldığı yıllar olarak kabul edilebilir (Pelvanoğlu, 2009)

1980'li yıllar bir yandan toplumda yaşanmış en sert baskı dönemidir, bu dönemde devlet şiddetini en açık haliyle göstermiştir; diğer yandan da kültürel çoğullaşmayı, o güne dek bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış olan kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirmiştir. Daha önce ancak siyasi tasarıların içinde var olabilen, bu tasarıların diline tabi olan kültürel talepler, 1980'lerde kendilerini ifade imkânını bulabilmişlerdir. Gelişim dinamiklerinin farkına rağmen, kadınlar olduğu kadar, eşcinseller bu dönemde kendi söylemlerini oluşturmuş, kamuoyunda kendi adlarıyla var olmuş, kendi popüler dillerini aramışlardır.

1980'lerin ikinci yarısından itibaren birçok alanda kendini hissettiren kültürel çoğullaşma, aşağı kültür patlamasını da beraberinde getirmiştir. Bu dönemde Türkiye, öncelikle kendi çevresini, kendi dünyasını, kendi yerlilerini, merkezin dışına ittiği kendi etnik azınlıklarını ve farklı cinsel kimlikleri keşfetmiştir. Türkiye'de 1980'li yıllar, kimlik tartışmalarının da cinsel kimlik tartışmalarının da yoğun bir biçimde yaşandığı, farklı cinsel tercihlerin görünür olduğu ve görünürleştiği anda da yasaklandığı bir dönemdir. (Pelvanoğlu, 2009) 1980 öncesi Zeki Müren gibi popüler kimliklerin yaşam tarzına alışmış olan Türk toplumu, 1980 sonrası Bülent Ersoy (Resim 3.7) örneğinde olduğu gibi yönetimin yasakladığı isimlere karşı tarafsız kalmıştır. Bu bakımdan 1980'ler bir yanda bireyin sesinin hem söylemsel hem de yaşam tarzı bakımından yükselmeye başladığı bir dönemken darbe ve sonrası yönetim politikalarının yasaklamalarıyla iç içe kalınan bir dönem olmuştur.



Resim 3.7 Hürriyet Gazetesi, 22 Ocak 1976, s.5, İlan.

1970'li yıllarda, Zeki Müren örneğinde olduğu gibi yaşam tarzı ve eğilimleri toplum nezdinde son derece fark edilir durumdaki Bülent Ersoy, 1980'li yılların getirdiği, bireyin ön plana çıktığı yaklaşımlardan aldığı cesaretle cinsel kimliğini resmi olarak değiştirmiştir. Bülent Ersoy, tüm dünyayı etkisi altına alan 1980'lerin bireysel politikalarının en iyi örneklerindendir. Diğer taraftan 1980'lerde yaşanan geçiş dönemi sancılarına da örnek olarak görülebilir. Cinsel kimliğini değiştirmesiyle, dönemin yönetimince tüm faaliyetleri yasaklanan Bülent Ersoy'un yasağının kalkması için uzun yıllar beklenmesi gerekmiştir.



Skandalın yok ettiği isim

Bülent Ersoy

Akrep kimi kez, kendini dönüp sokarmış. Skandal da, kimi kez şöhretine şöhret katacağına bir sanatçının, içine alıp yiyip, bitiriyor. Bülent Ersoy bunun en güzel örneği. İlk denemesi hormon iğneleriyle, ardından büyüyen göğüslerini teşhiri ile.. Devamında peruklar takıp, kadın giysileriyle orada burada salınmasıyla... Ve sonra da bir ameliyat ile kadınlaşmasında. Hepsi, basına konu olan, işlendikçe işlenen skandallar. Ama ne oldu? İşte "skandal madalyonun" ters yüzü ortaya çıkıverdi. Herşeyi ulu orta, kimseden çekinmeden sunan Ersoy, birdenbire yokoluverdi. Hem de büyük bir darbeyle. Büyük bir engellemeyle. Eeee, bu işin dozunu, ayarını tutturamayanların akibetine uğrayıverdi, Bülent Ersoy. Şimdilerde, kimse onu büyük sanatçı diye anmıyor. Şimdilerde, onu yaptıklarıyla kimse manşet yapmıyor. Bir de çark tersine döndü mü, böylelerinin nasıl yokolduğunu bilen soran çıkmıyor. Herşeyin azı karar, çoğu ise zarar. Tıpkı akrebin kendini öldürmesine benziyor değil mi, Bülent Ersoy'un skandal şöhreti?

Resim 3.8 Kadınca Dergisi, Mart 1982, s.63, Magazin Servisi.

Türkiye'de 1980'ler öncesinde mahrem kabul edilen, adı konmamış birçok alanın 1980'lerde kamuoyunun gündemine gelmesi, konuşulması Nurdan Gürbilek'in 'söz patlaması' olarak kavramsallaştırdığı olgudur. (Gürbilek, 2007) 1980'ler cinselliğin ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla söze döküldüğü ve cinsel eğilimler sınıflandırıldığı bir dönem olmuştur. 1980'lerde yaşanan cinsellik patlamasının temel dinamiğinin ardında yatan, 1980'lerde Türkiye'de yaşanan, cinsellik başta olmak üzere özel hayatın, daha çok bir özgürleşme ve bireyselleşme söylemi içerisinde, bilmek isteyen bir otoriteden bağımsız

olarak söze dökülmesidir. Kendilerine yeni haber alanları yaratmak isteyen gazete ve dergilerin soruşturmalarına büyük bir açlıkla cevap veren, iç döken ve bunu özgürleşmenin, bireyselleşmenin bir yolu olarak gören gönüllü anlatıcılar ortaya çıkmıştır. Bülent Ersoy da söz konusu bu anlatıcılardan biri olmuştur. Fakat bu dönem yaşanan geçiş dönemi sancılarına ve kararsızlığa toplumun her kesiminde olduğu gibi temel söylemi demokrasi ve kişisel hak ve özgürlükler olan 'Kadınca' gibi yayınlar bile, dönemin yönetiminden bağımsız bir söylemde bulunmayı sakıncalı bulmuşlar, Bülent Ersoy'un tercihlerini skandal olarak yorumlamışlardır.(Resim 3.8)



İZİN BEKLİYOR Türk Sanat Müziğinin ünlü sesi Bülent Ersoy valilikten beklediği izin gelirse erkek kıyafeti ile sahneye çıkacak.

Bülent Ersoy sahneye "erkek gibi" çıkacak

•Sanatçının avukatı Yarsuvat, İstanbul Valiliği'ne başvurarak izin istedi. (Yazısı 15. Sayfada)

Resim 3.9 Hürriyet Gazetesi, 15 Haziran 1983, s.1, Anonim.

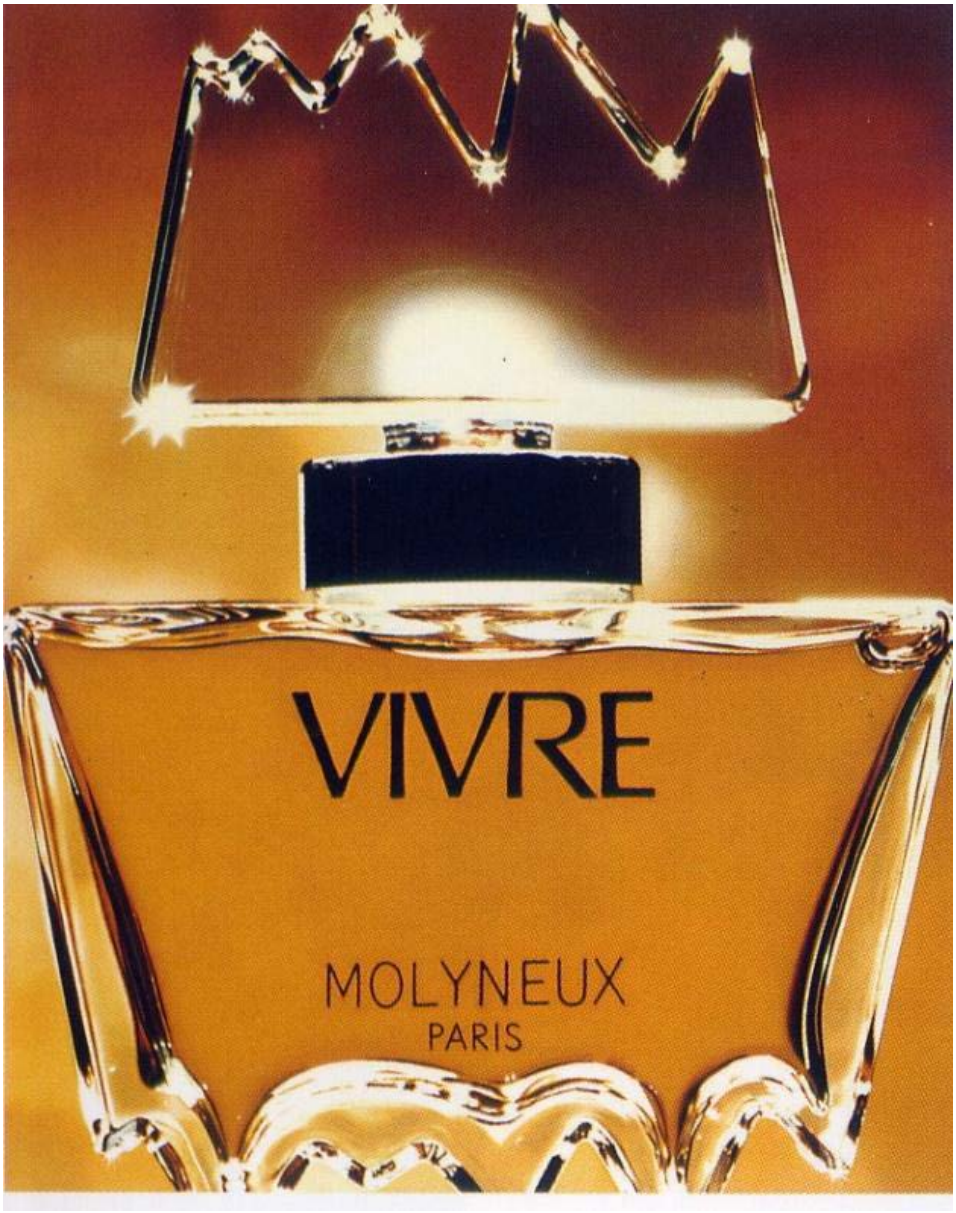
Bülent Ersoy, kadın olduğunu tıbbi olarak kanıtlayan resmi belgelere sahip olmasına rağmen (1983) hakkındaki kriz aşılmamıştır. Bülent Ersoy resmi olarak kadın olsa da, en olası çözüm olarak Ersoy'un erkek kıyafetiyle sahneye çıkmasında karar kılınmıştır.(Resim 3.9) Bülent Ersoy örneğinde görüldüğü gibi 1980'lerin genel toplumsal sorunsalı, yaşanan gelişmelere olan adaptasyonda yaşanan güçlüklerdir. Yönetimdekilerin olduğu kadar, toplum ve çoğu zaman birey de ilerleyen dönemlerde alışacağı değişim hızını, 1980'lerin başlarında idrak etmekte, sindirmekte zorlanmıştır.

3.4.Sanata Yansımalar

1980'ler de her alanda yaşanmaya başlanan hızlı değişimin ilk gözlemcileri yine sanatçılar olmuştur. Ekonomik ve siyasal alandaki değişimlerin paralelinde ortaya çıkan yeni birey anlayışı dönemin sanatçılarının, bir birey olarak sanatlarını yeniden sorgulamalarını beraberinde getirirken, tüm dünyada bir süredir yaşanan, her sanat yapıtının, sanatın yeniden tanımlanması olarak geliştiği süreç, çok geçmeden Türk sanatçılarda da gözlenmeye başlanmıştır. Bu dönemin yeni bir birey kimliğinin temelinde, hiç kuşkusuz kadın kimliği yatmaktadır. Kadın kimliği, dönemin birey modelinin temelini oluştururken, toplumdaki ekonomik ve sosyal yeniden yapılandırmaların da başlangıç noktası niteliğindedir. Medya başta olmak üzere, dönemin gelişmekte olan kültür mühendisliği olgusu dahilinde, toplumun sadece kültürel alanda değil, yaşamın ekonomik ve siyasal alanının da şekillendirilmesinde kadın imgesi, tüm bu projelerin üzerine kurulacağı zemini de belirlemiştir.

1970'li yıllarla birlikte dünya genelinde zirvesini yaşayan reklam kültürü, 1970'lerin sonuna doğru ülkemizde hız kazanırken, 1980'li yıllarda yaşanacak köklü değişimlerin adeta habercisi olmuştur. 1970'li yıllarda ekonomik ve siyasal değişimler paralelinde gelişmekte reklam anlayışının, ülkemizde sanat alanındaki ilk uygulamalarına şahit olduğumuz Nur Koçak, Andy Warhol'un yaptığı gibi reklamı ele alan sanatsal çalışmaların yergi mi, övgü mü taşıdığının anlaşılmasının kolay olmadığını düşünür. (Bilgen ve Duben 2008) Nur Koçak, gerek resimlerindeki teknik, gerekse sanatının popüler kültüre yaslanan içeriği bağlamında 1980'li yılların dikkat çekici sanatçılarındandır. Koçak, 1974 yılında 'Vivre' (Resim 3.10) parfüm şişesinden başlayarak, bu yıllarda Batı sanatında pop sanatın bir uzantısı olarak ifadesini bulan Fotogerçekçi tarzı benimsemiş ve Türk sanatında daha önce yer verilmemiş konulara değinmiştir. Bu konular arasında söz konusu parfüm şişesi ve ruj gibi, popüler kültür dergilerinde kadınların tüketimine sunulan birtakım nesnelerin yanı sıra, aynı tarz yayınlarda görülen ve kadınların da birer tüketim nesnesi olduğuna işaret eden fetişleştirilmiş kadın bedenleri yer almaktadır. Kadın bedeninin ve kadının kullanımına sunulan çeşitli nesnelerin büyük boyutlu tuval yüzeylerinin tümüne yayılarak anıtsallaştırıldığı bu resimler, Türk sanatında kadının bir meta olarak ele alınmasını irdeleyen ilk örnekler olup, bu dönemde Avrupa'da yükselişe geçen feminist sanatın da

Türkiye'deki ilk örnekleri arasındadır (Pelvanoğlu, 2009). Böylelikle Nur Koçak, 1980'li yıllarla birlikte toplumsal yaşamın alışılmışları haline gelecek metalaşma olgusunu, kadın imgesi üzerinden ele alan ilk sanatçılardan olmuştur.



Resim 3.10 Nur Koçak, Vivre , 1974 , Keten Üzerine Akrilik, 162 x 130 cm., *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat : Dönüşümler*.

Nur Koçak güncel yazılı basını yakında takip etmiş ve bu yayınlardan elde ettiği imgeleri çalışmalarında sıklıkla kullanmıştır. Kitle iletişim araçlarını izlemeye ve okumaya karşı olan ilgilisi sanatçının özellikle kadın dergilerinde, kadınların sadece bedenlerinden ibaret birer meta olarak sunulmasını eleştirdiği çalışmalara dönüşmüştür. Sanatçının 1980'lerde yayınlanan bazı dergiler hakkındaki yorumu şöyledir:

"1980'lerin başında çıkan Somut dergisinde kadınlar için bir sayfa ayrılmıştı. Sayfayı yanılmıyorsam feministler hazırlıyordu. Bir sayısında benden de iki resim basmışlardı. Kadınca dergisini yöneten Duygu Asena ise yalnız erkeklerin değil kadınların da cinsel hazdan pay almaları gerektiğini savunuyordu. Yani cinsel hazda eşitliği! Bu Türkiye için çok yeni bir söylemdi. Onun karşında yer alan Erkekçe'ye bakıldığında, bu derginin kadını tamamen yok saydığı, dünyayı erkeklerin dünyası olarak algıladığı, kadınları da erkeklerin kölesi olarak gördüğü yadsınamaz".(Ötküng, 2007, s.81)



Resim 3.11 Erkekçe Dergisi, Ocak 1981, Kapak

Nur Koçak, 1980'li yılların başında, yine yazılı basın zemininde kadının toplumsal konumunu sorunsallaştırdığı, 'Mutluluk Resimleriniz' başlığı altında bir dizi çalışmaya imza atar. Bu çalışmalarda dönemin popüler yazılı medya örneği olan Kelebek Gazetesi'nin (Resim 3.12) 'Mutluluk Resimleriniz' isimli köşesinde yayınlanan resimlerden ilham alır. Bu köşe, gazetece okuyucularının, mutlu anlarını resimledikleri anı fotoğraflarını gazeteye göndermeleri, gazetenin, gönderilen bu fotoğraflardan seçimde bulunarak her hafta ilgili köşesinde yayınladığı bir uygulamadır. Bu köşede yer alan mutluluk resimlerinde, büyük çoğunlukla erkeklerin bulunması, kadına yer verilmemesi, Koçak için toplumsal bir okumanın başlangıcını işaret etmiştir. Toplum, bireysel kimliğin gelişmeye başladığı bir dönemde, mutluluk da bile kadını yok saymaktadır. Bu fotoğraflarda hiç kadın figürü olmayışı, gazetenin söz konusu köşesinde yer aldığı şekliyle birbirine sarılmış askerlerden, yani erkek imgelerinden oluşan bu yapıtlar, dönemin kadın sorunsalına da işaret eden bir yapıdadır. Adı geçen gazetenin yemek tarifleri ve elbise patronları ile kadına seslenme iddiasına rağmen mutluluk resimlerinin hiç kadın figür içermemesi Koçak'ın 'Mutluluk Resimleriniz' ve 'Aile Albümü' dizilerine ironik olarak yansımıştır. (Yılmaz ve Duben 2008) Koçak'ın, bu çalışmalarında; kadını el alış biçimi, kadının dönemin toplumunun da yaptığı gibi, namevcudiyeti üzerinden inşa etmiştir. Bu anlamda Koçak günümüz çağdaş sanatının sıklıkla kullandığı bu yönteme öncülük etmiş, 'Mutluluk Resimleriniz' (Resim 3.13) başlıklı çalışmasıyla 1981 yılı 'Yeni Eğilimler' sergisinde altın madalya kazanmıştır. 'Yeni eğilimler' sergileri, günümüzde alışık olduğumuz şekliyle sanat çalışmalarının ilk olarak yer almaya başladığı projeler olarak dönemin en önemli sanat olayıdır.



Resim 3.12 Hürriyet Kelebek Gazetesi,s.1,Genel Görünüm,13 Nisan 1984, s.3



Resim 3.13 Nur Koçak, Mutluluk Resimleriniz, 1981, Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, 10,4 x 14,6 cm. http://tr.habervesaire.com/

Hasan Bülent Kahraman'ın 'Görülmeyen Öncüler' olarak bahsettiği (Kahraman, 2013), 1980'li yılların kadın sanatçılarının en önemlilerinden biri olan Nur Koçak, Fetiş Nesne/ Nesne Kadınlar başlıklı çalışmalarıyla kadın imgesini tam da araştırmamızın kapsamı doğrultusunda, başta yazılı basın olmak üzere, değişen ekonomik politikalarla şekillenen tüketim alışkanlıklarının kadın imgesini kullanma biçimleri üzerinde sorunlaştırmıştır. Bu yaklaşım pratik hayattan alınmış bir nesnenin yapıt üzerinde bağımsız bir imgeye dönüşümüyle farklı bir özgüllüğe kavuşmuştur. Kahraman, bu durumu konu edilen fetiş nesnelerin esas olarak bir kadınlık durumunun irdelenmesi olarak görür. Bu bir anlamda kadının toplumsal konumuyla gösterilen imge arasında bir karşılık yaratır. Kadın ya toplumsal sınırlandırmaların ya da kapitalist bir dünyanın zincirleri altındadır. Aynı şekilde tuvalin dışa vurduğu kadın imgesi çoğu zaman bir reklam karesini anımsatmakta ve anıştırmaktadır. Bu bağlamda da ressam kadınının fetişleştirilmesine ve nesneleştirilmesine yönelmiştir. Böylelikle fetiş nesne ikili ve karşılıklı yol almakta, nesneyi fetişleştiren kadın ve kadını fetişleştiren nesne veya düzen olmaktadır.(Kahraman, 2013)

Nur Koçak, ilkini 1980'li yılların sonunda tamamladığı, 'Vitrinler' dizisi yine kadın nesneleri ve bu nesneleri medyanın yazılı basın zemininde ele alış biçimleri ile bu eğilimlerin kültür ve ekonomi politikalarının şekillenmesine olan etkilerini irdeler. Bu defa nesne üzerinden oluşan bir olgulaşma yerine, olgu üzerinden şekillenmeye başlayan bir pratik söz konusu olmuştur. Dönemin alışkanlıkları neticesinde görsel anlamda şekillenen pazar vitrinleri, bu şekillenmenin zemini olan kadını kullanırken, ulaşılmak istenilen de yine kadın kimliği olmuştur. Erkek bakış açısıyla şekillenen kadınları ve onları donatan nesneleri yeniden görünür hale getirir Nur Koçak bu dizideki resimlerinde. Buradaki 'yeniden' vurgusu, söz konusu nesnelerin adeta sahnelendiği mekân olan vitrinlerle birlikte düşünüldüğünde gerçek anlamına kavuşmaktadır. Herhangi bir gizleme ya da dolaylı olarak gösterme yoluna gitmeden, nesnelerin kullanım pratiklerine bağlı bir yöntem dolaysız olarak yansıtılmıştır. Vitrinlerin işlevlerini tanımlayan geleneksel anlatım dili kullanılarak söylendiğinde, söz konusu olan sözcüğün tam anlamıyla 'teşhir'dir. Kadının gövdesini, daha kuşatıcı bir ifadeyle, bir bütün olarak kendisini 'erkeğine' sunması ilkesine dayalı bir cinsellik algısıdır son sözü söyleyen. Bu giysilerle donatılmış vücut, erkeğe en yüksek doyumu vaat etmektedir. Bu doyum sadece cinsellik üzerinden değil, toplumsal ekonomik ve ideolojik bir doyumdur aynı zamanda. Tüm bunların arasında kadının

beklentisi ya da cinsel eylemin taraflarından biri olarak ona vaat edilen hiçbir şey yoktur. Vitrinler kadınlara kendilerinden beklenenin ne olduğunu söylerken, eril kimliğinden hiçbir somut iz bulunmayan bu sahnede, söz konusu yokluk egemenliğin en açık göstergesine dönüşür. Kadının metalaştırılması ve kadın bedeninin haz nesnesi olarak sunulması, 'Vitrinler' dizisindeki resimlerde izleyici açısından da tartışmanın sürdüğü düzlemi işaret eder. Vitrinlerin toplumun beğenisini yansıttığını ifade eden Koçak, kadını nesne olarak süslemeye yarayan endüstri ürünlerinin sunuluş biçimlerinden oluşan bu çalışmalarıyla Türkiye'de kadın olma halini sorgular. (Muraz, 2009) Vitrinlerin bu yepyeni kuruluş biçimleri, kendiliğinden gelişen bir olgudan öte, bu dönemde özellikle yazılı basın yolu ile ülkeye ithal edilen Amerikancı yeni yaşam biçimidir.(Resim 3.14)



Resim 3.14 Nur Koçak, Ebrusan Vitrini,1989, Renkli Fotoğraf, 100 x 100 cm., 'Vitrindekiler III' Sergi Kataloğu.

1970'li yılların sonunda filizlenmeye başlayan, 1980'li yıllar ile tüm dünyada hız kazanan tüketim alışkanlıkları, 1990'lı yıllarla birlikte zirveye çıkmıştır. Bu tüketim ekonomisini toplum üzerindeki etkileri bireye, özellikle kadın kimliği üzerinde yoğunlaşırken, birey, kadın imgesi çerçevesinde yeni anlamlar kazanmıştır. Nurdan Gürbilek, 1990'lı yıllara girilirken toplumda gözlenen değişimleri şu sözlerle açımlar:

"*1980 sonrasında, Türkiye'yi bir sis kapladı; birçok şey görünmez oldu. Sisin örttüğü insanlardı, ilişkilerdi, nesnelerdi. Sis dağıldığında, her şeyin net bir görüntü haline geldiğini fark ettik. Bakılanla kurulan ilişki aslen bir seyir ilişkisine, sözün kendisi bir vitrine dönüştü. Birçok şeyin gösterildiği için ve göründüğü kadarıyla var olduğu, sergilendiği için ve seyredildiği kadarıyla değer kazandığı bir toplum çıktı ortaya. Epeydir vitrinde yaşıyoruz hepimiz.*" (Gürbilek, 2007)(Yılmaz ve Duben, 2008, s.37)

Nur Koçak, 1980'li yılların sonunda başladığı ve 2000'li yıllara kadar sürdürdüğü 'Vitrinler' dizisinde tam da böyle bir bakışa ışık tutmuştur. Tabi bu bakışın merkezinde tüketim ekonomisi ve onun öncelikle aracı sonra da hedefi durumundaki kadın, dolayısıyla kadın imgesi durmaktadır.(Resim 3.15 - 3.16 - 3.17)



Resim 3.15 Nur Koçak, Ebrusan Vitrini I, 1993-96, tuval üzerine yağlı boya, 31 x 140 cm., 'Vitrindekiler III' Sergi Kataloğu.



Resim 3.16 Nur Koçak, Ebrusan Vitrini II, 1993-96, tuval üzerine yağlı boya, 31 x 140 cm. 'Vitrindekiler III' Sergi Kataloğu.



Resim 3.17 Nur Koçak, Ebrusan Vitrini III,1993-96, tuval üzerine yağlı boya, 31 x 174 cm. 'Vitrindekiler III' Sergi Kataloğu.

Türkiye'nin 1980'li yıllardaki sanatına bakıldığında, figür ve soyut çalışmalara olan ilginin önceki yıllardaki gibi varlığını devam ettirdiği görülmektedir. Bunun yanında, 1980'lerin başında Amerika'da ortaya çıkmış olan 'Neo-Ekspresyonizm' (Yeni Dışavurumculuk), etkisini yavaş yavaş ülkemizde de hissettirmeye başlamıştır. İfadeci bir anlayışı savunan bu görüşteki sanatçılar, geçmişteki köklerini sorgulayan Postmodern eğilimler sergilemenin yanı sıra, güncel sorunlara sürekli olarak karşılıklar arayıp bulan yeni biçim dinamizmi oluşturma savını da getirmişlerdir. (Kıyar, 2007) Böylece, Türkiye'de yaşanan baskı ve bunalım dönemleri kolaylıkla anlatım olanağı bulmuştur. 1980 sonrasında ise, bilgi edinebilmenin kolaylaşması, sanatçıları akımları sorgulamaya, seçmeci bir tavır sergilemeye itmiştir.(Atar, 2014)

1980'li yılların, tüm dünyada, hayatın her alanında yaşattığı derin kırılmaların, ekonomik ve siyasal değişimlerle yeniden şekillenmeye başlayan kültürel anlayışların sadece sanat alanındaki değil, ilerleyen dönemde ülkemizin siyasal ve kültürel alanın önemli

temsilcilerinden biri, sanatçı Bedri Baykam olmuştur. Baykam bir anlamda, dünya genelinde takip edilmesi güçleşen teknolojik ilerlemelere bağlı olarak gelişen iletişim vasıtalarını sonuna kadar kullanan küresel politikaların ve bu politikalara yön veren başat oyuncu olarak Amerika Birleşik Devletleri'nin, tüm dünyaya ihraç ettiği yeni yaşam alışkanlıkların kültürel temsilcisi kimliğini taşımıştır. Hasan Bülent Kahraman (2013) Türkiye'de 1980'li yıllarda kültürel alanda yaşanan değişimde, Bedri Baykam'ın rolünü şu şekilde ifade eder;

"*O yıllarda* (1980'lerin ikinci yarısı) *Türkiye daha sonraki dönemlerde yaşayacağı değişimin en önemli unsurlarından biriyle ilk kez karşılaşıyordu. Bu, Amerika'nın ve orada üretilen sanatın Türkiye'ye intikaliydi. Söz konusu hamlenin başını Bedri Baykam çekiyordu… Baykam, 1980'lerin ortasında bir dizi resim yapmaya başlamış ve bunları o güne kadarki yapıtlarından hayli farklı bir ifade içerdiğini fark etmişti. Yeteri kadar berrak bir biçimde adlandırmadığı yapıtlarının niteliğini Amerika'nın Doğu yakasında, New York'ta yayınlanan Art in America dergisinin konuya ayrılmış sayısının kapağında Yeni Dışavurumculuk adlandırmasını görünce kavramıştı. Bir zeitgeist içinde kendi yapıtlarıyla derginin bu akım içinde saydığı ressamların yapıtları arasında anlam, içerik ve yöntem bakımından özdeşlikler buluyordu…Baykam 1980'li yılların ortasında Türkiye'ye döndü ve yapıtlarını birbiri ardına açtığı sergilerde göstermeye başladı. Bunlar Türk resminin o güne kadar görmediği ölçekte, büyük, Yeni Dışavurumculuk'un ifade özelliklerini kullanan, karmaşık, resimsel zemine yazı, çeşitli nesneler, fotoğraf yerleştiren tuvallerdi. Geleneksel anlatımcı resmin zaman-mekan bütünselliği ve figürler arasında kurduğu lineer ilişkiler bu yapıtlarda mevcut değildi. Resimsel yüzey aralarında bazen hiçbir ilişkinin bulunmadığı farklı vektörlerin ortak bileşkesinden oluşan bir kompozisyondu. Bu dönemin ilk kez 1984 yılında açılan sergide görülen yapıtlarında yeni bir figür anlayışı temellendirilmişti. Gündelik hayat, kişisel tarih, bellek, öznellik zeminine oturan tuvaller, ilginç ve o güne kadar rastlanmamış bir teknikte resmedilmişti."* (Kahraman, 2013, s.59)

Kahraman'ın ifade ettiği gündelik hayat, kişisel tarih ve öznellik zeminine oturan resimler, aynı zamanda 1980'li yıllarda filizlenerek devam edecek bir dünya anlayışının da simgeleri niteliğindedir. Bu anlayış, daha önce de ifade edildiği gibi ekonomide piyasa güçlerinin, toplumsal ve siyasal alana enjekte ettikleri bireyci ideolojilerin etkisidir. O günlerde temelleri atılan ve günümüzde yaşamaya alıştığımız mülkiyetçi, kişisel çıkar ve başarının

ön plana çıkacağı bir birey kimliği, Baykam resimlerinde daha o zamanlar vücut bulmaya başlamıştır. Baykam'ın resmettiği Amerikan yaşam biçimi, incelememizin ana ekseni olan kadın imgesi bağlamında da kendini belirgin şekilde göstermiştir.

1980'li yılların ekonomik politikaları paralelinde ülkemizde çeşitliliği artan tüketim ürünleri, reklam sektörünün bu bağlamda hızlı gelişimiyle günlük hayatın vazgeçilmezi haline gelir. Başta lüks olmak üzere, sadece kadına yönelik üretimlerde değil, neredeyse tüm tüketim ürünlerinin pazarlanmasında kadın imgesi, başlıca figür olmaya başlar. Baykam'ın Amerika'da geçirdiği yıllarda son derece aşina olduğu, medya aracılığıyla ülkemizde iyiden iyiye etkisini gösteren, kadın kimliğinin tüketim mekanizmaları tarafından kullanımı, Baykam'ın çalışmalarına da yansımaya başlamıştır. Baykam, Amerika'da gözlemlediği bu olgunun, değişen kültür mekanizmalarıyla tüm dünyaya olacağı gibi ülkemize de ithal edileceğini öngörmüş, belki de bu olguyu irdelerken ülkemize yerleşmesine de katkıda bulunmuştur. Baykam, o döneme Türk resminde kadar kullanımı sınırlı kalmış ya da diğer plastik unsurların kullanımına araç teşkil edecek şekilde politik yanına fazla değinilmemiş kültür ürünlerini, ticari ürünlerle bir araya getirerek, yeni bir toplumsal eleştiri yöntemini ortaya koymuştur. Bunu yaparken, kendiliğinden gelişen plastik tarzının Amerikan Yeni Dışavurumculuğu ile paralelliğini gözlemleyen Baykam, aynı zamanda bu tarzın ülkemizdeki ilk temsilcisi olmuştur. Plastik yöntemiyle, ele alış şeklinin biraradalığı, ülkemiz sanat ortamı için alışılmışın çok dışında bir sanat diliyle karşılaşmasına neden olmuştur. Baykam'ın bu yeni dili yalnızla sanatla sınırlı kalmayacak, toplumsal yaşamın her alanını yeniden tanımlayacak bir yaşam biçiminin habercisi ve ilk örnekleridir.



Resim 3.18 Bedri Baykam, Müthiş, 1986, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 180 x 300 cm. http://www.bedribaykam.com/

Baykam, 'Müthiş' isimli çalışmasında (Resim 3.18) olduğu gibi ülkemiz sanat dünyasına yeni bir figür anlayışı getirmekle kalmamış, küresel bir ekonomik değerden, kültürel bir yaşam alışkanlığına evirilen tüketim ürünlerini de çalışmalarına dahil etmiştir. Bu ürünlerin kullanımı yalnızca bu ürünleri işaret etmekle kalmaz, hayatımıza getirdikleri değişikliklere de dikkat çeker. Tüketim ürünleri, kullanımın çok ötesine, bu ürünlerle bütünleşen bir birey anlayışının genelden yerele yani insanın iç dünyasını da son derece etkileyecektir. Erkek egemen bir toplumun yine erkek egemen bir ekonomik ilişkiler dünyasına gönderme olarak kadın figürü metanın sunumunda vazgeçilmez unsurlar olarak ön plana çıkmaya başlamıştır.(Resim 3.19) Baykam bu kombinasyonu çalışmalarında kullanırken, toplumsal bir eleştirinin yanında, kültürel bir yeniden oluşumun hazırlayıcılarından olmuştur.



Resim 3.19 1980'li yıllarda, yazılı medyada sıkça kullanılmış Coca Cola reklamı. Milliyet Gazetesi, 18 Nisan 1984, s.11

Baykam, popüler tüketim ürünlerinin 1960'lardan beri Amerika'da olduğu gibi dünya genelinde de insanın toplumsal kimliğini belirleyici imajlara dönüşeceğinin farkına varmıştır. Bugün varlığına alıştığımız bu olguların, Türkiye için erken sayılacak bir dönemde Baykam'ın çalışmalarında yer alması dikkat çekicidir. Dönemin ruhuna uygun olarak oluşturulan kadın imgesi yalnızca endüstri ürünlerinin tüketiminde değil, bireyin kendi öznel dünyasının tasvirinde de kullanılmaya başlamıştır. Tüketim kültürünün bireyi, dolayısıyla kadını, bir meta olarak, ürün ile birlikte sunan piyasayı, Baykam çalışmalarında, aynı yöntemle yorumlamıştır.(Resim 3.20)



Resim 3.20 Bedri Baykam, Efsane, 1986, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150 x 210 cm. http://www.bedribaykam.com/

Bedri Baykam, dönemin ruhuna göre dizayn edilmiş, yeni insanın duygu durumlarını yansıtırken, giderek vazgeçilmez hale gelecek kültürel imajları yeni tip insan ile bir araya getirmeye başlamıştır. Türk insanının son birkaç on yıldır sadece sinemalarda gördüğü, ya da yazılı medyanın dış kaynaklı haberlerde, ülkedeki yaşamsal alışkanlıklar dışında popüler bir yaklaşımla kurguladığı insan ilişkilerinde karşılaştığı yeni kadın figürünü ülke yaşantısının içine, çalışmalarıyla getiren Bedri Baykam olmuştur.(Baykam, 2014) Amerika'daki yaşantısı boyunca tüm dünya için yeni sayılacak Amerikan yaşam biçimini sadece sanatına olan etkileri bakımından değil, kendisini de biçimlendiren bir dünya görüşü olarak irdelemiştir. Bir anlamda Bedri Baykam, Amerika'da deneyimlediği imaj temelli tüketim alışkanlıklarının tüm dünyaya, dolayısıyla Türkiye'ye de ihraç edileceğini öngörmüş, bu politikaların filizlenmeye başladığı bir dönemde, çalışmalarını bu çerçevede ortaya koymuştur. Bedri Baykam, 'Bir Haremim Olsun İsterdim' başlığını verdiği foto kolaj çalışmasında,(Resim 3.21) hayatına giren kadınları, tam da o dönemle birlikte



Resim 3.21 Bedri Baykam, Bir Haremim Olsun İsterdim, 1987, Sunta Üzerine Foto Kolaj, 194 x 140 cm. http://www.bedribaykam.com/

hayatımızda yer etmesine alışacağımız yönüyle, kadının özellikle yazılı medyada kullanım biçimlerine benzer çerçevede çekilmiş fotoğraflarından kesip yapıştırarak kurgulamıştır. Dönemin popüler duruşlarında fotoğraflanmış, çeşitli kadın portrelerinden oluşan kolaj çalışmasının ortasına kendini yerleştirerek, devrin öznel yaklaşımlarıyla birlikte erkek egemen ekonomik ve kültürel bakışın izlerini sürmüştür.



ERKEKLERİN KAFASI İYİCE KARIŞIK

"Serbest" Kadın mı, "Numaracı" Kadın mı?

Bildiğiniz ve gördüğünüz gibi yıllardır bir erkek-kadın savaşı sürüp gidiyor. Aslında bu bir savaş değil tabii. İnsanların yaşamda en zevk aldıkları şeylerden biri, karşı cinsle ilişkiye girmek, birbiriyle duygusal, cinsel alışveriş içinde olmak. Ama kadınların aleyhine öylesine büyük çarpıklıklar oluşmuş ki, ister istemez ilişkilerin içine biraz "savaş" giriyor.

Aslında kadın-erkek ilişkileri içinde, kafası en karışık olan kesim erkekler. Hem toplumu bugünkü durumuna getiren, yasa koyucular, kural belirleyiciler, geleneklere sıkı sıkı sarılanlar erkekler, hem de bu kendi yarattıkları garip durum içinde şaşırıp kalanlar onlar. Şimdi size çevremizde konuştuğumuz erkeklerin düşünceleri ve kafalarındaki karışıklığı açıklayacak bir kaç örnek verelim:

KADININ YERİ EVİDİR!

Genellikle erkekler kadının çalışmasından yana değiller. Parasal üstünlüğün dolayısıyla, her çeşit hakkın kendilerinde olmasını istediklerinden, kadının iş hayatında ve toplumda kendine ait bir yeri olmasına erkeklik gururları dayanamıyor. Kadın evde otursun, işe yaramayan işler yapsın, para kazanamasın, erkeğe bağlı olmak zorunda kalsın. Erkek de güçlü ve üstün bir yaratık olarak egemenliğini sürdürsün. Ama bu yaşamı kendine seçmiş bir erkek bir bakıyorsunuz şöyle diyor:

"Canım çıkıyor yahu. Sabahtan akşama kadar ter döküyorum. Ohhh! Sizin işiniz iş. Ekmek elden su gölden, hiç yorulduğunuz yok, bir de şikayet ediyorsunuz. Evin harçlığını az buluyorsunuz. Biz para makinesi miyiz? Canımı dişime taktım. Yetiştiremiyorum. Benden bu kadar..." SENDEN BU KADARSA, BIRAK DA BİRAZ BENDEN OLSUN. YÜKÜNÜ PAYLAŞAYIM. Buna yanıt yok. Kadın erkeğin dışardaki yükünü paylaşmak arzusunda. Yani bu onların yararına birşey.

Buna "hayır" diyorlar. İşte burada kafaları karışıyor.

EVLİLİK ÖNCESİ NAZ NİYAZ

Bekar erkekler de genellikle genç kızların nazından, cilvesinden yakınıyor. Şöyle diyorlar: "Bir kızla tanışıyoruz. Akşam bir yere gideceğiz. Annem kızar derler. Elini tutarız, daha yeni tanıştık derler. Samimi olduktan sonra, daha ileri gitmek gerekir, izin vermezler, evlenmeden olmaz derler. Ondan sonra başka bir kadınla ihtiyaçlarımızı giderince, beni aldattın diye terkederler. Ne yapalım, iki insan birbirini sevince, cinsel ilişki ayıp mı ki, bunu bir cilve aracı olarak kullanıp, evliliği silah yapıyorlar."

FLÖRT ETTİĞİN KIZLA SEVİŞMEK İSTİYORSAN, EVLENECEĞİN KIZDA DA BEKARET ARAMA

Buna yanıt yok. Kızlarla her istediğini yapacak, yatıp kalkacak. Kız yatmaya yanaşmayınca bunu naz ve evlilik silahı olarak yorumlayacak. Ama evlendiği kızda bekaret arayacak. Hani

Devamı 110. Sayfada

Resim 3.22 Kadınca Dergisi, Temmuz 1982, s.43, Anonim.

1980'li yıllarla başta yazılı medya olmak üzere, televizyon gibi iletişim araçları ile günlük hayatımıza girmeye başlayan 'yeni tip' insanı tanımlayan imgeler, ilerleyen dönemlerde yerlerini sağlamlaştırarak, günümüzde görmeye alıştığımız kimlikler haline gelmişlerdir. Yukarıda dönemin popüler bir dergisinden aktarılan örnekte (Resim 3.22) olduğu gibi, çoğunlukla yurtdışından ithal edilen kadın imgeleri günlük yaşantının parçası olmaya başlamış, Türk toplumunun zihnindeki kadın imgesinin şekillenmesinde son derece etkili

olmuştur. Kadının bu tip yayınlar aracılığıyla biçimlenen yeni kimliğini, benzer biçimde ele alan Baykam, tıpkı toplumda kadın imgesinin yeniden inşasında yaşanacağı gibi, ülke sanatında işlenen kadın imgesine yeni bir biçem getirmiştir. Baykam'ın 'Bir Haremim Olsun İsterdim' çalışması bu imgeleşimin somut örneklerindendir. Baykam, Türkiye için son derece yeni sayılacak bu kültürel dönüşümü çalışmalarına yansıtırken, Türk sanat ortamını da yepyeni bir plastik anlayışla tanıştırmaktadır. Hasan Bülent Kahraman, Bedri Baykam'ın 'Bir Haremim Olsun İsterdim' çalışması için şunları söyler:

"*Yeni Dışavurumcu resimde görüldüğü gibi Baykam zaman zaman da tuvale çeşitli nesneler aplike ediyordu. Figürler arasındaki göndermeler artık bir öykülemenin doğal elemanları olmaktan kaynaklanmıyordu. Daha açık bir deyişle klasik resimde görülen 'büyük anlatıyı' ifade eden elemanlar olarak figür dönemi sona ermişti. Baykam'ın tuvaline yerleştirilmiş kırık ayna, tabak, cam parçaları başta olmak üzere, çeşitli malzemeler resmin bütünlüğünü hem sağlayan, hem de bozan elemanlardı. Bununla da yetinmeyerek Baykam, tuvale resim yapıştırmaktan, yazı uygulamaktan çekinmiyordu. Ressamsı duyarlık ve ifade böylece alabildiğine geniş bir alanda cereyan ediyordu. Tuvalde yer alan tüm bu nesneler, fakat özellikle yazı ve ayna, tuvaldeki öyküyü anlık tekabüliyetler içinde anlatma sınırını aşıyor, 'metni' yani tuvali zamana, dolayısıyla belleğe açıyordu.*"

"*Bu yaklaşım geleneksel modern Türk modern resmindeki tıkanmaya bir başkaldırı olarak görülebilir. Kaldı ki, Baykam, tuvallere kişisel öykülerini yansıtmanın dışında bazı arayışlara da girmişti. Örneğin ilk bienalde hamama yerleştirdiği işinde, aynı mekanda yer alan bazı ressamların içlerine dönük ve geleneksel resimsel ifadenin dışına çıkmayan ama onu kişisel bir imza ile bütünleştiren çabalarına karşılık Baykam, üstüne Bir Haremim Olsun İsterdim yazdığı ve fotoğrafını aplike ettiği bir tuvalle katılmıştı. 'Harem' sözcüğü resmin içinde yer aldığı 'hamam'la bütünleşiyor, bu da o dönemde Baykam'ın çok tartıştığı 'Orient' olgusuyla irtibat kuruyordu*."(Kahraman, 2013, s.63-64)

Bedri Baykam, 1988 tarihinden itibaren, çalışmalarına 'foto-pentür' adını verdiği teknikle devam eder. Baykam'ın foto-pentür çalışmalarının konusu yine sosyal hayattır. Bu sosyal hayat bazen tüm dünyayı da etkileyen popüler kültürün yansımaları olur, kimi zaman ise

son derece politik olaylardır. Baykam, kullandığı foto-pentür tekniği ile ilgili şunları söyler:

"…Kimisi büyüdükten sonra, kimisi büyümeden evvel elle çalışılan, kimi olduğu gibi sunulan, kimi kolajla oluşan bu 'Foto-Pentür'lerin fotoğrafla olan ilgisi, bütün düşünsel oluşum yılları itibariyle bağlı oldukları resimsel tavırdan çok daha az. Birçok haber, taşıdığı nitelikte 'Sosyal-Gerçekçilik' fonksiyonu da görüyor. Sunduğum çalışmalar Pop Sanatın, Sosyal Gerçekçiliğin, Yeni Dışavurumculuğun, politik yaşamın, hatta kavramsal sanatın bir kesişmesinden oluşuyor. (...) Burada her gün çiklet gibi kullandığımız gazeteler birden gerçek varoluş yörüngelerinin tamamen dışında bir kalıcılığa geçmişler. (...) Bu sergimin çıkış noktası fotoğraf ve resim ilişkisi değil, haber ve resim ilişkisi, çağdaş sanatın sosyal sorumluluk alanına taşması." (Baykam, 1997, s.7-9)



Resim 3.23 Kadınca Dergisi, Mayıs 1982, s.14, Reklam.

Baykam'ın foto-pentür çalışmalarının temel kaynağı gazete dergi gibi yazılı basından edindiği haber, reklam, köşe yazısı ve fotoğraflardır.(Resim 3.23) Baykam, yazılı basından

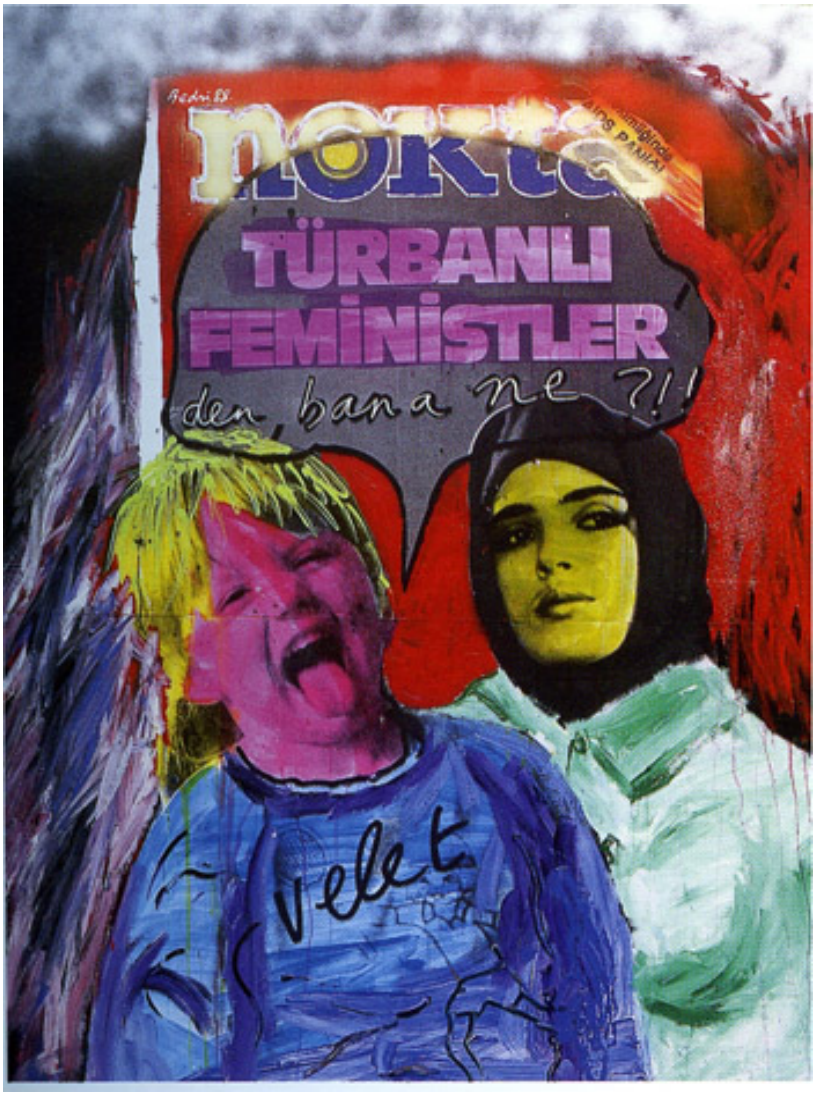
elde ettiği görselleri, yeniden irdeleyerek çalışmalarında kullanırken yalnızca siyasi politik bir gözle değil, toplumsal politik yapıyla da ilgilenmeye devam etmektedir. Sosyolojik gelişimlerin temel kaynağı olarak görülen kadın, yazılı medya örneklerinden toplanarak Baykam'ın erotik bakışıyla da birleşerek bir eleştiriye dönüşmüştür. Yazılı medya Baykam için, toplumu yansıtmasının yanında toplumu şekillendiren organlardan biri olarak görülmüş, medya aracılığı ile oluşturulan sosyolojik imgelem tıpkı Baykam'ın plastik imgelerinde olduğu gibi, 1980'lerle birlikte kültürü şekillendiren fonksiyonlar olarak yer almıştır.



Resim 3.24 Bedri Baykam, Bir Yıldız Doğdu, 1986, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 210 x 150 cm. http://www.bedribaykam.com/

Baykam, dönemin sosyopolitik gelişmelerini yazılı basın örnekleri üzerinden ele alıp, çalışmalarına eklemlerken, politik eğilimleri yansıtmakla kalmamış, çalışmalarına verdiği isimlerle ya da dolaysız olarak çalışması üzerine sloganlar eklemleyerek yalnız plastik değil, siyasal ideolojisini de belli etmekten çekinmemiştir.(Resim 3.25) Bu bakımdan

Baykam, sadece yansıtıcı değil aynı zamanda yönlendirici bir sanatçı kimliğini de ön plana çıkarma çabası içinde olmuştur. Yazılı medyanın geliştirdiği dili arkasına alan, yaptığı müdahaleler ile bu dili kullanırken bir yanda eleştiren Baykam, sadece sanat alanında değil günlük siyasi alanın da yön verici aktörlerinden biri olmuştur. Baykam'ın bu tür eğilimleri ilerleyen dönemlerde sivil toplum örgütü önderliğinden, aktif siyasi parti üyeliği ve milletvekilliğine doğru evirilecek bir sürecin habercisi niteliğindedir.



Resim 3.25 Bedri Baykam, Türbanlı Feministlerden Bana Ne?,1988, Sunta Üzerine Fotopentür, 177 x 132 cm. http://www.bedribaykam.com/

Dönemin Baykam gibi, ilk dönemleri de dahil olmak üzere, çalışmalarında sosyopolitik dili ön planda tutan bir diğer sanatçısı da Tomur Atagök'tür. Politik olduğu kadar, kadın kimliğini sorgulayan çalışmaları nedeniyle çoğu zaman feminist olarak algılanan Atagök

de kendisini feminist olarak tanımlamıştır. *Kadına, kadını sunmanın gerektiğine* inandığını belirten Tomur Atagök,(Pelvanoğlu, 2009) 1980'lerden bu yana, bu coğrafyanın mirası olan kadınları, örneğin, ana tanrıça kültünün egemen olduğu dönemlerde baş tacı edilen kadını, konu edinmekte ve böylelikle belleğimizden sildiğimiz bir değere, kadının önemine gönderme yapmaktadır. Türkiye'de kadını konu eden ilk sergileri de düzenleyen Atagök, kadını tema alması konusundaki görüşlerini şöyle açıklamıştır:

"Berkeley, California yıllarında öğrencilerin toplu eylemleriyle dikkatimi çeken kadın hareketleri Türkiye"ye dönüşteki çalışmalarımda etkili oldu. Örneğin ilk soyut dönemimde yaşamla ilgili soyut insan ilişkilerini tanımlamaya çalışırken, 70'li yıllarda Türkiye"deki kadın sorunlarına odaklandım. Balkondan düşen bir kadını seyreden kadınlar ya da askeri devrimde subaylar devletin geleceğini konuşurken, onları izleyen eşleri gibi fotoğraflar o yıllardan kadının toplumda izleyici olarak konumunu vurgulamama neden oldu. Yeni Eğilimler Yarışması'nda Gümüş madalya alan iki kanatlı metal sunak (Simetrik Sunak), bir kanatta kadın tanrıça ve ona tapınan kadınları, diğer kanatta uzanıp serilmiş bir kadını canlandırıyordu. Daha sonra Şarkıcı Madonna ve diğer kadın karakterlerle ilgili işlerimi ürettim, ama kadını doğa ile ilişkilendirmem 90'ların ortalarında arttı. Bir Fullbright Bursu ile Amerika"ya gidip ilk Amerikalı Kadın Feminist sanatçılarla görüşmelerim kadına örnek Anadolu tanrıçalarına yönelmeme neden oldu. Sorunlar kadar örnek kadınları topluma sunmak beni daha mutlu etti diyebilirim. Evet, kadın sanatçılarla ilgili pek çok sergi düzenlediğim, yazı yazdığım ve konferans verdiğim doğru, ama biz sanatçılar 'gender' sorunu olduğunu pek de kabul etmiyoruz, ülkemizde. Hâlbuki bize verilen hakları korumamız, kadına ve aile içi şiddete ve kamu alanlarında eşitsizliğe karşı çıkmamız gerekiyor." (Pelvanoğlu, 2009, s.102)

Çalışmalarında kadını ön planda tutan Atagök, 1980'li yılların değiştirmeye başladığı toplumsal alışkanlıkları kadın kimliği üzerinden incelemiştir. 1980'li yılların sonuna doğru tüm dünyada olduğu gibi, Türk toplumu da, başta yazılı basın olmak üzere, televizyonun da etkisiyle Amerikan yaşam tarzının bombardımanına uğramaktadır. Bu dönemde Amerikan kültürünün başkahramanlarından biri Madonna'dır. Kadın kimliğiyle her yaptığı ile ülkesinde bile oldukça tepki çeken Madonna, Antik Yunan'ın devlerle savaşan trajik kahramanlarına benzer, bireysel bir mücadeleye girişmiş, yaptıklarıyla, yaşam tarzıyla,

eleştiri ve yaklaşımlarıyla çoğunlukla olumsuz tepkilere rağmen sadece Türkiye'de değil dünyadaki her eve girmeye başlamıştır.(Resim 3.26)



File tişört... Dantel eldiven... Dar mini etek ...

Madonna çılgınlığı

Amerikan gençliği tırnakları yeşil ojeli, başında fiyonk, taşlı küpe ve kolye ile sahneye çıkan şarkıcının her şeyini moda kabul ediyor

DARACIK mini etek, dantel eldivenler ve yüksek topuklar... İçi gösteren file tişört göbeği olduğu gibi ortaya çıkartıyor, kulaklarda taşlı küpeler... Kısacası ne kadar çılgınca giyinilirse, o kadar iyi. Buna modada "**Çılgınlık yarışı**" da diyebilirsiniz.

Gençliğin tutkusu haline gelen bu yeni modanın yaratıcısı ne Paris'in, ne İtalya'nın ve ne de Londra'nın dünyaca ünlü modaevleri. Bu çılgın modanın yaratıcısı Amerika'nın yeni süperstarı **Madonna**.

BENZEYENLER ÇOĞALIYOR

Günümüzde **Madonna** gibi görünmek isteyen genç kızların sayısı artıyor. Birçok ülkede yadırganan bu çılgın moda Amerika'da normal olarak karşılanıyor.

12-20 yaş arasındaki kızlara bu modayı giyinmeyi şart olarak görüyorlar. Bu şekilde giyinen birine, "**Bu giyimle neye benziyorsun?**" diye sorulduğunda cevap şu oluyor: "**Madonna**"ya.

PORNO FİLMLER

Meryem Ana anlamına gelen **Madonna** adı skandallar kraliçesine pek uygun düşmüyor. Geçtiğimiz günlerde bir dergide **Madonna**'nın 7 yıl öne çektirdiği çıplak fotoğrafları yayınlandı. Bu duruma çok üzülen **Madonna**'nın sinirleri daha yatışmadan şarkıcının başrolde oynadığı porno filmleri sinemalarda gösterildi.

Ailesi rahibe yapmak istemişti. Ama çok geçmeden **Madonna** gönderildiği rahibeler okulunu terketti ve New York'a giderek orada dans dersleri almaya başladı. Şimdi ise, genç lerin taptığı, her şeyini taklid ettiği ünlü bir yıldız...

SAHNEDEN SOKAĞA GİYİM MODASI

Amerika'da Madonna denilince, giyimde her türlü çılgınlık anlaşılıyor. Kestane saçlar, başa bağlanan fiyonklu, eşarplar, yeşil, kırmızı, mavi, sarı renklerin yer aldığı kumaşlar, mini etekler, dantel eldivenler, giyime uygun ojelerin sürüldüğü parmaklar, yüksek topuklu ayakkabılar. Madonna'nın sahnedeki giysileri yaşları 13-20 arasında değişen gençler için yeni bir giyim modasını oluşturuyor. Kısaca her türlü çılgınlık Madonna'da.

Resim 3.26 Milliyet Gazetesi, 25 Ağustos 1985, s.13, Anonim.

Tomur Atagök'ün, Madonna'nın yeniden şekillenmeye başlayan kültürel alışkanlıklar üzerindeki etkisini fark etmesi uzun sürmemiştir. Madonna dönemin genç kızlarının ikonu

haline gelmeye başlamış, kendi ülkesinde çektiği tepkilere rağmen, yer aldığı haberler sayesinde tüm dünyaya ithal edilmeye başlanmıştır. Bireysel özerklikten öte kadın kimliğinin özgürlüğünü vadeden Madonna, Atagök'ün o dönem resmin yüzeyden içe doğru derinlik kazanan klasik izlenimini aşmak için kullanmaya başlayacağı metal levhaların üzerinde yer bulmaya başlar.(Resim 3.27) Atagök'ün çalışmalarında olduğu gibi, Madonna yalnızca görsel bir ikon değil, 1980'lerle birlikte tohumları atılan yeni tip insanın da somutlaşmış bir örneğidir.



Resim 3.27 Tomur Atagök, Madonna, 1987, Metal Üzerine Boya, 200 x 300 cm.
http://www.alasayvan.com/



MOZAİK MOZAİK

PENTHOUSE

PLAYBOY

MADONNA NUDE

● Ünlü rock şarkıcısının fotoğrafları iki dergiyi birbirine düşürdü

Çıplak Madonna

NEW YORK, REUTER

ABD'nin 1 numaralı rock şarkıcısı **Madonna**'nın çıplak fotoğraflarını aynı anda yayınlayan **Playboy** ve **Penthouse**, dergileri birbirlerine düştüler. Penthouse'ın 17 sayfasını ayırdığı **Madonna**, Playboy'un ise, 14 sayfasını işgal etti.

Penthouse'ın yayın müdürü, Playboy'da yer alan fotoğrafları yeterince seksi bulmadıkları için yayınlamadıklarını söylerken, eski bir manken olan **Madonna**, 6 yıl önce çekilmiş çıplak fotoğraflarından utanmadığını açıkladı. **Madonna**'nın geçenlerde 'giyinik' fotoğraflarını çekmek isteyen bir fotoğrafçının, şarkıcının önümüzdeki ay evleneceği aktör **Sean Penn** tarafından hırpalanması ise, alay konusu oldu.

Bu arada, **Madonna**'nın çıplak fotoğrafları olayından gerçek anlamda kazançlı çıkan, Playboy ve Penthouse'dan bir gün önce şarkıcının çıplak göğüslerini sergileyen fotoğrafını yayınlayan **The New York Post** gazetesi oldu.

Penthouse dergisi, geçtiğimiz yıl yayınladıkları ilk siyahi ABD güzeli **Venessa Williams**'ın fotoğraflarından bu yana gerçekleştirdikleri en büyük işin, okuyucularına çıplak **Madonna**'nın en nefis pozlarını sunmak olduğu görüşünde.

Resim 3.28 Milliyet Gazetesi, 12 Temmuz 1985, s.5, Reuter.

Madonna, her ülkede olduğu gibi ülkemizde de 1980 yılların ortasından itibaren basını en meşgul eden Batılı ikonlardan biri olmuştur.(Resim 3.28) Sansasyonel haberlere konu olmasıyla dikkat çeken Madonna, bu dönemden sonra başlı başına bir tüketim nesnesine dönüşmüş, Batının kültürü olduğu kadar, tüm tüketim ürünlerinin pazarlanmasında,

gelişmemiş ve gelişmekte olan ülkelerin sınırları içine girmesine neden olmuştur. Türk toplumu Madonna'yı ibretle takip ederken, dönemin kadını için Madonna gizliden gizliye bir rol modeli olmaya başlamıştır. Atagök, Madonna'nın bu özgür, cesur ve zapt edilemeyen özelliklerini, dönemin ortaya koyduğu ve ilerleyen süreçte, bireyin kimlik oluşumuna rol verecek yanlarını yansıtmaya çalışmıştır.(Resim 3.29)



Resim 3.29 Tomur Atagök Binbir Yüzlü Madonna, 1989, Metal Üzerine Karışık Teknik, 200 x 300 cm. http://turkagram.com/

1980'lerle birlikte kadın kimliğinde görülmeye başlayan değişim, dönemin yazılı basını tarafından sıkça işlenen bir konu olurken,(Resim 3.30) günlük yaşamda uygulanmaya başlanan pratiklerle, bu yönlendirmeye katkıda bulunulmuştur. Kadın imgesi yalnızca toplumsal konumuyla değil, 2000'li yıllardan sonra yadırganmayacak derecede olgusallaşacak şekliyle, görünümüyle de bir değişime tabii tutulmaktadır.



Resim 3.30 Kadınca Dergisi, Ekim 1983 s.24, Anonim.

Kadının dış görünümü bağlı olduğu kültürün geleneklerinden öte, dönemin yürürlükte olan yeni Batılı kadın imgesi paralelinde bir eğilim gösterir. Batılı kadının kendine güvenen, özgür ve dişiliğini ön planda tutan tavrı, toplumsal olarak yadırganırken, bu yadırgama

zamanla bir kabullenişe ve hedefe dönüşmüştür. Madonna gibi, küresel çapta etkili olmuş kadın imgeleri bu kabullenişte başrolde yer almışlardır.

1980'li yıllara kadar klasik etkinin devam ettiği Türk sanatında, o döneme dek klasik anlamıyla resim yapan Gülsün Karamustafa, bu dönemden sonra farklı malzemeleri sanatına dahil ederek, malzemeyi anlatımında etkin olarak kullanmaya başlamıştır. Karamustafa'nın 1980'lerden sonraki çalışmalarında nesnenin, yapıtlarına boyut kazandırmasından öte temelinde sosyolojik meselelerin yer aldığı yerleştirmeler söz konusudur. Yerleştirmelere olan yönelimini modernizmin kuralları ile arasının iyi olmayışı (Sağır ve Duben, 2008) ile açıklayan Karamustafa'nın arası yalnızca modernizm ile değil, mevcut yönetimle de iyi değildir. 1971 Askeri Darbesi'nden sonra tutuklanan sanatçı, yıllarca yurtdışı yasaklısı olarak sanatına devam etmek zorunda kalmıştır. Estetik bir anlayıştan öte kavramsal ve duygusal bir ilişki içerisinde üretim yapan Karamustafa, içinde yaşadığı topluma politik bir bakış açısı ile yaklaşmıştır. Sanatçının çalışmaları genellikle toplumsal zihniyet kurgularının alışılmış kalıplarına yansımış ve sonraki evrede ondan türemiş bazı iç kısıtlamaları yeni bir görsel dille bütünleştirmeyi amaçlamıştır. (Kahraman, 2013) 1981 yılı ile birlikte açtığı sergiler sanatçının politik bakışı ve kullandığı tekniklerde de bir dönüşümün habercisi olmuştur. Dönemin gözlenebilir sorunlarının başında gelen köyden kente göçün yol açtığı travma ve değişimleri konu edinen yapıtları 'arabesk' bir yapıda şekillenir. 'Arabesk' kelime olarak sadece melez bir müzik türünü değil, aynı zamanda o dönemin yeni kentlisinin hissiyatını tanımlamış, kırsaldaki yaşama duyulan nostalji, kayıp ve özlem duygularıyla karışık, yenilgi ve kaderciliği karakterize eden bir durumu ifade etmiştir. Sanatçı arabesk kavramını kendisine çıkış noktası olarak alırken, arabesk kültürün özellikle yazılı basın yoluyla ve Karamustafa'nın profesyonel anlamda içinde bulunduğu Yeşilçam sineması ile toplumu şekillendiren yapısını irdelemeye başlar. Yeşilçam filmlerinde sık sık işlenen (Resim 3.31) masumiyetini köyden şehre kaçtığında kaybeden kadın figürleri, yozlaşan erkekler, içli şarkılarıyla pavyonlarda küskün hayatlar yaşayan şarkıcılar, zengin İstanbullu kız ile taşradan gelmiş fakir delikanlı gibi kavuşamayan sevenlerin hikayeleri (Demir, 2013) sanatçının kullandığı temalar haline gelmiştir.



Resim 3.31 Film Afişi , Bir Damla Ateş, 1981, Ferda Kitapevi Arşivi.

Dönemin etkili duygu durumları arabesk bir bağlamda, alışılagelmiş şehir manzaralarını değiştirirken, Karamustafa'nın resimlerine Yeşilçam'dan baygın bakışlı kadınlar ve erkekler, boncuklu süslemeler, pazen kumaşlardaki çiçek desenlerini ve gecekondu odalarını yansıtır. İçli şarkı sözlerinden alıntı dizeler resimlerine isimlerini vermiştir. Bu resimlerden biri olan 'Yarabbi Sen Bilirsin'de (Resim 3.32) önde dramatik bir pozda duran ve bu yüzden de bize bir film sahnesini çağrıştıran kadın ve erkek figürünün arkasında birbirini tekrarlayan şarkıcı figürleri dikkat çekiyor, sol tarafta, trans olarak yorumlanabilecek figür saç kesimi ve sahne kostümüyle Zeki Müren'i çağrıştırırken, sağda ise dolgun bir kadın şarkıcı figürü tek omuzlu elbisesiyle kendini tekrarlamaktadır.(Demir, 2013)



Resim 3.32 Gülsün Karamustafa, Yarabbi Sen Bilirsin, 1981, Kağıt Üzerine Karışık Teknik 48 x 66 cm., http://blog.saltonline.org/

Toplumsal olanı, gündelik olanı anlama kaygısı 1980'li yılların temel davranışlarından değilken, 1980'lerin yarattığı kültürel devrimle kişilerin daha ayrımcı gözlerle baktığı bir dünyaya evirilmiştir. Karamustafa çalışmalarında bu, bakışı anlamlandırmaya çalışmıştır. Sanatsal anlamda kendine has bir yaklaşımı, toplumunun kendine özgü katmanlarıyla bir araya getirmeyi amaç edinmiştir. Karamustafa'nın yerleştirme ve yüzey çalışmalarında kullandığı görseller dönemin yazılı basınından kesilerek, kendi imgesel çizimleriyle birlikte bir araya getirilmişlerdir. Kullandığı hazır görseller genellikle kadın ve kadının yazılı basında sergilendiği biçimiyledir. Arabesk kültürün etkisi, dönemin günlük hayatının bir parçası haline gelirken arabesk müzik halkın en çok dinlediği müzik türü halini almaya başlar. Dönemin eğlence anlayışı da bu yönde ilerlemiş, gazinoların sayısı her geçen gün artarken, arabesk diye adlandırılan müzik türü bu mekanların eğlence anlayışını şekillendirmiştir. Dönemin yazılı medyası bu sanatçıların hayatını magazin malzemesi yaparken, bu gazinoların ilanları yazılı medya sayfalarını doldurmuştur.(Resim 3.33)



Resim 3.33 Hürriyet Gazetesi, 22 Ekim 1981, s.7, Reklam.



Resim 3.34 Gülsün Karamustafa, Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var, 1981
Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 62 x 51 cm., http://blog.saltonline.org/

Karamustafa'nın çalışmalarında konu edindiği gibi, özellikle yazılı medya aracılığıyla bireye sunulan yeni kimliğin, televizyon kullanımının da artışıyla desteklenen bir ortamda, köyden kente hızla artan göçler neticesinde ortaya çıkmaya başlayan kimlikler arası sıkışmışlık, toplumun her kesiminde gözle görülür bir noktaya gelmiştir. Bu sıkışmışlığın baş figürü yine kadındır. Toplumun ahlaki bedelinin tüm gerilimlerini üzerinde taşıyan kadın kimliği, 1980'lerden sonra etkisi artan arabesk kültürle birlikte yeni alanlara dağılmaya başlamıştır. Yer yer acınılan, kurban olan, acı çeken kadın bu kültürün de tüketimine maruz kalmış, eril bakış temelli toplumsal mekanizmanın malzemesi olmaktan kurtulamamıştır. Karamustafa'nın 'Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var' gibi çalışmaları köyden kente göç ile şekillenmeye başlanan toplumsal yapıda, köy ile kent arasında

sıkışmışlığın sancılarını azami duyumsayan, yaşanan sıkıntıları bünyesinde toplamak zorunda kalan olarak kadın kimliğini ele almıştır. Bu dönemde zirveye ulaşan arabesk kültürün kadını ele alış biçimi de bu şekilde olmuştur. Kadın, kente yaşamına adaptasyonda çoğu zaman istenilen, arzulanan, tüketim unsuruna dönüşürken, bu dönüşümün paralelinde tüm yaşananların da sorumlusu olarak kabul edilmiştir. Kadının toplumsal konumu, toplumun hangi kesiminden ya da sosyal sınıfı ne olursa olsun, şekli farklı olsa da yaklaşım aynı olmuştur. (Resim 3.35)



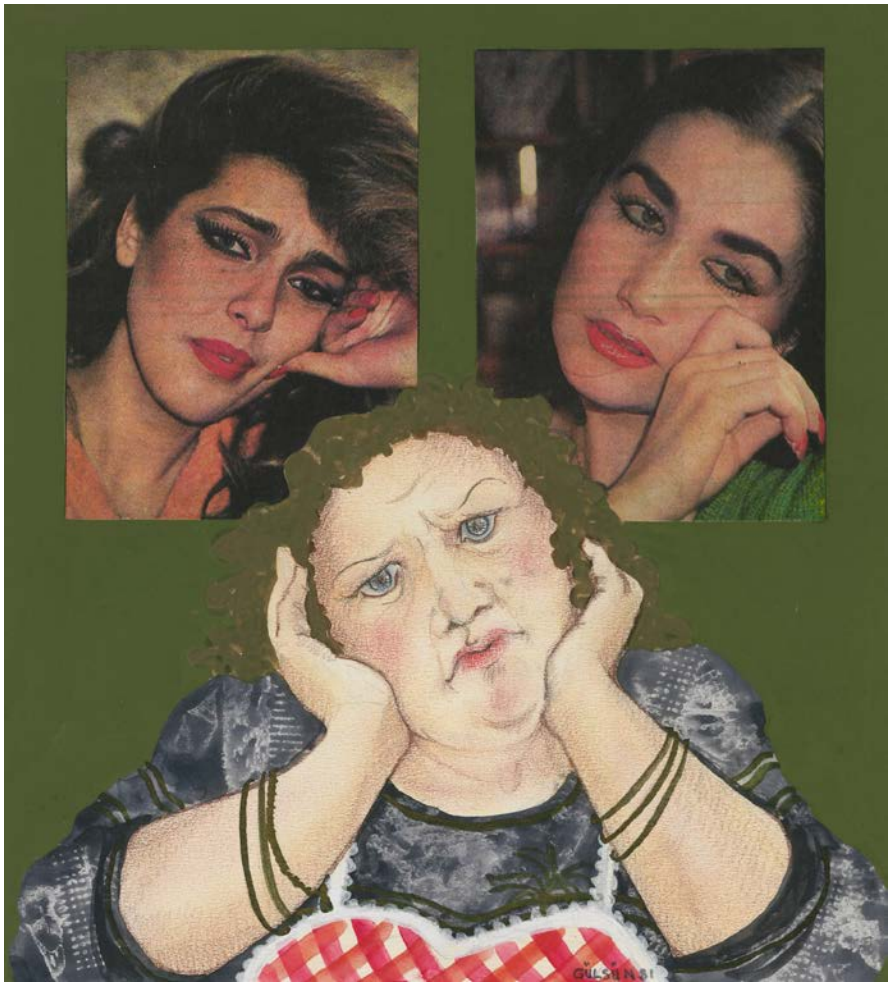
Hülya Süer kapalı bir elbise bulamasaydı TV'ye çıkamayacaktı

HÜLYA Süer, solo programının çekiminde TRT kurallarına ters düşen bir elbise ile katılmak isteyince çekimler yarım saat geç başladı.

Yaptığı gazino çalışmaları ve sık sık katıldığı televizyon programları ile bir anda meşhur olan Hülya Süer, önümüzdeki ay içersinde yayınlanması planlanan solo programına 3 ayrı elbise ile geldi. Söyleyeceği 5 türkü için 3 elbise ile katılmak isteyen sanatçı ilk türkülerini söylemek için TRT kurallarına ters düşen nitelikte açık bir elbise giydi. Program yapımcısı Cengiz Baysal'ın **"Böyle elbise ile kesinlikle çekim yapmam. Bu elbise TRT kurallarına ters düşen bir elbise"** diye diretmesi üzerine seksi elbisesini çıkartmak zorunda kalan Türk Halk Müziği sanatçısı daha sonra taftadan yapılmış başka bir elbisesini giyerek stüdyoya geldi.

Resim 3.35 Milliyet Gazetesi, 25 Ekim 1981, s.6, Anonim.

Karamustafa'nın çalışmalarında yeniden imgeleştirdiği, yazılı basından kesilmiş kadın imgeleri, yazılı basının dönemin kültürel eğilimlerine uygun olarak kullandığı görsellerden hazır alınarak kullanılmıştır. Karamustafa politik bakışını yalnızca dönemin yönetimlerinin sosyal yaşamı etkileyen uygulamaları üzerinden değil, hayatı çevreleyen her türlü imgelem üzerinden kurgulamıştır. Dönemin toplumunda olduğu gibi, Karamustafa'nın çalışmalarında da kadın arzulanan, acı çeken, anne, kötü veya iffetli olarak irdelenmiştir. Sosyolojik tüm travmaların kadın kimliği üzerinden gözlenebileceği bu dönemde, ekonomik hayatta yaşanan sıkıntılar da kadın kimliğini direkt etkilemiş, tüm ekonomik unsurlar gibi kadın da duygusal anlamda bu tüketime maruz bırakılmıştır.



Resim 3.36 Gülsün Karamustafa, Banker Kastelli Ne Yaptın Bize, 1981
Kağıt Üzerime Karışık Teknik , 43,5 x 41 cm., http://blog.saltonline.org/

Karamustafa'nın 1981 tarihli 'Banker Kastelli Ne Yaptın Bize' (Resim 3.36) başlıklı çalışmasında olduğu gibi döneme damgasını vuran, ekonomik ve kültürel gelişmeler, politik bir bakış açısıyla yansıtılmıştır. Sanatçı bunu yaparken yazılı medyadan edindiği görselleri dönemin görsel yaklaşımına uygun biçimde yapıtına eklemlerken, kendi plastik anlayışı ile bu hazır görselleri bir arada kompoze etmiştir. Dönemin kadın imgesine uygun olarak arabesk bir formda medya tarafından resmedilmiş bu kadınlar, Karamustafa'nın çalışmasında, aynı biçimde yeniden bir araya gelmişlerdir. Karamustafa, politik bakışını çalışmalarına yansıtırken döneminin kültür mekanizmalarının, kadın üzerinden değerlendirdiği tüm olgularda yaptığı gibi, eleştirel yaklaşımını kadın imgesi üzerinden dillendirmiştir.



Resim 3.37 Hürriyet Gazetesi, Banker Kastelli Gazete Reklamı, 16 Ekim 1981, s.11, Reklam.

Konu edindiği Banker Kastelli gibi dönemin kültürel olguları da Karamustafa'nın temel aldığı şekilde, yazılı medyadaki etkinliklerini kadın üzerinden inşa etmişlerdir.(Resim 3.37) Böylece kadın, evde ve toplumda aile reisi olarak görülmezken, yatırım gibi bir tüketim unsurunun pazarlanma yöntemi, yine kadın üzerinden yapılmıştır. Konunun trajik yani sonraları ekonomik ve sosyal bir travma halini alacak bankerlik olgusunun ilk mağduru da ekonomik özgürlüğü çok kısıtlı olmasına rağmen, dönemin kadını olmuştur. Karamustafa, 'Banker Kastelli Ne Yaptın Bize' isimli çalışmasında da, bu olayın çok üzerinde durulmamış bu yönüne vurgu yapmıştır.

Çalışmalarının kavramsal zemini o dönemde zor anlaşılan ve buna bağlı olarak tepkiler alan Karamustafa, 1987-1993 yılları arasında plastik sanatlar alanında yapıtlar vermeyi bırakarak, sinema alanına yoğunlaşmıştır. 1984 yılında sanat yönetmenliği yaparak dahil olduğu Yeşilçam'da, Atıf Yılmaz yönetmenliğindeki 'Bir Yudum Sevgi' (Resim 3.38) filmiyle beyazperdede yerini alır. 'Kupa Kızı' (1986) ve 'Asılacak Kadın'(1986) gibi filmlerde sanat yönetmenliği yapar. Yönetmenliğini Firuzan ile beraber yaptığı 'Benim Sinemalarım' filmiyle ulusal festivallerin yanı sıra Fransa, Kanada, Mısır, İran, ABD, Japonya, Almanya, Belçika ve Hindistan'da birçok festivale katılır ve ödüle layık görülür.(Demir, 2013) Bundan sonra Karamustafa, 1990'lı yılların ortasına kadar, plastik sanatlar alanında çalışmalardan uzak kalarak, sanata sinema alanında devam etmiştir.



Resim 3.38 Bir Yudum Sevgi, Film Afişi , 1984, https://tr.wikipedia.org/

Gülsün Karamustafa gibi, dönemin kavramsal çalışmalarıyla anılmaya başlanan diğer bir sanatçısı, Erdağ Aksel'dir. Uzun yıllar ABD'de yaşadıktan sonra Türkiye'ye dönen Aksel'in 1985 tarihli 'Dayanaklı Tüketim Malları' (Resim 3.39) başlıklı projesi, aynı zamanda sanatçının Türkiye'de açtığı ilk sergidir. Dönemin dışa açık politikaları ile şekillenen ekonomik gelişmelerin etkisiyle ülkede, günlük hayatın merkezine yerleşen çamaşır makinesi, ütü ve fırın gibi değişik tüketim mallarının resimlerinden oluşan bu sergide, resimlerin yanında yapıtların garanti belgeleri yer alır. Dayanıklı tüketim malları, oluşmaya başlayan tüketim kültürüne vurgu yaparken, aynı zamanda bir kadım meselesini de bünyesinde barındırır. Çünkü bu makineler kadını türlü zorluklardan kurtarma iddiası üzerine üretilmişken, kadını hapsolduğu eve daha da bağlayan bir karaktere dönüşmüştür. Bu hapis aynı zamanda küresel ekonominin, Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerin tümünde görülmeye alışılacak, bağımlı ekonomik politikaların bir yansımasıdır. Bu ekonomik politikaların etkisinde şekillenen toplumsal yaşamın ve tüketim kültürünün ilk

yeşermeye başladığı döneme aynı zamanda oluşmuş bir çalışmadır Aksel'in projesi. Küresel ekonominin hedefi durumundaki, üretmeden tüketen toplumların, bu toplum içinde yaşayan kadına konformist temelli sloganlarla pazarlanan bu kültür ve bu kültürün ekonomik alandaki yansıması durumundaki dayanıklı tüketim malları, kadını hayatın zorluklarından kurtarma iddiasında olmuştur. Kadını bu zorluklardan kurtarmak bir yana kadınla anılır hale gelen dayanıklı tüketim malları, kadın kimliğinin ekonomik düzlemde yeniden tanımlanması anlamına gelmiştir. Hızlı ama türlü sorunlarla gelişen ülke sanayisi ve buna bağlı olarak evleri doldurmaya başlayan dayanıklı tüketim malları, reklam sektörü vasıtasıyla yazılı basında da sıkça yer kaplamaya başlamıştır.(Resim 3.40-3.41) 1970'li yıllarda medyanın sıkça kullandığı, kadın imgeli sanayi ürünleri reklamları, 1980'li yıllardan sonra farklı bir anlam kazanmaya başlamıştır. 1970'li yıllarda modernleşmeyle birlikte anılmaya başlayan yeni teknoloji ürünü, dayanıklı tüketim malları, 1980'li yıllarla birlikte Madonna örneğinde bahsettiğimiz gibi, dönemin genel düşüncesine uygun olarak özgürlüğü peşinde, bir arayışa giren kadın için, bu özgürlüğün anahtarı gibi sunulmaya başlanmıştır.



Resim 3.39 Erdağ Aksel, Dayanıklı Tüketim Malları Sergisi, 1985, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat.*



Resim 3.40 Milliyet Gazetesi, 16 Aralık 1981, s.1, Bora Eskişehir.

'Dayanıklı Tüketim Malları' sergisi aynı zamanda Aksel'in 1980'li yılların ekonomik gelişmeleri paralelinde sanatın da hızla metalaştığı sürece getirdiği bir eleştiridir. Tıpkı tüketim malları gibi sergi alanında yapıtlar bir hizada dizilmiş, yanlarında yer alan garanti belgeleri ile satışa uygun birer meta haline getirilmişlerdir. Aksel, bu sergisi hakkında şunları söyler.

"Bu sergide yer alan işler resim olarak algılandı ama onlar enstalasyondu. Serginin ortaya çıkışında hem kişisel hem yapısal nedenler vardır. Sergide yer alan çizimler inanılmaz gerçekçidir. Türkiye'ye geldiğimde, herkes resim yapıyordu, resim piyasası gelişmişti, resim alınıp satılıyordu, resim yarışmaları düzenleniyordu. Bu yıllar, yüksek enflasyonun olduğu bir dönem olduğu için, insanlar paralarının değerini korumak için resme yatırım yapıyorlardı. Ben Türkiye'ye geldiğimde babamın beyaz eşya dükkânında dayanıklı tüketim malları satmaya başladım. Burada çalışırken, gözlem yapma şansım oldu ve orada yüksek enflasyonu gördüm. Aileler gelip kızlarına, bir buzdolabı, çamaşır makinesi ve fırın alıp depoya kaldırtıyorlardı. Çünkü o para ellerinde durduğunda değer kaybediyordu. Bir gün sattığım o çamaşır makinelerinden birini evimde kullandım. Çok enteresan bir deneyimdi benim için, o merdaneli çamaşır makinesinin, aslında elde yıkamaya yardımcı bir şey olduğunu keşfettim. Bu kişisel deneyimimden sonra, işyerinden bir gözlemimi aktaracağım. Dükkâna yeni merdaneli makinelerin geldiği bir gündü ve kutulardaki makinelerden biri pembe renkli olarak çıktı. Herkes rengine şaşırmıştı. İş yerinde çalışan kasiyer kızı gördüğümde ise, bir insanın âşık olma anı gibi bir an yakaladığını fark ettim. Yani, kızın makineye âşık oluşuna şahit oldum. O kız makineyi taksitle satın aldı ve ben ondan sonrasını hayal ettim: Çeyiz olacak o makinenin üzerine pembe dantelli bir örtü dikti vs. Ve ben eve gidip ilk pembe çamaşır makinesini boyamaya başladım. Dolayısıyla 'Dayanıklı Tüketim Malları'nın içinde enflasyon, kişisel tarihim, resmin bir mal olarak değer etmesi, saklanması ve çeyiz nosyonunun kadınla olan ilişkisi vardı. Bunu anlatmamın nedeni, benim hiçbir işimde birebir tek bir nedenle ya da zekice bir buluşla çıkmadı. İçinde bir sürü katmanlar olduğunda anlamlı bir şey olmaya başlıyor. Yaptığım işlerde bir sürü anlam katmanları üst üste binsinler, birbirleriyle ilişkiye girsinler istiyorum ki, yapmaya değer olsunlar." (Ötkünç, 2007, s.128-129)

Bu projesiyle Aksel, kadın imgesinin kendi olmadan, simgesel anlatımla çalışmalarında kadını yapıtın merkezinde tesis etmiştir.



Resim 3.41 Milliyet Gazetesi, 20 Ekim 1986, s.5, Reklam.

Aksel'in Dayanıklı Tüketim Malları'nda, plastik anlamda pop sanatın hayli dışında kalan bir eleştiri hakimken bu yanıyla pop sanatın hakim olduğu renkli yapıdan hayli uzaklaşan çalışmalar ortay koymuştur. Aksel, açıkça ev içi hayatını, standart toplumsal düzeni, kapitalist alışkanlıkları ve teslimiyetleri eleştirmiştir.(Resim 3.42) Bu sergi Aksel'i gündelik hayatın eleştirisinde öncü bir isim konumuna yerleştirmiş, aynı zamanda siyasal olan yaklaşımı Aksel'in işlerinde her zaman hakim unsur olarak kalmıştır.(Kahraman, 2013)



Resim 3.42 Erdağ Aksel, ARY7 ve ABD, 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 70 cm., *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat.*

1980'li yıllarla birlikte değişmeye başlayan toplumsal yapı, kimlik sorunlarının da en gerilimli olarak yaşanmaya başladığı döneme işaret eder. Söz konusu bu gerilimi gözlemleyen sanatçılar üretimlerinde bu konuyu irdelemeye başlamışlardır. 1980'yılların başından itibaren politik bir bakışla yaklaştığı çalışmalarıyla dikkat çeken öncü sanatçılardan biri de İpek Duben olmuştur. Toplumsal konularla yakından ilgili olan Duben, kimlik sorununu, özellikle kadının toplumsal kimliği üzerinden ele almıştır. 1982 yılındaki kişisel sergisi ile başlayan 'Şerife' dizisinde (Resim 3.43), köyden kente göç etmiş, şehrin ekonomik ve sosyal şartlarına, kültürel yapısına uyum sağlayamamış, kendine yabancılaşmış, kendini bedeniye temsil etme hakkına sahip olmadığını düşünen alt kesimden kadınların durumunu göstermiştir. (Yıldız ve Duben, 2008) 'Şerife' sanatçının, kadının 1980'li yıllarda hızla artmakta olan aile içi şiddet ya da namus cinayeti gibi kültürel olgular içinde oluşturulan kimliğini sorunlaştıracağı bundan sonraki çalışmalarının

da ilk halkasıdır. 1980 darbesiyle birlikte tasfiye edilen sol gruplardan boşalan siyasi boşluğu, kadın hareketleri doldurmaya başlamıştır. Tüm kitlesel oluşumların tehdit olarak algılandığı bir dönemde kadın hareketleri politik baskılardan bağımsız kalabilmiştir. Bu bağımsızlığın temelinde, kadın hareketlerinin bir tehdit oluşturmayacak kadar etkisiz olarak görülmesi, dönemin yönetiminin kadına bakışının ironik bir sonucudur. Bu dönem aynı zamanda kadının toplumsal cinsiyetine ilişkin varoluş sorunlarının da tartışıldığı bir dönem olmuştur. Duben'in kadının içinde bulunduğu durumu, başsız, içi boş elbiselerle yaptığı göndermeler kadının yerine dair eleştirileri barındırır.



Resim 3.43 İpek Duben, Şerife 6-7-8 , 1981, Triptik, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 180 cm. *Türkiye'de Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar.*

İpek Duben 'Şerife' başlığı altında topladığı dizisi için şunları söyler:

"*Gözlemlerim sonucunda, Türkiye'deki kadınların ne kadar içe kapalı, söyleyecek sözü olmayan, kendi vücuduna yabancı, örtülü bir kimliği olduğunu gördüm. Bu gözlemim o dönem evimize temizlik için gelen 'Şerife'de ikonlaştı. Şerife'yi daha iyi tanıyabilmek için kendisinin portresini yapmak istedim ancak, buna izin vermediği gibi, fotoğrafını çekip onun üzerinden çalışmama da 'ayıp' olduğu gerekçesiyle karşı çıktı. Daha sonra yüzü*

görünmeden, arkadan bir poz çekmeme ikna oldu. Bu süreç de şöyle gelişti: 'Şerife'nin giydiği kıyafetlere benzer bir elbise satın aldım, arkadan onun fotoğrafını çekerek aslında onu ikonlaştırmış oldum. Ardından atölyemde, bu elbisenin içini gazete kağıtlarıyla doldurup duvara astım ve bir buçuk sene boyunca ona bakarak 12 tane resim yaptım. O dönemde bu olaya çok şaşırmama rağmen, şimdi baktığımda, bu durumun ne kadar yaygın olduğunu görüyorum. Bu tarz bir çalışma hem sonuçları açısından, hem de çalışma yöntemim ve sürecim çerçevesinde çok ilginç oldu. Şöyle ki; ben aslında Şerife'nin gerçekçi bir resmini yapmak istiyorum, yapamıyorum, elbiselerin içini doldurmak zorunda kalıyorum ve onları duvara asıp, sürrealist bir biçimde, çalışmak zorunda kalıyorum ve bu çalışmalar yine de 'insan'mış gibi ortaya çıkıyor. Bu benim kendi çalışma sürecimde, kendi içsel dünyamı dinleyerek vardığım bir nokta oldu. Son derece kişisel bir iç diyalogun ve engel koymadan dinlediğim bir iç dünyanın ya da içimdeki sorgulamanın dışa vuruşu şeklinde bilinç dışı ve bilinç üstü bir düşünceyi ifade etti. Bu çalışmanın ilginç bir yanı da kafasız insanlar olmalarıdır." (Ötkünç, 2007, s.154-155)



4 kez intihara kalkışan Hasibe Erol, kucağında 16 aylık yavrusu ile sonunda sokak ortasında kalıvermişti. (Foto: hha-İzmir)

Bir anne yalvarıyor: "Beni bataktan kurtarın"

200 bin lira başlık uğruna istemediği adamla evlendirilen Hasibe Erol, 16 aylık yavrusuyla ortada kaldı. 4 defa intihara kalkışan genç kadının kocası, "fuhuşa teşvikten" tutuklanmış...

(Yazısı 19. Sayfada)

Resim 3.44 Hürriyet Gazetesi, 18 Kasım 1981, s.1, Anonim.

İpek Duben, dönemin sanayileşme sonucu köyden kente göçmüş, ya da öteden beri kentli bile olsa toplumun geleneksel yapısı nedeniyle geri plana itilmiş kadını, sıklıkla işlendiği mecra olarak yazılı basın örneklerinden (Resim 3.44) veya günlük yaşamdaki gözlemlerinden yola çıkarak ele almıştır. Duben, ilerleyen dönemlerde çeşitli projelerinde kadın sorunsalını irdelemeye devam etmiştir. 'Şerife' dizisinden yıllar sonra 'Artemis' isimli yerleştirmesiyle kadının toplumdaki yerini sorunsallaştırırken, kadının yerini hatırlatmak için antik dönemden imgeleri kendi dönemine taşımıştır.

Duben bir diğer projesi 'Love Book' (Aşk Kitabı) isimli çalışmasında (Resim 3.45) bu defa Türkiye'de ve Amerika'da yayınlanan çeşitli gazetelerin üçüncü sayfalarında yer almış haberlerden aile içi şiddeti konu alanları ayrıştırarak metale baskılı bir kitap halinde sergiler. Bu çalışmasında Batı ve Doğu toplumundaki kadına bakışın ve kadının uğradığı şiddetin farklılıklarıyla birlikte ortak yanlarını da konu edinir. Yazılı basından bulunan, düzenlenerek çalışmalara aplike edilen bu haberler Duben'in çalışmalarının biçimini oluştururken, aynı şekilde toplumdaki kadın imgesinin yerini de tayin eder. Bu haberler coğrafyası ne olursa olsun kadının yaşadıklarının bir bilançosundan öte toplumun kadını nasıl konumlandırdığıyla ilgili verileri de gözlerimizin önümüze sermektedir.



Resim 3.45 İpek Duben, Aşk Kitabı, Genel Görünüm 1998-2001, Sergi Katalogu.

Duben, 1990'lı yıllarda daha aktif olmak üzere günümüze kadar geçen süreç içinde toplumsal sorunlara eğilen projelere devam etmiştir. İleriki dönem çalışmalarının büyük çoğunluğunda da kadın sorunsalı, üretimlerinin merkezinde yer alırken, sanatçının ülke sınırlarını aşan çalışma alanı, bu sorunun evrensel boyutlarda ele alınmasını da beraberinde getirmiştir. Ekonomi temelli küresel politikalar dünya gündemini 1980'li yıllardan sonrada doldurmaya devam ederken, tüketim politikaları kadını hem bir tüketim aracı hem de tüketici olarak görmeye devam etmiştir.



Resim 3.46 İpek Duben, Aşk Kitabı, 1998-2001, Sergi Katalogu.



Resim 3.47 İpek Duben, Aşk Kitabı, 1998-2001, Sergi Katalogu.

Hasan Bülent Kahraman, 1980'lerle birlikte Türkiye'de her anlamda yaşanan dönüşümün, 1990'lı yılların sanatın ortamını yaratması bakımından önemini şu sözlerle değerlendirir:

"1980'ler Türkiye'deki görsel sanatların modernist hatta klasik döneminin tamamlandığı son evredir. Çok kaba ve kurak, neredeyse tam manasıyla çöl mahiyeti taşıyan 1970'lerden sonra gelen çok sert ve şiddetli faşizan bir ortamda sanat belli bir çevre için bir liman işlevi üstleniyordu. Siyasetle uğraşan bir aydın kesiminin bu koşullar altında yeni bir sanat anlayışı üretmesi kaçınılmazdı. Ne var ki görsel sanatlar yapısı ve doğası gereğince salt sanatçının tercihleri ekseninde gelişmez. Kendisine galeri-eleştirmen-koleksiyoner üçgenini oluşturan bir zemin bulmak zorundadır."

"1980'lerin başlangıcı bu yöndeki bir yenilemenin ipuçlarını vermekten çok uzaktı. Ancak 1985 sonrasında ilk kıpırtılar kendisini göstermiştir. Yeni dönemin çok hızlı bir biçimde ideolojikleştirdiği yeni ekonomi politikaları ve dış dünya ile eklemlenme dürtüsü sanatın dönüşmesinde de etkili olmuştur. İstanbul'da art arda gerçekleştirilen öncü sergiler, açılan yeni galeriler, ortaya çıkan yeni bir koleksiyoner grubu ve nihayet Uluslararası İstanbul Bienali'nin başlaması bu yönde önemli bir ivme kazandırmıştır.

Gene de 1990'lara doğru henüz elle tutulur bir çağdaş sanat olgusu söz konusu değildir. O yönde adımlar atılmış ve bazı popülerleştirme girişimlerinde bulunulmuştur. İlk verim 1990'larda sağlanacaktır. Gene de yenileştirmeden sadece tuval resminin dönüştürülmesini anlayan bir sanat dünyası için bu gelişme son dere hızlı cereyan etmiştir." (Kahraman, 2013, s.56-57)

1990'lı yıllara gelinirken Türkiye, her alanda Batı'ya eklemlenmenin yollarını aramış ve ekonomik alanda uluslararası kapitalizmi benimseyerek dışa bağımlı bir hale gelmiştir. 1990'lı yılların siyasal ve kültürel ortamına bakıldığında da, bu dönemde 1980'lerin yükselme, yaşama ve tüketme arzusuna karşılık gelen arabeskin, islami ve liberal değerler arasındaki harmanlanmanın yılları olduğu görülür. 1990'lara doğru islami hareket kendi orta sınıfını, aydınlarını, profesyonellerini oluşturmuş ve bu kesimlerin giderek bireyselleşmesi, piyasa ekonomisi, medya ve sanat dünyası içinde yer almaları, islami hareketin evrimini, dinamiklerini değiştirmeye başlamıştır (Pelvanoğlu, 2009).

4. DEĞİŞİMİN KABULÜ: 1990'LI YILLARDAN GÜNÜMÜZE

Çoğu düşünür için 1980'li yıllar, tarihsel olarak olmasa da, bir dönemin kapanması açısından Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla bitmiştir.(Resim 3.48) Tabi ki yıkılan sadece bir duvar ve duvarı o döneme dek anbean örmüş politikalar olmamıştır. Duvarın yıkılmasından çok kısa bir süre sonra SSCB'nin de başına aynı şey gelmiş, iki kutuplu dünyanın bir yanı dağılırken, ortaya çıkan devletlerde de milliyetçilik zemininde gelişen iç karışıklıklar patlak vermiştir. Çift kutupluluktan ayrışan dünya tek bir düşüncenin eksenine girerek, teknolojik gelişmelere paralel ilerleyen iletişim, internet denilen ve sınırları tamamen yok edecek bir yöne doğru koşmaya başlamıştır. 1980'lerde etkisi hissedilmeye başlanan Amerikan politikaları, 1990'lara gelindiğinde geçerlilik kazanmaya başlamış, Amerikan yaşam tarzı dünyadaki her toplumun hayata bakış şekline dönüşmüştür. Düşün dünyasının dile getirdiği 1980'lerin 'tarihin sonu' olduğu görüşü (Fukuyama, 1992) , sanatın da sonu (Kupsit, 2004) olarak görülmüş, 1980 öncesi eski olarak addedilirken, sonrası dönem üretimlerine yeni sanat denilmeye başlanmıştır.

Bu döneme sosyal açıdan bakıldığında tüketim ekonomisi, bireyci anlayışı tüm gücüyle desteklemeye devam etmiş, 1990'ların ortalarına doğru bu gücün şiddeti artmıştır. Kahraman'a göre bu bireyci politikalar 20.yüzyılın bir nevroz çağı olmaktan çıkıp, bir narsizim çağı olmasına yol açmıştır. Bireyci tüketim ekonomisi, lüks hayat yeni yaşantının standartları arasına girmiştir. (Kahraman, 2013) Kültürel politikalar, en az sanayi ürünleri kadar, ekonomiyi etkileyen faktörler haline gelirken, bu politikalar akademik düzeyde tartışılmaya, kültür yönetim programları akademik eğitim olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu gelişmelerin ışığında 1990'lı yıllar kültür endüstrileri, kültür mühendisliği kavramlarının çok tartışıldığı bir dönem olmuştur.

Soğuk savaşın sona ermesinden en çok etkilenen ülkelerden biri, alışılagelmiş iki kutuplu dünyanın, diğer kutbunun sınır komşusu konumuyla, Türkiye olmuştur. Soğuk savaşın sonlanması, merkezi otorite yöntemini benimsemiş ülkelerin derin sıkıntılara girmesiyle, bu tür yönetime öteden beri alışık olan Türkiye de, bu sancıların en derinden hisseden ülkelerden olmuştur. Dünya iki kutupluyken bile tarafsız görünmeye çalışıp merkezde yer aldığını göstermeye çalışan Türkiye, ülke yönetiminde de benzer bir dili kullanmayı tercih etmiştir. Örneğin Batı'da seküler bir demokrasi anlayışının temel taşı halindeki laiklik, Türkiye'de oldukça içselleştirilmiş biçimde, siyasal olduğu kadar, toplumsal hayatı

etkileyecek politikaları da belirleyici düzeyde uygulana gelmiştir. 1990'larla birlikte tüm dünyada iyiden iyiye kabul edilen ulus devlet dışı yönetim modellerinin Türkiye'ye



"Türkler! kovun" Yılların biriktirdiği "Utanç Duvarı" sıkıntısı, birden açılan deliklerde sevinçle patladı. Batı'ya koşan Doğu Almanlardan bazılarının "Türkleri kovun, biz geldik" diye bağırdığı duyuldu. Özgürlüğe atlayanlardan bazıları, ırkçılığa düşmüştü.

Duvara yıkım

Sınırların açılmasından sonra Doğu Alman askerleri, "Utanç Duvarı"nı yıkmaya başladı. Devrilen Honecker yanlısı 2 komünist yönetici, intihar etti. Kohl, Polonya gezisini yarıda kesip Berlin'e gitti

Resim 4.1 Milliyet Gazetesi, 11 Kasım 1989, s.1, Anonim.

yansımaları, devlet dışındaki karar verici mekanizmaların da gelişmesine, toplumsal örgütlerin yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Bu gelişmeler, Türkiye'de sivil toplum söylemlerinin de hızlı bir şekilde yükselmesini sağlamıştır (Köroğlu, 2012). Sivil toplum ve toplumsal örgütlenme çalışmaları, geçmişten beri üzeri örtülmüş bir takım sorunların gün yüzüne çıkmasına olanak vermiş, dini inançlar ve etnik kimlikler bu oluşumların birleşme noktası haline gelmesine neden olmuştur. Toplumsal beklentiler ile konjonktürel değişimler neticesinde 1990'larda uygulamaya konulan neoliberal politikalar ile birlikte Türkiye ekonomisi çok daha kötü bir duruma gelmiş, enflasyon çok büyük oranda artmış, Türk lirasının değeri büyük oranda düşmüş, gelir dağılımı ciddi oranda bozulmuştur. Gelir dağılımının bozulması ile beraber, özellikle bölgesel dengesizlikler derinleşmiş; artan yoksulluk, beraberinde ciddi moral çöküntülerini ve toplumsal parçalanmaları da beraberinde getirmiştir. Bununla beraber neoliberal politikalara da uygun olarak 1980'lerle beraber gelişen ihracat burjuvazisi 1990'lı yıllarla birlikte yerini küresel iktisadi sistemle bütünleşmiş yeni bir burjuva sınıfına bırakmış ve toplumun bir kısmı daha zengin olurken diğer bir kısım ise daha da fakirleşmiştir (Köroğlu, 2012). Tüm bu sebepler 1990'lı yıllara

girildiğinde sistemin derinden etkileneceği, İslami gelenekten gelen siyasal yaklaşımların yükselmesini sağlarken, Türkiye'de ekonomik anlamda bir krizler dönemi de başlamıştır. Ayrıca uygulanan ekonomik politikalar Türkiye'de üretim ekonomisinden tüketim ekonomisine geçisin alt yapısını hazırlamış; bunun sonucunda ise lüks tüketim olmak her türlü tüketim malı Türkiye'ye girmiş ve Türkiye toplumunun da bir tüketim toplumu olarak kabul edilmesini sağlayan gelişmeler yaşanmıştır. Ekonomide yaşanan değişim, toplumsal değerleri de etkilemiş ve 1980'li yılların ortalarından itibaren, özellikle de 1990'lı yıllarda hız kazanarak, tüketim gücü kitleler için önemli bir değer ve statü haline gelmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan 'köşe dönücülük' olgusuna da eşlik eden hazcı tüketim arzusu ise kişilerin kim olduğunun ölçütü sayılmaya başlanmıştır (Ekin, 2010).

1980'li yıllardan itibaren yürürlüğe konulan serbest piyasa anlayışına dönük politikalar dönemi, piyasaya sürülen ithal ve aynı zamanda lüks mallarla Türkiye'de yeni bir tüketici modeli yaratmayı hedeflemiştir.(Bali, 2007) Yine aynı dönemde Türkiye'ye küresel tüketim ürünlerinin ithalinde rol oynayan en önemli etkenler; bireyselliği, paranın gücünü, gösterişi öne çıkaran kapitalist değerlerdir. Genel olarak Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde başlıca küresel tüketim ve kültür ürünleri öteden beri yaratılan ve hedef haline getirilen Batılı yaşam tarzıdır. Bu yaşam tarzı kültürel politika ve düşünsel yaklaşımlarla desteklenerek ilericilik, modernlik gibi söylemlerle pazarlanmıştır. Tüketim ürünlerini edinen, kültürel ürünlere erişen Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde, tüketim mal ve hizmetleri çağdaşlaşma, batılılaşma ve modernleşme gibi paradigmalar altında sunulmuştur. Bu ürünlerin tüketimiyle Batılı ve modern bir yaşam biçimine sahip olunacağı izlenimi, özellikle de medya tarafından yaratılmıştır. (Bali, 2007)

Sanayileşme sürecine bağlı olarak kentsel üretim tarzının, nüfus artışına paralel biçimde, iş bölümüne dayalı olarak gerçekleşmesi, tüketim mallarının çeşitliliğindeki artışa sebep olmuş ve teknolojik gelişmeye koşut olarak üretilen bu ürünlerin hızlı dağıtımı, yayılımı ve kitleselleşmesi sonucunda insanların üretilen bu ürünlere ihtiyaç duyar hale getirilmesi sağlanmış. Bu politikalar, insanlara yeni toplumsal koşullara uyum sağlamaları halinde daha yüksek standarda sahip bir yaşama kavuşacakları umudunun aşılanması ile birlikte olanaklı hale gelmiştir. İşçileri ve alt tabakadaki sınıfı, orta sınıf değerlerine ve yaşamına

özendirmek bu aşamada gerekli görülmüş, bunun için kentlerde vitrinler, bulvarlar, eğlence merkezleri oluşturulmuştur. Yavaş yavaş oluşturulan bu tüketim ideolojisinde metaların ömrünü kısaltmak artık moda yoluyla gerçekleşir hale gelmiştir. Kitlelere tüketimin zevk ve mutluluk olduğu inancının benimsetilmesi, tüketim eyleminin bireyi toplumsal gerçeklerden soyutlayan özellikleri, giderek kapitalist açısından keşfedilmesine ve bu yönde artan ticari bir ilginin de örgütlenmesine zemin hazırlamıştır. (Şahin, 2005)



Resim 4.2 Kadınca Dergisi, Haziran 1994, s.17, Reklam.

1990'lı yıllarda, sadece teknolojik değil yaşanan ekonomik gelişmeler medya için, milat niteliği de taşımaktaydı. Toplumda görülen bireyselleşme, haberlere olan yaklaşımı ve sunum biçimlerini de derinden etkilerken, medya aracılığıyla pazarlanan ürünlerin sunum

stratejileri de aynı yönde değişmiştir. Basında yoğunlaşmayla birlikte yeni iletişim teknolojilerinin kullanımının 1980'lerden sonra gazetecilik mesleği üzerindeki en önemli etkisi, gazetecilik pratiklerini dönüştürmesidir. Yeni basın endüstrilerinde haberciliğin yapılışı ve örgütlenişi, geleneksel gazetecilik pratiklerinden büyük ölçüde farklıdır. 1990'lı yıllardan sonra sermayenin gücü basın alanında kendini daha fazla hissettirmiştir. Holding ve bankaların sahip oldukları gazeteler ve kanallar nedeniyle basın, ticarileşerek daha çok biçime önem veren bir tarz benimsemiştir. Basına egemen olan pazar ekonomisi sonucunda bu kuruluşların esas kazanç kaynağı olan ilan ve reklam gelirleri rekabet ortamını da yaratmıştır. Rekabette kullanılan en güçlü silah kadın imgesi olmuştur.(Resim 4.2) Bu rekabet tekelleşme eğilimi doğurmuş, okuyucu çekebilmek için basına hakim olan ticari mantık sonucu yayıncılık tarzı bu yeni kurallara doğru evirilmiştir. Türkiye'de 1980 sonrasında serbest piyasa ekonomisi sonucunda ülkeye çeşitli tüketim mallarının girmesi yeni reklamları da beraberinde getirmiştir. 1990'lı yıllardan sonra yayınlanan dönemin gazetelerine bakıldığında reklam ve ilanlara ayrılan sayfaların sayısı haberlere ayrılan sayfa sayısına göre daha fazla olmaktadır.(Resim 4.3) Reklam gelirleri özellikle radyo ve televizyonla rekabet halinde olan yazılı basın için oldukça önem taşımaktadır. Böylece gazeteler ayakta kalabilmek için reklam verenleri kendilerine çekmek zorunda kalmıştır. (Işık, 2007) Bu dönemle birlikte reklamlar yazılı basını tam sayfa, üstelik bu tam sayfalar tek bir firmanın reklamını yapacak şekilde dizayn edilir hale gelmiştir. Bu reklamlarda tanıtılan ürünler, evin kadınını hedef alan ve çoğu zaman görsel veya yazılı olarak kadını kullanan bir yapıda olmuştur.



Resim 4.3 Milliyet Gazetesi, 16 Temmuz 1995, s.3, Reklam.

1980'li yıllarda dünya genelinde etkisini arttıran Amerikancı politikaların etkisiyle, fırsatçılık ve girişimciliğin kışkırtılması; basında kültür-sanat konularının öneminin giderek yitirmesi; salt eğlendirici içeriğin çoğalması; soğuk savasın getirdiği anti-komünizm propagandası; cinselliğe ilişkin konuların toplumsal değerlerden ve değerlendirmelerden giderek sıyrılarak sunulması; kolektif ikonların özel yaşamlarının sorumsuzca ele alınma alışkanlığının gelişmesi 1990'lı yıllarda ağırlığını göstererek, gelişen medya anlayışını özetlemektedir. (Oktay, 1993)

1980'lerin sonundan, günümüze, toplumsal yapı, yönetimler ve sermaye grupları tarafından yürürlükte olan politikalar çerçevesinde bilinçli ve bilinçsiz olarak bir kimliksizleştirme politikasına maruz bırakılmıştır. 1980'lerin başından itibaren Batılı kültürde onlarca yıldır

etkisi gözlenen depolitize edici uygulamalar 1990'lı yıllarla birlikte Türkiye'de de hız kazanmış, bu yöndeki politikaların 1980'lerde kazandığı ekonomik güç popüler kültür metaları yaratarak insanları bilinçsizce tüketir bir hale getirirken bu yönde gelişen bir yerli sermaye yaratmıştır. Bu yeni anlayış çerçevesinde şekillenen yerli sermaye ve 1990'ların ortalarından itibaren Batıdan ithal edilen kültürel ve maddi ürünlerle yerleştirilmeye çalışılan Amerikan yaşam tarzına uygun insan modeli üzerinden yaptığı sömürüyle yabancı sermaye, ülke kültürünün tüketici yönde evirilmesi için her yolu mubah hale getirmiştir. (Oktay, 1993)

Tüketim mekanizmalarınca, etkileri artan medya kuruluşlarına aktarılan kaynaklar, iktidar seçkinlerinin amaçlarını yansıtan en somut gösterge durumu haline gelmiştir. İçte ve dışta yaşanan ekonomik, sosyal ve siyasal sıkıntılara bağlı olarak Türk insanını olup bitene yabancılaştırmak için onun kimliksizleştirilmesi, popüler kültür metaları aracılığıyla da ideallerinin silinmesi, özellikle de genç kesime, tüm dünyada olduğu gibi yeni bir kimliğin sürekli aşılanması, Türk insanını bir bunalım çağına sürüklemiştir. Bu bunalım çağını aşmak için 'kurtarıcı' beklememek gerektiğini anlayan kimileri, günümüzde çok sık dile getirilen bir söylem halindeki 'dip' dalgasının içinde yer almayı tarihsel, toplumsal ve kültürel bir görev olarak görmüşlerdir.(Bostancı, 1995)(Işık, 2007)

1990'ların, dünya genelinde dikkat çekici gelişmelerinden biri de feminizm alanında görülmüştür. Kahraman'a göre çok üzerinde durulmamış bir konu olmasına karşın 'üçüncü dalga feminizm' olarak, önemli açılımlar sağlamış bir harekettir. Çünkü bu hareket kendinden önceki feminist hareketlere nazaran makro ve aksiyonist bir politikanın peşinde olmamıştır.(Kahraman, 2013)



Resim 4.4 Kadınca Dergisi, Haziran 1994, Kapak.

1990'lı yılların ekonomik politikaları paralelinde değişen medya anlayışı, yayınlarında ve kullandığı reklam diline kadının bizatihi kendisini ve kadın kimliğini son derece tüketici bir biçimde kullanmayı kanıksamıştır. Dönemin baskın kadın dergilerinin içeriği ve yayımladıkları reklamlar da, çağdaş kadınsılığın kurulmasını, ağırlıklı olarak cinsellik yoluyla ve erkeklerle ilişkili olarak tanımlamıştır.(Resim 4.4) Bu aynı zamanda kadın kimliği için de bir çerçeve oluşturur. Medyanın bu dönemde sermayenin tam anlamıyla

hizmetine girmiş olması özellikle haberlerin sunuluş yöntemleri, kolektif zihinde olgu ve olayların nedensellik ilişkilerinden kopmasına, sisteme yönelik sorgulamaların üretilmesinin olanaksızlaşmasına ve toplumun kendi değerlerine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Kültür endüstrisinin bütün enstrümanları uyum içerisinde apolitik, eleştirellikten uzak bir toplum üretmeye yönelmiştir. Günlük yaşamın üretilen kültürün etkisinde kalışı 'Medya kültürü' ve 'Gerçek kültür' ayrımlarının yapılmasına sebep olmuş, medyanın gerçek kültürü çeşitli yönleriyle yeniden kurguladığı, değiştirerek ve şekillendirerek kullandığı tezini ortaya çıkmıştır. (Şahin, 2005) Adeta toplumsal sistemin tüm unsurları bağımsız, eleştirel bir akla sahip, kültür ürünlerinden ve medyadan daha zengin bir içerik beklentisi içine girebilecek nitelikte bir toplumun üremesinin engellenmesi üzerine temellenmiştir. Siyasal, sosyal, ekonomik, kültürel dinamikler uyumlu bir biçimde toplumu eğlenceye itmekte, eleştirellikten uzaklaştırmaktadır. Dolayısıyla basın içeriğinin evirileceği yöne dair yapılacak spekülasyonlar, gelecekte nasıl bir toplumsal yapıya ulaşılacağına dair kestirimlere de ulaşmamıza yardım edebilecek potansiyele sahiptir. (Işık, 2007)

Bu dönemde basında yaşanan dönüşümün temelleri hakkındaki düşünceler, şu şekilde dile getirilmiştir; Sanayileşme, beraberinde kentleşmeyi de getirmiş, Türkiye'de kentleşme ile birlikte, tüketim ilkesine göre örgütlenen yeni bir toplumdan söz etmek mümkün hale gelmiştir. 1950'lilerden bu yana 'Küçük Amerika' düşleriyle yaşamaya koşullandırılan ve özellikle televizyon yayınlarıyla birlikte Amerikan yaşam biçimini kendine örnek alan Türk toplumunda artık tüketmek, diğer kapitalist toplumlarda olduğu gibi zenginlik ya da zenginleşmek anlamına gelmeye başlamıştır. (Oktay, 1987) (Ekin, 2010) Bu yaşam biçiminin yansımaları ve basının öncülüğü konusundaki araştırmalarda 1960 – 1986 dönemleri arasında Türk basınında fotoğraf kullanımının, gazete tüketicilerinin yani okurların üst gelir gruplarının yaşam biçimlerine özenmelerini sağlayan bir başka deyişle de onların statü atlama umutlarını besleyen bir araç olduğu dikkat çekmektedir. Bu konuda Oktay'ın yaptığı araştırmada (Oktay, 1987) ulusal basında, sermaye kesimine ait büyük düğünlerin 'rüya' başlığı altında sunulurken, kırsal kesimde gerçekleşen ağa düğünlerinin ise 'yer sofrası' gibi başlıklarla verildiğine dikkat çekmiştir.(Resim 4.5) Bununla beraber, Türkiye nüfusunun büyük çoğunluğunun ulaşamayacağı tatil yörelerinin, özlenen bir dünya olarak betimlendiğine ve bu konuda basında fotoğraf kullanımının kitlelerin

fetişleşmesinde rol oynadığına görülmektedir. 1990'larda yaşanan ekonomik ve toplumsal değişmeler, Türkiye'de üretim ekonomisinden tüketime dayalı ekonomiye geçisin altyapısını hazırlamıştır. Bunun sonucu olarak, lüks tüketim de dahil olmak üzere, her türlü tüketim malı rahatça ülkeye girebilmiştir. Ekonomideki bu değişim, toplumsal değerleri de etkilemiş, 1980'li yılların ortalarından itibaren, 1990'lı yıllarda tüketim, İstanbul başta olmak üzere metropol kentlerde yaşayan bazı kesimler için önemli bir değer ve statü göstergesi haline gelmiştir. (Ekin, 2010)



Çalgıcılara 2 milyar

Gaziantepli iplik fabrikatörünün düğününde dolarlar, marklar su gibi aktı. Geline 10 kilo altın takıldı. Saz ekibine atılan paralar çantalara sığmadı

Mehmet TAŞÇIOĞLU - GAZİANTEP

GAZİANTEPLİ genç iplik fabrikatörünün düğününe getirilen Türk Halk Müziği Şarkıcısı **Mahsun Kırmızıgül**'ün saz ekibine atılan paralar 3 valize sığmadı. Sahneye 2 milyar lira atıldığı öğrenilirken **Kırmızıgül**'e ödenen para açıklanmadı. Geline de 10 kiloya yakın takı takıldı.

Dünürün babası **Kasım Aksoy**'un yakın arkadaşı olduğu belirtilen Gaziantep Milletvekili ve eski Devlet Bakanı **Mehmet Batallı**'nın gelinine 500 milyon liralık değerinde altın taktığı bildirildi.

Gaziantep'te **Kasım Ağa** olarak tanınan Aksoy Tekstil'in Yönetim Kurulu Başkanı **Kasım Aksoy**'un, Gipaş Gaziantep İplik Sanayii'nin sahibi oğlu **Ali Aksoy**'la (26), Nizipli zeytinyağı ve sabun imalatçısı **Sadettin Küçük**'ün kızı **Şule** (20) önceki sabah 04.00'e kadar süren bir düğünle dünya evine girdi.

Bir yıldır nişanlı olan çiftin Mobil Restaurant'taki İstanbul ve Gaziantep sosyetesinin de katıldığı düğününde sahnede dolar marklar yağdı.

Damat **Ali Aksoy**'un arkadaşları, sürpriz yaparak Türk Halk Müziği şarkıcısı **Mahsun Kırmızıgül**'ü düğün armağanı olarak kente getirttiler. Sahnede 3 saatten fazla kalan **Kırmızıgül**'ün türküleriyle coşan davetliler, sahneye para atmak için yarışa girdi.

Vali Muammer Güler, Anakent Belediye Başkanı **Celal Doğan**, Şahinbey Belediye Başkanı **Yaşar Akyüz** ve Tuğay Komutanı Tuğgeneral **Ahmet Özteker**'in de katıldığı düğünde davetliler takı kuyruğuna girdi.

ZOR TOPLADILAR Kırmızıgül'ün saz ekibinin toplamakta güçlük çektiği paralar,görevlilerin getirdiği 3 valize sığmadı.

ALTINLARI TAŞIMAKTA ZORLANDI Muhteşem düğünde, gelin Şule Küçük'e takılan altınların ağırlığı 10 kiloyu aştı. Damat Ali Aksoy'a arkadaşları, Mahsun Kırmızıgül'le sürpriz yaptı.

Resim 4.5 Milliyet Gazetesi, 10 Temmuz 1995, s.3, Mehmet Taşçıoğlu.

Yaşamsal yönelimlerin beraberinde gelen kimlik oluşturma sürecinde, moda ve güzellik kadın cinselliğinin görsel imgelerini biçimlendiren önemli etkenler olarak vurgulanır. Bu dönemin kadın kimliğini inşa eden medya örneği olarak, kadına yönelik dergiler mercek altına alındığında, kadınlığın temsil biçimleriyle ilgili iki önemi nokta göze çarpmaktadır. İlki, güzel ve sağlıklı bir bedene sahip olmaktır; çünkü kadınlar vücut bakımıyla ilgili konulardan açıkça zevk alır. İkincisi ise, kadınların bunu erkeklerden çok kendileri için yaptıklarının ima edilmesidir. Güzellik ve moda reklamları gibi kadın bedeninin ticari

amaca hizmet eden temsili aracılığıyla dergiler, kadın bedenine bakmanın getirdiği görsel zevki arttırırlar. 1990'ların 'yeni kadın' imajı, kadınların iş hayatında daha aktif hale gelmeleri nedeniyle, kendine güven, iddialı ve kararlı olmak gibi kişisel niteliklerin öne çıkarılmasıyla inşa edildiği için; kadın dergilerinde vurgulanan hakim temalardan biri de, 'kendine güven' ve 'kararlılık' olmuştur. Bu 'yeni kadın', başarılı, çekici, seksi ve bir kariyer sahibi olmayı umar. 'Cosmo kızı', 'Cosmopolitan' dergisi tarafından oluşturulan bu 'yeni kadın' imajının iyi bir örneğidir. Kısacası, bu dergilerde kurulan kadınsılık imgesi, hem iş yaşamında hem de kişisel yaşamda başarıyı gerektir. Cosmopolitan'da kendine güven, genellikle dış görünüş ve cinsel açıdan çekici olmakla özdeşleştirilir. Başlığı 'Self-confidence/Kendine güven' olan ve 1995 yılında Cosmopolitan'da yer alan yazılardan biri, bu yaklaşımı açıkça ortaya koymaktadır: 'Aynadaki sen misin? Eski imajını geride bırak ve gerçekte kim olduğunu gör.' 'Geçmişte çekici olmayı beceremediğ olmanın hatırası, bazı kadınlarda derin bir güvensizlik duygusu yaratarak ilişkilerini ve iş yaşamlarını etkiler.' Bu yazıda, güzellik miti ve tüketici söylemleri tarafından geliştirilen, dış görünüş ve kadının çekiciliği kavramları, açıkça vurgulanmaktadır. (Schroeder, 2007) (Türker, 2009) Dış görünüşün ve cinsel çekiciliğin önemini ön plana çıkaran kadın dergilerinde, genellikle her şey belli sayıdaki emir cümlesinin etrafında dönmektedir: 'Güzel olun', 'Formda kalın', 'Özgürleşin'. Bu söylemler, bedeni daima belli kuralların aracılığına indirgeyen bir durum ortaya çıkarmaktadır. Kadın dergilerindeki beden imgesi, insanın dünyadaki varlığını tanımladığı bir unsur olmaktan önce, heteroseksüel erkek bakışını destekleyecek biçimde, farklı duruşların belirleyicisi olarak ortaya çıkmaktadır.(Türker, 2009) Kadın dergilerinin ve dolayısıyla okuyucuların heteroseksüelliği bir norm olarak kabul etmeleri, kadınların yalnızca, onları karşı cins için çekici ve seksi yapan şeylerle ilgilendiklerini iddia eden görüşü güçlendirmektedir. 1990'larda kadın cinselliğinin bu şekilde yeniden tanımlanması, ne var ki yalnızca kadınların ataerkil sistem içindeki cinsel pratiklerinin, sınırlarını genişletmekle kalmıştır.

1990'ların yeni ve farklı tüketim pratiklerinin, erkekleri de tüketim dünyasının parçası haline getirmesi, kadın dergilerinde de yansımasını bulmuştur. Bu dönemde, kadın dergilerinin kapaklarında yarı çıplak bedenleriyle, erkek modellerin de yer almaya başlaması, kadın dergileri açısından devrimci bir tavır olarak görülebilir. Reklamlar, filmler, pembe diziler, kadın dergileri ve erkek striptiz şovları gibi, erkek bedenini teşhir

eden popüler kültür formlarına olan ilginin giderek artmasıyla, ‘bakılan cinsel nesne’, artık yalnızca kadınla sınırlı kalmayacaktır. Bu durum, heteroseksüel kadın röntgenciliğinin de, artık söz konusu olduğu anlamına gelmektedir. Yüzyılın son yıllarında, batı toplumlarında kadın cinselliği tabu kabul edilen bir konu olmaktan çıktıysa da, pek çok araştırmacı, kadın bedeninin medyada açıkça cinselleştirilmesinin, özgürleşmeyle ilişkisi konusunda şüphelidir. ‘Elle’, dergisinin editörü Laurie Abraham:*“Kadın dergileriyle ilgili en büyük sorunun, seks hakkında söylenen yalanlar”* olduğunu ifade etmiştir. (Schroeder, 2007) Bu yalanlar, kadın cinselliğinin, erkeğin hazzına hizmet ettiği fikrini yaşatmaya devam etmektedir. Yapılan araştırmalar, kadın dergilerinin de erkek dergilerinin de, kadın cinselliği konusunda tek bir görüş içerdiğini ortaya çıkarmıştır: kadınların birincil ilgi konusu, erkekleri etkilemek ve cinsel açıdan tatmin etmek olmalıdır. (Schroeder, 2007) (Türker, 2009)

Reklam endüstrisi, kadın bedenini aşırı uçlarda metelaştırıp fetişleştiren erotizmin cazibesini, kitlelere ulaşmanın en etkili yöntemi olarak kullanmayı keşfettiği 1980’lerden sonra, bu kullanım 1990’larla birlikte bir alışkanlığa dönüşmüştür. Artık yazılı ve görsel basın, erotizmin evirilerek içeriğine şiddet ve gerilim gibi dramatik unsurların da eklemlenmesiyle farklı ve çekici bir estetiklik katılarak, çoğunlukla erkek egemen kültürün talep ettiği her türlü metayı bu olgu ile pazarlamaya başlamıştır. Tüm erotizm içeren reklamların bir çoğunda, kadınlar yine edilgen, tahakküm altına alınan, gözlenen ve cinsel zevk alınan varlıklar haline getirilmişlerdir.

4.1. Alışılan Bir Kültür

1980'lerden sonra yaşanan evrimsel süreç beraberinde kültürel farklılıkların metalaşmasını da beraberinde getirmiş, 1980 sonrası kültürün olduğu kadar sanatın da başat eğilimi haline gelmiştir. Batı merkezli uluslararası sanat piyasasının içinde Batı dışı sanat formlarının giderek artan dolaşımı, sanat dünyasındaki kimlik ve temsil siyasi hakkındaki tartışmaları da beraberine taşımıştır. (Şahiner, 2015)Yaşanılan ve alışık olunmayan bu tür gelişmeler siyaseti ve sosyolojiyi de etkilerken, sanatın algılanışı da bu alanlar içinden olmaya başlamıştır. Siyasetin söylemleri değişirken, sanatçıların da söylemleri değişmekle kalmamış, daha önce pek sanatta görmeye alışılmamış şeylerin ortaya konmasına neden olmuştur. Bu ifade yöntemleri, 1980 ve öncesi dönemlerde üretimde bulunan sanatçıların alışık olmadığı, şekilde gelişirken, yepyeni bir sanatçı grubunun da ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1980'li yılların sonlarında, bahsettiğimiz yeni sanatçı tipine benzer bir durumda, sanat dünyasına yeni bir fonksiyon eklemlenmiştir. Küratörlük olarak anılmaya başlanacak bu olgu ve bu görevi yerine getirenler olarak küratörler, sanatın bu dönemden sonraki değişimlerine yön vermeye, sanatsal üretimlerin ortaya konmasında yalnızca sanatçının yetmeyeceği bir anlayışa doğru değiştireceklerdir. 1980'li yıllarda alışılmaya başlanan düşünsel sanatsal çalışmalar, küratörlük kurumunun yerini sağlamlaştırır nitelikteydi. Küratör düşünen insandır ve bazen bir, bazen birkaç sanatçının yapıtındaki ortak noktalardan hareket ederek sanatın topluma, sanatın kendisine ve bazen de tarihe vereceği cevabı hazırlamıştır. (Kahraman, 2013) Küratörlük kurumu, aynı zamanda, 1990'lı yıllar ve sonrası süreçte sıkça uygulanacak olan, sanatta 'disiplinlerarasılık' kavramının ortaya çıkışına da imkan vermiştir. Uygulamaya konulan küratöryel projelerde bir araya gelen sanatçılar, ilerleyen dönemde sanatın farklı alanlarında da bu birlikteliği sağlamışlar, 1980'lerde görülmeye alışılan sanatçının, sanatın farklı alanlarında da üretimler yapması olağan hale gelmiştir.

1980'ler boyunca yaşananlar, toplumların kendi içlerinde yaşadıkları kimlik sorunlarını, ekonomik ve siyasal politikalar gibi küreselleşen kültürün, tek kimlik haline getirirken, yerel anlamda kimliksizleştirmesine doğru evirilmiştir. Siyasal, kültürel ve toplumsal alanlarda farklılıkların ortadan kalkması anlamındaki kimliksizleşme, sadece siyasal ideolojik değil, sanatsal ideolojide de bir tepki olarak dönemde kimliği çok tartışılır hale getirmiştir. Kimlik kavramı, bellek, aidiyet, göç, ötekilik gibi birçok kavramla iç içe

düşünülerek, sanatçıların süregelen tartışmaları kimliklerine dair daha sorgulayıcı bir yaklaşım benimsemelerine ve bu yönde üretim yapmalarını sağlamıştır. 1980'li yıllarla birlikte değişen toplumsal alışkanlıklara paralel olarak, sanat dinamiklerinde de yaşanan değişimler, 1990'lara doğru sanatçıları bir yol ayrımının başına getirmiştir. Ya değişen algının doğrultusunda farklı malzemeler başta olmak üzere üretimlerini, bu değişime benzer anlatımlara yönelecekler ya da sanat hayatından çekileceklerdir. Nitekim birçok sanatçı bu dönemde sanatsal üretimlerini ya tamamen ya da kısmen durduracak yollara doğru yönelmişlerdir. Bu dönemde Türkiye'de ortaya konan sanat, 1980'li yılların ruhuna uygun olarak görece daha bağımsız hale gelmiş, en önemli kırılma politik bulutların sanatın üzerinde dağılması olmuştur. İstanbul'da ardı ardına gerçekleştirilen önemli sergiler, açılan yeni galeriler ve ortaya çıkan yeni koleksiyoner grubu ve nihayet Uluslar arası İstanbul Bienali'nin başlaması ekonomi ve politika da olduğu gibi sanatın da dış dünyaya eklemlenme çabalarının en önemli göstergeleri olarak ortaya çıkmıştır (Kahraman, 2013).

1990'lı yıllarla birlikte yaşanılmaya alışılan küresel kültür, ülkemizde modernizm etkili sanattan çağdaş sanata doğru yönelindiği bir döneme işaret eder. Bu dönem kendine has yeni bir sanatçı tipi yaratırken, önceki dönem sanatçılardan bu değişimi gözlemleyebilenler, çalışmalarını bu yöne doğru evirmişlerdir. Burhan Doğançay gibi uzun yıllar Batının birçok şehrinde ve Amerika'da yaşamış bir sanatçı, 1980'lerle birlikte dünyada yaşanan değişimin ve bu değişimlerin Türkiye gibi Batılı olmayan ülkelere olan yansımalarını yakından gözlemlemiştir. Doğançay, 1980'li yıllarla birlikte filizlenmeye başlayan ve 1990'lı yıllarda kanıksanan yeni dünyanın, yine bu dünya gibi yeni sanatsal yaklaşıma adapte olabilen ilk Türk sanatçılardandır. Doğançay'ın gözlemleri yeni kültürel politikaların, dünyayı nasıl değiştirdiğinin en belirgin izlerini taşıyan, sokağı incelemekle başlamıştır. Bu incelemeler sanatçının uzun yıllar devam edecek 'Kapılar' ve 'Duvarlar' dizilerine ilham kaynağı olmuş, çalışmalarında bu değişimin izlerini sorunsallaştırmıştır. Doğançay, 1960'lı yıllarda başladığı 'Duvarlar' serisinin o dönemdeki başlangıcı 'New York Duvarları' olmuştur. 1970'li yıllara gelindiğinde ise, dünya genelinde yayılmaya başlayacak ve 1980'li yıllarda zirveye ulaşacak Amerikan merkezli Batılı kültürün etkilerine benzer biçimde, Doğançay da ABD dışında, dünya duvarlarını resmetmeye başlamıştır. Doğançay için duvarların; zamanın akışının belgeleri olması açısından özel bir anlamı olmuştur. Duvarlar, sosyal, siyasal ve ekonomik değişimi yansıtırlar, aynı zamanda

doğa güçlerinin saldırılarına ve insanların bıraktıkları izlere tanıklık ederler. Doğançay'a göre, kent duvarlarını insan deneyiminin anıtları yapan ve kendi eserlerini zamanımızın bir arşivi haline getiren şey de budur. (Demir, 2011)

Burhan Doğançay, ABD'de yaşadığı dönemde gözlemlediği ve resmetmeye başladığı duvarların yaşamı her yanıyla yansıtan yanına hayran kalmış, yıllarca sürecek bir dizinin ilk adımlarını atmıştır. Duvarlar, Doğançay için, yeni gittiği bir ülkeye veya kente uyum sağlayabilmesini, o toplumu çözümleyip insanlarıyla kaynaşabilmesini sağlayan etmenleri ihtiva etmiştir. Doğançay'a göre duvarlar insanların duygu ve düşüncelerinin doğal ürünleridir,

"*Benim duvarlara olan aşırı tutkumun nedeni, onların üzerinde bulduğumuz yazının ve sanatın gündelik yaşamımızın bir parçası olmasıdır. Nereye gitsek, nereye baksak duvarlar karşımıza çıkar. Karalamaları ile felsefi ve siyasal sloganları ile çocukların çizimleri ve diğer mizah, trajedi ve aşk anlatımları ile bir ülkenin, kentin ya da köyün toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel, tarihi ve tecimsel kişiliğini ortaya koyarlar. Benim bu duvarları tanıtmam yalnızca estetik ve belgeseldir; yaptığım seçimler herhangi bir ideolojik ya da politik mesaj taşımamaktadır* " demiştir. (Demir, 2011, s.21)

Doğançay duvarlarda her zaman ilgisini çeken kültürel birikim bulur. Ona göre duvarlar, dünyanın dört bir yanından hoş ve karmaşık mesajlar içeren birer yaşam alanıdır. Zenginin, yoksulun ya da kültürel umutsuzluğun acısını yüreklerinde duyan herkesin, yani toplumun her katmanından gelen insanların duygularını, düşüncelerini yansıtırlar. Bu duvarların 1990'lı yıllarla birlikte, Doğançay için anlamı bambaşka anlamlara evirilmeye başlar. ABD'de yaşarken fark ettiği, duvarların bu ülkedeki yaşantılardan taşıdığı ve bakana en ince detayına kadar yansıttığı özellikleri, dünyanın diğer ülkeleri için de geçerli olduğunu fark eder. Her duvar o ülkenin yaşamından, yaşantısından izler taşımaktadır, kendileri, başlı başına, hiçbir sanatsal müdahaleye gerek bırakmayacak derecede sanat eseri niteliğindedir. 1990'lı yıllarla birlikte, 1980'li yıllarda yaşanan kültürel devrim tamamlanmaya başlamış, ABD dışındaki ülkelerin, Amerikan yaşam tarzını kabullenmekte yaşadıkları sancılar nispeten azalmıştır. Dolayısıyla türlü geleneksel dirençlerin, toplumsal gerilimler yaratığı bu yeni tip yaşam tarzının zaferi kesinleşmiş, küresel sermayenin canı ve başıyla desteklediği tüketim kültürü dünyadaki her yaşama nüfus etmiştir. Bundan böyle

Doğançay'ın resimlediği, izlenimleri ile tuvalde tekrar bir araya getirdiği, çeşitli müdahalelerde bulunarak yeniden yarattığı duvarlar hiçbir kültüre ait olmayan, bu yeni küresel ve evrensel hale gelen yaşamın duvarları olmuştur.

Doğançay'ın sanatı duvarların görsel dünyasından kaynaklanmıştır. Sanatçı duvarlarda çarpıcı soyut çalışmalar, son derece ilgi çekici kolâjlar ve bunların, yalnızca zamanla oluşabilecek son derece zengin karşıtlıklarını keşfetmiş, bu karşıtlıklara kendinden, hayattan izler de ilave etmiştir. Bu müdahaleler genellikle dönemin yaşamını ilk elden yansıtan gazete, dergi görselleri, afişler ve el ilanlarının, belli bir düzende ama makas gibi bir kesici kullanmadan, elle yırtılmış parçalar ile yapılmıştır.(Resim 4.6) Böylece Doğançay duvaların günlük hayatta yaptığını atölyesinde, tuvalin veya herhangi bir medyumun üzerinde tekrarlayarak yaşamdan ve insandan izleri belgelemiştir.

Doğançay'ın gördüğü, fotoğrafını çekerek atölyesinden yeniden oluşturduğu, ya da gördüklerinden esinlenerek meydana getirdiği kolaj çalışmaları 1960'lı yılların başında 'Duvarlar' ismini almış, yine aynı yıllarda duvarlarda yaşadığı etkinin aynısını kapılarda da gözlemesi sonucu 'Kapılar' dizisine de başlamıştır. Her iki dizi de neredeyse Doğançay'ın tüm sanat yaşantısı boyunca bazen aralıklı da olsa devam etmiş, birbirleriyle eş zamanlarda geliştirilerek çalışılmıştır.

Doğançay'ın sanatı, hayatın gözleme dayanır ve malzemesi her zaman günlük hayatın içinden, yaşamı yansıtan malzemeler olmuştur. Bu nedenle sanatı soyut değildir; son derece somut, birebir, insan izlerinden yola çıkan, onları tuvalinde yineleyen, sonra da o izleri yaratan insanlardan birisi gibi kendisini o sokak köşesinde hissederek müdahaleler yapan bir yaklaşıma sahiptir. (Demir, 2011) Bu nedenle hayatın değişen alışkanlıklarına doğrudan şahit olmuş, bu değişikliğin topluma yansımasını, insanın bu hayatı kabulünü yine hayatın içinden, insana ait malzemelerle aktarmıştır.



Resim 4.6 Burhan Doğançay, Elvis Yaşıyor, 1994, Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik 152,40 x 127 cm., *Sanat Çevresi* Dergisi.

'Kapılar' ve 'Duvarlar' dizilerinde, Doğançay'ın bilinçli olarak ya da gördüğü kapılarda, duvarlarda sadece öyle gözlemlediği için kullandığı insana dair temel imge çoğunlukla kadındır. Kapılarda, duvarlarda yer alan insan imgeleri ve bu imgelerde bulunan kadınlar, 1990'lı yıllardan sonra, dönemin yaşamsal alışkanlıklarına paralel bir görüye kavuşurlar. Kullanılan portreler bu dönem insanın, yazılı basında, sokakta, afişlerde ve televizyonda görmeye alıştığı tipte kimliklerdir. Bu kimlik, 1980'li yıllarla birlikte ABD'den tüm

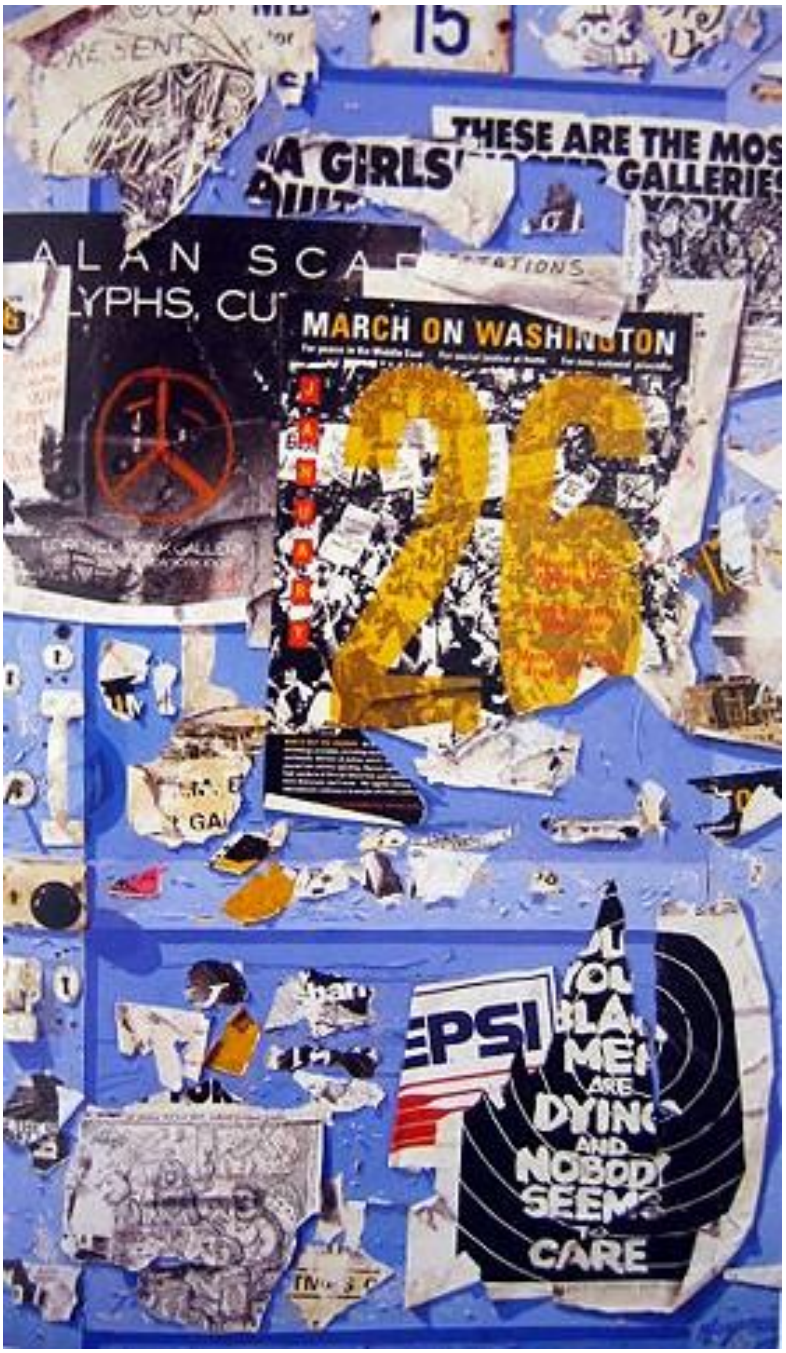
dünyaya yayılan, kanıksanmış, her şeyin artık metalaştığı, tüketici kültürün ürünleridir. Bu kültürün başrolünde yine kadın vardır, kadın kabul edilmiş bu kültürün hem tüketen bir bireyi, ama daha da önemlisi tüketilenidir.(Resim 4.7)


Pepsi maviyi seçti

Resim 4.7 Milliyet Gazetesi, 5 Nisan 1996, s.11, Yalçın Çınar.

Doğançay'ın kolajlarına konu olan imgeler, dönemin yaşam tarzıyla bütünleşmiş tüketim ürünleri olduğu kadar, tüketim kültürünün yarattığı birey kimliği ile bir araya getirilmiştir.(Resim 4.8) 1980'li yıllarda temelleri atıldığı şekliyle, medyada en somut halini almış ve medya vasıtasıyla yaratılmış yeni yaşam alışkanlıkları, Doğançay'ın çalışmalarında olduğu gibi hayatın vazgeçilmezleri haline gelmiştir. Artık bu alışkanlıklar,

Doğançay'ın tüm dünyadan 'Duvarlar'ı ve 'Kapılar'ı atölyesine taşıdığı gibi, coğrafya gözetmeksizin tüm dünyaya çoktan taşınmıştır.



Resim 4.8 Burhan Doğançay, Pepsi Door, 1991 Tuval Üzerine Akrilik ve Karışık Teknik 125 x 87,5 cm., Kolaj-Dekolaj Sergi Katalogu.

Sanatçının tuval üzerinde birbiri içine geçen ve birbiri üzerine binen kolajları, yüzyıllık bir sanat tarihinden kaynaklansa da, paylaşılan bir güncelliğin ipuçlarını taşımış, izleyicinin her parçayı soyarak, yırtarak resmin derinliklerine inmesini sağlamıştır. Sanatçı yapıtlarındaki kâğıtları gelişigüzel değil özenle kopartmış ve makas kullanmamıştır. Böylece kâğıt kesilir, kıvrılır ve rastlantısal izlenimi verecek biçimde yapıştırılır bunun sonucunda derinlik ve kişilik kazanır. (Sağlam, 1996) Doğançay, gazete, dergi sayfaları, afiş, el ilanı kullanarak oluşturduğu ve tam da kolajın kendine has, hayattan parçalar sunan özelliği nedeniyle, bu tekniğe olan bağını şu şekilde ifade etmiştir;

"*Birçok güncel sanatçı gibi benim de kolaj karşısında merakım uyandı. Benim için kolaj doğal bir teknik, çünkü yirminci yüzyılın duvarlarının zaten kendileri dev kolajlar. Kullandığım malzemeler genellikle gerçek duvarlardan alınma kirli posterler ve kâğıtlar. Kolaj; benim geçmiş ve şimdiki işlerimde üç boyutlu etkisi yaratmada mantıklı bir adımdı.*" (Madra, 1986)(Demir, 2011, s.23).



Resim 4.9 Burhan Doğançay, For Sandra, 1990, Karton Üzerine Akrilik ve Kolaj, 102 x 127 cm. Kolaj-Dekolaj Sergi Katalogu.

Burhan Doğançay, sanat yaşamı boyunca, sanatında farklı teknikleri denemeye çekinmemiştir. Bu denemeci yanı, aynı zamanda gözlemci özelliğinden kaynaklanmıştır. Yaşadığı hayatı, çevresini, coğrafyayı da ayrıntılarıyla gözlemlemiş, insanları anlamaya çalışmıştır. Bu özellikleri toplumda yaşanan değişimlere tanık olmasına, derinden anlamasını da beraberinde getirmiştir. Bu anlamda Doğançay medya gibi toplumu, insanları yansıtırken, sanatıyla da kalabalıklara, içinde yaşadığı topluma yön vermiştir.

Doğançay'ın, 'For Sandra' isimli çalışmasında (Resim 4.9) kullandığı gibi tüketim toplumunun en temel göstergesi ve imgesi kadındır. 'Sandra' artık sadece Batılı kültüre ait bir imge olmaktan çıkmış, başta ABD olmak üzere, Batının ekonomik ve siyasal gücü ile tüm dünyaya ihraç edip kabul ettirdiği bir olguya dönüşmüştür. Her ne kadar güçlü, özgür gibi görünen bu yeni kadın imgesi aynı politikaların ve ekonominin pazarlanması için bir araç, üretilen ve pazarlanan diğer ürünler gibi bir tüketim unsurudur. (Resim 4.11) Doğançay'ın da yakından gözlemlediği ve anladığı gibi ülkemiz gibi gelişmekte olan ülkeler kadının, dolayısıyla kendine sunulan bu yeni kültüre başta sancılı bir şekilde yaklaştıysa da, sonraları Batı ve Batının dışındaki her kültür gibi boyun eğmiş ve kabullenmiştir.


İçinizdeki ca navarı keşfedin:
Alışveriş tutkusu
UCUZLUK TUTKUNLARI
MARKA BAĞIMLILARI
kadınca 65

Resim 4.10 Kadınca Dergisi, Haziran 1994, s.64-65, Anonim.



Resim 4.11 Burhan Doğançay, Opening to Madonna, 1995, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 178 x 128 cm. Kolaj-Dekolaj Sergi Katalogu.



Resim 4.12 Burhan Doğançay, Opening to Madonna, 1995, Tuval Üzerine Karışık Teknik 178 x 128 cm.(Detay), Kolaj-Dekolaj Sergi Katalogu.

5. SONUÇ

1960'lı yıllarla birlikte A.B.D. merkezli olarak yeşermeye başlayan, tüketime dayalı ekonomik politikalar, her geçen gün hızını artıran teknolojik gelişimleri de arkasına alarak, tüm dünyayı içine olan bir yaklaşıma dönüşmüştür. "Yeni düzen" olarak isimlendirilebilecek bu politikalar ekonomi ve buna bağlı olarak kültür anlayışını da etkileyerek, tüm dünyayı içine alacak toplumsal yapılanma meydana getirmiştir. Bu gelişmeler Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde daha derinden hissedilmiş, öteden beri alışıla gelen toplumsal yapıda kısa sürede gözle görülür farklılaşmalara neden olmuştur. 1980'li yıllar tüm dünyada olduğu gibi söz konusu bu farklılaşmaların en net yaşandığı yıllar olarak tarihe kaydedilmiştir.

1980'li yıllar yıllarda yaşanan toplumsal dönüşümün temel mimarı, dönemin en yaygın medya mecrası olan yazılı basın olmuştur. Bu bakımdan yeni ekonomik düzenin üretimlerinin, üretildiği coğrafyanın sınırlarını aşarak, küresel boyut kazanabilmesine diğer iletişim mekanizmalarından çok, yazılı medya organları hizmet etmiştir.

Küresel boyutlar kazanmaya başlayan ekonomik politikalara paralel olarak şekillenmeye başlayan Türkiye ekonomisi, yeni toplumsal yapılanmaları da beraberinde getirmiştir. Bu ekonomik gelişmeler doğrultusunda, 1980'li yıllara doğru değişmeye başlayan demografik yapı köyden kente göçün hızlanmasını sağlamıştır. Köyden kente göçün yarattığı toplumsal yapılanma, 1960'lı yılların sonunda Avrupa merkezli olarak ortaya çıkan, kısa sürede tüm dünyaya yayılan siyasi dalganın Türkiye'ye de yansımasıyla derin politik çatışmaların doğmasını sağlamıştır. Politik çatışmalar bir süre sonra toplumsal tepkilere dönüşmüş, ülkemizde 1980 darbesiyle sonuçlanacak zemini hazırlamıştır. Bu bakımdan 1980'li yıllarda ülkemizde görülecek derin toplumsal değişimin temel zemini 1980 darbesi olmuştur.

Ülkelerin sınırlarına bağlı kalmayan, küresel hale dönüşen politikalar 1980'li yıllarda yeni bir yaşam biçiminin hızla yayılarak, zirveye çıktığı bir dönemi de işaret eder. Tüketim temelli yaşam biçimi bireyselleşmeyi ön plana çıkarırken, sahip olabilmeyi insanın birincil amacı olarak sunmaya başlamıştır. İhtiyaçtan öte sahip olmak için sahip olunan, haz

nesnesi olgusu, nesneleri aşarak kavramlara da sirayet etmeye yine bu dönemde başlamıştır. Her şeyin tüketim unsuru olabildiği bu yeni yaşamsal alışkanlık ve bu alışkanlıklara paralel olarak üretime konulan tüketim ürünlerinin arzu nesneleri haline getirilme görevi kadın imgesi tarafından üstlenilmiştir. Öteden beri mülkiyet kavramının temelinde konumlanan kadın kimliği, bu sefer kendisiyle birlikte diğer tüketim ürünlerinin kalabalıklara pazarlanmasının ana figürü halini almıştır. Bireyselliği yüceltilen insana örnek olarak gösterilen güçlü kadın figürleri yeni yaşam tarzının ilk uygulayıcıları olarak tüm dünyaya tanıtılırken görünenin aksine bu kadınlar vasıtasıyla yeni tüketim ürünlerinin pazarlanması sağlanmıştır. Yaratılan Madonna gibi figürler, yeni tip insanın örneği ve idolü olarak sunulurken, bu figürler vasıtasıyla yeni bir kültür anlayışı ve tüketim ürünlerinin küresel boyutta sunumu yapılmıştır.

Küresel boyut kazanan yeni yaşam tarzını, 12 Eylül'ün ertesinde, darbe politikaları gereği apolitize edilmiş bir toplum olarak karşılayan Türkiye, bu dönemde, sanayileşmeye uyumda yaşadığı sorunlarla birlikte ortaya çıkan toplumsal kırılmalar nedeniyle tam bir bocalama süreci yaşamıştır. Köyden kente göç ile başlayan toplumsal sorunlar, Batı'dan ithal, yeni yaşam tarzının bombardımanına savunmasız yakalanmıştır. Geleneklerine bağlı toplumsal yapı ile tüm dünyayı etkisi altına alan Batı merkezli yaşam tarzı arasındaki derin uçurumlar yeni sorunları da beraberinde getirmiştir. Yeni yaşam tarzı ile, kırsaldan kente göç etmiş, kente tamimiyle adapte olamamış melez bir kültür ortaya çıkarken, kültürü sanat dahil farklı alanlarda etkileyecek bu olguya arabesk adı verilmiştir.

Yeni ekonomik düzen ve paralelinde gelişen yaşam tarzına geçişi hızlandıran, 1980 darbesi sonrası yönetimi ele alan Özal hükümeti olmuştur. Özal yönetiminde uygulanmaya başlanan, yeni dünya düzenine paralel uygulamalar, dünya ile entegrasyonu hızlandırırken, dünya genelinde görülmeye başlayan ekonomik sınıflar arasındaki uçurumun derinliğini arttırmıştır. Türkiye'de yeni zengin bir sınıf oluşmaya başladıkça toplumsal ve kültürel yapı da dönemin biçimleyici anlayışıyla yeniden şekillenmeye başlamıştır. Batı kaynaklı küresel politikaları ilk olarak gözlemleyenler, eğitimleri için yurtdışında bulunan sanatçılar olmuştur. Söz konusu sanatçılar Türkiye'ye döndüklerinde toplumsal yapıyı derin etkileyen yeni düzenin etkilerini çalışmalarına yansıtırken, bu politikaların topluma etkilerini öngörmüşlerdir. Diğer taraftan bu yaşam tarzını çalışmalarına konu edişleri, bu

politikaların ülkemizde yürürlüğe girmesinin ön adımları olarak görülebilir. 1960'lı yılların son dönemlerinde Avrupa merkezli olmak üzere ortaya çıkan ve kısa zamanda tüm dünyaya yayılan özgürlükçü hareketlerin ülkemize geçişini, kadını konu eden çalışmalarıyla ön ayak olan sanatçılara benzer bir gelişme, 1980'li yıllarda yaşanan değişimde de söz konusu olmuştur. Erdağ Aksel, Bedri Baykam ve Burhan Doğançay gibi sanatçılar, A.B.D merkezli yeni düzenin oluşumunu yerinde gözlemlemişler, yeni düzenin etkileri ülkemize tam olarak ulaşmadığı bir dönemde bu konuda çalışmalar ortaya koymuşlardır. Nur Koçak, Tomur Atagök gibi sanatçılar 1980'li yılların getireceği derin değişimin ilk etkilerini yakından hissetmiş, çalışmalarını tam da tüketim kültürünün yaptığına paralel kadın imgesi üzerinden ele almaya başlamışlardır. Batılı kültürün takip edilmesinde, dönemin birincil kaynağı olan yazılı medya, tüm bu sanatçıların konu olarak faydalandığı, çalışmalarına malzeme edindikleri bir mecra halini almıştır. Kolaj gibi dönemin geçerli plastik teknikleri, yazılı medyayı bir bilgi ve esin kaynağı olmaktan öte, çalışmaların malzemesi haline getirmiştir.

1980'den itibaren yürürlüğe giren ekonomi ve kültür politikalarının, insan yaşamına atadığı yeni değer, ilke ve beklentiler, yaşam koşullarının da bu hedefler çevresinde şekillenmesini sağlamıştır. Bu doğrultuda oluşmaya başlayan gelir dağılımı yeni ekonomik gruplar meydana getirirken, yeni tip bir zengin sınıfın ortaya çıkmasıyla, sanatın da metalaşmasını beraberinde getirmiştir. Sanatın metalaşması, önceleri sayıları yok denecek kadar az olan sanat galerini teşvik etmiş, sayıları artmaya başladıkça sanatsal üretim de bu doğrultuda genişlemiştir.

1980'li yıllarla birlikte bugün yaşamaya alıştığımız dünya algısının oluşmasında en büyük etki medyanın kullanımı olmuştur. Her şeyin tüketim ürünü olarak sunulabildiği toplumsal algının oluşmasında medya ve medyanın ortaya koyduğu reklam olgusu her şeyin insanların tüketimine sunulabilecek ürün olabileceğini kanıtlamıştır. Reklamı yapılanın var olabildiği, mevcut olanın varlığının reklama bağımlı olduğu bir görsel algı sistematiği meydana gelmiştir. Reklamlarda en çok kullanılan, bir anlamada en çok tüketilen her zamanki gibi kadın imgesi olmuştur. Öyle ki günümüzde hala yürürlükte olan yaklaşımda, tüm tüketim ürünleri kendi içlerinde cinsiyet karakterleri temelinde kategorize edilmiş, dişil karakterde ürünlere daha geniş yer verilmiştir.

1980’li yıllarla başlayarak ilerleyen kısa süreçte zirveye çıkan ve hala mevcut yaşamsal alışkanlıkların merkezinde bulunan kültürel yaklaşımlar sanatın da bu yönde evrimine neden olmuştur. Bu süreçte sanatın sadece yüzey estetiğiyle var olabilen, arzu nesnesi halinde kendini var edebilen yapısı, günümüz sanatıyla ilgili tartışmaların başında gelmektedir.

KAYNAKLAR

Ahmad,F.,(2007),*Modern Türkiye'nin Oluşumu*,İstanbul:Kaynak Yayınları.

Alver,A.,(2012),"12 Eylül 1980 Askeri Darbesi 'Devrimciler' ile 'Yüz: 1981' Romanlarından Hareketle 12 Eylül Döneminde Yaşanan Devlet Güdümlü Baskı ve Şiddet Sorunsalı",*Dede Korkut T.D.v.E.Arş.Dergisi*,1(1), s.5-22.

Antmen,A.,(2011),"Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri Neden Pembe?,*Türkiye'de Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar*,İstanbul:İstanbul Modern Müzesi Yayınları, s.45-52.

Atar,K.,(2014),"1980 Sonrası Figüratif Türk Resminde Realist Yaklaşımlar ve Kültürel Değişimle İlintisi"(Yüksek Lisans Tezi),Dokuz Eylül Üniversitesi.

Balık,M.,(2009)"Türk Romanında 12 Eylül Darbesi",Turkish Studies International Periodical For the Languages,Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4 /1-II Winter,2373–2411,2009,Ankara.

Bali,R.,(2007)*Tarz-ı Hayattan Life Style'a Yeni Seçkinler,Yeni Mekanlar,Yeni Yaşamlar*, İstanbul:İletişim Yayınları.

Balkanlı,A.,(2002),"Küresel Ekonominin Belirleyici Faktörleri Üzerine",*Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*,21(1),s.13-26.

Baykam,B.,(1984),"80'li Yıllar"Sergi Kataloğu(Editör Belirtilmemiş),İstanbul: Galeri Baraz.

Baykam,B.,(2014),*Bedri Baykam's Press Book 1963-2013*,İstanbul:Pramid Yayıncılık.

Baykam,B.,(1997)İç Manzaralar Gazetesi, Mayıs 1997,7-9.

Bayraktar,Z.,(1983)“Bir Kadın Dergisi Üzerine: Kadınca” Gazi Üniversitesi BYYO Dergisi,sayı:2,s.13-25.

Bayri,H.,(2008),“Türkiye’de Kimlik Siyaseti Sorunu ve Ulusal Kimlik”(Doktora Tezi) Atatürk Üniversitesi.

Baytal,Y.,(2007),“ Demokrat Parti Dönemi Ekonomi Politikaları 1950-1957”,*Ankara Üniversitesi Atatürk Yolu Dergisi*,(Sayı:40),s.545-567.

Bek,G.,(2007),“1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam” (Doktora Tezi),Hacettepe Üniversitesi.

Bostancı,N.,(1995),*Toplum, Kültür ve Siyaset*, Ankara:Vadi Yayınları.

Bulut,F.,(2011),“68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye’de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı”,*Dokuz Eylül Üniversitesi Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*,(Sayı: 23),s.123-149.

Çelenk,S.,(2010),“ Kadınların Medyada Temsili ve Etik Sorunlar”,*Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*,(Sayı:2010.1),s.229-236.

Çubuk,M.,(1977),“2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu Sonuç Bildirgesi” 2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Planlama-Programlama Grubu, İstanbul:Araştırma No:2.

Demir,D.,(2013),“Gülsün Karamustafa ve Arabesk”,Salt Araştırma Programları.

Demir,R.,(2011), “Burhan Doğançay ve Serileri”(Yüksek Lisans Tezi),Cumhuriyet Üniversitesi.

Donat,Y.,(1987),*Özal’lı Yıllar 1983-1987*,Ankara: Bilgi Yayınları.

Doğançay,B.,(2008),Kolaj-Dekolaj Sergi Katalogu,Pera Müzesi Yayınları.

Duben,İ.,(Tarih Belirtilmemiş),"Love Book"Sergi Kataloğu,Stephen Gang Gallery, New York.

Duben,İ.,ve Yıldız, E.,(2008),*Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Dursun,Ç.,(2011),"Türkiye'de 1975-2010 Arasında Haber, Habercilik ve Gazetecilik Çalışmalarında Kadın Sorunlarına Bakış ve Feminist Yaklaşımlar",*Birkaç Arpa Boyu: 21.Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar*,Derleyen: Serpil Sancar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları,s.603-647.

Ekin,V.,(2010),"Tüketim Toplumu, Hedonizm ve Araç Olarak Yazılı Basın" (DoktoraTezi),Marmara Üniversitesi.

Erkekçe Dergisi,Ocak 1981,(Kapak), İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Fukuyama,F.,(1992),*The End of History and the Last Man,* England:Penguin Press.

Gülalp,H.,(2003),*Kimlikler Siyaseti*,İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek,N.,(2007), *Vitrinde Yaşamak:1980'lerin Kültürel İklimi*,İstanbul: Metis Yayınları.

Hürriyet Gazetesi,11 Mayıs 1975,s.11,Anonim,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Hürriyet Gazetesi,13 Nisan 1975,s.7,Anonim İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Hürriyet Gazetesi,19 Nisan 1975,s.7,Anonim,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Hürriyet Gazetesi,24 Nisan 1975,s.8,İlan,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Hürriyet Gazetesi,27 Nisan 1975,s.5,Kamil Muştu,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Hürriyet Gazetesi,29 Nisan 1975,s.5,Anonim,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Hürriyet Gazetesi,5 Ocak 1976,s.3,Dış Haberler,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Hürriyet Gazetesi,22 Ocak 1976,s.5,İlan,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Hürriyet Gazetesi,5 Şubat 1976,s.2-4-7,Reklam,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Hürriyet Gazetesi,16 Ekim 1981,s.11,Reklam,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Hürriyet Gazetesi,22 Ekim 1981,s.7,Reklam,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Hürriyet Gazetesi,8 Kasım 1981,s.3,Reklam,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Hürriyet Gazetesi,18 Kasım 1981,s.1,Anonim,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Hürriyet Gazetesi,15 Haziran 1983,s.1,Genel Görünüm,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Hürriyet Kelebek Gazetesi,13 Nisan 1984,s.1,Genel Görünüm,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Işık,D.,"1980 Sonrasında Türk Yazılı Basınının Etik Açıdan Değerlendirilmesi",(Yüksek Lisans Tezi),Selçuk Üniversitesi.

İleri,D.,(2012),"1980 Sonrası Sanat ve Reklam Üzerine Temel Yaklaşımlar",(Yüksek Lisans Tezi)Gazi Üniversitesi.

İzmirli,R.,(2014)," Dönüşümcü Bir Lider Olarak Turgut Özal",*Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*,(Sayı : 42),s.245-256.

Kadınca Dergisi,Mayıs 1982,s.14,Reklam,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Kadınca Dergisi,Haziran 1994,s.17,Reklam,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Kadınca Dergisi,Kasım 1980,Kapak,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Kadınca Dergisi,Mart 1982,s.63,Magazin Servisi,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Kadınca Dergisi,Temmuz 1982,s.43,Anonim,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Kadınca Dergisi, Ekim 1983,s.24,Anonim,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Kahraman,H.B.,(2013),*Türkiye'de Çağdaş Sanat*,İstanbul:Akbank Yayınları.

Karaarslan,S.,(2010),"1980 Sonrası Türk Toplumunda Din Eksenli Dönüşümlerin Kadın Kıyafetlerinin Değişimine Yansımaları",(Yüksek Lisans Tezi)Marmara Üniversitesi.

Karabıyık,İ. ve Uçar,M.,(2010),"Türkıye'de 1980 Sonrası Uygulanan IMF Destekli İstikrar Programlarının Ekonomik Açıdan Değerlendirilmesi",*Akademik İncelemeler Dergisi*,5(10),s.37-58.

Kıyar,N.,(2007),"Çağdaş Türk Sanatında Figüratif Resmin Kültürel Değişim İle İlintisi",(Yüksek Lisans Tezi),Selçuk Üniversitesi.

Koçak,N.,(2000),"Vitrindekiler III"Sergi Kataloğu,Mine Sanat Galerisi, İstanbul.

Köroğlu,A.,(2012),"Türkiye'de 1990'lı Yıllarda Ortaya Çıkan Siyasi Liberalizm Pratikleri",*İnsan ve Toplum Dergisi*,2 (3),s.119-132.

Kupsit,D.,(2004),*The End of Art*,England : Cambridge University Press.

Madra,B.,(1986) “Burhan Doğançay’ın Resimleri Üzerine”,*Sanat Çevresi Dergisi*, (Sayı: 93),s.8-9.

Malkoç,E.S.,(2013),“Yeni Toplumsal Hareket Olgusu ve Türkiye’de 1980 sonrası Yeni Toplumsal Hareketler”(Doktora Tezi),Sakarya Üniversitesi.

Milli Kültür Dergisi,Kasım 1978,Kapak,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Milliyet Gazetesi,25 Ekim 1981,s.6,Anonim,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Milliyet Gazetesi,16 Aralık 1981,s.1,Bora Eskişehir,Milliyet Gazete Arşivi.

Milliyet Gazetesi,18 Nisan 1984,s.11,Reklam,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Milliyet Gazetesi,12 Temmuz 1985,s.5,Reuter,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Milliyet Gazetesi,25 Ağustos 1985,s.13,Anonim.İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Milliyet Gazetesi,20 Ekim 1986,s.5,Reklam,Milliyet Gazete Arşivi.

Milliyet Gazetesi,11 Kasım 1989,s.1,Anonim,Milliyet Gazete Arşivi.

Milliyet Gazetesi,10 Temmuz 1995,s.3,Mehmet Taşçıoğlu,Milliyet Gazete Arşivi.

Milliyet Gazetesi, 16 Temmuz 1995,s.3,Reklam,Milliyet Gazete Arşivi.

Milliyet Gazetesi, 5 Nisan 1996,s.11,Yalçın Çınar,Milliyet Gazete Arşivi.

Moran,B.,(1994),*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*,İstanbul: İletişim Yayınları.

Muraz,Ö.,(2009)“Nur Koçak’ın Pop Sanat, Foto-gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi”(Yüksek Lisans Tezi),Çukurova Üniversitesi.

Oktay,A.,(1993),*Türkiye'de Popüler Kültür*,İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Oktay,A.,(1987),*Toplumsal Değişme ve Basın,1960-1986 Türk Basını Üzerine Uygulamalı Bir Çalışma*,İstanbul: BFS Yayınları.

Ötkünç,Y.,(2007),"1980'li Yıllarda Türkiye Sanat Ortamının Değerlendirilmesi"(Yüksek Lisans Tezi),İstanbul Kültür Üniversitesi.

Özdemir,M.,(2009),"1980 Sonrası Türk Toplumunun Yazılı Basın Yoluyla Siyasi Yaşama Dair Bilgilendirilme Süreci"(Yüksek Lisans Tezi),İstanbul Üniversitesi.

Özgen,M.,"1980 Sonrası Türk Medyasında Gelişmeler Ve Magazinleşme Olgusu",2 nd International Symposium, Communication in the Millenium: A Dialogue Between Turkish and American Scholars,İstanbul,17-19 Mart 2004,vol.2,s.465-477.

Pelvanoğlu,B.,(2009), "1980 Sonrası Türkiye'de Sanat : Dönüşümler"(Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi.

Sağlam,M.,(1996),"Doğançay'ın Sanatında Üslubal Tavır ve Toplumsalın Yorumu" *Gençsanat Dergisi*,Şubat 1996,(18),s.17-21.

Schroeder,K.S.,(2007),*Popüler Feminizm: Türkiye ve Britanya"da Kadın Dergileri*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Selz,P.,(1986),*Bedri Baykam; İnsan Serüveninden Dramlar*,Yayınevi Belirtilmemiş.

Şahin,C.,(2005),"Türkiye'de Gençliğin Toplumsal Kimliği ve Popüler Tüketim Kültürü" *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*,25(2),s.157-181.

Şahiner,R.,(2015),*Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*,İstanbul: Ütopya Yayınları.

Tekeli,Ş.,(1990), *Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Tekin,E.,(2007),"1980 Sonrası Türkiye'de Feminizmin Görünümü" (Yüksek Lisans Tezi),Kocatepe Üniversitesi.

Türker,D.,(2009),"Basın İlanlarında Kadın İmgesi ve Cinsellik"(Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi.

Ulusal Kültür Dergisi,Temmuz 1978,Kapak,İstanbul:Atatürk Kitaplığı Arşivi.

Zabun,B.,(2009),"Temel Toplumsal Bir Kurum Olarak Ailenin Sosyoloji Öğretim Programlarında Yer Alış Durumu", *Aile ve Toplum Dergisi*,5(17),s.97-103.

Zürcher,E.J.,(2008),*Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*,İstanbul: İletişim Yayınları.

http://www.alasayvan.com/(19 Nisan 2015)

http://www.alaattinbender.com/(01 Aralık 2014)

http://www.bedribaykam.com/(24 Mart 2015)

http://www.gazetearsivi.milliyet.com.tr/(14 Aralık 2014)

http://tr.habervesaire.com/(23 Mart 2015)

http://www.mehmetguleryuz.com/(21 Aralık 2014)

http://www.milliyetsanat.com/(18 Ocak 2015)

http://www.saltprogramlar.blogspot.com.tr/(3 Mart 2015)

http://www.sanalmuze.org/(27 Nisan 2015)

https://tez.yok.gov.tr/(02 Temmuz 2014)

https://www.tr.wikipedia.org/(23 Haziran 2015)

http://www.turkishpaintings.com/(13 Şubat 2015)

http://turkagram.com/(28 Nisan 2015)

ÖZGEÇMİŞ

Deniz Sağdıç, 1982 yılında Mersin'de doğdu. 1999 yılında Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anabilim dalında sanat eğitimine başladı. Eğitiminin ikinci yılında kendi özel atölyesini kurarak resim eğitimleri vermeye, çeşitli projelerde yer almaya başladı. 2003 yılında aynı üniversiteden, fakülte birincisi olarak mezun oldu. Mezuniyet başarısının getirdiği tüm akademik davetlere karşın, çalışmalarını ülkenin sanat başkentinde sürdürmek üzere atölyesini İstanbul'a taşıdı. Yedinci kişisel sergisini 2015 yılının Aralık ayında izleyiciye sundu. Ulusal ve uluslararası birçok projede yer alan Sağdıç, Plastik Sanatlar Yüksek Lisans programına tam başarı bursu ile kabul