



Kadın Kimliği Ve Toplumsal Sorunlarının Çağdaş Türk Sanatına Yansımaları*

Reflections Of Women's Identity And Their Social Problems On Comtemporary Turkish Art

Dr. Öğr. Üyesi Yener PINARBAŞ

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim -İş Eğitimi AD. Tokat, Türkiye
ORCID: 0000-0001-5617-0859

ÖZET

Günümüzde küreselleşmenin olumlu bir etkisi olarak kültürel etkileşim dünya genelinde yaygınlık kazanmıştır. Bu durum Türk sanatını kavramsal ve biçimsel açılarından etkilemiş, çağdaş sanat çevresinin güçlenmesine ve dünya sanat ortamında tanınır olmasına yardımcı olmuştur. Buna bağlı olarak zenginleşen sanat ortamında kadınların toplumsal alanda yaşadığı meseleler özellikle 1990'lı yıllar sonrasında sanat yapıtlarında daha sık görünür hale gelmiş, bu yönelim artan bir ivmeyle kadın sanatçılar arasında benimsenmiştir. Bu yazı kapsamında Türkiye'de son otuz yıldır feminist sanat alanında üretimlerde bulunan kadın sanatçılar ve sanat yapıtları incelenecektir. Bu amaçla, 1960'lardan itibaren Feminist sanatın dünya ve ülkemizde gelişimine yer verilerek, 1990 sonrası kadın sanatçıların feminist sanat alanındaki üretim biçim ve söylemleri irdelenecektir. Bu dönemin sanatçılarının cinsiyetler arası eşitsizliklere, kadın kimliğine yönelik sosyokültürel kısıtlamalara ve kadına yönelik şiddete karşı itirazları sanat alanına taşıdıkları görülmektedir. Bu bağlamda üretilen sanat yapıtlarının alt metninde yer alan kavramsal referanslar ortaya konarak, yapıtların üretim biçim ve tekniklerine odaklanılacaktır. Sanatçıların çalışmalarındaki da ki kavramsal metin ile görsel üretim tercihleri arasındaki bağlantılar ortaya konarak, meseleye yönelik eleştiri ve itirazları ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler; Çağdaş Türk Sanatı, Kadın, Cinsiyet, Feminizm

ABSTRACT

Today, cultural interaction has become widespread throughout the World as a positive effect of globalization. This situation has influenced Turkish art in conceptual and formal aspects and help the contemporary art environment to be strengthened and to be recognized in the World art environment. Accordingly, in the enriched art environment, the issues that women face in the social field have become more visible in the artworks especially after the 1990's and this orientation has been embraced with increasing momentum among women artists. In the scope of this paper, last three decades, in the field of contemporary feminist art in Turkey female artist and artworks will be examined. For this purpose, by giving place to the development of Feminist art in the World and in our county since the 1960s, the production forms and discourses of women artist after 1990 in the field of feminist art will be examined. It is seen that the artists of this period carried gender inequalities, socio-cultural restrictions on women's identity and objections to violence against women into the field of art. In this context, by presenting the conceptual references that takes place in the subtext of the artworks produced, the production methods and techniques of the works will be focused. The connections between the conceptual text and visual production preference, criticism and objections to the matter in their art works will be revealed.

Key Words: The Contemporary Turkish Art, Women, Gender, Feminism

* Bu makale, 2017 yılında tamamlanan "1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanatında Politik Yaklaşımlar" başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden yararlanarak kaleme alınmıştır. Makalenin hem teorik kurgusu hem de ele alınan örnekler bu tezden devşirilmiş olsa da, metin olarak yeniden tasarlanmış ve bu haliyle neşredilmiştir.

1. GİRİŞ

1960'lı yıllarda ortaya çıkan özgürlük hareketleri tüm toplumsal alanlarda olduğu gibi sanat alanını da derinden etkilemiştir. Sanat biçimsel açıdan yenilikçi yöntemlerle özgürleşip çeşitlenirken, kavramsal olarak toplumsal bir varoluş ve mücadele alanına dönüşmüştür. Bu dönemde cinsiyetler arası eşitsizliklere güçlü bir biçimde karşı çıkılmış, sanat alanında feminist mücadele yaygınlaşarak erkek egemen anlayış karşısında hak ve özgürlüklerin talep edildiği bir mecra olarak güçlenmeye başlamıştır. Feminizm hareketinden etkilenen sanatçılar, iktidar erkinin, toplumu yönetmenin bir

yolu olarak kadın bedenini kontrol etmesine etkin bir biçimde itiraz etmişlerdir. Toplumsal her alanda olduğu gibi; “beyaz, erkek dahi”nin maskesi düşmüş, Feministler sanat dünyasındaki erkek egemenliğine meydan okumuş ve kadınların dışlanmasını sağlayan değerlendirme ölçütlerini yeniden şekillendirmek için büyük uğraş vermişlerdir” (Stallabras, 2010. s.2.).

Gelişmiş ülkelerle kıyaslanırsa seçme ve seçilme hakkı Türkiye de hayli erken bir tarihte kadınlara tanınmıştır. Cumhuriyetin ilanı sonrası kadının gündelik hayatta erkeklerle eşit şartlarda var olmasına önem verilmiştir. Ancak yüzyıllardır süregelen kültürel, gelenek temelli anlayışlar kadınların toplumsal yaşamda tam manasıyla erkeklerle eşit statüde olmasını engellemiştir. Süregelen namus cinayetleri, kız çocuklarının okutulmaması, reşit olmadıkları yaşta evlendirilmesi, son yıllar da medyanın gündeminden düşmeyen kadın cinayetleri kadının toplumsal varlık mücadelesini güçlü bir biçimde engellemektedir. Bu dezavantajlı duruma bir de kapitalist tüketim toplumunda kadının cinsel meta olarak görülmesi, kadınlara dayatılan güzel ve çekici olmak gibi “modernlik” anlayışıyla maskelenmiş yönlendirme ve müdahaleler eşlik etmektedir.

Ülkemizde, kadın hak ve özgürlüklerini toplumsal bir sorun olarak gündeme getiren feminist sanatın ilk örnekleri 70’li ve 80’ yıllarda görülmekle beraber 1990’lı yıllarda artan bir ivmeyle Türk kadın sanatçıları arasında benimsenmiştir. Bu muhalif anlayış, Türkiye’de kadın kimliğinin erkeklerle eşit görülmemesi, ikinci plana atılmasına ve kadına yönelik şiddete itiraz ederek meselenin sanat alanında görünür olmasına ve toplumsal farkındalığın oluşumuna katkı sağlamıştır. Bu yazıda, Türk çağdaş sanatında, özellikle 1990 sonrası kadın sanatçıların sanat yapıtları üzerinden; kadının kimliğinin toplumsal cinsiyet algısındaki geleneksel bakışa ve kadına yönelik şiddet olgusuna getirdikleri eleştiri ve itiraz biçimleri irdelenecektir.

2. KADIN KİMLİĞİ VE TOPLUMSAL SORUNLARININ ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINA YANSIMALARI

2.1. Dünya ve Türkiye’de Feminist Sanata Genel Bakış

20. yüzyıl boyunca yaşanan bilimsel ve teknik gelişmeler önceki yüzyıllara kıyasla baş döndürücü bir hızla gelişme göstermiştir, hayatın tüm alanları biçimsel ve kavramsal olarak dönüşüm ve değişime uğramıştır. Sanat, bu değişim ve dönüşümün en çarpıcı biçimde yaşandığı mecralardan biri olmuş, yüz yıllarca hüküm süren akademik anlayışın hakimiyeti son bulmuştur. Sanattaki bu değişimleri, biçimsel ve kavramsal olarak iki boyutta ele almak mümkündür. Sanat biçimsel açıdan geleneksel ifade biçimlerinden uzaklaşmış; resim ve heykelin sınırlı mekânsal olanakları yerini neredeyse sınırsız sayıda yeni yöntem bırakmıştır. Bu yeni ifade biçimleri; sanatta hazır yapıt kullanımından, sanatçının kendi bedenine, izleyicilerin de katılımıyla gerçekleşen interaktif sanat aktivitelerine kadar uzanmaktadır. Bununla birlikte dijital mecraların kullanımı; sanat eserinin izleyiciyle buluşmasında zaman ve mekân mevhumlarının sınırlarını zorlayan bir nitelik kazandırmıştır. Sanatın değişimindeki ikinci boyut kavramsal alanda gerçekleşmiştir. Sanatçılar sosyal ve psikolojik olarak sanatın işlevini yeniden tanımlamışlardır. Sanat, yüz yıllar boyunca üst sınıfların ve dinsel alanın; kaygı, beğeni, üstünlük sağlama amaçlarına hizmet etmiş, günümüzde ise; sıradan insanın kaygı ve hazlarından, toplumsal sınıf çatışmalarına, beşeri her alandaki sorun ve olgularla yoğun biçimde ilgilenir hale gelmiştir.

1960’larda dünya genelinde yaşanan özgürlük hareketlerinden yoğun biçimde etkilenen bireysel hak ve özgürlük taleplerinin ön plana çıktığı bir sanat anlayışının dünya çapında kabul gördüğünü vurgulamak gerekir. Bu bağlamda feminist sanatın; 1960’lı yılların özgürlük hareketlerinin etkisiyle; başta ırkçılık ve cinsiyetçilik olmak üzere her türlü ayrımcılığın sorgulandığı ve itirazların dillendirildiği bir atmosferde doğmuş olduğunu ifade etmek gerekir.

Feminist sanata dâhil sanatçılar, kadının kimliğinin tarihsel açıdan toplumda ikinci plana atılmasına, klasik sanat anlayışı içerisinde kadının cinsel bir nesne olarak görülmesine karşı çıkmışlardır. Sanat alanında erkeklerin egemenliğinin nedenlerini ortaya koyarak sanat tarihinin farklı bir bilinçle yeniden sorgulamasına neden olmuşlardır. Bu sanatçıların, yapıtlarının biçimsel yönü ve kavramsal içeriğiyle; cinsler arası eşitsizliğin toplum nezdinde kadınlar lehine yeni bir bilinçle sorgulanmasına katkı sunarak farkındalık oluşturmuştur.

Feminist sanatçılar pek çok üretim yöntemi kullanmaktadırlar. Ancak birbirinden farklı bu yöntemler arasında kadın sanatçıların önemli bir kısmı yapıtlarında kendi bedenlerini kullandıkları için performatif öğeler ön plana çıkmaktadır. Muhalif bir sanat aracı ve yapıtı olarak bedeninin kullanması 20. yüzyıl başından itibaren; sanatçılar arasında görülmüş, 1950'ler sonrası giderek yaygınlaşmış, 1970'ler den itibaren yeni bir sanat, ifade biçimi ve akımı olarak kabul görmüştür. Bu ifade biçimi; kimi zaman tek kişilik, ya da grup sanatçı tarafından gerçekleştirilirken seyirci önünde ya da seyircisiz, seyircinin tamamen edilgen olduğu ya da etkinliğe katıldığı, süre kısıtlamasının olmadığı geniş imkân ve yaratıcı olanaklara sahiptir. Performanslar çoğu zaman canlı icra edilmelerine karşın, performans esnasında çekilen video ve fotoğraflar bu sanat türünün değişik disiplinleri bünyesinde birleştirmesine ve yeniden üretilerek farklı zaman ve mekânlarda görsel olarak sergilenip geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır. Bu yeni teknik imkanlar, 1960'lar sonrası feminist kadın sanatçılar tarafından büyük ölçüde benimsenmiştir. Sanatçıların bu tercihinde, konvansiyonel yöntemler olarak görülen resim ve heykel vb. sanatlarının çağlar boyunca erkek sanatçılar tarafından icra edilmesine duyulan yakın veya uzak bir tepkisellikle, “eril söylemi temsil eden” sanat anlayışıyla bağların koparılmasında aranabilir. Bu bağlamda 1960'lar sonrası feminist sanatçılar arasında yeni bir sanatsal ifade aracı olarak, yaygınlaşan beden odaklı performanslara çarpıcı örnekler;

“Carloe Schneeman’ın kadın bedeninin bir tür meta haline getirilişini gündeme getiren “Et Şenliği” (1964), Valie Export’un sokaklarda karşılaştığı insanlara bedenine dokunma hakkı tanıdığı “Dokunmatik Sinema” (1968), Elanor Antin’in ideal vücut ölçülerine ulaşabilmek için yaptığı rejimin fotografik günlüğünü tuttuğu “Geleneksel Bir Heykel Yontmak” (1973)... gibi performanslar yalnızca feminist sanatın değil performans sanatının da belli başlı örnekleri arasında sayılabilir. 1980’lerden sonra görülen performansların ilginç yönü... fotoğraf, video ve hatta resim ve heykel gibi disiplinler arası bir ifadeye ulaşmasıdır. Cindy Sherman’ın “İsimsiz Film Serileri”nin performatif boyutu, Bahamalı Janine Antoni’nin çikolata, yağ gibi maddeleri çiğneyerek yonttuğu “Çiğneyiş” gibi performansları, bu anlamda dikkat çekicidir.” (Antmen, 2010; sayfa 243)

Türkiye’de kadın hak ve özgürlüklerini toplumsal bir sorun olarak gündeme getiren sanat anlayışının ilk örnekleri 70’li ve 80’li yıllarda, Nur Koçak, Füsün Onur’un yapıtlarında da görülmüştür. 1990 sonrası küreselleşmenin olumlu bir etkisi olarak ülkeler arası dolaşımın artması sayesinde Çağdaş Türk Sanat ortamı ve sanatçıları, dünya genelinde yaşanan oldukça canlı bir sanat atmosferinin varlığından etkilenmişlerdir. Bu duruma bağlı olarak zenginleşen sanat ortamında kadınların toplumsal alanda yaşadığı meseleler 1990’lı yılların sanat yapıtlarında daha sık görünür hale gelmiş, bu yönelim artan bir ivmeyle kadın sanatçılar arasında da benimsenmiştir. Bu dönemde pek çok sanatçı, kadın sorunlarına dair yapıtlar üretmiş ancak istikrarlı biçimde sanat üretimleriyle bazı isimler öne çıkmıştır. Feminist bakış açısıyla etkili bir dil geliştiren sanatçılar arasında; Canan Şenol ve Şükran Moral’in toplumsal açıdan kadın bedenine bakışını sorgulayan çarpıcı performatif çalışmalarıyla, Neriman Polat’ın kadına yönelik baskıların yansıtıldığı görsel yapıtları öncelikle akla gelen çarpıcı örneklerdir. Bu sanatçıların sergiledikleri muhalif anlayış, Türkiye’de kadın kimliğinin erkeklerle eşit görülmemesi ve ikinci plana atılmasına itirazla, meselenin sanat yoluyla icra edilerek görünür olmasına katkı sunmaktadır.

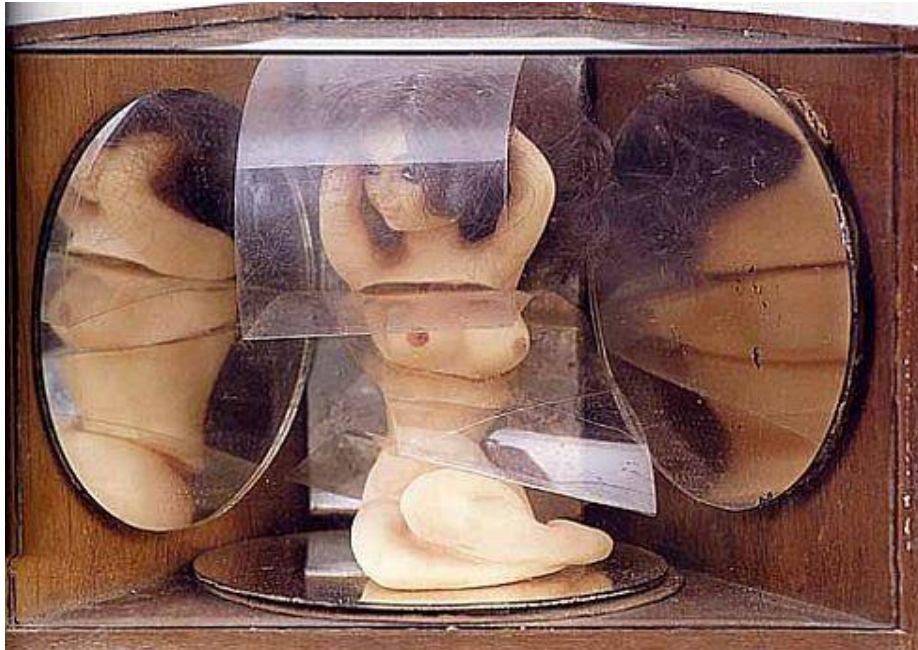
2.2. Çağdaş Türk Sanatında Toplumsal Açıdan Kadına Bakışa Yönelik Eleştiri

Osmanlı’nın son dönemle yaşanan modernleşme hareketi sanat alanında da etkili olmuş, batılı resim anlayışına dayalı eser veren sanatçı kuşakları ortaya çıkmıştır. Bu dönemin resim sanatında kadın

temsili de yerini almıştır. Portre resimlerindeki kadın imgesinin yanı sıra, 1914 kuşağı ressamların pek çoğunun nü çalışmaları olduğu, 1922 yılında ilk sergilenen nü içerikli resmin “üryan” başlığıyla Namık İsmail’e ait olduğu bilinmektedir (www.peramuzesi.org.tr). Cumhuriyet sonrası, çağdaşlık hedefiyle, laik bir devlet ve toplum yaratmak ülküsünü benimsenmiş, medeni kanun kabul edilmiş; kadın ve erkeğin kanun önünde eşit haklar verilmiş, kadına seçme ve seçilme hakkı tanınmış, erkeklerle birlikte karma eğitim alması ve yaşamın her alanında etkin olması hedeflenmiştir. Sanat alanındaysa bu ideallerin bir yansıması olarak; Milli Kurtuluş Savaşı’na ait resimler ve heykeller yaptırılmıştır. Bu sanat üretimlerinde kadın imgesini toplumsal alanda erkeklerle eşit gösteren; kurtuluş savaşında destek veren köylü kadın, alfabe öğretene, öğretmen kadın, şehrili modern kadın imajına yer verilmiştir. Bu konulara ek olarak nü kadın teması da sanat üretimlerinde sıklıkla kullanılmıştır. Sanattaki “olumlu kadın temsili” bir kenara bırakılacak olursa, toplumsal açıdan kadınların yaşadığı sorunların sanata yansıması, 1970’ler sonrasında görünürlük kazanmıştır.

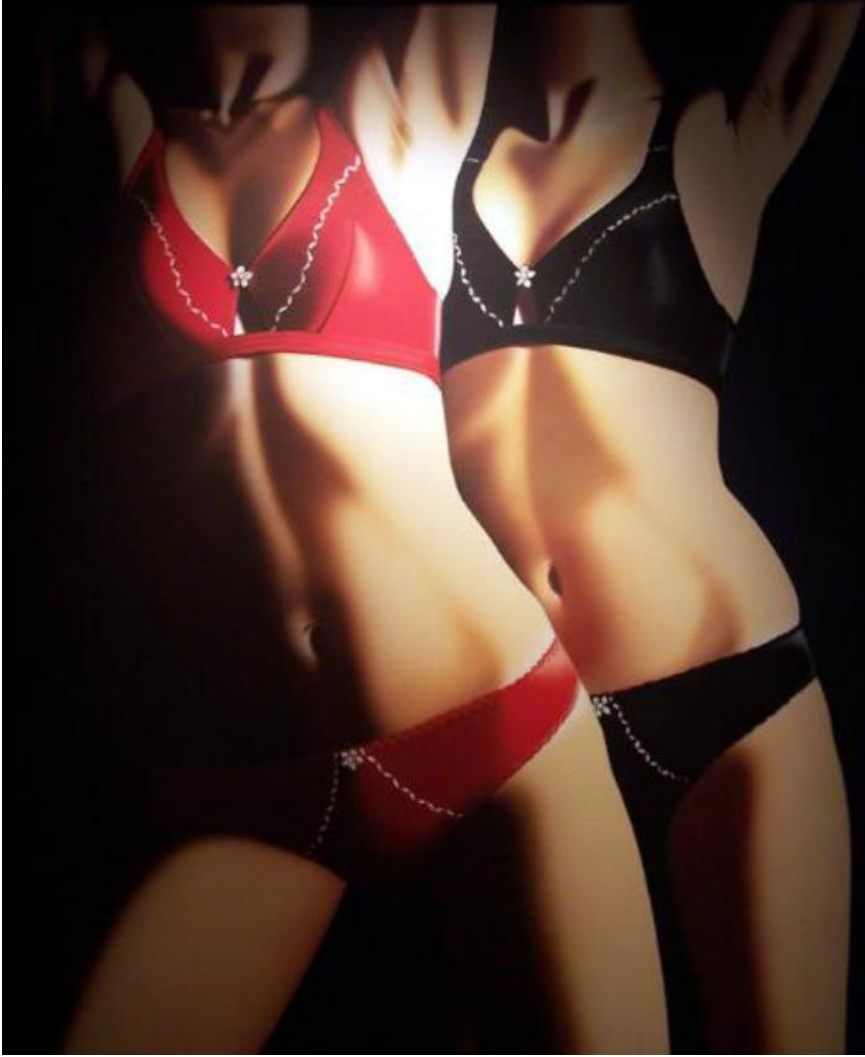
1973 yılında Cumhuriyetin 50. yılı kutlamaları için Atatürk ve devrimler temalı heykellere alternatif olabilecek yeni yöntem ve eğilimlere göre üretilmiş heykellerin İstanbul’da belirlenecek alanlara yerleştirilmesi hedeflenmiştir. Bu amaçla İl Kutlama Komitesi “İstanbul 20 Heykel Projesi” düzenlenmiş, seçilen heykeller kamusal mekanlara yerleştirilmiştir. Bu kapsamda Karaköy semtine yerleştirilen Gürdal Duyar’ın “Güzel İstanbul” başlıklı nü kadın figürü heykeli krize yol açmış, çalışmanın kamusal alanda sergilenmesi ahlaki gerekçelerle engellenerek, heykel Yıldız Parkı’nın ücra bir köşesine yerleştirilmiştir (tr.wikipedia.org). Yaşanan bu olay sanatçılıklar tarafından; sanatın ve sanatçının özgürlük ve ifade alanına müdahale olarak görülmüş, bu duruma itiraz bağlamında Heykeltraşlar Derneği tarafından 1974 yılında “çıplak” temalı bir sergi düzenlenerek, sanatçıların yaratıcı özgür iradesin engellenemeyeceği gösterilmek istenmiştir. Bu sergide yer alan Füsün Onur’un “Nü” başlıklı asemblajı dönemin sanat anlayışı ve alışkanlıklarıyla kıyaslandığında hayli yenilikçi biçim, kavramsal alt metin ve toplumun kadın bedeni üzerine tahakkümü konusunda son derece cesur bir söyleme sahiptir.

Onur’un kullandığı bebek, 1970’li yıllarda araba ve dolmuş dikiz aynalarına asılan, dolayısıyla özel alan - kamusal ayrımı gözetmeksizin çıplak kadın bedeninin gündelik yaşam içinde süs haline getirildiği “kitch” bir nesnedir. Onur, bebeğin plastik vücudunda kesikler açmış, iki yanına yerleştirdiği aynalarla beden üzerindeki parçalanmışlık hissini vurgulamıştır. Yapıtta “nü” olan bebeğin pozunu karikatürize edilmiştir. Bebek “Venüs” aynada kendini seyretmiş, seyirlik çıplaktır. Füsün Onur’un geleneksel sanat tarihinin kodlarıyla oynadığı kadar, etrafında gördüğü kültürel göstergelerin cinsiyetçi kurgularını irdelemekte olduğunu da gösterir. (Antmen, 2012, s.74).



Görüntü 1. Füsün Onur, “Nü” Asemblaj, 1974

1970’li yıllarda kapitalist tüketim toplumunda kadın bedeninin “meta-nesne” olarak gösterilmesi olgusunu sanatına taşımış bir başka kadın sanatçı Nur Koçak’tır. Koçak, batı medyasında yayımlanan afiş ve dergilerde yer alan, tüketim kültürünün sürdürülmesine bilinçli ya da bilinçsiz hizmet eden reklam fotoğraflarından yararlanmışır. Çalışmalarında, kadın bedeninin ve kadına ait nesnelerin medyada kullanım yöntem ve biçimlerini sorgulamıştır. Bu fotoğrafların içerdikleri tüm unsurlarla birlikte birer “haz” nesnesi olarak sunulmasının, kadının toplumsal olarak algılanışını bir yanıyla hem yönlendirdiğini hem de dolaysız olarak dile getirdiğini açığa çıkarmıştır. Foto gerçekçi tuval çalışmaları olan; “Fetiş Nesne-Nesne Kadınlar” serisinde reklam ve dergilerde yayımlanan kadın bedeni ve kadınlara yönelik tüketim ürünlerini olağan boyutlarından da büyük bir boyuta taşıyarak nesneyi fetiş nesneye dönüştürmüş, ayrıca kafalarını keserek modellerini kimliksizleştirmiştir.



Görüntü 2. Nur Koçak, “Kırmızı ve Siyah I”, tuval üzerine akrilik, 162x130 cm., “Fetiş Nesne-Nesne Kadınlar” serisinden 1976.

Koçak’ın 1970’li yıllarda Paris’te öğrenciyken ürettiği “Fetiş Nesnelere ve Nesne Kadınlar” serisi, kadını “haz nesnesi” olarak gören modern, kapitalist tüketim toplumuna hayli güçlü, feminist bir eleştiri getiriyordu. Bu çalışmalar, 2019 yılında Salt Beyoğlu’nda Koçak’ın yaklaşık elli yıllık üretimlerinden oluşan “Mutluluk Resimlerimiz” başlıklı retrospektif sergisinde sergilenerek üretildikleri zaman diliminden daha çok sayıda sanat izleyicisiyle buluşma fırsatı buldu. Koçak’ın 1970’ler den gelen sanatı günümüzde üretilmiş gibi güncelliğini güçlü biçimde korumaya devam ediyordu.

1970 ve 80'li yıllarda Onur ve Koçak tarafından kadın kimliğinin toplumsal açıdan sanatta irdelenmesi Türk sanatı ve sanat çevresi için hayli yenilikçi yöntem ve kavramsal bir dile sahipti. Bu yapıtlar üretildikleri dönemde sanat çevresindeki küçük bir azınlık tarafından bilinmesine karşın, 1990'lar sonrası yeniden gündeme gelmiş, geç te olsa hak ettikleri ilgiyi görmüşlerdir. Yenilikçi sanat yöntem ve dilinin son otuz yılda yaygınlaşmasıyla birlikte, toplumsal cinsiyet meselesi giderek artan bir ivme ve çeşitlilikle Çağdaş Türk Sanatında önemli bir külliyata sahip olmuştur.

John Berger Görme Biçimleri adlı yapıtında; “ilkel toplumdan moderne, kadının, erkek egemen bir toplum kuralları çerçevesinde varoluşundan kaynaklanan; izlenen ve kendini izleyen bir obje olarak yapılanmasından” bahseder;

Kadın, erkekler dünyasında hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Çünkü tarihsel açıdan erkek egemen toplum dinamikler bu yönde yapılandırılmıştır. Bu ona doğduğu andan itibaren dayatılan ve var olması için öğrenmek durumunda bırakıldığı bir gerçekliktir. Berger'e göre kadının kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanır... İkili ilişkilerde, erkekler kadınları seyrederek, kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileri ile ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye – özellikle görsel bir nesneye – seyirlik bir nesneye dönüştür. (Berger, 1999: s.47).

Bu yorumuyla Berger, klasik sanat anlayışındaki çıplak kadın imgesinden, modern toplumda kadın bedeninin medyatik tüketim nesnesi oluşuna, kadınların hem erkekler hem de kadınlar nezdinde seyirlik nesnelere olarak görülmesini ifşa ederek, geçmiş ve günümüzde toplumunda geçerli olan cinsiyetler arası ölçü ve dinamiklere açıklık getirir.

1990'lı yıllar sonrasında Türkiye'de beden ve cinsiyet meselesi dönemin kadın sanatçılarının üretimleriyle sanatsal arenada görünürlük kazanmıştır. Türkiye'de cinsiyet meselesine ait toplumsal kodların kamusal alanlara yansımadaki cinsiyetçi tavra dair çarpıcı bir tepkiler yaşanmıştır. Kadının sosyal konumu, beden ve cinsiyet meselesi üzerindeki iktidar ve toplumun baskısını sorgulayan çalışmalar sanat alanında görünürlük kazanmıştır. Bu alanda üretiminde bulunan sanatçılar arasında Canan Şenol ve Şükran Moral ön plana çıkmaktadır. İki sanatçı da kendi bedenlerini kullanarak performans temelli sanatsal eylemlerini, geniş bir görsel yelpazede fotoğraf, video, minyatür gibi teknikleriyle yeniden üretip çalışmalarının bir unsuru haline getirmektedir. Bunu yaparken Türkiye sanat ortamında daha önce hiç rastlanmamış şok edici biçim ve eylemler sergilerler. Eril söylemde idealize edilerek sanatta nesneleşen kadın bedeni yerine kendi bedenlerini yapıtlarının öznesi yaparak “gerçeği” sunarlar. Şenol ve Moralın, bedeni “kamuya” açarak çıplaklığın seyirlik bir haz nesnesi olmaktan çıkarmaya yönelik çalışmaları, Berger'in ifade ettiği eril söylemin geleneksel bakışını tersine çevrilmesi nedeniyle önemli bir yere sahiptir.



Görüntü 3. Şükran Moral, Bordello/Genelev, Performans, 1997

Şükran Moral'in, çarpıcı çalışmaları arasında, "Üç Kişiyile Evlilik" (1994), "Speculum / Jinekoloji Masası" (1996-1997) "Hamam" (1997) "Bordello / Genelev" (1997), "Leyla ile Mecnun" (2005) başlıklı çalışmaları ilk akla gelenlerdir. Moral, performanslarında toplumsal tabular, erkeklere ait toplumsal kodlar ve mekanlara yüklenen cinsiyetçi sınırları tersyüz ederek sorgulamaktadır. "Bordello – Genelev" başlıklı, 1997 tarihli performansında yüksek kaldırımdaki evlerden birine giderek seks işçisi pozuna bürünür. Bulunduğu mekana "Çağdaş Sanat Müzesi" tabelası asar ve elinde "satılık" ibaresi olan bir yazı tutar. Eylemiyle ilgili olarak, bu tür yer değiştirme performanslarını hep yaptığını, müzelerinde, tıpkı genelevler gibi satış yeri olduğunu, satış olan her yerde, her şeyin bir meta ya dönüştüğünü, kara ve sert bir mizahla ifade ettiğini belirtir. Moral, "...bakanın iktidarıyla bakılanın edilgenliği ilişkisinin kendisi için çok önemli olduğunu ve sanat tarihinin de bu diyalog üzerine kurulu olup olmadığını düşünülmesi gerektiğini söylemiştir" (Çalıkoğlu, 2009, s.18). Moral'in işaret ettiği; sanat tarihinin estetik klişesi olan "seyirlik çıplak kadın" imgesiyle oynayarak onu tersine çevirmiştir. Genelev ve müze ziyaretçisi arasında bir paralellik kurarak; İçeri girmeden önce "objeyi - kadınları" inceleyen, yorum yapan, sonra da satın alanları genelev izleyicileri olarak tanımlamıştır.

Sanatçı Canan Şenol çalışmalarında tabu olarak sayılan konuları, kendi kişisel deneyim ve tecrübelerinden de yola çıkarak ele almaktadır. Genellikle kendi bedenini cesurca kullanarak farklı yöntemlerde ürettiği sanat çalışmaları; tarihsel açıdan kadınların toplumdaki yerinin ev, harem, oda ile kısıtlanmasına dair isyanını dile getirdiği; "Odalık" (1998), "Şeffaf Karakol" (1998), kadınlara özgü yetiler olan doğurganlık, hamilelik ve sonrası süreçleri ele aldığı; "Kibele", "Sancı", "Çeşme" (2000), sanat tarihinde oryantalist bakışa ait kodları sorguladığı; "Türk Lokumu Serisi" (2011) enstelasyon, fotoğraf ve video gibi ifade araçlarıyla ürettiği performans içerikli görsel çalışmaları sarsıcı ve tabu kırıcı nitelikte bir görsel dile sahiptir.



Görüntü 4. Canan Şenol, “Odalık”, 1998, Enstelasyon

1990’lı yıllara ait akıllarda kalan çarpıcı bir çalışma Canan’ın “odalık” (1998) başlıklı enstelasyonudur. Bu çalışmada, doğu kültüründeki “cariye, odalık” statüsünden yola çıkarak, geçmişte ve günümüzde kendine ait bireysel bir yaşamı olmayan kadınlara ve kendine yönelik bakışını ifade etmektedir. Kendi bedenini kullanarak ürettiği transparan fotoğraflarda, utanma, isyan ve mücadele gibi dramatize ettiği davranışları görselleştirmiştir. Bu görselleri şeffaf bir oda içerisine yerleştirerek kadınların çağlar boyunca yaşadığı toplumsal kısıtlamalardan kaynaklanan psikososyal duygu durumu görünür kılmıştır. Canana göre geçmişte olduğu gibi günümüz kadınının da etrafı görünmez “şeffaf” duvarlarla örülmüştür.

Canan bir yandan; çıplak kadın bedeni imgesiyle sadece doğu geleneklerine değil batı sanatındaki oryantalist bakışla çok sık karşımıza çıkan “çıplak” kavramına da gönderme yapar. Diğer yandan çıplak bedenin sergilenmesi yoluyla, İktidara ait, özel olanın kamuya açılması, mahremi kırar. Bu kırılma noktası, söylemlerin yeniden tartışılacağı, kadın bedenin sanat tarihi içinde güdümlü teşhirini yeniden sorgulanabileceği bir zemini de beraberinde getirir. Canan Şenol’un kadını şeffaf bir odaya koyarak yapmaya çalıştığı, erkek egemen bakışın söylemini katlayarak absürtlüğü gözler önüne sürmektir (Yılmaz, 2010, s.127).

Canan, çıplak kadın bedeninin yani mahrem olanın ifşası yoluyla da bir çeşit iktidar yıkma eylemi gerçekleştirmektedir. Buradan hareketle, “Türk Lokumu” başlıklı performatif fotoğraf serisinde, doğuyu gerçek anlamda tanımadıkları halde, batılı erkek bakışın ve fantezilerinin yansıtıldığı oryantalist resmin bir parodisini sergilemektedir. Bu amaçla “Türk Lokumu I ve II” başlıklı çalışmalarında, Fransız ressam Jean Auguste Dominique Ingres’in 1814 tarihli “Büyük Odalık” ve 1842 tarihli “Köle İle Odalık” resimlerini yeniden üretmiş, bu görsellerde idealize edilen kadın imgesi yerine kendi bedenini koyarak “fetiş nesneye” karşı “gerçek” olanı, elinde kitap tutarak ve uzandığı yatağa dizüstü bilgisayar yerleştirerek geçmişi güncelle yer değiştirmiştir. Bu imgesel yer değiştirmeler, iktidarın egemen görüşlerinin ters yüz edilmesini içeren yeni bir karşı söylem yaratmaktadır.

Canan resimlerdeki odalık imgesinin aslında bir temsil imgesi olduğunu gözler önüne serer. Böylece Batılı erkek iktidarın bakışına da meydan okur. Ayrıca odalık resimlerinin yarattığı fetişist kodları kendi bedeninde yeniden sergileyerek bunların fetişizmin sürdürülmesini sağlayan birer kurgu olduğunu vurgular (Taş, 2012, s.106).



Görüntü 5. Canan “Türk Lokumu Serisi I ve II”, 2011

Canan Şenol ve Şükran Moral’in kadın bedenini ve tabu olan çıplaklığı agresif biçimde sanatlarında kullanmaları, kadın ve erkek arasındaki John Berger’in de vurguladığı; gözlenen - gözetleyen ilişkisini ve eril toplumsal normların ifşasına yönelik eylemlerdir. Sanat tarihine, ve toplumsal kodlara yönelik yapıbozum içeren bu çalışmalar, toplumsal cinsiyet meselesinin içerdiği kodların ifşasına ve kadınlar lehine çözümüne yönelik çok katmanlı eylem, amaç ve anlamlar içermektedir.

2.3. Kadına Yönelik Şiddetin Çağdaş Sanata Yansıması;

Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu’nun raporlarına göre; 2013’te 237, 2014’te 294 ve 2015 yılında 303 kadın cinayeti işlendiği, aradan geçen beş yılın sonunda ise olumlu yönde bir değişimin yaşanmadığı ve 2020 yılı raporunda ise; 300 kadın cinayeti işlendiği ifade edilmektedir. Yine raporlara yansıyan verilere göre; kadınlar genellikle en yakınları, kocaları, akrabaları, hatta öz aileleri tarafından öldürülmektedir. 2020 yılı raporunda “şüpheli, sanık ve katiller caydırıcı cezalar almadıkça, önleyici tedbirler uygulanmadıkça şiddetin boyut değiştirerek sürmeye devam edeceği...” ifade edilmektedir. Bu durum kadınların sıklıkla yakınındaki erkeklerin şiddetine maruz kaldıklarını ve öldürüldüğünü göstermektedir. Raporlarda, namus cinayetlerinin bir kısmının bireysel olarak, failin kendi iradesi veya etrafından gördüğü toplumsal baskı sonucu işlendiği belirtilerek, bu durumda kişiyi yönlendirenin töre ve namus kavramları olduğuna değinilmektedir. (Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu 2015 ve 2020 Raporları).

Cinsiyet eşitsizliklerinin giderilmesine yönelik sözleşme ve kanunların tam anlamıyla ve hakkıyla uygulandıklarında meselenin çözümüne yönelik çok önemli katkılar sağlayacağı şüphe götürmez bir gerçektir. Ancak kadınlar; namus, erkeklik onurlarının zedelenmesi, failerin çevrelerinden gördükleri yönlendirme ve baskılar neden gösterilerek cinayetlere kurban giderken, failere verilen cezalarda kanun maddelerinin hakkıyla uygulanmadığına yönelik toplumsal bir algının mevcudiyetini ifade etmek gerekir. Bu algının oluşmasında; töre, namus, ırz cinayetleri sanıklarının sıklıkla, Türk Ceza Kanunu’nun “ceza sorumluluğunu kaldıran veya azaltan nedenler” başlığı altında düzenlenen 5237 sayılı “haksız tahrik indirimi” maddesi kapsamında yararlanarak cezalarında indirimine gidilmesi önemli bir yere sahiptir.



Görüntü 6. "Haksız Tahrik" sergisi, 2009

Bu bağlamda; 2009 yılında Hafriyat Karaköy'de, Küratörlüğünü Canan Şenol'un üstlendiği; "Haksız Tahrik" sergisi; feminist, aktivist, teorisyen ve sanatçılardan oluşan geniş bir katılımı kadınca yönelik şiddeti feminist bakış açısıyla irdelemiştir. Sergi başlığını Türk Ceza Kanunu'nun "ceza sorumluluğunu kaldıran veya azaltan nedenler" başlığı altında düzenlenen 5237 sayılı "haksız tahrik indirimi" maddesinden almıştır. Canan Şenol, serginin kavramsal çerçevesiyle, sergilenen yapıtların biçimsel diline yönelik olarak, "kadın sergisi deyince, şiddete maruz kalmış kadınları konu alarak yaptığı işlerin olduğu sergiler anlaşılıyor. Oysa biz feminist sergi diyerek bir politik duruşta bulunuyoruz..." ifadesiyle serginin sosyopolitik yönüne atıfta bulunmaktadır (Haksız Tahrik Bir Sergi Kitabı: 2009, s:12). Sergiye; vajina biçimindeki enstelyasyondan geçerek girilmekte, vatan, toprak gibi namus anlamları yüklenen, şiddete kurban edilmiş kadınların resimleri sergilenmişti.

Şükran Moral'in 2014 tarihli Galeri Zilberman'da "Welcome To Turkey" "Türkiye'ye Hoş Geldiniz" başlıklı sergisi, ülkemizde kadına yönelik; psikolojik, cinsel, fiziksel şiddeti, çocuk gelinler ve kadın cinayetleri gibi can yakıcı toplumsal sorunları ele almaktaydı. Sergide dünyanın farklı ülkelerinden oluşan kartpostal serilerinin üzerinde, kadına yönelik şiddet olgusunun, ülkemizde raporlara ve basına yansıyan tarihsel ve sayısal verilerine yer verilmişti. Çalışmalar arasında şok edici bir görsel dil kullanan Moral'in "Çocuk Gelin" başlıklı yerleştirmesi; gelinlik giymiş çocuk figürü ve önünde kanlı bir şilteye dönmüş Türkiye haritasından oluşmaktaydı. Bu yerleştirmede kullanılan; gelin giysisi üzerindeki altınlar meselin sosyoekonomik yönüne, kırmızı kuşak bekaret simgesi olarak geleneksel kodlara, figürün önündeki kanlı şilteyse namus cinayeti gibi acımasız ataerkil törelere işaret etmekteydi.



Görüntü 7. Şükran Moral, “Çocuk Gelin” Enstelasyon 155 x 180 x 71 cm, 2014

Şükran Moral, internette yayımlanan sergi tanıtım videosunda; sergiyi düzenleme amacının Türkiye'nin anlatılmayan, konuşulmayan gerçeklerini gün yüzüne çıkarmak ve bunu tartışmaya açmak olduğunu ifade etmektedir. Kadına yönelik şiddet temasına, 2009 yılında Yapı Kredi Bankasının, Kazım Taşkent Kültür merkezinde açtığı “Aşk ve Şiddet - Love And Violence” başlıklı kişisel sergisinde değindiğini, ancak bu serginin temasınsa bütünüyle kadına yönelik şiddet olduğunu, raporlara yansıyan verilerin 2009 dan bu yana kadınların lehine çok daha kötüye gittiğini, bu durumun kendisinde hayal kırıklığı yarattığını bu nedenle sergiyi düzenlemeye karar verdiğini belirtmektedir.

Moral, ziyaretçilerin sergisi mekanına geldiğinde “Well Come To Turkey - Türkiye'ye Hoş geldiniz” cümlesiyle karşılanacağını, aslında bunun hoş bir karşılama olmayacağını, çünkü seyircinin aslında çok üzücü olan trajediler içeren gerçeklerle karşılaşacağını belirtmektedir. Ziyaretçilerin sergi mekanına girdiğinde, kapalı bir kutu içinde sergilenen “Bir Genç Kız İçin Masallar -Tales To a Young Girls” başlıklı, cinsel şiddetin ele alındığı video yerleştirmesiyle karşılaşacağını, buradaki videoyu ancak diz çökerek küçük bir aralıktan izleyebileceğini, videoyu seyirciye diz çökerek izlemeye yönlendirmesinin nedeninin seyirciyi cezalandırmak olduğunu ifade ederek; “... ilk önce biz, bu çocuklara ve kadınlara yapığımız işkence ve ölümlerine neden olduğumuz, geleceklerini ellerinden aldığımız için diz çökelim ve özür dileyelim çünkü suçluyuz...” diyerek, kadına yönelik şiddet olgusunda toplumsal sorumluluğa dikkat çekmektedir. Moral, kadınlar üzerinde kurulan baskılar yoluyla biat kültürü yaratılmak istendiğini; aydınların ve sanatçıların buna karşı bir tutum geliştirmesinin gerekli olduğunu söylemektedir. Sergilenen çalışmaların şok edici görsel diline getirilen eleştiriler için; “... güzel bir Türkiye haritası yatağı üzerine çiçekler, güller mi yerleştirseydim, bunu mu görmek istiyordunuz, gördüğünüz bu kanlı yatak gerçeğin yanında hiç kalır, romantik bile kalır...” diyen Moral; algıladığı gerçekleri bu şekilde ifade ettiğini, eleştirilerin değil, kendi hislerinin önemli olduğuna vurgu yapmaktadır. Sergiyi ziyarete geleceklere, “hoş geldiniz, Türkiye'nin gerçeklerine, gerçeklerimizin yüzüne bakalım, ve (“ çocuk gelin chid bride” başlıklı yerleştirmesini işaret ederek) “...sizi bu kız çocuğunun gözünün içine bakmaya davet ediyorum.” şeklinde duygularını ifade etmiştir (Ekav Art TV; www.youtube.com).

Neriman Polat sanat çalışmalarında şiddet olgusunun kadınlar üzerinde yarattığı psikolojik baskıya odaklanmaktadır. Polat, örtülü iktidar odaklarının birey ve toplum üzerindeki tahakkümlerini ve bu örüntülerin hayatımızı şekillendiren nesnelere nasıl yansıdığını irdelemektedir. Bu amaçla ürettiği kurgu fotoğraf ve video çalışmalarının ortak psikolojik dilinde, karşı taraftan “erkeklerden” gelecek

saldırılara karşı tekinsiz bir bekleyişle birlikte varoluş durumu yaşayan kadın kimliğine dikkat çekmektedir. Çalışmalarında kadınların evlerinde yaşadıkları baskıları, sıkışmışlığı, şiddeti ve güvensizliği izleyicilere başarılı biçimde hissettirmektedir.

Bu bağlamda, Neriman Polat ve Nurcan Gündoğan'ın Mart 2019'da Karaköy Kasa galeride birlikte düzenledikleri "Çiçek Yarası" başlıklı sergi, "mağdur/öteki" olanın hikâyeleri çerçevesinde sanat üretimleri ile ortak bir itiraz alanı oluşturmaktadır. Polat'ın bu sergide yer alan, "barikat" başlıklı kurgu fotoğraf serisinde, evinde kendini korumak için önlemler almış kadın portresi görselleştirilmiştir. Fotoğraflarda, evinde bir odaya kapanmış, çelik yelekli ve silahlı olarak görülen bir kadın, yastık ve yorganlardan oluşturduğu barikatın arkasında, kocasından ya da yakınından gelebilecek bir tehlikeye karşı tedirgin bir bekleyiş içinde görülmektedir. Kadının kah, odanın kapısına silah doğrultarak beklemesi, kah yorulduğu için barikatın ardında sigarda içmesi gibi tedirgin bir sürecin görselleştirildiği çalışma meselenin satirik bir parodisini sunmaktadır.

Sergiye adını veren "çiçek yarası" başlıklı enstelasyon Polat'ın satirik sanatsal bakışını başarıyla yansıtmaktadır. Çalışma geleneksel anlayışa göre kadının var olmasına izin verilen toplumsal alan ve işlevlere odaklanmaktaydı. Bu çalışmada, kadının ev içi konumuyla uyumlu biçki dikiş işlerinin ana malzemesi tekstil kumaş üzerinden dev bir yerleştirmeden oluşmaktaydı. Sergi mekanına yerleştirilmiş metrelerce kumaş üzerinde sanatçı tarafından bir ritüel gibi tek tek kazınmış çiçek desenleri, yoğun baskı altında yaşam mücadelesi veren kadınların, çaresizliğin yarattığı, obsesif duygu durumunun bir yansıması olarak görülmelidir.



Görüntü 8. Neriman Polat, Barikat, Fotoğraf, enstalasyon, 2015



Görüntü 9. Neriman Polat, Çiçek Yarası, enstalasyon, 2019

Mizahi bir dille hazırladıkları grafik görsel çalışmalarıyla bilinen “İç Mihrak” sanat topluluğunun üretimleri afiş, stensil ve çıkartmalar son yıllarda kamusal alanlarda sıklıkla görünür olmuştur. Bu çalışmalar arasında “Sensin Bayan” başlıklı görsel toplumsal cinsiyet kodlarının, kadına yönelik; “pozitif ayrımcılık söyleminin” kimi zaman zorlama bir “kibarlığın” ve kadın cinsiyetinin ret edilmişinden doğan bir eğretilen parodisini sunar. Bayan terimi; öncelikle kadına kadın demenin sakıncalı bir şey olduğu “kadın” kavramının cinsel çağrışımlarla yüklü olduğu toplumsal ön kabulüyle geliştirilmiş kibar yollu bir çarpıtma içermektedir. “Sensin Bayan” söylemi, toplumumuzun yakından tanıdığı çalışmada ki görsel imgenin çağrıştırdıklarına tezat çok katmalı mizahi bir söylem içermektedir.



Görüntü 10. İç Mihrak, “Sensin Bayan”, 2012

3. SONUÇ

Günümüzde; sosyokültürel iklime duyarlı ve toplumsal dinamiklerden beslenen bir sanat anlayışının yaygınlaşmakta olduğu görülmektedir. Sanatçıların kaygısı, sürekli yeniden yapılanan sosyal düzene ait tartışmaları dillendirerek çözüm önerilerine artan bir ivmeyle katkı sunmak yönündedir. Bu toplumsal meseleler içinde kadın kimliğinin tarihsel ve güncel meseleleri önemli bir yere sahiptir. Özellikle son otuz yıldır kadın sanatçılar, kadın kimliğinin erkekler tarafından ikinci plana atılmasına karşı çıkan feminist bilinçle topluma mal olmuş kadın sorunlarını sanat alanına taşıdıkları görülmektedir.

Kadın sanatçıların başlıca ele aldıkları temalar içinde kadın kimliğinin toplumsal cinsiyet algısı ve konumuna yönelik tahayyül ve kabullere getirilen itirazlar ve kadına yönelik şiddet ön plana çıkmaktadır. Kadın sanatçıların, eser üretim biçimlerinde beden odaklı performansların önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Sanatçılar, sanatsal eylemlerinde, hiciv dozu yüksek, kimi zaman, cesur ve şok edici bir görsel dile başvurumaktadırlar. Üretimleri tabu kırıcı performatif görseelliğin yanı sıra yüksek düzeyde kavramsal bir alt metne sahiptir. Bu kavramsal alt metin geleneksel toplum tahayyüllerine uygun biçimde bedenın şekillendirilmeye çalışılmasına, cinsiyetler arası eşitsizliklere, kadın kimliğine yönelik sosyokültürel kısıtlamalara, fiziksel ve psikolojik şiddete karşı güçlü itirazlar içermektedir.

Çağdaş sanat alındaki kadın sanatçıların gerek solo gerekse kolektif bir bilinçle toplumsal cinsiyet anlayışına dair meseleleri istikrarlı bir şekilde sanat alanına taşıdıkları görülmektedir. Bu istikrarlı çaba, basının gündeminden düşmeyen kadın cinayetleri gibi can acıtıcı bir meseleyi sanatsal yöntemler ve satirik bir mizah anlayışıyla harmanlayarak estetize edilmiş politik bir duruş ve eylemsellikle sergilemektedir. Böylece toplumsal farkındalık oluşturarak cinsiyetler arası eşitliğe aykırı kültürel davranış modellerinin olumlu yönde değişmesi için katkı sunmaktadırlar.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Berger, John, (1999) **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, İstanbul: MetisYayınları.

Çalikoğlu, Levent (2009), **Şükran Moral “Aşk ve Şiddet”**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Stallabrass, Julian (2010). **“Sebest Bölge mi?”**, Sanat. A.Ş.- **Çağdaş Sanat ve Bienaller**, Çev.Esin Soğancılar 2.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları – Sanathayat Dizisi 17

Yılmaz, Pınar Üner, (2010) **Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı 4.

MAKALELER

Antmen, Ahu (2012), **“Cinsiyetli kültür, cinsiyetli sanat: 1970’lerden 1980’lere Türkiye’de toplumsal cinsiyet ve kadın sanatçılar”**. Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı 125, İstanbul Birikim Yayıncılık,

Taş, Tuba (2012) **“Feminist bir müdahale olarak sanatçının bedeni”** Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı 125, İstanbul Birikim Yayıncılık,

GAZETE MAKALESİ

Antmen, Ahu (5 Şubat 2006) “İstanbul’da, Kentten Ayrı Bir Bienal Düzenlemek, Zor” Radikal Gazetesi.

SERĞİ KATALOGLARI

Haksız Tahrik Bir Sergi Kitabı, Alfa Yayınevi, İstanbul, 2009

İNTERNET KAYNAKLARI

Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu, 2015 Raporu

<https://kadincinayetleriniurduracagiz.net/veriler/2551/kadin-cinayetlerini-durduracagiz-platformu-2015-yili-raporu>(Erişim Tarihi: 2.2.2016)

Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu, 2020 Raporu

<http://kadincinayetleriniurduracagiz.net/veriler/2947/kadin-cinayetlerini-durduracagiz-platformu-2020-raporu> (Erişim Tarihi: 01.02.2021)

<https://www.peramuzesi.org.tr/images/pdf/dijital-kitaplar/ciplak-uryan-nu-min.pdf>(Erişim Tarihi: 19.03.2020)

https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCzel_%C4%B0stanbul_Heykeli(Erişim Tarihi: 20.02.2020)

Ekav Art TV: <https://www.youtube.com/watch?v=fTGqH4mIHpw>

(Erişim Tarihi;2 Mayıs,2021)

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görüntü 1. Füsün Onur, “Nü” Asemblajı, 1974

Kaynak:<http://m.bianet.org/bianet/kadin/133086-hayal-ve-hakikat-sergisinigosteremedikleri>(Erişim Tarihi: 5.3.2015)

Görüntü 2. . Nur Koçak, “Kırmızı ve Siyah I”, tuval üzerine akrilik, 162x130 cm., 1976

Kaynak:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2566 (Erişim Tarihi: 5.3.2015).

Görüntü 3. Şükran Moral, “Bordello” (Genelev), 1997

Kaynak; <https://twitter.com/sukranmoral/status/451624270041325568>(ErişimTarihi:20.02.20021)

Görüntü 4. Canan Şenol, “Odalık”, 1998, Enstelasyon

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/408349891189938925/> (Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Görüntü 5. Canan “Türk Lokumu Serisi I ve II”, 2011

<https://tr.pinterest.com/pin/408349891189938927/> (Erişim Tarihi: 05.03.2020)

Görüntü 6. “Haksız Tahrik” sergisi, 2009

<http://www.sezgiabali.com/blog/2018/10/16/haksz-tahrik-unfair-provocation-hafryat-karakoy-8-31-mart-2009>

Görüntü 7. Şükran Moral, “Çocuk Gelin” Enstelasyon , 2014

Kaynak: <http://www.milliyet.com.tr/bu-kiz-turkiye-nin-mona-lisa-si--gundem-1894919/>

(Erişim Tarihi: 10.10.2016)

Görüntü 8. Neriman Polat, “ Barikat”, Fotoğraf, 2015

<https://www.birartibir.org/kultur-sanat/297-iyimser-olmayan-umut> (Erişim Tarihi: 05.04.2021)

Görüntü 9. Neriman Polat, Çiçek Yarası, enstalasyon, 2019

Kaynak: <http://kasagaleri.sabanciuniv.edu/tr/portfolio-view/cicek-yarasi/>(Erişim Tarihi: 06.03.2021)

Görüntü 10. İç Mihrak, “Sensin Bayan”, 2012

Kaynak: <http://blog.saltonline.org/post/101> (Erişim Tarihi: 11.11.2016)