

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

GÜNCEL SANAT VE TEMELLÜK BAĞLAMINDA
POPÜLER KÜLTÜRÜN KADIN TEMSİLLERİ

Yüksek Lisans Eser Metni

Hazırlayan:
20172301004 Merve VURAL

Danışman:
Prof. Gülçin ÖZDEMİR

İSTANBUL – 2021

İÇİNDEKİLER TABLOSU

ÖNSÖZ...	II
ÖZET	III
ABSTRACT.....	IV
RESİM LİSTESİ.....	VI
1.GİRİŞ	1
2. TEMELLÜK	3
2.1 Kadın Temsili	7
2.2 Güncel Temellük Masası	11
2.2.1 Parfüm	14
2.2.2 Polaroid Fotoğraf Makinesi	15
2.2.3 Kitap.....	17
2.2.4 Elma... ..	18
2.2.5 Tabanca.....	20
2.2.6 Neşter	22
2.2.7 Metal Mızrak.....	25
3.GÜLDANE	27
3.1 Marlboro.....	30
3.2 Plak.....	31
3.3 Emine Teyze	33
3.4 Televizyon... ..	34
3.5 Televizyondaki Temsiliyetler	36
4.BAZI KADINLAR.....	43
4.1 Arabesk Kadın, CANAN	43
4.2 Analar ve Güzel Bacılar... ..	45
4.2.1 Kutsal Anne, Ave Maria.....	46
4.2.2 Örümcek Anne, Maman... ..	49
4.2.3 Kadırgalı Anne, Seda Sayan... ..	51

4.2.4 Güzel Bacı, Seda Sayan...	55
4.3 Vatansever Kadınlar.....	59
4.3.1 Angela Merkel ve Meral Akşener.....	63
4.3.2 Cumhuriyet Kadın 65	65
4.3.3 Tijen Kardeş.....	71
4.3.2 Balkan Göçmeni.....	74
SONUÇ.....	79
KAYNAKÇA.....	81
ÖZGEÇMİŞ.....	94

ÖNSÖZ

“Ayna ayna söyle bana benden daha güzeli var mı dünyada?”

Söz konusu olan bu eser metninin çıkış noktası, 1990’lı yıllarda çocukluğunu geçirmiş ve 2000’lerde yetişkinliğini yaşamış bir birey olarak, televizyon ve popüler kültür ile şekillenen bir çocukluğun, hem de hızla değişen dijital dünyaya maruz kalan bir yetişkinin, bu sefer de telefon ekranına sığdırılmaya çalışılan bir hayatın parçası olmaya zorlanan bir dünyanın yarattığı bir temsil fikridir.

Temsil kavramını, en başta görme eylemi üzerine düşünerek, biz ve fiziki dünyadaki yansılamalarımızın, dijital dünyadaki mevcut temsil edilme biçimlerinin kadın üzerinden nasıl konu edildiği sorusu bu metnin esas meselesidir.

Temellük, doğduğumuz andan itibaren, yaptığımız her davranışın aslında bizden önce yapılmışının bir başka biçimlerde tekrarıdır. Bu bağlamda sanat ve temsil açısından bunu düşünmek, işlerimin ana kaynağını oluşturan temel unsurlardan biridir. Bu çalışma, tekrarı ve mizahı, oldurmaya çalışmayı, olmuş gibi yapmayı, öyle gibi görünmeyi, öyleymişçesine yaşamayı, sanki yaşamış gibi görünmeyi hayatımıza ve sanata nasıl dahil ettiğimizi anlamaya çalıştığım ve benim için halen devam eden bir araştırma sürecinin ilk adımıdır.

Benim için oldukça zorlu geçen bu süreçte sıkıştığım her anda yanımda olan değerli dostlarım Sercan Saka, Nur Bardakçı, Gizem Ünlü, Melis Kaya’ya, beni yazmam için hep teşvik eden ve özgür bırakan danışman hocam Prof. Gülçin Özdemir’e, lisans eğitimim boyunca hocam olan Dr.Öğr.Üyesi Can Aytekin’e ve bundan önceki İstanbul Üniversitesi maceramdan itibaren yanımda olan Doç. Dr. Abdullah Sinan Güler hocama, son olarak daima bana inanan ve desteğini benden hiçbir zaman eksik etmeyen Prof. Ute Helmbold ve Senem Bademci’ye çok teşekkür ederim.

ÖZET

Bu eser metni, kadın temsillerinin popüler kültür alanında nasıl şekillendiği ile ilgili bir inceleme çalışmasıdır. Metnin genel düzeni, tarih boyunca kadın ve bedeni üzerinden şekillenen ideoloji ve yaptırımları, ilk bölümde Temellük ve Kadın temsili, Merve Vural'ın Marina Abramovic'in Rythm-0 performansını kullanarak oluşturduğu Güncel Temellük Masası ile ben, benlik, imge ve temsil edilme biçimleri farklı sanatçılar üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci Bölüm, Almanya Acı Vatan filminde yer alan Güldane karakterinin göçmen Türk işçi temsili üzerinden, modernizm, popülizm ve popüler kültür kavramları Güldane bölümünün alt başlıkları altında açıklanmaya çalışılmıştır. Dördüncü bölümde Bazı Kadınlar başlığı altında, Merve Vural'ın işleri anne, annelik, güzellik, estetik, vatanseverlik ve göçmen kavramları açısından incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Temsil, Temellük, Popüler Kültür, Video, Performans.

ABSTRACT

This thesis is a study of how women's representations emerged in popular culture. The general order of the thesis ideology and sanctions that have been shaped throughout history and through the woman body. In the first part of thesis appropriateness and representation of women explained in Current Appropriation Table which was created by Merve Vural used by Marina Abramovich's Rhythm-0 performance, in that section ego, image and representation styles are explained by different artists works which are selected. In the second part modernism, populism and popular culture explained through the representation of the Güldane character. who is an immigrant Turkish worker in Germany in Bitter Homeland movie. Under the fourth part title of Some Women, Merve Vural's works are examined in terms of mother, motherhood, beauty, aesthetics, patriotism and immigration.

Keywords: Woman, Representation, Appropriation, Popular Culture, Video, Performance.

RESİMLER TABLOSU

Resim 1: Merve Vural, Platon'un Halısı, 40x60 cm, Makine Halısı, 2018	4
Resim 2: Andreas Ritzos, Tahtta Oturan Meryem, 164x90cm, 15.yy	7
Resim 3: Eduard Manet, Folies Bergere Barı (A Bar at the Folies-Bergere), 1881-1882, The Courtauld_Heading=h.2et92p0Institute of Art	9
Resim 4: Tony Chakar, Meryem'in Köşesi (The Discourse of the Last Things Before First), 2017, İstanbul	10
Resim 5: Merve Vural, Marina Abramovic'in Rythm-0 işinin önünde, Museum of Contemporary Art, Metalkova, Slovenya, 2019	12
Resim 6: Marcel Duchamp, Rose Selavy, 1920	16
Resim 7: Gillian Wearing, Dürer Olarak Ben (Me as Dürer), 63 × 48 cm, 2018	17
Resim 8: Linda Mary Montano, Rahibe Teresa' nın Doğum Gününü Kutladı, 3 gün, 3 saat, performans, 2010	18
Resim 9: Marina Abramovic, Soğan (The Onion), 10 dk, performans, 1995	20
Resim 10: Patty Chang, For Abramovic Love Cocteau, 4 dk, video, 2001	21
Resim 11: Marina Abramovic Joseph Beuys'un 1965 tarihli ölü bir Tavşana Resimler Nasıl anlatılır? (How to Explain to a Dead Hare), Joseph Beuys, Galerie Schela, Düsseldorf, 1965, Seven Easy Pieces (Yedi Kolay İş) kapsamında How to Explain to a Dead Hare'i (performans 7 saat), yeniden sahneleyen Marina Abramovic, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 13 Kasım 2005	22

Resim 12:Merve Vural, Aynanın Önündeki Venüs, performans, iki hafta günde altı saat, 2019, İstanbul	23
Resim 13: Marina Abramovic Thomas Lips (The Star), performans, 1975	25
Resim 14: Şükran Moral, Gezi Parkı, performans, 2014	25
Resim 15: Merve Vural, Aynanın Önündeki Venüs, performans, iki hafta günde altı saat, 2019, İstanbul	26
Resim 16: Stefan Lochner, Madonna of the Rose Bower, 51x40 cm, 1440-42	27
Resim 17:Ulrice Rosenbach ,Don't You Think I'm an Amazon, performans, 1976	28
Resim 18: Merve Vural, Aynanın Önündeki Venüs, performans, iki hafta günde altı saat, 2019, İstanbul	29
Resim 19:Almanya Acı Vatan film afişi, 1979	30
Resim 20: Almanya Acı Vatan, film sahnesi,, 1979	32
Resim 21:Almanya Acı Vatan, film sahnesi,, 1979	34
Resim 22: Almanya Acı Vatan, film sahnesi,, 1979	35
Resim 23: Almanya Acı Vatan Filminde Yer alan fabrika işçisi kadınlar, sağ en üstte Güldane, sağ en altta Emine Teyze karakteri yer almaktadır, 1973	37
Resim 24: Almanya Acı Vatan, film sahnesi,, 1979	39
Resim 25:Ewa Partum, Kendini Tanıma (Samoidentyfikacja), Fotoğraf,1980	40
Resim 26:Merve Vural, En İyi Daktilocu, Afiş, 2018	42

Resim 27:Reklamlarda Ankara, Afiş, 1935	42
Resim 28:Nesrin Topkapı, Yılbaşı Gecesi, 1981	43
Resim 29: Soldan sağa doğru sırasıyla, Esra Erol, Seda Sayan, Müge Anlı	44
Resim 30: Güncel Tesettür Giyim Örneği, 2020	45
Resim 31: Bahar Candan, Güncel İnstagram Fenomeni, 2020	46
Resim 32:Canan, Nazar Değdi Dünyama, 29 x 47 cm, Poster Serisi,Kamusal Alan Projesi, 2011	48
Resim 33:Canan, Nazar Değdi Dünyama, 42 x 60 cm, Poster Serisi,Kamusal Alan Projesi, 2011	50
Resim 34:Solda, Inva Mula, Ave Maria, 2004, Dresden. Sağda, Merve Vural Ave Maria, Video 3'59'dk, 2018, İstanbul	53
Resim 35:Louise Bourgeois, Maman, Heykel, 1999, Ottawa	55
Resim 36:Solda Louise Bourgeois, Helmut Lang tarafından çekilen fotoğrafı, 1997. Sağda Merve Vural, Louise Bourgeois olarak Windowist Tower Metro çıkışı önünde dururken, Maman Video Performansı, 01'05 dk, 2019, İstanbul	56
Resim 37:Seda Sayan'ın Erol Köse'ye cevap verdi, 14 Aralık 2011, İstanbul	58
Resim 38: Solda Robot Sophia. Sağda, Merve Vural Robot Sophia olarak Seda Sayan'ın Erol Köse'ye olan cevabını, Google Translate sesi ile söylerken, Robot, Seda, Video 01'33'dk, 2018, İstanbul.	60
Resim 40: Solda Olan, Popüler Portre (The Reincarnation of Saint-Orlan), 1993 (ORLAN, 1993).Sağda Seda Sayan, Canlı Yayında Yüzünü Gerdirdi (Seda Sayan, 2019)	63

- Resim 41:Merve Vural, Operasyon, video, 06'39" dk, 2019, İstanbul 64
- Resim 42:Das Deutsche Mäde dergisinden bir kapak örneği, 1933-1942 66
- Resim 43: Merve Vural, Adieu, video, 05'9" dk, 2017, İstanbul 67
- Resim 44:Merve Vural, Angela Merkel, TÜYB 70x100cm, 2018 68
- Resim 45: Hıristiyan Demokratlar Birliği (CDU) için 2013 ve 2017 seçim kampanya afişi, Almanya 69
- Resim 46:Meral Akşener, İYİ Parti genel başkanı, 2018, Bursa, sağda Hz. Meryem İkonası 70
- Resim 47:Cumhur Kadın, Gülçin Aksoy, 2014, Samsun 71
- Resim 48:Cumhur Kadın, Gülçin Aksoy, 2014, Samsun 72
- Resim 49: Ewa Partum, Kendini Tanıma (Samoidentyfikacja) serisinden fotoğraf kolajı, 1980, Zachęta , Silezya Güzel Sanatlar Derneği koleksiyonu, Zachęta'nın izniyle, Ulusal Sanat Galerisi. 73
- Resim 51: Leonardo Da Vinci, Lady With Ermine 54x39 cm, Tahta Üzerine Yağlı Boya, 1489-1491, Polonya , Resim 52: Merve Vural, 75
- Resim 53:Türkiye İşçi Partisi Milliyetçi Demokrasi Partisi Logosu , 1983, İstanbul 76
- Resim 55: Tijen Kardeş 15 Temmuz Darbe girişimi bildirisini okurken, 15 Temmuz 2016, Ankara 77
- Resim 56:Alpin Arda Bağcıık, Metilfenidat, TÜYB, 35 parça, 50x90 cm (her biri),2017, İzmir 78

Resim 57:Merve Vural, Halüsinasyon, Video, 03'45'' dk, 2020, İstanbul	79
Resim 58:Europa Heykeli, France Kralj, 1955, Slovenya	80
Resim 59:François De Troy, Europa Zeus Tarafından Kaçırılırken (the Rape of Europa), 1716	81
Resim 60: Merve Vural, Postür, video, 01'00'' dk, 2019, Slovenya	83
Resim 61: Almanya Acı Vatan, film sahnesi, 1979	91

GİRİŞ

Bu Eser Metni çalışmasında, kitle iletişim araçlarının hayatımıza girmesiyle, insana dair her şeyi tesiri altına alan Popüler Kültürün, sanat yapıtı bağlamında Temellük ile üretilmesi incelenmeye çalışılmıştır. Bu inceleme daraltılarak, yaratılan ve dayatılan kadın temsil örnekleri ile okuyucuya açıklanmaya çalışılacaktır.

Temellük, başta insanın doğayı taklit ederek üretme düşüncesinden, günümüzde ekran aracılığı ile yayılan Popüler Kültürün yine ekran üzerinden, insanlardan yansiyarak tekrarlanan bir taklit durumu üzerinden ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Bu yüzden ilk çıkış noktası olarak Hz. Meryem ikonası seçilmiştir.

İkonalar Hıristiyanlık dininde Tanrı ve insan arasında bir aracı işlevi gören, fiziki dünyada iki veya üç boyutlu plastik değeri olan nesnelere dir. Bu nesnelere üzerlerinde tasvir edilen kutsal figürler, gözlerini bakana doğrultarak bakarı, kendine baktırarak, bakanın Tanrı ile arasında bir ara yüz oluşturur. Bu bağlamda ikona fikri ve tasvir edildiği iki boyutlu düzlemin biçimi ile yaşadığımız güncel dünyada aslında ekranın kendisi olur. Televizyon, bilgisayar, telefon ekranı vb. bizi kameranın önünde kendimizi kendimize baktırarak, bizi bize karşı bir yanılısamaya düşürür.

Hz. Meryem'in tezin konusu olan kadın temsillerinin açıklanmasında bir başlangıç noktası olarak seçilmesi, Hz. İsa'nın doğumu olarak kabul edilen milat ile konuya başlanılmak istenmesidir. Çünkü Popüler Kültür'ün, batı kanonları ile şekillenen bir temsil biçimini yarattığı düşüncesinden hareket ile Hıristiyan temsili ve ekran olma örneği teşkil eden ikonanın, bu bağlamda batı kanonunun temellerini oluşturduğu düşüncesidir.

Bu referansla düşündüğümüzde, Hz. Meryem bekareti, analığı ve kutsallığı ile de kadın olmanın kendisinden ayrılır ve erişilemez bir noktada kalır. Batı kanonu ile birlikte günümüzde kadın temsili, inancın kurumsallaşması ile beraber, eril bir bakış açısı ile şekillenen süreç geçirmekte olduğundan, ekranın işlevi üzerinden evrilen suretler tekrarları ile bir kimliksizlik haline dönüşür.

Temellüğün sahiplik anlamı bu noktada, kişinin bu suretler aracılığı ile kendi mevcudiyetine sahip çıkma çabası olur. Bunu kendine mal ederek tekrar eder ve hiçbir zaman eşsiz olamaz. Tarih boyunca tartışılan; sanatın eşsizliği, sanatçının bir Tanrı olduğu, sanatçının Tanrı gibi yaratmaya kadir olduğu, vb. düşünceler, kendi kendini tekrar eden bir dünyada nasıl düşünülmelidir? Çalışma, bu çıkış noktası ile yazarın seçtiği ve kendi ürettiği sanat işlerinde de kullandığı bazı kadın temsilleri üzerinden okuyucuya örnekler ile açıklanmaya çalışılarak, yazarın da bu bağlamda kendi çalışmalarının dayanaklarını bulmaya çalıştığı bir yol izleyecektir.

2. TEMELLÜK

Bu bölüm, çoğunlukla temellük kavramını anlatan alıntılardan oluşmaktadır. Böylece temellük kavramı, birebir temellük edilerek açıklanmaya çalışılacaktır. Birinci Bölümün alt başlıkları olan Hz. Meryem ve Çağdaş Temellük Masası'nda ise temellüğün öncelikle Hz.Meryem üzerinden şekillenen temsil yapısı açıklanmaya çalışılarak, devamında Merve Vural'ın Marina Abramovic'in 1974 yılında gerçekleştirdiği *Rhythm 0* performansında yer alan objelerden yola çıkarak oluşturduğu Çağdaş Temellük Masası'nda bu objeler aracılığı ile güncel sanatçıların işlerine yer verilecektir.

Temellük kavramı Wikipedia'da yer alan tanımına göre:

Temellük bir eşyayı, nesneyi, ev, arsa, tarla gibi taşınmaz malları sahiplenme, üzerine alma anlamındadır. Osmanlıcadan dilimize geçmiştir. Osmanlıca hukuk terimidir. Genel olarak bir mala sahip olma, taşınmaz malları üzerine geçirme, alacaklı olarak borçludan devir alma anlamlarında kullanılır. Emlakçılık alanında ise kendine mal etme demektir. Temellük eden kişiye temlik denir ve üç çeşidi vardır. “ Hukuki manada bu kavramlar Rızai, Kanunu ve Kazai temliktir.”¹*Temellük Hakkı* ise Mülk edinebilme ve sahip olma hakkıdır. Temellük hakkının doğması için yazılı olarak sözleşmenin yapılması gerekir. Bu sözleşme temlik sözleşmesidir.

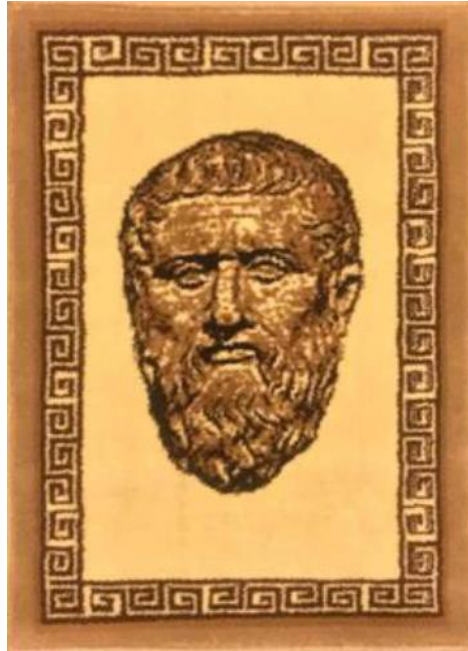
Temellük kavramının Wikipedia sitesinden referansla açıklanması da, metnin içinde temellük etmenin bir yöntem olarak kullanılmasına örnektir Wikipedia sitesinde yer alan bilgiler, anonim kişiler tarafından siteye eklenmektedir. Bu bilgi ve tanımlar son derece öznel olabilmesine rağmen, *Wikipedia Tanımı* etiketi ile tek bir isme mal edilmektedir.

Burada yer alan tanıma göre temellüğün sahip olma anlamı, kadın temsili üzerinden açıklanmaya çalışıldığında kadının bedenine karşılık gelen bir kavrama dönüşür. Temellük etme biçimleri, bu bölümün devamında da açıklanacağı üzere sahip olma icrasının farklı türleridir. Bu bağlamda Hz.Meryem örneği, en başta dinlerin kadın ve bedeni üzerindeki sahipliğin açıklanmasında çıkış noktası olmuştur.

¹(Wikipedia, 2018)

Kadın ve bedeninin temsilinin bu şekilde evrilmesi, tarihsel süreçte şekillenen Hz. İsa'dan sonraki temsillerinde batı kanonlarının referansı ile açıklanıyor olmasıdır. Tezin konusu olan Popüler Kültürün Kadın Temsilleri de bu sebeple daha çok batılı referanslardan oluşmaktadır.

Kadının bedeni hep belirli bir anlamda temellük edilmiştir. Burada açıklanmaya çalışılacak olan durum kadının bedenini açılımlamaya veya üzerine yorum getirmeye yönelik bir yorum değildir. Sanat literatüründe ise Sanatsal Temellük; temellük olgusuna bir eleştiridir. Bunu daha iyi açıklayabilmek için Platon'un *mimesis* kavramını açıklamak gerekmektedir.



Resim 1: Merve Vural, Platon'un Halısı, 40x60 cm, Makine Halısı, 2018

Platon (M.Ö. 427-347) her şeyin aslının idealar dünyasında bulunduğu, bu dünyada var olan her şeyin ideaların iyi veya kötü taklitleri olduğu görüşünü ileri sürmüştür. Platon'a göre içinde yaşadığımız dünyada gördüğümüz her şey bir taklitten (*mimesis*) ibarettir. Bizim dünyamızda, duyularımızla algıladıklarımızın dışında, bir de sadece zihnimizle algılayabileceğimiz bir idealar (biçimler) dünyası vardır. Asıl gerçek olan da bu idealardır.

Bizim duyularımızla algıladığımız, her şey aslında, bu zihinle algıladığımız biçimlerin yansımalarıdır. Dolayısıyla sanatçının yaptığı da taklidin taklidinden başka bir şey değildir ².

Florenski'nin Tersten Perspektif kitabında da belirttiği gibi:

Doğayı taklit etmek ise, kaçınılmaz olarak doğayı temsil etmek demektir. Ne var ki Yeniçağa özgü temsiliyet, Vasari'nin tanımladığı üzere '*disegno*'ya özgü biçimle-maddenin ardında yatan-düşünceyi temsil etmek anlamına gelir. İmge el, elin dokunuşuna bağlı bir benzeşimin izini süreceğine gözden aldığı komutları uygulayan elin çizdiği düşüncedir-*espressa con le mani*-; Vasari'ye göre doğayı taklit ve temsil edilebilmesi, bu yüzdendir. Nitekim aynı nedenle sanatçı, doğanın ötesinde mekâna ve zamana bağlı olmayan doğal örneği yakaladığı zaman gerçek olgunluk düzeyine erişir.³

Doğayı (deneyimlenen dünyayı) yanıltıcı ve güvenilmez gören Platon, sanatı hakikat ve güzel davranışlara ulaşmak için bir merdiven olarak değerlendirmektedir. Merve Vural bu düşünce üzerinden *Platon'un Halısı* adlı çalışmasını, bir sonraki bölümde de açıklanacak olan, kadın temsili ve halı üzerinden düşünerek oluşturmuştur. Vural'a göre halı, Platoncu güzel sanatlar ve akademik öğretinin halen hâkimiyetini sürdürdüğü bu (fiziken yaşadığımız) dünyada, değişen sanat üretim biçimlerinin halı gibi, günümüzde de endüstriyel bir hale gelen sanatın üzerini kapatmaktadır. Çünkü Platon hala doğayı red etmekte ve dürüst görmemektedir. Bu noktada, Halının işlendiği süreç Platoncu düşünce ile yüzleşir. Yıllar boyunca kadınların elleri ürettikleri halı, Güldane adlı bölümde de işlenecek olan, endüstrileşme ile birlikte yerini makinelerin ürettiği halılara bırakacaktır. Bu noktada bir makine halısının üzerine işlenmiş olan Platon'un portresi, çoğaltılabilmesi ile defalarca kendini tekrar ederek, Platon'un mimesisini kendi sureti üzerinden tekrar yaratır. Böylece Platon'un hakiki temsili kendi sureti üzerinden uzaklaşır.

Radikan'da 20.yüzyılın kurucu kavramlarını, ki ilk örneklerinden biri temellüktür, bugünün yeni beliren kullanım kültürünün ışığında tanımlamak mümkündür;1960'lı yıllardan beri *temellük sanatı* terimi Anglosakson sanat eleştirisinin çok rağbet ettiği bir terim olmuştur."⁴

²(TURAN, 2015, s. 3)

³ (Florenski, Tersten Perspektif, 1989, s. 20)

⁴(Bourriaud, 2019, s. 171)

1980’li yıllarda Douglas Crimp Temellük kavramını iyi ve kötü olarak ayırır. Ona göre iki çeşit sanatsal temellük vardır. Bunlar stil ve malzeme kritiğe etmeye yönelik işlerden oluşmaktadır. Crimp’e göre kötü pratik diğeri, malzeme temellüğü ise kabul görülebilecek bir yöntem içinde barındırmaktadır.⁵ Dolayısıyla küreselleşmenin neden olduğu kültür aşınması, temellük sanatının uygulanmasına bazı tesirlere sebep olur. Bunu James o. *Young Cultural Appropriation and the Arts* kitabında açıklamıştır. Zengin ve güçlü çoğunluk kültürlerinden gelen sanatçıların, yerli ve küçük kültürlerden bazı değerleri temellük ettiğini fakat bunun dışarıdan gelen birinin yerel kültür üzerinde oluşturacağı yıkıcı etkilerinden bahseder. Çünkü yerel kültürü yeterince bilmeyen sanatçı, o kültürü temsil eden bazı öğeleri yanlış yorumlayarak, öğelerin yanlış anlaşılmasına sebebiyet verebilir. Bu bağlamda yazarın tartıştığı konular, evrensel kültür öğelerinin ne olduğu, yerel kültür öğelerinin nasıl yasalar ile korunacağı ve kendi kültürel değerlerine sahip çıkamayan yerellerin nasıl bir yol izlemesi gerektiğine dair düşünceleri kapsamaktadır. Çünkü Young’a göre “*Kültürel sahiplenme ahlaki açıdan yanlıştır, sadece yasa dışı olduğunda değil, yasallık kültürden kültüre değişir ama ahlak Evrenseldir*” der.

Young’a göre kültürel temellük aşağıdaki başlıklar altında sınıflandırılmaktadır.

- 1-Nesnel Temellük (Object Appropriation) 2-
- İçeriksel Temellük (Content Appropriation)
- 3-Biçimsel Temellük (Style Appropriation)
- 4-Fikirsal Temellük (Subject Appropriation)⁶

Temellük, kendine mal etme durumunun icrasını sağlayan bazı yöntemler üzerinden sınıflandırılmıştır. Bunlar sırası ile, alaycı dönüştürüm, aşırma, esinlenme, resimler arasılık, öykünme (pastiche), taklit, uyarlama, yansılama (parody), yeniden Üretim (reproduction), Yinelenme (repetition), kopya üzerinden ele alınmaktadır.

⁵(Denizli, 2020)

⁶(Young, 2010)

2.1 Kadın Temsili



Resim 2: Andreas Ritzos, Tahtta Oturan Meryem, 164x90cm, 15.yy.

Bu bölüme Hz. Meryem'in ikona tasviri ile başlanmasının sebebi, iki boyutlu düzlem üzerinde imgenin ve imgenin yarattığı temsilin açıklanmasında, görme ile temsil kavramının temellendirilmesinde uygun bir başlangıç noktası olması düşüncesidir. Bunun yanında Hz. Meryem'in bedeninin burada bir aracı konumunda olmasıdır.

“İmge, bir şeyin benzeri, bir örneği ya da figürüdür; kendi içinde temsil ettiği özneyi gösterir. Elbette, imge her açıdan ilk örneğine, yani öznesine benzer olmaz; çünkü imge bir şeydir, öznesi ise başka bir şeydir; aralarında ister istemez bir fark olacaktır.”⁷Burada aslında öncelikli olan Hz. İsa'dır, kadının temsiline bu bağlamda ele alınması, kadının kendi bedenini sahiplenme düşüncesi Hz.Meryem vasıtası ile bir temellük meselesi olarak okuyucuyu düşündürmek niyetindedir.

⁷(Lowden, 2001, s. 5)

Ne var ki Hristiyan teolojisinde ciddi bir çelişki egemendir: İnsan bedeni tanrısal surettir ve yine aynı insan bedeni (Meryem Ana), tanrısal aşkını dünyaya getirmiştir. Dolayısıyla benzeşmeyen bir benzeşim nasıl gerçekleşecektir...Temsil edilen şeyin imgedeki ve imgedeki farklılığı göz önünde bulundurulursa, bunun nedeni anlaşılır. İmge, türsel bir benzeşime göre temsil eder. Oysa iz, nedenin yol açtığı sonucu öyle bir şekilde temsil eder ki, türsel bir benzeşime uzanamaz. İz, hayvanlara özgü hareketlerin bıraktığı izlenimlerdir- impressions-;külün, ateşin izi ya da harap olmuş bir toprak parçasının, düşman bir ordunun izi olduğu gibi.⁸

Peter Bürger, Avangard kitabında *Temsil* sürecinin tarihsel bağlamda şekillenişini ele alarak özetler:

Tekil temsil *araçlarının*, sanatın gelişimine damgasını vuran sürekli değişimine karşılık, temsil *sisteminin* değişmesi (daha uzun bir zaman dilimine yayıldığı yerde bile) tarihsel açıdan belirleyicidir. P.Francastel, temsil sistemindeki bu tür değişimi incelemiştir: *Etudes de sociologie de l'art* (Paris: Bibl. Mediations,1970). Resim sanatında 15. yüzyıl boyunca, doğrusal perspektife ve resim uzamının bir örnek şekilde düzenlenmesine dayanan bir temsil sistemi oluştu. Ortaçağ resminde figürlerin boyutları arasındaki fark *önem* derecelerine işaret ederken, Rönesans'tan itibaren Eukleides geometrisi prensipleri çerçevesinde tahayyül edilen bir uzamdaki konumlara işaret etmeye başladı. Ortaçağ resmi birden çok sahneyi birleştirip bir öykü anlatabilirken, Rönesans'tan itibaren tek bir olayı tasvir etmesi öngörülen resim uzamı daha bütünsel şekilde sunuldu. Burada sadece şematik biçimde değinilen bu temsil sistemi, Batı sanatına beş yüz yıl boyunca hükmetti. Daha Cezanne'da bile doğrusal perspektif, empresyonistler için taşıdığı önemi taşımamaya başlar (şekilleri ve formları eriten empresyonistler, yine de bu perspektife bağlı kalmıştır). Böylelikle geleneksel temsil sisteminin evrensel geçerliliği kırılmıştır.⁹

⁸ (Florenski, Tersten Perspektif, 2017, s. 17)

⁹(Bürger, 2003, s. 125)



Resim 3: Edouard Manet, Folies Bergere Barı (A Bar at the Folies-Bergere), 1881-1882, The CourtauldInstitute of Art

Bu noktadan hareketle bakış ve temsil, kadın üzerinden düşünülduğünde, Hz. Meryem tasviri ulaşılamaz bir kutsallık halinde iken, bu durum, kadının çıplak olarak tasvir edilmeye başlaması ile birlikte resimdeki hiyerarşiyi ve bakışı da tersine dönüştürür. Tahtta Oturan Meryem'e baktığımızda, Hz. Meryem'in ötesinde bir alem vardır, tasvir arkası altın yıldızlarla kaplanmış bir mekanın içinde bulunarak araftadır. Folies-Bergere barında duran kadının ise bakışları, izlenmenin bakışıdır ve biz ayna vasıtası ile gördüğümüz bakışın kendisi oluruz.

Sanat tarihi boyunca bedeni üzerinden şekillenen, poz verdirilen, baktırılan kadın tasviri, özellikle Feminizmin etkisi ile beraber kadınların kendi temsiliyetlerine sahip çıkma biçimlerini ve bedenleri üzerindeki bağımsızlıklarını ilan etmeye çalıştıkları işler yaptıkları bir süreç izlemiştir. Bu çalışmalara örnek olarak verilebilecek çalışmalardan biri Manet'in Olympia (1863) 'sıdır. Referansını ressam Giorgione'nin Uyuyan Venüs (1510)'ünden alan Olympia, pek çok kadın sanatçının kendini Venüs, Olympia yerine koyarak yeniden işler ürettiği ve bu üretim ile bedenlerine olan hakimiyetlerini ilan ettikleri çalışmalar olmuştur.



Resim 4: Tony Chakar, Meryem'in Köşesi (The Discourse of the Last Things Before First), 2017, İstanbul

Tony Chakar'ın Meryem'in köşesi isimli enstalasyonu, Hz. Meryem öznesi ve izleyicinin kendi mevcudiyeti arasında, sanat tarihi boyunca şekillenen lineer perspektifin, bakmanın ve baktırma deneyiminin araf halini yaşatan bir çalışmadır. House of Taswir & Artam Global Arts Beral Madra'ya Saygı çerçevesinde gerçekleştirilen bu sergide yer alan çalışmayı Sinan Eren Erk şu sözler ile açıklar:

Tony Chakar'ın yaptığı bu enstalasyon çalışmasında dünyayı anlamak için farklı temsil sistemlerini bir araya getirir. Hz. Meryem ve arkasında, Rönesans'tan günümüze kadar çeşitli temsil yöntemlerinin karşılaştırması yer alır. Hz. Meryem figürü burada ikona dan çıkıp hayatın içine girer. Yerleştirmede kullanılan aynalar, gerçek hayattaki derinliğin iki boyutta nasıl gösterildiğinin bir kontrastıdır. Mitten bilime doğru geçişin olduğu bu anda izleyici, tasvirde yolunda gitmeyen bazı şeyleri fark eder. Bunlardan biri de ışıktır, yerleştirmenin içinde yer alan ışık ne kadar kutsaldır? Duvarın dibinde yer alan Hz. Meryem tasviri ışık vesilesi ile izleyicinin hareketine izin vererek, doğrusal perspektif ve ikona düzleminin tesirini ayn anda yaratarak, izleyiciyi tavandaki ayna ile kendi kendine bırakır, aynada kendi sureti ile karşılaşan izleyici kendi kendinin Meryem'i olur.¹⁰

İzleyicinin kendi ile yüzleşme anı, ikonanın temsil ettiği ara yüzün, doğrusal perspektif ile aşılarak, güncel dünyada deneyimlenen ama aynadaki suretlerimiz ile kendi imajımızı bize karşı gösteren tersten bir perspektif yaratmış olur. İzleyici ikona üzerinden kendi suretini tekrar eder.

¹⁰(Erk, 2020)

2.2 Güncel Temellük Masası



Resim 5: Merve Vural, Marina Abramovic'in Rhythm-0 işinin önünde, Museum of Contemporary Art, Metalkova, Slovenya, 2019

Bu bölüm Merve Vural'ın seçtiği temellük sanatçıları açıklamak için, sanatçının kurguladığı bir bölüm olacaktır. Bu yüzden Merve Vural, Marina Abramovic'in 1974 yılında Studio Morra, Napoli'de gerçekleştirdiği Rhythm-0 işinde yer alan objelerden bazılarını seçmiştir. Vural bu objeleri seçerken Young'un temellük sınıflandırmasını referans alır. Bu yolla açıklayacağı sanatçıların işlerindeki nesneyi, stili, konuyu ve tekniği düşünmüştür. Bu vasıta ile Marina Abramovic'in Rhythm-0 dan ayrı olarak gerçekleştirdiği diğer çalışmalarına yer vererek, Marina Abramovic'in kendi işleri ile temellük ederek açıklamaya çalışacaktır.

Rhythm 0, Talimatlar:

Masada herhangi birinin, üzerimde dilediği şekilde kullanabileceği 72 nesne bulunmaktadır.

Performans

Nesne benim.

Bu süre boyunca tüm sorumluluk bana ait.

Süre: 6 saat (20:00-02:00)

Studio Morra, Napoli, 1974¹¹

¹¹(Abramovic, Duvarlardan Geçmek, 2016, s. 90)

Masada bulunan nesnelere; tabanca, madde işareti, mavi boya, tarak, an, kırbaç, ruj, akı, atal, parfüm, kaşık, pamuk çiçekler, kibrit, mum, ayna, iki bardağı, polaroid fotoğraf makinesi, kuş tüyü, zincirler, çiviler, iğne, emniyet pimi, sa tokası, fırça, bandaj, kırmızı boya, beyaz boya, makas, dolma kalem, kitap, beyaz kağıt, mutfak bıçağı, eki, testere, odun parçası, balta, çubuk, kuzu kemiği, gazete, ekmek, şarap, bal, tuz, çeker, sabun, kek, metal mızrak, tıraş bıçağı kutusu, tabak, flüt, yara bandı, alkol, madalya, ceket, ayakkabı, sandalye, deri kayışlar, iplik, tel, kükürt, üzüm, zeytin yağı, su, şapka, metal boru, biberiye dalı, eşarp, mendil, neşter, elma.¹²

Merve Vural masanın önünde Marina Abramovic olarak duracak, masanın üzerindeki parfüm, polaroid fotoğraf makinesi, kitap, elma, tabanca, neşter ve metal mızrağı kullanarak bölümlerde anlatacağı sanatçıları taklit ederek, onların işlerini bu nesnelere aracılığı ile temellük edecektir.



Resim: Merve Vural, Aynanın Önündeki Venüs, performans, iki hafta günde altı saat, 2019, İstanbul

Güncel Temellük Masası

Talimatlar.

Masada 6 tane nesne bulunmaktadır. Bu nesnelere numaralandırılmıştır. İzleyiciye bir zar vereceğim. Zardaki numaranın temsil ettiği hangi sayı hangi nesne ise, o nesnenin sanatçısı haline geleceğim. İzleyici bir kez daha zar atacak, bu o sanatçıyı kaç dakika boyunca taklit edeceğimi gösterecek.

Performans

¹² (Wood, 2010)

Ben nesne değilim. Üzerimde annemin nişan elbisesi var.

Bu süre boyunca tüm sorumluluk bana ait.

Süre: 6 saat

Performans henüz gerçekleşmedi. (2021 için gelecek proje.)¹³

2.2.1 Parfüm

*Belki de insanın ilk gerçek ayna evresi kendi imgesinin görüntüsü, alter ego'su, görünürlüğü'nün arkasında yatan...mutlak hiçliğin...hiçbir dilde ismi olmayan bu tanımsız şeyin kendisidir.*¹⁴

Parfüm, TDK da, “şişelenmiş, güzel koku” olarak tanımlanmaktadır.¹⁵ Bu tanımdan hareketle, şişelemek; korumak saklamak muhafaza etme niyetini içinde barındırmaktadır. Duchamp, şişelediği kimliği, herkese ulaştırmak ve insanların üzerlerine tesir etmesini istediği bir arzu duymaktadır. Bir tüketim nesnesi olarak, kimliğini içine sıkıştırdığı parfüm şişesi, postmodern kapitalizmin bir nesnesi, gerçeğe ulaşma arzusunun bir taklidine dönüşür.



Resim 6: Marcel Duchamp, Rose Selavy, 1920

¹³Okuyucu için not, başlıkları açıklamak için bu bölümde kullanılan Merve Vural'ın imajları, sanatçının 2019 yılında Marina Abramovic Flux sergisinde gerçekleştirdiği, Aynanın Önündeki Venüs performansından bazı sekanslardır. Bu imajları kullanmasının sebebi, sanatçının performans sırasında kullandığı bazı nesnelerin açıklayacağı başlıklar altında okuyucuya benzer bir görsel referans vermek istemesidir.

¹⁴ (Sayın, 2017, s. 60)

¹⁵ (TDK)

1920 tarihli *Fresh Widow*'u izleyen dönemde pek çok yapıtını *Rose Sélavy* olarak imzalayan Duchamp, böylelikle sanat yapıtının müellifi üzerinden yeni bir sorgulama alanına da adım atmış olur.¹⁶Duchamp burada parfüm nesnesi üzerinden kendi kimliğini yeniden yaratır.

Güncel Temellük Masası üzerinde duran parfüm şişesini alıp bakan Merve Vural, parfümü üzerine sıkmaya başlar. Her hamlesinde *Rose Selavy*'e dönüşür, izleyiciye *Rose Selavy* üzerinden Duchamp'a dair bazı bilgiler verir. Parfüm aracılığı ile *Rose Selavy*'i taklit eder.

2.2.2 Polaroid Fotoğraf Makinesi

Lacan'ın imgesel düzen için kullandığı Fransızca *imaginere* sözcüğü Latince *imago* sözcüğünden gelmektedir ki, Roma'da ölümlerden alınan ve ataların kemikleriyle beraber kutsal emanetler olarak saklanan ölü maskelerine verilen isimdir bu. Ataların ölü maskeleriyle kamuda görünmek soylulara özgü bir imtiyazdır. Beden ile imgenin arka arkaya gömüldüğü çifte cenaze törenleri de, profil resmiyle imparatoru tanrının ikizi olarak gösteren sikkeler de egemene mahsustur. Roma'da çifte bir imgeye sahip olma ayrıcalığı egemene aittir. Roma İmparatorluğu'nda doğan İsa'nın da bu nedenle çifte bir varoluşa sahip olması rastlantısal değildir.¹⁷



Resim 7: Gillian Wearing, *Dürer Olarak Ben (Me as Dürer)*, 63 × 48 cm, 2018

¹⁶ (Erenus, 2012)

¹⁷ (Sayın, 2017, s. 61)

Bu benzeşimde Gillian Wearing bir kadın olarak yüzünü Dürer'in otoportresi yerine koyarak kişinin dış görünüşü ile en içteki benliği arasındaki ayrımı göstermeye çalışır. Dürer kendi benliğini Hz.İsa ile anlamlandırmaya çalışırken Wearing temellüğü temellük ederek, kendi izini sürer. Bir noktada defalarca çoğaltılan fotokopiler gibi kendi temsili de geçmişe karışır. İzleyici neyin gerçek olduğunu ayırt edemez hale gelir. Merve Vural, yüzüne İsa'nın bir tasviri olan maske takar. Güncel Temellük Masası üzerinde duran polaroid fotoğraf makinesini alır ve izleyiciler ile fotoğraf çekinir.

2.2.3 Kitap

Hristiyanlar, kilise ayinlerinde İncil'i yüksek sesle okur. Çünkü Tanrı'nın insanlara yazdığına değil, "konuştuğuna" inanılır. Resulların mektupları bölümü dahil olmak üzere İncil metninde sözlü gelenek ruhu ağırlıktadır. (Ong, 1967b: 176-90). İbranice *dabar* deyimini, "kelime" anlamına geldiği gibi, "olay" da demektir; ve ilk aşamada, ağızdan çıkan söz ile bağlantılıdır. Her söylenen kelime, zaman içinde hareket eden bir olaydır ve yazı ya da basılı kelime gibi yerinde duran sessiz nesne niteliğinden yoksundur. Teslis inancında, Tanrı Varlığının İkinci Kişisi Söz'dür ve Söz'ün insan katındaki anlamı insanın yazdığı değil, söylediği sözdür. Tanrı Baba, Oğlu'nu "konuşur"; oğlunu "yazmaz". Tanrı'nın Sözü olan İsa, okur yazar olmasına karşın, yazılı bir şey bırakmamıştır (Luka,4:16). "İman dinleye dinleye gelir," der Romalılara Mektup (10:17). " Yazı öldürür, ruh (ağızdan çıkan kelimeyi taşıyan nefes) can verir" (2 Korintoslular, 3:6).¹⁸



Resim 8: Linda Mary Montano, Rahibe Teresa'nın Doğum Gününü Kutladı, performans, 3 gün, 3 saat, 2010

¹⁸(J.Ong, 1982, s. 94)

İsa Tanrı'nın sözü olduğuna göre, Linda Mary Mantano, Rahibe Teresa'nın doğum gününde, Rahibe Terasa olarak gerçekleştirdiği bu performansında doğum bir *dabar* 'dır. Bu sayede Linda Mary Montano Rahibe Terasa'nın öznesini temellük ederek sözün sözü olarak Tanrı'ya ulaşmaya yada Tanrı kelimesinin refere ettiği iman ile aracının aracısı olur. Linda Mary Montano, taklidi bir yöntem olarak kendi sanatına mal eden sanatçılardan biridir. Merve Vural, Güncel Temellük Masası üzerinde duran kitabı alır, bu kitap bir İncildir. İncil'den rahibe Teresa Kılığına dönüşerek bazı pasajlar okur ve bugünün doğum günü olduğunu söyler.

2.2.4 Elma



Resim 9: "Marina Abramovic, Soğan (The Onion), performans, 10'00" dk, 1995

Deşifre

İri bir soğanı kabuğuyla birlikte yiyorum,

Gözlerimi göğe çevirmiş, hayatımdan yakınırken.

Bu kadar sık aktarma yapmaktan; bekleme odalarında, otobüs duraklarında, tren istasyonlarında, havaalanlarında, beklemekten yoruldum.

Sonu gelmez pasaport kontrollerinde beklemekten yoruldum. Alışveriş merkezlerinde alelacele alışverişlerden. Kariyerle ilgili karar üstüne karar almaktan yoruldum, müze ve galeri açılışlarından, sonu gelmez resepsiyonlardan.

Elimde sade su dolu bir kadehle ortalıkta dolaşıp durmaktan, sohbete ilgileniyormuş gibi yapmaktan.

Migren ataklarından, yalnız otel odalarından, oda servisinden, uzun mesafeli telefon görüşmelerinden, kötü televizyon filmlerinden yoruldum.

Yanlış adama aşık olmaktan yoruldum.

Burnumun çok büyük olmasından, kıçımın kocaman olmasından utanmaktan yoruldum.

Yugoslavya'daki savaştan utanmaktan.

Uzağa kaçmak istiyorum, o kadar uzak olsun ki artık hiçbirşeyin önemi kalmasın.
Tüm bunların arkasında neyin yattığını apaçık anlamak ve görmek istiyorum.
Artık bir şey istemez olmak istiyorum.¹⁹



Resim 10: Patty Chang, For Abramovic Love Cocteau, video, 4 dakika, 2001

Love Cocteau performansı, Chang'ın Marina Abramovic ve Jean Cocteau'nun Orpheus'unun performansından ilham alarak yaptığı 2 kanallı ve 4 dakikalık bir video çalışmasıdır. Sanatçının annesi ve babası ile yaptığı bu performansı şu şekilde açıklar:

“Bu videoda annem ve babamla soğanı paylaşıyorum. Video geriye doğru oynatılıyor, böylece gözlerimizdeki yaşlarla birbirimizi kucaklamaya başlıyoruz. Video oynatılırken gözyaşları geri gider ve ağızlarımızdan bir soğan ortaya çıkar. Başlıktan da anlaşılacağı gibi, video aşk, fedakarlık, ailevi ilişkiler ve mirasın soyut sınırları hakkındadır.”²⁰

Soğan burada, iki sanatçının işi içinde bir itiraf ve yüzleşmeyi sağlayan nesne işlevini görmektedir. Çünkü soğan, elmanın aksine yenmesi zor, acı ve insanı gözyaşlarına boğan acı bir sebzedir. Burada Merve Vural elma ve soğanı ilişkilendirir. Soğan, iki sanatçı arasında bir temellük nesnesi olurken, Güncel Temellük Masası üzerinde duran elmayı soğan ile ilişkilendirerek izleyicilerden elmayı dilimlerini ve her dilim için bir dilek tutmalarını ister. Elma dilimleri karamazsa dileklerinin olacağını söyler.

¹⁹(Abramovic, Duvarlardan Geçmek, 2016, s. 16)

²⁰(Chang, 2001)

2.2.5 Tabanca



Resim 11: Marina Abramovic Joseph Beuys'un 1965 tarihli ölü bir Tavşana Resimler Nasıl anlatılır? (How to Explain to a Dead Hare), Joseph Beuys, Galerie Schela, Düsseldorf, 1965, Seven Easy Pieces (Yedi Kolay İş) kapsamında How to Explain to a Dead Hare'i (performans 7 saat), yeniden sahneleyen Marina Abramovic, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 13 Kasım 2005.

Beuys'un bu performansı ilk bakışta izleyenlere anlamsız gelebilir; oysa Beuys, odada kullandığı her malzemeye bir anlam yüklemiştir ve performansını bu sembolik anlamlarla yapılandırılmıştır. Bal yaşamı simgelerken, altın varlığı, tavşan ölümü, metaller görünmeyen enerjiyi, keçe ise korumayı simgelemektedir. Beuys bu performansı ile kendine özgü yeni bir görsel söz dizimi oluşturur. Bu söz dizimi Beuys'un öznel yaklaşımı üzerine kuruludur. İzleyicilerin bu söz dizimini çözümleyebilmesi için, performanstan önce en azından Beuys'un kısa özgeçmişini bilmeleri gerekmektedir. Bilindiği gibi II. Dünya savaşı sırasında Beuys, Alman Hava Kuvvetleri'ne pilotluk yaparken; 16 Mayıs 1944' te Kırım üzerinde uçağı düşürülmüş ve ağır yaralanmıştır. Beuys'u yaralı olarak bulan göçebe Tatarlar,vücudunu önce yağ ile kaplayıp sonra keçe ile sarmışlar ve bir yandan soğuktan donmasını engellerken diğer yandan da iyileşmesini sağlamışlardır.²¹

Beuys tüm bu ritüellerden etkilenir ve performansını bunun üzerinden şekillendirir. Marina Abramovic'de bu perfromansı tekrar ederek bunu kendine mal etmiş olur.Merve Vural ise Güncel Temellük Masası üzerinde duran oyuncak tabancayı alır ve Joseph Beuys'a dönüşür.Tasarladığı *Acil Çağdaş Sanat Yardım Hattı* 'nı açar ve eline

²¹(Altunay, 2013, s. 127)

oyuncak bir tavşan telefon kabı alır ve şöyle der “Bir Tavşan Telefon Kabına Sanatı nasıl açıklamalı?”



Resim 12: Merve Vural, Aynanın Önündeki Venüs, performans, iki hafta günde altı saat, 2019, İstanbul

2.2.6 Neşter

Bu başlık altında, Marina Abramovic'in 1975 yılında gerçekleştirdiği Thomas Lips performansı ile Şükran Moral'in 2014 yılında Gezi Parkı'nda gerçekleştirdiği performansı neşterin nesne olarak temellük edilmesi bağlamında incelenmeye çalışılacaktır.

Thomas Lips talimatlar:

Performans

Bir kilo balı, gümüş bir kaşıkla ağır ağır yiyorum.

Bir litre kırmızı şarabı, kristal bir kadehten ağır ağır içiyorum.

Sağ elimle kadehi kırıyorum.

Bir jiletle karnıma beş uçlu bir yıldız çiziyorum.

Kendimi acı duymayacak hale gelene kadar vahşice kırbaçlıyorum.

Buz küplerinden bir çarmıha uzanıyorum.

Yukarıda asılı duran karnıma dönük ısıtıcının ısısı, çizdiğim yıldızın kanamasına yol açıyor.

Vücudumun arkada kalan gerisi donuyor.

İnsanlar buz küplerini altımdan çekerek gösteriyi yarıda kesene kadar 30 dakika boyunca buz çarmihın üzerinde yatıyorum.

Süre:2 saat

1975

Krinzinger Galerisi, Innsbruck.²²



Resim 13: Marina Abramovic Thomas Lips (The Star), performans, 1.13 dk,1975

Resim 14: Şükran Moral, Gezi Parkı, performans, 2014

Benzer bir şekilde Şükran Moral 28 Mayıs'ta başlayıp, 30 Ağustos 2013'e kadar devam eden Gezi Parkı olayları sırasında,14 Haziran günü karnına anarşizmin, Redhack'in ve Çarşı 'A'sını jilet ile çizmiştir. Moral, yaptığı performansını şu şekilde açıklar:

Performans sanatında vücuda acı verme ve bu acıyı seyirciye izlettirme, hatta seyircinin sanatçıyı direkt müdahale etmesi de performansın bir parçası sayılıyordu. Kendisini jiletle kesen sanatçılar, Autolesionismno performans sanatının bir parçası. Kendisinin karnını jiletle kesen önce Dina Pane sonra da Abramoviç'tir. Abramoviç karnına jiletle Yahudilerin yıldızını çizmiştir, bu olay bir galeride olur. Ben o ana kadar direkt bu tür eylemden kaçındım. Tabuların karnını kesme peşindeydim. Performans esnasında yaralanma tehlikesi bende özellikle performanstan sonra da devam etti. Gezideki performansıyla belki de bir ilk yaşandı, o da şu; gerçek halk devriminin içinde karnıma jiletle çizmek, Anarşinin A'sı...o dönemde damgasını vuran Çarşının A'sı.²³

²²(Abramovic, Duvarlardan Geçmek, 2016, s. 97)

²³(Moral, 2013)



Resim 15: Merve Vural, Aynanın Önündeki Venüs, performans, iki hafta günde altı saat, 2019, İstanbul

Merve Vural, Güncel Temellük Masasında bulunan kırmızı kalemi alır. Neşterin açığa çıkarttığı kan burada, kırmızı kalemdir. Vural, karnına Türkçedeki sesli harfleri (a, e, o, ö, u, ü, ı, i) yazar ve siler. Böylece beden, okumak, yazmak, çizmek ve bunların temsil ettiği medeniyet, medeni olma tekrar eder. Vural burada Abramovic ve Moral'ın kesme eylemini kendine mal ederek yeni bir iş üretir.

2.2.7 Metal Mızrak

Ulrike Rosenbach , 1975'te gerçekleştirdiği *Don't Believe I am Amazon* isimli performansında kendisini ressam Stefan Lochner'ın 1453 yılında yaptığı *Madonna of Rose Bower* resminin yerine koyar. Sanatçı bu performansında, resmin beyaz bir röprodüksiyonun yer aldığı hedefe metal mızraklar ile 15 atış yapar. Burada sanatçı Madonna olmayı temellük eder. Sanatçı ok atarak hem kendisine hem de Madonna'ya ok atmış olur.



Resim 16: Stefan Lochner, *Madonna of the Rose Bower*, 51x40 cm, 1440-42

Stefan Lochner In eserinde Hz. Meryem, bakire ve *Cennetin Kraliçesi* olarak sunulur ve melekler tarafından ayrı tutulan kırmızı perdeli bir gölgelik altında oturur. Hz.Meryem ikonografik temsili ile araftadır. Arafta olarak yerinden edilemez. Rosenbach, kendi imajını Hz. Meryem'in yerine koyarak onun temsil ettiği bu öğeleri yıkar. Kendini Hz. Meryem'in tasviri ile çift bir rolün içine koyar. Hem katil, hem kurban olur.



Resim 17:Ulrice Rosenbach ,*Don't You Think I'm an Amazon*, 1976



Resim 18:Merve Vural, Aynanın Önündeki Venüs, performans, iki hafta günde altı saat, 2019, İstanbul

Güncel Temellük Masasındaki Ok, Merve Vural'ın kılıcına dönüşür. Merve Vural sanat tarihinde yapılmış bütün *Yudit'in Holofernesi Katledişi* (*Judith Slaying Holofernes*) resimlerinin önünde durur. Burada bir savaşçıdır, alaturka bir kadın olarak Yudit olmayı temellük eder, resimlerdeki hareketleri taklit etmeye çalışır.

3. GÜLDANE

“Modern Destan, tanrı ve tanrı adına hükmedenlerin katından, metropolün yeraltına, bu alemin kahramanlarına iner”²⁴



Resim 19:Almanya Acı Vatan Film Afişi, 1979

19 yy. insanlık tarihinde büyük değişimlerin yaşandığı dönemler olarak tanımlanmıştır. Bunun sebebi Sanayi Devrimi ile beraber şekillenen kentleşmedir. Bu durum beraberinde, siyasal sistemler tartışılmaya başlanmış, 20.yy ile birlikte şekillenen dünyada savaşlar, teknolojik gelişmeler, değişim ve dönüşümün hızlanmasını sağlayan unsurlar olmuştur. Bu bölüm yönetmenliğini Şerif Gören'in üstlendiği 1979 yılında Berlin'de çekilen Almanya Acı Vatan filminden bazı sahneler örnek verilerek açıklanmaya çalışılacaktır. Bu sahneler, sadece para kazanmayı

²⁴(Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, 2014, s. 35)

amaçlayan ve bir fabrikada robot haline gelen Hülya Koçyiğit'in canlandığı Güldane karakterinin yer aldığı karelerden oluşmaktadır. Böyle bir örneğe başvurulmasının sebebi sinemanın kitle kültürü olarak tanımlanan *mass society* nin ortaya çıkmasında önemli bir unsur olmasıdır. Baudrillard da belirttiği gibi “*sinema, tarihin ortadan kaybolmasına ve egemenliği bir arşivin eline geçirmesine bizzat katkıda bulunmuştur. Fotoğraf ve sinema, yararlandıkları mitlerden vazgeçme pahasına, tarihin çağdaştırma sürecine görsel ve “nesnel” bir biçim kazandırmak büyük ölçüde katkıda bulunmuşlardır.*”²⁵

Sanayi Devrimi ile değişen toplum yapısı beraberinde farklı kültür kavramlarının oluşmasına sebebiyet vermiştir. Güldane'nin Almanya'daki durumu başlı başına bir kültür çatışması ile başlar. O halde Güldane'nin yabancı olduğu kültür nedir ve tarih boyunca bu tanım nasıl evrilmiştir?

Güldane'nin yaşadığı şok, bu zamana kadar biriktirdiklerinin Almanya'da bir karşılığı olmamasıdır aslında. Güldane ondan öte bir tahakküm altındadır. Bu tahakküm, özellikle günümüzde yaşamak zorunda olduğumuz materyal dünyasına karşı, ilerleyen bölümlerde de incelenecek olan bir takım temsillerin oluşmasına sebebiyet verecektir. Bu temsiller, iktidarların, ideolojilerin, ataerkil düşüncülerin kadınlar üzerinde yarattığı dönüşümdür.



Resim 20: Almanya Acı Vatan, film sahnesi, 1979

²⁵(Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, 2014, s. 141)

Modernizm anlayışında *bugünün* önemi insanın doğaya ve kendine olan bakışının düşmesine sebebiyet vermiştir. Bu durumunu Charles Baudelaire şu sözleri ile anlatmaktadır:

Önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin örneğin doğanın oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimini, onun gözlemlerinin kaydettiklerini, onun doğasına devrolur. Görüş özelleşir. Görme, bakılanın/ görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur-“liberal”leşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle erir. Belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir. Görme, bireyselleşir, eşitlenir, demokratikleşir. Baudelaire’ nin sanatsal ifadenin mahalliğini doğadan hafızaya nakleden estetiği bu yeni, modern özel görme” gözleme” kültürüne eklemlenir.²⁶

Resim 20’de yer alan sahne; Modern kültürün bakma ve baktırma hali olma üzerinden ele alınmaya çalışıldığı için örnek verilmiştir. Filmde fabrikada mesaisine başlayacak olan Güldane, bir gün iş arkadaşının onu uyarması ile şaşıracaktır çünkü işçiler işlerini zamanında bitiremezlerse makineler *Achtung*, yani *Dikkat* sesini çıkararak işçileri uyaracaklardır. Burada makine ile karşı karşıya kalan Güldane, bakan değil bakılanın yerine geçerek kültürün de anlamını tersine çevirmiş olur. Bu *Modern Achtung*’tur. Burada *Achtung*, Michel Foucault'nun iktidar söylemi ile ilişkilendirilir:

İktidarın işleyişinden söz ettiğimde yalnızca devlet aygıtı sorununa yönetici sınıf, hegemonik kastlar sorununa gönderme yapıyor değilim, bireylerin gündelik davranışlarında olan, bedenlerine varıncaya kadar üzerlerinde işleyen, giderek daha da incelen tüm mikroskobik iktidarlar dizisine gönderme yaptığımı belirtiyorum.²⁷

Bu noktada izleyici, Modern kültürün dayattığı bilginin hakikati ve ilerlemeciliğin vadettiği özgürleşen insanın yalnızlığı ile karşı karşıya kalır. Güldane makineleşemez. Bütün yabancılığı ile *Achtung*’un karşısında kalır. Makinenin karşısında direnen ve *Achtung*’a maruz kalan Güldane, hem bedeni hem de içinde büyüdüğü kültür ile direnmektedir. Makinalaşmaya ve Almanlaşmaya zorlanan bir kadın işçi temsili olan Güldane, bu sahnede öyleymiş gibi davranmanın sınırındadır.

²⁶(Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, 2014, s. 39)

²⁷(Foucault, 2007, s. 35)

3.1.Marlboro



Resim 21:Almanya Acı Vatan, film sahnesi, 1979

Modern kültür kavramımızı, büyük ölçüde, milliyetçilik ve sömürgeciliğe ve bununla beraber emperyal gücün hizmetinde büyüyen bir antropolojiye borçluyuz. Hemen hemen aynı tarihsel noktada, Batı’da “kitle” kültürünün ortaya çıkması kavrama ekstra bir aciliyet kazandırmıştır.²⁸

1950 ve 1970’ li yıllarda Türkiye’de kırsal kesimden kente göç ile birlikte, bu değişimi yaşayan insanların içindeki geleneksel beğenilere ait değerler ile kent yaşamının getirdiği zaruri değişim, kolay alınabilen ve çabuk tüketilebilen öğeler *Kitsch* bir biçimde gelişme göstermiştir. Güldane’nin Almanya’daki evinde yer alan Marlboro posterini, kitsch bir kültürel bir temsil haline dönüştür. Marlboro Man’in bir kovboy üzerinden temsil ettiği, erkeklik, bağımsızlık, sağlamlık ve batılı olma simgesi altında Güldane hem bir kadın olarak, hem de Almanya’da bir Türk olarak ezilir. Popüler kültür bir bağlamda, yabancılaşma kavramının keskin sınırlarını yumuşatan bir unsurdur, çünkü herkesin ulaşabildiği ve bunu kendine mal edebildiği bir davranış şekline kolayca dönüşür. Fakat herkese ait olduğundan, hiç kimseye ait olmayan bu durum, bireyler tarafından her defasında tekrarlandığında kışkırtarak bireyi daha çok yabancılaştırır ve paradoksal bir durum yaratmış olur.

²⁸(Eagleton, 2016, s. 38)

3.2 Plak



Resim 22: Almanya Acı Vatan, film sahnesi, 1979

Popüler, başlangıçta Latince *popularis*'ten türeyerek halka ait anlamına gelen hukuki ve siyasal bir terimdir. 16.yy da örneğin popüler hükümet terimi, halk tarafından kurulan ve yürütülen bir siyasal sistem anlamına geliyordu. Ama aynı zamanda, aşağı (low) ya da değersiz (base) anlamı da vardı.²⁹

Resim 22 de yer alan bu sahnede, müziğin türüne ve sözlerine aşına olmayan Türk işçiler plak dinlemektedirler. Plak, mesai saatleri içinde işçilerin defalarca tekrarladıkları çalışma edimlerini katlanabilir kılmak için çalmaktadır. Bu noktada müzik fabrikada çalışan tüm işçiler için ortak bir *kültür alanı* ve *achtung*'a karşı dayanma noktasını oluşturur. Bu işçiler, filmin bazı bölümlerinde de olduğu gibi eve gelip Türkçe Radyo yayınlarını ya da Arabesk türde olan müzikler dinlemektedirler.

O halde, Popüler kültürün bir parçası olan müzik, plak aracılığı ile Zeyno Pekünlü'nün tezinde de belirttiği gibi ideolojinin bir yaptırımını da olur aynı zamanda:

Üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf için ücretli çalışan insanların, bu sistemin içinde kendi emeklerini başkalarına para kazandırdığını düşündürmeden çalışmalarını sağlamak için, bireylerin milliyetçilik ideolojisi ile doldurulması ve ulusal çıkarlar için

²⁹(Çağan, 2003, s. 31)

çalıştığını düşündürmek, gerçek ilişkilerin imgesel düzeyde yeniden üretilerek anlamının değiştirilmesidir.³⁰

Almanmış gibi davranan işçilerin yaşadığı kültür bulanımı Akış'ın da belirttiği gibi işçilerin kendilerini bir kültür sapması (ecstasy of culture)³¹ içinde bulmalarına neden olur.

3.3 Emine Teyze

Rob Burns'e göre, hem Türkiye hem Almanya sinemasındaki erken dönem göçmen temsillerinde, iki hakim tema göze çarpar: "Misafir işçi deneyiminin sosyal ve materyal gerçekliği, ve 'iki kültür arasında yaşamannın' sorunları"³²



Resim 23: Almanya Acı Vatan Filminde Yer alan fabrika işçisi kadınlar, sağ en üstte Güldane, Sağ en altta Emine Teyze karakteri yer almaktadır, 1973

Bu noktada filmdeki kadın karakterlerin yarattığı bazı temsiller vardır. Resim 23 te sol en üstte yer alan Türk fabrika işçisi, Alman kadınlarına özenen ve kendi bedeni üzerinde kararlar alabilen özgür kadını, sağ üstte örf ve adetlerinden vazgeçmemeye çalışan ve aynı zamanda maruz kaldığı otomasyona direnen Güldane karakteri, sol

³⁰(Pekünlü, 2004, s. 8)

³¹(Akış, 2004, s. 8)

³²(Cengiz, 2019, s. 1208)

altta, 1960'lı ve 1970'li yılların özgür düşünce akımından etkilenen ve kendi hayatı üzerinde bağımsız hareket eden ve pragmatik davranan, maruz kaldığı yaptırımları gören ama buna direnmeyen bir kadın temsilidir. Sağ alt resimde yer alan Emine Teyze karakteri ise, hayatı garantileyen, Taylorist sistemde ölçülen ve sınırlandırılan zaman gibi hayatı taksitlere bölen, plan yapan ve kredisi bitmeyen bir yaşam mücadelesinin temsilidir. Tüm mevcudiyeti ile bu kadın, kendi bakış açısına göre hayatında tecrübe edebileceği her şeyi tecrübe etmiş, akıl veren ve popüler kültürün aldatmacalarına kanmayan ama buna da karşı gelmeyen ataerkil sistemi övmektedir. Bu sistemin gerektirdiği despot bir anne temsilini fabrikada diğer Türk çalışanlar karşı üstlenir. Bu bağlamda Nicos Hadjinicolau'nun Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi (1987) adlı çalışmasında yer aldığı gibi;

İdeoloji, kişilerin “kendi dünyaları”yla olan ilişkilerini simgeler. İdeoloji, kişilerin gerçek varoluş koşullarıyla olan güncel ilişkiyle simgesel ilişkisinin zorunlu bir bütünleşmesini ifade eder. “ideolojide güncel ilişkiyi belirleyen imgesel ilişkidir, bir gerçeklik betimlemekten çok bir istenci, bir umudu yada özlemi dile getirir.³³Emine teyzenin ideolojisi bu bağlamda, Türkiye’de kat ve dükkandır.

3.4 Televizyon

Modernite, bireye aklın en güvenilir bilgi edinme yöntemi olduğunu ve pozitif bilimlerin yüceltilmesi ile akıl ile gerçekliğin buluşmasının gerekliliğini dayatmıştır. Duyulara olan güvenin aklın karşısında önemini yitirmeye başlamasına rağmen ‘göz’, kendini aklın en önemli destekleyicisi olarak kabul ettirmeyi başarmıştır.³⁴

³³(Erol, Türkiye’de Popüler Sanat ve Kitsch, s. 30)

³⁴(Hızal, Amatör Kamera Gerçekçiliği, İmge, Algı, Araç., 2012, s. 3)



“

Resim 24: Almanya Acı Vatan, film sahnesi, 1979

“Dünyanın “görülebilir” hale gelmediği için o dev camera obscuraların inşa edilmesi neden gerekmiştir? Bu demektir ki (ve bu hal hala ve şimdilerde daha çok geçerlidir) biz dünyayı kendi gözlerimizle doğrudan görebilen varlık değiliz-belki hayvanlar kendilerince bunu başarabiliyorlar.”³⁵

Resim 24 te yer alan bu sahnede Güldane televizyon ekranlarının tahakkümü altında kalmış olan bir kadın temsilini oluşturur. Bu Ulus Baker’in de belirttiği gibi, Türkiye’de kadın ile kadın oluş arasındaki kavramsal bir ayrışmayı da temsil eder. Çünkü Türkiye’de de halen tartışılmakta olan tahakkümcü ideoloji ve iktidar ekran aracılığı ile otoritesini daimi kılar.



Resim 25:Ewa Partum, Kendini Tanma (Samoidentyfikacja), Fotoğraf,1980

³⁵(Baker, 2017, s. 241)

Buna karşılık sanatçı Ewa Partum'un 1980 yılında gerçekleştirdiği *Kendini Tanıma* foto-kolaj serisinde kendini çıplak olarak şehrin içinde dolaştırır. Bu kolajlardan biri resimdeki televizyonların arasında olduğu çalışmasıdır. Güldane ekranların tahakkümü altında dururken, Partum buna karşı gelir. Ulus Baker'in belirttiği gibi kendilik deneyimini tekrar yaratmaktır. Bu sayede sanatçı, kadın kimlikleri tekrar yaratma koşulu ile tekrar üretebilir.³⁶

3.5 Televizyondaki Temsiliyetler

Bu bölümde, televizyon ekranın, Türkiye'de kadın temsili üzerinde yarattığı değişimler kısaca incelenmeye çalışılacaktır. Ekran üzerinden bir çözümleme yapılarak başlamasının sebebi, kadın temsil biçiminin ekranla yayılması ve bu yayılma yolu ile yapay bir kültür ortamı oluşturmasıdır. Bu temsiliyetlere ekran aracılığı ile kalan bireyler, taklit ederek, kendine mal etmektedirler. Tekrar üretilir ve taklit edilebilir olan bu temsiliyetler, yine ekran aracılığı ile bireyin bir hesaplaşma alanına dönüşmektedir.

Türkiye'de gelişen teknoloji ile birlikte toplumsal cinsiyet rolleri kitle iletişim araçları vasıtasıyla daha geniş kitlelere ulaşmaktadır. Bu roller doğrultusunda oluşturulan imajlar ve kimlikler, kitle iletişim araçları özellikle de televizyon tarafından pekiştirilip onaylanmış yargılar olarak zihinlerde yer etmektedir. Televizyonun hem işitsel hem görsel duyu organlarına aynı anda hitap etmesi ve zahmetsizce izleyiciye ulaşması onu en çok takip edilen kitle iletişim aracı haline gelmiştir. (J.Ellins'ten Akratan Özsoy, 2011:84).³⁷

İlk televizyon yayının yapıldığı günden günümüze toplumsal yapıda, sosyo-kültürel yapımızdaki değişiklikler yapılan yayınlara, programlara, haber sunumlarına da yansımıştır. TRT'nin kadına biçtiği geleneksel rollerle 1990'dan itibaren yayına başlayan özel televizyonların kadına verdiği rol bir hayli farklıdır.

³⁶(Derya Yücel, 2017, s.208)

³⁷ (Nergis Boral Aslan,2018)

Ulusal televizyonkanallarında kadın 3 şekilde karşımıza çıkmaktadır:

1. Çalışan kadın
2. Ev Kadını
3. Cinsel Obje olarak kadın.

Cumhuriyet döneminde kadınların iş hayatına girmesini teşvik eden reklamlar yapılmıştır. Bu dönemin reklamlarında kadınlar, hem ekonomik bağımsızlığını elde etmiş hem de ev işlerini yapan kadın olarak gösterilmiştir. Kadınlar 1950'lere kadar hemşire, sekreter, daktilo yazan rollerde sunulmuştur.³⁸



Resim 26:Merve Vural, En İyi Daktilocu, Afiş, 2018



Resim 27:Reklamlarda Ankara, Afiş, 1935

Resim 26'da,Merve Vural, en iyi daktilocu olduğu bu sahte afiş çalışmasında, bu temsiliyetleri kendi yüzü üzerinden tekrar kullanarak dönem reklam afişlerini temellük eder. 1980'li yıllara kadar toplumsal kalkınmanın ve demokrasi düşüncesinin ön planda tutularak yapıldığı devlet kanalı yayınları, 1980'lerden sonra özel televizyon yayınlarının da artması ile birlikte yerini karlılığa ve reytinge bırakan bir yol izlemiştir. Dolayısıyla bu dönemde, devlet televizyonunda yer almayan bazı eğlence programları ticari televizyonların yayınlarında yerini almaya başlamıştır. 1980 yılında yapılan darbe sonrası 1981 yılındaki yılbaşı gecesinde ilk defa devlet kanalında dansöz sahne almıştır. Bu Nesrin Topkapı'dır.

³⁸(Vural Yıldırım, 2013, s. 58)



Resim 28:Nesrin Topkapı, Yılbaşı Gecesi, 1981

Burada üzerinde durulmak istenen düşünce, 1980 yılında Kenan Evren'in devlet kanalında yaptığı darbe konuşmanın ertesi yılında, ekranlarda oluşan kamusal temsilden ötürü yasaklanan ve teşhirci bulunan bazı kadın temsillerinin, Nesrin Topkapı'nın 1981 yılbaşı gecesi performansı ile birlikte tersine çevrilmesidir. Bu noktada, Devletin değişen ideolojilerinin kadın ve bedeni üzerinden nasıl şekillendiği görülebilir.(Bu kısım, tezin ilerleyen bölümlerinde *Tijen Kardeş* başlığı altında tekrar incelenecektir.)

Modernleşme kavramı, bir kez sorunsallaştırıldığında, değerlerden bağımsız olduğu yolundaki statüsünü yitirir ve medeni tavırları sahiplenilenlerle “barbar” ve ilkel olan ötekiler arasındaki iktidar ilişkilerine gönderme yapar. Bunun sonucunda Türk modernleşmesi bağlamında, “medeni” ve “medeni olmayan” tavırlar arasındaki ayırım, ayrıntılarıyla çizilmiştir. “Alafranga” (Avrupia) tarz ve tavır yüceltilirken “alaturka”yla (Türk olan) ilintili her şeye olumsuz bir anlam yüklenir.³⁹

³⁹(Göle, 1991, s. 32)



Resim 29: Soldan sağa doğru sırasıyla, Esra Erol, Seda Sayan, Müge Anlı

Özellikle 1990'lı yıllardan sonra özel televizyon kanallarının çoğalması ile birlikte program türleri değişmiş ve çeşitlenmiştir. Diziler, talk showlar, Televole olarak adlandırılan magazin programları, sabah kuşağında yer alan kadın programları, konukları ve sunucularıyla ekrandaki kadın temsilini değiştirmiştir. Özellikle sabah kuşağı programlarında alaturka olarak tabir edilen bir kadın tipi oluşmuştur. Resim 29'da örneklenen bu kadınlar, genellikle sarı saçlı, frapan bir giyim tarzını tercih eden, dominant, güvenilir, sözünden sakınmayan bir Türk kadını tipi oluşturmuştur. Bu tavırları ile bu temsiller toplum tarafından kolayca yakınlık kurulabilen ve akıl danışılabilir kadınlar halini almışlardır. Seda Sayan'ın bundan sonraki bölümlerde yarattığı temsil Kadırgalı Anne, Seda Sayan ve Güzel Bacı, Seda Sayan bölümlerinde daha detaylı incelenecektir.

İzleyici oturduğu odasında neredeyse her gün televizyon aracılığıyla karşılaştığı ünlülerle gün geçtikçe daha güvenli ve sıcak bir ilişki kurmakta ve bu kişileri 'medyadaki tanıklar' sınıfına dâhil etmektedir. Bu sınıfın en önde gelen tanıklar yüzleri arasında yıldız kişiler kadar, sunucu ve moderatörler, müzik şovları, spor, yarışma programları ve diziler aracılığıyla medyada yıldız olmuş kişiler bulunmaktadır.⁴⁰

⁴⁰(Şentürk, 2010, s. 187)



Resim 30: Güncel Tesettür Giyim Örneği, 2020

Kadının siyasal bir talep olarak yeniden “çarşafa” girmesi istenci, 70’li yıllardan itibaren tüm Müslüman ülkelerde ortaya çıkmış ve bu ülkelerin modernleşmeci deneyimlerini sorgulamıştır. Müslüman ülkelerde, yükselen İslamcı hareketlerle modernist seçkinler arasında kadının toplumsal ve hukuki statüsü doğrudan siyasi kavga meselesi olmuştur. Başka bir deyişle, siyasallaşan İslam’ın bayrağı kadın olmuştur...Bir yandan İslamcı hareketlerin yükselişi kadının geleneksel konumuna geri dönüş anlamını taşımakta, diğer yandan ise geleneksel Müslüman kadın profili siyasallaşan Müslüman kadının etkisiyle çözülmektedir. Zihinlere yerleşmiş kaderine boyun eğen pasif, yumuşak başlı, itaatkar, geleneksel Müslüman kadın imgesi, evinin kapalı kişisel dünyasından çıkarak kolektif kitlesel hareketlere karışan, aktif, talepkar, hatta militan olan İslamcı kadınlar tarafından kırılmaktadır.⁴¹

Nesrin Topkapı örneğinde olduğu gibi, tesettür de ideolojilerin kadın ve bedeni üzerindeki yaptırımlarının bir örneğidir. Görünüş olarak bu iki örnek birbirinden farklı olsa da, ortaya çıkmasındaki temel unsur devlet ve ideolojidir.

⁴¹(Göle, 1991, s. 115)



Resim 31: Bahar Candan, Güncel İnstagram Fenomeni, 2020

Son yıllarda yaygınlaşan twitter, facebook ve instagram gibi sosyal medya mecralarında, *fenomen* adı altında bazı temsiller yaratılmıştır. TDK da Fenomen sözcüğü; “*Olay, duyularla algılanabilen her şey, fenomen, numen karşıtı*”⁴²olarak açıklanmıştır. Numen ise “*Nesnenin kendisi, görüngü karşıtı.*”⁴³anlamına gelmektedir.

Resim 31’de yer alan Bahar Candan kişisi bu fenomen tanımına örnektir. İmge ve fetiş nesnesi haline getirilen kadın bedeni, Bahar Candan’ın kendi bedeninde kendisi tarafından hükümsüz bir hale gelir. Pek çok paylaşımında, *Bahar Candan olmak istiyorum!* Demekte ve kendi gerçekliğinden izleyicinin şüpheye düşmesine sebebiyet vermektedir. Kendi, tekrar kendi olmayı temellük etmektedir.

⁴² (TDK, 2020)

⁴³ (TDK, 2020)

4. BÖLÜM, BAZI KADINLAR

4.1. Arabesk Kadın

Bu bölümde Türkiye’de spesifik olarak evrilen Arabesk kültürü ve onun oluşturduğu kadın temsili sanatçı Canan’ın; Nazar Değdi Dünyama adlı çalışması üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır. Bunun için sanatçı ile röportaj yapılmıştır.

Kelime anlamı ile Arabesk:

Birbirine sarılmış ve iç içe geçmiş bitki örgeleriyle* soyut eğrisel öğelerin oluşturduğu bezeme üslubu. Anadolu’daki Helensitik dönem el sanatçılarının yapıtlarından türemiş olan arabesk üslupta önceleri oldukça doğalcı bir zemin üstünde kuş öğeleri yer almaktaydı. İS 1000’lerde İslam sanatçıları tarafından oldukça farklı bir biçimde uygulanması (dinsel nedenlerden ötürü, kuşlara hayvanlara ve insan figürlerine yer verilmemesi) ona biçimci bir nitelik kazandırdı.⁴⁴

Türkiye’de halk tarafından bilinen anlamı ise arabeskin bir müzik ile ilişkisidir. Kırık’ın da belirttiği gibi:

Türkiye’de arabesk; 1930’ların ortalarından başlayarak gösterime giren Mısır filmlerinde yer alan şarkıların Türkçeye uyarlanması ile ortaya çıkmıştır. Mısır filmleri özellikle 1936-1948 yılları arasında Türkiye genelinde yer alan köy ve kasabalarda haftalarca gösterilmiş ve bu filmler yoğun ilgiye sahne olmuştur. Adından da anlaşılacağı üzere şarkılarda hem geleneksel Arap makamları hem de doğu çalgıları kullanılmıştır (Büyük Larousse, 1986: 729). Böylelikle arabesk müzik alanında hayat bulmaya başlamıştır.⁴⁵

Günümüzde ise Arabesk, kitle kültürünün etkisi ile birlikte evrilerek facebook, instagram, twitter gibi sosyal medya alanlarında, Arabesk temsillerinin vaporwave, synthwave olarak adlandırılan stil ile 1980’li yılların VHS kayıtlarında yer alan plastik etki ile kolajlarının ve GIF olarak adlandırılan kısa zamanlı ve tekrar eden hareketli görüntülerinin paylaşılması ile tekrar popülerlik kazanmıştır.

⁴⁴(Britannica, 1993, s. 417)

⁴⁵(Kırık)

Sanatçı Canan'ın *Nazar Değdi Dünyama* adlı projesi üzerine, kendisi ile röportaj yapılmıştır.



Resim 32:Canan, Nazar Değdi Dünyama, 29 x 47 cm, Poster Serisi,Kamusal Alan Projesi, 2011

“Merhaba...Şimdi bu ‘Nazar Değdi Dünyama’ işi 2010 yılıydı galiba. 2010 yılında Amarge ile beraber afişlemeye çıktık. Bir çeşit korsan afişleri gibi yaptığımız bir afişlemeydi. Burada da zaten kendi atölyemde asılı afişler, bakarak anlatayım:

‘Erkeklerin sevgisi her gün 3 kadını öldürüyor!’ o zaman feminist slogandı-ben şimdi böyle düşünmüyorum gerçi. ‘Nazar Değdi Dünyama’ mutlu kadınların erkeklerin sevgisi tarafından mutsuz olduğuna dair bir işti bu. O zaman bütün erkeklerin şiddet uyguladığına inanıyordum açıkçası. Şimdi böyle düşünmüyorum. ‘Kaç kurban daha?’ Bunlar aslında istisnai olaylar, öyle söyleyeyim. Gerçekten bir eşitsizlik durumu var günlük hayatta. Feminist teori *özel olan politiktir* der; ama ben *bireysel mutluluk politik bir edimdir* diye tanımlıyorum bunu. Yani tersinden bakıyorum. Toplumsal bakış açısından değil, bireyden yola çıkarak bakıyorum. Bu da aslında şunu getiriyor:

Bütün erkekleri eş görüp, bütün şiddeti, bütün şiddet mağdurlarını tek kadına yüklememek, yani mağduriyet üzerinden kendine bakmamak. Ben sonuçta bütün o taciz hikayelerini, bütün yaşanılan -kadın olduğuna dair- eksik, mağdur, şiddete uğramış düşüncesinden çıkmış bir insanım. Yani bu ‘*bir kadın olmanın*’ bedenimin bir onuru. Bedenimin kendime ait olduğu, dolayısıyla kendi gücümün, kendi iktidarımın bana ait

olduğuna dair bir düşünçem var. Yani *mutlu olmak politik bir edimdir*. Toplumdan bireye değil, bireyden topluma bakarak ben kendimi değerlendiriyorum.



Resim 33:Canan, Nazar Değdi Dünyama, 42 x 60 cm, Poster Serisi,Kamusal Alan Projesi, 2011

Diğer iş, aslında o işin (Nazar Değdi Dünyama) bir parçası. Bu da galiba Kibariye'nin kaset kapağından. Aynı grafik estetiğinden yardım aldım. A yüzü B yüzü diye şarkı sözleri var. Birincisinde “Ben İnsan Değil miyim?”, “Can veriyorum”, “Vurur beni öldürür” bunların hepsi şarkı sözleri. B yüzünde de “İstemiyorum diyorsam istemiyorum”, “İsyân Ediyorsam Sebebi Var”, “Yıldırmasın Hayat Seni” , bunlar da daha umut verici, kendine güveni kapsayıcı, “Yalnız Başıma Ayaktayım” gibi şarkı sözleri. Yaptığım şey buydu. Bir çeşit eğlenceydi. Kamusal alan projesiydi.

İşin yapımı şöyleydi-bence eğlenceli kısmı oydu. Yani hem işin asılması hem de yapım aşaması çok güzeldi. Alibeyköy'de bir semt kuaförüne gittik, en eğlenceli kısmı oydu. Bergen ya da Kibariye kaset kapağından esinlendim, benim için çok eğlenceliydi o kısım. Ve kuaföre dedim ki: İstedğin gibi yap bu resimlere göre. O da çok heyecanlandı. Baya boyadı beni. Hatta yanımda bir arkadaşım vardı. O arkadaşım bana ‘Seni biraz daha yavaş boyayalım’ dedi. Ben dedim ‘Karışma kuaförün işine, istediği kadar yapsın’ O da baya boyadı. Bu birinci işle alakalı bir şey (Kaç Kurban Daha) O zaman feminist slogandı. “Can

veriyorum” da şarkı sözüydü. “Kaç Kurban Daha” o da galiba bir şarkı sözüydü. Yani aslında şiddetin bir kadını ne kadar mutsuz ettiğine dair bir iş olarak yorumlayabiliriz.⁴⁶

Canan hem kendi bedeni hem kadın bedenleri üzerindeki tahakkümü (eril/dişil) merkeze alan bir sanatçı olarak: bedenini nesne, özne ve mekan eyleyerek çalışan bir sanatçı. Yaşamı da sanatı da birbiri içindeki diyalogu besler. Dışarıda olan biteni, kendilik temsili eşliğinde içeriye alan sanatçı kadın olmanın güçlülüğünü-burada söz konusu olan güç dişil olanın gücüdür ve kendini erillikle beslemez-mitlerle sembollerle, hazla, aşkla, doğurganlıkla, gölgeyle, ışıkla, canlılıkla ve gökkuşağının tüm renkleriyle besler. Kimliğini sahneleyen beden olarak Canan; bir karşılaşma anı içinde kendini izleyiciye sunar.⁴⁷ (Pektaş, 2019, s. 63)

Canan kendini temsilini, Kibariye ve Bergen gibi arabesk kadın sanatçıların kimlikleri üzerinden tekrar yaratarak, afişlerini ve şarkı sözlerini kendine mal etmiş olur.

4.2 Analar ve Güzel Bacılar

Bu bölümde ele alınacak olan anne kavramı Merve Vural’ın, İna Mula Tchako’un *Hz. Meryem Aria*’sı ve Louise Bourgeois *Maman* heykeli, Kadırgalı lakabı ile tanınan Seda Sayan’ın *Erol Köse’ye Cevabı* üzerinden temellük ettiği çalışmalar üzerinden ele alınacaktır.

Kristeva kadınlar ve kadın bedeni üzerindeki baskıları göstermek için “abjection” olarak adlandırılan bir kavram geliştirmiştir. Bu kavrama göre ataerkil sistemde özne olabilmek için annenin bedenini reddetmek gerekir. Ancak Kristeva’ya göre bedenin reddi, kadınlığın, dişiliğin ve anneliğin reddi olacaktır. Bu durumda anne ve kız çocuk ilişkisine yeniden bakmak gerekecektir. Çünkü kız çocuğun anneyi reddetmesi, kadınlığını reddetmesi anlamına gelmektedir. Bu da ataerkil yapının kadına uyguladığı baskının ve kadının aşağı, ikincil olarak görülmesinin nedenlerindedir.⁴⁸

⁴⁶ (CANAN, 2019)

⁴⁷ (Pektaş, 2019, s.63)

⁴⁸ (Kozlu, 2008, s.35)

4.2.1 Kutsal Anne , Ave Maria

Uzaktan Meryem sandığım bir kadın

Benmişim gibi,

Hatta benim hatta,

Başında taç bana bakıyor.⁴⁹

Şairin şiirsel özne ile birleştiği dizelerde Hz. Meryem şiirsel özne ile şairi birleştiren bir imge olarak karşımıza çıkar. Meryem diye bahsedilen şüphesiz ki Hz. Meryem'dir. Dini bir imge ile özdeşleşen şair burada başındaki taçla Meryem'i kraliçe gibi tahayyül eder. Aslında gördüğü kadının Meryem olduğundan da şüphelidir ve "Meryem sandığım bir kadın" diye başlar, ardından kadını kendine benzetir ve emin olduktan sonra Meryem ile yekvücut olur. Hz. Meryem kutsallığın, saflığın ve temizliğin temsilidir.⁵⁰

Lale Müldür'ün, Hz. Meryem ile yekvücut olma hali Merve Vural'ın *Ave Maria* isimli performansında aradığı bir durumdur. Vural burada çok sevdiği bir opera sanatçısı olan Inva Mula Tchko'nun 2008 yılında Hırvatistan Samabor'da gerçekleştirdiği *Ave Maria* ariasını temellük eder. Tchko'nun bu performansını seçmesi, Tchko'nun Arnavut kökenli olmasının Vural'ın ailesinin aynı göçmen kökene sahip olması ile ilgilidir. Vural burada aynı ariayı söylemeye çalışır.



Resim 34: Solda, Inva Mula, Ave Maria, 2004, Dresden. Sağda, Merve Vural Ave Maria, video 3'59'dk, 2018, İstanbul.

⁴⁹(Müldür, 2014, s.350)

⁵⁰(Mumcu, 2019, s.141)

Ave Maria duasının sözleri:	Kadınlar arasında kutsanmış,
	Ve kutsal
Ave Maria,	Ve rahminin kutsal meyvesi.
Kutsal Meryem,	Senin rahminin, İsa.
Minnet dolu.	Kutsal Meryem.
Meryem, minnet dolu.	Kutsal Meryem, kutsal Meryem, ah-ah
Meryem, minnet dolu.	
Kutsal kutsal Tanrı,	Ve şimdi öldüğümüz saatte
Senin Tanrın.	Öldüğümüz.

Duanın sözlerinde de yer aldığı gibi, Hz. Meryem kutsal ve merhamet doludur. Tchko sergilediği performansında, mimikleri ve postürü ile Hz. Meryem'e ulaşmaya çalışır. İcrası sırasında gerçekleştirdiği bu hareketler izleyiciyi de bu ulaşma yolculuğunun içine çeker. Tchko icrasının bazı yerlerinde acıyı çeker gibidir, burada kendini özleştirdiği hal Albrecht Dürer'in Kürk Ceketli Otoportresi için hissettikleri ile adeta eşdeğerdir. Dürer'de Hz.İsa ile yekvücut olma halini şu sözleri ile açıklar: '*Çile çekmenin ne demek olduğunu bildiğim için, İsa'nın taklidine talip olabilirim ancak*'⁵¹. Tchko, burada hem seyirci tarafından, hem de sesini duyurmaya çalıştığı Hz. Meryem tarafından izlendiğinin farkında olarak gerçek ve gerçeküstü uzamın arasında kalan bir temsil oluşturur. Vural'ın da ilgisini çeken bu durum, onun da aynı performansı tekrar yapmaya iter. Sanatçı hem Tchko'yu taklit etmeye çalışarak ailesinin geçmiş ana vatanına (Arnavutluk) Tchko aracılığı ile kutsal ana duasını kullanarak ulaşmaya çalışır.

Schubert tarafından bestelenen mevzu bahis Ave Maria parçasının sözleri Meryem Ana'ya hitaben yazılmış yardım talep eden bir duadır. Bu bir yakarış şarkısıdır. İzleyicinin karşısındaki, dinleyicinin önündeki yakarıшта bulunan bir (genç) sanatçıdır. Ave Maria kaybolmuş bir insanın duasıdır; bulunma, geri kazanılmaya da dahil edilme amacıyla dile getirilen bir yalvarıştır. Muhtemelen bu çalışmayı izleme deneyimi biraz tuhaf bulunacaktır. Çünkü bir yandan bizim onayımızı, kabulümüzü talep ederken, bu genç sanatçı bir klasik (müzik) eserine yaslanmaktadır. Belki de bütün sanatçılar bir klasik statüsüne ulaşma arzusu taşır. Bu şarkının kültürel imgelemde kapladığı yer kadar önemli. Onun kadar kutlu olma

özlemi içindedir. Bu önemli görülme arzusuyla seslendirilen duanın biraz küstah bir yönü vardır. Bu, bilindik bir eserin naif bir şekilde seslendirilişidir. O, utanma duygusuna kapılmadan kendi konumunu bir şarkıyla dillendirmektedir, bizler ise onu yargılayacak bir yerde konumlandığımız için utanmadan edemeyiz.⁵²

4.2.2 Örümcek Anne, Maman

Louise Bourgeois'in 1999 yılında yaptığı *Maman* heykelinin ardında büyük bir anne özlemi yatmaktadır. Sanatçı işini şu sözlerle açıklar:

Örümcek, anneme bir övgüdür. O benim en iyi arkadaşımdı. Örümcek gibi annem de dokumacıydı. Ailem goblen restorasyon işindeydi ve annem atölyeden sorumluydu. Örümcekler gibi annem de çok zekiydi. Örümcekler sivrisinek yiyen dost canlılarıdır. Sivrisineklerin hastalık yaydığını ve bu nedenle istenmeyen olduklarını biliyoruz. Örümcekler tıpkı annem gibi yardımcı ve koruyucuydu.⁵³



Resim 35:Louise Bourgeois, Maman, Heykel, 1999, Ottawa.

Kutsal Anne bölümünde ulaşılmaya çalışılan anne temsili burada yerini *koruyucu* bir anne modeline evrilmiştir. Bourgeois'in çalışmaları, sanatçının kendi geçmişi

⁵²(Samman, 2018, s. 5)

⁵³(Wikipedia, 2020)

tekrar deneyimlediği nostaljik bir durumu temsil eder. Sanatçı bu durumu şu sözleri ifade etmektedir:

Heykelim bir imge değildir, bir fikir de değildir. Ben araştırıyorum. Yaptığım atıf geçmişteki bir duygudur. Sanatım bir şeytan kovma durumudur. Heykelim korkuyu yeniden deneyimlemem için izin verir bana. Böylece onu uzaklaştırabilirim. Bugün heykelimde geçmişte çözemediğim şeyleri söylüyorum. Bu, bana geçmişi yeniden deneyimleyebilmeyi ve onun realistik boyutunda ve tarafsızlığında geçmişi görebilme fırsatını veriyor.⁵⁴



Resim 36:Solda Louise Bourgeois, Helmut Lang tarafından çekilen fotoğrafı, 1997. Sağda Merve Vural, Louise Bourgeois olarak Windowist Tower Metro çıkışı önünde dururken, Maman video Performansı, 01'05 dk, 2019, İstanbul.

Merve Vural 2018 yılında gerçekleştirdiği Maman video çalışmasında, 27 Temmuz 2011 yılında hizmete açılan Windowist Tower metro çıkışının önünde Louise Bourgeois'ı temellük eder. Vural'ın bu metro çıkışını seçmesinin sebebi, çıkışın bir sembol niteliği taşıması niyeti ile tasarlanmak istenmesidir. Metronun çıkışı adeta kocaman bir örümceği andırmaktadır, Vural örümceği, garip ve soğuk bulur ve kendini hiçbir biçimde özdeşleştiremez. Bu düşünce ile, Louise Bourgeois'in Maman heykelini ve metro çıkışını ilişkilendirir. Burada Maman sevgisi yerini soğuk metrogirişine bırakarak anlamını tersine çevirir. Metro çıkışının geçirgenliği, örümceğin ağlarını örmesine izin vermez. Metal metro çıkışı altında sabit bir biçimde durmaya çalışan sanatçı, örümceğin altında korunmasız kalır.

⁵⁴(İlter, 2006, s. 14)

4.2.3 Kadırgalı Anne, Seda Sayan

Geçmişinde oldukça zor zamanlar geçiren Seda Sayan (asıl adı Aysel Gürsaçer'dir.) erken yaşlarda onu desteklemeyen babası ile mücadele etmek zorunda kalmıştır. Takma adı olan *Kadırgalı*'lık bu bölümde incelenecek olan Kadırgalı Anne temsilini karşılar. Seda Sayan, sahneye çıkmak için kendi adını değiştirmiş ve Seda olmuştur. Kadırgalı tanımını Bakan'ın tezinde şu şekilde açıklanmıştır:

Eylemleri ve yardımlarıyla, Türk halkının siyasi liderlerden daha çok sevdiği ve güvendiği biri ve bir medya ikonuna dönüşüyordu. Seda Sayan, başarısının sırrını "Samimiyetime ve dürüstlüğüme güveniyorlar" sözleriyle özetler ve verdiği sözleri sonuna kadar tuttuğunu ifade eder. Seda Sayan'ın dobralığının, halka olan yakınlığından kaynaklanıp kaynaklanmadığı bilinmemektedir. Ancak bu kadar halkın ilgi odağı olmasına rağmen, Seda Sayan'ı antipatik bulan birini bulmak pek mümkün değildir. Kendisi için öyle bir imaj yaratmıştır ki, hangi işe elini atsa, her zaman kitleler tarafından takip edildi ve size hitap etmese de Kadırgalının samimiyetine imrenmemek mümkün değildir.

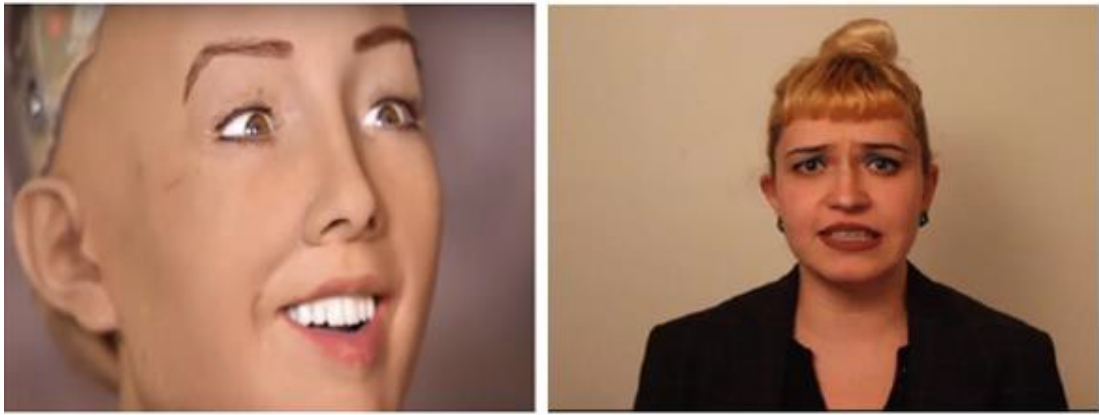
Kadırgalı tanımınının 28/01/2009 tarihli programda kendisini kızdıran birine karşı kullandığı ifadeleriyle söylemine nasıl uyduğunu örneklemek mümkündür: "Kimse bana bulaşamaz" ve "Benimle konuşurken dikkat edeceksin,o dilini boynundan sökerim,dikkat et, çünkü ben herkes gibi değilim .⁵⁵



Resim 37:Seda Sayan'ın Erol Köse'ye cevap vermesi, 14 Aralık 2011, İstanbul.

⁵⁵(Bakan, 2018, s. 75)

Pek çok rolü aynı anda taşıyan Seda Sayan'ın ve popüler kültürümüzde önemli bir yeri vardır. Seda Sayan'ın Kadırgalı olma hali üzerine düşünen Merve Vural, Robot Sophia ve Seda Sayan ile ilişki kurarak Robot Seda performansı gerçekleştirir. Bu çalışmasında ona bu fikri veren Youtube'da karşılaştığı Seda Sayan videosudur. Bu videoda Seda Sayan, sabah kuşağında sunuculuk yaptığı bir televizyon programında, Erol Köse ile aralarında oluşan uyuşmazlıktan ötürü oldukça sinirli bir şekilde cevap vermektedir.



Resim 38: Solda Robot Sophia. Sağda, Merve Vural Robot Sophia olarak Seda Sayan'ın Erol Köse'ye olan cevabını, Google Translate sesi ile söylerken, Robot, Seda, video 01'33'dk, 2018, İstanbul.

Robot Sophia, bir robot olarak kadın cinsiyetine sokulan ve insanlar ile iletişim kurmak için tasarlanan bir cihazdır. Sophia'nın sesi, kendi imajından daha gerçek bir kadın sesi. Çünkü ses iletişimin önemli unsurlarından biridir. Robot Sophia iletişim kurabilmek için, duyguları taklit etmeye çalışır. Vural, burada Sophia'nın robot imajı ve gerçek kadın sesine karşılık, kendi gerçek imajını ve Google çeviri programında yer alan robot kadın sesini koyarak, Seda Sayan'ın Erol Köse'ye verdiği cevabı okur. Bu sayede ne kadar iletişim kurmayı başardığını, ne kadar insan ve ne kadar robot gibi görüldüğünü sorgulamaya çalışır. Robot veya insan olarak, ne kadar tepki gösterebilmektedir?

Delauze'nin de söylediği gibi, makineler teknik olmadan önce sosyaldir. Camera Obscura'nın hem söylemsel bir düzen içinde epistemolojik bir figür, hem de kültürel

uygulamaları düzenleyen sistem içinde bir nesne anlamında “karışmış” statüsü gereği “çoğul kimlikler” den oluşmuştur (Crary, 42).⁵⁶

4.2.4 Güzel Bacı, Seda Sayan

Bu bölümde, *Güzel nedir?* Sorusunun cevabı, sanatçı Orlan’ın, *The Reincarnation of Saint-Orlan* çalışması ve Seda Sayan’ı sosyal medya platformlarından canlı olarak yayınladığı yüz askısı operasyonu ile ilişkilendirilerek açıklanmaya çalışılacaktır. Devamında, Merve Vural’ın Sayan’ın bu paylaşımından temellük ederek gerçekleştirdiği *Operasyon* isimli performansı incelenecektir.

19.yy’ın sonu ile 20.yy’ın başındaki büyük politik hareketler bedenle ilgili algıları yeniden gündeme getirmiştir. Farklı ideolojik görüşlere göre beden, yeniden tanımlanmıştır. Siyonizm, Komünizm ve Faşizm bedenle ilgili temel inanışların kaynağı olmuştur. Bedenin geçirdiği politik mutasyon aynı zamanda estetik cerrahi kültürünün temelini de oluşturmuştur. “Vücudunu değiştirerek yeni ve daha iyi olabilirsin!” fikri kabul görmeye başlamıştır. Estetik cerrahi, “kişi değiştirilebilir ve mutlu edilebilir” düsturunu kabul etmiş ve bu tür mutluluğun medikal deneyimlerle sağlanabileceği giderek yaygın bir kabul görmeye başlamıştır. (Gilman, 20).⁵⁷

Modernizm bedenin bütün bölümleri arasından yüzü öne çıkarmıştır. Yüz, vücudun en fazla bireyselleşmiş bölümü olarak algılanmaya başlanmıştır. “bakış, modernliğin ve onun kültürlü insanının en önemli özelliklerinden biri haline gelmiş, doğadaki başka şeylerle birlikte beden de *seyirlik* hale gelmiştir. Her şey dışa göstermek zorunda olduğu bir yüz, cephe kazanmıştır”(Çubuklu 2014,syf.100) Medya çağı bu seyirlikte kadını bir oyuncuya dönüştürür. Paquet’in belirttiği gibi, “ yüz artık her şeye karşı sadakatsizdir. Sırf kendi özencine bağlıdır”.⁵⁸

⁵⁶(Hızal, Amatör Kamera Gerçekçiliği, İmge, Algı, Araç., 2012, s. 23)

⁵⁷ A.g.e s.202

⁵⁸ A.g.e s.85

İnsanoğlunun ilahi bir varlığa benzemesi veya insan dışı bir görünüme evrilme istemini, performatif bir duruş olarak gerçekleştiren önemli sanatçılardan biri Orlan'dır. Orlan kendi yüzünü kullanarak evirmiş, sanat tarihinde kadının bedeni üzerinden şekillenen tüm bu tanımları kendi yüzünde tekrar uygulamıştır.



Resim 39:Orlan, Popüler Portre (The Reincarnation of Saint-Orlan) için bir şema çene: Botticelli - Venus; burun: Gérôme - Psyche; alın: Da Vinci'nin Mona Lisa'sı ; gözler: Diana (16. yy.); ağız: Boucher – Europe, 1990-1995. (Beauty and Race, n.d.)

Resim 39'da yer alan *Azize Orlan'ın Yeniden Doğuşu*'nda, bir dizi ameliyat geçiren Orlan, Popüler Portresinde; Eski yunan ressamlarından Zeuxis'in çeşitli kadınlarının en güzel parçalarını alıp, bunları ideal kadın görüntüsünün sağlayabilmek için bir araya getirilişinden esinlenmiş, Rönesans ve sonrası boyunca ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadın imgelerinin farklı özelliklerini kendi yüzünde denemeye karar vermiştir.⁵⁹

⁵⁹(Akman, 2005)



Resim 40: Solda Orlan, Popüler Portre (The Reincarnation of Saint-Orlan), 1993 (ORLAN, 1993).Sağda Seda Sayan, Canlı Yayında Yüzünü Gerdirdi (Seda Sayan, 2019).

Orlan ile Seda Sayan arasında benzer bir bağlantı vardır. Sanatçı Orlan, dayatılan tüm tarihi güzellik temsillerini kendi yüzünde tekrar inşa ederken, Seda Sayan ise günümüz toplumunun dayattığı estetik normlara direnmeye ve hep genç görünmeye çalışarak, yaşlı görünmeye karşı bir performans sergilemektedir. Seda Sayan'ı farklı kılan durum, geçirdiği bu operasyonu *canlı* olarak sosyal medya platformları üzerinden yayınlamasıdır. Sayan yüzüne yapılan bu işlemi teşhir etmekte ve Türk toplumunda yüzü *tanıdık* bir ünlü olarak geçirdiği operasyonu *normalmişçesine* paylaşmaktadır. "*İslam dünyasında, Antik Yunan'da ve Hint ilahiyatında dokuma tezgahı kainatı temsil eder, ipliksi hayatı.*"⁶⁰ Sayan yüzündeki bu ipler ile hayatı çekeştirerek, yüzünde yeni bir motif dokutturur. Estetik yaptırırken bile makyajlı olan Seda Sayan "*Türkiye'nin en merak edilen yüzü benimki. Yaptırduğum her şeyi takipçilerimle paylaşmayı seviyorum. Ameliyat masasında bile süslüyüm*" demektedir⁶¹

⁶⁰(Berger, 2019, s. 150)

⁶¹(Magazin, 2019)



Resim 41:Merve Vural, Operasyon, video, 06'39 dk, 2019, İstanbul.

Merve Vural, Orlan ve Seda Sayan arasında gördüğü bu bağlantıyı temellük ederek performansını gerçekleştirir. Yüzüne yapıştırdığı yara bantlarının ucunda misinalar vardır. Bu misinalar ekranın dışında kalan kişiler tarafından çekilirken, Vural makyaj yapmaya çalışmaktadır. Gerdirilmelere karşı makyajını tamamlamaya çalışarak sahte bir temsil yaratmaya çalışır. Bu yüzden kameraya yani izleyiciye karşı direnir.

4.3 Vatansever Kadınlar

İdeolojiler bir toplumda yaşayan insanların kimliklerini şekillendirmede onlara birtakım görevler atfederek, millet olma bilinçlerini arttırmayı hedeflemişlerdir. Böylece ülkesine faydalı bir vatandaş olma bilinciyle gerçekleştirerek çalışan kişi bunu bir vatandaşlık görevi olarak kabul eder. Bu bölüm, II.Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın genç Alman kızlarını kendi ideolojileri için idealize ettiği Das Deutsche Madel dergisindeki temsil örnekleri, Angela Merkel, 1920-1938 erken Türkiye Cumhuriyeti'nin şekillendirdiği çağdaş kadın tipi, Tijen Kardeş ve eski bir sosyalist ülke olan Slovenya'da yer alan anıtlar üzerinden Merve Vural'ın bu bağlamda oluşturduğu işleri incelenerek açıklanmaya çalışılacaktır.

Louis Althusser'in da belirttiği gibi; uluslar ve onun yarattığı kimlikler arasında bir bağ vardır. Bu şu şekilde özetlenebilir:

1-Nasıl olursa olsun, her pratik ancak bir ideoloji yoluyla ve bir ideoloji çerçevesinde var olabilir;

2-Her ideoloji ancak bir özne aracılığı ile özneler için var olabilir.⁶²

Burada Almanya'nın oluşturduğu ideolojik temsillere okuyucuya açıklamak için, Zeynep Sayın'ın sözleri ile giriş yapılacaktır:

Olympia olarak yeniden inşa edilmek istenen Germania, Berlin: kurmaca bir Yunanlığın geçmişte yarım bıraktığına öykünerek onu tamamlamak isteyen Almanlığıyla nasyonal-sosyalist ideolog-mitolog Rosenberg, heykeltıraş Arno Breker, mimar Alfred Speer...Nasyonal-sosyalizm, Yunan İle başlayan Avrupa tarihini Almanlık'a tamamlamak ve sonlandırmak arzusunda. Dolayısıyla kendini ele veren bir okuma: kurmaca bir Osmanlı'nın geçmişte yarım bıraktığını taklit ederek tamamlamak ve sonlandırmak isteyen bir Türkiye. Almanya'da ve Türkiye'de Aristoteles'in Fiziğe Dair Bir Konferans'ta tanımladığı türden doğayla yer değiştiren geçmiş, *physis* (doğa) olarak yapıt, *physis*'i (doğayı) kusursuzlaştıran yapıt: "Sanat bir yandan doğanın yapmaya muktedir olmadığı, yarım bıraktığı şeyi yapar (*apergasthai*), diğer yandan taklit eder. *Almanya, bir yandan Yunanistan'ın yapmaya kadir olmadığını yapar ,onun yarım bıraktığını tamamlarken, diğer yandan onu taklit eder. Ya da: Türkiye, bir yandan Osmanlı'nın yapmaya kadir olmadığını yapar, onun yarım bıraktığını tamamlarken, diğer yandan onu taklit eder.*"⁶³

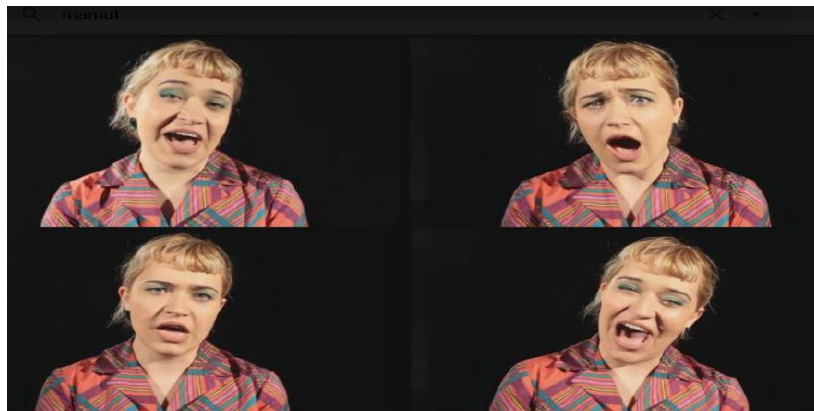
⁶²(Pekünlü, 2004, s. 83)

⁶³(Sayın, 2017, s. 34)



Resim 42: Das Deutsche Mädel dergisinden bir kapak örneği, 1933-1942.

Nazizm'in inandığı üstün ırk, aşağı ırka göre liderlik özellikleri bulunmakta ve dünyayı yönetmesi gereken asıl ırk olarak görülmekteydi. Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin (NSDAP) Alman Kız Birliği'nin (Bund Deutscher Mädel, BDM) resmi dergisi olarak basılan Das Deutsche Mädel'in kapak resimlerinde seferberliğe katkı sağlamaları için bu temsiller propaganda mesajları verilerek sunulmuştur. Dergi kapaklarındaki görsellerde Alman genç kızları sürekli olarak neşeli yansıtılmış, yine yazılı kodlardan da Alman genç kızlarının ulusal seferberlikte Alman askerlerine hizmet etmekten mutlu oldukları, seferberliği tüm güçleriyle destekledikleri, Hitler'in emirleri doğrultusunda hareket ettikleri aktarılmıştır.⁶⁴



Resim 43: Merve Vural, Adieu, video, 5'9" dk, 2017, İstanbul

⁶⁴(Mehmet Ozan GÜLADA, 2019, s. 3)

Merve Vural 2017 yılında gerçekleştirdiği Adieu video performansında, genç bir alman kızını temellük eder. 1930'ların eski bir Alman şarkısı olan *Adieu mein kleiner Gardeoffizier*'i söyler.Şarkıyı, dört farklı kişiliği yansıtan modda tekrarlamaya çalışır. Alman olmayı tanımladığı söylenen, çalışkanlık ve disiplin, bu şarkı ile yumuşak ve feminen bir hal alır. Vural burada Alman olmayı ne kadar başarabilmektir? Doğallık ile abartı arasında gidip gelerek kadınlardan beklenen temsilleri yapmaya çalışır. Böylelikle işi kiçileşerek, pozların verildiği, rolün abartıldığı ve aynı zamanda sahte olmanın kendi içinde bir estetik kazandığı, yeni bir temsile dönüşür.

4.3.1 Angela Merkel ve Meral Akşener



Resim 44:Merve Vural, Angela Merkel, TÛYB 70x100cm, 2018.

Angela Merkel'in belli belirsiz gülümsemesi, elleri ve kırmızı ceketini ile oluşturduğu matron postürü, çağdaş ve güçlü bir kadın temsili örneğidir.

Yüzün yanı sıra, eylemlerimizin gerçek öznesi (taşıyıcı) olması bakımından, eller de kimliğimizin deşifre edilmesi yolunda önemli bir ipucudur-jest, beden adına önce el ile kolun dilidir. Sahneye henüz adımını atan genç oyuncu, en büyük sınavı elleriyle verir hep; çünkü başkaları önünde önce elleri fazla gelir insanoğluna. Dünya ve kendi bedenimize ilkin el aracılığı ile tanışırız.⁶⁵



Resim 45: Hristiyan Demokratlar Birliği (CDU) için 2013 ve 2017 seçim kampanya afişi, Almanya.

"Güç Üçgeni", "Merkel-Diamond" veya "Merkelizer", Alman başbakanı Angela Merkel'in adını taşıyan farklı terimlerdir. Politikacı, simetri sevgisinden, konuşurken elleriyle ne yapması gerektiği sorusuna bir çözüm olan, sırtını düzeltmek için ortopedik bir yardıma kadar uzanan bu özel el hareketinin kullanımına ilişkin çeşitli açıklamalar yapmıştır. Bununla birlikte, Merkel'in imzası haline gelen jest, hem Alman lider için bir sembol hem de partisi muhafazakar Hristiyan Demokratlar Birliği (CDU) için 2013 ve 2017 seçim kampanyalarında bir kişiselleştirme stratejisinin parçası olarak bir pazarlama aracını temsil etmektedir.⁶⁶

⁶⁵(Ergüven, 2007, s. 13)

⁶⁶(Wolf, n.d.)



Resim 46: Meral Akşener, İYİ Parti genel başkanı, 2018, Bursa, sağda Hz. Meryem İkonası.

Merve Vural Resim 44'te yer alan yağlı boya resmi, bu düşünce ile yapmıştır. Merkel'in ellerinin temsil ettiği ideoloji Vural'ı Meral Akşener üzerine düşündürür. Akşener Resim 47 de yer alan fotoğrafında, sağ elini kalbine götürerek *Yüzünü güneşe dön Türkiye!* sloganını kullanır. Burada hem Angela Merkel'in karın hizasında birleştirildiği elleri, Hem de Meral Akşener'in göğsüne götürdüğü eli, Hz. Meryem ikonasında birleşir. Çünkü ikonalar, temsil ettikleri ara yüz sayesinde ellerinin sembolik manaları ile insanların Tanrı ile arasında bir bağlantı kurmasını sağlar. Bu bağlamda Merkel ve Akşener Hz. Meryem'in temsilini temellük eden bir ara yüz olarak düşünülebilir.

4.3.2 Cumhuriyet Kadın

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde, kadın dış görünüşü üzerinden yeni bir yapılandırma çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

Türk kadınının çağdaş düzeye erişebilmesinde üç reformun çok önemli payı olmuştur. Bunlar, 1924 yılında eğitimi birleştiren Tevhid-i Tedrisat Kanunu, 1926 yılında

kabul edilen Türk Medeni Kanunu, 1934'te Türk Kadınına siyasal hakların verilmesini sağlayan kanundur (Koçak, 1990).⁶⁷

Cumhuriyetin yarattığı kadın temsillerine, sanatçı Gülçin Aksoy'un 2014 yılında oluşturduğu *Cumhur Kadın* karakteri ile kendi bedeni şekillendirilen çağdaş tipi irdeler. Temsil bölümünde de belirtildiği gibi kadının bedeni asla kendisine ait olamamıştır. Türkiye'de doğup büyüyen ve ülkede geçen ağır politik olayları yaşayan sanatçı için bu deneyim, kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kadın üzerinde şekillendirdiği *çağdaş kadın* olma hali üzerinden tekrar şekillenir.



Resim 47: Cumhur Kadın, Gülçin Aksoy, 2014, Samsun.

Aksoy, bu fotoğrafta Heinrich Krippel'in 1932 'de Samsun'da yaptığı Onur Anıtı'nın arkasında durmaktadır. Bu anıtın tarihsel önemi Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurucusu olan Mustafa Kemal Atatürk'ün Samsun'a çıktığı ve Kurtuluş Savaşı'nın başladığı anı temsil etmesidir. Aksoy buradaki duruşu ile kendine güvenen yüz ifadesi, çağdaş giyimi ile modern Türk kadının temsilini tekrar canlandırmakta, fakat

⁶⁷(Saliha Ağaç, 2007, s. 4)

heykelin arkasında durarak kendisinin de belirttiği gibi *verilen hakların* tahakkümü altında durmaktadır.⁶⁸Aksoy, bu çalışmasını yaptıktan birkaç ay sonra



Resim 48: Cumhuriyet Kadın, Gülçin Aksoy, 2014, Samsun.

tekrar Samsun'a gidip, Resim 48 'de yer alan çalışmasında, 2003 yılında inşa edilmiş olan Bandırma Vapuru ve Millî Mücadele Parkı Açık Hava Müzesi'nde Atatürk'ün karaya çıktığı Tütün İskelesi'ne yapılan Bandırma Vapuru replikası önünde yer alan, Kurtuluş Yolu'nda Cumhuriyet Kadın olarak tekrar yerini almıştır. Aksoy bu sefer Atatürk'e ve 18 silah arkadaşına daha da yaklaşıyor, aralarında var olmaya çalışıyor.

Aksoy heykeller ile bir arada olma halini şu sözlerle bize aktarır:

Sahtenin görünümünün sevdası. Olmayacağını bile bile dokunmak istemek. Geçmişin yok sayılması ya da yok edilmesi değil de, ne yaşandı ise her ne ise bana kalan sahtesiyle birlikte bir varoluşu kabul etmek ve anlamlandırmak 'Kurtuluş Yolu' nun yolu. Atatürk ve 18 silah arkadaşı karaya doğru yürümektedir. Düzenleme hâlâ orada. 2014 de Cumhuriyet kadın diye adlandırdığım, bu forma soktuğum kendimle bir dizi fotoğraf ve video çekmiş ve sevdiğim işlerden birini üretme şansını yakalamıştım. Sabit duran balmumu karışık heykeller arasında yaşayan ve hareket eden bir tek bendim. Donmuş bir tarihin donmamaya çalışan yüzüydüm bir kadın olarak .Girişin yasak olduğu bu heykellerin arasına TC de yaşayan bir 'kadın'

⁶⁸(Aksoy, 2019)

olarak sızdırmıştı. Niyetini belirleyerek, bir 'cumhur kadın' formunda. Kendini biçimleyerek ya da biçimlendirilmiş olanı giyerek ve aklını bedeninden bir süreliğine ayırarak. Amacı kendi konumunu , TC de büyüyen eğitilen bir kadın olarak bu tarih içerisinde sorgulamaktı.⁶⁹

Cumhur Kadın temsili ile bu donmuş tarihi temsilleri arasında dolaşan sanatçı, üzerine dikilen tayyörün modernlik temsili ile heykelleri temellük etmeye, tarihte *hep oradaymış* gibi görünmeye çalışır. Sorularına cevap arayan sanatçı heykeller ile bakışır. Kendi temsili için heykeller arasında yer arar.



Resim 49: Ewa Partum, Kendini Tanıma (Samoidentyfikacja) serisinden fotoğraf kolajı, 1980, Zachęta , Silezya Güzel Sanatlar Derneği koleksiyonu, Zachęta'nın izniyle, Ulusal Sanat Galerisi

Benzer bir şekilde Polonyalı sanatçı Ewa Partum 1980 yılında yaptığı Kendini Tanımlama adlı (Samoidentyfikacja) fotoğraf serisinde, bu sefer çıplak bir halde şehrin sokaklarında kendine yer edinmeye çalışır. Çıplaktır, çünkü iktidara karşı kendi iktidarı olan bedeni ile karşı durmaya çalışmaktadır.

Merve Vural, 2019 yılında İzmir'de yer alan Darağaç sanat kolektifinin düzenlendiği Darağaç IV: Lüzum sergisinde gerçekleştirdiği projede, Aksoy'un çalışmasında olduğu gibi, çağdaş bir kadın temsili olmayı temellük eder. Sanatçı bu yüzden sahte bir afiş hazırlar. Burada, batı kanonlarına dayalı bir temsil anlayışını referans verdiğine inanılan temsillere yakın, bir duruş sergilemeye çalışır. Merve Vural

⁶⁹(Yazıcı, 2017)

burada kendini var edebilmek için, sanat tarihinde yer alan bazı kadınların duruşlarını temellük eder. Tezin önceki bölümlerinde de belirtildiği gibi, Batılı bir referansla yazılan sanat tarihi, sanatçının aramakta olduğu batılı temsiller için çok çeşitli bir zemin oluşturmaktadır. Burada sanatçı Leonardo Da Vinci'nin Lady With Ermine resminde yer alan figürün duruşunu temellük eder.



Resim 51: Leonardo Da Vinci, Lady With Ermine
54x39 cm, Tahta Üzerine Yağlı Boya, 1489-1491, Polonya



Resim 52: Merve Vural,
High Hopes Afiş, 2019, İzmir.

Gerçek ve sahte arasında duran sanatçının bunu yapmasının sebebi, İzmir'deki sergi mekanı olan Darağaç'a gitme imkanı bulamadığı için, bilindik bir akademik resmin duruşunu temellük ederek kendi imajını mekan içerisinde dolaşıma sokarak o bölgede yaşayan yerel halkın kendisini önceden tanımasını istemesidir. Hiç olmayan siyasi bir figür yaratmasının sebebi, kamusal alanda siyasi afiş ve reklamların, her an her yerde olmasıdır. Merve Vural bu işi yaparken, bu zamana kadar Türk Siyasal hayatında tasarlanan seçim afişlerini de incelemiş ve bu afişlerde artık kullanılmayan bazı öğeleri seçmiştir. Bunlar buğday ve horozdur.



Resim 53: Milliyetçi Demokrasi Partisi Logosu , 1983, İstanbul.

Birçok kültürde horoz, güneşin ve gururun sembolü olarak algılanmış, onun ötüşüyle güneşin doğuşu arasında ilişki kurulmuştur. İran mitolojisinde Mitra inancına bağlı olarak yeniden dirilişin ve ışığın habercisi olan horoz, Zerdüştlükte ateşi ve güneşi temsil etmektedir. Yahudilikte günahlardan kurtulmanın aracı olarak kefaret ayinlerinde kullanılmakta Hıristiyanlar onu, İsa-Masih'in sembolü olarak kabul etmektedirler.⁷⁰

Horozun da temsil ettiği mana ile Merve Vural, Lady With Ermine resmindeki figürün ermineyi tutması gibi, horozu tutar. Başının çevresindeki hare ona sahte bir kutsal tasvir verir. Bu sayede, hem çağdaş, hem kutsal olan sahte bir kadın temsili yaratmış olur.

2.5 Tijen Karaş

Bu bölümde 15 Temmuz Darbe girişimi bildirisini okuyan Tijen Karaş'ın oluşturduğu haberci kişi temsileyeti üzerinden Alpin Arda Bağcık'ın, Metilfenidat işi ve Merve Vural'ın Halüsinasyon işi incelenecektir.

⁷⁰(Dalkıran, 2017, s. 338)

“Yüz” sözcüğü kişinin başkalarının gözünde saygınlığına gönderme yapıyor olabilir. Gündelik toplum yaşamında, olağan olarak “yüzü kurtarma” ya özel bir dikkat gösteririz.⁷¹ Haber sunumlarındaki ekran formatı, sunucunun gözlerini doğrudan izleyiciye doğrulttuğu ve bir ikona gibi, haber bilgisi ve izleyici arasında sunucunun yüzü vasıtası ile bir arayüz oluşturacak şekilde bir düzene sahiptir. Haber kişiliğinin –esas sunucu, muhabir yorumcu- kişisel olmayan televizyon ekranında yeniden yarattığı, toplumsal gerçekçiliğin ilk düzenidir ve yüz yüze durumudur.⁷²



Resim 55: Tijen Karaş 15 Temmuz Darbe girişimi bildirisini okurken, 15 Temmuz 2016, Ankara.

TV için üretilen birçok haber belgeselinde sunucular bir TV dili olarak objektife, dolayısıyla da seyirciye bakmaktadır. Dramatik olarak objektifin içine bakarak anlatan ve bunu yaparken seyircileri dinlemeyen, duymayan yalnızca bilgileri dikte eden bir figür, belgeyi aktarmaktan ziyade konuyu açıklayan bir pozisyonudur; bilendir, bir tür “otorite”dir. Bu bağlamda “araç” dili belirlemektedir.⁷³

⁷¹(Giddens, Sosyoloji , 2000, s. 85)

⁷²(Modleski, 2016, s. 102)

⁷³(Aytekin, 2017, s. 50)



Resim 56:Alpin Arda Bağcık, Metilfenidat, TÜYB, 35 parça, 50x90 cm (her biri),2017, İzmir.

Burada sunucu yine, daha önceki bölümlerde de bahsettiğimiz ikona tasvirlerinde olduğu gibi arayüzdür. Temsil ettiği otorite temsili, onu konuşuran devletinde dilidir. Bu bağlamda Alpin Arda Bağcık Metilfenidat çalışmasında neden Tijen Karaş'ın imajını kullandığını şu sözleri ile açıklar:

15 temmuz darbe girişiminin” temsilleri arasında en çarpıcı, en gerçekçi ve en tartışmaya açık anlardan biri olduğunu düşündüğüm bir andı, Seçebileceğim bir çok an olabilir elbet ama Tijen Karaş'ın kariyeri, yüzü 15 Temmuzda esir kalacağını düşündüğüm için bildirinin okunma anını seçtim.⁷⁴

Televizyon yayının gerçek mekanı-ekran-daki imge- ile izleyicinin mekanı mutlak olarak birbirinden ayrıdır. Ana haber sunucusunun doğuran bakışı, maddi mekana (stüdyodaki kamera merceğine) demir atmamış, söylem içinde fiili bir ilişkiye giren bir konuma seslenir. Esas sunucunun bakışının izleyici, başka haber sunucuları ve haber kaynakları arasına gidip gelmeleri, “ben” ya da “sen” gibi dilsel yer değiştiricilerin rolünü oynar; yer değiştiriciler “gerçeklik’ ya da mekan ve zamanda “nesnel’ konumlara değil, onları içinde taşıyan, her zamanda biricik olan sözcüğe gönderme yapar” (Benveniste, s.2019). Haber sunucusunun ısrarlı bakışları, herhangi bir izleyicinin dolduracağı konuma yönelmiştir.⁷⁵

⁷⁴(Bağcık, 2020)

⁷⁵(Modleski, 2016, s. 104)



Resim 57:Merve Vural, Halüsinasyon, Video, 03'45'' dk, 2020, İstanbul.

Halüsinasyon video projesi Türkiye Cumhuriyeti tarihindeki ilk ve tek kadın başbakanı olan Tansu Çillerin bir konuşmasında *Halüsinasyon*⁷⁶ kelimesini söyleyememesi üzerinden Merve Vural tarafından bir performans haline getirilmiştir. Vural hem bir otorite konumunda olup ağzında kalem koyarak, iktidarın yarattığı temsiliyeti dilsizleştirerek, bulunduğu pozisyonun da içini boşaltmaktadır. Kelimeyi söyleyememe, iletişimeme siyasal manada yüklenen toplumsal rollerin gerçekliğini, hem siyasi hem de bir haber aktarıcı olarak davranmayı irdeler.

⁷⁶(Tansu Çiller Halüsinasyon video ses kaydı)

4.3.2 Balkan Göçmeni



Resim 58:Europa Heykeli, France Kralj, 1955, Slovenya.

Slovenya Lyublyana Üniversitesinin önünde Europa heykeli bulunmaktadır. Heykel altından su akan bir çeşmenin üzerinde konumlandırılmıştır. Eskiden bu heykelin önünde Yugoslav Özyönetim teorisyeni Edvard Kardelj'in heykeli yer almaktaydı. Heykel 1955 yılında France Kralj tarafından yapılmış ve 1992 de oğlu tarafından Lyublyana şehrine bağışlanmıştır. Heykelin hikayesi ve Slovenya'nın Yugoslavya'dan ayrılıp Avrupa Birliği'ne dahil olması ile Sevatlana Boym Nostalji'nin geleceği kitabında bir bağlantı kurmuştur.⁷⁷

Europa Yunan mitolojisinde Avrupa kıtasına ismini vermiş, Fenike'nin Sur Kralı Agenor ile Telephassa'nın kızıdır. Hikayeye göre Tanrı Zeus, Avrupa'ya ulaşmak için güzel, beyaz bir boğa kılığına girer. Europa'nın arkadaşları ile sahilde çiçek toplayıp oynamasını fırsat bilerek ona yaklaşır ve onu sırtına alır. Yüzerek Girit Adası'na giderler. Europa'yı kaçıran Zeus burada tekrar eski halini alır ve kendisini tanıtır. Böylece Avrupa'nın adı kaçırılan

⁷⁷(Boym, 2009, s. 318)

Europa'dan gelir. Zeus daha sonra şekline girdiği boğayı gökyüzüne takımyıldızı olarak yerleştirir ve bu Boğa burcunun simgesi haline gelir.⁷⁸



Resim 59: François De Troy, Europa Zeus Tarafından Kaçırılırken (the Rape of Europa), 1716.

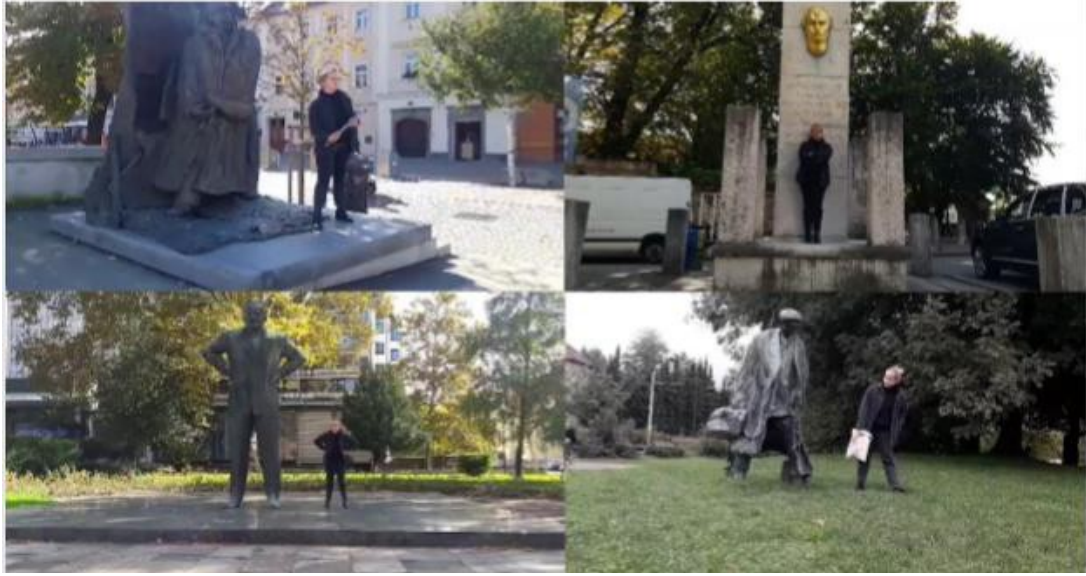
Bu olay sanat tarihinde pek çok resme konu olmuş ve pek çok ressam tarafından tekrar ederek çizilmiştir. 'Heykelin altında yer alan çeşme orgazmik bir özgürleşme hareketiyle aç bir boğanın dilinin üzerinden zıplayan çıplak bir kareyi gösterir. Çeşmenin suları Alp dağlarının havasında etrafa saçılır.'⁷⁹ Bu heykel Avrupa kültürünü temellük eden bir temsil olarak düşünülebilir. Bu temsilin bir *alıkoyma* eylemi üzerinden şekillenmesi ironiktir. Bu noktada heykele bakıldığında, tam anlamıyla *Avrupalı Olmamanın* veya *Avrupalı olma* özleminin nostaljisi hissedilir.

Slovenya çok fazla heykelin olduğu bir ülkedir. Bu heykeller, Slovenya tarihindeki önemli kişileri, bağımsızlığı temsil edenlerin yanında bu tür ideolojik temsilleri yansıtmayan sanatsal olarak tabir edilen heykellerden oluşur. Bu durum Heykeller üzerinden kasıtlı ve kasıtsız olmama üzerinden iki farklı tür okumayı sağlar. Bu tür anıtsal heykellerin özellikle Sosyalist ülkelerde çok fazla görülmesinin sebepleri arasından Anıt ve görkemi üzerinden ideolojik yaptırımın sürdürülmesidir.

⁷⁸(Europa (mitoloji) , 2019)

⁷⁹(Boym, 2009, s. 318)

Yıkılanların yerine yenilerinin yapılması noktasında ise Boym'un *Kasıtlı Anıt* kavramı ile şekillenir. Bu tarihteki “özel anın” yeniden ele geçirilmesi ile ilgilidir.” Kasıtlı anıtların yeniden dikilmesi geçmişe yönelik bir iddia değil, ölümsüzlük ve ebedi gençlik iddiasıdır, Kasıtlı anma, zamanın kendisine karşı elde edilmiş zaferi konu alır.⁸⁰



Resim 60: Merve Vural, Postür, video, 01'00'' dk, 2019, Slovenya

Merve Vural 2019'da Slovenya Lyublyana Üniversitesi'nin düzenlediği *Place In Transformation* sergisi için Slovenya'da bulunan heykeller ile bir video dizisi yapmıştır. Napolyon Bonapart, Boris Kidric, Boris Pahor ve Ivan Hribar'ın heykelleri yanında, heykeller gibi durmaya çalışarak, heykelleri temellük ederek, heykellerin temsil ettikleri tarihi, kendi göçmen geçmişine dahil etmeye çalışır. Vural'ın anneannesi ve dedesi 1960 yılında Kuzey Makedonya'nın kuzeybatısında bulunan Gostivar'dan 1960 yılında Türkiye'ye göç etmiştir. '14.yy dan itibaren Osmanlı Devleti sınırları arasında yer alan bu şehir, 1943 yılında kurulan Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nin içinde varlığını sürdürmüş, 1991'den itibaren Kuzey Makedonya Cumhuriyeti Dönemi başlamıştır.'⁸¹ Aile büyükleri tarafından o dönemde

⁸⁰A.ge.e s.134

⁸¹(Gostivar, 2020)

anlatılan hikayeleri dinleyerek büyüyen sanatçıda, hiç görmediği bir yerin özlemi oluşmaya başlamıştır. Bu hikayelerden biri sanatçının dayısının Josip Broz Tito'nun sarayında geçirdiği bir haftalık süredir. Josip Broz Tito, sanatçının ailesinde halen önemini koruyan ve özlem duyulan bir liderdir. Sanatçının ailesindeki bireyler arasında, oradaymış gibi yaşamaya çalışan ve bu hatırayı canlı tutmaya çalışan kadın temsiller yer alır. Bu kadınlar, sanatçının göçten sonra Türkiye'de doğan kuzenleridir. Bu kadınlar, Arnavutça ve Sırpça dillerini bilmemelerine rağmen, bu dillere hakim gibi davranan bir temsil sergilerler. Arnavutça şarkıları bilir ve yerel danslarını oynarlar. Svetlana Boym'un Johann Gottfried von Herder'den aktardığı gibi:

1773'te Herder Letonyalı köylülerin "kağıda yazılı bir şeyde asla göremeyeceğimiz canlı bir mevcudiyete" sahip olduğunu yazıyordu. İşte nostaljik özlemin nesnesi, modern tarihin aşırılıklarının dışında kalan bu canlı mevcudiyettir. Eğitimsiz tüm insanlar türkü söyleyip oynarlar; yapıp ettiklerinin türküsünü söylerler ve dolayısıyla söyledikleri şey tarihleridir. Onların türküleri halklarının arşividir, Bilim ve dinlerinin hazinesidir...Burada herkes kendini olduğu gibi resmeder ve öyle görünür.⁸²

İlginçtir ki Arnavutça ve Sırpça ana dili olmasına rağmen, sanatçının anneanesi bu dilleri evde hiç konuşmamış ve çocuklarına öğretmemiştir. Sanatçı bu noktada hiç yaşamadığı bir geçmişin anıları, göç edilmiş bir ülkede yaşanan arada kalmış bir ailenin hatıraları ile şekillenen bir nostaljiyi taşır. Slovenya da yaşadığı bu deneyim, şehrin Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti geçmişi, ailesinden dinlediği hikayeleri olmayan bir gerçekliğe dönüştürür. Sanatçı Slovenya'dayken, Slovenya'yı, Gostivar'ı, yaşayamadığı tüm *Balkan'dan* gelme durumu özler. Tıpkı kaçırılan *Europa* gibi. Bu sefer sanatçı hiçbir yere ait olamamaktadır. Tüm bu dürtüler sanatçıyı, Lyublyana'daki erkek heykelleri temellük ederek, yaşanmış bir geçmiş yaratmaya iter. Sanatçının turist olması ile, gündelik görünümü ile heykellerin bütün azametinin yanında, iğreti durmakta, fakat bundan vazgeçmemektedir. Sanatçı heykellerin durduğu gibi, postürünü sonsuza dek koruyamasa da, bu donmuş tarihin yanında, hatırlanmak istemektedir.

⁸²(Boym, 2009, s. 38)

SONUÇ



Resim 61: Almanya Acı Vatan, film sahnesi, 1979

Yazar sonuç bölümünü, Güldane'nin son sahnesi üzerinden bitirir. Bu sahnede Güldane, üzerindeki tüm kültür, kimlik, kadın, eş, anne, göçmen, Türk olmanın tahakkümü altında ezilerek sinir krizi geçirir.

Tarih boyunca kadın bedenine olan yaklaşım, sistemlerin, iktidarların ve eril tahakkümün altında verilen bir süreç geçirmiştir. Günümüzde (2020) kitle iletişim araçları ile maruz kaldığımız imajlar ve güzel görünme zorunlulukları, kadının *kendi bedenine hakim olma* mücadelesinin başarısızlığa uğradığının bir göstergesidir. Kadının kendi bedenine hakimiyeti, kendi bedenine müdahalenin özgürlüğünü, Popüler Kültür ve onun yarattığı temsillerin taklitleri gibi davranmaya zorlamaktadır.⁸³

Merve Vural çalışmalarının yüksek kültür ile alt kültür/popüler kültürün kesiştiği, üst üste geldiği bir hatta oturduğu söylenebilir. Sanat tarihine '*mal olmuş*' sanatçıların imgeleriyle, popüler kültürdeki kadın temsillerini-karakterleri kendi bedeni üzerinde buluşturmakta kendi kimliğini tekrar bu temsiliyetler aracılığı ile yeniden yaratarak Merve olarak hatırlanmak istemektedir.

⁸³(Erkilet, 2012, s. 29)

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abramovic, M. (2016). **Duvarlardan Geçmek**. İstanbul : Everest Yayınları

Altunay, D. (2013). **Sanatın Ortamında Video** .Eskişehir : Anadolu Üniversitesi Yayınları

Baker, U. (2017). **Beyin Ekran** (4 b.). (E. Berensel, Dü.) İstanbul : Birikim Kitapları

Baudelaire, C. (2014). **Modern Hayatın Ressamı**. İstanbul: İletişim Yayınları

Berger, J. (2019). **Portreler** (3 b.). (B. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul : Metis Yayınları

Bourriaud, N. (2019). **Radikan**. (T. M. Öğüt, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Boym, S. (2009). **Nostaljinin Geleceği** (1 b.). (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd

Bürger, P. (2003). **Avangard Kuramı** (9 b.). (Ali Artun, Dü.,& E. Özbek, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık

Crane, D. (2018). **Moda ve Gündemleri** (2 ed.). (Ö. Çelik, Trans.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Çağan, K. (2003). **Popüler Kültür ve Sanat** (1. Baskı b.). İstanbul :Altinküre Yayınları.

Derya Yücel, E. Y. (2017). **Belgesel, Kısa Film, Video Sanatı**. İstanbul: Doruk Yayınları

Eagleton, T. (2016). **Kültür Yorumları** (3 b.). (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Ayrıntı yayınları

Eco, U. (2009). **Çirkinliğin Tarihi** (1 b.). (Ö. Ç. Anaca Uysal Ergün, Çev.) İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş

Erenus, Ö. K. (2012). **Marcel Duchamp'ın Yapıtlarına Çözümleyici Bir Katalog Çalışması** . İstanbul: Işık Üniversitesi

Ergüven, M. (2007). **Görmece**. İstanbul: Metis Yayınları

Florenski, P. (2017). **Tersten Perspektif** (5 b.). (Z. Sayın, Dü.,& Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları

Foucault, M. (2007). **İktidarın Gözü İktidarın Gözü Seçme Yazılar 4** (4 b.). İstanbul: Ayrıntı yayınları

Giddens, A. (2000). **Sosyoloji**(1 b.). (C. Güzel, Çev.) İstanbul: Ayraç Yayınları

Göle, N. (1991). **Modern Mahrem medeniyet ve Örtünme** (13 b.). İstanbul: Metis Yayınları

Hızal, S. (2012). **Amatör Kamera Gerçekliği, İmge, Algı, Araç**. İstanbul: Agora Kitaplığı

J.Ong, W. (1982). **Sözlü ve Yazılı Kültür** (5 b.). (S. P. Banon, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları

Modleski, T. (2016). **Eğlence İncelemeleri Kitle kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar** (2 b.). (B. Eyüboğlu, Dü.,& N. Gürbilek, Çev.) İstanbul : Metis Yayınları

Müldür, L. (2014). **Apokalips / Amonyak**. İstanbul, Türkiye: Yapı Kredi Yayınları

Oktay, A. (1997).**Türkiye'de Popüler Kültür**.İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Sarıgül, F. A. (2019). **Popüler Kültür Nedir Nedir?** İstanbul: Altınbaş Üniversitesi Yayınları

Sayın, Z. (2017). **Ölüm Terbiyesi**. İstanbul: Metis Yayınları

Şaylan, G. (2016). **Postmodernizm** (5.Baskı b.). Ankara: İmge Kitabevi.

Tata, M. A. (2017). **Andy Warhol'un Makinesi** (1 b.). (C. Topçu, Çev.) İstanbul: SUB Yayınları

Yasemin İnceoğlu, A. K. (2010). **Kadın ve Bedeni** (2 b.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Young, J. O. (2010). **Cultural Appropriation and The Arts**

Sürelî Yayınlar

Alp, K. Ö. (2014, Aralık). **Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma**. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, s. 338-365

Alp, K. Ö. (2013, Aralık). **Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil**, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Fakültesi Hakemli Dergisi, s 40-62

Berk Çaycı, C. A. (2018, Temmuz). **Medya Çağında Weberyen Karizma ve Şöhretin Anolojisi**. TRT Akademi, 03(06)

Cengiz, F. S. (2019, Eylül). **Göçmenliğe Dair Dönüşen Temsiller ve Temsilin Politikası: ‘Almanya Acı Vatan’ ve ‘Duvara Karşı’ Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi**. Uluslararası Toplum araştırmaları Dergisi, 13(19), s. 2528-9535

Çavdar, C. (2019, Aralık). **Gündüz Kuşığı Kadın Programlarında Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği ve Kadın Temsili**. Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , s. 368-383

Dalkıran, A. (2017). **Türk Kültür ve Sanatındaki Horoz/Tavuk Sembolizminin Çağdaş Resim Sanatındaki Yansımaları**. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 336-348

Doç. Dr. Zeliha Kayahan, D. D. (2020, 03 27). **Çağdaş Sanatta Bir Yansıma/Yansıtma Sorunsalı Olarak Otoportre ve ‘Ben’ Kavramı Üzerine Bireysel Söylemler**. STD, 191-213

Erkilet, A. (2012). **Mahremiyetin Dönüşümü:Değer, Taklit ve Gösteriş Tüketimi Bağlamında “İslami” Moda Dergileri.** Birey ve Toplum, 2(4)

F.Dilek Himam, E. T. (2014). **Erken Cumhuriyet Dönemi Terzilik Kültürü ve Ulusal Maddi Kültürün İnşası.** Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi(20), 221-254

Kara, E. (2019, Ocak 29). **Giorgione, Tiziano, Manet : Üç Sanatçı , Üç Venüs.** Rating Academy, 2(1), s. 37-46

Keskin, T. E. (2016, Eylül). **Küreselleşme Sürecinde Değişen Geleneksel Türk Aile Yapısının Televizyon Dizilerindeki Temsili.** Tarih Okulu Dergisi (TOD)(27), s. 543-578

Mehmet Ozan GÜLADA, M. A. (2019). **Nazi Propagandasının Ulusal Seferberlikte İdealize Ettiği Alman Genç Kızları: “Das Deutsche Mädel” Dergisi Üzerine İnceleme.** *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(2), Sayfalar 1079 - 1100

Nergis Boral Aslan, F. N. (2018, Temmuz). **Poligarmik İlişkilerdeki Kadın Temsillerinde, Patriarkal Kodların Çözümlemesi: Yeni Gelin Dizisini Alımlama Analizi Örneği.** TRT Akademi, 03(06)

Nezahat Altuntaş, Y. D. (2017). **Adalet ve Kalkınma Partisi'nin Kadına İlişkin Söylem ve Politikalarına Bakış: Muhafazakâr Demokrathktan Muhafazakârlığa Doğru Evrilişin İzdüşümleri.** Akademik Yaklaşımlar Dergisi, 7

Nurcan Akbaş, P. D. (2017, Temmuz 11). **Yönetim ve Cinsiyet: Cam Uçurumun Ötesi.** LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 8(2), s. 193-214

Ömer Alanka, A. C. (2016, Temmuz). **Dijital Kibir: Sosyal Medyadaki Narsistik Ritüellere İlişkin Bir İnceleme.** TRT Akademi, 01(02)

Özgenç, N. (tarih yok). **Dünden Bugüne Batı Resim Sanatında Kadın-Mekan İlişkisi .**Sanat Dergisi, s. 89-96

Özsoy, D. (2017, Aralık). **Evlendirme Programlarında Kamusalığın Yeniden İnşası: “Esra Erol’da Evlen Benimle” Üzerine Bir Analiz.** Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi(28), s. 119

SADAKAOĞLU, M. C. (2020). **Erken Dönem Sovyet Propagandası: Sinema, Seramik ve Afiş.** Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 1(45), 112-128

SALİHA AĞAÇ, Ş. Ç. (2007). **Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Giyim Kültüründeki Değişimler Üzerine Bir Araştırma.** Ankara: ICANAS 38

Şentürk, R. (2010, 06 02). **Televizyon ve Magazin Kültürü.** Selçuk İletişim, s. 174-190

TURAN, E. Y. (2015, Haziran). **Platon’un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat.** Tarih Okulu Dergisi (TOD)(XXII), s. 1-8

Vural Yıldırım, T. K. (2013, Eylül). **Ulusal Televizyon kanallarında Görsel-İşitsel Obje Olarak Kadın.** Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi(2)

Yetkin, B. (2020). **Sigara Reklamları Üzerine Dönemsel Bir Analiz: Mitsel Hegemonya Peşinde.** Selçuk İletişim Dergisi, 2(13), s. 715-749

Akış, T. (2004). **Gorgon'un Yüzünü Görenler Geri Dönmedi, ya da Dönerler Tek Bir Söz Söylemedi.** Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi

Akman, K. (2005, Nisan 11). **Orlan'ın Suretleri. İzinsiz Gösteri** Online Dergi

Aydın, A. (2020). **Özne Nesne Olarak Doğada Sanatçı.** Sanat Dünyamız(174), 56-61

Berk, E. (2018, Mart 21). **Halk Zevki ve Zevksizlik Arasında: Bir Kitsch Sosyolojisine Doğru.** E-Skop.

Candemir, D. D. (2002). **Türk Müzik Videolarında Görselleştirme Unsurları.** Kurgu Dergisi(19), s. 35-46

Denizli, Ö. (2020, Kasım 13). **Özel Mülkiyet Koşullarında Temellük Sanatı,** Isabelle Graw.

Kırık, A. M. (2019)**Türk Sineması'nda Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi .** Calling Mag,

Lowden, J. (2001). **İkona mı, put mu? İkonakırıcılık Tartışması.** (D. Hakyemez, Dü.) Sanat Dünyamız

Pektaş, N. (2019, Kasım-Aralık). **İçerdekinin Dışarıya Taştığı Beden Olarak Atölye .** Art Unlimited(54)

Thompson, A. (2013, Ocak 19). **İsyanın Metalaştığı Bir Çağda Walter Benjamin'in "Diyalektik İmge" Kavramı.**

Yazıcı, Z. (2017, Nisan 30). **Sanat, Kültür, Sinemaya Dair.**

Abramovic, M. (2020). **AKIŞ/FLUX MARINA ABRAMOVIC+MAI.**

Sergi Kataloğu

Samman, N. (2018). **Ne Görürsün/Ne Alırsın. Akbank 36. Günümüz Sanatçıları Ödülü Sergisi.** İstanbul : Akbank Sanat Sergi Kataloğu

Tezler

Bakan, G. (2018). **Reading The Media Over Bourdieu's Critical Sociological Perspective: "Seda Sayan The Sultan Of Mornings Television Program.** Doktora Tezi, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya Çalışmaları Ana Bilim Dalı, İstanbul

Doğan, D. (2011). **Beden ve İktidar: Türkiye'de Kadınların Beden Algılarının "Video" Yöntemiyle Tartışılması.** Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü., Radyo - Televizyon ve Sinema Programı, TC Maltepe Üniversitesi, İstanbul

Erol, İ. L. (1999, Mart). **Türkiye'de Popüler Sanat ve Kitsch,** Doktora Tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

İlter, İ. (2006). **Özyaşamsal Sürecin ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois'da Görsel Anlatı.** Yüksek Lisans Tezi,Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir

Kozlu, D. (2008). **Bedenini Sanat Nesnesi Olarak Kullanan Kadın Sanatçıların Sosyolojik Açıdan İrdelenmesi**. Yüksek Lisans Tezi . Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul

Mumcu, K. (2019). **Gelenek ve Modernizm Ekseninde Lale Müldür Şiiri ve Şiirsel Özne**. Yüksek Lisans Tezi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Rize

Pekünlü, Z. (2004). **1920-1950 Arasında, Sosyo-Ekonomik Yapının Bireye Atfettiği Kimlikler Bağlamında Türk Resim Sanatı**.Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul

Şimşek, M. E. (2014). **Moderniteden Postmoderniteye Uzanan Bir Köprü: Zygmunt Bauman** .Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Erzurum

Tan, F. (2012). **İbrahim tatlises Sinemasında Kadın Temsili**. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: TC Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Sinema Dalı, İstanbul

İnternet Adresleri

Barroca,A.(ave-maria-kutsal-meryem.lyrictranslate.com:

<https://lyricstranslate.com/tr/ave-maria-kutsal-meryem.html>.Erişim

Tarihi 15.01.2017

Beauty and Race. (n.d.). Retrieved from Saint-Orlan Reincarnated: The Artist's Body as a "Medium of Transformation": <https://beautyandrace.wordpress.com/2013/06/07/saint-orlan-reincarnated-the-artists-body-as-a-medium-of-transformation/>.Erişim Tarihi: 25.03.2020

Chang,P. PattyChang.<http://www.pattychang.com/early-work#/in-love/> . Erişim Tarihi: 26.03.2020

Désanges,G.(n.d.).ThomasLips.<http://collection.fraclorraine.org/collection/print/3?lang=en> Erişim Tarihi: 26.04.2020

Europa(mitoloji). [https://tr.wikipedia.org/wiki/Europa_\(mitoloji\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Europa_(mitoloji)). Erişim tarihi 20.08.2019

Gostivar wikipedia: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Gostivar> Erişim tarihi 03.06.2020

Posta Magazin <https://www.posta.com.tr/seda-sayan-canli-yavinda-yuzunu-gerdirdi-haber-fotograf-2143169>) Erişim tarihi 21.04.2019

MediaArt <http://www.medienkunstnetz.de/works/weiblicher-energieaustausch/images/4/> Erişim tarihi 21.05.2019

ORLAN,O.1.(1993).Youtube:<https://www.youtube.com/watch?v=jN1teX2xzh0&t=64s> Erişim tarihi 05.05.2020

Sayan, S. (2011). Seda Sayan'ın Erol Köse'ye Cevap Verdi. <https://www.youtube.com/watch?v=jOdGZv-xoWE> Erişim tarihi: 10.04.2020

Seda Sayan,Canlı Yayında Yüzünü Gerdirdi C.Y.(2019).Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=tyUyrC5iwRk> Erişim tarihi: 15.04.2020

Tansu Çiller Halüsinasyon video ses kaydı. (tarih yok).
<https://www.youtube.com/watch?v=8hwuPR8V6Is> Erişim tarihi:
20.04.2020

TDK. (2020). <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 12.06.2020

Tatar, E. M. (tarih yok). Parallel Chronologies Parallel Chronologies An
Archive of East European Exhibitions. tranzit.org:
<http://tranzit.org/exhibitionarchive/tag/partum-ewa/> Erişim tarihi:
30.04.2020

Louise Bourgeois https://tr.qwe.wiki/wiki/Louise_Bourgeois Erişim tarihi:
10.06.2020

Wolf, R. (n.d.). The Merkel Diamond. Retrieved from Venice International
University: [https://www.univiu.org/time-capsule/issues/personalization-
of-power/the-merkel-diamond](https://www.univiu.org/time-capsule/issues/personalization-of-power/the-merkel-diamond)

Tate : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-t14875>
Erişim tarihi: 06.04/6.2020

Röportajlar

Aksoy, G. (2019). (M. Vural, Röportaj Yapan), İstanbul

Bağcık, A. A. (2020, 09 25). (M. Vural, Röportaj Yapan), İstanbul

CANAN. (2019, Kasım 26). **Nazar Değdi Dünyama**. (M. Vural, Röportaj Yapan, & G. Ünlü, Düzenleyen) İstanbul

Erk, S. E. (2020). **Wednesday Society. The Couch of Meret O. Sergisi**. (M. Vural, Röportaj Yapan), İstanbul

Moral, Ş. (2013). (Ş. Moral, Hazırlayan), İstanbul

Ansiklopediler

Britannica, A. (1993). **Arabesk**

ÖZGEÇMİŞ

Eğitim

2017-2021 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Bölümü, Yüksek Lisans
2015-2016 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Pedagojik Formasyon
2012-2016 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Bölümü, Lisans
2010-2011 Kaunas University of Technology, Ekonomi Bölümü, Litvanya, Erasmus
2006-2011 Kocaeli Üniversitesi, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Bölümü
2004-2006 Göztepe İhsan Kurşunoğlu Lisesi

Seçilen Sergiler ve Programlar

2020 Marina Abramovic FLUX, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul
2019 BASE, Akaretler, İstanbul
2019 Place In Transformation, University of Ljubljana, Slovenya
2019 Akbank 37. Günümüz Sanatçıları Sergisi Ödülü, Akbank Sanat, İstanbul
2018 SQUEEZE IT Third Edition, Trieste Contemporanea, İtalya
2018 İstanbul Bienali Çalışma ve Araştırma Programı - İKSV, İstanbul
2018 Ben Hep Evdeyim, Galeri MUAF, Rum Kız Okulu, İstanbul
2018 Where Plato Thought? Academia Biennial, Franzensfeste, İtalya
2018 Akbank 36. Günümüz Sanatçıları Sergisi, Akbank Sanat, İstanbul
2018 Mamut Art Project, Maçka Küçükçiftlik Park, İstanbul

Karma Sergiler

- 2019 Lüzum, Darağaç III, İzmir
- 2018 Poltergeist, Space Debris Art, İstanbul
- 2017 .EXE, Santral İstanbul, Bilgi Üniversitesi, İstanbul
- 2017 Teşhir, Bant Mag BİNA, İstanbul
- 2017 Karışık Kaset, Bant Mag BİNA, İstanbul
- 2016 Kuytu, Tophane, İstanbul
- 2016 Kavramlar Hakkında Konuşalım II, Tight Aggressive, İstanbul
- 2016 Kavramlar Hakkında Konuşalım I, Tight Aggressive, İstanbul
- 2016 Engravist, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul
- 2016 Yeni Arayışlar 4, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ,İstanbul
- 2015 Yeni Arayışlar 3, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,İstanbul