



T.C

DÜZCE ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SÖYLEN KAVRAMI ÜZERİNDEN PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER

Yüksek Lisans Tezi

Sümeyye AYDEMİR

DÜZCE, 2020



T.C

DÜZCE ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SÖYLEN KAVRAMI ÜZERİNDEN PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER

Yüksek Lisans Tezi

Sümeyye AYDEMİR

Danışman: Doç. Dr. Lütfi Özden

DÜZCE, 2020

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü' ne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı'nda OY BİRLİĞİ ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Jürisi	Unvanı	Adı-Soyadı	İmzası
Başkan/Danışman	Doç. Dr.	Lütfi ÖZDEN	
Üye	Doç. Dr.	Bengü BATU ERTUNG	
Üye	Prof. Dr.	Ferhat ÖZGÜR	
Üye			
Üye			

18 /09 /2020

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Açelya B.Gönüllü

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının özgünlüğünü; araştırma sürecimin bütününde bilimsel etik ilke ve kurallarını dikkate aldığımı; bu çalışma kapsamında kullandığım bilgilere ilişkin kaynakları Düzce Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Kılavuzu'na uygun olarak belirttiğimi ve bu çalışmanın Düzce Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tarafından kullanılan intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Bu beyana aykırı herhangi bir durumun tespiti durumunda, doğabilecek bütün sonuçlar üzerindeki sorumluluğumu kabul ettiğimi bildiririm.

.../.../20....

.....

(İmza)

Sümeyye AYDEMİR

ÖNSÖZ

“Söylen Kavramı Üzerinden Plastik Çözümlemeler” adlı bu tezde söylen kavramının başlık açısından geniş bir bakış açısı sunduğu görülebilir. Fakat tezde söylen kavramı kişisel mitolojiler, toplumsal cinsiyet ve tüketim toplumu olmak üzere üç ana meseleden oluşmaktadır. Kendi hikâyelerime odaklı kişisel mitolojiler bağlamında ki iş üretimlerim, toplumsal cinsiyet ile tüketim toplumu kavramları üzerinden oluşan anlatılardır. Bu anlatılarda kişisel söylenceleri oluşturmuştur. Tezin temeli ise genel olarak çağdaş sanatta kadın üzerinden güncel söylenleri anlamlandırmak ve sunmak adına oluşan inceleme çalışmasına dayanmaktadır. Ve incelenen sanatçılar da kişisel mitolojiler, toplumsal cinsiyet ile tüketim toplumu bağlamında ele alınmıştır. Hazırladığım bu tezin amacı feminist sanat pratiğine “söylen” perspektifinden bir bakış açısı sunmaktır.

Tez süresince ele aldığım konunun şekillenmesinde, bana yeni bakış açıları kazandırarak her zaman yol gösteren tez danışmanım Doç. Dr. Lütfi Özden’e, bu süreçte bana destek olan hocam Doç. Dr. Bengü Batu’ya teşekkürlerimi sunuyorum.

Sümeyye AYDEMİR

ÖZET

SÖYLEN KAVRAMI ÜZERİNDEN PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER

Sümeyye AYDEMİR

Düzce Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN

Ağustos, 2020, 122 Sayfa

“Söylen Kavramı Üzerinden Plastik Çözümler” başlıklı raporda, söylenlerin toplumlarda nasıl var olduğu ve ilerleyen süreçlerde değişim geçirerek, toplumların kendi söylenlerini nasıl var ettiklerine yönelik örneklere yer verilmiştir. Bir başlık olarak “Güncel Söylenler” birinci bölümde güncel mit yaratmanın bilinci üzerinde durulmuş ve Levi-Strauss'un mit analizine göre mitleri birbirine birçok şekilde bağlayarak, yeniden kodlayarak yeni mitler oluşturulabilir. Devamında, çağdaş sanatta söylen kavramının yansımaları üzerinde durulmuştur. Bu incelemeyi yaparken de Dionisien felsefesinden yararlanılmış ve söylen kavramına göndermede bulunan doğrudan mitolojik imgeleri betimleyen ve kendi mitini oluşturan sanatçılara örnek verilmiştir.

İlerleyen bölümlerde bir diğer başlık, çağdaş sanatta kişisel mitolojik anlatımlar bölümünde, genel tarihsel bir bakışla Harald Szemann'ın sanat tarihine kazandırdığı “kişisel mitoloji” kavramı anlatılmış ve örnek oluşturabilecek sanatçı çalışmalarına yer verilmiştir. Bu bağlamda kişisel mitolojiler perspektifinden yola çıkarak kendi üretmiş olduğum çalışmalar eklenerek, sanat üretimimin arka planındaki düşünsel bağlantılar aktarılmaya çalışılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde, eski çağ söylenleriyle günümüz söylenleri arasında bir köprü kurarak mitolojik kaynaklardan hareketle, kadın imgesinin mitsel kökeni incelenmiş ve Anatanrıça'dan, ataerkil erkek tanrıya geçişte ki kadının statüsündeki düşüşüyle fahişe tanrıçalardan Bakire Meryem'e gelişi, özelde kadının adım adım mutlak bir bedene ve cinsel metaya nasıl dönüştüğü üzerine durulmuştur. Bugün kadın ekseninde dönen bu dönüşüm mitolojiden miras kalarak günümüz söylencelerine yansıyor ortak söylenceleri oluşturmaktadır. Çalışmanın son başlığı olan “Çağdaş Sanatta Tekinsizlik Bağlamında Kadın Söylenceleri” bölümünde toplumsal cinsiyet bağlamında ele alabileceğim tekinsizlik kavramıyla da ilişkilendirilebilecek sanatçı çalışmaları üzerinden bir söylen okuması yapılması amaçlanmıştır. Güncel söylen meselesi bağlamında ilişkilendirilebilir sanat üretimleri araştırılarak bu konuya yaklaşımlar örneklerle desteklenmeye çalışılmıştır. Son

olarak güzellik söyleni bağlamında uygulama çalışmaları bölümünde günümüz güzellik söyleni çizgisinde ürettiğim çalışmalara yer vererek bir yol izlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Söylen, Güncel söylenler, Tekinsizlik, Kişisel mitolojiler, Güzellik söyleni.



ABSTRACT

PLASTIC ANALYSIS THROUGH THE CONCEPT OF MYTH

Sümeyye AYDEMİR

Düzce University

The Institute of Fine Arts, Department of Painting

Master Thesis

Supervisor: Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN

August, 2020, 122 Pages

In the report titled “Plastic Analysis over the Spoken Concept”, examples of how what is said exist in societies are included. As a title, “Current Discourse”, in the first part, the consciousness of creating current myths is emphasized and according to Levi-Strauss's myth analysis, new myths can be created by linking and recoding myths in many ways. In the following chapters, the concept of “personal mythology” brought by Harald Szemann to the history of art with a general historical perspective is explained in another title, personal mythological narratives in contemporary art, and artist works that can set an example are included. In this context, by adding the works I have produced on the basis of the perspective of personal mythologies, it has been tried to convey the intellectual connections in the background of my art production.

In the second part of the thesis, the mythological origin of the female image has been examined, based on mythological sources. In the transition to patriarchy, the status of women fell and the image of the dominant woman evolved into Virgin Mary with the influence of religions, and in particular, the woman turned into an absolute body and a sexual commodity.

In the last title of the study, “Women's Myths in the Context of Uncertainty in Contemporary Art”, it is aimed to make a discourse reading over the artist's works that can be associated with the concept of uncanny in the context of gender. By researching associative art productions in the context of the current discourse issue, approaches to this subject have been tried to be supported with examples. Finally, in the context of beauty rumor, a path has been followed by including the works I have produced in the line of today's beauty discourse in the application studies section.

Keywords: Myth, Current Myths, Uncanny, Personal Mythologies, Beauty Mytholog,

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
GÖRSELLER LİSTESİ.....	vii
1. SÖYLEN KAVRAMI.....	1
1.1. Söylen Nedir?.....	1
1.2. Güncel Söylenler.....	13
1.3. Çağdaş Sanatta Söylen Kavramı.....	19
1.4. Çağdaş Sanatta Kişisel Mitolojik Anlatımlar.....	28
1.5. Bireysel Hikayelerin Anlatıldığı Malzeme: Kumaş Ve İplik.....	48
2.ÇAĞDAŞ SANATTA TEKİNSİZLİK BAĞLAMINDA KADIN SÖYLENCELERİ.....	50
2.1. Kadın İmgesinin Mitsel Kökeni.....	50
2.2. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın.....	74
2.3. Çağdaş Sanatta Tekinsizlik Bağlamında Kadın Söylenceleri.....	80

3. GÜZELLİK SÖYLENİ BAĞLAMINDA UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....	100
4. SONUÇ	113
KAYNAKÇA.....	115
ÖZGEÇMİŞ.....	122



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. İbrahim peygamberin oğlu İsmal'i kurban etmeye hazırlandığı sahne (MS 10. yy, Ravenna)	4
Görsel 2. Hermann Nitsch, "80. Eylem", Performans, 1984.....	5
Görsel 3. Khajuraho Tapınağı, Hindistan, Madhya Pradesh (yaklaşık 13.yy önce)	7
Görsel 4. Gilbert Luján, "Seyir Kaplumbağa Adası", serigraf, 25 x 38 cm, 1986	10
Görsel 5. Norman Akers, "Red Elk Calling", Ahşap üzerine yağlıboya, 50,8 x 43,2 cm. 11	
Görsel 6. Starbucks Coffee bardağı/logosu.....	15
Görsel 7. Yunan Tanrısı Hermes.	16
Görsel 8. Good & Year lastik markası /logosu.	16
Görsel 9. Zafer Tanrıçası Nike	17
Görsel 10. Nike ayakkabı markası /logosu.	17
Görsel 11. Mc Donalds resmi.....	17
Görsel 12. Andy Warhol, "Brillo Kutuları", 1962-1963.	20
Görsel 13. Andy Warhol, Turquoise Marilyn, 1964.....	21
Görsel 14. Joseph-Buys "I like Amerika and Amerika likes me", Performans, 1974.....	23
Görsel 15. Joseph Buys, Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?, Performans, 1965.25	
Görsel 16. Marina Abromovic, "Lips of Thomas", Performans, 1975.....	26
Görsel 17. Marina Abromovic, "Dragon Heads", Performans, 1978.....	27
Görsel 18. Harald Szeemann, "Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü Sergisinden" ,1974....	32
Görsel 19. Gülsün Karamustafa, "Muhacir", Video, 2003... ..	33
Görsel 20. Gülsün Karamustafa, "Hapishane Resimleri", 1972.....	34
Görsel 21. Tracey Emin, "My Bed", Yerleştirme, 1998.....	35
Görsel 22. Sümeyye Aydemir, "Bir Kabuğa Kiracı Serisi- İsimsiz", Kumaş Üzerine Karışık Teknik, 30x30 cm, 2020.....	37
Görsel 23. Sümeyye Aydemir, "Bir Kabuğa Kiracı Serisi- İncelikler Yüzünden" Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25x25 cm, 2019.....	39
Görsel 24. Sümeyye Aydemir, "Bir Kabuğa Kiracı Serisi- İsimsiz" 25x25 cm, Tuval Karışık Teknik, 2019.....	39
Görsel 25. Sümeyye Aydemir, "Bir Kabuğa Kiracı Serisi- Doksanyedi Dikişli Belgelik" Kumaş Üzerine Karışık Teknik, 60x75 cm, 2020.....	40

Görsel 26. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabuğa Kiracı Serisi- Kanatlarımın Altında” Kumaş Üzerine Nakış, 35x45cm, 2020.....	41
Görsel 27. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabuğa Kiracı Serisi- Dirimsel’lik” Kumaş Üzerine Nakış, 45x45 cm, 2020.....	42
Görsel 28. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabuğa Kiracı Serisi- İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına”, Kumaş Üzerine Karışık Teknik, 60x75 cm, 2020.	43
Görsel 29. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabuğa Kiracı Serisi-Boyunayım”, Kumaş Üzerine Karışık Teknik, 60x75 cm, 2020.....	45
Görsel 30. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabuğa Kiracı Serisi- Dirimsel Bir Nesnenin İzleğinde”, Kumaş Üzerine Nakış, 35x45 cm, 2020.	47
Görsel 31. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabuğa Kiracı Serisi- Dirimsel Bir Nesnenin İzleğinde II”, Yastık Üzerine Nakış, 30x30 cm, 2020.	47
Görsel 32. Willendorf Venüsü, 11,1 cm, yaklaşık 30.000 yaşında	52
Görsel 33. Jeff Koons, Balon Venüs, Ayna Cilalı Paslanmaz Çelik, 259,1x121,9 x127 cm, 2008- 2012.....	52
Görsel 34. Brassempouy Venüsü, yaklaşık 25.000 yaşında.	53
Görsel 35. Çatalhöyük’ün Leoparlı Bir Tahtta Oturan Ana Tanrıça Heykeli, yaklaşık 10.000 yaşında	54
Görsel 36. Sümeyye Aydemir, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50x50 cm, 2019.	57
Görsel 37. Sümeyye Aydemir, “Tanrının Bahçesinde Bir Kadın”, Kumaş Üzerine Karışık Teknik, 30x30cm, 2019.....	58
Görsel 38. Sümeyye Aydemir, “Sirenlerin Şarkısı”, Kraft Kağıdı Üzerine Akrilik Boya, 18x26 cm, 2019.....	64
Görsel 39. Medusa Rihanna, GQ dergi kapağı resmi, 2013.....	66
Görsel 40. Amazon lahidi, Yunanlılar ve Amazonlar Arasında Savaş. Helenistik dönem, Selanik İS II. Yüzyıl	68
Görsel 41. Hugo Vander Goes, “İlk Günah”, Ahşap üzerine tempera, 32x22 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana, 1480.	70
Görsel 42. Şükran Moral, “Evli, Üç Erkek”, Alüminyum üzerine baskı, 100x150 cm, 2010.....	78

Görsel 43. Shirin Neshat, İsimli, Jelâtin gümüş baskı üzerine 14x11 inç (35,6x27,9 cm), 1996.....	79
Görsel 44. Kiki Smith, “İç Organlar”, 1990.....	83
Görsel 45. Kiki Smith, “Tale”/ Kuyruk, 1992.....	83
Görsel 46. Orlan, Carnal Art, (Performans-Fotoğraf), 1993.....	85
Görsel 47. Eleanor Antin, “Geleneksel Bir Heykeli Yontmak” 148 jelâtin gümüş baskı ve metin.....	86
Görsel 48. Janine Antoni, <i>Gnaw/Kemirgen</i> , 1992.....	87
Görsel 49. Sally Hewett, “Deri altında kardeş 2”, likra, dolgu, nakış, dikiş, tohum incileri, kapitone kasnağı, 48 x 48 x 20 cm, 2013.....	88
Görsel 50. Sally Hewett, “Hair Beauty”, jarse ve nakış ipek, nakış kasnağı 15 cm çapında, 2017.....	88
Görsel 51. Judy Chicago, “Yemek daveti,” ahşap, seramik, kumaş, metal boya, 1463x1280x91,5 cm, 1974-1979.....	89
Görsel 52. Shirin Neshat, <i>Women of God /Allah’ın Kadınları</i> serisi, 1997.....	90
Görsel 53. Shirin Neshat, <i>Women of God /Allah’ın Kadınları</i> serisi, 1997.....	91
Görsel 54. Martha Rosler, “Mutfağın Göstergibilimi”, Video (siyah beyaz, ses), 6 dk 09 sn, 1975.....	92
Görsel 55. Mona Hatoum, <i>No Way III</i> , 1996 6dçelik, 11 × 25 × 29 cm.....	93
Görsel 56. Ghada Amer, “Gray Lisa”, Acrylic, embroidery, and gel medium on canvas, 190 x 190 cm. Courtesy of Deitch Projects, New York, 2000.....	94
Görsel 57. Ghada Amer, “Red Diagonals (detail)”, Acrylic, embroi-dery and gel medium on canvas, 182 x 182 cm. Courtesy of Deitch Projects, New York, 2000.....	94
Görsel 58. Ghada Amer, “Encyclopaedia of Pleasure-Haz Ansiklopedisi” mixed media with embroidery, 2001.....	96
Görsel 59. Hannah Wilke, “Starification Object Series/Yıldızlaştırılmış Nesne Serisi”, 1974-82.....	97
Görsel 60. Carolee Schneeman, “Eye Body 36 Transformative Actions/ Gözlenen Beden” 36, kamera için dönüştürücü eylemlerden bir fotoğraf (27 siyah beyaz fotoğraf) 1963-1973.....	98
Görsel 61. Barbara Kruger, “I shop therefore I am” , (Alışveriş Yapıyorum, Öyleyse Varım), 1987.....	102

Görsel 62. Jenny Holzer, “Beni Arzularımdan Korum - Truisms serisi”, Led ışık kurulumu, 1982, New York Times Square.....	103
Görsel 63. Sümeyye Aydemir, “Filtresiz Güzellik”, Kumaş Üzerine Nakış Tekniği, 15x20 cm, 2020.....	104
Görsel 64. Google Play Store Uygulaması Warp- Plastic Surgery görseli, 2020.	104
Görsel 65. Sümeyye Aydemir, Body Editör 8 kare, Fotoğraf düzenlemesi, A4, 2020. .	105
Görsel 66. Google Play Store Uygulaması, Body Editör görseli, 2020.....	105
Görsel 67. Sümeyye Aydemir, “İsimsiz”, Kumaş Üzerine Nakış, 30x33 cm, 2020.	106
Görsel 68. Sümeyye Aydemir, “Morfik Alan I”, Kumaş Üzerine Nakış, 25x45 cm, 2020.	107
Görsel 69. Sümeyye Aydemir, “Morfik Alan II”, Kumaş Üzerine Nakış, 25x25 cm, 2020.	108
Görsel 70. Sümeyye Aydemir, “Alışveriş Ritüeli”, Tuval Üzerine Nakış ve Akrilik Boya, 50x50 cm, 2020.....	109
Görsel 71. Sümeyye Aydemir, “Mistik Tüketici”, Tuval, sakız üzerine yazınsal müdahale, 25x25 cm, 2020.....	110
Görsel 72. Artemis, Bereket Tanrıçası.....	111
Görsel 73. Sümeyye Aydemir, “Kusurlu Güzellik”, Tuval, sakız üzerine çizimsel müdahale, 30x30 cm, 2020.....	112

1.SÖYLEN KAVRAMI

1.1. Söylen Nedir?

Söylence veyâ Söylenç sözcüğü efsâne, rivâyet, anlatı, masal, halk öyküsü gibi kavramların tamamını ifade eden bir terimdir. Söylenç kelimesi konuşmak, anlatmak, söz vermek anlamları içeren “Soy/Söy/Söz” kökünden türemiştir. Kökteki “Soy” anlamı, nesilden nesile aktarılmayı da içerir. Batı dillerinden tüm Dünyâ’ya yayılmış olan karşılığı ile “Mit” (Myth, Mythos) anlamında kullanılır (Karakurt, 2011, s.10).

Mitoloji ise mitlerin tarihini inceleyen ve yorumlayan bir bilim dalı olup Türkçe’ye söylenbilim veya söylencebilim olarak çevrilmiştir. Mitler, toplumların kültürlerini ve değerlerini en yalın haliyle yansıtan, genel olarak evrenin yaratılışını ve şeylerin oluşumunu anlamlandırmaya çalışan önemli bir kaynaktır. Mitler çok tanrılı dönemlerde insanların kurguladıkları ve kutsallık atfettikleri inançla temellenmiş öykülerdir. Peki, mitoloji bir din olarak görülebilir mi?

Mitoloji inançla temellenen ilk düşünce sistemini oluşturduğu için din olduğu söylenebilir. Tanrıların ve tanrıçaların insani değerlerle yüklü olduğu bir din. Aynı zamanda bu özelliğiyle de antropomorf¹ bir din. Ve her zaman bir yaratılış öyküsünü anlatmaktadır. Bu öyküler insanın yaşadığı dünyayı anlamlandırma düşüncesi içinde doğmuştur. Aynı zamanda mitler olağanüstü hikayelerini, insanın aklının derinlerinde olan fantezilerle birlikte semboller ve bilinçdışının ürünü olan, arketip olarak tanımlanan imgeler aracılığıyla aktarılır.

Söylenceler bir toplumun manevi değerlerini yansıtan ciddi öykülerdir. Bu öyküler bir toplumun dünya görüşünü ve önemli inançlarını temsil ettikleri için, o toplumun kültürü tarafından değer verilen ve korunan insani deneyimlerin birer simgesidir. Söylenceler kökenleri, doğal olayları ve ölümü konu edinebilir; ilahların özellikleri ve işlevlerini betimleyebilir ya da kahramanlık öyküleri anlatarak, kahramanca ve erdemli davranışlara birer model oluşturabilir. Folklorik temalar kadar efsanevi öyküler de içerebilir. İnsanları büyük bir evrenin bütüncü parçası olarak tanımlar ve yaşamın

¹ İnsan biçimli olarak tanımlayabileceğimiz antropomorf kavramı, insani özelliklerin başka bir varlığa atfedilmesidir. Aynı zamanda eski kültürlerde ve mitolojilerde tanrı ve tanrıçaların insan suretinde resmedilmesini tanımlayan bir kavramdır.

içindeki gizemli ve görkemli her şey için bir “huşu” duygusu verir. Söylenceler her kültürün gelişmişliğinin öteki kültürün tavır ve aksiyonlarına bağlı olduğu bir dönemde, kendi kendimizi ve başkalarıyla olan ilişkilerimizi anlamamızın en önemli yollarından biridir. Söylenceler bireyler ve onların evrendeki yeriyle ilgilidir (Rosenberg, 2003, s.19).

İnsanların tarihte ortak yaşanmışlıklarıyla ve inanç sistemleriyle birbirine bağlanmış olması söylencelerin ortak özelliğini oluşturmuştur. Sonuçta insanoğlu dünya üzerinde birbirinden farklı coğrafyalarda yaşamış olsa bile çoğunlukla ortak bir söyleme sahip olmuştur. Bu durum çok kültürlü bir yaşamı ve toplumların değerlerini oluşturmuş ve diğer taraftan da birbirlerinden habersiz olan toplumların ortak değerlerde var olduğunu görebilmemizi sağlamıştır.

Bu nokta da Lévi-Strauss’a (1986, s.31 akt: Gögebakan, 2017, s.123) göre: “insanlık kültürel anlamda ayrımlar yaşasa da, antropolojik araştırmalar göstermiştir ki, zihinsel anlamda aynı yetilere sahiplerdir”.

İnsanoğlu, tarih sahnesinde görüldüğü dönemden itibaren yaşamış olduğu coğrafyanın ve iklimin etkisiyle ve bunların şekillendirmesinin de bir sonucu olarak kendine bir kültür yaratmıştır. Ortaya konulan bu kültür, her ne kadar yöresel ya da bölgesel yapılanmalara göre şekillenmiş olsa da, insanoğlunda dünyayı algılama ve değerlendirme bağlamında bir ortak anlayışın olduğunu görmek mümkündür. Nitekim çok farklı bölgelerde olmasına rağmen birçok benzer kültürel yapılanmanın benzerlik gösterdiğine şahit olunmaktadır. Nitekim kurban ve tufanın dünyanın birçok bölgesinde benzer özellikler göstererek varlık göstermesi, buna en güzel örneği teşkil etmektedir (Gögebakan, 2017, s. 134).

Bu durumda söylenceleri ortak söylenceler ve yöresel söylenceler olarak iki bağlamda ele alabiliriz.

1.Ortak Söylenceler

Ortak söylenceler genellikle birden çok milletin hafızasında yer almaktadır. Birçok coğrafyada isim farklılığı olsa bile hikâyeler aynı şekilde varlık gösterir ve benzer özelliklere sahiptir. Örneğin yılan hemen hemen bütün uygarlıkların mitolojilerinde rahatlıkla görebileceğimiz bir semboldür. Genel olarak doğurganlık, verimlilik, yaratıcı güç ve şifa olmakla simgelenmektedir. Türk mitolojisinde, yılan Farsça’dan gelen şahmaran yılanların şahı olarak bilinir. Anadolu halk hikâyelerinde şahmaran iyileştirici bir güce sahiptir. Yarı

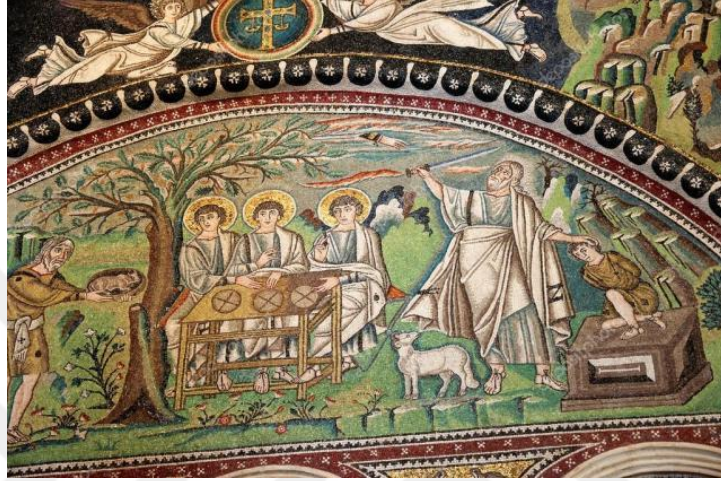
hayvan yarı kadın olması doğa anaya benzetilir ve doğurganlık ile bereketin sembolü olarak temsil edilir. Şahmaran Binbir gece Masallarında “Yer altı Sultanı Yemliha” da geçmektedir. Bu parçada anlatılan Danyas peygamberin öyküsüdür. Bunun yanı sıra “Camasbname” isimli yapıtta da Danyas peygamberin çocuğu Camasb’ın şahmaranın birlikte olan günleri anlatır. Yunan mitolojisinde ise şahmaran Gorgo ve Ekhidna ile benzerlik gösterir. Sümer-Babil mitolojisinde ise Gılgamış Destanı’nda ölümsüzlüğü arayan bir kralın öyküsü anlatılır. Bu destandaki Utnapiştim ebediyetin sırrına ermiş olan bilge karakterindedir. Gılgamış Utnapiştim’i kendisine vereceği ölümsüzlük otu sayesinde gençlik zamanlarına ve ebediyete kavuşacağına inanır. Fakat yılan gılgamıştan önce davranmıştır. Destan gılgamışın ölümsüzlük karşısında yenilmesiyle son bulur. Hint mitolojisinde ise, birçok hikâyede ve birçok karakterde varlık bulmuştur. Bunlar Vitra, Vişnu, Nagalar, Kundaline ve Vasuki gibi karakterlerdir.

Başka bir örnek kurban mitidir. Din tarihinde ilk ve evrensel bir gerçeklik olan kurban miti insan nesli kadar eskidir. Kurban sözcüğü adak, hediye, sunam, yakınlık gösterme gibi anlamlara gelir. Kurban İbranice ve Arapça kökenlidir. Türkçede ki anlamı Allah’a yakın olmaktır. İnançsal bir kavram olan kurban tanrıya bir can bağışlamaktır. Neredeyse bütün dünyada ve kültürlerde kendisine yer edinmiş kurban ibadeti ilk çağlardan günümüze kadar süre gelmiştir. Ve hemen hemen geçmişinde kurban ibadeti olmayan bir din yoktur.

“Kurban”, Paleolitik dönemden en yakın zamana kadar tüm insanlık tarihinin inanç sistemlerinin ayrılmaz parçası olan bir mittir. Nitekim Neolitik dönem sunak ve altar gibi mekânların günümüze kalan arkeolojik kalıntıları, bu inanç ve onun yansıması olan ritüellerle ilgili önemli maddi kalıntılardır. Truva savaşının başlayabilmesi için tanrıça Artemis’in Agamemnon’un kızı İphigeneai’nın kurban edilmesini talep etmesi aynı şekilde semavi dinlerdeki Hz. İsmail-İshak’ın kurban edilme girişimi farklı inanç sistemlerinin yansıyan ortak özellikleri olarak görülmektedir (Gögebakan, 2017, s.126).

“Tek tanrılı dinlerde kurban mitolojisi İbrahim peygambere dayandırılır. Çok bilinen kutsal masal, Tevrat’ın Tekvin bölümünde ve Kur’an’ın Saffat suresinde anlatım bulmuştur” (Esinoglu, 1996, s.11).

Hz. İbrahim'in oğlunu tanrının isteği üzerine kurban etmeye hazırladığı sırada, tanrı tarafından gönderilen bir koçu kurban etmesi örnektir (Görsel 1). Yunan mitolojisinde de buna benzer bir kurban miti bulunmaktadır. Kral Athamas'ın oğlu Phriksos Altın Postlu Zeus'u kurban eder.



Görsel 1. İbrahim peygamberin oğlu İsmail'i kurban etmeye hazırlandığı sahne (MS 10. yy, Ravenna). (<https://sevilconka.com/2017/09/07/kurbanin-dogusu/>)

Kurban mitosu Musevi ve İslam inancına sahip olanların, tanrının kendilerine verdikleri yaşamın diyeti olarak kurban kesmelerine neden olurken, Hristiyanların en büyük kurbanın- günaha batmış tüm insanlık için kendisini kurban eden- İsa olduğu inancı nedeniyle bu eyleme itibar etmedikleri söylenir. Yunan ve semavi dinlerinin kurban mitoslarının benzerliği dikkat çekmektedir. Her ikisinde de üvey anne ve kurban edilen veya uzaklaştırılması gereken bir çocuk motifi oluşu ilginçtir. Yunan mitolojisi açıkça kıtlıktan dolayı kurban olayının gerçekleştiğini ifade ediyor. Tarlaların ürün vermemesi ve bundan sorumlu tutulan iki çocuğun kurban edilmesi en önemli ipuçlarıdır (Gezgin, 2017, s.198).



Görsel 2. Hermann Nitsch, “80. Eylem”, Performans, 1984.
(<http://topologyoftheimpossible.com/blog/?p=37>)

Ortak söylenlerde kurban ritüelinin Çağdaş sanatta ki yansıması olarak Nitsch'in 80.eylem performansını görebiliriz (Görsel 2). Performans sanatı çatısı altında bir dizi kurban etme eylemleri gerçekleştiren Nitsch, hayvanların gerçekten kurban edildiği insanların ise simgesel olarak kurban verildiği performanslarıyla bilinmektedir. Bir ritüel niteliğinde ilerleyen performans gösterilerinde, sanatçı, genellikle dini inançlar için kutsal sayılan sembollere yer vermiştir. Simgesel olarak kurban edilen insanların karşısında kan donduran biçimde öldürülen hayvanlar bulunmaktadır. Bu hayvanları parçalara bölmüş, organlarını insanların bedenine yapıştırmış ve insanlara kanlarını içirmiştir. Bu bir tür insanların arınması için gerçekleştirilen bir eylem olmuştur.

80. Eylem performansında faili gözler bağlı ve üzerine kanlar dökülmüş bir biçimde çarmıhta görmekteyiz. Performansta seyircilerin karşısında ritüel edasında bir ineğin bütün uzuvları ortaya dökülmüştür. Bütün bu eylemlerin dolaysızca Hristiyan kültürüyle bir ilişkisi olduğunu anlamak mümkündür. Çünkü çarmıha geriliş Hristiyan kültüründe Tanrı'nın oğlu İsa'nın oynadığı bir roldür. İsa, ölümü insanlığı kirlerinden, günahlarından arındırmak için yaşamıştır. Nitsch bu noktada dini formları yeniden yorumlamıştır, İsa gibi çarmıha gerilmiş ve günahlardan arınmak için bu eylemi

gerçekleştirmiştir ama İsa ile arasındaki farkı oluşturan Nitsch'in sembolik olarak çarpmıha gerilmesidir. Sonuç olarak aynı rotada eriyen şiddet ve vahşet bu performans eyleminde görselleşmiştir.

2.Yerel Söylenceler

Bir yere, bir bölgeye ilişkin olan köye veya şehre özgü rivayetlerdir. Örneğin, nazar değmesi durumunda kurşun dökme inancı. Kurşun dökme inancının kökeni Şamanizm'e dayanmaktadır. İslam dininde yeri olmamakla birlikte bu gelenek nazarı ve kötü güçleri kovma amacıyla kullanılır. Günümüzde hala yaygın olarak kullanılan bu gelenek nazarı ve kötülüğü kovmak için popüler uğursuzluk kovma ritüellerden biridir. Her bölgede kurşun dökcek biri bulunur. Bu işi yapacak kişi genellikle aileden birisi olur. Kurşun birisine nazardan ya da korkulan bir durumda dökülür. Kurşun, bir kepçenin içine koyulup ateş üzerinde eritilerek, kevgire alınır. Sonrasında kurşun dökülecek kişi oturur ve üzerine çarşaf gerilir. Erimiş kurşun, "Benim elim ağzım değil Fatma Anamızın eli ağzı" sözüyle dualar eşliğinde kişinin başının üzerinde tutulan su dolu tencerenin içine dökülür. Kurşunun suyun içinde aldığı şekillere bakarak nazarı değdiren kişinin cinsiyeti ve fiziki özellikleri hakkında yorumlar yapılır. Bu işlem aynı şekilde üç kez gerçekleştirilir. Devamında nazarın giderilmesi için tenceredeki su kişinin yüzüne temas etmelidir ve kurşun döktüren kişi sudan bir yudum içmelidir. Kurşun döken kişiye emeğinin karşılığı olarak bir miktar para verilir. Ve halk arasında kuşun dökme inancı gibi yaygın olan çeşitli söylencelere sahibiz.

Toplumların inanç sistemlerini oluşturan mitler sözlü iletişimin ilerlemesiyle birlikte çeşitlenmeye ve yayılmaya başlamış bununla birlikte toplumların merkezinde yerini almıştır. Mitolojik anlatılar aynı zamanda sözlü anlatım ve yazılı ifadelerle ilkel çağlardan modern dönemlere kadar canlı kalmayı başarmıştır. Mitlerin bu uzun zaman yolculukları içinde bulunduğu dönemin ve kültürün ihtiyaçları ve koşullarına göre dönüşümlere uğramış ve bununla birlikte çeşitli türlerde mitoslar oluşturulmuştur. Dünyanın her yerinden küçük ıssız yerlerdeki yerel kabilelere kadar her topluluk kendi tanrılarını, inançlarını ve mitlerini yarattığı çeşitli mitolojileri vardır. Kendi mitolojilerine sahip bu topluluklar için mitoloji yalnızca bir yaratılış öyküsünden ibaret değildir, aynı zamanda gerçekten yaşanır. Mitoslar inanç ve değerler kültürüyle biçimlendiği için her toplumun kendine özgü bir mitolojisi

ortaya çıkmıştır. Bir şekilde bir yerlerden duyduğumuz, gördüğümüz aşına olduğumuz Türk mitolojisi, Mısır mitolojisi, Hint mitolojisi, Yunan mitolojisi, Çin mitolojisi ya da İran mitolojisi gibi.



Görsel 3. Khajuraho Tapınağı, Hindistan, Madhya Pradesh (yaklaşık 13.yy önce).
(<https://www.yurtdisigezirehberim.com/2015/07/dunyann-en-erotik-tapnag-khajuraho.html>)

Görsel 3 Hindistan'ın, Madhya Pradesh eyaletinin Chattarpur bölgesinde yer alan Khajuraho tapınağından bir görüntüdür. Aynı zamanda Hindistan'ın en ünlü Brahman tapınaklarından birisidir. Hindistan'ın dinsel sanatına örnek olarak gösterebileceğimiz bu tapınakta seksüel anlatımların tasvirlerinin ön plana çıktığını görebilmekteyiz. Bu seksüel imgeler, tanrıların cinsel birleşimlerini veya fantezi dünyalarını yansıtan eski bir geleneğin geçmişe ait izlerini taşımaktadır. Bu bakımdan bir yerel söylen özelliği taşımaktadır. Hindistan şuan her ne kadar muhafazakâr olsa da geçmişte, cinsellik bakımından hoşgörü düzeylerinin yüksek olduğunu ve cinsellik bağlamında özgür olduklarını söyleyebiliriz.

Güney Pasifik'teki Trobriand Adaların Yerli halkı arasında uzun yıllar çalışan araştırmacı Bronislaw Malinowski, *Myth in Primitive Psychology 2* adlı yapıtında yaşayan mitoloji'yle ilgili tecrübesini şöyle anlatır:

“İlkel bir toplumda, yani başlangıçtaki hayat biçimini sürdürmekte olan bir toplumda, mit yalnızca bir masal değil, aynı zamanda yaşanan bir gerçektir. Bugün bizim romanlarda okuduğumuza

benzer bir uydurma değil, yaşayan gerçeğin ta kendisidir; en eski çağlarda var olduğuna, ondan sonra da dünyayı ve insanların kaderini daima etkilediğine inanılan bir gerçek... Bu öyküleri uydurulmuş ya da yaşanmış olarak ayakta tutan, yalnızca merak değildir. Tersine yerliler için bu mitler başlangıca ait, daha büyük, daha önemli bir gerçekliğin ifadesidir. İnsanoğlunun bugün ki hayatı, kaderi ve çalışması bu gerçeklik aracılığıyla yönetilir; ayrıca insanlar bir yandan ayinlerinin ve ahlaki eylemlerinin amacını, bir yandan da davranışlarına yön veren şeyi bu gerçekliğin bilgisinden çıkarır” (Mascetti, 2000, s.13-15).

Günümüzde hâlâ, mitlerle ve ritüeller ile yaşayan belirli topluluklar vardır, bunlar: Kayapo kabilesi, Spinifex Kabilesi, Piraha Kabilesi, El Molo Kabilesi, Dukha Kabilesi ve Aborjinler gibi topluluklardır. Mitlerin yaşamakta olduğu toplumlarda yerel söylene sahip Aborjinler bir takım özel inanç sistemlerine sahiptir. Örneğin düş zamanı inancı.

Dünyanın yaratılışı sırasında, yani insan hayatı ortaya çıkmadan evvel, *Duşzamanı* adı verilen bir dönem yaşanmıştır. Avustralyalı Aborjinler, insanların yaratılıştan sonra aynı anda hem fiziksel dünyada hem de *Duşzamanı* nda yaşadığına inanıyordu. Buna göre hayatta ve ölümden, her birimizin bir parçası sonsuz *Duşzamanı* nda varlığını sürdürürdü. Etraflarında olan bitenleri daha iyi anlamak ve onlar üzerinde bir etki yaratabilmek için kabileler herhangi bir insanın, hayvanın, nesnenin ya da anlama konusunda yardıma ihtiyaç duydukları herhangi bir şeyin *Duşzamanı* nda ete kemiğe bürünmesi için şarkı söylenip dua ederlerdi. Örneğin, gerçek hayatta karşılaştıkları timsahları kontrol edebilmede yardımcı olması için *Duşzamanı* ndaki timsahtan medet umarlardı. *Duşzamanı* efsaneleri, verdikleri dersleri hikâye anlatıcısının hayatına aktardıkları için nedensellik ilişkilerini açıklayan mitler ve ahlaki dersler olarak kullanılır ve böylece Aborjin kültürünün önemli bir parçası olmaya devam ederler. Büyük bir toprak parçası söz konusu olduğundan, *Duşzamanı* mitlerinin bir kabileden diğerine farklılık göstermesi anlaşılabilir bir durumdur. Böylece bu farklı mitler kabilelerin kimliklerinin bir parçası haline gelir (Daniels, 2014, s.16).

Kendi içerisinde komünal bir düzende yaşayan Aborjinlerin kaderi beyaz adamın Avrupa'dan Avusturalya'ya gelmesiyle birden değişmiştir. O döneme kadar birçok sömürücü normdan uzak kalan halk beyaz adam tarafından ilkel bulunmuş, aşağılanmış hatta sömürülmüştür. Öyle ki konuşulan dillerden çok azı günümüze ulaşmıştır, Aborjin kültürü modern toplum olarak tabir edilen sistem içerisinde eritilmiş, bu halkın mensupları ikinci sınıf vatandaş olarak hayatlarına devam etmişlerdir. 1970'lerden sonra kırılabilen “Beyaz Avusturalya Politikası” sayesinde Aborjinler hakkında önemli adımlar atılarak araştırmalar yapılmış, Aborjin Öğrenme Kurumu kurulmuş olsa da bunun öncesindeki ikinci sınıf muamele bir kültürün izlerini büyük ölçüde silmiştir. 1788 yılından 1967 yılına kadar süren uzun bir zaman diliminde vatandaş olarak görülmeyen, beyazlarla eşit sağlık hizmetine, barınma hakkına sahip olamayan Aborjinler, beyazlardan harici belli bölgelerde yaşamak

zorunda bırakılmış, kötü barınma ve beslenme olanakları sonucunda sağlık sorunlarıyla da mücadele etmiştir. Avustralya kıtasının sömürgeci medeniyetler tarafından ele geçirilmesinden önce ilkel ama mutlu şekilde yaşayan bir toplumun modernizm karşısında yok olmaya yüz tutmuş (Doğan, 2014).

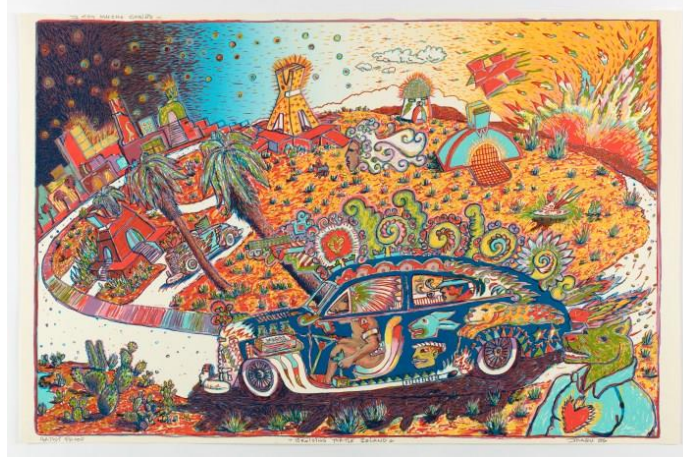
Bu durumda bir toplumun varlığını sürdürebilmesi gibi bir kabilenin varlığını sürdürebilmesi, kişilerin veya grupların arasındaki hem ilişkilerin hem de etkileşimlerin devamlılığında ve korunmasında yatmaktadır. Bunun için belli normlara ve kurallara bağlı olmalıdır. Bu toplumsal hayatın belirli bir sistemde devamlılığını muhtemel kılabiliriz.

Mitoslar yaşamsal bir anlam içerirler. Yalnızca ilkel kabilenin düşünsel yaşamını temsil etmezler, o yaşamın ta kendisidirler; o yaşam ki mitolojik mirasını yitirdiği anda, tıpkı ruhunu yitirmiş bir insan gibi, hemen parçalanıp çürür. Bir kabilenin mitolojisi onun yaşayan dinidir; mitolojinin yitirilmesi, her zaman ve her yerde, hatta uygarlar arasında bile, tinsel bir felakete götürür (Tecimer, 2005, s.15).

Yukarıda bahsedilen Aborjinlerin yok olmaya yüz tutması, yok olma tehlikesi karşısında bir tekinsizlik ile karşı karşıya kalma durumudur.

Başka bir yerel söylenceye örnek olarak kızıl derili mitlerini söyleyebiliriz. Çoğu kızıl derili kabilesinde, bütün canlı varlıklar arasında yakın akrabalık olduğu kabul edilir ve hayvanlara büyük bir saygıyla davranılır (Rosenberg, 2003, s.796). Hayvanlar kızıl derili mitolojisinde büyük rol oynar. Belki de kızıl derili mitolojisinde en çok zikredilen hayvan kaplumbağa olmuştur. Bir çok yaratılış mitinde dünyanın bir kaplumbağanın kabuğunda taşındığı inancı yaygındır. Ojibva halkı da başlangıçta dünyayı bir kaplumbağa kabuğu üzerinde taşıdığına inanırlar (Gezgin, 2017, s.109). Şayen kabilesinin yaratılışındaki efsaneye göre Tanrı Maheon eline çamur alır ve çamuru kaplumbağanın sırtına bırakmasıyla evren şekillenmeye başlar. Kaplumbağanın yavaş hareket etme özelliği üzerine bırakılan çamurun ağırlığından olduğu inancına hala sahip olan kızıl derililer için aynı zamanda kaplumbağa oldukça mistik bir hayvandır.

Kızıl derili mitlerinin çağdaş sanatta ki yansıması olarak Gilbert Lujan (Görsel 4) ve Norman Akers' i (Görsel 5) görebiliriz.



Görsel 4. Gilbert Luján, “Seyir Kaplumbağa Adası”, serigraf, 25 x 38 cm, 1986.
(<https://www.arts.uci.edu/magulandia>)

Lujan’ın, ileriki yıllarda da sürdürdüğü ve kendi tarzını oluşturan, resimlerinin arka planındaki kültürel belleğin izlerinin dışavurumu olan, “Cruising Turtle Island” (“Kaplumbağa Adasını Dolaşma”) isimli resmi, Güneybatı Kızılderilileri mitlerine ilişkin serisinde yer almaktadır. Bu resimde semboller ve imgelerin bolluğu göze çarpmaktadır. Lujan’ın sanatının etnik karışımı, onun arka planındaki Latin Amerikalı atalarından kaynaklanmaktadır. Kaliforniya Kızılderili mitinde, Amerika kıtası büyük bir kaplumbağa olarak kabul edilir. Lujan, Latin Amerika kültürünü hayalinde tekrar günümüz gerçekliği içinde göstermektedir. Modern kültür işaretleri yanında, Pueblo spiritual (ruhsal) varlıkları, Kachinalar², mimari unsurlar bir arada görülebilmektedir (Aytekin, 2014, s.8).

² Kachinalar, Pueblo yerlilerinin dinsel törenlerinde tanrı ile insan arasındaki aracı görevini yapar. Tüylerden derilerden ve kumaşlardan oluşarak süslenen geleneksel ve dinsel törenler Kachina maskeleri takılarak gerçekleştirilen, çeşitli tahta oyuncakları da olan bir mistik varlıktır.



Görsel 5. Norman Akers, “Red Elk Calling”, Ahşap üzerine yağlıboya, 50,8 x 43,2 cm.
(https://art.state.gov/personnel/norman_akers/)

Osage’lı Kızılderili bir sanatçı olarak Norman Akers, kendi anılarını ve geleneksel inançlarını resimlerinde yorumlayan bir sanatçıdır. “Red Elk Calling” adlı resimde çarpıcı bir şekilde betimlenmiş kırmızı geyik (Görsel 5), Akers’in bireysel ve kültürüne ait simgeler içermektedir.

Akers bir seçim yapmadan, hem kültürünün mirasından süzülen imgeleri, hem de doğayı kullanmaktadır. Akers, kırlık arazi manzaraları ile tanınmıştır. Ancak bu doğa artık belleğinde kalan anılardan ibarettir. Avrupalı’lar kıta ortasına girmeye başladığında, Avrupalı’ların uygar olarak kabul etmedikleri yerliler, Osage’lılar ise Missouri ve Arkansas nehirleri arasındaki toprakları ellerinde tutmaktaydılar. Bu nedenle de Osage Kızılderilileri bugün bile “orta suların insanları” olarak bilinmektedir. Resimdeki geyik, yüzyıllarca şiddet içermeyen bir yaşam süren orta suların insanının canlanışını ve yağmacı uygarlıkla karşılaşmasından sonra, isyan eden ve haykıran yerlileri sembolize eder niteliktedir (Aytekin, 2014, s.13).

Akers Yerli Amerikalı bir sanatçı olarak Osage mitoslarını,

Yeri ve kişisel ve kültürel dönüşüm dinamiklerini içeren kimlik, kültür konularını inceliyorum. Yıllar boyunca kültürel mirasından, kişisel yaşam deneyimlerimden ve çağdaş kültürden alınan imgeler ve sembollerden oluşan görsel bir kelime hazinesi kullandım. Sanatımı bilgilendiren temel prensipler, kabile sözlü tarihlerini, haritaları, sanatın tarihsel referanslarını ve doğayı içerir. Görsel anlatımla, bakış açımın çağdaş toplumdaki tarihsel, politik ve kültürel bir yer duygusu ile nasıl ilişkili olduğunu araştırıyorum. Anlatımın çalışmamda kullanılması, Kızılderili hikâye anlatımı geleneğinin bir devamı olarak hareket ediyor. Ataların aşiret öyküleri ve sözleri yaşadığımız dünyayı açıklamaya hizmet etti.

Akers resimleri hakkında:

Çalışmamda araştırılan temel bir kavram olan yer duygusu birçok şekilde yorumlanabilir. Menşeyeri, kişinin yaşadığı veya köken aldığı fiziksel ortamı tanımlar. Mitolojik mekân fiziksel mekânı aşar ve hikâyelerin başladığı ve medeniyetlerin ortaya çıktığı zamansız manevi veya efsanevi kökeni tanımlar. Tarih, toprak üzerinde iz bıraktı ve politik ve kültürel sınırların kimliklerimizi tanımladığı bir yer yarattı. Bir çocukken, haritalar beni büyüledi çünkü henüz bilmediğim yerler için karmaşık sembollerdi. Haritalar, sembolik gösterimle, ev olarak tanımladığımız yerin sınırlarını ve yer işaretlerini tanımlar. Haritalar, kültürel bağlamı ve tarihi kucaklamak için kesinlikle kişisel bir yer tanımasından bakış açımı genişletir (Akers, tarihsiz).

Mitoslar sadece geçmişten kalmış bir miras değildir. Yani kökenlerimizi oluşturan mitolojik hikâyeler yalnız insan belleğinde geçmişte kalmış bir olgudan ziyade yaşamın içinde var olan etkileşimlerdir. Böylelikle Lujan ve Akers'in belleklerinden yansıyan yerel semboller mitsel bir dille bugün çağdaş sanatta yansımalarını bulmuştur.

Sonuç olarak, arkaik toplumların temel anlayışlarını, doğayı ve kendi toplumsal yaşamlarını, mitolojinin kaynağı olarak anlamlandırma çabalarını görmek oldukça yaygın bir tutumdur. Ancak bu durumda şu soru akla geliyor: mitos üretimi yalnız arkaik toplumlara ait bir olgudur? Arkaik olmayan toplumlarda, örneğin günümüzde mitos üretimi yok mudur? Eliade, Myhtes, Reves et Mysteres (mitoslar, düşler ve gizemler) adlı çalışmasında modern mitosları, yani hiçbir dini geleneği temel alınmadığını ileri süren modern insanın ürettiği mitosları gündeme getirir: “modern dünyanın, mitsel tutumu tümüyle yok ettiğini söylemek olanaksızdır; yalnızca alanı tersyüz etmiştir” (Tecimer, 2005, s.25).

Yani insanlar her zaman birer mit anlatıcısı ve yaratıcısı olmuşlardır. Bu yaratılan modern mitler sanatın her alanında yer almış ve sanatın beslendiği bir alan olmuştur. İnsan var oldukça sanat da mitler de var olacaktır.

1.2. Güncel Söylenler

Mircea Eliade “mitos” için; “zamanında üretilmiş ve kendi döneminde tüketilmiş, tarihsel işlevini tamamlamış” bir olgudan ziyade, zamanımızda da yaşamaya devam eden bir olgu" olduğunu söyler. Efsaneler üretmek, bir ihtiyaç halinde tarih boyunca tüm insan topluluklarında var olmuş, binlerce yıl sürecinde bu anlatılar bazen dogmasal ölçüde kutsanmış ve mutlaka toplumsal hafızaya genetik olarak kodlanmıştır (Batuk, 2003, s.2).

Eliade'nin de belirttiği gibi mitler zaman içerisinde yaşanılıp tüketilmiş bir olgudan ibaret değildir. Mitler üretildiği zamanlara ait olarak, bugün de üretilmeye devam edilmektedir ve insanlara birçok şekilde güncel mitoslar sunmaktadır.

Mitlerin hayatlarımızda yer alma şekli kuşkusuz değişmiştir. Mitler de bu değişime ayak uydurmuş âdeta kendilerine modern hayatın içinde yine önemli bir yer bulmayı başarmıştır. Dini söylence ve hikâyelerin yanı sıra, gündelik olaylara göre şekillenmeye ve yayılmaya devam etmektedir. Değişen ekonomik ve sosyal düzen de insanların mit üretme ve paylaşma ihtiyacını farklı şekillerde etkilemiş ve geliştirmiştir. Örneğin modern dünyanın en yaygın buluşlarından biri olan sinema sektörü bunun en iyi örneklerden biri olarak incelenebilir. Köklerini kuramsal olarak dramadan (tiyatro), pratik olarak da fotoğraf tekniklerinden alan sinema; gerek imgesel anlatım dili, gerek de insanların hayal gücünü körükleyen ve inandırıcılık katan yapısıyla mitolojilere referans ve göndermelerle doludur. Sinemanın mitolojik atmosferi sadece kurgusal yapısı ile kendi içinde oluşan bir öznel durum değil, seyircilerin de sinema salonlarında veya evlerinde televizyon izlerken bunu desteklediği bir tür ritüeldir (Yiğit, 2018, s.149).

Bugünün ideoloji, yani mitoloji üretme görevi, daha eski çağlarda olduğu gibi başıboş bırakılmış değil. Ne de olsa, alabildiğine örgütlü ve düzenli toplumlarda yaşıyoruz. Özellikle kitle haberleşme araçları, televizyon, kitle gazeteleri ve dergileri, reklamcılık sistemi, kitle sineması, hayatımıza egemen olan yeni mitleri üretiyor. Bu mitlerin malzemesi basit: Gündelik herhangi bir olayı (Belge, 1997, s.154-155).

Çağdaş gündelik hayatımızda irili ufaklı birçok mitolojik öğeyle iç içe yaşıyoruz. İnsanın düşünce tarzında hayatın birtakım olgularını “mit” leştiren bir işleyiş var. Çok zaman, bu mitlerin bilincinde bile olmuyoruz. İnsan, henüz bilmediği ya da ayrıntısını iyi anlamadığı yeni olguları, eskiden bildiklerinin kalıpları içinde kavramaya alışkın olduğu için, çağdaş dünyada “bilim”, “teknoloji”, gibi kavramlarda çoğu kere eski mitlere uydurularak anlaşılır hale geliyor (Belge, 1997, s.151).

Bu noktada çağımıza baktığımızda mitlerin kaybolmadığını aksine yenilenerek var olduğunu ve bu yenilenen mitlerinde tüketildiğini görüyoruz. Örneğin modern dünyanın değişimine uğradığı bu mitler markalar, logolar, reklamlar, alışveriş merkezleri, stadyumlar, markalar, televizyon ve kitle iletişim araçları gibi yeni mitos desenlerini oluşturmuştur. Mit geçmişte de bugünde de bir iletişim aracı olarak görülür ve böylece zamanına ait kendi anlamlarını üreterek değişir. Barthes'in bu noktada kurduğu mantık mitlerin geçmişteki anlatılar olarak kalmasından ziyade onları üretildikleri tarihsel bağlarla ilişkilendirmesidir. Barthes Çağdaş söylenler adlı kitabında günümüz kültür çözümlemelerinin üzerinde durur ve bu çözümlemeleri göstergebilim aracılığıyla yapar. Barthes'e göre mit bir nesne veya kavram değildir, sadece bir anlamlandırma şeklidir.

Debord (1996, s.155) "zamanın gerçekliğinin yerini zamanın reklamı alır" der ve günümüz mitleri bizlere en yaygın biçimde reklamlarla aktarılır. Ve biz bu mitleri her gün üretiyor ve yaşıyoruz ama gündelik hayatı rutinine alıştığımız için yeniden yaratılmış mitler olarak görmüyoruz. Modern dönemin birçok unsuru, markası ve göndermesi mitle ilgilidir. Kahramanlar, Tanrı ve Tanrıçalar bir şekilde ve farklı biçimlerde bugün birer tüketim nesnelere olarak karşımızda. Mitolojik öğeler gündelik hayatta sık sık karşımıza çıkmaktadır. Kimi isimler, markalar ve logolar bize tanıdık gelse de farkında olmadıklarımızın sayısı da az değildir.

Yılmaz, modernden postmoderne adlı kitabında Rutherford'un reklamları ortaçağ ikonlarına dayandırdığını ve bugünü ortaçağ ikonları ile karşılaştırdığını aktarır.

Rutherford'a göre;

İkonalar Ortaçağda dinin hizmetindeydi; zamanımızın reklamlarıysa ticaretin hizmetindedir, ikonalar dinsel, reklamlarsa popüler tutkuların araçlarıdır. İkonalar katedralleri, reklamlarsa çağdaş yaşam mekânlarını süslemektedir. Alışveriş merkezleri, tüketime güdülenmiş insanları rahatlatan çağdaş ibadethanelerdir. Bu merkezlere girenler, ürünlerden önce imgelerini ve onları kullanan (daha doğrusu size tavsiyede bulunan) ünlü yüzlerin imgelerini görürler. Çok güzel hazırlanmış, çekici görüntülerdir bunlar (Yılmaz, 2013, s.446).

Kuşkusuz evrensel olan markalar, kıyafetler, kozmetikler, yemek zincirleri ve insanın ihtiyacı olan her şeyin şaşalı bir şekilde pazarlanması, reklamların seçmiş olduğu ikonlar aracılığıyla aktarıldığı görüntüler silsilesidir.

Veyne'in, "mitin siyasal bir ideolojiye dönüştüğünü söylemek yanlış olmaz" saptaması, mitlerin günümüz iletişim araçlarında ve tüketim nesnelerindeki etkin kullanımı ile somutlanmaktadır. Bilinç düzeyindeki toplumsal biçimlendirmeler, toplumsal belleğin içinde var olan bilgileri kullanır. Mitsel olan kendi sürekliliğini bu şekilde sağlar ve kendisini yeniden tanımlar, biçimlendirir (Tan, 2014, s.141).



Görsel 6. Starbucks Coffee bardağı/logosu. (<https://bit.ly/34FAFks>)

Bugün dünyanın en büyük kahve zinciri olan Starbucks (Görsel 6) onlarca kahve çeşitinin ve rahat bir çalışma ortamının sunulduğu uğrak mekânlardan birisidir. Starbucks logosuna baktığımızda siren imgesi görürüz ve bu siren imgesi yunan mitolojisinden gelen, iki tane kuyruğu bulunan bir denizkızıdır. Sirenler mitolojide denizi ve denizciliği anlatan bir figürdü. Sirenler güzel sesleriyle denizcileri büyüler ve onları tehlikeye uğratırlardı. Sirenle kahvenin bağlantısı, kahve deniz yoluyla gelmişti ve Starbucks'ın ortaya çıktığı kasaba denizcilik kasabasıydı.

Bu marka kahve ambleminde kullandığı denizkızı figürü ile tüketicinin bilinç dışında bir anlam üretmeyi hedeflemiş, bu mitolojik sembolü de tüketime sunmuştur. Bu logo denizkızı mitini kullanırken zamanla toplumun eğilimlerine göre şekillenmiş figür saklı tutularak çıplak olan üst gövdesi ustalıkla saçlarla kapatılmıştır. Aynı zamanda seçilen renk dolar yeşilidir ve ismindeki

“bucks” İngilizce de dolar anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bu markanın tüketici tarafından tercih edilmesi artık sadece “kahve içme gereksinimi” olarak okunamaz. Bu markadaki kahveyi içmek, mitolojide güzelliği ile ünlü denizkızı ile güzelleşmeyi, güzel bir şey yapmayı, güzel insanlarla bir arada olmayı, aynı zamanda çağrıştırdığı dolar imgesiyle zenginliği vaat eder. Solomon’a göre, markalı bir kahve içerek güne başlamak; bir topluluğa aidiyeti gösteren giysi, aksesuar kullanmak; özel günlerde duyguları simgeleştiren hediyeler alıp vermek; çeşitli kulüplere üye olmak; kutsallaştırılan yerlere yolculuk etmek gibi temelinde arketipsel özellikteki tüketim davranışları, ürün reklamlarının mitolojiden yaptığı aktarımlarla tüketicilerin tercihlerini belirlemektedir (Solomon, 2003, s.305 akt: Tan, 2014, s.147).



Görsel 7. Yunan Tanrısı Hermes. (<https://sites.google.com/site/yunanmitolojisi/yunan-mitolojisi/eski-yunan-tanrilari/hermes>)

Görsel 8. Good & Year lastik markası /logosu. (<http://www.dailysportscar.com/2019/06/11/goodyear-to-return-to-le-mans-24-hours-fia-world-endurance-championship.html>)

Goodyear markasını bilmeyen yoktur (Görsel 8). Logodaki mitolojik karakter Good ve Year kelimelerinin arasındaki kanatlı ayakkabı Yunan Tanrılarında Hermes'in imgesidir (Görsel 7). Hermes tanrıların içerisinde en açığözlü ve en hızlı karakter olarak nitelendirilmektedir. Roma mitolojisine ise Merkür adı ile sirayet etmiştir. Hermes tanrıların en zekisi ve en hızlısıdır. Sandaletlerindeki kanatlar, hızlı olmasını sağlıyor. Markanın araba lastiği için kullandığı hız tanrısı doğru bir seçimdir.



Görsel 9. Zafer Tanrıçası Nike. (<https://www.gezgincift.com/zafer-tanricasi-nike>)

Görsel 10. Nike ayakkabı markası /logosu. (<https://www.pinterest.com.au/pin/348254983685213726/>)

Modern ve yenilikçi tarzın öncüsü olan nike en güçlü ikonlardan biridir (Görsel 9). Yunan mitolojisinde adı geçen karakter Nike zafer kavramının somutlaştırılmış bir biçimidir. Zafer tanrıçası olan Nike, mitolojik anlatımlara göre kanatlarından dolayı uçuş ve çok hızlı koşma yeteneğini barındırmaktadır. 1971 yılında Carolyn Davidson tarafından tasarlanan logoda (Görsel 10) Nike tanrıçasının sadece kanatlarının stilize ederek kullanılmayı tercih etmiş ve Nike karakterinin meşhur devimselliğini de yansıtmıştır.



Görsel 11. Mc Donalds resmi. (<https://www.denia.com/en/mcdonalds/mcmenu-mediano-mcdonalds/>)

Amerika'nın sembolü haline gelmiş olan Mcdonalds, hızlı ve ucuz yemek olarak 1950'li yıllarda Amerika'da yol üzerinde küçük büfelerle başlamış ve belirli bir sistem içerisinde giderek dünyaya yayılarak günümüze kadar gelen fast-food/ hızlı yemek

sanayisini oluşturmuştur (Görsel 11). Fast food sektörünün lider markası olan McDonald's fast-food yemek tarzı küresel kitle kültürünün bir parçasıdır. Bugün bütün dünyada geniş bir tüketim kültürüne sahip olan fast food genellikle 18-23 yaş arasındaki çocuklara ve gençlere hitap eder. Menülerin tatları ve görüntüleri oldukça dikkat çekici olduğu için çocukları oldukça etkilemektedir. Fast food yemek kültürü zaman içerisinde hastalık ve obezite gibi çok büyük sorunlara neden olmuştur. Bugün obezite gibi önemli bir noktaya dikkat çekmektedir. Bugün MC Donalds'ın yarattığı en büyük mit şüphesiz obezite miti olmuştur.

Böylelikle günümüzde eski çağ mitleri temel alınarak tekrar yeni mitler yaratılmış, sonuç olarak incelenen bu örneklerdeki mitler birer marka temsilcisi olmuş ve bir tüketim nesnesi haline dönüşmüştür. Bu durumda mitleri tüketim nesnesine dönüşen çağdaş mitler olarak değerlendirebiliriz.

Toplumsal bir faaliyet alanı olan sinemada, mitolojik imgelerin yer aldığı ve yeniden üretildiği etkili bir alandır. Örneğin, Star Wars (1977, yön. George Lucas), Siyah Orfe (1959, yön. Marcel Camus), Truva (2004, yön. Wolfgang Petersen), Narnia Günlükleri (2005, Andrew Adamson), Herkül: Özgürlük Savaşçısı (2014, yön. Brett Ratner) gibi mitoloji konulu filmler sinemaya yansıyan birçok örnekten bazılarıdır.

Sinemanın mitolojik atmosferi sadece kurgusal yapısı ile kendi içinde oluşan bir öznel durum değil, seyircilerin de sinema salonlarında veya evlerinde televizyon izlerken bunu desteklediği bir tür ritüeldir.

Ömer Tecimer'in "Sinema: Modern Mitoloji" kitabında sunduğu görüşler, tam da bu konuya değinmektedir: "Öyle görünüyor ki günümüzde sinema salonlarında film izleme deneyimi, kabile ateşinin etrafında toplanarak anlatıcıyı dinleme işlevinin yerini almıştır. Sinema salonları, opera binaları ve müzeler artık insanların mitolojik öyküleri, masalları, çeşitli klasik anlatıları öğrendikleri modern çağ tapınakları haline gelmiştir. Kültürel mirası mitoslar biçiminde aktarmak artık Şaman'ın ya da kabile ihtiyarlarının görevi değil, rejisör'un bakış açısıdır" (Yiğit, 2018, s.149).

Böylece yönetmenler ve senaristler birer mit yaratıcısı ve anlatıcısı olmuşlardır. Sinema Klasik mitolojik hikâyelerin, günümüz hikâyeleriyle birleştiği bir alan oluşturmuştur. Klasik ve modern mitolojilerin toplumsal ve tarihsel açıdan biçimlendirildiği

göz ardı edilmemelidir. Klasik dönem mitolojisi ile günümüz mitolojisi, düşüngenel (ideolojik) bakımdan farklılık gösterse de, mitlerin yeniden üretim aracı olma işlevi değişmemiştir. Böylelikle klasik mitolojiler, din ve efsane motifleriyle örülürken, günümüz söylenceleri yaşadığımız çağın getirdiği yeni mitos motifleriyle örölmektedir.

1.3. Çağdaş Sanatta Söylen kavramı

Çağdaş sanatta mitolojinin emarelerini incelerken öne çıkan Yunan mitolojisi, özellikle de Dionisien felsefesidir. 20.yüzyılda sanatta gösteri hareketinin belirmesiyle, sanatın alanına dâhil olan tiyatro, dans ve müzik bugün genişleyerek çağdaş sanatın dilini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Sanatın gösteri hareketine yaklaşmasıyla alternatif arayışlar olarak performans, happening, action ve beden sanatı gibi bir takım anlatımların Dionysos ayinlerinin mirası olan tragedya ve tiyatrodan beslendiği söylenebilir. Dionysos'ta yaratıcılığın getirdiği değişim güçlü bir kavramdır. Dionysos; bağımsızlığı, kaidersizliği, coşkıyu, gürültüyü ve değişimi getiren avangard bir tavrı temsil eder. Sanattaki öncü hareketlere bu değişim gücünün referans oluşturduğu söylenebilir.

Çağdaş sanatta mitolojinin emarelerini Dionisien felsefesiyle, doğrudan mitolojik imgelerin betimlenmesiyle ve kendi mitini oluşturan sanatçıların tutumlarıyla görebiliriz.

Sanatta 1960'lı yıllarda ön plana çıkan ve hızlı bir şekilde popülerlik kazanan pop art, kitle iletişim araçlarının ön plana çıktığı ve tüketim toplumu söylenini ifade etmektedir. Pop art, Amerikan dünyasının yarattığı mitten beslenmiştir. Onun için belki de sanatta göstergelerin bu kadar açık olduğu bir dönem diyebiliriz. Bu çağın yaratılan imgeleri, sanata yeni bir zemin hazırlamış ve artık sanatın alanına günlük hayatın tüketilen imgeleri sızmıştır. Tüketim kültürünü tüketimle karşılayan bu dönem, yenedünyanın söylenlerini sunmaktadır.



Görsel 12. Andy Warhol, “Brillo Kutuları”, 1962-1963.

(<https://www.artribune.com/editoria/libri/2015/08/rileggere-arthur-c-danto/attachment/brillo-box-by-andy-warhol/>)

Konserve kutuları, çizgi romanlar ve hamburgerler, aslında sıradan hayata ait ve herkesin aşına olduğu ne varsa, pop art adı altında sanatçılar tarafından yeniden üretilip sanat haline getiriliyordu (Görsel 12).

Örneğin Warhol’un Brillo kutuları:

1964’ün kutusunun üzerinde beyaz bir alanla ayrılmış, kıvrımlı iki kırmızı alan vardır; beyaz alan kırmızılardan arasında ve tüm kutunun etrafında bir nehir gibi akar. Bu beyaz nehrin üzerinde yer alan “Brillo” kelimesi, slogan hissi veren harflerle yazılmıştır: sessiz harfler mavi, sesliler –i ve o kırmızıdır. Kırmızı, beyaz ve mavi vatanseverlik renkleridir; dalgalanma da suya ve bayraklara has bir niteliktir. Bu özellikler temizlik bilinci ile birleştirilir ve kutunun yüzünü bir tür vatansever temizlik bayrağına dönüştürür. Beyaz nehir, mecazi olarak yağların akıp gittiğini ve ardında pirüpak bir temizlik bıraktığını ima eder. “Brillo” kelimesi coşku hissi verir. Aynı his kutunun üstündeki diğer kelimelerde de (reklam sloganları) vardır. Bunlar göstericilerin elindeki kalın, çarpıcı harflerle donatılmış, devrim ya da protesto sloganları savunan pankart ve afişleri andırır. Süngerler DEVASAdır. Ürün YENİdir. ALÜMİNYUM HIZLA PARLATIR. Kutu coşku saçar; zihinleri satın alma ve ardından kullanma eylemine iten kendi çapında bir görsel retorik şaheseridir (Danto, 2017, s.51-52).

Danto'nun Brillo kutusu hakkındaki bu söylemi, aslında Barthes'in çağdaş söylenlerdeki kültür çözümlemesinin bir örneğini oluşturabilir. Barthes tüketimsel efsanelerin nasıl oluştuğunu inceler örneğin, burada kelimelerle süslenip ortaya atılan bir tüketim markasının ardındaki söylem açığa çıkarılmaktadır.

Örnek olarak Brillo kutusu kullanımı, güncel söylenler bölümünde yer verilen markaların örneğin Nike'nin kullanımı gibidir. Zafer Tanrıçası Nike günümüz kültüründe mitolojik bir imgenin tüketimsel bir söyleme dönüşmesidir. Bu noktada Brillo kutusunun kullanımında tamamen günümüz tüketim kültürünün oluşturduğu bir mittir. Brillo kutusunun yanı sıra Campell çorbası ve Coca-cola gibi Warhol'un temsil ettiği markalar özellikle endüstriyel üretimin mitlerinin sınırsız üretim söylenleri olup tamamen söylensel bir tüketime dayanmaktadır. Aynı zamanda endüstri mitlerinin bir makine tarafından seri üretilen ticari bir metaya dönüştüğünü söyleyebiliriz. Andy Warhol'un popüler film yıldızlarını kullanması bir makine kavramını oluşturduğunun en bariz örneğini oluşturmaktadır. Bu en açık biçimde Marilyn Monroe'nun ve Liz Taylor'un portrelerinde görülür. Bu noktada artık ünlü kişiler, bir alıp verme işbirliği içinde seri üretim ürünü olarak salt ticari amacı simgelemektedir. Sunulan portre tasvirlerinde hiçbir duyguya yer verilmeden ticari bir değer etrafında şekillenerek takdim ediliyor.



Görsel 13. Andy Warhol, Turquoise Marilyn, 1964. (<http://artscash.com/paintings-42.html>)

Pop art'ın en bariz kullanılmış olan ikonu Marilyn Monroe'dur (Görsel 13). Burada, örneğin Marilyn Monroe bütün kitlenin bildiği, öykündüğü bir nesne olarak değerlendirilmektedir ve her birey görelî olarak ucuz olan bu posteri alıp evinin odasının duvarına asabilmektedir (Şaylan, 2016, s.116). Böylece insanlar özendiği ve hayranı olduğu Monroe'nun posterlerine aynı anda sahip olabiliyordu.

Kadın imgesi geçmiş dönemde korku, aşk, cinsellik, bereket ve doğurganlık tanrıçası olarak karşımıza çıkarken bugün burada Marilyn Monroe sadece günümüzde İanna aşk tanrıçası gibi mevcut gündemin tanrıçası olmuştur. Yani aslında Warhol'un Marilyn Monroe ikona söylemi topluma maal olmuş bir belleklerde, tüketim kültürünün yarattığı salt idol bir tanrıçadan ibarettir.

Pop sanata oldukça uzak olan, çağdaş sanatın şamanı olarak bahsedilen Joseph Beuys'un oluşturduğu mitlerine örnek vermemek kaçınılmazdır. Çoğu işlerine baktığımızda bir şaman kılığına büründüğünü görürüz. Beuys'un sanatta şaman ile ilgisine şu olaydan sonra açıklık getirilebilir:

Eğer Tatarlar olmasaydı bugün hayatta olmazdım... Uçağın düşmesinden sonra, Alman arama timleri umudu kestiklerinde, bütün o kar kıyamet içinde beni bulanlar Tatarlar. Kendimde değilmişim ve ancak on iki gün sonra Alman sahra hastanesine döndüğümde kendime gelmişim... En son hatırladığım, uçaktan atlamak için, paraşütlerin açılması için vaktin çok geç olduğu. Bu, yere çakılmadan birkaç saniye önce olmalı... Arkadaşım bağlıydı ve çarpmanın etkisiyle atomize olmuştu. Zaten ona ait neredeyse hiçbir şey bulamayacaklardı. Ama ben herhalde ön camdan dışarı fırlamış olmalıyım. Başımдан ve çenemden aldığım berbat yaralara rağmen beni bu kurtardı... Tamamıyla kara gömülmüştüm. Günler sonra Tatarlar beni böyle buldu. 'Voda' (su) diyen sesler hatırlıyorum; ondan sonra da çadırların keçesini, keskin yağ, peynir ve süt kokularını. Vücut ısıyı canlandırmak için bedenimi yağla kapladılar ve keçeye sardılar. Beuys'un şamanlığı; işlerinde sürekli keçe ve yağ kullanarak, onları İsa'nın eti ve kanı (ekmek ve şarap) gibisinden kutsallaştırması, hep bu olaya bağlıyordu. Beuys'un ölümden dönmesi bir "diriliş" olayıydı sanki. Keçe ve yağdan yapılmış her eseri, bütün gizemiyle bu dirilişi anlamlandırıyor (tefsir ediyor), onu ruhanileştiriyordu. İsa'yı çarımhtan sonra yaşatan din olmuştu, Beuys'u ise sanat (Artun, 2015).



Görsel 14. Joseph-Beuys “I like Amerika and Amerika likes me”, performans, 1974.
(<https://www.pinterest.ph/pin/528891549970219910/>)

Beuys’un bilinen mitolojilere gönderme yaptı işlerinden biri Kızılderililerin sembolik hayvanı Kır kurdu ile yapmış olduğu performanstır (Görsel 14). 23-25 Mayıs 1974 tarihinde New York’ta Rene Block Galerisi’nde gerçekleştirilen 1 haftalık bu aksiyon, her gün saat 10.00-18.00 arası gerçekleşmiştir. Beuys havalimanında kendisini bir keçeyle kaplattırması ve ambulansla galeriye götürülmüştür. Performans sonrasında aynı şekilde geldiği gibi Amerika’yı terk etmiştir. 5 gün süren performansını üç penceresi olan bir odada izleyicilerden bir tel örgü ile ayrılmış bir çakalla birlikte geçirmiştir.

Sanatçının bu performansı için yanında getirdiği eşyalar; iki tane uzun keçe yolluk, bir tane baston, eldiven bir el feneri ile Wall Street Journal gazetesidir. Çakal Kuzey Amerika yerlilerine ait mitlere ve efsanelere göre kutsal bir hayvandır. Amerika tarihinde beyaz adamın, bu topraklarda kurmuş olduğu hâkimiyet sonrasında Amerikan yerlilerine uyguladığı katliamın benzerini çakala karşıda yürütmüştür.

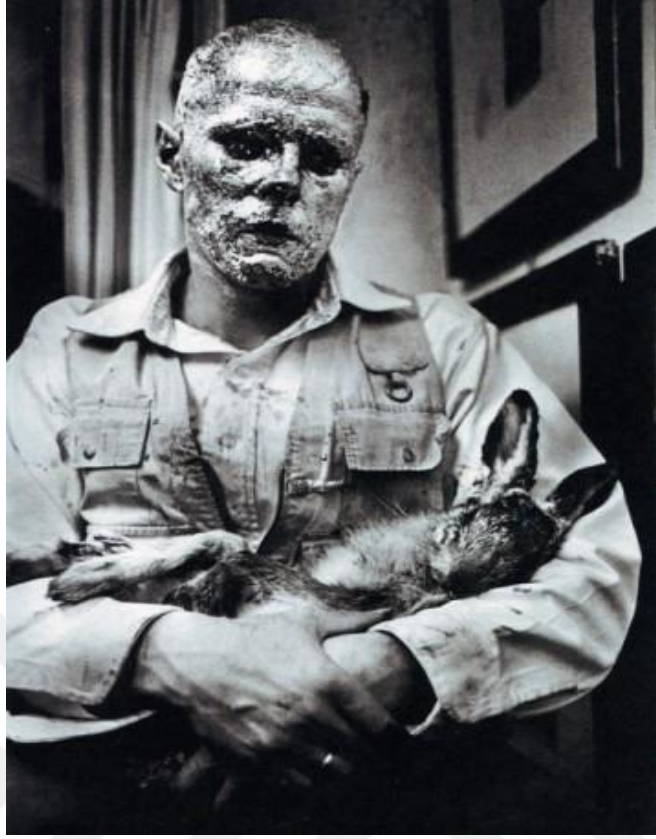
Beyazların Amerika’ya gelmesiyle çakalın konumu değişmiştir. Onlar yerliler tarafından yıkıcı bir kudret olarak hayran kalınana ve kutsanan özellikleri, mesela yetkinlikleri veya marifetleri, artık hilekârlık olarak görülmüştür. O artık avlanıp öldürülebilecek bir günah keçisi, bir “çakal coyote” haline gelmiştir (Fischer-Lichte, 2016, s.180).

Kuzey Amerika mitolojisinde alçak bir konumda görülen çakal Beuys için artık Amerika'nın sembolü olmuştur. Sanatçının söylen meselesi üzerinden ele alındığında Coyote aksiyonunun Amerikan Tarihi'nin bu travmatik noktasına dikkat çekmektir.

Beuys'un Amerika'daki ilk performanslarından birinde ülkenin kirli geçmişine göndermede bulunması anlamlıdır. Galerideki kurdun, kendi bölgesinin sınırlarını çizmek için, her gün görevlilerce odaya bırakılan *Wall Street Journal* nüshalarına, yani Amerikan materyalizminin bu amblematik nesnelere üzerine işemesi de anlamlıdır. “Şaman” rolüne soyunan sanatçı, hayvanlarla deney yapan bir bilim adamına, galeri laboratuvara dönüşmüştür. Koyoteyle “diyaloga girdiği” iddiasında olan Beuys, performansı ile ilgili şu açıklamayı yapar: “ABD'nin psikolojik travma noktasına temas ettiğime inanıyorum: Kuzey Amerika yerlisiyle, Kızılderili'yle yaşanan o Amerikan travması.” Fakat her şeyden önce Beuys, eşit bir diyalog için gereken önkoşulları göz ardı etmiştir. Kuşkusuz kendi isteği dışında galeriye getirilip kapatılmış olması bir yana, Beuys kendisini kışkırtmadığı sürece bir köşede uyumaya çalışan koyotenin davranışlarından, sanatçıyla iletişim kurmaya hiç de istekli olmadığı görülür. Sonuçta galeriye kapatılarak bir insanla temasa zorlanan koyote, tüm anlamlandırmalara rağmen, “evcilleştirilen” ve rezervasyonlara kapatılan Kızılderilileri hatırlatır (Gen, 2012).

“Beuys: Çakalla olan borcumuzu geri ödememiz gereklidir. Bu yara ancak ondan sonra iyileşebilir” (Fischer-Lichte, 2016, s.180).

Yani Navaho şamanlarının dokuz gün süren şifa ritüelleri gibi bu performansı da bir çeşit şifa ritüeli ve enerji diyalogu olarak görebiliriz. Ve performanslarının genelinde kullandığı yağ ve keçe artık Beuys'a özgü mitleşmiş kişisel birer malzemedir.



Görsel 15. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?, Performans, 1965.
(<https://tr.pinterest.com/pin/360780620119740470/>)

Beuys 1965 yılında Düsseldorf’ ta gerçekleştirdiği “Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?” (Görsel 15) adlı performansında 3 saat boyunca ölü bir tavşana galerideki resimleri anlatarak sohbet etmiştir. Genel olarak işlerinde olduğu gibi bu performansı da içerdiği sembollerle anlam kazanmıştır. Performansın gözdesi olan tavşan figürü Eski Yunan, Antik Roma German (Eski Alman) kabilelerinin inanışlarında ve Hristiyanlıkta farklı anlamlarla donatılmış bir semboldür. Mitolojik efsaneye göre Avrasya bölgesinin karakteristik özelliğine sahip, yerli tavşanına gönderme yapmaktadır. Yüzünün altın rengi ve bal ile kaplanması, altının güneşi, bilgeliğin ve saflığın simgesi balın ise german mitolojisinde yeniden doğuşunu aktaran bir semboldür.

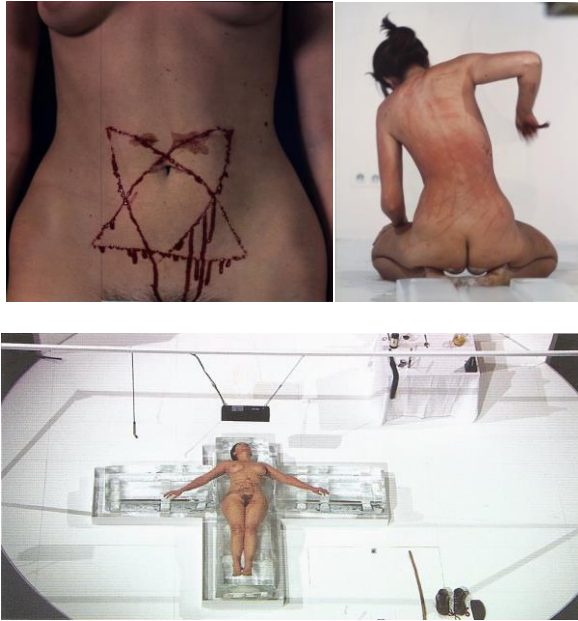
Yorumlara göre Beuys burada, öteki dünyalarla, hayvanlar dünyasıyla ilişkiye geçebilen bir şaman rolündedir. Bal ise evrene bir referanstır. Beuys'un esinlendiği “antroposofist” Rudolf Steiner'a göre evrenin sıvı halden katı bir maddeye dönüşmesine ait bir metafordur. Altın ise simya ilminde ruhun ve maddenin kusursuzluğunu simgeler; büyüü “felsefe taşı” bütün değersiz maddeleri altına çeviren

bir hayat iksiridir... Beuys'un gösterisindeki malzemelere ve hareketlere ilişkin 'tefsir'lere bir sınır koymak mümkün değil, uzatıldıkça uzatılabilir. Önemli olan onun kendini bu sembolik, ruhani dünyanın merkezine koymasındır. Sanatını bir büyücü, bir simyacı, bir şaman edasıyla icra etmesidir (Artun, 2015).

Eliade “şamanı, ruhun bedenden ayrılarak göğe tırmanmaya veya yer altına inmeye giriştiğini varsayan özel bir esrimenin uzmanıdır” diye tanımlamaktadır (Eliade, 1999, s.23-24).

Beuys hayvan ruhuyla bir esrime yolculuğuna çıkarak şamanı görevini üstlendiğini gösterdiği bu performansında aynı zamanda, çağdaş sanatta ölü bir tavşana sanat anlatmanın insanlara nazaran daha kolay olduğuna dikkat çekerek, sanat eseri ile izleyici arasındaki ilişkisizliği de vurgulamaktadır.

Beuys gibi Abramovic’inde gerçekleştirdiği Lips of Thomas ve Dragon Heads gibi performanslarında mitleşen sembolleri görebiliriz. Performans sanatının en çarpıcı örneklerden biridir Marina Abramovic. Performans sanatçısı olarak, gerçekleştirmiş olduğu performanslarıyla fiziki gücünün sınırlarını zorlamış ve bedenini bir sanat nesnesi olarak kullanarak çoğu zaman oldukça tehlikeli performanslar gerçekleştirmiştir. 24 Ekim 1975’te Innsbruc’ta Krinzinger Galerisi’nde gerçekleştirmiş olduğu Lips of Thomas (Görsel 16) performansı 2 saat sürmüştür.



Görsel 16. Marina Abramovic, “Lips of Thomas”, Performans 1975. (<https://emoji.com.tr/marina-abramovic/>)

Abromovic'in "Lips of Thomas" adlı bu performansında tıraş bıçağıyla göbeğine beş köşeli bir yıldız çizerek, seyirciye arkasını dönerek kendini kırbaçlama eylemleri dikkat çekmektedir. Abramovic için yıldız, performanslarında genellikle kullandığı güçlü bir semboldür. Bu yıldız hem geldiği ülkenin bir sembolü olarak hem de doğum belgesinde olması Abromovic'e özgürlüğün sınırlarını hatırlatmaktadır. Bu performansında, beden kızıl yıldızın işlendiği bir mecraya dönüşmüştür. Abromovic'in bedeninin tehlike alanına dönüşmesi ve zarar vermesinin altına geçmişten bugüne farklı kültürel alanlar bulunduğu söylenilebilir. Dinsel bir ayin olarak kendini kırbaçlama eylemi, rahip ve rahibelerin 11.yüzyılda günahlarının bedellerini ödemek için gönüllü olarak gerçekleştirdikleri kırbaçlama ayinlerinden gelmektedir. Fischer-Lichte'nin, Performatif estetik kitabında geçen belli başlı tarihsel olayları şimdi beden üzerinden "vücuda getirme" kavramı Abromovic'in bu performansında somut bir örneğe dönüşmektedir. Çünkü Abromovic Kırbaçlama eylemiyle geçmişe gitmektedir. Geçmişte olan mitsel ritüel bugün beden aracılığıyla kültürel izlerin aktarıldığı işlevsel bir hale getirilmektedir.



Görsel 17. Marina Abromovic, "Dragon Heads", Performans, 1978.
(<https://tr.pinterest.com/pin/345651340124559131/>)

Yılan tartışmasız mitolojide birçok anlama sahiptir. Mitolojik efsanelerde karşımıza farklı karakterlerde çıkan yılan, en eski çağlardan günümüze kadar insanlığı etkisi altına alan ve hakkında düşündürülen başlıca hayvanlardan biridir. Genellikle bütün kültürlerin mitolojisinde yılan sembolüne rastlayabiliriz. Yılan yer altını simgeleyen varlık, bazen

üreme, iyilik kötülük, hastalık ölüm ve ölümsüzlük iksiri özelliklerine sahiptir. Gılgamış mitosunda ölümsüzlük, Şahmeran, Basilikos ve Medusa gibi karakterlere bürünmüştür. Abromovic bu performansında (Görsel 17), bedeni aracılığıyla, günah algısının doğuşundaki cennet mitindeki karakteriyle “ayartıcı ve kötü” özellikleriyle beraber, kadının doğurganlığının ve kadının gücünün bir simgesi olan yılan karakteriyle karşımıza çıkıyor.

Marina Abromovic, performansının figürleri olan piton yılanlarıyla arasındaki etkileşimleri şöyle aktarıyor:

“Bana dolanan 5 piton yılanıyla sandalyede hareketsiz bir şekilde oturuyordum. 3 ile 4,5 metre arası uzunluktaki yılanlara performanstan önceki iki hafta boyunca hiç yem verilmemişti. Buz kalıplarından oluşan bir çember etrafımı sarmıştı. Yılanlar performans süresince vücudumdaki enerji kanalları üzerinde hareket ettiler.” (Fischer-Lichte, 2016, s.176).

1.4. Çağdaş Sanatta Kişisel Mitolojik Anlatımlar

Sanatta “kişisel mitolojiler” terimi postmodernizm sanat dönemine ait metaforik bir kavramdır. Post İngilizce ve Fransızca dillerinde sonrası anlamına gelir. Postmodernizm Modernizm ile tanımlanan bir aşamanın ardından gelen yeni bir aşamayı ifade eder. Majör anlatılara ve yapılara sahip olan modernizm kişisel mitolojilerin şekillenmesinde ve minor yapılara yer vermesinde de postmodernizm kadar önemli bir rol oynar. Sanatta Postmodernizm ile birlikte majör anlatılar yerini minör anlatılara bırakmıştır. Bu bağlamda Majör kavramının karşıtı olan minör olgusu bağlamında “kişisel mitolojiler” nasıl oluştu? Bu bölümde “kişisel mitolojinin” bir tutum olarak şekillenmesinde önemli rol oynayan modernizm ve majörite kavramlarına değindikten sonra, sanatta kişisel mitoloji ve minörlük olgusu bağlamında değerlendirilebilecek örnekler etrafında çözümlenecektir.

Fransızca kökenli bir kavram olan majör, “büyük ve önemli”, felsefede ise “büyük önerme” anlamlarına gelmektedir. Modernizmde ise majör kavramı evren, genel ve objektif kavramlarının temsiliyetini sunmaktadır. Max Weber’in bakış açısıyla modernlik başlıca aklın ön planda olduğu tarihsel süreci anlatır. Sanayi devrimi ve aydınlatma düşüncesiyle birlikte şekillenen modernizm her halükarda toplumda düşünceleri ve yaşam biçimlerini

etkilemiştir. Bu tarihsel dönemde akıl ve nesnel bilimin insanlara yol göstereceğini ve bunun sayesinde sürekli ilerlenilebileceğini, hatta maddi manevi refaha ve ideal yaşam biçimlerine kavuşulacak savı hâkimdir. İşte bu savlar “büyük anlatılar” olarak ifade bulur.

Yılmaz'a göre ‘modernlikle ilişkilendirilen büyük anlatılar devrinin kapandığıdır. Modernlik, temelinde eleştirel insan iradesi olan bir projeydi. İnsan akli geleceği planlayabilir, sorunların en aza indirildiği bir düzen kurabilirdi. Bunun için öncelikle tarihi ve toplumu dönüştüren temel yasaların keşfedilmesi gerekiyordu. Descartes’tan Kant, Hegel ve Marx’a uzanan çizgide, akli ve tarihsel ilerlemeyi önemseyen düşünürler bu meseleye odaklanmıştı. Temel yasalar keşfedilirse, insanlığın yolunu aydınlatacak, uygulandığı her meseleye çare olabilecek genel bir kuram çözüm geliştirmek mümkün olabilirdi’ (Yılmaz, 2013, s.207).

Fakat bu mümkün olmamış gibidir. Çünkü modern us ve teknoloji iki dünya savaşının sorumlusu olarak tutulmuştu. Bunun sonucu olarak Yılmaz’a göre “yeni koşullarla birlikte devletin geleneksel tekeli kırılmış, toplumsal bağlar çözülmüş; yeni politika ve söylemler meydana gelmiştir. Bu, büyük anlatılardan küçük anlatılara geçiş demektir” (Yılmaz, 2013, s.207).

Bu noktada modern sanatta minörlük olgusunun nasıl şekillendiğini daha detaylı bakmakta yarar var. 18.yy da empresyonizmle başlayan modern sanat serüveni, ekspresyonizm, dada, kübizm, konstruktivizm, fütürizm, minimalizm gibi dönemlerle çok geniş bir yelpaze de kendini göstermiştir. Modern sanat anlayışı toplumun veya insanın aynası olma metaforunu yadsımıştır. Bu noktada ayna metaforundan sıyrılarak, sanatçının gerçekliği kendi bakış açısıyla algılaması ve yorumlaması önem taşımıştır. Böylece sanatta biçim ön plana çıkmıştır.

Örneğin; Alman sanatçı Max Lieberman 1904’te yazdığı bir makalede; İmgelemin, “şeylerin gerçek görüntüsü için ideal biçimi hayal etmek” olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, “resim, düşüncelerin icat edilmesini değil, bir düşünce için görünür bir biçimin icat edilmesini içerir” (Lieberman, 2011, s.51).

20.yüzyılın başlarında sanatın minvaldesi değişmeye başladı. Modernist eğilimde olan Clement Greenberg Kant'ın görüşlerinden yola çıkarak, zaman uyarlamasıyla “saf resim” yani soyut dışavurumculuk akımını ortaya attı ve savundu.

Giderek soyut bir dil için yalınlık arayışı, temsilden kurtulma, şeklin kendisinin bile yargıyı zorladığı yöntemler geliştirdi. Bu da sonunda bizleri, Rotkho'nun dikdörtgen denemelerine ya da Carl Andre'nin kurşundan dökülmüş yalın karelerine kadar götürmektedir. Bu ide yani soyut dilin kendi içindeki formsuzluk arayışı, yirminci yüzyılın sonlarına doğru sanatta yeni dalgalanmaların da katkısıyla bir çıkmaza doğru yol aldı. Çünkü sanat, hem içerik hem de toplumsal konumu itibarıyla olabileceği en steril ve en yalın olana ulaştı. Bu doğrultuda, biçim üzerinden ilerleyen modern dönemin sanatsal arayışı, yerellikten ziyade genel olanı ve görecelilikten öte nesnel olanı imlemesi açısından majör kavramıyla yakından ilişkilidir. 20. yüzyılda “Sanat - Sanat içindir” fikrinin getirdiği majoritenin bu yolunu, Ad Reinhardt şöyle özetler; Majör kavramı, Modernizmin çatısı altında hegemonik bir kültürün tipik biçimlerine karşılık geldiği görülür. “Bu, kültür yönelimi açısından Batılı, belirleyici ekonomik eğilimi açısından kapitalist, sınıf niteliği açısından burjuva, ırksal birleşimi açısından beyaz ve hâkimiyet cinsi açısından eril olarak tanımlanır” (Reinhardt, 2011, s. 1065, akt: Işıksal, 2015, s.136).

Lyotard'a göre üstanlatıların değer yitirmesiyle birlikte modern-anlatı; onun bileşenleri olan büyük kahraman, büyük tehlike, büyük serüven ve büyük amaç gibi evrensel bileşenlerini de kaybeder. Bu nedenle evrensellik, küreselleşme, özgürlük gibi üstanlatılar geçerliklerini yitirirler postmodernitede. Bu değişiklikler tarihin anlamının da postmodern düşünce çerçevesinde yeniden düşünülmesi ve yazılmasına neden olur. Çünkü büyük anlatılar ve kahramanlar çağı bittiğinden, tarihi ve bireyi tek bir üstanlatı ile düzenleyebilmek olanaklı değildir. Artık her birey kendi anlatisının, öyküsünün oluşturucusu ve kahramanıdır (Kılıç, 2015, s.114-125).

Böylelikle, modernizm ortamında şekillenen majör anlatılar kapsamında, bu süreçte sanatçıların ortaya koyduğu bireysellikler, “kişisel mitoloji” olarak tanımlamasının aksine bir sanatsal dışavurum olarak yansımıştır. Sanatsal dışavurum çizgisinde ilerleyen kişisel, majör anlatılara karşıt bir tavır olarak, “minör sanatsal duruşlar” etrafında gelişmiş bir ifadedir.

1960'lı yıllarda, modern sanat sonrasını ifade etmek için kullanılan postmodernizm kavramı, modernizme karşı eleştirel bir tutum olarak şekillenmiştir. Bu noktada

modernizmin kuralcı yapısının aksine postmodernizm kuralsızlığın getirdiği çoğulcu yapıyı benimsemiştir. Böylelikle postmodernizmin sanat nesnesi çoğulcu(eklektik)-sentezcidir.

Cevizci postmodern sanatın şu gibi özelliklerinden bahsetmektedir: Vurguyu içerikten biçim ya da üsluba kaydırma, pastişe değer verme, düzenliliği ve simetriyi reddetme, ironi bilincini geliştirme, günlük yaşamla sanat arasındaki sınırları silme, eklektizme, aktarımlara, yapıntı ve rastlantısallığa önem verme, tüm kültürel değerleri kucaklama gibi. Bu dönem sanatla hayat arasındaki sınırların silindiği ve farklı sanatsal etkinliklerin boy gösterdiği dönemdir. Bu durumda performans sanatı iyi bir örnek oluşturur. Geçici ve rastlantısallığa dayanan bir anlayış içerisinde bu davranış dizileri sanatın tüm sınırlarını kaldırmış, sanatçı, sanat eseri ve izleyici üçgenini tek bir çizgi haline dönüştürmüştür (2000, 71-86, akt: Şahin, 2013, 243-244).

Böylece Postmodernizmin çoğulcu anlayışında, kişisel anlatılar minör bir söylem olarak ön plana çıkmıştır.

Minörlük olgusunun değer kazanmasında, 68 kuşağının nosyonu, batı ekseninde yazılan sanat tarihinin ötekinin hikâyesine kucak açması ve 70'lerde gerçekleşen feminist hareketin rolü büyüktür. Bu dönemde sanatçının kendi bedenini sınırsızca kullanması, politik ve eleştirel bir içeriğe sahip olsa dahi, izleyiciyi hiç olmadığı kadar sanatçının mahrem alanına sokmuştur. Sonuç olarak büyük anlatıların yerine geçen minörlük olgusu, sömürgeciliğin bıraktığı mirası sorunsallaştıran postkolonyalizm ve kimliklerin kavramsallaştırılma çabasına ait tüm bu gelişimler, sanatta kişisel mit kavramının doğmasına zemin hazırlamıştır (Işıksal, 2015, s.137-138).

“Kişisel Mitolojiler” kavramı ilk kez küratör Harald Szeeman tarafından kullanılmıştır. Szeemann daha sonra sanat tarihinde yerini alacak olan bu kavram hakkındaki düşüncelerini aktarır:

“Bireysel mitoloji” kavramı çeşitli şekiller alabilen yoğun amaçlara ait bir sanat tarihini öne sürmek içindi; insanlar deşifre edilmesi zaman alan kendi işaret sistemlerini yaratırlar. Ben, sanat tarihini karakterize eden stiller arasındaki sonsuz savaştan kaçınmak istedim; Sürrealizm karşısında Dada, Pop karşısında Minimalizm, vs. Bu yüzden de bir stil değil ama davranış konusu olarak “bireysel mitolojiler” terimini ortaya attım” (Obrist, 1996, s.115-116, akt: Işıksal, 2015, s.138).

1974'te berber olan büyükbabasından kalan eşyalardan oluşan “Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü Sergisinden” (Görsel 18) adlı bir sergi düzenler.



Görsel 18. Harald Szeemann, “Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü Sergisinden” , 1974.
(https://www.osservatore.ch/un-inedito-harald-szeemann-alla-kunsthalle-di-berna_719.html)

Szeemann’ın tarihe kazandırdığı bu terimden sonra pek çok sanatçı, bu kapsamda işler üretmiştir. Terim, Szeemann’ın sergisinden kısa bir süre sonra sadece kişisel kozmoloji olmanın ötesine geçmiş ve öznenin bizatihi içinde bulunduğu siyasal koşulların içindeki bireyselliğin mitolojisine doğru evrilmiştir. Bu bağlamda, Bireysel Mitoloji kavramı, post modern dönemin minörlük olgusu ekseninde sanatçının, bireyselliğini, öznelliğini sanat nesnesine dönüştürerek, mitler bütünü yaratması anlamına gelmektedir. Ancak bu dönemde bireysellik ya da otobiyografik süreç; içinde yaşanan toplumun, kültürün, siyasal ve sosyal yapının şiddetli bir eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Işıksal, 2015, s.139). Linda Nochlin, bu eleştirelliği destekler konumda, sanat üretiminin toplumsal bağlamdan soyutlanabilecek bir olgu olmadığını vurgular. Ona göre; “malzemeyle somut olarak biçimlenen dil, ne dokunaklı bir yaşam öyküsü ne de yalnızca kişisel sırların fısıldadığı bir iç dökme aracı olmalıdır” (Antmen, 2013, s.109). Bu anlamda bir metafor olarak kullanılan ve her zaman bir yaradılış öyküsüne gönderme yapan mit olgusu; günümüz sanatında bireyselliğin arka planındaki azınlık, kimlik ve aidiyet ve gibi sorunları imlemektedir. Böylece ortaya çıkan sanatsal söylemler, her ne kadar bireysel kozmoloji etrafında dönse de, etnik ve yerel güçlülüğü nedeniyle sanıldığı kadar da öznel değildir (Işıksal, 2015, s.139).



Görsel 19. Gülsün Karamustafa, “Muhacir”, Video, 2003.
(<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190022?locale=tr>)

Kişisel mitolojilere örnek olarak, göç, göçmen, kimlik ve savaş kavramlarıyla ilgili bireyselliği ön plana çıkaran Gülsün Karamustafa'nın “muhacir” (Görsel 19) adlı video işi gösterilebilir. Diğer işlerinde olduğu gibi burada da babaannesinin anılarına başvurur. Videoda yer alan her kadın figürü Babaannesinin sembolüdür.

Yurtları olan topraklardan Balkan Savaşları nedeniyle zorunlu olarak göçmek zorunda bırakılanların hikâyelerinden yola çıkarak, yaşanmış zorlu süreçleri yeni yurtlarında geçmişlerine ait hayatlarının asimile oluşunu kişisel olay örgüsü ile anlatır.



Görsel 20. Gülsün Karamustafa, "Hapishane Resimleri", 1972.
(<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190443>)

2013 tarihinde SALT Beyoğlu'nda "Vaad Edilmiş Resimler" adlı kişisel sergisinde 1998 tarihli Sahne adlı yerleştirme ve ilk kez bu sergi kapsamında görünürlük kazanan Hapishane Resimleri (Görsel 20), sanatçının bireysel tarihine düşülmüş birer not niteliğinde (İz, 2013).

Kişisel hatıranın toplumsal bellekle iç içe geçtiği bir iş olan Hapishane resimleri sanatçının İzmit hapishanesi'nde, tutuklularla geçirdiği günlerin hatırasına yönelik izler barındırır. Hapishane resimlerinin yanı sıra Vaad Edilmiş Resimler serisi (2004), Mistik Nakliye (1992) gibi üretmiş olduğu işleriyle de sanatçı kişisel hatıralarına sızar ve adeta birer belge niteliğindeki video, yerleştirme ve fotoğraflarla birlikte bireysel ve toplumsal geçmişi sunmaktadır.



Görsel 21. Tracey Emin, “My Bed”, Yerleştirme, 1998. (<https://imagejournal.org/article/empty-bed-tracey-emin-persistent-self/>)

Cinsellik ve kadın bedeniyle ilgili bireyselliği ortaya çıkaran bir örnek Tracey Emin’in yatağıdır (Görsel 21). Emin’in çalışmalarında ön plana çıkan yatak odası veya yatak temasın son derece kişisel bir sembolizme sahiptir.

Emin, sanat hakkındaki düşüncelerini şöyle anlatır:

“Benim için sanatçı olmak sadece güzel bir şey yapmak veya insanların sizin sırtınızı okşamaları sıvazlamaları değildir. Mesaj iletmek ve iletişim içindir” (Türk ve Akkol, 2010, s.108). “My bed” kişisel tepkilerle, depresyonun ve hayal kırıklığının gerçek bir portresini sunar. Yaşanmışlığı ve bitmişliği gösteren kişisel eşyalarla dolu dolu bir yataktır.

Heidegger, “Sanat Eserinin Kökeni” makalesinde, sanat eseri için “gerçeğin sergilenmesi” yorumunu yapar. Sanatçı Emin de gerçek Yaşantılarına dayalı gerçeği sergilemiştir. Wolff, “Yatağım” adlı çalışma ile gerçeğin yeniden sunumu arasındaki bağı şöyle kurar: “Yatağım” enstalasyonunda gerçekliğin yeniden sunumu gerçeğin aynası gibi değerlendirmek mümkündür. “Marherrey, Lenin ve Tolstoy hakkındaki makalelerini tartışırken dediği gibi edebiyatın gerçekliği olduğu gibi yansıtan bir

ayna olması halinde, daha çok kırılmış bir ayna olabileceği benzetmesini yapar” (Türk ve Akkol, 2010, s.108).

Emin'in çalışmasında, yatak imgesi kişisel bir mücadelenin ve mahrem bir yaşam biçiminin sembolü haline gelir. Yatak imgesi genellikle yatak odası, gizli, mahrem ve karanlık alanlarda oluşan eylemlerin yeridir. Yatak kamusal bir alanda sergilenerek mahremiyet olgusu yitirilerek, kişisel ve kamusal arasındaki sınırları yıkmıştır. Artık temiz ve düzenli olan alan aşınmıştır. Emin'in yatağı karanlık bir eylemde yaşananlardan ortakalan bir göstergeye dönüşen alandır. Yaşanılan cinsel eylemler, bir beden göstermeden yapılır. Basit bir yatak imgesi, sıradan olanın dönüşümüyle tahrik eder ve düşündürür. Sonuç olarak Emin, yatağında gösterdiği yaşanılmışlığıyla, kişisel eşyalarıyla ortaya koyduğu otobiyografik anlatımı kişisel bir mitoloji niteliği taşır.

Kişisel mitolojiler adlı bu bölümden yola çıkarak, bireysel izleğin minör anlatılarla oluştuğu bir üretim sağlanmaya çalışılmıştır. Kişisel mitolojiler bağlamında ağırlıklı olarak işlenen izlek; ilişkisel bir varlık olan insanın toplumada yaşadığı kırılmaları ve aldığı yaraları minimumu indirmek için iki beden arasında inşa edilen bir korunaklı yapıya dönüştürmektir. Bu noktada işe bir hikâye anlatıcısı olarak başlamak istiyorum.

Muriel Rukeyser, “Evren hikâyelerden oluşur, atomlardan değil diye yazar; benliklerimizde öyledir, atomlardan değil hikâyelerden oluşur” (Randall, 2014, s.11).

Bedenimin de belleğimin de ötesinde hikâyem vardır. Ben zamandaki bir noktadan diğerine benim, çünkü sürekli bir hayat hikâyesine sahibim, bunu anlatabilirim ya da bunun içinde yaşadığım söylenebilir. Hikâyem bedenimin içinde yaşar, bununla birlikte bedenimin etrafına ışık saçar. Bir edebiyat hikâyesi içinde bulunduğu kitapla ne kadar sınırlıysa, hikâyem de bedenimle o kadar sınırlıdır. Hem bu hikâye tarafından hem bu hikâyenin içinde yakalanmışızdır: Hikâyenin içindeyizdir. Hayatımızdan daha büyüktür. Kendi benzersiz dünyamın atmosferi, havasıdır, benden yayılan ve ben gittikten çok sonra da başkalarıyla kalabilecek olan cazibedir bilimci Rupert Sheldrake' e göre hepimizin içinde yaşadığı “morfik alan” gibi (Randall, 2014, s.251).



Görsel 22. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabuğa Kiracı Serisi- İsimsiz”, Kumaş Üzerine Karışık Teknik, 30x30 cm, 2020.

Görsel 22 triptik bir çalışmadan oluşuyor. Bu resimlerin oluştuğu seriye Bir Kabuğa Kiracı ismini verdim. Bir kabuğa kiracı serisinin oluşumu, kabuğu metafor olarak kullanarak, genel olarak yaralanabilirliğimizi minimuma indirmek için inşa ettiğimiz gerek psikolojik gerekse fiziki korunaklı yapıları düşünerek başladı. Kabuk nedir diyecek olursak aslında çok basit bir şeyin üstünün kaplayan ve onu dış etkilere karşı koruyan, bazı durumlarda da besleyen, yapı gereği veya kendiliğinden oluşmuş sert dış bölümdür.

Kabuğu hayvan için düşündüğümdeyse, bir hayvanı dıştan örten dikenli, kemiksi ve boynuzsuz örtüdür. Aynı zamanda hayvanlar için gerçekten doğada yaşam mücadelesi vermek amacıyla var olan bir savunma mekanizmasıdır.

Çalışmalarındaki genel tavır bir savunma betimlemesidir. Bu noktada benim savunma özelliklerine öykündüğüm bir takım hayvanların özellikleri aracılığıyla bu betimlemeler oluşmuştur.

Çalışmalarında yer verdiğim düşsel ve kurgusal figürler, bir şeyi veya birisini seyrederek karşıya pasif bir eylemi gösterir. Figürler kendi içerisinde bir kırılma yaşayarak hayvanların özelliklerini (kabuklarını) kendisine alarak ve bu özelliklerle bedenini kaplandığını görebilmekteyiz. Böylelikle yeni bir kuşanma elde edilerek iki varlık bütünleşmiştir. Kurgu bakımından aynı olan bu triptik çalışmada, Armadillo'nun (zırhlı hayvan olarak geçer) bedeniyle kendi bedenini birleştiren, iki varlığın bir vücut bulduğu

hibrit figürlerle karşı karşıya kalıyoruz. Bir koltuk üzerinde oturan pek de rahat görünmeyen bu hibrit figürler aynı zamanda bizi tekinsizlik duygusuna sürüklemektedir.

“Hayat hikâyemizin merkezine baktığımızda ‘kendimiz’le karşılaşırız; bunu hikâyeleştirme döngüsünde düşündüğümüzde de asıl kahraman ‘ben’dir. Kendimize ne istersek onu anlatmakta özgür bir hikâye anlatıcısıyız” (Randall, 2014, s.19).

Özgür bir hikâye anlatıcısı olarak ben’in kendi dünyamın bireysel mitlerinden oluşan işlerimde, aslında kişisel düşümler gerçekliklerle örülüdür. Bu anlatısal resimleri yapmaktaki ihtiyaç, kadın olmanın zor olduğu bugün ki söylemle toplumda yaşanan zorluklarla birlikte oluşturduğu güvensizlik ve tekinsizlik duygusunun işlenmesidir. Bu işleri oluştururken toplumsal cinsiyet etrafında sorgulanan ve işlenen birkaç kavram var bunlar; dokunma, yaralanabilirlik, yaşama ve savunma.

Amery’in dokunma rejiminde, “Dokunma, tenimizin bir beden olarak kurulma imkânıdır, fakat bu imkân aynı zamanda bedeni yaralanabilir kılar” (Erşen, 2017, s.39) olarak geçer, öyleki bazı durumlarda bedene dokunma yaralanabilirliği oluşturabilir olduğu yönündedir. Yaralanabilirlik, dünya ile aramızdaki geçirgenliğin tensel sınırını ifade etmektedir.

Judith Butler, her birimizin yaralanabilir oluşumuzun kökeninde yatan şeyin toplumsallık olduğunu söyler. Özerkleşmiş varoluşlarımızın altında birbirine bağlı bedenler oluşumuz yatar. Kırılganlığımız ya da olumlanabilirliğimiz bu karşılıklılık teması içerisinde inşa edilir ve bunlara dair bedensel deneyimlerin kaynağında oluşumuzdan ötürü somut bedenlerimizde bu kodlamaları taşırız. Bu bakımdan, başkalarının gözünde, bedenler olarak yalnızca yaralanabilir ya da yüceltilebilir değildir; aynı zamanda kültürün taşıyıcısı ya da yansıtıcısı olarak anlamlandırılmışızdır. Her bir beden, özerkleşmiş bir varoluş olarak soyut bir anlama sahip olsa da kültürün somut gösterenlerine indirgenerek daima yeryüzüne çekilir. Anlam (soyutluk) ile vakıa (somutluk) arasındaki bu gel git, bedeni temas edilebilir, diğer bir ifadeyle, dokunulabilir kılar. Temas edilebilirlik, yaralanabilirliğin nedenini oluşturan en temel hamledir; çünkü kültürel gösterenler olarak kurulmaları neticesinde bedenler, kolektif olanın tutarlılığının izleneceği ya da idrak edileceği tanınma zeminine dönüşür. Böylece beden, özerkliğin soyut anlamı ile malul olsa da toplumsallaşmaya mahkum edilmiş olduğundan, bu soyutluğu daima sekteler müdahalelere uğrar (Baştürk, 2017, s.48).



Görsel 23. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabağa Kiracı Serisi- İncelikler Yüzünden”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25x25 cm, 2019.



Görsel 24. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabağa Kiracı Serisi- İsimsiz”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25x25 cm, 2019.



Görsel 25. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabuğa Kiracı Serisi- Doksanyedi Dikişli Belgelik”, Kumaş Üzerine Karışık Teknik, 60x75 cm, 2020.

Wallace (May, 2017, s.59) “toplumun kumaşımız, dolayısıyla toplumsal baskıların dokusuna aitiz” der. Bu bağlamda yaralanabilirliğimizin ve kırılabilirliğimizin içerisinde yaşadığımız toplum bağlamında inşa edildiğini söyleyebiliriz. Bizler somut bedenler olarak, bedenlerimizde inşa edilmiş kodlarla yaşarız. Bu noktada söz konusu olan bedenler bir yaşam içerisinde özelliklerine göre kendilerini konumlandırarak ortak bir paylaşım içerisinde olabilirler. Yaşadığımız dünya içerisinde hayvanların ve bizlerin iki temel içgüdüleri vardır. Yaşama ve üreme. Bu içgüdüleri canlılarda bir çok özelliği evrimleştirmiştir.

Simondon, “Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders” adlı kitabında yaşamın her yerde aynı olduğunu vurgulamaktadır. Örneğin bir istiridyede, bir ağaçta, bir hayvanda ya da bir insanda yaşamın hep aynı talepleri yinelediğini söylemektedir. Hayvanlarla ortak yönümüz özellikle yaşamaya devam etmek için hayatta kalma stratejilerini oluşturmaktır.



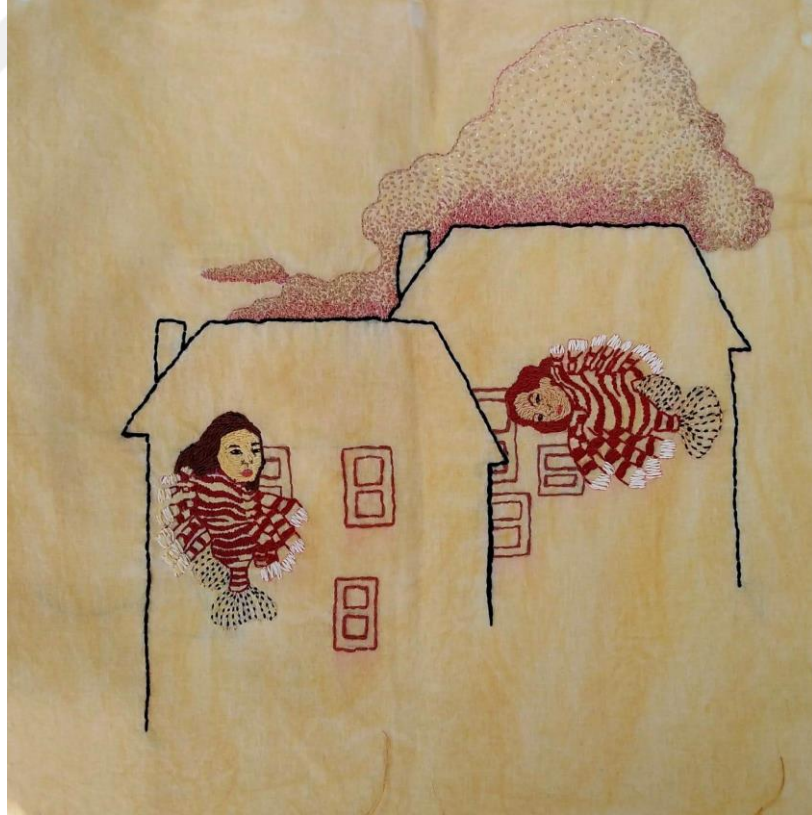
Görsel 26. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabuğa Kiracı Serisi- Kanatlarımın Altında”, Kumaş Üzerine Nakış, 35x45 cm, 2020.

Aristoteles “Hayvanların Tarihi” adlı 9.kitabında hayvanların özelliklerini tarif eder. Aristoteles’in faunası insani boyutlar taşır ve açıkça insanlara benzer; insanın daha üstün olduğu farz edildiği için değil, insanın kendi kendini anlama kapasitesine sahip olduğu farz edildiği için. İnsanlar bu dünyanın bir parçası olmakla kalmaz; dünya için evrensel bir model oluşturur. En acayip ve fantastik olanlar dâhil olmak üzere diğer mahlûkat bu modele şu veya bu ölçüde yakın düşer ve cana yakınlık ve saldırganlık, sinsilik veya safdillik, asalet veya alçaklık, cüretkârlık veya çekingenlik gibi belli insani özelliklere sahiptir. Örneğin Hayvanlar insana benzemekle kalmaz; kendilerince insanları taklit de ederler. Tersine geçerli değildir. Yuva yapan bir kırlangıç ev yapan bir insanı taklit eder. Özetle bitkiler hayvanlar ve insanların farklı şekilde olsa da aynı işi yaptığını savunmak mümkündür. Bitkiler hayvanları, hayvanlar insanları, insanlarda tanrıları taklit eder. Hepsi de hayatında belli bir düzene riayet eder. Simondon’un tanımına başvurursak, bu dünyada tüm canlı varlıkları kuşatan ve onlara tek bir ilke, hayat ilkesi temin eden işlevsel bir devamlılık mevcuttur (Timofevaa, 2018, s.31-32).

Hegel düşüncesinde hayvan bedeninin sadece dışına rastlarız. Ve bu dışsal yüzeyde, hayvanlarla insanlar arasındaki ayrımın bazı temel boyutları üzerinden sabitlenmesi mümkündür. Memelilerde deri büyümeye devam eder ve yün, tüy, kıl (kırpide) diken, hatta pul ve (armodillo) zırh

halini alır. İnsan derisiyle pürüzsüz, saf ve çok daha hayvanidir; kemiksi herhangi bir şeyden yoksundur. Hegel memelilere ilişkin tasnifinde onları, “diğer hayvanlar karşısında birey” olarak gösterdikleri davranışları bakımından ya da hayvanların birbirleriyle ilişki kurmasını sağlayan kısımlara veya aletlere göre tanımlar. Silahları vasıtasıyla kendisini organik olmayan doğanın karşısında bir birey olarak konumlandıran hayvan kendisi için bir özne olduğunu gösterir. Memeli sınıfları bu temelde gayet isabete birbirinden ayrılır: ayakları el olan hayvanlar, örneğin insan ve maymun; uzuvları pençe olan hayvanlar, örneğin köpekler, vesaire. (Timofevaa, 2018, s.87-104).

Hegel’in hayvan bedeni düşüncesinden yola çıkarak şunları söyleyebiliriz: Hayvanlar kendi vücutlarını tehlikeye karşı oluşabilecek bir reaksiyona göre dönüştürüp düzenleyecek bir yeteneğe sahiplerdir. Hayvanların güçlerine öykünürüz ve hayvanlar da bizim güçlerimize (Aristoteles’in kuş yuvası yapma örneği). Hayvanlar ile aramızda sergilediğimiz ortak bir davranış vardır: SAVUNMA. Bizler insan olarak dış tehlikeye karşı kendimizi korumak için bir takım savunma stratejileri geliştiririz. Aynı şekilde hayvanlarda ama bir tek farkla, onların savunmaları biyolojik silahlarıdır ve hayvanlar bu yeteneğe fazlasıyla sahiplerdir. Amacımız ise ortak HAYATTA KALMA STRATEJİLERİ.



Görsel 27. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabuğa Kiracı Serisi- Dirimsel’lik”, Kumaş Üzerine Nakış, 45x45 cm,

Bu bağlamda resimlerimde kullanmış olduğum her bir hayvanın karakteristik özellikleri vardır. Örneğin Armadillo, zırhlı memeli bir hayvan olarak bilinmektedir. Güney ve Orta Amerika'da yaşayan, başının üstünden sırtına kadar vücudu kalın sert bir kabukla örtülü olan, boyu 15 cm ile 1,5 m. arasında değişen armadillo'nun yaklaşık 21 türü vardır. Armadillolar saldırıya uğradıklarında yuvarlanma refleksi ile top haline gelerek kendini koruma altına alınmasıyla biliniyor. Bu özelliklerinden dolayı resimlerimde sıklıkla yer verdiğim bir hayvandır. Resimlerimde yer alan diğer hayvanlar ise pangolin, kirpi, at kestanesi balığı, kızıl yüzlü tırtıl ve keseli sıçanlardır.

Pangolinin tıpkı bir kozalağa benzeyen kabuğuyla korunma mekanizmasına sahip olması, kirpinin tehlike anında dikenlerini çıkarması, aynı zamanda at kestanesi balığının da tehlike anında su yutarak bir balona dönüşerek vücudunun her yerinden dikenlerini çıkarması, kızıl yüzlü tırtılın asitli bir savunma yeteneğini barındırması, ölü taklitinde uzmanlaşmış olan keseli sıçanlar gibi bir çok hayvan kendi savunma stratejisini oluşturmaktadır.



Görsel 28. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabuğa Kiracı Serisi- İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına”, Kumaş Üzerine Karışık Teknik, 60x75 cm, 2020.

Yer yer resimlerimde işlemiş olduğum yazı, işlerimin bir parçası olarak arka planda bir desen olarak yer alır (Görsel 28-29). Bu yazılar aslında şiirlerden oluşur. Feminist kadın şairlerden Furuğ Ferruhzad'ın "İnanalım soğuk mevsimin başlangıcına" ve Sylvia Plath "Boyunayım" şiirleri işlenmiştir.

Serinin, inanalım soğuk mevsimin başlangıcına adına verdiğim iş, Furuğ'un şiirinden oluşuyor. Resimlerimde şiirlere yer verdim çünkü kadın şairlerin bireysel anlatılarının, kadınların ortak bir söylencesine dönüşüyor olmasıydı. Aynı zamanda Furuğ ve Sylvia Plath'ın gizdökümcü dizelerinden etkilenmemdi. 1950-1960 yılları arasında bir anlatım türü olarak ortaya çıkan Gizdökümcü şiir Türkçe'ye "itiraf edebiyatı" olarak yansımıştır. Gizdökümcü şiirde şair "kişisel" veya "ben" içeren öğelerin sıklıkla kullanır. Bunun manası ise şairin bireysel izleğinde dönmesidir. Ortaya koyduğu kendi hayatıdır. İşlerimde iki büyük şairin şiirlerini kullandım çünkü bireyselliklerini şiire taşımaları benim resimlerimle oluşan ortak bir bağdı. 20.yy İran edebiyatının önemli isimlerinden biridir Furuğ. Furuğ'la, Shirin Neshat'ın işlerinden sonra daha iyi tanışmış oldum. İran'da kadınların sesi olan bu iki büyük kadın, doğdukları coğrafyada kadın olmanın getirmiş olduğu zorlukları işlemişlerdir. Aynı zamanda Furuğ'dan, dizeleriyle başkaldıran, İran'ın kederli şairi olarak bahsedilir. Genellikle şiirlerinde yalnızlık olgusunda işleyen Furuğ ve Plath'ın yalnızlığını benimsedim işlerimde.

Şiirin ilk dizeleri şöyle başlıyor:

Ve bu, benim
Yalnız bir kadın
Soğuk bir mevsimin başlangıcında
Yeryüzünün kirlenmişliğini
Ve gökyüzünün yalın, kederli umutsuzluğunu
Ve bu beton ellerin güçsüzlüğünü
Anlamanın eşliğinde

Şiir şu dizeler ile son buluyor:

İnanalım

Soğuk mevsimim başlangıcına inanalım

İnanalım düş bahçelerinin yıkıntılarna

İşsiz, devrik oraklara

Ve tutsak tohumlara

Bak nasıl bir kar yağıyor ...(Furuğ, 2018, s.103).



Görsel 29. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabuğa Kiracı Serisi-Boyunayım”, Kumaş Üzerine Karışık Teknik,

60x75 cm, 2020.

Ama enine olmayı tercih ederdim.

Ben kökünü toprağa batırmış bir ağaç değilim

Taşları ve o ana sevgisini emen

Bu yüzden büyüyemiyorum parlak yapraklara her nisan,

Bir çiçek tarhının güzelliği de olamadım ne yazık ki

Sanki özenle boyanmış ve kendi payına düşen hayranlarını kabul eder gibi,
Pek yakında bütün yapraklarından birer birer döküleceğini bilmeden.
Benimle karşılaştırılırsa, ölümsüz sayılır bir ağaç
Ve bir çiçek o kadar uzun boylu değildir belki, ama kalkışmanın anlamını bilir,
Bense ömrünü bir ağacın, cesaretini istiyorum bir çiçeğin.

Bu gece, yıldızların o sonsuz incelikte ışıkları altında,
Ağaçlarla çiçekler serin kokularını serperlerken havaya.
Aralarında yürüdüm, hiçbiri farkıma varmadan.
Uykuya dalmadan düşünürüm de bazen
Ben de onlar gibiyim aslında –
Düşüncelerim bulanır sonra.
Uzanıp yatmak, daha doğal geliyor bana.
Sınırı olmayan sohbet yürürlüğe girdiği zaman, gökle aramızda.
Ve son kez uzanıp yattığımda bir gün ben asıl o zaman yararlı olacağım:
O gün ağaçlar bana bir kez olsun dokunabilecek ve benimle ilgilenecek vakti olacak
çiçeklerin (Plath, 2016).



Görsel 30. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabuğa Kiracı Serisi- Dirimsel Bir Nesnenin İzleğinde”, Kumaş Üzerine Nakış, 35x45 cm, 2020.



Görsel 31. Sümeyye Aydemir, “Bir Kabuğa Kiracı Serisi- Dirimsel Bir Nesnenin İzleğinde II”, Yastık Üzerine Nakış, 30x30 cm, 2020.

Böylelikle hayvan yaşamının dış dünyaya kapalı varoluşunada insan ve hayvanın ortak özelliği olan savunma mekanizmalarıyla sızabiliyorum. Bedenin ruhun ve duygusallığın savunulması hayvanların rolleriyle birleşerek var oluyor. Kişiselliği ifade edebilmenin bir gayesi olarak bireyselliğin mitleştirildiği bu yolda bedenlere dönük toplumsal ve fiziksel izlerin oluşumu aktarılmaktadır. Bireysel mitlerden yola çıkarak ve şiirlerle de desteklenerek oluşturulan bir kabağa kiracı serisinde, her türün kendine özgü karakteristikleri, kadınsı içgüdüsel ruha ilişkin bilinebilecekler hakkında bol miktarda mecazi ipuçlar vermektedir.

“Bir kişi olmak anlatacak bir hikâyeye sahip olmaktır”, “benlik her zaman anlatısal bir yapıdır” (Schafer, 1992, akt: Randal, 2014, s.249) düşüncesini benimseyerek benliğimin bana anlattıkları üzerinden kumaşlara işlenen betimlemelerin yolculuğuna çıktım. Bu betimlemeler beden ve varlık arasındaki ilişkide kişisel dışavurum olarak değerlendirebileceğimiz işlemeli kumaşların, hibrit vücutların yapraklar, çiçekler ve evler arasında bulunduğu öznel dünyanın yarattığı hikâyelerden çıkmaktadır. Hem bireysel hem de toplumsal olana dönük okumalar daha içten bir davranış sergileyerek hayvan imgesini sanatsal üretimimin merkezine taşıdım. Böylece iki beden olgusu sanatsal süreç içerisinde tekrar tekrar kurgulanan birer mekâna dönüşürken aynı zamanda hem güvenli hemde tekinsiz bir yere de dönüşmüştür.

1.5. Bireysel Hikâyelerin Anlatıldığı Malzeme: Kumaş Ve İplik

Ernst Fischer sanatın gerekliliği adlı kitabında “Sanatçı olabilmek için yaşantıyı yakalayıp tutmak, onu belleğe, belleği anlatıma, gereçleri biçime dönüştürmek gerektir” (Fischer, 1990, s.7) der.

Bu noktada bende kendi hikâyelerimin betimlemelerinden yola çıkarak, gereç olarak kumaş ve ipliğin oluşturduğu kültürel nakış tekniğini kullanarak bir anlatıyı ortaya koymak istedim. Bu anlatı, kişisel sanat yolunda hikâyeleştirildiği ve gündelik yaşamın nesnelere kurulan bir anlatının betimlemesine yoğunlaşmaktadır.

Bu malzemeyi kullanma sürecine geçişim aslında çocukluğumdan belleğime sızan kişisel hatıralardı. Hayatımın içerisinde çok fazla kültürel öge var. Danteller örmek, çarşaflara, havlulara ve sofraya örtülerine nakışlar işlemek ve onları kullanmak, ev kadınlarına aşılana ve gelenekselleşmiş bir şeydir. Benim çocukluğumda annemin, babaannemin, yengelerimin, halalarımın ve ablalarımın hep bir dantel, oya, nakış işleme ve örgü örmelerine şahit olarak geçti. Ve bu kültürün içerisinde büyüdüm. Onlardan bana miras kalan kültürel bir meca olan nakış tekniği bugün resimlerimin bir dili oldu. Böylece malzeme sanatsal süreçte, kendi dilimde ve kültürümde düşüncelerimle şekillenerek benliğimin bana aktardıklarını nakşetme yoluna evrildi.

İplik, kendi içerisinde barındırdığı anlam bakımından görsel ve anlamsal olarak da çağdaş sanatta kullanılan bir materyaldir. Malzemenin feminist bir dili de var elbette. Kullanmış olduğum kumaş ve iplik efeminendir. Sanatsal alanda feminist bir mücadelenin simgesi olarak görülen kumaş, iğne, iplik gibi malzemelerin kimlik kazanması geleneksel, işlevsel ve dekoratif bir üretimden ayrılması feminist ideolojiye dayanmaktadır.

Üç boyutlu bir malzeme olan iplik, temassal deneyime izin vermektedir. Resimlerimde bazen ipleri birer çizgi olarak, resimlerimin sınırlarını oluşturmak için kullandım. İple oluşturulmuş belirli bir sınırlamaya dâhil olan çerçevelenmeler boşluklar ile birlikte görsel bir form yaratmaktadır. Aynı zamanda resimlerimde geleneksel nakış süsleme motiflerini kullandım. Bugün çağdaş sanat bağlamında yaptığım şey, kültürümüze has bir nakış tekniğini hayal dünyamla birleştirerek birer hikâye anlatan ifade aracına dönüştürmektir. Nakış tekniğini bugün “geleneksellik” işlevinden sıyrarak ve yeniden yorumlayarak, toplumsal ve bireysel hikâyelerin anlatıldığı bir sanat formuna dönüştürdüm. Ve çağdaş sanat nesnesi bağlamında ele aldım.

Kumaş üzerine iğne ile iplikle resimler işlemek, benim için tuval üzerine resim yapmaktan daha çok şey ifade ediyor. Düşüncelerimin ve hislerimin birer birer somutlaştığı sanki tekrar tekrar yaşanan bir alana dönüşüyor kumaş. Ernst Fischer’in dediği gibi sanatçı, “ortaya çıkardığı ürüne kişisel bir bağ duyar” (Fischer, 1990, s.73). Kumaş ve iplik duyguların daha samimi bir dille çizildiğini hissettiriyor bana.

2.ÇAĞDAŞ SANATTA TEKİNSİZLİK BAĞLAMINDA KADIN SÖYLENCELERİ

2.1. Kadın İmgesinin Mitsel Kökeni

Tanrıça! Onun yanındır karar yeri;
ellerinde tutar her şeyin yazgısını.
Onun bakışından doğup sevinç,
yaşam coşkusu, görkem,
kadınla erkekteki yaratıcı güç.
İştar için, Babil, İ.Ö.2000
(Berktaş, 2019, s.35)

Dünya mitolojisi, patriarki döneminden evvel matriarkinin egemenliğini sürdürdüğü düşüncesiyle başlar ve ilk tanrıların “kadın” olduğunu anlatır. İnsanlık tarihinin en karmaşık konusu olan cinsiyet algısı mitolojideki yeriyle birlikte, kültür inşasında büyük rol oynayan dinler tarafından da etkilemiştir. Mehmet Ateş’in de söylediği gibi mitoloji bizim ilk kutsal düşünme biçimimizdir. Çünkü insanlar yaşadığı korkularıyla, kaygılarıyla, kayıplarıyla, mutluluklarıyla ilgili duygularını atfedecek bir tanrıya ihtiyaç duymuşlardır.

İnsanlar korkularını kaygılarını ve yaşamı devam ettirme başka bir deyişle kendini savunma içgüdüleriyle mitleri oluşturmuştur. Varlığı ve düşünceyi tanrısallaştırma eğiliminde olan insanlar, bu mitlere bir şahsiyet ve görev yüklenmesiyle tanrı/tanrıça figürlerini yaşamda görmeyi mümkün kılmıştır. İnsanın doğanın bir parçası olmasının yanında tanrısallaşmaya doğru giden yaşam serüveninde bu anlatılar bize önemli ipuçları vermektedir. İnsanlar tanrıyı yaratmaya başlayınca onu görmek istemiş ve tapınakları tanrı/tanrıça heykellerinin oluşumu, insanın yaratıcılarını ilk kez insanlaştırmıştır. Yunan mitinde de arketiplerin insan şeklinde olması bu düşünceyi destekler niteliktedir. İlk Yunanların taptığı en önemli tanrısal varlık kadındır (Rosenberg, 2003, s.31).

İnsanlar, düşüncedeki tanrılarını bir vücutta var etmiş, tapınaklar inşa edilmiş Babil’de tanrıça İştar’a ve Urukta tanrıça İnanna’ya adanan tapınak, Mezopotamya’da Sümerlerde, Babillerde ve Asurlarda ziggurat tapınakları buna birer örnektir), tanrıça

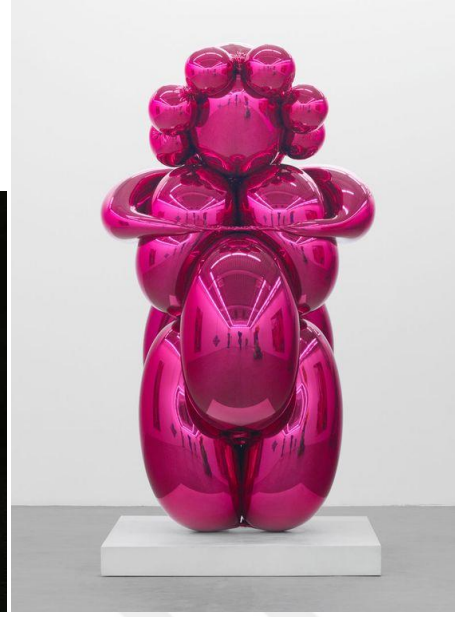
heykelleri yontulmuş ve böylelikle insan yaratıcısını ilk kez insanlaştırdığı bir imaja sahip olmuştur. Bununla birlikte soyut düşünceden somuta geçişte tek bedene indirgenen cinsiyet tanrıça olmuştur.

Rosenberg'in aktarımından hareketle şunu söyleyebiliriz: Yunanlılar gibi birçok uygarlığın mitlerinde en önemli tanrısal varlık kadındı çünkü o sonsuz üretkenliğe yani "doğurganlık" yetisine sahipti. Kadının yaratma becerisine sahip olması ve bedeninden bir can yaratması, bu canı besleyecek sütü olması onu kutsallık boyutuna taşımıştı. Kadın bedeninin itibarı insanlığın ilkel dönemlerinden neolitik döneme kadar yansımıştı. Hem anne kadın hemde doğa bağlamındaki ilişki ön plana çıkararak hayatın her noktasında yansıtılmıştır. Hayatın devamlılık sağlaması için kadın ve doğanın yaratıcı gücü eski topluluklar için önemliydi ve gerekliydi. Çünkü bugünde olduğu gibi doğum bir noktada ölümün karşısında durabilen tek gücü.

Arkeolojik kazılarda bulunan en eski heykellerin hep ve her zaman kadın ve tanrıça heykelleri olması bu durumu tartışmaya yer bırakılmayacak şekilde kanıtlamaktadır. "Tüm antik dünya, Küçük Asya'dan Nil'e, Yunanistan'dan Indus vadisi'ne kadar çıplak dişi formun türlü biçimlerini barındırır: Hepsi her şeyi besleyen göğüslerini sunan; sol eliyle cinsel organını tutup, sağ eliyle sol memesini kollarını uzatmış bir erkek çocuğa veren, onu emziren, şefkat gösteren şekillerdir." Tanrıların dünyanın her yerinde önce kadın olduğunun tanrıça ağzından I. S. 150'de Tanrıça Isis'in şu seslenişi "Tanrı sözü" kadar kesinlikte geçmişin gerçeğini gözler önüne serer; "Ben her şeyin doğa anası, sahibesi ve tüm öğelerin yöneticisiyim, dünyaların ilk soyu, kutsal güçlerin başı, cehennemdeki her şeyin ecesi, cennette yaşayanların özü, bütün tanrı ve tanrıçaların tek başına ve tek biçimde açıklayıcısıyım. Benim isteğimle gökyüzünün gezegenlerin, denizlerin tüm rüzgârları ve cehennem ağlanası sessizliği düzenlenir. Benim adım, benim kutsallığım, tüm dünyada, çeşit çeşit biçimde, türlü geleneklerde ve birçok ad altında sevilmektedir. İnsanların ilki olan Frigler bana ana tanrıça Pessinus dediler. Kendi topraklarından çıkmış olan Atinalılar Cecropian Minerva, denizle sarılmış Kıbrıslılar Pahian Venüs, ok taşıyan Giritliler Dictynian Mana, üç dil konuşan Sicilyalılar Melun Proserpine. Elevsisliler eski tanrıçaları Ceres, bazıları Juna, ötekiler Bellona, başkaları Hecate, başkaları Rammusie ve güneşin ilk ışınları ile aydınlanan doğuda oturan her iki türdeki Etiyopyalılarla her tür eski kuramda mükemmel olan ve düzenli törenlerle bana tapınan Mısırlılar bana gerçek adımla Kraliçe /Isis dediler." (Campbell, akt: Esinoğlu, 1996, s.30-31).

Görüldüğü üzere tanrıça kutsallığı, kültürden kültüre inançlar boyu aktarılmış ve birçok uygarlığa sirayet etmiş etkin güçlü bir varlıktır. Paleolitik çağ ile başlayan bu

yolculukta kadının statüsünün nasıl olduğunu gösteren birçok anlam ve biçimle yüklü olmuştur. Yaşamı ve hayatta kalma ihtiyacını temsil eden bu dönemde tasvir edilmiş doğurganlığın ön plana çıktığı küçük heykeller bu anlamlara örnektir. O zamanlar doğal olarak düşünülen, bize sunulan kadın tasvirlerinin gelecek nesle hayat veren bir varlık olduğu düşünülmüştür.



Görsel 32. Willendorf Venüs'ü, 11,1 cm. (yaklaşık 30.000 yaşında)(<https://oggito.com/icerikler/tarihteki-ocnu-heykeller/10304>)

Görsel 33. Jeff Koons, Balon Venüs, Ayna Cilalı Paslanmaz Çelik,259,1x121,9x127cm, 2008- 2012.
(<https://fi.pinterest.com/pin/549439223259609400/>)

Willendorf Venüsü Avusturalya'da keşfedilmiş, yaklaşık 30.000 yaşında, kireç taşından yapılmıştır. Willendorf Venüsü'ne yakından bakınca ilk göze çarpan vücut hatlarının abartılı olarak betimlenmesidir. Sarkık ve büyük memeler, geniş bir kalça, dolgun bacaklar, özenle yapılmış bir saç modeli...(Caner, 2017, s.68). Paleolitik erkeğin kafasındaki kadını. Mayalı hamur gibi kabarmış bedeni, güzellikten uzak kitonyen bir estetik, kör bir kafa, kolsuz ve detaysız bir beden önemli özelliklerdir. Plaeotik insanın mayolu resmidir Willendorf Venüsü. Güzelliğin öne çıkmadığı ve henüz birey olmanın önemsiz olduğu bir dönemi ancak böyle bir heykelcik temsil edebilirdi (Paglia, 2004, s.66, akt: Gezgin, 2017, s.48).

Aslında Willendorf Venüsü, kadın bedeninin büyüleyici özelliklerini temsil eden bir figür olarak, yapıldığı dönemin toplumsal cinsiyet algısıyla ilgili çeşitli ipuçları içerir. Bulunan en eski

kadın figürlerinden olan bu Venüs'ün yaratıcısı (büyük olasılıkla bir erkekti), eline kireç taşı ve keseri aldığı zaman neler düşünüyordu? Oldukça gizemli bulduğu kadın bedeni karşısında da büyük bir hayranlık duyduğunu tahmin edebiliriz. Ayrıca Willendorf Venüsü'nün, (bizlerin estetik beğenisine uygun olmasa bile) tarihöncesi atalarımız için oldukça önemli bir cinsel çekim gücüne sahip olduğunu söyleyebiliriz. Venüs'ün, klasik anlamda bereket simgesi olarak görülmesi pek doğru değildir. Çünkü o dönemlerde (M.Ö. 40-bin/10 bin arası) toprağın yaratıcı gücü bilinmediği için, bereket kavramı sadece doğumun gerçekleşmesi veya avın iyi geçmesi gibi olgular için geçerliydi. Willendorf Venüsü'nün yüz ifadesi boş bırakılmışken, cinsel organı ayrıntılı biçimde işlenmiştir. Bu durum, heykeliğin belirli bir modele benzemek için yapılmadığının göstergesidir. Venüs'ün yapılma amacı, dişil bedenin genel özelliklerine en başta da doğurganlık gizemine vurgu yapma arzudur (Caner, 2017, s.68).

Bu heykel toplumdaki kadının yansımasıdır. Kadın bedeni ile doğa arasında kurulan bir bağ vardır. Bu bağ kadının doğurganlığıyla, doğanın besleyiciliği ve üreticiliğiyle ilgiliydi. Doğa bu benzerliğin düşünülmesiyle kuşkusuz kadınla benzeşmiştir. En önemli biyolojik özelliğimiz olan yaratıcı güç aynı zamanda bizim kutsallaştırdığımız bir güçtü.

Bereket tanrıçası sanat tarihinde farklı dönemlerde birçok sanatçı tarafından yorumlanmıştır. Bir örnek olarak Görsel 33 Jeff Koons tarafından yorumlanan bereket tanrıçasıdır. Willendorf Venüsü geçmişte bir doğurganlık ve bereket tanrıçasıyken, Jeff Koons'un altın bereket tanrıçası bugünün söyleniyle başlı başına kapital ve sermaye mantığı altından hareketle borsa gücünü net olarak tanımlamaktadır.



Görsel 34. Brassempouy Venüsü. (yaklaşık 25.000 yaşında).
(<https://www.tozlumikrofon.com/brassempouy-venusu-nedir-ozellikleri-nelerdir/>)

Paleolitik insanın kafasındaki kadın imgesini yaratan ikinci arkeolojik materyal, Fransa'da Laudes'ten bulunan Brassempouy Venüsü olarak anılan fildişinden yapılmış bir kadın başıdır. Yaklaşık 25 bin yıl

öncesinden gelen bu kadın başı, Willendorf Venüsünden oldukça farklıdır. Yüz hatlarının detayı verilmediği için herhangi bir kadın görünümündedir. Yani toplumsal yaşamın ön planda olduğu bir sistem söz konusudur. Klanlar halinde büyük mağaralarda yaşayan insanın yaşam önceliğinde ilk sırada hala klanın olduğu bu fildişi yontudan anlaşılmaktadır. Ama yine de bu kadın başının bize anlatmak istediği bazı özel şeyler vardır. Willendorf Venüsü doğurgan özellikleri ön plana çıkan sembolik bir figürken, Brassempouy Venüsü gen bir kadını temsil etmektedir. İnce uzun boynu ile gövdesinin Willendorf gibi şişman olmadığı hissini uyandırmaktadır. İnce bir bedene sahip zarif bir kadın olduğu imajını veren bu eser, kadınlığa yeni adımını atan bir genç kıza temsil etmektedir. Ve asla doğurganlığı vurgulanmamıştır. Brassempouy Venüsü, Paleolitik'in güzellik kraliçesidir (Gezgin, 2017, s.50).

Ana Tanrıça tapımı olgusunu ortaya çıkarılan bir başka önemli heykel leoparlı tahtta oturan Kibele heykelidir (Görsel 35).



Görsel 35. Çatalhöyük'ün Leoparlı Bir Tahtta Oturan Ana Tanrıça Heykeli, (yaklaşık 10.000 Yaşında).
(<https://jurnalci.com/demet-selvi-tanrilarin-tanrиси-kibele-107951.html>)

Willendorf Venüsü'ne benzer betimlemeye sahip iki yanında kedigillerden leopar ve vahşi hayvanlarla birlikte tasvir edilmiştir. Vahşi hayvanlarla tasvir edilmesiyle doğa ile

vahşi yaşama hâkim olan Ana tanrıça ile özdeşleştirilmiştir. Kibele mitolojide, hep aynı şekilde hayvanlarla birlikte anılır ve hayvanlara hâkim biçimde gösterilir.

Anasoylu dönemde kadına duyulan saygı, tarım devriminden sonra ortaya çıkan tanrıça düşüncesi sayesinde artarak devam etti. Özellikle neolitik dönemin başlarında bereketin simgesi olan ve ekonominin yükünü omuzlayan kadın önemli bir toplumsal statü elde etmişti. Artık bereket heykellerinde Venüsler gibi abartılı olarak tasvir edilen tanrıçalar, tahtlarda oturuyordu. Kadının taht üzerinde kurgulanması, iktidarın dışı bir yanı olduğuna inanan toplumların simgesel bir düşüydü (Caner, 2017, s.70). Tarımın önemi, tüm yaşayan nesnelere doğumdan olgunluğa, oradan ölüme ve oradan da tekrar doğuşa giden gelişimlerini vurgulayarak dairesel bir yaşam görüşünü beslemiştir. Mevsimden mevsime iklimin görece sabit kaldığı ülkelerde bile insanlar kendi hayatlarının gelişimiyle, hayvanlar ve bitkilerin hayatlarının gelişimi arasında bir bağlantı kurabilmişlerdir. Anaerik toplumlarda Ulu Tanrıça ya da Ana Tanrıça veya Doğa Ana'ya hayat veren en üstün tanrıdır. O, tüm insan hayatının ve bütün yiyeceklerin kaynağıdır. Kalıcı olabilmek için, toplumlar çocuk yapmak ve yiyecek üretmek zorundadır (Rosenberg, 2003, s.23).

Böylelikle üremek, doğurmak insan soyunun devamının gelmesi demektir. Bunun için de gerekli olan Toprak Ana'nın onları beslemesine yetecek kadar ürün vermesidir. Kadın ve toprak ile ilgili inançlar bütün mitolojilerde etkiliydi. Bütün mitosların odak noktası yaratıcı güç olan “kadın” dı. Toprağın ve kadının ortak noktası olan yaratıcılıkla bir bağ kuruldu ve toprağın ruhu artık kadındı.

“Toprak bizim annemiz, gök bizim babamız. Gök toprağı yağmurla döller ve yer bitki ve tahıl verir. Bu inanış tarımla ilgili pek çok inanın ana temasını oluşturur.” Ana ile özdeşleştirilen toprak öylesine kutsaldır ki bazı toplumlar onunla ilgili ciddi yasaklar koyarlar. “Umatilla kabilesinin Kızılderili kâhini Smohalla, müritlerine toprağı eşelemeyi yasaklar; çünkü tarım için annemizin bağırı yaralamak, kesmek, yırtmak ya da tırmalamak günahdır.” Şöyle der: “Benden toprağı ekmemi mi istiyorsunuz? Annemin bağına bıçak mı saplayacağım yani? Benden otları ve buğdayı toplamamı mı istiyorsunuz? Nasıl yolarım annemin saçlarını?” (Erbil, 2012, s.45).

Yaralamak, bıçak saplamak, saçları yolmak gibi benzetmeler bize toprağında kadın gibi canlı olduğunu ve bununla birlikte kadına duyulması gereken saygısında toprağı duyulduğunun bir göstergesidir bu anlatı. Böylece kadınla özdeşleştirilen toprak antropomorf bir hale dönüştürülmüştür. Aynı zamanda kadın bedeni ile toprak arasındaki bu kutsallık kuşkusuz kadın bedeni için yaratılmış ilk metaforu oluşturmuştur. Toprağın

kutsallığı mitolojik inançlarla başlamış ve neredeyse bütün inançların tanrıçaları toprak ana olarak varlık bulmuştur. Örneğin; Anadolu'nun Kibelesi ve Yunanlıların Gaia'sı birer toprak anadır.

Anneliği temsil eden ilahenin bir simgesi gök ile yerin annenin gövdesinde buluşmasıdır; çünkü anne bir yandan insani özelliklerin vücut bulması, diğer yandan da her şeyin oluşmasında, beslenmesinde ve dünyaya getirilmesinde rol oynayan ilahi yasanın aracısı ve başlatıcısıdır. Ölülerin gömülmesi, bedenin yeniden doğmak üzere anaya (toprak büyük ana olarak görülüyordu) döndüğü yolundaki örtük inançtan kaynaklanır. İnsanoğlunun kaderiyle ilgili mitolojik ve dinsel bakış doğum, hayat, ölüm ve yeniden doğuş bitkisel yılın tohum ekme ürünün büyümesi hasat ve kış boyunca ölüm biçimindeki şemasını izliyordu (Mascetti, 2000, s.151-152).

Bu dönemde kadınlar, kendilerine yüklenmiş ilahi güçler içinde çocuk bakma ve çocuğu büyütmeyle birlikte beslenme zincirini oluşturacak besin yetiştirme işlerindedeki önemli güce sahipti. Evelyn Reed, Kadının Evrimi adlı kitabında bu duruma Crawley'in aktarımıyla yer veriyor. Crawley, Orinoco Yerlilerinin, bunu bir din görevlisine şu sözlerle açıkladıklarını yazıyor:

“Kadınlar mısır ektiklerinde bir dalda iki, üç mısır çıkmaktadır; manyok ektiklerinde, bir oaktan iki, üç sepet manyok kökü çıkar; her şey, böylece çoğalır. Neden? Çünkü kadınlar, çocuk üretmeyi biliyorlar, mısırı filizlenip gelişecek biçimde ekmesini biliyorlar. Bu durumda bırakıyoruz onlar eksin; biz onlar kadar çok bilmiyoruz ki” (Reed, 2012, s.148).

Buradan anlaşılacağı üzere tarihte tarımı icat ederek, tahıl tarımının gelişmesini ve verimliliğini sağlayanlarında kadınlar olduğunu söyleyebiliriz. Aynı zamanda tarımla ilgili aletlerinde ilk yaratıcısının kadınlar olduğu söylenebilir. Toprağın bereketine olan inanç toprağın kadın gibi yaratıcı güce sahip olmasından kaynaklanıyordu.

“Mitolojideki tanrıçaların rolü, kadınların daha özgür, daha saygıdeğer bir duruma sahip oldukları daha eski bir çağı betimler,” der Engels. Özgürlük, saygınlık ve söz sahibi olma durumu, onun ekonomide üstlendiği rolle ilgilidir ve doğal olarak “kadının erkeğe oranla ekonomiye daha fazla katkıda bulunduğu toplumlarda evreni yöneten ilahlar da tanrıçalar” olacaktır (Erbil, 2012, s. 37).



Görsel 36. Sümeyye Aydemir, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50x50 cm, 2019.

“Selam sana, insanların anası Yer, Tanrı seni kucakladığında üretken ol ve insanlar için meyveyle doldur kendini” (Eliade, 2003, s.258).

Tarıma dayalı toplumlarda, tanrıça kültü bereket tanrıçası olarak öne çıkmıştır. Örneğin Sümerler’de İnanna, Mısır’da İsis, Babil’de İştar, Anadolu’da Kybele, Yunan’da Artemis. Mezopotamya’da Sümerliler bu bereketin devamlılığını sağlamak için tanrıçaya ayinler ve törenler düzenlerdi.

Bu sebepten ülkede özel bayramlar ve tatillerde tanrıçanın şerefine törenler düzenlenmiş ve ayinler gerçekleştirilmiştir. Bütün tatillerin en önemlisi günlerce süren özel bayramlar ve törenlerle kutlanan *Yeni Yıl Bayramı*’ydı. Yeni Yıl’ın en önemli ayini, ülkenin ve halkın refahı ile bolluğunu güvence altına almak amacıyla yapılan “*kutsal evlilik*” ayiniydi (Kılıç ve Uncu, 2011, s.187).

Tanrıça İnanna (İştar) ve Çoban Dumuzi (Tammuz)’ nin evlilik amacı buna riayet ediyordu. İkilinin kutsal evliliği ülkeye bereket getirecekti. Kutsal evlilik Tanrıça’nın giyinip süslenmesiyle başlıyor.

Dumuzi kapıda onu ay gibi parlak görünce sarılıp öpüyor ve övgü dolu sözler söylüyor. Tanrıça da kadınlık organını gök teknesine, yeni doğan aya, sürülmemiş tarlaya benzetiyor ve sürülmemiş bu tarlayı kimin süreceğini soruyor. Dumuzi kendisinin süreceğini söylüyor. Bundan sonra düğün hazırlıkları başlıyor. Bir şiire göre Tanrıça için taze hurma toplanıyor. İnanna, kraliçelik hazinesine sokuluyor. Kendisine yaraşacak çeşitli mücevherler seçiyor. Giyinip süsleniyor. Her tarafına güzel

kokular sürüyor. Gözlerini kömürle boyuyor. Diğer taraftan lacivert taşlarla süslü, beyaz çarşafı bir yatak hazırlanıyor. Yatağın etrafına sedir kokuları serpiliyor. İnanna kraliçelik yatağına davet ediliyor. O yatağı açıyor ve sevgilisini, “yatak hazır, yatak seni bekliyor” diyerek yatağa çağırıyor (Çığ, 1998, s.15).

Bu inanç zaman içerisinde Mezopotamya'nın dışına taşmış, Yunan ve Roma dünyasına kadar sirayet etmiştir. Tammuz inancı Frig'de Attis, Yunan'da Adonis, Mısır'da Osiris vb. tanrıların varlığında sembolleşerek diğer toplumlarda da yerini almıştır (Kılıç ve Uncu, 2011, s.190). Kutsal evlilik ritüelleri ilk Sümerlilerde M.Ö 3000-4000 tarihlerine kadar uzanan ve sonrasında 2000 yıl kadar devam eden bu tören her yıl ululu ayında yani günümüze ağustos ve haziran ayı olarak tekabül eden süreçlerde gerçekleştirilmiştir. Daha sonra bu kutsal evlilik Mezopotamya ve Orta Asya'da nevruz, Hristiyanların paskalyasına ve hıdrelleze sirayet etmiştir.



Görsel 37. Sümeyye Aydemir, “Tanrının Bahçesinde Bir Kadın” , Kumaş Üzerine Karışık Teknik, 30x30 cm, 2019.

Kadınla, toprağın özdeşleştirilmesi özellikle Sami halklarında yaygındır. İslam metinlerinde, kadın “tarla,” “bağ” olarak adlandırılır. Kuran'da, “Kadınlarınız sizin tarlanızdır,” denir. Hindular,

ekili toprakla kadınlık organını (yani), tohumla ersuyunu özdeşleştirirler. “Bu kadın yaşayan bir toprak gibi oldu: ona tohumlarımızı ekin ey erkekler!” Manu yasalarında “kadının bir tarla olarak kabul edilebileceği, erkeğin de tohum olduğu” söylenir. Narada bu kuralı şu biçimde yorumlar: “kadın tarladır ve erkek tohum dağıtandır.” Fince bir atasözü “genç kızların bedenleri tarlalarıdır,” der (Eliade, 2003, s.260). Tanrıçanın egemenliğinin ve aynı zamanda kadının yaşamı üreten yaratıcılığının yüceltildiği en eski yaratılış mitosları, kadın doğurganlığının kutsanıp yüceltildiği eski tapınma biçimlerinin ifadesidir. Doğadaki en önemli ve en gizemli güç, yeni bir yaşam yaratan can verme gücüdür. Yılan-tanrıça, deniz-tanrıça, kız oğlan kız tanrıça, kilden yaptığı insan heykelciklerine can veren tanrıça- bunların tümü, işte bu gücün gizeminin anahtarını elinde tutan kadın’ın yansımalarıdır (Berktaş, 2019, s.46-47).

Verimliliği simgeleyen varlığı, yaşamın sürdürülmesinde ve korunmasında sahip olduğu işlev, tanrısallık yetenekleriyle ilişkilendirilmesi, giderek tanrıçalaştırılmasının nedeni olmuştur. Kadının, Mezolitik’te kazandığı bu üstün konumu Neolitik’in erken döneminde de, üstelik yeni kazanımlarla koruduğu görülür. Doğayla ve onun en önemli unsuru toprakla ilişkilerinde kaydettiği derinliğe bağlı icatları Neolitik’i ortaya çıkarmıştır. Neolitik dönem onun omuzları üstünde yükselmiş, ancak zamanla konumunda tam bir altüst oluşu da beraberinde getirmiş bir kültürel aşamadır (Erbil, 2012, s.39).

Kadının kutsal yönü ilerleyen zamanlarda oluşan toplumsal yapı karşısında gözdağı verdiği düşüncesi yayılmıştı. Ataerkil düşüncenin yaygınlaşma sürecine kadar kadınlara özgü doğurganlık, üretme ve pişirme, çanak çömlek yapma gibi kadınlara dayanan çalışmalarla ekonomiye de hâkim olmuşlar ve dinsel etkinliklerde de önemli rol oynamışlar. Ataerkil düşüncenin yaygınlaşmasından sonra kadın giderek üretim dışında kalmaya başlamış ve sonuç olarak uzun bir süre emek veren kadının topluma katkı sağlayan üretim alanları azalmıştır.

Bu durum da Amerikalı antropolog, Lewis Henry Morgan “ilk baştaki anasoyluluğun, topluluğun yerleşikliğe geçmesi ve özel mülkiyet birikiminin yaygınlaşmasıyla erkekler tarafından değiştirilmiş olduğunu” (Berktaş, 2019, s.39) savunur.

“Erkek evi geçindirir, kadın ise bunun karşılığında kocasına emeğini ve dişiliğini sunar,” ataerkil paradigmanın tam merkezine yerleştirildi (Caner, 2017, s.42). İşte, bir

anlamda doğayı kontrol etmek anlamına gelen kültür inşasında önceliği kadını kontrol altına almaya vermek gerekmişti (Gezgin, 2017, s.29-30).

Kültür, üretim ve kontrol demektir; özellikle de cinselliğin dizginlenmesi, kimi kurallara bağlanması demektir. Özellikle kadının kontrolü olduğunu söylemek abartı olmaz. Uygarlık dünyasında erkek egemen yapı türlerden farklı olarak sürekli birleşmeye uygun kadın cinselliğinin kontrol edilmesi gerektiğini düşünür. Mülkiyet, mahremiyet ve aile gibi kavramlar bu kontrolün sonucunda ortaya çıkarlar. Semavi dinler gibi, antik kültürler ve dinler de bu tehlikeli alışverişi kontrol altına almak istemiştir. İncil'in yasaklama ölçüsünde gördüğü ve hiç sıcak bakmadığı cinselliği İslamiyet kadının eve ve kumaşa kapanmasıyla kontrol altına almaya çalışmıştır (Gezgin, 2017, s.145).

Aynı zamanda kadını cinsel arzudan ve zevkten uzak tutmak için kadın sünnetine yönelimler olmuştur ve bugün bile devam etmektedir. Örneğin;

Mısırlı blogger ve film yapımcısı Omnia İbrahim, bunun çok tedirgin edici ve kadınların ilişkileri ve kendileri hakkındaki düşünceleri bakımından zarar verici olduğunu söylüyor. “Buz küpüne dönüyorsun. Hiçbir şey hissetmiyorum, kimseyi sevemiyorum, arzu duyamıyorsun” diyor. Omnia, yetişkin yaşamı boyunca “kadın sünnetinin” psikolojik etkisinde kaldığını söylüyor. İçinde yaşadığı toplumun “İnsan bedeni seks demektir ve seks günahtır” öğretisiyle büyüdüğünü ve “bedenini lanetlenmiş olarak gördüğünü” anlatıyor (Ontiveros, 2020).

Yani birlikte yaşamak düşüncesi yalnızca kadının kontrol altına alınmasıyla mümkün olabilir düşüncesiyle yola çıkarak, evvelden beri bir tanrıça kutsallığıyla saygı görülen kadın o zamandan günümüze kadar süren denetim mekanizması altında özgürlüklerine ket vurulmasıyla sonuçlanmıştır.

“Dışisini kendisinden başka kimsenin döllemesini istemeyen erkeğin korkuları ahlak anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ahlak, mahremiyet gibi kavramlarla kültürel ve toplumsal yaşam gerçekleşebilecektir” (Ruffie, 1999, akt: Gezgin, 2017, s.118). Neticede anaerkillikten, ataerkilliğe geçiş süresinde kadınlara yönelik ahlak kavramının toplumda benimsenmesiyle, kadınlar cinsel olarak sınırlandırıldı ve ekonomik açıdan da ikincil konumda yer aldı.

Anaerkil dönem boyunca fiziksel haz ile manevi haz birbirinden ayırt edilmemişti. Dinsel huşu ve coşku ile cinselliğin yarattığı coşku ve haz birbirinin yaratıcısı olarak bir arada bulunuyorlardı. Heyecan faktörünün ortaklığı ve toplumun cinsellik temelindeki örgütlülüğü kadının ve kadın cinselliğinin “dinsel” varlığını gerektiriyordu (Esinoğlu, 1996, s.30).

Böylelikle cinselliğin din ile birlikte ilerleyerek her bakımdan cinselliğin yüceltildiği ve özgürlüğün doruğa çıktığı dönem baş göstermiştir. Buna en belirgin örnek Sümerlilerin aşk ve bereket tanrıçası İnanna diğer adıyla kutsal fahişe'dir. Sümerlilerde cinsel eylem bir ibadet biçimi olarak görülebilirdi. Çünkü inanç ve görüşlerine göre, yeryüzündeki yaşamın, insanlığın, özellikle de Sümer ve halkının, refahı ve mutluluğunun kaynağı tanrılar arasındaki cinsel birleşmeydi (Kramer, 1999, s.364).

Mit yazarları ve şairlerde en erotik imgeleri ve simgeciliği uyandıran, Sümerlerin aşk ve bereket tanrıçası İnanna ile ilgili olanlardır (Kramer, 1999, s. 366). Güzelliğin, şehvetin, huşu duygusunun, çekiciliğin, şefkatin, hırsın, savaşın, kavganın, önderliğin vücut bulmuş bir sembolüydü İNANNA. İnanna'nın adına yapılmış tapınaklarda kent genç kızları, İnanna için seks görevlerini gerçekleştiriyorlardı. Bu görevi yerine getirmek bugün fahişelik olarak nitelenen bir durum değildi, bereket ve çoğalmayla ilgili dinsel bir olaydı. Başlı başına bir tapınmaydı.

Kutsal bir yerde, bereketin güvenliği için yapılan bu birleşme, hem erkek hem kadın için saygınlık sağlayan bir davranıştı. Özellikle tapınaklarda bedenlerini İnanna'ya adanmış olan kadınlar, toplum içerisinde büyük saygı görürlerdi. Çünkü kutsal fahişenin, tanrıçanın cisimlenmiş hali olduğuna inanılırdı. Aileler kızlarını kendi elleriyle tapınaklara getirirlerdi. Genç bir kız için bakireliğini İnanna'ya adanmak ve tapınakta bir yabancıyla beraber olmak çok önemli bir erdem sayılırdı (Caner, 2017, s.73).

“Aşkın ve bereketin koruyucusu İnanna için duaların yükseldiği tapınaklarda, çeşitli ritüeller eşliğinde bereket ayinleri düzenleniyordu. İnanna için yazılan ilahilerde ise tanrıçanın şehveti övülüyor aşk ve erotizm ile bezenmiş cinsel tema kutsal metinlerin içinde yerini alıyordu” (Caner, 2015, s.42).

İnanna daha sonra, Babil’de İştar, Yunanda Afrodit /Demeter, Roma’da Venüs ve Anadolu’da Kibele olarak farklı karakterlerde görünse de neticede bu tanrıçalar ortak kutsi bir dişilik paydasında buluşuyorlardı. Kadın kutsal bir konuma yerleşmesine rağmen, çoğu zaman kadın figürü Antik yunanda zayıflık güçsüzlük ve baştan çıkarıcı fikirler ile özdeşleşmiştir. Bundan dolayı Antik çağ inançları özellikle Yunan/Latin kültürü, tıpkı Sümer’de olduğu gibi tensel zevki doyasıya yaşayan tanrıların egemenliği altında şekillenmeye devam edecekti (Caner, 2017, s.77).

Hikâyeye göre yunanlıların en büyük tanrısı Zeus, cinsel eylemler üzerine hiyerarşik bir yapı kurmuştur. Tanrıçaların varlığı devam ediyordu fakat ikincil konumda olmaları şartıyla. Sümerlerde olduğu gibi cinsellik görüşü ön plandaydı ve onlarda cinselliği doğal gereksinim olarak görüyorlardı. Evlilik tanrıçası olarak bilinen Hera, Zeus’un hem kardeşi hem de eşidir. Doğum sırasında kadınları ve evliliklerini koruyan tanrıça Hera’nın Zeus’la evlilikleri, Tanrı zeus’un çapkınlıklarından dolayı iyi gitmez. Buna rağmen evliliğini sürdüren, biçare kocasına karşı gelmeyen bir dişili kişileştiriyordu. Böylelikle Hera, yunan toplumu için tasarlanmış ideal eş tipinin mümessiliydi. Aşk ve güzellik tanrıçası Afrodit, İştarın sirayet bulmuş halidir. Yasak ilişkilerin peşinde koşan Afrodit, sevişmeyi simgeleyen tanrıçadır.

Hem göğe hem de yere hâkim olan her iki tanrıça da aşkın, güzelliğın, hırsın, kurnazlığın, en önemlisi de bereketin ve çoğalmanın sembolüydü. Aşkıyla insanlara ve doğaya yenilenme ve çoğalma sağlayan iştar, tanrıların en üstünü Enlil’e istediğini yaptırmayı, Enki’yi aldatmayı başarmıştır. Aphrodite’nin de adım attığı yerlerde ayaklarının altından çiçekler fişkirirdi. Güzelliğiyle Olymposlular’ı büyüleyen tanrıça Zeus’u bile yoldan çıkarmıştı. Aphrodite Kıbrıs’tan Olympos’a geldiğinde, nasıl iştar Mezopotamya panteonunda büyük tanrılar arasındaysa, O da Olympos’un on iki büyük tanrı ve tanrıçaların arasında yerini almıştır (Kılıç ve Uncu, 2011, s.198).

Bereket tanrıçaları Artemis ve Zeus’un kardeşi Demeter, Homeros destanlarında da bahsi geçen toprak ve bereket tanrıçasıdır.

Bereket ayinleri, antik dünyada sosyal hayatın en renkli ritüelleriydi. Tanrıça demeter’e adanan verimlilik bayramında cinsel tema ön plandaydı. Bu ayinlerde kutsanan cinsel organlar ve onların yaratıcı güçleriydi. Bereket ayinlerinde pişmiş topraktan yapılan penis heykelcikleri tarlalara gömülür ve daha sonra simgesel olarak dişil özellikler taşıyan toprak sulanırdı. Şarap tanrısı Dionysos için

düzenlenen bağbozumu şenlikleri ise oldukça ilginçti. Bağbozumu ayininde bol bol şarap içilip, dans edilirdi. Şarabın da etkisiyle kendinden geçen insanlar, bedenlerine zevkin doğal akışına bırakırlardı. Dionysos ayininin grup seks eşliğinde son bulduğu Yunan efsanelerinde sık sık vurgulanan bir durumdu (Caner, 2017, s.79). Yere göğe hâkim olan gücün ve otoritenin temsilciliği, toprağın derinliklerindeki zenginliğin, zanaatın, ticaretin, sanatsal etkinliklerin sahipliği, okyanusların efendiliği, hitabet ve hatta hırsızlığın, savaşın ve hastalıkların sorumluluğu Zeus, Hades, Poseidon, Hephaistos, Ares, Dionysos, Apollon ve Hermes adını alan tanrılara aittir. Tanrıçaların sorumluluk alanları ise evlilik ve doğum; hayvan, bitki ve çocuk; aşk, güzellik, eğlence ve tarımsal bereketle sınırlanmıştır. Hera, Athena, Artemis, Afrodite, Demeter ve Hestia'nın sınırlanmış sorumluluk alanları, toplumsal yaşam içinde kadının sınırlanmış rollerinin birer yansımasıdır (Erbil, 2012, s.82-83).

Görüldüğü üzere Yunan toplumları içerisinde tanrı ve tanrıçaların cinsiyetlerine göre rol dağılımları verilmiştir. Yunan mitolojisinde kadın ahseniyetle ve iyilikle olmasının yanında kötülükleriyle de efsaneleşmiştir. Yukarıda bahsettiğimiz mitolojik efsanelerde cinselliğin hayatın merkezinde olduğu sonucuna rahatlıkla varabiliyoruz. Yunanlılarda cinselliği normal karşılayan tanrıların aksine, daha önceki dönemin söylencelerinin etkisi altında kalarak “kötü kadın” rolü doğmuştu. Bu mitolojik hikâyelere göre yaratılmış olan ilk kadın Pandora’dır. İlk günahı işlemesiyle tüm tek tanrılı dinlerin kadını Havva ile ortak özellikler gösterir. Tek bir farkla, Pandora açmaması gereken bir kutuyu açmıştır. Pandora’nın yaratılışı hikâyesi Titanlardan biri olan Prometheus, ölümlülerin yaşadıkları çevreyi kontrol etmek için Zeus’un elinden ateşi çalar. Zeus da bunun karşılığı olarak insanlıktan intikam almak ister ve Pandora’yı yaratır. Pandorada yüzü tanrıçalara, vücudu genç kızlara benzeyen tüm tanrı ve tanrıçaların ortak ürünü olarak karakter bulur. Bu yüzden Yunancada tüm tanrıların hediyesi anlamına gelen Pandora ismini alır. Dışının güzelliği kadar içe bir o kadar kötü yaratılmıştır. Fiziki güzelliği insan için esas cezayı oluşturmuştur. Yunan mitolojisinde Pandora dışıl kötülüğü simgeleyen ilk örnek olarak insanlara gönderilmiştir. Böylelikle Pandora ve Havva tüm insanlığın başına gelmiş kötü bir kadın olarak anılmıştır.

Bu mitolojik öykünün de insana zarar veren “kötü”sü kadındır. Kadın, erkeğe ceza olsun diye yaratılmıştır. Acılar, hastalıklar ve ölüm dünyaya onun aracılığıyla yayılmıştır. Kötülüklerin yeryüzüne saçılmasına yol açan Pandora ya da kadın, bu öyküye göre Tufan’ın da sorumlusudur. Tehlike ve kötülük ile çekiciliğin kadın bedeninde birleştirildiği daha başka mitolojik öyküler de üretilmiştir. Bunlardan biri sirenleri, diğeri de harpyaları konu alır (Erbil, 2012, s.98).



Görsel 38. Sümeyye Aydemir, “Sirenlerin Şarkısı” , Kraft Kâğıdı Üzerine Akrilik Boya, 18x26 cm, 2019.

Sirenler güzel bir kadın yüzüne sahip bedenleri ise kuş olan deniz ifritleri olarak geçmektedir. Denizlerde yaşayan sirenler ırmak tanrısı Akheloos’un kızlarıdır. Çok yetenekli müzisyen olarak nitelenen sirenlerin melodilerine karşı koyulamaz.

Lir eşliğinde seslendirdikleri büyülü ezgilerin dayanılmaz bir cazibesi vardır. Ancak ezgileri ölümcül olup, peşine düşenleri kayalıklara sürükler ve sirenlerin hazırladıkları tuzaklara çekerler. Bir çeşit vampir sayılan bu dişil cinler, tuzaklarına yakalanmış hemen hepsi erkek olan denizcileri öldürmektedirler. Sirenlere benzer bir yaklaşımla Harpya karakteri de kadın yüzlü, yaygın kanatlı ve sivri pençeli bir çeşit yırtıcı kuştur. Harpya kapıp kaçırılan anlamıyla yine sirenlerin karakterine benzemektedir. İason ve Argonautlar efsanesinde kadın yüzlü, çok çirkin ve iğrenç kuşlar olarak betimlenen" harpyalar insanları dehşete düşüren, büyük felaketlere yol açan rüzgârların perileridirler. Kuraklığı, açlığı, salgınları temsil ederler. Harpya söylencelerinde de felaketler yine kadın varlığı aracılığıyla insanların üzerine yağmaktadır (Erbil, 2012, s.99).

Bu efsanelerden anlaşılacağı gibi kadına yüklenen kötü ve çekici özelliklerinin sonucu olarak, ondan kaçınılması ve uzak durulması gerekir. Bu kez de Lanetlenen bir varlık olarak karşımıza çıkan kadın Medusa karakteridir. Gorgonlar olarak bilinen üç kız kardeşten ölümlü olanıdır Medusa. Medusa ve Athena arasındaki düşmanlık, Medusa'nın güzelliği karşısında duramayan deniz tanrısı Poseidon bir gün, Athena (karısı)'nın tapınağında Medusa'ya tecavüz etmesinden sonra başlar. Bu duruma çok öfkelenen tanrıça Athena Medusa'yı yılan saçlı bir canavara dönüştürmüştür. Athena tarafından, göz göze

gelindiğinde kendisine bakanları taşa çeviren bir güçle lanetlenmişti. Ancak efsanenin son kahramanı Athena'nın üvey erkek kardeşi Perseustur. Athena canavara dönüştürdüğü Medusa'ya karşı olan öfkesini bastıramayınca erkek kardeşinden yardım ister. Perseus'a düşen görev Medusa'nın başını getirmektir.

Perseus'un Yunanca anlamının "izale etmek" olması ilginçtir. Bu durumda Perseus'un görevi anaerkilliği zedeleyen bir olay olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda kadının gücünü yetmediği durumda, erkek gücünün üstünlüğünü ortaya çıkardığını söylemek yanlış olmayacaktır. Burada Perseus'un Medusa'nın başını kesmesi ise antik Yunanda "töre" anlayışının olduğu düşündürmektedir. Medusa tecavüze uğradı, ilk cezasında bir canavar olarak karşımıza çıktı, ikinci cezasında ise ölümle karşımıza çıktı. Medusa'nın tecavüze uğraması ve eril toplum tarafından zalimce katledilmesi, Antik Yunan hikâyesi olmasının yanında, günümüzdeki realiteye de denk düşmektedir. Yani, bugün töre cinayetleri çoğunlukla doğu kültürüyle uyuşsa da Antik Yunan'da Medusa'nın öldürülmesinde açık bir şekilde görülmektedir.

Medusa geçmişten günümüze bir çok alanda metafor olarak kullanılmaktadır. Psikolojide Sigmund Freud'un çalışmalarında önemli bir yere sahip olmuştur. Freud "Medusanın Başı" adlı yazısında, medusanın başın kesilmesinin yarattığı korkunun iğdiş edilme korkusuyla aynı olduğunu söyler. Bu kastrasyon kompleksine karşılık gelen Medusa'nın saçlarındaki yılanların erkeklik organını temsil ettiğidir. Taşa çevirme özelliğini de cinsel organda meydana gelen sertleşmeyle açıklar. Freud'un kuramından da anlaşılacağı üzere Medusa dehşet saçan yok edilmesi gereken kötü bir kadın timsali haline gelmiştir.

Edebiyatta:

Romantik şairler de Medusa mitinden ilham almışlar; bu şairler Medusa'nın hem yıkıcı ve korkutucu gücünün etkisinde kalmış, hem de onun trajedisine yakınlık duymuşlardır. Örneğin Shelley, 1819 yılında yazdığı Leonardo da Vinci'nin Floransa Sanat Galerisindeki Medusası Üzerine' adlı girişinde, ancak dehşetten çok zerafetti bakanın ruhunu taşa çeviren' der. Ancak yine de, 19. ve 20 yüzyıl erkek şairlerinin Medusa'ya tutumlarında genel olarak, bu büyülü figüre karşı etkilenme ile gelen bir empati ve korku ile gelen bir çekingenlik olduğunu söyleyebiliriz (Başkan, 2011, s.91). Fransız feminist yazar Hélène Cixous ise "The Laugh of the Medusa" (Medusa'nın Gülüşü) adlı

makalesinde daha fazla sayıda kadını yazar olmaya teşvik ederken, erkek söyleminde varolan dehşet saçan Medusa imgesinin çok yanlış yorumlandığını savunur. Cixous Medusa'nın gözlerine bakanların, onun gözlerinde kadının öldürücü gücünün aksine, güzelliğini ve gülüşünü fark edeceklerini söyler (1997, s.355 akt: Uzundemir, 2009, s.235).

20. yüzyıl şairleri Medusa'nın Poseidon tarafından tecavüze uğramasını hikâyesinin özellikle altını çizerler. Çağlar öncesinden günümüze uzanan bu hikâye, modern dünyada da bu vahşete maruz kalan kadınların, evrensel ve tarihsel çağları aşan trajedileri anlatmak için kullanılır. Ann Stanford, örneğin, 1977 yılında yazdığı Medusa' başlıklı girişinde, Medusa'nın uğradığı tecavüzü şöyle anlatır:

Saçlarım öfkeden kıvrıldı; aklımda sadece nefret kaldı.

İntikamı düşünmeye başladım ve sadece onun için yaşamaya.

Saçlarım yılanlara dönüştü, gözlerim dünyayı taştan görmeye başladı

(Başkan, 2011, s.92).

Belki de mitolojideki hiçbir kadın karakter Medusa kadar etkileyici olmamıştır. Geçmişten günümüze edebiyattan sinemaya, resime sanatın birçok dalında popülerliğini sürdürmektedir. 2010 yılında Titanların savaşı, Antik Yunan Mitolojisinde Medusa'yı canlandıran Natalia Vodianova, Percy Jakson ve Plimposlular: Şimşek hırsız filmiinde oldukça çekici bir Medusa kadın karakteri ortaya koyan Uma Thurman sinemaya yansımış örneklerdir.



Görsel 39. Medusa Rihanna, GQ dergi kapağı resmi, 2013. (<https://pagesix.com/2013/10/30/rihannas-sexy-snake-look-for-british-gq/>)

Görsel 39’da gördüğümüz dünyaca ünlü şarkıcı Rihanna günümüzde herkesin bildiği bir ikon, verdiği cesur pozlarıyla da herkesin tanıdığı bir isimdir. GQ dergisini kapak fotoğrafları için Damien Hirst’in karşısında oldukça cesur pozlar veren Rihanna Medusa karakterine bürünmüştür. Rihanna denildiğinde akla gelenler seksi, cazibeli, çekici ve güzel olduğudur. Bu noktada elbette ki bir zamanlar güzelliğinin ve cazibesinin karşısında durulamayan Medusa kılığına girmesi tesadüfi değildir. Böylelikle çıplaklığının yanı sıra yılanlarla verdiği pozlarla dişi tanrıça Medusa’dan geri kalmamıştır. Medusa günümüzde yerini, Rihanna gibi insanlar tarafından tanrıçalaştırılan popüler ikonlara bırakmıştır diyebiliriz.

Bu mitolojik anlatımlarda iyi ve kötü toplumda biçilen rol kapsamında kadın karakterinden bahsettik. Bu noktada biçilen rollere ters düşen savaşçı amazon tanrıçalar vardır. Amazon tanrıçaları eril dünyanın denetim altına almaya çalıştığı kadını sembolize etmektedir. Fakat Herodot’dan günümüze kadar gelen amazon kadınlarının gerçekten yaşayıp yaşamadıkları bir muamma olarak kalmıştır. Buna rağmen tarihte Amazon kadınları hakkında efsanelerle birlikte somut kayıtlarda vardır.

Örneğin;

Sokrat ve Platon Atina’ya saldırdıklarını savlar; Herodotos, Diodores, Strabon’un eserlerinde onlardan söz edilir; Homeros Truva Savaşı’na katıldıklarını söyler; Ephesos, Smyrna, Kyme, Gryneion, Pitane, Mytilana, Myileia, Sinope, Elaia, Ancia ve Latori kentlerinin kurucuları olduklarına inanılır. Anılan kentlerde bulunmuş çok sayıda resim ve heykelin konusudurlar (Erbil, 2012, s.127).

İyi savaşçılar olarak tasvir edilen Amazon kadınları, savaşmak için vücutlarını yaralamaktan çekinmemişlerdir. Savaşta ok ve yay kullanan bu kadınlar, rivayete göre daha hızlı ok atmak için sağ göğüslerini dağlıyorlardı. Buda aslında amazon kadınları dediğimizde akla gelen ilk sembollerden birini oluşturuyordu.

Amazon toplumu Yunan toplumunun tam tersidir: Savaşan ve yöneten kadınlardır, erkekler yün eğirir ve çocuklarla ilgilenir. Bazen erkekler daha fazla ezilir: Küçük erkek çocuklar ileride savaşmasınlar diye sakat bırakılır, aynı biçimde, kız çocuklarının da, ileride ok atarken kendilerine engel olmasın diye sağ memeleri dağlanır (Bonney, 2000, s. 33).

Bazen erkeksiz toplum olarakta bahsedilen amazon topluluklarında, kadınların üremeyi devam ettirmek için, yakın olan kabilelerde cinsel ilişkiye girdiklerinden bahsedilir. Kız çocuğu doğurduklarında, kızları aldıklarından erkek doğurduklarında ise onları babalarına bıraktıklarından ya da öldürdüklerinden bahsedilir. Kız çocukları iyi bir savaşçı kadın olması için eğitilirdi. Bu örnekler çerçevesinde amazon kadınlarının anaerkil dönemle uyuşmadığını görürüz.

Oysa “gerçek kadınlar”, tohumlarını eksinler ve bu erkek bitki onların ölümünden sonra soylarını devam ettirsin diye “tarla-karınlarını” erkeklere sunarlar; Amazonlar ise bir başka erkek düşü erkeklerden tohumlarını çalarlar ve bunları kendi amaçları için kullanırlar: onların izinden yürüyecek ve erkeklerin düzenini tehdit etmeyi sürdürece kız çocukları doğurmak için (Bonney, 2000, s.33).



Görsel 40. Amazon lahidi, Yunanlılar ve Amazonlar Arasında Savaş. Helenistik dönem, Selanik. (İS II. Yüzyıl) (<http://www.forumgercek.com/dunya-tarihinde- yer alanlar/96201-yunan- mitolojisindeki-kadin-savascilar-amazonlar.html>)

Geleneksel Yunanlı düşmanlarıyla savaş halinde tasvir edildiklerin de Amazonlar, sıklıkla bir göğüsleri çıplak ve diğeri örtü altında gizlenmiş olarak gösterilirler. Yunan imgeleminde Amazonlar, kadınların erkeklerin bakıcısı, besleyicisi şeklindeki rollerini terk edip, bunun yerine erkeğe has özellikleri kendilerine uyarlayarak ortaya çıkan yok edici güçleri temsil ediyorlardı. Keuls, Amazon efsanesinde “cinsiyetler arası savaşın ilk örneği” ve klasik Atinalı toplum mitlerinin öncülüğünü buluyor. Yunan sanatındaki Amazonlara ilişkin 800 tasviri, “erkeklerin taşıdığı kadın fobisinin en göze çarpıcı ifadesi” olarak gösteriyor. Erkekler, sadece besleyici memenin kendilerinden uzaklaştırılabileceğinden korkmuyorlar; bu yokluk aynı zamanda saldırganlığı da ifade ediyor. Amazonlar eril savaşçı rolünü haksızca elde eden canavarlar, cadalozlar ve doğadışı kadınlar olarak görülüyor. Memenin yokluğu dehşete düşürücü bir asimetri yaratıyor: Bir meme dişi çocuğun beslenmesi için alıkonuluyor; diğeri erkeklere karşı şiddeti kolaylaştırmak için ortadan kaldırılıyor

(Yalom, 2002, s.22-23). Amazonun yaşam tarzı, çağdaşı erkek egemen toplumun ve değerlerinin unsurlarıyla daha fazla uzlaşmaktadır; ancak burada ilişkilerin kadın lehinde tersyüz edilmiş bir biçimi söz konusudur. İnsanlık, erkeğin egemenliğini kurup berkittiği bir çağda neden onu yalnızca bir hizmetkâr ve damızlık; kadını ise değerli bir savaşçı ve uygarlaştırıcı bir güç (kentleri kuran odur) kabul eden bir söylenceler dizisini yaratma gereksinimi duymuş ve ürettiği düş ürünlerini bir gerçeklik olarak algılayıp benimseme eğiliminde olmuştur. Sanırsız bu durumun nedeni, eski çağlara ait anaerkil değerlerin, kızların aşağılanmasına ve ezilmesine duyduğu tepki ve itirazlardır (Erbil, 2012, s.128).

Bu hikâyelerden özetle:

İnsanoğlunun, hayvanların, bitkilerin, yeryüzünün ve gökyüzünün, ölümün ve yeniden doğuşun anasıdır; hem azizedir hem fahişe, hem ışık, hem karanlık hem çocuk hem kocakarı, hem barış hem savaş, hem baştan çıkarıcı hem reddedici. Tanrıça kültü, her şeyi kuşatan bir kültü; ama sonra yerini, günümüzün eril tek tanrılı dinlerine bıraktı (Mascetti, 2000, s. 8-9).

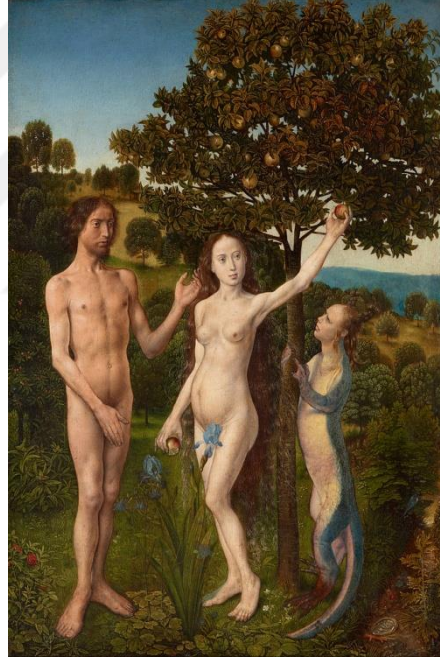
Pagan inanışlardan, tek tanrılı dine geçiş süreci ve bu sürecin bir parçası olan Ana Tanrıça'nın yerini tek bir kadiri mutlak erkek tanrıya bırakması olgusu İ.Ö. 4. ve 3. binyılda gerçekleşmiştir. Tek tanrılı dinlerin doğduğu ve yayıldığı zaman dilimi içinde erkek egemen kölecî sistem, kültürün tüm alt ve üst yapısal kurumlarını oluşturmuştur. Bu erkek egemen süreç tek tanrılı dinlerin ortaya çıktığı döneme gelindiğinde ideolojik yapıyı maskülen yaşam biçimlerine büyük ölçüde uyarlamıştır. Söz konusu ideolojik yapının düşünsel ve maddesel dayanakları kölecî sistem içinde olduğundan tek tanrılı dinler köle ideolojisinin derin izlerini barındırmaktadır (Erbil, 2012, s.101).

Bu düşünce biçiminde lider ve ilah benzetisi ortaya çıkmış böylece insanların bir yöneticisi olan imparatorluğa geliştirmiş ve cennet-cehennem olarak öte dünya kavramını kâinatın tek yöneticisi olan tanrının buyruğu altına alınmıştır. Örneğin kökleri Sümer kültürüne dayanan Tevrat'ta geçen "Yaratılış Öyküsü" içinde kadın bedeni ciddi bir saldırıya uğramıştır. İnsanın kadın bedeninden doğma gerçeğinin yadsınmasının yanında kadının, erkeğin bedeninden yaratılması sağlanmıştır (Erbil, 2012, s. 90).

Yaratılış Efsanesine göre havadan önce Âdem'in eşi Lilithdir.

Efsaneye göre Tanrı topraktan önce kadın ve erkeği yarattı. Kadının adı Lilith, erkeğinki ise Âdem'di. İnsanlığın bu ilk çiftini de mutlu mesut yaşasın diye cennetine yerleştirdi. Ama bu çift bir türlü mutlu, huzurlu olamıyordu. Âdem, Lilith'ten kendisine tabi olmasını istiyor, Lilith ise "kendisinin de topraktan yaratıldığını, eşit olduklarını" söyleyerek itiraz ediyordu. Âdem kendini, bağışlayan,

bereketli gökyüzüne; Lilith'i de ürün veren toprağa benzetiyordu. Birlikte yaşayamayacaklarına karar veren Lilith, Tanrının asla söylenilmemesi gereken ismini söyleyerek göğe yükselir. Böylece cennetten ve tüm nimetlerinden vazgeçmiş olur, dışlanmışların arasına katılır. Şeytandan ve cinlerden çocukları olur. Bu arada yalnızlığa dayanamayan Âdem, Tanrı'ya yalvararak Lilith'i geri istediğini söyler. Bunun üzerine Tanrı üç meleğini, Lilith'i ikna etmeleri ve geri dönmesini sağlamaları, yoksa her gün yüz çocuğunun öleceğini söylemelerini ister. Lilith bu tehdite rağmen kesinlikle dönmeyeceğini söyler ve olduğu yerde kalır. Tehdit gerçeğe döner, Lilith çocuklarını kaybetmeye başlar. Çocuklarını kaybeden Lilith bu acıyla, o andan itibaren tüm hamile ve yeni doğum yapmış kadınların ve bebeklerin baş düşmanı olacağına yemin eder. Erkek çocukların ilk sekiz gün, kız çocukların ise ilk yirmi gün içinde canlarını alacaktır. Lilith artık tamamen kötülerin tarafına geçmiştir. Lilith'e atfedilen bir başka şey ise, kadınların kafasına girerek onlara “erkeklerle eşit oldukları”nı hatırlatmasıdır (Serindağ, 2017).



Görsel 41. Hugo Vander Goes, “İlk Günah”, Ahşap üzerine tempera, 32x22 cm, 1480.

Kunsthistorisches Museum, Viyana. (<https://www.gazetesanat.com/sanat-tarihinde-ilk-asiklar>)

Rönesans dönemine ait Hugo Vander Goes'in “ilk günah” (Görsel 41) resmi Âdem ile Havva söylencesinin betimlemesini oluşturur. Cennette bahçesinde özel olan iki ağaçtan biri olan bilge ağacı, tanrının Âdem'le Havva'ya meyvelerini yemelerini yasakladığı ağaçtır. Hibrid bir biçimde tasvir edilen Lilith'in amacı Havva'ya ağacın meyvesini yedirmek ve

Âdem'i de buna ortak etmesi için kandırmaya çalışmaktır. Burada dikkat çeken hibrid yılan kötülüğün ve günahın başlangıcını ifade ederek insan nefsinin alt eden bir varlık olarak tanımlanmasıdır. Cennet söylencesine göre Âdem'i baştan çıkaran kadın Havva'ydı. Kutsal kitaplarda Havva günahkârdır çünkü Âdem'i kandırarak insanlığın cennetten kovulmasına sebebiyet vermişti. Cennet insanın sahip olabileceği en önemli varlıktı ve insanı cennetten yoksun kılan da cinsellikti. Havva'nın yaratılış gayesi Âdem'in yalnız kalmaması için, diğer taraftan, yaratılan her şey topraktan varlık bulurken, Havva Âdem'in kaburgasından yaratılmıştı. Görüldüğü üzere kaburga söylemiyle kadına atfedilen yaratıcı güç rolü de değişmiştir. Ve Havva'nın kaburgadan yaratılma olayının kökleri Sümer mitolojisinde kaburga tanrıçası Ninti'ye dayanır ve bu yüzden Havva'nın Ninti'nin uyarlaması olduğu aşikârdır.

Bu mitos'a (Enki ve Ninhursaga mitos'una) göre ana tanrıça Ninhursag tanrıların bahçesinde sekiz bitki yetişmesini sağlar. Tanrı Enki, bu bitkileri yer ve Ninhursag'ı kızdırır. Tanrıça, Enki'ye lanetler yağdırır ve bedeninin sekiz organından onu hastalandırır. Enlil duruma bir çözüm bulamaz, tanrılar üzüntü içindedirler. Sonunda diğer tanrılar, ana tanrıça Nin hursag'ı Enki'yi iyileştirmesi için ikna etmeyi başarırlar ve tanrıça işe koyulur. Her organ için bir iyileştirici tanrıça yaratır. Bunlardan birisi de "kaburgaların tanrıçası" Ninti'dir. Ninti adının sonunda ki "ti" eki aynı zamanda Sümerce "yaşam", Ninti'nin tamamında "yaşam tanrıçası" anlamına gelir. Kutsal kitapların Havva'sının da İbranice anlamının "Hayatı olan" ve "Yaşam" anlamlarına geldiği düşünülürse, bunun fonetik bir benzerlik olmaktan öte bir anlam taşıdığı, her iki mitosun da aynı tarihsel dönem paralelliği içinde bulunduğu hemen anlaşılacaktır. Yani sonuç olarak kutsal metinlerin "kaburgalarından" yine asıl kök olan Sümer ideolojisine varıyoruz. Fakat bir farkla; Sümer mitosun da kadın ve kadın tanrıçalar önemli bir yer tutarlarken ya da tümüyle arka plana itilmemişken Sami mitinde kadının erkeği kandırmak veya yanıltmaktan başka bir fonksiyonunun kalmadığı bir duruma ulaşıyoruz (Esinoğlu, 1996, s.116-117). Ve Enki'nin sekiz bitkiyi yeme hatası yüzünden lanetlenmesi, bilgi ağacının meyvesini yemek gibi günahkâr bir eylemde buldukları için lanetlenen Âdem ve Havva'yı çağrıştırmaktadır (Kramer, 1999, s.181). Yılanlar, kutsal yemiş ağaçları, yılanlardan öğüt alan cinsel açıdan kışkırtıcı kadınlar gibi semboller, Kutsal Kitap döneminde yaşayan insanlar tarafından kadın tanrıların o günlerde herkesçe bilinen varlığının simgesi olarak anlaşılabilir. Cennet söylencesinde bu semboller, Tanrıça'yı ululayan kadınların sözüne kulak vermenin, bir zamanlar bütün insanlığın Cennet Bahçesi'ndeki mutluluk dolu anayurtlarından kovulmasına neden olduğunu öğretilmeli olarak anlatılmaktadır diyebiliriz (Stone, 2000, s.221).

Yılanın her ne kadar iyileştici gücü olduğunu bilsek de burada görüldüğü gibi yılanın kötü özellikler yüklenmiştir. Örneğin; Musevilerin inancında, şeytanın, günahın ve baştan çıkarıcı cinsel tutkunun birer imgesi olarak görülür. Hristiyanlar için yılan şeytanın, hilenin, hasetin ve şehveti sembol etmektedir. İslamda ise yılan, hayat ve cennet betimlemelerinde ortak olarak kullanılmıştır.

Havva miti belki de mitlerin en zenginidir, çünkü Tanrı'nın onu söz dinlemediği için lanetlemesi, insanların büyük ana tanrıçaya tapmaları binyılları izleyen yeniçağda ataerkilliğin ve kadın üzerindeki yüzyıllarca sürece baskının başlangıcına işaret eder. Bir yanda gnostik ve hristiyan metinlerine göre tanrıçanın tüm güçlerinin mirasçısı olan Havva, bu yaratıcı gücünden soyulup ataerkillik tarafından gebeliğin ve doğumun bir aracı haline getirildi. Erkek tanrının laneti yüzünden mahkûm edildiği doğum sancısı, yüzyıllar boyunca milyonlarca kadının kaderi oldu (Mascetti, 2000, s.142-144). Bu betimleme, bin yıllar boyunca erkeğin kadın üzerindeki üstünlüğünün kutsal kanıtı olarak görülecekti. Kadının ikincil konumu, artık tanrısal bir kaynak tarafından da tescil edilmişti (Caner, 2017, s.76).

Böylelikle Havva'nın ilk cezası bir kader ortaklığına dönüşmüştür. Bu öyküde Tanrı tarafından lanetlenen Lilith' i yılanla bütünleşerek insan nefsinin alt etmiş kötü bir varlık olarak görmekteyiz.

Öykünün değişik versiyonları, birbirine paralel olarak uzanan koridorlar gibidir: Aç gözlü, entrikacı kadın kötüdür; sinsi ve zarar verici kiskanç yılan kötüdür; yalancı, aldatıcı, isyankâr şeytan kötüdür ve hepsi birdir. Bu koridorların kapıları aynı yere açılmaktadır: Gün görmemiş fenalığın karanlık odasına. O halde bir tür özdeşim halindeki bu varlıklara karşı aynı tutumu sergilemek gerekir: Güvenmemek, dikkatli olmak, denetim altında tutmak ve gerektiğinde de başarılarını ezmek (Erbil, 2012, s.93).

İnanna, İştar, Kybele, Demeter, Afrodite, Hera ve Artemis gibi yüce tanrıçalarla ilişkilendirilen kutsallık büyüsü tanrıya geçiş sürecinde sekteye uğratılmış ve kötülüğe doğru evrilmiştir.

Kadın artık, yaşamın kaynağı, cömert ve bereketli toprak değil, erkeğin yarattığı canı içinde tutup büyüten bir taşıyıcıdan ibarettir. Toprakta yapılmış çömlek gibi, kadının bedeni de, yaşam için gerekli olan ürünleri onların üretimine katkıda bulunmaksızın taşır. Kuran'da, "kadınlarınız sizin tarlanızdır; tarlanlarınızı dilediğiniz gibi ekin" (2.Sure: 223) direktif'i verildiğinde, Allah ile erkek arasında, kadınların aradan çıkarıldığı bir iletişim oluşur. Erkek, bu iletişimin öznesiyken, kadın

nesneleşir. Görüldüğü gibi, “tohum ve toprak” benzetmesi, ilk bakışta masum bir benzetme olsa bile, çok güçlü ataerkil anlamlarla yüklüdür. Erkeğin canlı ögeye, tohuma sahip olduğu varsayılarak onun yaratıcı yaşam kıvılcımını sağladığı düşünülürken, kadının-tıpkı toprak gibi- bu yaşayan özü besleme işlevini yerine getiren cansız maddeyi sağladığına inanılır (Berktaş, 2019, s.59-65).

Böylelikle kadın tanrı ve erkek tarafından salt bir bedene indirgenmiştir. Oysa beden bu zamana kadar kendisine verilen görevi gerçekleştiriyordu. İlk tanrı kadın olarak karşımıza çıkmıştı, bereketin sembolüydü ve kendisi gibi doğurganlık yetisine sahip toprakla özdeşleştirilmişti. Böylelikle adına kutsal mekânlar inşa edilmişti. Ona tapınılmıştı. Ama şöyle bir sorun baş gösteriyordu: Toplumsal hayata geçen insanoğlunun ilk yasağı “cinsel yasak”. İlerleyen zamanlarda cinsellik toplumsal hayata geçen insan için oldukça çetrefilli bir hal almıştı. Cinselliği kontrol altına alınması düşüncesi tek eşliliğe kaymış ve tanrının da cinselliği yasaklamasıyla tanrı katında günah olarak algılanmıştı. Antikçağ sonrası çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dinlere geçişle birlikte işte bu cinsellik konusu giderek akutlaşma eğilimi gösteriyordu.

Cinsel yaşamla ilgili düzenlemelerin toplumun başat güçleri tarafından değil de, yüce Tanrı aracılığıyla yapıldığına inanılması, yasakların baskıcı etkisinin artmasına neden oldu. Yeni dinsel öğretiye göre ruhsal temizliğin ilk şartı, şehvet duygusundan arınmış bir cinsel doğaya sahip olmaktır. Cinselliğin lanetlenmesinin diğer bir sonucu da, tensel dokunulmamışlığa verilen toplumsal önemin artması oldu. Hristiyanlığın yaygınlaşmasıyla beraber bakirelik, insanlık tarihinde hiç olmadığı kadar evlenmemiş kadınlar için zorunlu bir durum haline geldi. Artık bir kadın için en büyük erdem, cinsel eylemi yaşamamış bir bedene sahip olmaktır (Caner, 2017, s. 80).

Böylece verimkâr olarak kutsanan tanrıçalar din ve eril toplum tarafından sekteye uğratılmış ve kadının cinselliği üzerine toplumsal manifestolar yazılmıştır.

Fatmagül Bertkay’ın da söylediği gibi cinselliğin utanç verici bir şey olduğu fikrinin tüm yükü, giderek kadın bedenine aktarıldı ve kadının aşağı statüsünün meşru gerekçesi sayılarak Hıristiyanlık sonrası Batı düşüncesinin egemen kalıplarından biri haline getirildi. Dünyanın ahlak yapısı kadınlar üzerinde kurulmuş ve bedensel arzuları üzerinde otorite kurulmuştur. Bu arzuların tümü tabu haline getirilmiş ve erkek egemen sistemin izin verdiği ölçüde yaşanabilir bir kalıba sokulmuştur. Ataerkil egemenliğin sözde haklılığı kadını ve yılanı günah keçisi ilan etmesiyle tescillenir. Ancak yüzyıllar boyu bitmeyen suçlamaya rağmen kadının şifa veren, bereket saçan ve hayata getiren özelliklerini bir türlü inkâr edilemez. Tüm baskılara rağmen kadın yine de itaat etmez. Çünkü aslında elmayı yemek

bir suç değildir. Dünyaya gelmenin ve yaşamı tecrübe etmenin bir ceza olmadığı gibi... Dünyaya yaşamı getiren kadındır. Havva yaşadığımız ve geçici evimiz olan dünyanın anasıdır. Dünyadan önce cennette ne zaman vardır ne de hayat. Doğumu, sevinci, hüznü, umudu, merakı yani bizi biz yapan her duygu ve olguya aracılık eden Havva ve yılandır. Havva'nın tek suçu "bilmek" tir (Kara, 2019, s.61).

Mitolojik efsaneler Ana tanrıça ve kutsal fahişelerin hikâyeleriyle dolup taşarken, bugün Bakire Meryem'e gelişimizin hikâyesidir bu anlatılar. Bir zamanlar kutsal olan İnanna/İştâr daha sonra fahişe tanrıçalara indirgenmiş ve yerini bakireliğin emaresi olarak "Kutsal Bakire Meryem"e bırakmıştır. Bugün kadınların önünde başat rolde duran İnanna'ya tam anlamıyla ters düşenin ise Bakire Meryem figürü olduğu aşikârdır. Freud anatominin kader olduğunu söylüyordu, o halde kadın gerçekten anatomisinin kurbanı mıydı?

2.2. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın

Toplumların hemen hepsinde kadına ve erkeğe olan yaklaşımlar farklıdır. Toplumlar kadına ve erkeğe farklı roller ve görevler yükler. Cinsiyet farklılığına yönelik bu toplumsal yaklaşımın farklılığının öncelikle en temel gerekçesi cinsiyet ve toplumsal cinsiyettir.

Cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki biyolojik yapıların farklılığına işaret etmesidir. Cinsiyet ikili bir sınıflamaya karşılık gelir. Kadın ve erkek. Bebekler doğduklarında (hatta doğmadan önce) sahip oldukları cinsiyet organlarına bakılarak ya kadın cinsiyet grubuna ya da erkek cinsiyet grubuna ait olarak kimliklenir (Dökmen, 2009, s.20).

Kadının ve erkeğin biyolojik farklılıkları, anatomik ve fizyolojik özelliklerinin dışında toplumsal bir anlamda taşımaktadır. Toplumun kadına ve erkeğe yüklediği anlamlar ve tanımlamalar toplumsal bağlamla ilişkilidir. Bu noktada karşımıza toplumsal cinsiyet kavramı (gender) çıkar. Toplumsal cinsiyet kavramı ise toplumun erkeğe ve kadına vermiş olduğu rollerdir. Erkeğe ve kadına toplum tarafından verilen bu roller davranışlarla, kültürel görüşlerle ve inanç sistemleriyle yapılıdır. Butler'e göre toplumsal cinsiyet:

Toplumsal cinsiyet, tam anlamıyla insanın “olduğu” ya da “sahip olduğu” şey değildir. Toplumsal cinsiyet, eril ve dişilin, toplumsal cinsiyetin varsaydığı hormonal, kromozoma, ruhsal ve performatif ara formlarla birlikte üretilmesi ve normalleştirilmesinin gerçekleştirildiği aygıttır. Toplumsal cinsiyet, eril ve dişil kavramların üretildiği ve doğallaştırıldığı mekanizmadır (Butler, 2009, s. 73).

Doğduğumuz andan itibaren kendimizi toplumsal cinsiyetin içerisinde buluruz. Çocukluktan başlayarak cinsiyet empoze edilir ve öğretilir. Erkek çocukların araba ile oynaması, kızların ise bebeklerle oynaması, kızların pembe, erkeklerin mavi gibi kıyafetlerle ayrıştırılmasında hepsi birer örnektir.

Bu durumda biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet temel olarak farklıdır ama birbiriyle tümüyle bağımsız değildir. Bu noktada biyolojik cinsiyet sadece kadın ya da erkek olarak dünyaya gelmeyi belirlemez. Toplum kadına ve erkeğe biyolojik cinsiyetleri üzerinden bir takım cinsiyet rolleri yükler. Yüklenen erkeklik ve kadınlık rolleri toplumda ki cinsiyetini de tayin eder. Sonuç olarak toplumsal cinsiyetin bir teşkil olduğunu söyleyebiliriz.

“Feminist kuramcılar doğuştan gelen cinsiyetin toplumsal cinsiyetten farklı olduğunu iddia etmişlerdir. Cinsiyet kelimesi bizi dışı, erkek ya da ikisinin karışımı yapan fiziksel özellikleri gösterir. Toplumsal cinsiyet ise erkek ya da kadın olmanın arkasındaki kültürel kavramlara gönderme yapar” (Barret, 2015, s.257).

Bu süreçle ilgili olarak Simone de Beauvoir “Kadın olarak doğulmaz, kadın olunur.” der. “Kadın olarak doğulmaz, kadın olunur” formülasyonu, kişinin belli bir biyolojik cinsiyette doğmuş olmasına karşın, sonradan bir dizi verili kültürel ve tarihsel göstereni benimseyerek 'kadın' adı verilen tarihsel fikri cisimleştirdiğine işaret eder. Böylelikle kişi, toplumsal cinsiyetini edinir: “Kadın olmak, bir dizi kültürel olasılığı gerçekleştirmektir ve bu sürekli yinelenen bir etkinliktir... Bu anlamda, toplumsal cinsiyet 'bedeni oynamak', yani kişinin kendi bedenini bir kültürel gösteren olarak giymesi demektir” (Berkday, 2009, s.62).

Simone de Beauvoir'ın ünlü “kadın doğulmaz, kadın olunur” deyişi bu bağlamda paradigmatik bir önem taşır. Bu yâdsıma biyolojik cinsiyetin dışı ve eril olarak *İki* ile sınırlanmasının doğal olarak verili olduğu, ancak toplumsal cinsiyetin iki ile sınırlandırılmayacağı tezine evrilecektir. Dışı ya da eril cinsiyetli olarak doğuyor olabiliriz, ama dışı ya da eril olduğumuz halde kültürel olanla

çeşitli kişisel karşılaşmalar ve deneyimler içinden kurduğumuz ilişki, kadın ve erkek olmanın çeşitli tarzlarını üstlenmemize ve icat etmemize yol açacaktır. Öyleyse cinsiyet *İki*'yle sınırlı olduğu halde, toplumsal cinsiyetin sonlu bir sayıyla sınırlandırılabilir olmadığı söylenebilir (Direk, 2014, s.71).

Simone de Beauvoir'ın “kadın doğulmaz, kadın olunur” deyişine Butler şöyle bir açıklama getirir:

Beauvoir'a göre kişinin kadın olduğu açıktır, fakat bu her zaman kültürel bir mecburiyet icabıdır. Yine açıktır ki bu mecburiyeti dayatan “cinsiyet” değildir. Beauvoir'ın değerlendirmesinde, kadın olma edimini gerçekleştiren “kişi”nin ille de dişi olduğuna dair herhangi bir ifade yoktur. Beauvoir'un “beden bir durumdur” iddiası geçerliyse eğer, kültürel anlamlarca zaten çoktan yorumlanmamış bir bedene atıfta bulunamayız; dolayısıyla cinsiyet, söylemsellik öncesi bir anatomik oluşallık olarak kavranamaz. Cinsiyetin tanımı itibarıyla aslında hep toplumsal cinsiyet olageldiği ortaya konacaktır (Butler, 2014, s. 54).

Bu noktada toplumsal cinsiyet inşa edilen bir durum olduğunun söyleyebiliriz. Bu durumda toplumsal cinsiyet, biyolojik olarak eril ve dişi üzerinde inşa edilmiş toplumsal ve kültürel aşamalarla bağlantılıdır. Toplumsal ve kültürel bağlamda kadına ve erkeğe atfedilen bir takım senaryolar yazılır ve bu senaryolar toplumsal cinsiyet rollerini oluşturur.

Kadınların ve erkeklerin, toplumun yazdığı “senaryo”ya bağlı kalarak rollerini “oynamaları” beklenir. Toplumsal cinsiyet rolleri terimi, cinsiyet kalıp yargılarını ya da toplumun belirlediği cinsiyet farklılıklarını yansıtmak üzere kullanılır. Daha özeldir, bu terim, geleneksel olarak kadınla ve erkekle ilişkili olduğu kabul edilen rolleri ifade eder. Çocuklar, toplum tarafından kız ya da erkek olarak etiketlenmelerinin ardından cinsiyetin kültürel anlamlarını öğrenmeye ve kazanmaya başlarlar. Cinsiyetin kültürel anlamları, toplumsal cinsiyet rolleri olarak görülür. Toplumsal cinsiyet rolü, toplumun tanımladığı ve bireylerin yerine getirmelerini beklediği cinsiyetle ilişkili bir grup' beklentidir (Dökmen, 2009, s.20).

O halde toplumsal cinsiyetin rolleri belirlediği aşikârdır. Bu roller kadın ile erkek olmanın yüklendiği anlamlarla doludur. Her iki cinsten istenilen görevler ve roller de basmakalıp yargılara atfedilmektedir.

Fine (2011, s.28)'nin de ifade ettiği gibi “siz kişisel olarak bu kalıp yargılara inanmasanız bile -kadın; merhametli, çocukları seven, bağımlı, kişiler arası hassasiyete sahip, bakan, büyüten. Erkek; lider,

agresif, hırslı, analitik, rekabetçi, egemen, bağımsız ve bireyci -zihninizin o kadar etik olmayan bir kısmı vardır” (akt: Topuz ve Erkanlı, 2016, s.302).

Toplumsal cinsiyete ilişkin sıradanlaşan ve aynı seyirde devam eden düşünceler, kadının ile erkeğin her toplumda, her kültürde algılanışını ve değerlendirilişini şekillendirmiştir. Toplum cinsiyet farkından dolayı kadın ve erkeğe ayrı davranışlarda bulunur. Bu davranışlarla farklı özellikler, davranışlar ve görevler yüklenir. Sonuç olarak ataerkil toplumsal ilişkiler temelinde bir takım ayrımlar görülür. Bu ayrımlar her toplumda rol farklılıklarına ve cinsiyete dayalı ayrımcılığa yol açar.

Ataerkil sistemin getirdiği görüşlerden biri, erkeğin ‘iktidar rolü’ ve ailede egemen durumda olması, kadının ise daha çok yapabileceği işler ev ve aile hayatı ile sınırlandırılmış olmasıdır. Yani erkek çalışarak parayı kazanan, kadın ise o parayla evi geçindirmek zorunda olan kişi konumuna itilmektedir. Bu durum atasözlerine de açıkça yansımıştır. “Evi ev eden avrat, yurdu şen eden devlet”, “Yuvayı yapan dişi kuştur”, “Erkek getirmeyi, kadın yetirmeyi bilmeli” gibi. Kadının görevi olarak görülen “annelik” figürünü yansıtan atasözleri aynı zamanda toplumda kadını övermiş gibi bir yanılgı yaratır; çünkü ev yönetiminin, ev kurmanın devlet kurmaya benzetildiği Türk toplumunda devlet, erkek egemen sistem tarafından ne denli önemli sayılıyorsa, kadının da aileyi kurması o derece önemli sayılmaktadır (Özsoykal, 2011).

Günümüzde kadınların karşı çıktıkları ve mücadele etmek zorunda kaldıkları birçok sorun, kadın ve erkek kimlikleri ve rolleri konusunda toplum ve kültür tarafından belirlenmiş ön kabuller ve kalıp yargılarla, başka bir deyişle toplumsal cinsiyetle ilişkilidir. Bu toplumsal olarak verilmiş kadınlık ve erkeklik kalıpları ve imgeleri, varoluşumuz açısından can alıcı bir önem taşır. Bu imgeler dinlerin ve kültürlerin uzun yıllar boyunca oluşturduğu geleneklerin hem ürünü hem de parçasıdır (Berktaş, 2019, s. 16).

20.yüzyıla kadar sanatta kadın imgesi, sanata kadının toplumdaki cinsiyet rolünü ve kadın olmanın vasfının temsilini sunan bir kavram olarak yansımıştır. Kadın bedeninin temsillerine dair yeni bakış açıları sunmuş ve feminist sanat aracılığıyla da bu kadın imgeleri ironik yaklaşımlarla ya da kavramsal boyutta bir metafor olarak kullanmıştır. Kadına biçilen geleneksel (toplumsal) roller, kadın sanatçılar tarafından reddedilmiş ve kadınlara özgü bakış açıları geliştirmişlerdir. Böylece ortaya koyulan çalışmalarla toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin nasıl yapılandırıldığına dikkat çekmişlerdir.

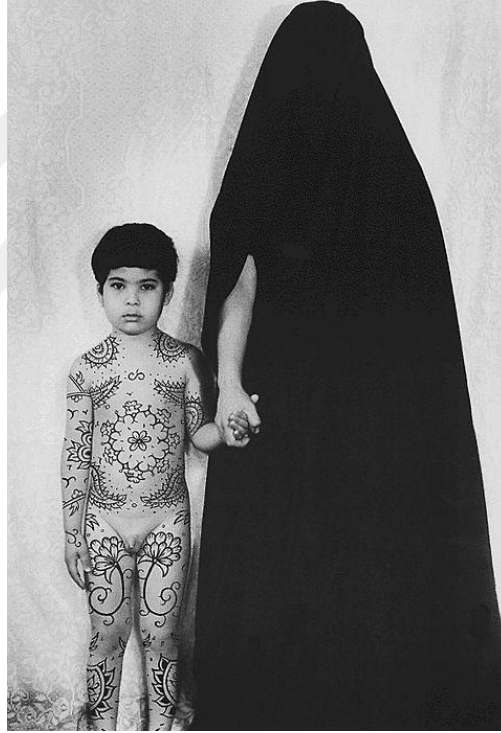
Örneğin Şükran Moral’ın bu doğrultuda gerçekleştirdiği “Evli, Üç Erkekle” (Görsel 42) performansında üç erkekle evlenmesi ve Mardin yöresinin geleneklerinin çoğunu tersine çevirerek altüst edildiği bir düğün merasimini içerir.



Görsel 42. Şükran Moral, “Evli, Üç Erkekle”, Alüminyum üzerine baskı, 100x150 cm, 2010. (<https://sanatkaravani.com/haksizliga-tahammulu-olmayan-bir-sanatciyim/>)

Sanatçının çalışmasının isminden de anlaşılacağı gibi, doğu toplumlarındaki erkeklerin birden fazla eş edinebilme hakkına gönderme yaptığı açıktır. Sanatçı, izleyiciye basit bir soruyu yöneltir: Neden erkekler birden fazla eş edinirken kadınlar birden fazla eş sahibi olamaz? Düz mantıkla bakıldığında, kadınların da erkekler kadar hakkı olduğu düşünülebilir fakat bu hak yalnızca erkeklere mahsustur. Kadın için biçilmiş roller ki bu roller daha çok kadının namusu ile başlayıp, toplumdaki konumu hakkındaki birçok dayatılan bilgiyi de tartışmaya açacaktır. Sadece basit görünen bir soruyla, bu yaygın anlayışı yıkmaya çalışırken; geleneksel düğün metaforunu, gerdek gecesi metaforunu ve gelinlik gibi sembolik bir nesneyi kullanarak yapmaktadır. Tüm bunların yanında, doğrudan hakim ideolojiye, yüzündeki “arsız” gülüşü ile agresif bir tavır sergilemektedir. Sanatçı, ayrıca, kendi bedenini sanatsal bir araç olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda, kendi seçimini sunarken, sanat nesnesinin kadın öznesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Çalışkan ve Iştın, 2017, s.2351).

Bu noktada yukarıdaki anlatıya bağılı olarak cinsellik, toplumdaki kimliklerin ve rollerin belirlenmesinde en önemli araçlardan biridir. Toplumsal rol dağılımının getirdiği hegemonya ile biyolojik ayrımların neden olduğu sıkıntılar kadınlar üzerinde daha sınırlayıcı ve baskılayıcı olmuştur. Günümüz toplumunda başlı başına bir sorun olarak karşımıza çıkan cinsellik, kadın üzerine yazılmış bir takım senaryolar etrafında şekillenmektedir. Kadının varoluşunu daha tehditkâr bir hale getiren cinsellik mevzusu şüphesiz sanatta temsillerini bulmuştur.



Görsel 43. Shirin Neshat, İsimless, Jelâtin gümüş baskı üzerine 14x11 inç (35,6x27,9 cm), 1996.

(<https://detschlich.wordpress.com/photography-self-and-landscape/secondary-research/shirin-neshat/>)

İran'lı sanatçı Neshat'ın İsimless (Görsel 43) adlı, fotoğraf çalışmasında Neshat'ı bir oğlan çocuğuyla çıplak bir vaziyette görürüz. Oğlan çocuğu vücudunun güzelliğiyle sergilenmektedir ve bedenine çizilmiş desenlerle kendini ortaya koymaktadır. Çocuğun elinden tutan Neshat ise arkasındaki beyaz fon ile siyah peçenin oluşturduğu bir zıtlık ilişkisi

içerisindedir. Aslında peçenin tarihi islamiyetten önceki eski medeniyetlere dayanır. İran peçe kültürünü, Mezapotamya'dan almıştır. Kadının baştan aşağı siyah bir çarşafı kapatılması eril hâkimiyetin, kadın üstündeki tahakkümünün ve denetlemesinin somut bir göstergesidir. Ataerkil toplumlarda erkek kadını ötekileştirerek kadına hâkim olmaya çalışmıştır. Bu çalışma toplumda erkeklere tanınan bedensel özgürlüklere karşın, kadın bedeninin ötekileştirildiğini yok sayıldığını bunun yanı sıra gizlendiğini gözler önüne sermektedir.

2.3.Çağdaş Sanatta Tekinsizlik Bağlamında Kadın Söylenceleri

Bugün kadın ekseninde dönen birçok sorun, kadınların ortak söylencesini oluşturmaktadır. Geçmişte de bugün de kadınların yaşadıkları sorunlar toplumsal cinsiyet bağlamında oluşan, toplum tarafından yöneltmiş kadın-erkek rollerinin ve imgelerinin sonucudur. Bu noktada kadın ve erkeklik imgeleri dinin ve kültürün çağlar boyunca oluşturmuş olduğu geleneğin aktarımıdır.

Dinsel kültürün yaydığı değerler ve imgeler, gerçeklik hakkında bize anlattığı öyküler ya da mitoslar, tanrısal alanın tasavvur ediliş biçimi ve bunun çerçevesinde örülen tasarımlar, hep o kültürde yaşayan kadınların rolleri, statüleri ve imgeleri ile yakından bağlantılıdır (Berktaş, 2019, s.17).

1960'larda başlıca Amerika ve Avrupa'da İngiltere ve Fransa olmak üzere birçok alanda toplumsal ve siyasal bir mücadele olarak ortaya çıkan kadın meselesi, ataerkil düzenin kadına yönelik tavrın sorgulanması gayesinde başlamıştır. Bu noktada özellikle kadın sanatçılar, ataerkil düşüncenin kendilerine biçtiği rolleri reddederek, sanatsal duruşlarında kadınlara özgü bir bakış açısı yolları geliştirmişler ve sonucunda fenimizm güçlü bir hareket olarak var olagelmiştir. Bu bağlamda kadın sanatçıların ilk felsefesi Feminizmi, kuramsal, toplumsal, siyasal bir çerçevede sanatta güçlü ve politik bir hareket olarak görebilmekteyiz.

“Kişisel “politik kılındığı” bir yaklaşımlar bütünü olan Feminist Sanat, 1960 sanatın tanımının, içeriğinin, ifade biçimlerinin ve malzemesinin sınırlarını genişletebilmiş bir akım olarak sanatta 1960 sonrası post modern sürecin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır” (Antmen, 2008, s.244).

1960 sonrası çağdaş sanatta feminist eğilimler, dönemin kadın hareketleri ve düşüncelerinden beslenmiştir. Kadın kimliğinin doğuştan olduğu düşüncesi kadının sosyal ve ruhsal süreçlerinde varlığının belli bir öze dayanmasıydı. 1960 sonrası feminist düşünce ile birlikte kadın kimliğinin doğuştan değil de kültür tarafından belirlendiği düşüncesi yaygınlık kazanmıştır (Ümer, 2018, s.249). Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültürüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen “ilk kuşak” feminist sanatçıların ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmişlerdir (Antmen, 2008, s. 242).

“Feminist sanatın ilk yıllarında icra edilen konular daha naif daha minör duygular etrafında oluşurken ikinci kuşak feminist sanatçıların değindikleri konular daha cesur daha rahatsız edici bir üsluba dönüşmüştür” (Dönmez Aydın, 2017, s.46).

20.yüzyılda alternatif sanat arayışları içerisinde olan kadın sanatçılar tarafından, toplumda kadınının yeri ve cinsiyet rolleri yeniden ele alıp kurgulanmıştır. Bu bağlamda feminist hareketlerden bağımsız olarak düşünölemeyecek feminist sanat pratiklerini, 1960 sonrası sanatçıların günümüz koşullarıyla yeniden yorumladığı beden ve cinsiyet üzerine uygulamalarından yola çıkarak tekinsizlik ve söylen bağlamında ele alınmaya çalışılmıştır. Genellikle sansasyon yaratan, sınırları zorlayan sanatçılar, tekinsiz kavramı bağlamında ele alabileceğimiz işler üretmişler ve seyircilerin sanata olan bakışını da sorgulatmışlardır. Bu noktada Kristeva'nın abjecti ve Freud'un tekinsizi sanatla iç içe geçmiş iki kavramdır.

“Unheimlich” (tekinsiz) kelimesinin anlamı Freud için “bir yandan tanıdık ve benimsenebilir bir şey anlamına gelir, öte yandan ise gizli ve gözden uzak tutulan” demektir. Gizli kalması gereken, düzenin devam etmesini sağlayan bir durum ya da nesne eğer bir edimden etkilenirse ortaya tekinsizlik duygusu çıkacaktır. Yani düzenin bozulacağı bir kirlenme, dehşet hali, dağılma, yok olma kaygısı (Ümer, 2018, s.65)

Tanıdık gelmeyen tanımlayamadığımız görüntünün ardında hissedilen bir duygu durumudur tekinsizlik. Tanımlayamadığımızı tanımlamak göremediğimizi görünür hale getirmek için simgelere sembollere ihtiyacımız vardır. Tekinsiz olan bireyde kaygı, kuşku, endişe ve belirsizlik gibi duygu durumları uyandırabilir.

1982 yılında Julia Kristeva tarafından Powers of Horror: An Essay on Abjection, adlı bir yayın sanat dünyasında 1980'lerden 1990'lara kadar etkili olacak ve kurban olarak görülen vücudun okunmasını sağlayacak bir kelimeyi sanat dünyasına katmıştır: İğrençlik–the abject. Kristeva iğrençlik kavramını vücudun kişisel ve içsel yönleri olarak tanımlar, bunlar toplum içinde uygunsuz sayılan hakir görülen unsurlardır; vücut fonksiyonları ve salgıları gibi. Sanat çevrelerinde çok popüler olan bu kitabın ardından 1993 yılında Whitney Museum'da, Abject Art: Repulsion and Desire in Amerikan Art–İğrençlik Sanatı: Amerikan Sanatında Tiksinti ve Arzu- adlı bir sergi açılır. Bu sergide vücut zarar görmüş, yaralı, acı çeken, perişan ve düzeni bozulmuş olarak yer alır. Aynı zamanda bu vücutlar üzerinden cinsiyet, cinsellik, etnik kimlik gibi politik yönlerde aktarılmaktadır. Vücutlara genellikle kan, sperm, dışkı, kusmuk gibi sıvı ve salgılar da eşlik eder (2007, s.14 akt: Şener, 2014, s.70).

Bu noktada Kristeva'nın Abject kavramıyla kadın sanatçıların bedensel süreçleri, regl kanaması, kusmuk ve dışkıları yani iğrenç olanla ortaya koyulmuştur. Böylece kadın sanatçılar tarafından etkili bir dil olarak kullanılan abject kavramı, kadınlara dair olan güzellik algısını yıkmış ve toplumsal cinsiyet bağlamında da kadına yönelik eleştiriler getirmekte etkili olmuştur. Kristeva'nın iğrenç kavramına sanatta yaygın olarak başvurulmaktadır. Kiki Smith, vücut uzuvlarına yaptığı göndermeler: iç organlar ve salgılar ile Kristeva'nın bu kavramıyla sık sık anılır (Görsel 44-45). Kiki Smith'in bu üretimleri, bedenini tamamen dışarıya atmaya yönelik fonksiyonları üzerine odaklanır.

Kristeva bu fonksiyonları şöyle açıklar:

Yiyecekten, kirden, atıktan, pislikten tikslenme. Beni koruyan spazmlar ve kusmalar. Beni kirden, dışkıdan, pislikten ayıran ve uzaklaştıran iğrenme ve mide bulantısı. Bu dönüşüm yolculuğunda, hıçkırığın ve kusmuğun yarattığı kasılmadan kendimi doğururum. Bu sıvılar, bu kir, bu dışkı, yaşamın zor katlandığı, ölüm sıkıntısıyla katlandığı şeylerdir. Ölümle karşı karşıya kaldığımda, yaşayan varlık olma halimin sınırlarında yer alırım. Bedenim canlılığını bu sınırlardan alır. Bu atıklar yaşayabilmem için atılır (Kristeva, 2018, s.15-16).



Görsel 44. Kiki Smith, “İç Organlar”, 1990. (<https://www.wikiart.org/en/kiki-smith/second-choice-1989>)



Görsel 45. Kiki Smith, “Tale”/ Kuyruk, 1992.
(http://projects.mcah.columbia.edu/courses/fa/htm/fa_ck_smith_k_1.htm)

Smith'in Tale isimli (Görsel 45) çalışmasında, emeklerken gördüğümüz kadının bedeni ile dışarısı arasında bir unsur olarak betimlenen kuyruk, vücudun dışarıya atılmış olduğu bir dışkı ile birlik içerisinde. Bu noktada bize iğrenç gelen dışkı, Smith'in kuyruğunda, kadın bedeninden atılması gereken geçici bir parçasıdır. Kadın ve erkekler için ortak dışkı olmanın yanı sıra mahremde olan dışkı, beklemediğimiz bir şekilde kadın bedeninde tekinsizliğin temsili olarak yer alıyor.

Smith'in Abject Art³ olarak değerlendirebileceğimiz yapıtları arasında; bedenın iç organları, kaburgaları, bedenın dışkıları ve cinsel organları gibi çeşitli bedensel süreçler araştırılır (Görsel 44).

Kitle kültürü tarafından tek bir güzelliğin formüle edilmesinin yanında bugün çağdaş sanatta tekinsiz kavramı, sanatta estetik bir kırılma yaratmıştır ve bugün tekinsiz bir estetik ulam olarak bizi karşılamaktadır. Bedeni bir medya gibi durmadan yeniden tasarlayan, performanslarında en uç noktalara çıkan Orlan, "Carnal Art" (Görsel 46) adlı performansında, kadın öznesinin güzellik ölçütü bağlamında şekillenmesini eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla yüzünü yeniden biçimlendirmiştir.

Orlan fantasmalarına⁴ uyan bir cerrahiye, hastalık ya da ruhsal acıyla ilgili herhangi bir gönderme yapmaksızın, kendi kişisel kullanımı için saptırır; amacı cazibesini artırmak, yaşlılıkla mücadele etmek ya da reddettiği bir benlik imgesini düzeltmek değil, yalnızca mümkün bedenselliklerle deney yapmak, sonsuz bir vestiyerden ödünç alınmış bir giysi gibi, işlenebilen ve işlenebildiği için arzulanan ikinci el bir teni üstüne giymektir. Cerrahi burada tıbbi meşruiyetin dışında işler, kendini dönüştürmek ve öznenin fiziksel formuyla özdeşleşen bir sanat eseri yaratmak için kullanılan bir araca dönüşür. Epidural anesteziden sonra cerrah ve ekip üyeleri, önemli terziler tarafından dikilmiş giysileriyle, ayrıntılarıyla programlanmış bir dramaturjiye uygun olarak işe koyulurlar. Bir tür barok seromonide dans sözle, resim video görüntü ya da fotoğrafla, tiyatroyla, plastik sanatlarla, tenle ve bıçakla iç içe geçer. Performans video sistemlerle desteklenir ve Paris, Toronto, New York gibi şehirlerdeki çeşitli

³ Abject kavramı, iğrenç, aşağılık, yasaklanmış, dışlanmış olarak Türkçeye çevrilebilir. Bu kavramdan yola çıkan sanatsal eğilimi "İğrenç Sanat" olarak adlandırabiliriz. Abject ya da İğrenç olan şey dışladığımız ancak yine de kendisine karşı bir çekim hissettiğimiz, kendimizle ve dünyayla ilgili kuralcı ve katı düşüncelerimize zarar veren, dünya ve benlik algımıza dair güvenimizi ve cesaretimizi kıran şey olarak tanımlanabilir. İlk olarak, Julia Kristeva, Korkunun Güçleri'nde çocuğun pre-oedipal dönemde anneden kendini ayırırken deneyimlediği tiksinti ve korkuyu anlatmada iğrençlik kavramını kullanır (Doğan, 2017, s.421-436). Abject (iğrenç) sanat: Abject sanatın kökleri; Hermann Nitsch'in hayvan cesetleri ve kanı bir törensel bir şekilde sunulduğu vücut ve performans sanatlarına dayanır. Abject sanat için beden; performanslarla üzerinde müdahaleler yapılan bir nesneye ya da üzerine kavramlar yüklenen bir hale bürünür. Abject sanatta sanatçının bedeni; izleyici üzerinde rahatsız edici bir etki uyandır. 1960 sonrasında gelişen süreçte vücut sanatının yaygınlaşmaya başlamasının ardından, özellikle 1970 sonrasında beden kavramının değişik şekillerde irdelenmesi sonucunda (...) 1980'li ve 1990'lı yıllarda Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Helen Chadwick, Gilbert-George, Robert Gober, Kiki Smith ve Jake-Dinos Chapman birçok sanatçının işleri bu teori ile bağlantılıdır (Çolak, 2011, s.38-46).

⁴ Fantasma, gerçekte var olmadığı halde gözün var gibi gördüğü imge, görme yanıltısı.

galeri ve müzelerde canlı yayınlanır. Ameliyat sahnesi bir atölyeye, cerrahi müdahaleye gösteriye ve aynı zamanda sunulan yapıtın bir kısmına dönüşür. Fotoğraflar, çizimler, resimler, sanatçının kanını ve beden yağlarını içeren kalıntılarla performans ve video kaydı devam eder (Breton, 2014, s.46).

Beden sürekli yenilenerek ve sınırsız değişiklere kayıt olarak devingen bir alana dönüşmüştür. Her estetik müdahale vücudunun ona geri verdiği dönüşümü sergilemekte ve plastik cerrahinin sunduğu yeni kimlikleri tekrar tekrar giymektedir.



Görsel 46. Orlan, Carnal Art, (Performans-Fotoğraf), 1993.
(<https://www.fotomuseum.ch/en/explore/situations/30536>)

Ataerkil yapının getirmiş olduğu güzellik mitiyle beraber bugünkü toplumlarda arzulanan kadın bedeninin formlarını eleştirdiği estetik ameliyatlarıyla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirmiş ve Orlan için artık bedeni bir otorite formu olmuştur. Ve dolayısıyla kendi bedeni üzerinde karar vermekte ve uygulamakta özgürdür. Orlan için beden tekrar tekrar modifiye edilecek veya yeniden düzenlenecek bir alandır.

Teninden ya da en azından yüzünden cinsiyet hatlarını silerek, satirin kökten formu altında hem dişiliği hem erilliği afişe eder. Boynuzları, beden formunu kendi keyfine göre kullanma, onunla yetinmeme ve yaşam oyununu bir beden oyunu kılma isteminin gösterişli imzasıdır. Özne metafizik bir hal alır. Cinsiyetin ötesinde, biyolojinin ötesinde, kökensele beden adı bir süs eşyasıdır, değişken bir kolâjdır; birey kendi rötuşlarını hiç sakınmadan yapar, çünkü beden de cinsiyet de artık kutsal madde değil, benliğin başkalaşması için malzemedir. Kendi kendini dünyaya getirme, kendini fiziksel olarak keyfine göre inşa etme, bir kimliğe indirgenmeyi kökten reddederek arzuladığı bir kimliği

geçici olarak sırtına geçirme yönündeki bireysel istemi orlan son noktasına vardırır (Breton, 2014, s. 48).

Tıpkı bir kıyafet gibi giyip çıkarılan bir bedene dönüşen Orlan'ın kimliğinden bir başka bakış açısında doğma düşleminden gelmektedir. Estetik ameliyatlarda, kendinden doğma düşlemini ele alan Orlan her defasında kendi görünümünü yabancılaştırmıştır. Böylelikle kendinden doğma düşleminin hayat bulduğu ameliyatlarda, seyircide Orlan'ın yabancılığına ortak olmuştur.

Aynı zamanda bu performansların yaratımı bedenini kışkırtılmasıyla tekinsizlik bağlamında işlenmiştir. Bu tür sanatsal performanslar karşısında bakış önemlidir. İster istemez seyirci eylemin tekinsizliğine karşı durmak için çareyi bakışı çevirmekte bulur. Çünkü bu tür eylemler seyircilerinin sınırlarını zorlamaktadır. Devamında gelen kışkırtmayla, kendi bedenini sahneye koyan orlan dışillikine karşı bakışı derin bir şekilde sorgular. Genel olarak söylemek gerekirse tekinsizlik kavramı Orlan'ın performanslarıyla bütünleşmiştir. Ve artık Orlan'ın bir parçası niteliğindedir. Tekinsizlik evcilleşmiş ve eylemlerinin merkezinde yer alan bir olgudur.



Görsel 47. Eleanor Antin, “Geleneksel Bir Heykeli Yontmak” 148 jelâtin gümüş baskı ve metin panelleri, her biri 17,7 x 12,7 cm, 1973. (<https://www.richardsaltoun.com/exhibitions/75/overview/>)

Klasik mermer veya bronz bir heykelden ziyade Antin'in ürettiği şey, çıplak vücudunun 148 siyah beyaz fotoğrafının yer aldığı bir çalışmaydı (Görsel 47). Antin kadınlar için popüler bir dergide önerilen diyet planını uyguladıktan sonra diyetle kaldığı gün süresine karşılık gelen 37 yatay sütun halinde düzenlemiştir. Her satır arka, ön ve yan profilleri gösteren beş fotoğraftan oluşur, altta her gün saat ve sanatçının ağırlığı listelenen bir metin paneli bulunur. Kendisini geleneksel bir heykel olarak gören antin yontma görevini diyet listesine vermiştir. 1 ay boyunca tuttuğu diyetle yaklaşık üç buçuk kilo vermiştir. Bunun kayıtları olarak her gün fotoğraflarını çekmiş ve değişim geçirdiğini göstermek üzere kendisini bir heykel olarak sunmuştur. Klişeleşmiş güzelliği ve kadınlık kavramlarını ele alan Antin, bedenini görsel bir zevkten ziyade eleştirel bir biçimde sunar, böylece kadınların tasvir edildiği yolların bir eleştirisini de sunmuş olur.



Görsel 48. Janine Antoni, *Gnaw/Kemirgen*, 1992. (<http://www.janineantoni.net/gnaw>)

Antin'in bakış açısına benzer bir örnek olarak Antoni' de kadın bedeninin nasıl olması gerektiğini, toplumun beğendiği mankenlerin ölçüsüne sahip olmak için rejim

yapılmasıyla ilgili işleriyle bilinir. Çalışmalarının genel tavrı ideal kadının nasıl olması gerektiğine dair sorgulamalardır. Performans ile heykelin bir arada eritildiği bu çalışmada Antinin heykeli kendi bedeni olmuştur (Görsel 48).

Kemirgen, adlı işi 600 kilo çikolata küpü ve 600 kilo domuz yağı olmak üzere aynalı kozmetik vitrininden oluşur. Ağzını bir araç olarak kullanan Antoni, devasa boyutlardan oluşan çikolata ve domuz kütlelerin köşelerini kırarak kütleleri dişleriyle kemirmiştir. Sonuç olarak dev kütleleri kemirme işi, tüketici kültürüne, güzelliğe, sanat tarihi kültürüne ve ideal ölçülü klişeleşmiş kadına bir eleştiri niteliğindedir.



Görsel 49. Sally Hewett, “Deri altında kardeş 2”, likra, dolgu, nakış, dikiş, tohum incileri, kapitone kasnağı, 48 x 48 x 20 cm, 2013. (<https://mrstitch.com/sally-hewitt-interview/>)

Görsel 50. Sally Hewett, “Hair Beauty”, jarse ve nakış ipek, nakış kasnağı 15 cm çapında, 2017. (<https://mrstitch.com/sally-hewitt-interview/>)

Geleneksel nakış kültürünün toplumdaki yerini sorgulayarak çeşitli beden imgelerini kumaşla bir araya getiren Sally Hewett, işlediği nakışlardan bambaşka dünyalar yaratmaktadır.

Sanatta ideal kadın temsiline eleştirel bir dille yaklaşan Hewett, kumaşlara göğüs, vajina, göbek, kalça gibi vücut organlarını ince detaylı bir şekilde işlemektedir (Görsel 49-50). Alışageldiğimiz estetik anlayıştan çok uzaklaşmış sanatçı; göğüs, göğüs kılı, dudak, kalça, kalçada sivilce, selülit gibi vücuttaki yara izlerini büyük bir gerçeklikle işleyerek güzellik ve çirkinlik kavramlarını irdeler. Aynı zamanda sıradan kasnak işlemlerin aksine toplumun bedene yönelik algılarını işler. Hewett'in çalışmalarının temelinde sunulan veya sorgulanan yüzyıllar boyu süregelmiş, arzu nesnesine dönüşmüş kadın temsiline yerine, hayatta bütün kusurlarıyla var olan bedenin bütün değişimlerini açık seçik sergileyen yaşamın faili olan kadındır.



Görsel 51. Judy Chicago, “Yemek daveti,” ahşap, seramik, kumaş, metal boya, 463x1280x91,5 cm, 1974-1979. (<https://kadngazetesi2016.wordpress.com/2017/05/09/judy-chicagoaksam-yemegi-partisi/#jp-carousel-3647>)

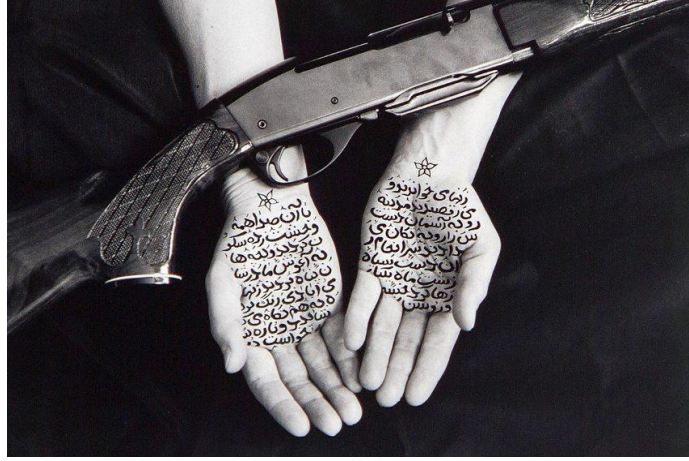
Judy Chicago'nun Dinner Party adlı çalışmasının (Görsel 51) yapımı 1974'te başlamış ve yüzlerce kadının katıldığı iş ortaklığıyla 1979 yılında tamamlanmıştır. Kadının cinsel organına göndermelerde bulunan üçgen masa, her bir kadına ayrı tutulan tabaklardan oluşmaktadır. Ve bu tabaklar soyutlanmış vajina imgelerini içermektedir.

Özenle hazırlanmış masa 39 temsili (tabak) ile büyük bir ziyafeti çağrıştırmaktadır. Yemek masasında bulunabilecek, işlenmiş örtülerin, altın renkli kadehlerin ve çatal bıçakların yanı sıra kelebek motifleriyle bir bütünlük oluşturmuş dişilik organının ön plan açtığı tabaklar dikkat çekmektedir. Bu dişilik organları parçalanmış bedenlerin ve bedenin yalnız egemen kültür tarafından vurgu yapılan organına yöneltmiştir. Üçgen formlu masanın içi 999 kadının imzası ile doludur. Masanın üç kolu farklı dönemleri temsil etmektedir. Mitolojik kadın figürlerinin temsili için oluşturulmuş bu kolların ilkini prehistorik çağlardan Roma dönemine kadar olan süreç oluşturur. İkinci kolu Hıristiyanlıktan Reform dönemine kadar olan süreyi ve üçüncü koluda 20.yüzyıla kadar uzanan süreci temsil etmektedir.

“Pek çok kadının katılımıyla gerçekleşen bu kolektif proje, feminist sanat üretiminin en simgesel yapıtlarından biri olarak anılır. Enstelasyon, tarihsel süreçte unutulmuş yüzlerce kadının anısını çağrıştıran bir görsel üretimi bir araya getirir” (Antmen, 2008, s.53).



Görsel 52. Shirin Neshat, Women of God /Allah'ın Kadınları serisi, 1997.
(<https://tr.pinterest.com/pin/483574078738796677/>)



Görsel 53. Shirin Neshat, Women of God /Allah'ın Kadınları serisi, 1997.

(<http://www.artnet.com/artists/shirin-neshat/stories-of-martyrdom-from-the-series-of-women-of-F-nBGGKnFZSKDahT6PEZA2>)

İran asıllı sanatçı Shirin Neshat genellikle kadın figürlerini farsça kaligrafiyle süslediği fotoğraf çalışmalarıyla tanınır. Neshat'ın işlerinin zemininde kadın olgusu yer alır. Kadın olmaya dair yaşanan zorluklar, baskılar, kuşkular ve sorgulamalar her zaman neshat'ın işlerinin özeğinde yer almıştır. “Allah'ın Kadınları”, İranlı hâkim zihniyetin istemeyecekleri türde bir eleştiri sürgünü niteliğindedir (Akman, 2005).

1993 ile 1997 yılları arasında “Allah'ın Kadınları” (Görsel 52-53) adlı fotoğraf serilerinin büyük bir çoğunluğunu kendi oto portreleri oluşturur. Siyah beyaz fotoğraflarda kadın imgelerinin yerleşimiyle, kadınların elleri, yüzleri, ayakları bedeninin belirli bölümleri hariç dinen görünmesinde sakınca olmayacak şekilde farsça yazılar yazarak kurgulanışıdır. Bu seri içerisinde gördüğümüz kadınların bedenlerine temas eden ellerinde tuttıkları silah ögesidir.

Toplum içinde kadınların politikleşmesinin ve militarize edilmesinin sembolleri olarak yazılar ve silahlar kullanılmıştır. Batı'dan bakıldığında Neshat'ın sanatının Doğu'da ve ülkesinde ciddi bir izleyici potansiyeli yoktur. Neshat daha çok Avrupa'da ve Amerika'da ki entelektüellerin dikkatini çekmektedir. Aslında Fars alfabesi olsa dahi Arap harfleri olarak anlaşılan metin hangi dilde yazılırsa yazılsın ve hangi metni anlatırsa anlatsın İslâm'ı sembol etmektedir. “Allah'ın Kadınları”nda anlatılmak istenen, Ortadoğu'daki iktidarların beden politikalarının üzerinden ortaya çıkan kadın kimliğinin oluşturulmasına işaret etmektedir. Kadının vücudunda görünen sınırlı yerler (eller, yüz ve ayaklar) sosyal yaşamda kadının varlığını gösterebildiği sınırlandırılmış alanlar ile benzerlik göstermektedir. Gösterilmesinde sakınca olmayan vücudun belli alanları veya kadının var olmasının

mümkün olduğu alanlar inanç otoritesi altında şekillenmesi bir bütünlüğü de beraberinde getirmektedir (Akman, 2008).



Görsel 54. Martha Rosler, “Mutfağın Göstergelimi”, Video (siyah beyaz, ses), 6 dk 09 sn, 1975.
(<https://rachelcave2017.wordpress.com/2017/02/21/martha-rosler-semiotics-of-the-kitchen/>)

Rosler’in mutfağın göstergeleri (Görsel 54) geleneksel kadın rollerinin arkasındaki dayatmaların açığa çıkarıldığı bir çalışmadır. 1960’larda Fransız şef Julia Child tarafından Amerikan televizyonunda yayını gerçekleştirilmiş popüler “pişirme gösterileri” programını parodiler. 6 dakikalık video gösteriminde, Rosler’in beden hareketleri ve mimikleri kadınların rollerindeki öfkenin keskin bir biçimde karakterize edildiğini gösterir. Televizyon şovlarına benzer bir şekilde kaydedilen video “semiotics of the kitchen” yazılı tabelayı göstermesiyle başlıyor. Rosler bizi Klasik bir mutfakla karşılıyor. Devamında olmazsa olmaz ev kadınlarının haşır neşir olduğu mutfak önlüğünü giyiyor. Ve video sürecinde kullandığı tabak, çatal, bıçak, rende, kepeç, tava, kavanoz gibi mutfak nesnelerini gösteriyor. Ama her mutfak nesnenin işlevini bir tavırla gösteriyor. Yani Rosler sadece bu eşyaları

göstermekle yetinmiyor sert bir tavırla saldırgan ve şiddet içerikli hareketlerle gösteriyor. Kadının dili olan bu mutfakta, bıçaklama, vurma, itme ve fırlatma eylemleri göze çarpıyor.



Görsel 55. Mona Hatoum, No Way III, Paslanmaz çelik, 11 × 25 × 29 cm, 1996.
(<https://archive.newmuseum.org/exhibitions/279>)

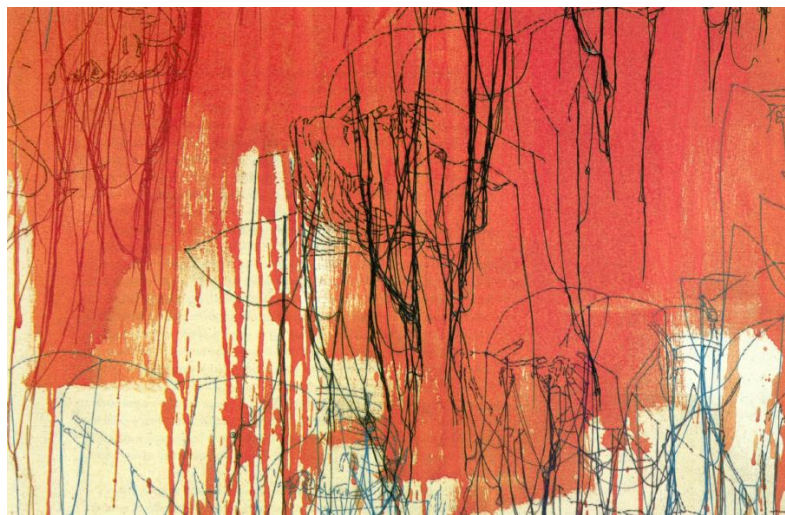
Rosler'in bu çalışmasına benzer bir bakış açısı Mona Hautom'dan gelir (Görsel 55). Rosler'in mutfağın göstergelerinde kullanmış olduğu dil bir nevi silah gibidir. Bu noktada nesnelerin işlevi değişmiştir.

İşlev değişikliği Mona Hautom'un No Away çalışmasında da gözlemlenmektedir. Kepçenin deliklerini çelik pimlerle doldurmuştur. Hautom'un sözleriyle kepçe artık işlevsel değildir ancak bir kişiye zarar vermek için kullanılabilir. "Tekinsiz olmaya başladı ve silah gibi tehdit edici bir nesneye dönüştü". Oysa mutfak, mutfak eşyaları ve ev eşyaları mekân tarihsel olarak kadınlıkla ilişkilidir, şiddet ve silahlar ise erkeklere ve erkekliğe daha çok ilgilidir. Hem Rosler hem de Hatoum, eşyalara beklenmedik bir erkeksi tutumlar yükleyerek mutfağın kadınsı çağrışımlarını baltalıyorlar (Schulunberg, 2015, s. 80).

Nesneler işlevlerinden sıyrıldığında, o nesne yeni bir anlam kazanarak yeni bir bağlamda var oluyor. Bu bağlamda Hatoum'un nesnesi tehditkâr bir nitelikte şiddet motiflerini ortaya çıkarıyor. Ve kırılğanlığın yanında sonuç olarak eleştirel bir ev çağrışımı ortaya koyuyor.



Görsel 56. Ghada Amer, “Gray Lisa”, Acrylic, embroidery, and gel medium on canvas, 190 x 190 cm. Courtesy of Deitch Projects, New York, 2000. (<http://www.artnet.com/artists/ghada-amer/grey-lisa-HLrdV923BfXZzA6TmZTubg2>)



Görsel 57. Ghada Amer, “Red Diagonals (detail)”, Acrylic, embroidery and gel medium on canvas, 182 x 182 cm. Courtesy of Deitch Projects, New York, 2000. (<https://pg2009.files.wordpress.com/2009/06/ghada-amers-hybrid-pleasures-june-091.pdf>)

Genel olarak Ghada Amer'in işlerinin çerçevesini, kadının cinselliğinde yasaklanmış hazlar oluşturur. Bir multimedya sanatçısı olarak tanıdığımız Amer, çalışmalarının çoğunda cinsiyet ve cinsellik konularıyla ilgileniyor. Sıklıkla kadınlık, cinsellik ve İslam kültürü konularını ele alır. En dikkat çeken çalışmaları kadınların pornografik görüntülerine atıflarda bulunan resimleridir (Görsel 56-57). Amer'in kullandığı kadın porno starları ve porno starlarının ticari erotikten üretilen posterlerinin kullanımı, Mısır'ın muhafazakâr dini İslam'ın değerlerine tepki olarak dogmatik katılığına meydan okuyor ve cinsellik konusundaki farklı zeminlere dikkat çekiyor.

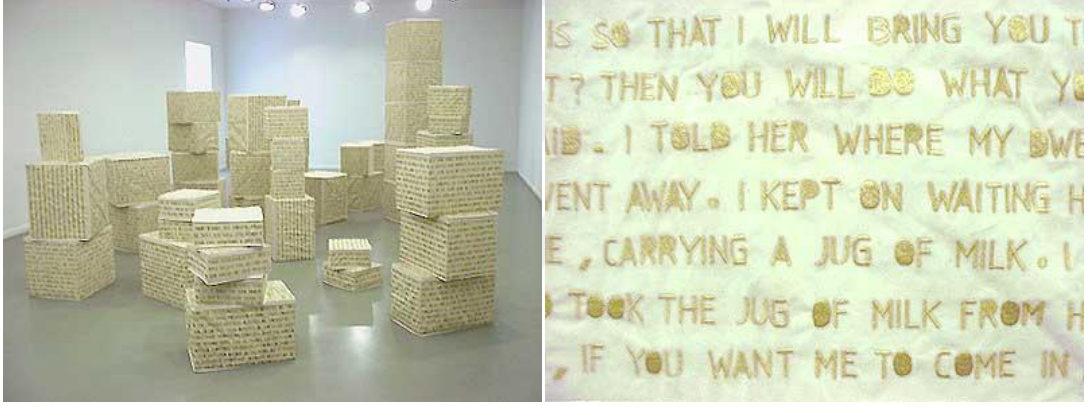
Amer'in işlemeli resimleri, etkisiz erotiklerden bedensel zevke geçer. Gray lisave Red diagona gibi işler incelikle hazırlanmış cinsel eylemleri çekinmeyerek açık şekilde gösterir. Görüyoruz ki, her iki resmin yüzeyle tek veya birleştirilmiş kadın figürlerinin, cinsel faaliyette bulunan tasvirlerini içeriyor. Kadınların cinsel organlarını da gösteren bu dikilmiş görüntüler, mastürbasyon ya da birbirlerini okşayan, kadının cinsel zevkini tanıtıyor. Rosa martinez ile bir röportajında Amer şöyle başlıyor: “kadınların zevkenden bahsediyorum. Kadınlar vücutlarını sevmeli ve onları baştan çıkarma için gerçek bir araç olarak kullanılmalıdır.” (Auricchio, 2001, s.30).

Söz konusu düzenlemelerde bu görsellerin tekrarıyla Amer, tabu olanı sıradanlaştırarak bir kırılma yaratmaya çalıştığı söylenebilir. Böylelikle resimlerindeki kadın imgesi, nesneleşen kadın imgesinden özneleşen kadın imgesine evrilirler. Bu noktada Ghada Amer'in çalışmalarında, arzusuna sahip çıkan ve iktidar söylemine karşıt ve ona rağmen kadının geleneksel malzemesi olan iğne iplik ile kendine özgü bir dil oluşturduğunu söyleyebiliriz (Demirtaş, 2018, s.825).

Jean Baudrillard'ın “Baştan Çıkarma Üzerine” adlı kitabında dişil hazzı şöyle savunur;

Bu, her şeyi üreten, her şeyi konuşuran, her şeyin haz almasını sağlayan, her şeye söylem bulan bir kültürde dişilin güncel tarihidir. Ayrı bir cinsiyet olarak dişilin, değer olarak dişilin belirsizlik ilkesi olan dişil aleyhine ilerlemesidir (eşit haklar, eşit haz). Cinsel kurtuluş, yalnızca dişil hukukun, konumun, hazzın dayatıldığı bu stratejiyle mümkündür. Cinsiyet olarak dişil ile cinselliğin çoğaltılmış kanıtı olarak hazzın aşırı ışıklandırılması ve sahneye konması. Porno ise hepsini açıkça sergiler. Apaçıklık, haz ve anlamlılık üçlemesi olarak porno, haz duyan dişilin bu denli kuvvetli bir biçimde yükseltilmesinden başka bir şey değildir. Bundan böyle kadın haz duyacak ve neden haz duyduğunu da bilecek. Bütün dişilik görünür hale getirilmiş olacak, haz ise cinselliğin amblemi. Belirsizlik de son buldu, sırlar da. Kökten müstehcenlik başlıyor artık (Baudrillard, 2005, s.31).

Bu alıntının, Amer'in işlerini destekler nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Cinsel hazzın temelleri mitolojiye dayanmaktadır. Örneğin Sümer mitoslarında kutsal görülen cinsellik edimi, hazzın doruklara ulaştığı cinsel birleşmelerden oluşuyordu. Oysa Orta Çağ'da tanrının ahlak çerçevesinde zevkten uzak durmak yeğleniyordu. Bilhassa kadınlar açısından hazza varmak şöyle dursun, cinsel istek duymak bile çok kötü bir günah olarak algılanıyordu. Bu anlatılar tek tanrılı dinlerin kutsal kitaplarında da işlenmiştir. Ve bugün günümüz söylencelerinde yansımıştır, örneğin yine Ghada Amer'in haz ansiklopedisi bu bağlamda inceleyebileceğimiz bir iştir.



Görsel 58. Ghada Amer, “Encyclopaedia of Pleasure-Haz Ansiklopedisi” mixed media with embroidery, 2001. (http://www.sudsandsoda.com/notes/ghada_amer2.html)

Amer'in haz ansiklopedisi işi 2001 yılında yapılmış büyük bir enstelasyondur (Görsel 58). Bu enstelasyon dört farklı boyutta 57 kutudan oluşan beyaz kumaşla kaplı altın rengi iplerle nakşedilmiş yazılardır. Amer'in bu işinde yer verdiği pasajlarda kadının hazzını, zevkini ön plana çıkarmış ve onları sandıklar gibi fermuarlı kutulara İngilizce dilini kullanarak dikmiştir.

Amer, haz ansiklopedisinden belirlediği bölümlerin seçimi hakkında özellikle ansiklopedinin kadınlardan söz eden bölümleri göstermeyi tercih etmiştir. 57 kutunun 7.bölümü âşıkların cinsel birlik görüşleri, 8.bölümü heteroseksüellik üzerine, 12.bölümü kadınların övgüye değer estetik nitelikleri üzerine, 13.bölümü kadın davranışları ve seçilmiş kadın üzerine, 14.bölümü kadınların cinsel birleşmesi üzerinden oluşuyor. Devamında ise 16.bölümü çekici kadın üzerine, 40.bölümü bakire

olanın, bakire olmayana göre avantajları üzerinden okumalardan oluşmaktadır. (Schulenberg, 2015, s.80-82).

“The Encyclopaedia of Pleasure” olarak bilinen bu eser, Ebu Hasan Ali Ibn Nasr El Katib tarafından Allah adına yazılmış olup, tamamen İslami bir metin olarak kabul edilmektedir. Ansiklopedinin amacı insan cinselliği üzerine o dönemki İslami bilgiyi bir araya getirmektir. Daha çok ilmi olan bu metin, şevk uyandıracak şekilde erotik bir metin değil, öğretmek ve tartışmak için yazılmış, etkileyici bir kapsama sahiptir. Ayrıca bu eserde, Kuran’dan alıntılar yaparak diğer önemli İslami teologların ve âlimlerin fikirlerini anlatmakta, sosyal uygulama, fikir ve atasözleri ile destekler sunmaktadır. Ghada Amer’in ansiklopediyi seçmiş olması öncelikle tarihsel bir iade-i itibar hareketidir. İslam tarihinin erken dönemine ait, İslam’ın gelişmekte ve güçlenmekte olan bir din olduğu, baskı ve tepki içermediği, İslami ve Arap âlimlerin bilim ve ilerlemede başı çektiği bir anı, günümüze taşırken bizlere İslam kültürünün tarihi gücünü ve Batı kültürü üzerindeki etkisi ve onunla olan etkileşimini gösterme çabası olarak nitelendirilebilir. Ghada Amer, ansiklopediyi oluşturan toplam kırk iki kısımdan yedisini seçip, kadın hazzı ve cinselliği üzerinde duranları öne çıkararak hem Arap dünyası hem de Batı kültüründeki cinsiyetler arası eşitsizliğe dikkat çekmeye çalışmıştır (Demirtaş, 2018, s.826).

Sonuç olarak Haz Ansiklopedisi dini bir kitaptan çok insanın cinselliğini ele alan bir anı olarak kalmıştır. Amer çalışmalarında birçok kültürde ortak olan kadınların ezilmesi gibi evrensel sorunlar üzerinde de durmuştur. Asıl duruşu kadının cinselliğini savunması ve ona sahip çıkmasıdır. Tam da bu noktada Amer arzusuna sahip çıkan bir sanatçıdır. Hannah Wilke ve Carolee Schneeman gibi Amer’de kadın hazzının savunucusu olan bir geleneğin içindedir.



Görsel 59. Hannah Wilke, “Starification Object Series/Yıldızlaştırılmış Nesne Serisi”, 1974-82. (http://inpursuitofmore.com/img_5176/)

New York'ta yaşayan sanatçı Hannah Wilke, beden sanatına dayanan benzer bir stratejiyi benimser; işlerinde “kadınların duygularının ve fantezilerinin ortaya çıkmasına izin vererek yeni bir sanat tipinin doğmasını” amaçlar. Yıldızlaşmış Nesne Serisi adlı işinde (Görsel 59) şöyle der: “Ben sanatım. Sanatım da bana dönüşüyor.” Wilke, bedeninin duruşu ve vajina şeklindeki sakız parçalarını açıktaki kısımlara yapıştırmasıyla bedeninde gerçekleşen değişim ile harflerdeki küçük bir değişiklik ya da oynamayla bir sözcüğün ya da sözcük dizisinin anlamının değiştirildiği dil arasında bir denklik kurar. Kendini yaralama yıldızlaştırmaya dönüşür. Wilke'nin açıklaması şöyledir: “Benim sanatım baştan çıkarmadır.” Verdiği pozlar, erkek dergilerinin orta sayfalarında yer alan fotoğraflara benzer; bakışları nü tablolarının ve Playboy dergisinin farazi erkek izleyicisine yöneltilmiştir. Hannah Wilke'nin yıldızlaşmış nesne serisi, bir yandan kadın bedeninin nesneleştirilmesine, öte yandan insanların Yahudi, Müslüman, Hristiyan, beyaz, zenci gibi ayrımlar üzerinden ötekileştirilmesine yönelik ironik bir performansın fotoğrafik kayıtlarından oluşur. Wilke burada izleyicinin çiğnediği sakızlarla kendini bedenini damgalamıştır (Antmen, 2008, s.257-258).

Kadınla ilişkilendirilen baskıcı sosyal ve estetik standartlardan özgürleşme yollarını arayan bir diğer sanatçı da Schneeman'dır.



Görsel 60. Carolee Schneeman, “Eye Body 36 Transformative Actions/ Gözlenen Beden” 36, kamera için dönüştürücü eylemlerden bir fotoğraf (27 siyah beyaz fotoğraf) 1963-1973.
([https://br.pinterest.com/pin/575686764837729189/?amp_client_id=CLIENT_ID\(&mweb_unauth_id={{default.session}}&url=https%3A%2F%2Fbr.pinterest.com%2Famp%2Fpin%2F575686764837729189%2F](https://br.pinterest.com/pin/575686764837729189/?amp_client_id=CLIENT_ID(&mweb_unauth_id={{default.session}}&url=https%3A%2F%2Fbr.pinterest.com%2Famp%2Fpin%2F575686764837729189%2F))

1963 tarihli gözlenen beden adlı eserinde Schneemann kırık aynalar, motorlu şemsiyeler ve ritmik renk birimleriyle dolu bir “tavanarası ortamı” yaratmıştır. Sanatın bir parçası olmak için kendisini yağ, tebeşir ve plastik dâhil çeşitli malzemelerle kaplamıştır. Daha sonra dönüştürdüğü bu ortamda, fotoğraflarını İzlandalı sanatçı Erro'nun çektiği otuzaltı “dönüştürücü eylem”gerçekleştirmiştir (Arnold, 2019, s.68).

Sanatta politik ve kişisel bir özgürlük alanına dönüşen Schneeman'ın bedeni, kadının erotik ve cinsel bir obje olarak algılanmasını sorgulamaktadır. Eye Body (gözlenen beden) (Görsel 60), Meat Jo (Et Mutluluğu) ve Fuses (Birleşme) gibi bu performanslar kadın cinselliğinin ön plana çıkarıldığı eylemlerdir.

“Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkekle kadın arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır” (Berger, 2014, s.47). Berger, böylece “eril bakış” kavramını ortaya atıp tanımlıyor. Batı sanatındaki pek çok çıplak kadın resminin erkeklerin zevki için yapıldığını söylüyor. Kadın özne ancak edilgen ve kullanılabilir olduğunda var oluyor. Erkek daima ideal bir seyirciye, kadın ise kuşatılmış estetik bir arzu nesnesine indirgenmiş ve dolayısıyla insanlıktan çıkarılmıştır (Barret, 2015, s.254).

Bu noktada Schneeman kendini seyredilen bir nesneye dönüştürmüştür. Aslında Schneemann'ın kendisini nesneleştirmesinde şunu söyleyebiliriz; sürekli olarak seyredilme duygusunu yaşayan kadın hayatı boyunca bir türlü kurtulamadığı bir durumdur ve bu da sürekli olarak bir huzursuzluk, tedirginlik ve tekinsiz bir durum olarak ilerler. “Sürekli seyrediliyor olmak, kadını ve hayatı boyunca kısılcasına alan ve bir türlü kurtulamadığı huzursuzluk duygusuyla eşanlı olarak seyreder” (İnceoğlu ve Kar, 2016, s.84).

Toplumsal cinsiyet ve tüketim toplumu meselesi bağlamında incelenen sanatçı örnekleri bugün birer kadın söylencelerini sunmaktadır. Bu bağlamda yapılan söylence okumalarında, sanatçılar çoğunlukla kendi bedenlerini kullanarak ya da beden üzerinden anlatılardan hareket ederek toplumsal cinsiyet ile tüketim toplumunda dayatılan kadın temsilleri yıkmışlardır. Kadın sanatçılar tarafından ele alınan güzellik, cinsiyet ve cinsellik gibi temalardaki gerçeklikler bazen yalnız sahici bir temsili değil; kaygının ve tekinsizliğin temsilini de oluşturmuştur. Tekinsizlik kavramı bugün sanatta ve estetik düşüncede güçlü bir şekilde karşımızda durmaktadır. İdeal estetik düşüncesinin yerini tekinsiz, kaygı, arzu, acı ve haz ortaklığı almıştır. Ve beden, olanca önem kazanmış gibidir. Artık vurgulanan, güzel görünümlü bedenler değildir. Bedenin tamamını tehdit edip tehlikeye sokan işlemler, parçalamalar, eklemeler ve çıkarmalar vurgulanarak ön plana çıkarılmıştır. Bugün beden hiç olmadığı kadar politikleşmiştir. Kadın bedeninin bir metaya indirgendiği feminist sanatın

odaklandığı ve ön plana çıkardığı beden kavramı geçmişte olduğu gibi bugün de sosyal ve sanatsal alanlarda yer almaktadır.

3. GÜZELLİK SÖYLENİ BAĞLAMINDA UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Postmodern dönemde kadın kimliğinin inşasında medya söylemleri önemli rol oynamaktadır. Bugün beden toplumun yapısıyla birlikte kültürel değerleriyle şekillenerek günümüze dair algıları yansıtmaktadır. Bu durumda tüketim toplumunda insanlara birçok yoldan beden formları empoze edilmektedir. Kimliği oluşturan en önemli öge olan bedende ön plana çıkan güzel ve genç sıfatları bugün bir söylence konumuna taşınmıştır. Başta popüler kültürün medya kitle iletişim araçları, televizyon, reklamlar, sosyal medya, güzellik ve kozmetik ürünleri daima bu efsaneleri, birer güzellik söylemlerine dönüştürmüştür. Ve toplum kadına bedeni üzerinden zayıflık ve mutlak güzelliğe sahip olmak gibi estetik olgular, dayatmıştır. Böylelikle geçmişten günümüze medyanın dayattığı güzelliğin bir sembolü olan zayıflık ve incelik kavramları bütün kadınların ortak söylencesini oluşturmuştur. Baudrillard tüketilen nesnelere arasında, bir nesneyi ayırır çünkü o nesne daha güzel ve daha kıymetlidir.

Bu nesne bedendir. Bin yıllık bir püritanizm çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçimi altında bedenin “yeniden keşfi” ve reklamda, modada. Kitle kültüründeki (özellikle de dişil bedenin ki bunun neden böyle olduğunu açıklamak gerekecek) mutlak-varlığı bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültü, gençlik, zariflik, erillik/dişillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakârca uygulamalar, bedeni kuşatan arzu söyleni, bunların hepsi bedenin günümüzde *kurtuluş nesnesine* dönüştüğünün tanığıdır (Baudrillard, 2013, s. 149).

Burada Baudrillard’ın “kurtuluş nesnesi” nitelemesi kadınların özgürlüğe ve mutluluğa kavuştuğunu gösterir. Fakat ironik olan belirli kalıplar dâhilinde mutluluğa erişilmesidir. Günümüzde kadın ve bedeni, toplumda farklı kimliklerle ve rollerle medyaya yansımaktadır. Ve aynı anda medya tarafından iletilen mesajlar toplumu ve bireyi yönlendirmektedir. Güzellik algısı da tam bu şekilde meydana gelmektedir. Güzellik

endüstrisinin yarattığı ideal kadın imajı, çeşitli mecralar yoluyla toplumdaki bireylere benimsetilmektedir. Tüketim toplumunda beden üzerinden oluşturulan söylemler, bedenis kısılacı altına almaktadır. Bugün beden tüketilen bir nesneye dönüşmüştür. Yaratılan güzellik miti kadınlara kusursuz bir imaj sunar, belirli kalıplar dâhilinde güzellik ölçütlerini dayatarak kadınlara yetersiz olduklarını hissettirir ve bu yetersizlik hissinden kurtulmanın yolu da ancak güzellik endüstrisinin ürünlerini satın almakta yatmaktadır. Güzellik endüstrilerinin ve medya ortaklığıyla üretilen güzellik mitleri, medya yoluyla iletilir. Fonksiyonu ise kadınları sonsuz tüketime çağırmaktır çünkü bu endüstriler, devamlılığını güzellik söylemlerine borçludur.

Medyanın güzellik söylemleri televizyon dizilerinden, televizyon programlarına, sosyal medyadan, reklamlara, reklamlardan güzellik filtrelerine, kozmetiğe, kadın dergilerinden estetik cerrahiye, kadın birçok güzellik söylemi ve tüketim çerçevesinde bu kıskaçların arasında sıkışıp kalmıştır. Aynı zamanda bu mecralar tüketimi besleyen teşvik eden söylemlerin önde gelen taşıyıcılarındandır Ve bugün kuşkusuz her kadın güzellik mitinin taşıyıcısı olmuştur.

“Beden, hergün medya ve popüler söylem tarafından yeniden biçimlendirilmekte, ideal vücut ölçülerine sahip ikonlar her an kadınların arzularını canlı tutmak üzere ortada salınmaktadır” (İnceoğlu ve Kar, 2016, s.78).

Cosmopolitan, Elle, Vogue, Instyle gibi başlıca dergilerde yer alan ünlü isimlerin kusursuz fiziki görünüşleriyle oluşturulan görseller ve kapaklarda dikkat çeken yazılar, ideal bir beden imajı sunarak bireylerde talep yaratmaya çalışır. Söz konusu bu eleştirilerinin ve düşüncelerin yansımalarını, sanatçı Barbara Kruger’in çalışmalarında görmek mümkündür. 1970’li ve 1980’li yıllarda Barbara Kruger’in kolaj tasarımlarında beden, cinsiyet ve iktidar gibi kavramların eleştirisi ön plana çıkmaktadır. Bu yıllardan itibaren günümüze kadar kadın üzerinden ilerlenmiştir. Özellikle kadın tanımlamaları tüketim kavramlarıyla bağlanarak, reklamların vazgeçilmez bir unsuru olmuştur.



Görsel 61. Barbara Kruger, “I shop therefore I am” , (Alışveriş Yapıyorum, Öyleyse Varım), 1987. (<http://www.diken.com.tr/i-shop-therefore-i-am-barbara-kruger/>)

Dergilerden, takvimlerden, sağlık/güzellik rehberlerinden seçtiği hazır imgeleri bunlardan yansıyan mesajlar yerine kendi saptadığı mesajlarla tekrar dolaşıma sokan Kruger, toplumda özellikle kadınların arzularını şekillendiren söylemleri açığa çıkarmayı amaçlamıştır. Eski bir grafik tasarımcı olarak reklam imgelerini ve dilini kendisine mal ederek yeniden üreten kruger, erkek egemen medyanın yarattığı kadın stereotipleri üzerinden erkek bakışın şekillendirdiği dünyada kadın olmanın anlamını sorgulamıştır (Antmen, 2010, s.279).

Bir fotoğraf ve yazınsal müdahaleyle oluşturulan bu kolâjda Kruger (Görsel 61), filozof Descartes’ın “düşünüyorum, öyleyse varım” cümlesini hatırlatıyor ve “alışveriş yapıyorum, öyleyse varım” diyerek, insanların fikirlerinin yerine sahip olduklarıyla tanımlandığı marksist tüketim toplumunu açık bir şekilde eleştirmektedir.

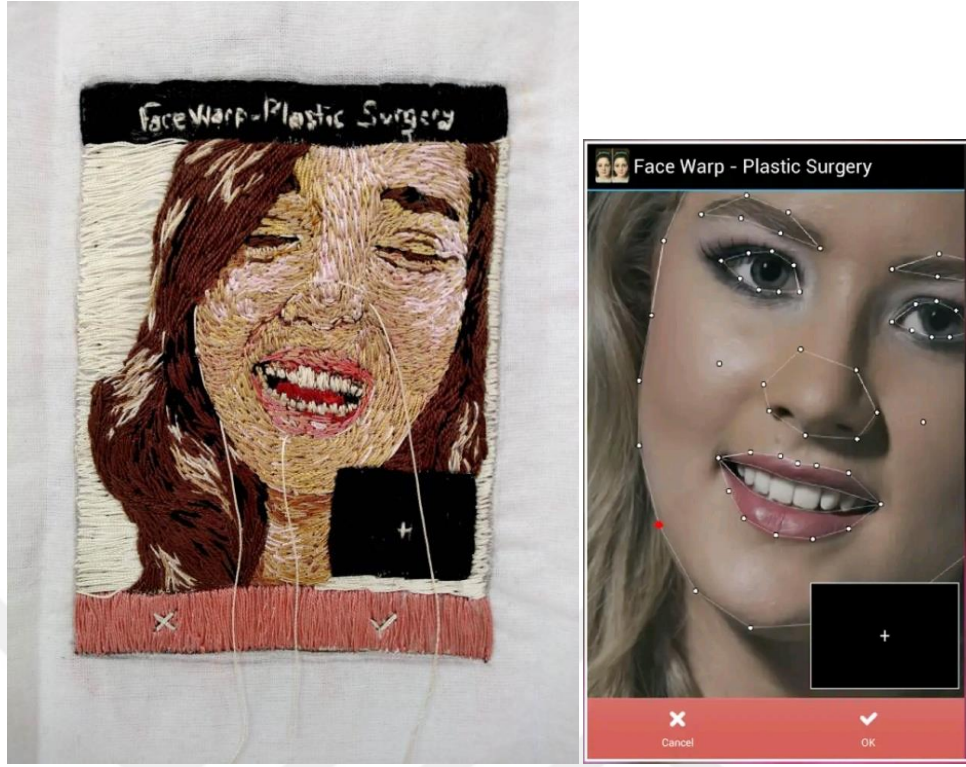
Onun tüketim toplumundan haberler veren kocaman siyah beyaz fotoğrafları, bazen sade bazen de müdahale sonucu reklam afişi havasına sokulmuşlardır. Bazılarının üzerinde İngilizce olarak ‘Yeterince Eğlendik mi?’, ‘Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım’ ya da ‘Göründüğümüz Gibi Değiliz’ gibi yazılar vardır. Birtakım tarihsel göndermeleri olmakla birlikte, bu yazıların dikkat çektiği asıl şey, tüketim ve eğlence duygusunu sürekli körükleyen medyanın ikiyüzlülüğüdür (Yılmaz, 2013, s.394).

Bu bağlamda Kruger gibi, bir diğerk sanatçı Jeny Holzer'in işlerinde de yazınsal müdahalelerle gerçekleştirdiği tüketime dönük eleştirileri (Görsel 62) görmek mümkündür.



Görsel 62. Jenny Holzer, “Beni Arzularımdan Korum - Truisms serisi”, Led ışık kurulumu, 1982, New York Times Square. (<https://artapoliticalvoice.weebly.com/jenny-holzer.html#>)

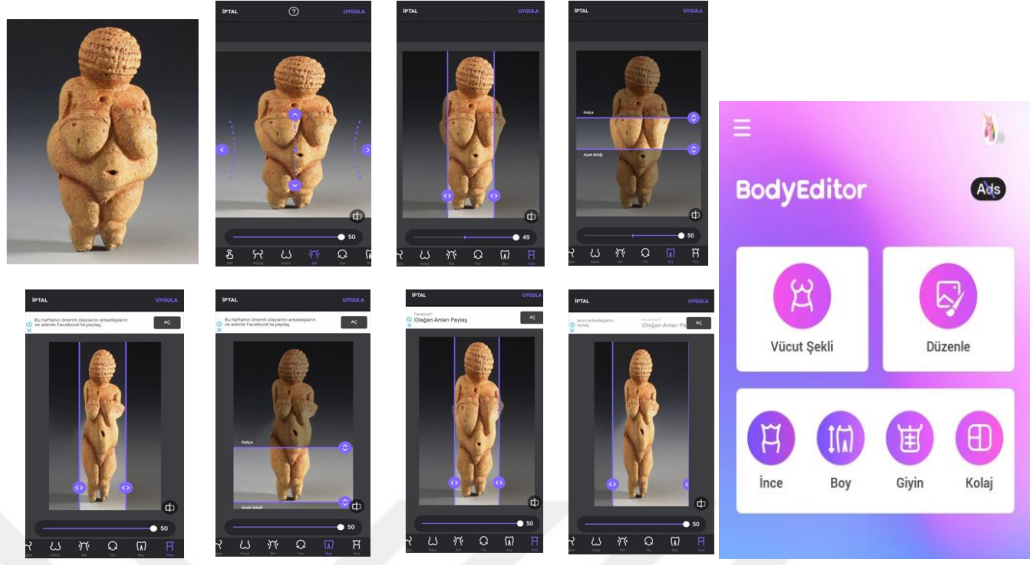
Jenny Holzer'in eserleri genel olarak tüketim kültürünün ne tür bir birey, ne tür bir toplum yarattığına odaklıdır. Holzer'in sözleri, kolektif bilinçaltına yönelen bir iç ses gibidir: “Protect me from what I want: Beni Arzularımdan Korum!” Holzer'in bu eseri, bir galeri ya da müze ortamından çıkmış, gündelik yaşamla ilgili olması nedeniyle, günlük yaşantımızın akıp gittiği işlek caddelerde devasa boyutlarda sergilenmiştir. Fakat günümüzde, anlamının tüketim kültürüne karşı eleştirel bir gönderi içerdiğini anlasak da bu esere baka baka alışveriş yapmaya gidecek kadar koşullandırıldık ve robotlaştırıldık (Dede, 2015, s.29).



Görsel 63. Sümeyye Aydemir, “Filtresiz Güzellik”, Kumaş Üzerine Nakış Tekniği, 15x20 cm, 2020.

Görsel 64. Google Play Store Uygulaması Warp- Plastic Surgery görseli, 2020.

Güncel bir söylem olarak “güzellik söylemi” geçmişte olduğu gibi bugünde aynı etkisini sürdürüyor. Bir tüketim toplumu içerisinde yaşıyoruz ve hep kadınların güzel olmasına yönelik, yoğun bir güzellik imgelerine maruz kalıyoruz. Bugün günümüzde yüz ve fiziksel kusursuzluğa ulaşma gayesiyle kullanılan yöntemlerden biri play store uygulamaları ve sosyal medyadaki güzellik filtreleridir. Bende Google Play Store güzellik uygulamaları Face Warp- Plastic Surgery ile Body Editör den yola çıkarak görsel 63 ve görsel 65’te ki çalışmaları yaptım. Filtrelerde gösterilen çekici, güzel ve mutlu görünen kadından ziyade uygulama filtresinde verilen kusursuz imaj mesajlarını umursamayan gülen bir portre sunulmaktadır (Görsel 63). Aynı zamanda filtrede düzeltilmesi gereken yerleri gösteren beyaz çizgilerin sınır tanımadan kırıldığını görebilmekteyiz. Bu çalışmalar sosyal ağlardaki görünümünü iyileştir söylemine bir eleştiri niteliği taşımaktadır.



Görsel 65. Sümeyye Aydemir, Body Editör 8 kare, Fotoğraf düzenlemesi, A4, 2020.

Görsel 66. Google Play Store Uygulaması, Body Editör görseli, 2020.

Gerçekliğin ve düzmecenin birer alanı olarak tanımlayabileceğimiz uygulama filtreleri ve sosyal medya filtreleri, Baudrillard'ın kavramıyla birer “benzeşim” mekânını oluşturmaktadır. Gerçekliğin olmadığı yerde taklidinde olamayacağı fakat sadece benzeşimlerin olduğu bu benzetim alanında, kişiler, kendilerini hayal ettikleri kişi olarak sunarlar. Bu ortamlarda kişilerin fiziki olarak görünümü, kendisinin yapacağı çıkarmakleme, inceltme gibi bir takım modifiyelerle belirleyebileceği bir durumdur. Uzun ve ince bacaklar- artı boy ve kilo bedenın dışarıya karşı nesnel durumu için aynı zamanda da bedenın öznesi için önemlidir. Çeşitli imgeler aracılığıyla bir kişinin fiziksel özelliğine dikkat etmesi ve daima bakım yapması gerektiği gösterilir. Öyle ki tüketim toplumlarında güzellik imajı incelikten ayrı düşünülemez.

Baudrillard, yağ ve şişmanlığın başka yerlerde ve çağlarda (Paleolitik ve Neolitik çağlardan 19.yüzyıla uzanan güzellik imgesi sayıldı) güzel sayıldığını söyler. Bu durumda tüketim toplumunda yağ ve şişmanlığın yerini ince ve narin kavramları almıştır. Bugün body editor uygulaması vücudu mükemmelleştirmenin söylencesini sunmaktadır. Görsel 65 Body Editör 8 kare adlı çalışmada, Willendorf Venüsü Body Editor uygulamasında bir takım vücut

modifiyelerine uğramıştır. Ve günümüzdeki ince kadın temsilleri arasındaki uzaklaşmaya değinmektedir.



Görsel 67. Sümeyye Aydemir, “İsimsiz”, Kumaş Üzerine Nakış, 30x33 cm, 2020.

Görsel 67 isimsiz adlı çalışma, Willendorf Venüsü üzerine işlenmiş yazıyla birlikte oluşturulmuştur. Günümüz güzellik ölçütünün zayıflık olduğu ve kilolu kadınlar için “Kilo ver” ifadesi sürekli maruz kalınan ve yüze vurulan bir ifadedir. Bu noktada kilolu bir bedene sahip karakterler de kendileriyle ilgili şu yorumda bulunabilmektedirler “zayıflamam lazım”. Yukarıdaki çalışmada değinilen imgenin yanı sıra dikkat çeken sözlü imayı vurgulamaktadır. Bir uygulama filtresinde göze çarpan kilo ver cümlesini Willendorf Venüsü’nün kusursuz güzelliğine bir eleştiri niteliğinde işlenmiştir.



Görsel 68. Sümeyye Aydemir, “Morfik Alan I”, Kumaş Üzerine Nakış, 25x45 cm, 2020.

Tartı ve makyaj alanı olarak tanımladığım, morfik alanlar adını verdiğim görsel 68 ve görsel 69’ da ki çalışmalar, yine ortak bir söylemceye değinmektedir.

Rupert Sheldrake’a göre evrende sürekli tekrarlanan olaylar birer morfik alan oluşturur. Morfik alanlar insanların düşünsel, eylemsel ve inançsal paylaşım alanlarını oluşturmaktadırlar. Böylece ortak bir bellek oluşturulur ve oluşturulan bu ortak bellekler birbirlerine bağlanarak titreşim alanları oluşturur.

Bugün morfik alanlar olarak tanımlayabileceğim tartı kilo kontrolü için herkesin kullandığı vazgeçilmez ve ortak bir nesne niteliğinde, makyaj alanı da aynı şekilde

vazgeçilmez bir unsur. Çağımız toplumunda tıpkı sembolik bir yapıştırıcı gibi olan incelik kavramı kadın kimliğinin bir nesnesi olarak kodlanmıştır.



Görsel 69. Sümeyye Aydemir, “Morfik Alan II”, Kumaş Üzerine Nakış, 25x25 cm, 2020.



Görsel 70. Sümeyye Aydemir, “Alışveriş Ritüeli”, Tuval Üzerine Nakış ve Akrilik Boya, 50x50 cm, 2020.

Görsel 70, Alışveriş Ritüeli adlı çalışma efsane cuma haftası, kadınlar günü indirimi, sevgililer günü indirimi ve %50'ye varan indirimler gibi çağdaş yaşamın yaratmış olduğu ticari özel günlerin temsilini sunmaktadır. Bugün alışveriş merkezleri ve kozmetik mağazaları, tüketicilerin indirim günlerine özel ritüellerini gerçekleştirebilecekleri mekânlar haline gelmektedir. Bu bakımdan; tüketiciler bu ritüelleri gerçekleştirmek için mağazalara yönelebilmekte, mağzalar ise tüketicilere sundukları farklı ve deneyimsel seçeneklerle, onların zevk ve eğlence beklentilerini karşılayarak, hazzı alışveriş değerini arttırabilmektedir. Mağazalar indirim günleri alışverişlerinde ürün çeşitleriyle, özel indirim fırsatlarıyla ve kampanyalarla tüketicilere bir ritüel mekanlarını oluşturmaktadır.

yaratılmaktadır. Bunlar; yaşlanma karşıtı bakım ürünlerinin yarattığı mitler bilim miti ve sonsuz gençlik miti, daha dolgun daha parlak saçlar kusursuzluk ve güzellik miti, güzel kadın miti, sağlık miti, doğallık mitlerini sunmaktadır. Görsel 71, mistik tüketici adlı çalışmada çiğnenip atılan bu sakızların üzerinde güzellik mitinin sunduğu bir takım sloganlar yer almaktadır. Bu sloganlar genellikle güzellik dergileri kapağında alınmıştır. Yüzyıllara dayanan güzellik algısının kıskacında sıkışıp kalmış kadın, sonsuz ve kısır döngüde kalmaktadır. Sürekli devingen bir şekilde var olan, tekrar tekrar maruz kalınan sloganların günümüz söylencesinde dillere sakız gibi pelesenk oluşuna eleştiri niteliği taşımaktadır.



Görsel 72. Artemis, Bereket Tanrıçası.

(<https://sanatkaravani.com/anadolu-bereketinin-simgesi-efesli-artemis-heykeli/>)



Görsel 73. Sümeyye Aydemir, “Kusurlu Güzellik”, Tuval, sakız üzerine çizimsel müdahale, 30x30 cm, 2020.

Kutsal kadın tanrıça Artemis’in bereket temsili ile estetik cerrahi etrafında şekillenmiş günümüzdeki kadın temsillerinin arasındaki uzaklaşmaya değinen bir çalışma olarak görsel 73 “Kusurlu Güzellik” adlı çalışma, eril bakış açısının ve güzellik endüstrilerinin yarattığı kadın temsillerine karşı bir eleştiri sunmaktadır. Bir zamanlar kadının üretkenliğini ve bereketi simgelemek için bir sembol olarak kullanılan göğüsler bugün estetik cerrahinin kurbanı olmuştur. Kusurlu göğüsler sakızlardan oluşmakta, sakız kullanılmasının nedeni ise estetiğin günümüz söylencesinde dillerde sakız gibi pelesenk oluşudur. Birçok sakızdan oluşan bu çalışma, bugün estetik ameliyatların evrenselliğine de değinmektedir.

4. SONUÇ

Söylen her ne kadar geniş bir alan olsa da bu tezde söylen kavramının sınırları özellikle toplumsal cinsiyet ve tüketim toplumu etrafında şekillenmiş kadın odaklı anlatılar üzerinden çizilmiştir. Bu konuyu sınırlamaktaki amacım çağdaş sanatta feminist kadın çalışmalarına “söylen” kavramı ile yeni bir bakış açısı sunmaktır. Böylece bu tez çağdaş sanatta kadın söylenceleri odaklı bir anlatımı ortaya koymuştur.

Mitosların ortak zeminini oluşturan insan ve içinde bulunduğu kültürel konumudur. Mitoloji temelinde ele aldığım kadın imgesi, daha çok kültürel kurgulara ve bu kültürel kurgulardanda belleklere aktarılanlara dayanmaktadır. Kadın imgesinin mitsel kökeni bölümünününden hareketle, mitolojiden miras aldığımız kadın imgesinin günümüzde yaşadığımız çağın getirdiği güncel söylenleri ve ortak motifleri oluşturarak yeniden karşımıza çıkmış olduğu saptanmıştır. Bu bağlamda kadın sanatçıların çağımızın getirdiği kimlik, cinsiyet ve ideal beden söylenleri üzerinden sorgulamaları incelenmiştir. Ve bu sorgulamaların bazen kaygının ve tekinsizliğin de temsilini oluşturduğu saptanmıştır. Böylelikle sanatta bir direniş hareketi olan feminizmin, neticede sanatta politikleştiğide görülmüştür. Özellikle 1960 sonrası çağdaş sanat feminist perspektifinde gelişen söylemler, cinsiyet rolleri, kimlik ve bedeni kuşatan kültürel kodlamaların imgelerinin eleştirisini yansıtmaktadır. Çağdaş sanatçı kendi mitsel imgesini tanrı, tanrıça ve kahraman gibi kutsal bir söylence yerine günümüzün getirmiş olduğu ideal kadın temsillerinin, güzellik ve çirkinlik kavramlarının, cinselliğin ve kimliğin rol aldığı çalışmalarla yaratmaktadır. Bununla birlikte bazen sanatsal ifade araçlarında değişmiştir. Amer, Chicago ve Hewett gibi sanatçılar tarafından, feminen bir malzeme olarak kumaş ve iplik toplumsal alanda bireysel ifadelerle ele alarak yeniden yorumlanmıştır.

Güncel bir söylen olarak, güzellik söyleni bağlamında yapmış olduğum uygulama çalışmalarının yanı sıra “çağdaş sanatta tekinsizlik bağlamında kadın söylenceleri” bölümünde de incelenmiş sanatçı çalışmalarının sonucunda, hem toplumsal cinsiyet hem de tüketim toplumu bağlamında (kitle iletişim araçları ve güzellik endüstrileri tarafından) sürekli “kadın” etrafında dönen ortak ve evrensel söylencelerin saptandığı sonucuna varılmıştır.

Sonuç olarak çağdaş sanatta mitolojinin emarelerini Dionisien felsefesiyle, tüketim kültürüyle Amerikan mitini yansıtan pop sanattan Andy Warhol'a, doğrudan mitolojik imgelerin betimlenmesiyle ve kendi mitini oluşturan bir modern şaman olarak Joseph Beuys'dan, Marina Abramovic'e kadar sanatçıların tutumlarıyla görebiliriz.

Kişisel mitolojiler bağlamında üretmiş olduğum çalışmalar, her ne kadar bireyselliğin ön planda olduğu 'ben' etrafında şekillenmiş olsada neticede bir birey olarak var olduğumuz hayatın gerçeklikleriyle örülü olduğuda ortaya koyulmuştur. Bu anlatılar kişisel sanat yolunda hikâyeleştirildiği ve gündelik yaşamın nesnelere kurulan bir anlatının betimlemelerine yoğunlaşmaktadır. Çalışmalarımın genelinde kullandığım, çok eskilere dayanan geleneksel dantel ve nakış tekniği bugün yeniden yorumlanarak çağdaş sanat bağlamında ele alınmıştır. Bu malzemeyi kullanma sürecine geçişim aslında çocukluğumdan belleğime sızan kişisel hatıralardır. Eski bir geleneğin parçası olmasının yanı sıra kadına has bir nesne olması ve kadın için birçok anlamı içinde barındırmasıyla sanatsal alanda da feminist bir mücadelenin simgesi olarak görülen kumaş, iğne, iplik gibi malzemelerin kimlik kazanmasıyla zenginleşerek bugün benimde çalışmalarımın bir nesnesi haline gelmiştir. Tez çalışması kapsamında yapılan uygulama çalışmaları, tuval ve kumaş üzerine nakış tekniğiyle, tuval üzerine hazır malzeme ile yazınsal ve çizimsel müdahalelerle dokunuşlar, fotoğraf aracılığıyla oluşturulmuş çalışmalar ile kadın söylenceleri konusu ele alınıp incelenmiştir. Sonuç olarak kullanmış olduğum geleneksel malzeme ve teknik, çağdaş yaşamdakilerle örtüşerek çağdaş sanata bir anlatım dili olarak yansımıştır. Kumaş benim için Beuys'un yağı ve keçesi gibi kişiselleşmiş birer malzeme ve kişisel bir anlatım dilini oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2013). *Kimlikli Bedenler, Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. Sel Yayıncılık.
- Arnold, D. (2019). *Sanat Hakkında Kısa Bir Kitap*. (Çev: G. Atalay). Hayalperest Yayınevi.
- Akers, N. (2020, Ağustos 10). *Sanatçı Beyanı*. <https://normanakers.com/home.html>.
- Akman, K. (2008, Mayıs 02). *Orlan'ın Suretleri, Lebriz*.
<http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=10&articleID=179&bhcp=1>
- Artun, A. (2015, Kasım 06). *Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlattan mı?* Skopbülten. <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlattan-mi/2677>.
- Auricchio, L. (2001). Works in Translation: Ghada Amer's Hybrid Pleasures. *Art Journal*, 60 (4), 27-37.
- Aytekin, A.C. (2014). Çağdaş Amerikan Yerli Sanatında Kızılderili Bir Bellek: Norman Akers ve Resimlerindeki Postmodern Alegori ve Semboller. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8-13.
- Barrett, Terry. (2015). *Neden Bu Sanat?/Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri* (Çev: E. Ermert). Hayalperest Yayınları.
- Başkan, F. B. (2011). Canavardan Kızkardeşe: Medusa Mitinin 20. yy Kadın Şairleri Tarafından Tekrar Yazımı. *Ankara: Edebiyat ve Bilim-I, II. Uluslararası Edebiyat ve Bilim-I Sempozyumu Bildirileri*, 91-92.
- Baştürk, E. (2017). Yaralanabilirliğin Kökenselliği Üzerine Bir Epilog. *Cogito*, (87), 41-55.
- Batuk, C. (2003). *Tarihin Sonunu Beklemek: Ortadoğu Dinlerinde Eskatoloji Mitosları*. İz Yayıncılık.

- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu* .(Çev: H. Deliceçaylı, F. Keskin), Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). *Baştan Çıkarma Üzerine*. (Çev: A. Sönmezay). (2.Baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Belge, M. (1997). *Tarihten Güncelliğe*. (1.Baskı). İletişim Yayınları.
- Berger, J.(2014).*Görme Biçimleri*. (Çev: Y. Salman). (20.Baskı). Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2019). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın Hristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*. (7.Baskı). Metis Yayınları.
- Bonnefoy, Y. (2000). *Antik Dünya Ve Geleneksel Toplumlarda Dinler Ve Mitolojiler Sözlüğü I. Cilt A-K*. (Çev: L. Yılmaz). (1.Baskı). Ankara.
- Breton, D. (2014). *Bedene Veda*. (Çev: A.U. Kılıç). Sel Yayıncılık.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (4.Baskı). Metis Yayınları.
- Butler, J. (2009). Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri. (Çev: B. Kovulmaz). *Cogito*, (58) 73-91.
- Caner, E. (2015). *Cinsellik Üzerine Toplumsal Fragmanlar*. (2.Baskı). Su yayınları.
- Caner, E. (2017). *Toprak ve kadın: Kutsal Fahişeden Bakire Meryem'e*. (2.Baskı). Su Yayınları.
- Çalışkan S. , Sabancılar I. (2017). Güncel Sanatta Evlilik, Düğün ve Kadın İmgesi: Gülsün Karamustafa, Şükran Moral, Canan Ve Gülçin Aksoy. *İdil*, 6 (36), DOI: 10.7816.
- Çığ, M. (1998). *İnanna'nın Aşk: Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme*. Kaynak Yayınları.
- Çolak, B. (2011). Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi - Dışarı; Kiki Simith'in

Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection. *Fe*, 3 (1), 38-46.

Daniels, M. (2014). *Bir Nefeste Dünya Mitolojisi*. (Çev: P. Üstel). (1.Baskı). İstanbul.

Danto, A.C. (2017). *Sanat Nedir*. (Çev: Z. Baransel). (3.Baskı). Sel Yayıncılık.

Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. (Çev: O. Taşkent, A.Ekmekçi). (1.Baskı). Ayrıntı Yayınları

Dede, E. (2015). *1960 Sonrası Tüketim Kültürünün Sanata Yansımaları*. Edebiyat Fakültesi.

Dönmez, Aydın, H. (2017). Kadına Biçilen Role Karşı Bir Direnme Yolu Olarak Feminist Sanat. *Yaşama Dergisi*, (33).

Doğan, H. (2017). Çağdaş Bir Eğilim Olarak Abject Art (İğrenç Sanat). *Akademik Sosyal Araştırmalar*, (46), 421-436.

Doğan, S. (2014, Aralık 03). *Avusturalya'nın Gizli Sahipleri Aborjinler*. Açık bilim. <http://www.acikbilim.com/2014/12/dosyalar/avusturalyanin-gizli-sahipleri-aborijinler.html>.

Direk, Z. (2014). *Cinsiyetli Olmak, Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. (4. Baskı), Yky Yayınları.

Eliade, M. (1999). *Şamanizm, İlkel Esrime Teknikleri*. (Çev: İ. Birkan). (1. Baskı). İmge Kitabevi.

Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*. (Çev: L. Arslan). Kabalcı Yayınevi.

Erbil, P. (2012). *Kibele'den Pandora'ya, Kadının Tarihsel Yenilgisi*. (3. Baskı). Arkadaş Yayınevi.

Erşen, C. (2017). Dokunma Rejimi: Kınlanlık, Yaralanabilirlik, Duyarlılık. *Cogito*, (87), 24-40.

- Esinoğlu, B. (1996). *Dinlerin Gizemi / Kurban–Yaratılış–Tufan Efsaneleri*. (1. Baskı). Ceylan Yayıncılık.
- Furuğ. (2008). *Yeryüzü Ayetleri*. (Çev: M. Aras). (1. Baskı). Can yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif Estetik*. (Çev: T. Acil). (1. Baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev: C. Çapan). (6. Baskı). V yayınları.
- Gen, E. (2012, Eylül 08). *Aşklar ve Köpekler (ve Sanat)* Skopbülten. <https://www.eskop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880>.
- Gezgin, İ. (2017). *Sanatın Mitolojisi*. (5. Baskı). Sel yayıncılık.
- Gögebakan, Y. (2017). Ortak Mitolojik Unsurların Çok Kültürlü Yapının Oluşmasına Etkisi Ve Bunun Sanatsal Yansımaları. *IJSHS*, 1 (1), 121-136.
- Işıksal Mercan, A. (2015). Sanatta Kişisel Mitoloji ve Minörlük Olgusu. *Sanat Tasarım*, (16), 136-139.
- İnceoğlu, Y. , Kar, A.(2016). *Kadın ve Bedeni*. (2. Baskı), Ayrıntı Yayınevi
- İz, Kemal M. (2013, Eylül 18). Salt'ta Bahar, "Vadedilmiş Bir Sergi"yle Devam Ediyor. Sanatatak. <http://www.sanatatak.com/view/saltta-bahar-vadedilmis-bir-sergiyle-devam-ediyor>.
- Kara, B. (2019). *Mitoloji ve Toplumsal Cinsiyet: şahmeran Miti*. (Tez no.563273) [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]
- Karakurt, D. (2011). *Türk Söylence Sözlüğü*. (1. Baskı).
- Kılıç, S. (2015). Lyotard: Fark Ve Çokluğun Anlatısı Postmodernite. *Temaşa. Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü*, (3), 114-125.

- Kılıç, Y. ve Uncu, E. (2011). Eski Mezopotamya İnanç Sisteminin Yunanlılara Etkisi (İstar-Aphrodite Örneği). *History Studies International Journal Of History*, 3 (1), 187-198. http://dx.doi.org/10.9737/hist_297
- Kramer, S.N. (1999). *Tarih Sümer’de Başlar / Yazılı Tarihteki Otuzdokuz İlk*. (Çev: H. Koyukan). Kabalcı Yayınevi.
- Kristeva, J. (2018). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme*. (Çev: N. Tural). (3.Baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Liebermann, M. (2011). *Resimde İmgelem*. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi. (Çev: S. Gürses). Küre Yayınları.
- Mascetti, M.D. (2000). *İçimizdeki Tanrıça, Kadınlığın Mitolojisi*. (Çev: B. Çorakçı), (1.Baskı). Doğan Kitapçılık.
- May, T. (2017). Neyi Olumlamalıyız? (Çev: Z. Serinkaya). *Cogito*, (87), 56-71.
- Ontiveros, E. (2020, Şubat 6). *Kadın sünneti nedir, hangi ülkelerde yaygın, neden durdurulamıyor?*.BBC Dünya Servisi.<https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-47137898>.
- Özsoykal, Ö. (2011, Ocak 01). *Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Türkçe Atasözleri ve Deyimlere Yansımaları*. Yeni Düzen. <http://www.yeniduzen.com/toplumsal-cinsiyet-rollerinin-turkce-atasozleri-ve-deyimlere-yansimasi-20567h.htm>.
- Plath, S. (2016, Şubat 25). *Boyunayım*. İzdiham. <https://www.izdiham.com/sylvia-plath-boyunayim-br/>.
- Randall, W.L. (2014). *Bizi ‘Biz’ Yapan Hikâyeler, Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*. (Çev: Ş.S. Kaya). (2.Baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Reed, E. (2012). *Kadının Evrimi I / Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye*. (Çev: Ş.Yeğin). Payel Yayınları.

- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*. (Çev: K.Akten, E. Cengiz, A. Ulaş Cüce, K.Emiroğlu, T.Kenanoğlu, T.Kocayiğit, E. Kuzhan, B. Odabaşı), (5.Baskı), İmge kitabevi.
- Serindağ, S. (2017, Kasım 18). *Lilith efsanesi*. Gaia. <https://gaiadergi.com/lilith-efsanesi/>.
- Schulenberg, A. (2015). Beyond Borders The Work of Ghada Amer, Mona Hatoum, Shirin Neshat, and Shahzia Sikander. *Radboud University Nijmegen*, 80-82.
- Stone, M. (2000). *Tanrılar Kadınken*. (Çev: N. Şarman). (1.Baskı). Payel yayıncılık.
- Şahin, H. (2013). Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere. *Karadeniz Araştırmaları*. 9 (36), 243-244.
- Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm*. (5.Baskı). İmge Kitabevi.
- Şener, S. (2014). Tekinsiz Ve İğrenç: Hiperreal Figür Heykelleri Ve Alışılmadık Vücutlar İçin Bir Okuma Önerisi. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 6 (6). <https://doi.org/10.20488/austd.03627>
- Şenyuvalı Demirtaş, G. (2018). Ghada Amer Sanatında Yasak Hazlar. *İdil*, 7 (47), 825-826. DOI: 10.7816.
- Tan, E. T. (2014). Mitolojik İmgeleri Tüketmek. *International Journal Of Human Sciences*, 141-147. DOI: 10,14687.
- Tecimer, Ö. (2005) . *Sinema Modern Mitoloji*. (1. Baskı). Plan B Yayınları.
- Timofeeva, O. (2018). *Hayvanların Tarihi, Felsefi Bir Deneme*. (Çev: B. E. Aksoy). (1.Baskı). Kolektif Kitap.
- Türk, A. ve Akkol, N. (2010). Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri ve işlerinin Değerlendirilmesi. *Karadeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (2).

Topuz Kurt, S. ve Erkanlı, H. (2016).Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Ve Erkeğe Atfedilen Anlamların Metafor Yöntemiyle Analizi. *Alternatif politika*, 8 (2).

Uzundemir, Ö. (2009). Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi: Percy Bysshe Shelley'nin Şiirinde Medusa, Nazım Hikmet'te Jokond, *Bilig*, (51).

Ümer, E. (2018). *Tekinsiz ve Temsil: Romantizmden Postmodernizme Bir İnceleme* (1.Baskı), Pales Yayınları.

Yalom, M. (2002). *Memenin Tarihi*. (Çev: A. Gün). Çitlembik Yayıncılık.

Yılmaz, M. (2013). *Moderden Postmoderne Sanat*. (2. Baskı). Ütopya Yayınları.

Y. Dökmen, Z. (2009). *Toplumsal Cinsiyet*. (2.Baskı). Remzi Kitabevi.

Yiğit, V. (2018). *Postmodern Mitoloji*. Academia.

https://www.academia.edu/37930187/POSTMODERN_M%C4%B0TOLOJ%C4%B0

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı	Sümeyye AYDEMİR
Doğum Tarihi ve Yeri	28.07.1996 - Gökçebey
Yabancı Dili	İngilizce
E-posta	Ssumaydemir.96@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Y. Lisans	Resim	Düzce Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	2018-2020
Lisans	Resim	Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	22.06.2018
Lise	Resim	Karabük Safranbolu İMKB Güzel Sanatlar Lisesi	13.06.2014

YAYINLAR

- Gina Pane'in Performanslarında Nesneleşen Acı / Sümeyye AYDEMİR Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi > Aralık 2018 > Cilt 03 > Sayı 05 > s: 295-307 Ulusal / Hakemli e-dergi, Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını.