



Sanatta Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesine Karşı Türkiye’den Feminist Temellük Pratikleri

Feminist Appropriation Practices from Turkey Against the Objectification of Women’s Bodies

Hazal ORGUN SİNAN 

Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Konya, Türkiye
horgun@selcuk.edu.tr

İlham ENVEROĞLU 

Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, Konya, Türkiye
ilhamenveroglu@hotmail.com



Geliş Tarihi/Received: 30.06.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 11.08.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author:
Hazal Orgun Sinan

Cite this article: Orgun Sinan, H. & Enveroglu, İ. (2025). Feminist Appropriation Practices from Turkey Against the Objectification of Women's Bodies. *Journal of Palmette*, 8, 25-34.

Atıf: Orgun Sinan, H. & Enveroglu, İ. (2025). Sanatta Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesine Karşı Türkiye’den Feminist Temellük Pratikleri, *Palmet Dergisi*, 8, 25-34.

Açıklama: Çalışma Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı’nda 2025 yılında tamamlanan Feminist Eleştiri Bağlamında 1980 Sonrası Çağdaş Türk Plastik Sanatlarında Sanatçı Kadınlar isimli doktora tezinden geliştirilmiştir

Explanation: This work was developed from the doctoral thesis titled Women artists in post-1980 Turkish plastic arts in the context of feminist criticism, completed in 2025 at the Department of Art History, Institute of Social Sciences, Selçuk University.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Öz

Kadın ve bedeninin çeşitli biçimlerde nesneleştirilmesi, insanın tarihi kadar eski bir olgudur. Bu olgu sanat üretimlerinde de kadının temsili açısından köklü bir gelenek olarak süregelmiştir. Özellikle eril bakışa hizmet etmesi doğrultusunda şekillenen görsel temsiller aracılığıyla kadının toplumsal konumu edilgen ve tüketilen bir arzu nesnesi olarak pekiştirilmiştir. Bu nesneleştirici tutuma karşı, kimi sanatçılar postmodern bir strateji olarak temellük yöntemine başvurarak eleştirel söylemler geliştirmiştir. Temellük, bozma, parçalama, dönüştürme ve yeniden üretme gibi müdahale biçimleri aracılığıyla klişeleşmiş temsil kalıplarını sorgulayan ve dönüştüren bir pratik olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışmada, sanatçı kadınların yerleşik temsil kodlarını temellük yoluyla nasıl dönüştürdükleri incelenmektedir. Özellikle kadını egzotik ve erotik bir “şey”e indirgeyen oryantalist imgeler ile uzanan çıplak ikonografisinin güncel feminist bir perspektifle nasıl yeniden üretildiği analiz edilmiştir. Kadını temsildeki pasif bir nesne konumundan çıkararak anlatı kurma gücünü elinde tutan öznelere dönüştürme biçimlerinin ortaya koyulması hedeflenmiştir. Gülsün Karamustafa, İnci Eviner, CANAN ve Özlem Şimşek’in seçili işleri odağında yürütülen inceleme, temellüğün yalnızca biçimsel bir tekrar olmadığını; aynı zamanda eleştirel ve dönüştürücü bir müdahale pratiği olarak işlev gördüğünü vurgulamaktadır. Böylece, temellüğün feminist sanat söyleminde bir tepki üretme ve anlam bozma yöntemi olarak taşıdığı potansiyel tartışmaya açılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kadın sanatçı, Çağdaş Türk sanatı, Temellük, Nesneleştirme.

Abstract

The objectification of women and their bodies is a phenomenon that has persisted throughout history, particularly in artistic production. Visual representations shaped by the male gaze have consistently reinforced women's social position as passive, consumable objects of desire. In response, certain artists have employed appropriation as a postmodern strategy to develop critical discourses. Through interventions like disruption, fragmentation, transformation, and reproduction, this practice reconfigures and challenges stereotypical representational conventions. This study examines how women artists transform established representational codes via appropriation. It specifically analyzes how Orientalist images that reduce women to exotic and erotic "objects," as well as the iconography of the reclining nude, are reproduced from a contemporary feminist perspective. The analysis aims to show how women are shifted from being passive objects of representation to active subjects who hold the power of narrative construction. Focusing on works by Gülsün Karamustafa, İnci Eviner, CANAN, and Özlem Şimşek, the study argues that appropriation is not a mere formal repetition but a critical and transformative mode of intervention. Ultimately, it opens a discussion on the potential of appropriation as a method for generating resistance and subverting meaning within feminist art discourse.

Keywords: Woman artist, Contemporary Turkish art, Appropriation, Objectification

Giriş

Kadın bedeninin sanatsal üretimlerde çıplak/nü olarak tasvir edilmesi uygulamaları prehistorik dönemlere kadar geri gitmektedir (Willendorf Venüsü ya da İhtar tasvirleri gibi). Ancak buradaki çıplaklık erotik ya da cinselliğe hizmet etmek amacıyla değil, anaerik inanç sistemleri doğrultusunda bereketi, doğurganlığı temsil etmesi adına tercih edilmiştir. Bununla birlikte kadının eserlerde bir haz, arzu nesnesi olarak yer almasının kökenleri de oldukça eskiye dayanmaktadır. Avrupa'nın kültürünü dayandırdığı Antik Yunan'da MÖ 4. yüzyılda Praksiteles tarafından yapılan Knidos Afrodit'i, kendi kültür havzasının ilk anıtsal nü heykelidir. Knidos Afrodit'i, o dönem için çıplak/nü ve cinsel açıdan olgun kadının yeni fiziksel idealini ortaya koymuştur (Kousser, 2011, s. 150). Ardından gelen yüz yıllar boyunca da eril bakış (male gaze), zihniyet, perspektif aracılığıyla çoğunlukla da erkek sanatçılar tarafından ve eril izleyiciler için üretilmiş olan eserlerde, kadınlar seyirlik birer haz nesnesi olarak kendilerine yer bulabilmiştir. Berger bu yaklaşımın özellikle Avrupa merkezli sanat üretiminde çok daha yaygın olduğunu, Avrupa dışı geleneklerde nü kadınların bu derece edilgen betimlenmediklerinin altını çizmiştir (2014, s. 53).

Sanat tarihinde kadının cinsel olarak kodlanmış ve edilgen bir arzu nesnesi konumuna yerleştirilmesi belirli ikonografik temaların sürekliliğinde takip edilebilmektedir. Giorgione ve/veya Tiziano'nun *Uyuyan Venüs*'ü (1508-1510) ile popülerleşen uzanan çıplak motifi, kendine hayranlığı simgeleyen aynalı nü figürler, mitolojik anlatılardan beslenen nü sahneler, Oryantalizmle doruğa ulaşan ve modern akımlar içinde de varlığını sürdüren davetkâr, Doğulu ve egzotik odalık ya da cariyeye tasvirleri, nü kadın figürlerin yoğun biçimde yer aldığı harem ve hamam kompozisyonları bu temsil biçimlerinin öne çıkan örnekleri arasında yer alır. Dışarıdan kimsenin hele de erkek bir kimsenin içerisine kabul edilmediği, özel ve mahrem bir alan olarak Osmanlı Harem'i, Batılı erkek sanatçıların merak duygularını cezbeden bir mekâna dönüşmüştür. Harem, hamam gibi mekanlar çıplak/yarı çıplak kadın resmi yapmak, erkek bakışı için erotik sahneler üretmek adına birer arka plan olarak kullanılmıştır¹. Süreç içerisinde başta Feminist Sanat çatısı altında üretim yapan sanatçı kadınlar olmak üzere sanatçılar, kadının pasif, hizmetkar ve itaatkâr birer arzu nesnesi olarak nesneleştirildiği imgelere karşı tavrı gösteren çalışmalar üretmeye başlamışlardır.

Nesneleştirme

Nesneleştirme en basit tanımıyla; bir kimsenin başka bir kimseyi nesne olarak görmesini ve davranmasını ifade etmektedir. İnsanın nesneleştirilmesinin ahlaki bir problem olarak tartışılmasının kökeni geçmişe dayanmaktadır. Örneğin; bir kişinin başka bir kimseyi kendi amaçlarını gerçekleştirme amacıyla araçsallaştırması veya araç olarak edinmesi biçimlerinde varlık gösteren ahlaki bir sorun olarak nesneleştirme, Kant'ın ahlak felsefesinin de temel meselelerinden birini oluşturmaktadır (Aydın, 2024, s. 297). Nesneleştirme, özellikle kadının ve bedeninin nesneleştirilmesi, seksüalizasyon edilmesi, kendisine yabancılaştırılması ve metalaştırılması bağlamlarıyla birlikte feminist teorilerde sıklıkla kendisine yer bulmaktadır. Bu çerçevede kabul edilen en yaygın nesneleştirme tanımı; kadınlara yalnızca cinselliklerine göre muamele edilirken geri kalan tüm karakteristik özelliklerinin göz ardı edilmesi ya da yok sayılmasıdır. Böylelikle kadınlar duygular, düşünceler, ahlaki duruş vb.den yoksun bırakılarak görünüşleri, bedenleri ve vücut bölümlerine indirgenmiş olmaktadır (Orehek & Weaverling, 2017, s. 720).

Bu soruna yönelik feminist yaklaşım ve savlar arasında Andrea Dworkin [Pornography: Men Possessing Women (Pornografi: Kadınlara Sahip Olan Erkekler), 1981], Catharine A. MacKinnon [Feminism Unmodified (Değiştirilmemiş Feminizm), 1987] ve Martha C. Nussbaum [Objectification (Nesneleştirme), 1995] tarafından yapılan çalışmalar ve ortaya koyulan teoriler öne çıkmaktadır. Dworkin; erkek egemenliğinin kurumsal bir aracı olarak konumlandığı nesneleştirme kavramına dair görüşlerini pornografi ve eleştirisi üzerinden üretmiştir. Kadının özellikle cinsel açıdan nesne konumuna indirgenmesine odaklanmıştır. Dworkin'in düşüncesinde su götürmez bir olgu olarak kabul edilen nesneleştirme; erkeğin kendi deneyimi ve yargısına göre uyarılma gereksinimini harekete geçirecek ölçüde "yeterince uygun" bulunduğu bir biçim karşısında sergilediği içselleştirilmiş ve neredeyse değişmez bir tepkidir (Dworkin, 1991, s. 113).

MacKinnon da Dworkin ile paralel biçimde kadının nesneleştirme sorununu cinsellik, iktidar ve kadın bedeni ilişkisi çerçevesinde pornografi ve cinsel nesneleştirme zemininde feminist bir hukuk eleştirisi yaklaşımında ele almıştır. MacKinnon'ın öne sürdüğü kuramda; nesneleştirme erkek egemenliğinin cinsellikteki yansıması olarak kadın olmanın doğasının bir gereği ve cinsiyet temelli şiddet ile cinsel tahakkümün temelidir. İdeolojilerin fantezilerden muaf olmadığı gibi, tam aksine fantezilerin ideolojileri ifade ettiğini söylemiş ve doğal fiziksel güzelliğe duyulan hayranlığın nesneleştirmeye dönüştüğünü eklemiştir (MacKinnon, 1987, s. 174).

Nussbaum görüşlerini Dworkin ve MacKinnon'ın görüşlerine dayandırmaktaysa da eleştirisini onlar kadar radikal bir perspektiften ortaya koymamış, nesneleştirme kavramını daha geniş ve kapsayıcı bir bağlamda ele almış ve rızaya dayanan, pozitif nitelikli bir nesneleştirme olabileceğini tartışmıştır. Nussbaum'a göre ortada nesneleştirme olarak değerlendirilebilecek bir davranış olması için şey/nesne olmayan bir şeyi (kadın, erkek, hayvan) şey/nesne haline getirmek ve o şekilde ele alıp davranmak gereklidir. Bu bağlamda nesne olmayan şeye nesne olarak davranmayı yedi kavram üzerinden tanımlamıştır. Bunlar; *araçsallık, özerkliğin inkârı, tepkisizlik, değiştirilebilirlik, ihmal edilebilirlik, sahiplik, özneliliğin inkârıdır* (Nussbaum, 1995, s. 257).

Bu bağlamlardan bakıldığında kadının ve bedeninin nesneleşmesiyle metalaşması arasında da doğrudan bir ilişki olduğu görülmektedir. Kapital isimli eserinde Marx metayı, kişinin kendisi dışında bir nesne ve bir kimsenin gereksiniminin niteliği fark etmeksizin kişinin her çeşit ihtiyaçlarını karşılayan şey olarak tanımlamıştır (2003, s. 45). Metalaşma ise; en sade tanımıyla, daha önce piyasa değeri taşımayan bir ürün, hizmet ya da unsurun değişim değeri kazanarak ekonomik bir değerle ölçülebilir hâle gelmesidir (Demirezen, t.y.). Cinsiyeti, cinselliği, bedeni, güzelliği ve çekiciliği doğrultusunda nesneleştirilen kadın, bir arzu nesnesine dönüştürülmekte ve sonucunda sahip olduğu bu unsurlar sebebiyle bir değer biçilebilen bir meta, bir tüketim nesnesi halini almaktadır. Ancak bir ezenin varlığıyla mümkün olan nesneleştirmenin sonucunda kadınlar yalnızca kullanım değerleri ve faydaları üzerinden bir değerlendirmeye tabi tutularak basit birer eşyadan farksız hale getirilmektedirler. Süreç içerisinde nesneye indirgenmiş olan kadın karar verme mekanizmalarından yoksun bırakılmış, edilgen, sömürülebilir, istismar edilebilir bir "şey"e dönüşmektedir. "Şeyleşen" kadınlar birey olma niteliklerinden uzaklaşmakta ve var oluşlarını çeşitli türden gereksinimlere hizmet etmekle, ihtiyaçları gidermekle yükümlü araçlar olarak sürdürmektedirler.

¹ Konuyla ilgili bkz.: (Ali, 2015); (Herath, 2016).

Postmodern Bir Tavır Olarak Temellük

Sanat üretimi ve eleştirisinde feminizmin etkileri güçlenmeye başladıkça sanatçılar, eserlerde kadınların edilgen birer haz ve arzu nesnesi, cinselliği ve bedeni tüketilebilir bir meta, pazarlanabilir bir tür “şey” olarak sunulmasına karşı görüşlerini ve tavırlarını ürettikleri çalışmalarında yansıtmaya başlamışlardır. Beden ile beden politikaları odağında eril tahakküme karşı bir duruş geliştiren, Türkiye’de 1980’li yıllarda etkisini göstermeye başlayan II. dalga feminizmin etkisiyle sanat alanında da bu çerçevede üretilen çalışmaların artmasına zemin hazırlamıştır. Kadının sanat eserlerinde bir nesne, meta olarak konumlandırılmasına karşı olan tavırlarını sanatçılar genel anlamda iki eğilim üzerinden gerçekleştirmişlerdir. Bunlar bir tanesi kadının bir arzu nesnesi, başkasına ait bir mülk, kullanabilir bir meta değil; rasyonel birer birey olarak temsil edildiği çalışmalar üretmektir. Çünkü birey olabilmenin ön koşulu bir kimsenin kendi aklıyla kendisini kurabilmesi, aklını kullanıp bu doğrultuda hareket edebilmesi, eylemlerinin sahibi olabilmesi, kendine özgü bir ağırlığı olması ve her konuda rasyonel olabilmesidir (Can, 2020, s. 186). Diğer diğer eğilim ise eril sanat dilinin kodlarını, imge ve simgelerini, kimi zaman bu dile ait eserlerin kendilerini biçimsel olarak değil ancak kavramsal bağlamını dönüştürerek; yerleşik anlamlarını bozan, ters düz eden ve yeniden üreten bir sanat pratiği geliştirmektedir.

Bu bağlamda kadının sosyal düzende ve sanat eserlerinde nesneleştirilmesine karşı söylemlerini ortaya koyma konusunda ikinci yolla üretim yapmayı tercih eden sanatçıların en sık başvurdukları sanatsal pratiklerden biri temellük (*appropriation*) olmaktadır. Temellük ya da kendine mal etme, sanatçıların daha önceden var olan eser, nesne ya da imgeleri az çok dönüştürerek ya da olduğu gibi alarak yeniden kullanmaları veya üretmeleri anlamına gelmektedir. Bir yeniden üretme pratiği, ustalara saygı girişimi, akademik öğrenme alıştırmaları vb. ya da kolaj, asamblaj teknikleri gibi geniş bir açıdan ele alındığında temellüğün kökenleri oldukça eskilere dayanmaktadır (Mix, 2015, s. 1433).

Bununla birlikte temellüğün doğrudan bir sanat eseri üretmek için kullanımı, üretimi sanatçının kendi eseri addetmesi ve yeni bir uç noktaya taşınması postmodern dönemle beraber ortaya çıkmıştır. 1960’lı yıllarda temellük yöntemiyle çağdaşları Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Frank Stella gibi sanatçıların eserlerini yeniden üreten Amerikalı kavramsal sanatçı Elaine Sturtevant, postmodern dönemde bu yöntemin ilk uygulayıcılarından kabul edilmektedir (Irvin, 2005, s. 124). 1970’ler ve takip eden yıllarda temellük özellikle kadınların sanat eserlerindeki, moda/magazin dergilerindeki², filmlerdeki kalıplaşmış, tek katmanlı tasvirlerini, sanat ortamındaki erkek-kadın sanatçı eşitsizliğini eleştirmek için feminist sanatçıların sıklıkla başvurdukları bir yöntem olmuştur. Klasik film sekanslarına gönderme yapan işleriyle Carolee Schneemann (1939-2019), dergiler ya da reklam afişlerinden aldığı materyalleri kullanan Barbara Kruger (1945), Walker Evans ve Edward Weston gibi önemli fotoğrafçıların fotoğraflarını yeniden fotoğraflayarak üreten Sherrie Levine³ (1947) gibi isimler bunlardan bazılarıdır.

Yöntem

Çalışmada ele alınan eserler nitel araştırma yöntemiyle incelenmiştir. Nitel araştırma yöntemleri, tek başına bir veri toplama aracı değildir. Çeşitli veri toplama tekniklerinden yararlanarak bu verileri inceleyip çözümlenebilen yöntemlerdir (Zülfiyar, t.y.). Nitel araştırma sayısal

olmayan verileri kullanarak daha ziyade birey ve toplumların sosyal gerçekliği, tutumları, tavırları gibi konuları kavrama, analiz etme amaçlarıyla sıklıkla tercih edilen bir araştırma yöntemidir.

Hem seçili eserlerin temellük edildiği özgün eserler hem de sanatçı kadınların yeniden üretim çalışmaları feminist eleştiri yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Bu bağlamda eril-dişil bakış açısı, içerik, bağlam ve figürler açısından değerlendirilmiştir. Özellikle erkek egemen sanat üretimlerinde kadınlar ne şekilde temsil edildikleri, bu temsillerin verdiği mesajlar ve ortaya çıkan temsil sorununun nedenlerine odaklanılmıştır. Analiz edilen eserlerde sanatçıların, erkek elinden çıkan üretimleri ve anlatıları aynı unsurları kullanarak ürettikleri de anlam boyutunu nasıl değiştirdikleri üzerinde durulmuştur. Böylelikle kadınların kendi anlatılarını yaratmalarının önemi ortaya koyulmuştur.

Sonuca ulaşmada ise çalışmada yer verilen seçili örnekler üzerinden parçadan bütüne erişmeyi sağlayan tümevarım yöntemi kullanılmıştır. Bununla birlikte genel çıkarımlarda çalışmaya dahil edilmemiş, benzer yaklaşımı içeren çalışmalardan da altyapı olarak destek alınmıştır.

Nesneleştirmeye Karşı Temellük

Çağdaş Türk plastik sanatlarında eser üreten sanatçı kadınlar da kendilerinden önce eril bakış ve eller tarafından üretilmiş eserleri ve eserlerdeki nesne kadın imgesini eleştiren işler üretmektedirler. Bu amaçla kullanmayı tercih ettikleri yöntemlerden biri temellüktür. Özellikle Avrupa’nın egzotik, gizemli, kendisinden son derece farklı Doğu’ya fantezi gözlükleriyle baktığı, sanatta Oryantalist yönelimlerin hâkim olduğu dönemlerde üretilen eserler bu bağlamda sanatçıların tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. Said’e göre tamamen Avrupa’nın bir buluşu olarak Şark (Doğu/Orient); Antik çağlardan itibaren egzotik unsurların ve varlıkların yer aldığı, gönül maceralarının, olağanüstü tecrübelerin yaşandığı bir mekân olagelmıştır (Said, 2013, s. 11). Bu bağlamda özellikle mekân olarak Harem ve Harem’e ilişkin unsurlar, tekil veya grup yıkanma sahaneleriyle hamamlar ve nü kadın resmi yapmanın yeni yolu olarak uzanan çıplak odalıklar, cariyelerin alınıp satıldığı köle pazarları gibi egzotik Doğu’dan beslenen temalar öne çıkan çıkmışlardır. Bu türden mekânlar kadınların tamamen birer meta olarak konumlandırıldıkları alanlardır. Bunları konu edinen eserler de kadınların birer arzu, haz nesnesi olarak erkek bakışına sunuldukları araçlardır. Tepki olarak sanatçılar hem Doğu kültürünü hem de Doğulu kadını cinsiyetçi ve Batıcı bir tutumla erotize eden Oryantalist resimleri kullanarak ya da dayanak noktası olarak ele alarak kadının nesneleştirilmesine karşı tepkilerini ortaya koymuşlardır.

² Konuyla ilgili olarak bkz.: (Ergül Güvendi, 2023, s. 92-114).

³ Sherrie Levine’in *After...* (‘den Sonra) isimli bu serilerinin feminist ya da feminist sanat olup olmadığı durumu tartışmalıdır. Ancak sanatçının 1986 tarihli “*Bir kadın olarak bana yer olmadığımı hissettim. Tüm bu resimlerde erkek arzusunun temsili vardı. Tüm sanat sistemi bu*

erkek arzusu nesnelerini kutlamaya yönelikti. Bir kadın sanatçı olarak kendimi nerede konumlandırabilirdim?” (Trespeuch, 2017) açıklaması en azından bu yönde bir niyet içerdiğini göstermektedir.

Görsel 1.

Gülsün Karamustafa, *Erken Bir Temsiliyetin Sunumu*, 1996 (Fridericianum Müzesi'nde gerçekleşen Echolot isimli sergiden fotoğraf, 1998) (Salt Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi).



Gülsün Karamustafa (1946), 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren yaklaşık 10 sene boyunca Oryantalizmi ve Batı'nın Orient'e (Doğu'ya) bakışı üzerine bir dizi çalışma üretmiştir⁴. Bu bağlamdaki ilk çalışması, çağrılı olarak davet edildiği dahil edilme ve dışlanma temalarında gerçekleştirilen geniş kapsamlı bir sergi için 1996 yılında ürettiği *Erken Bir Temsiliyetin Sunumu* (Görsel 1) isimli enstalasyondur (Karamustafa, 2013). Çalışma, 16. yüzyılda İstanbul'u ziyaret etmiş, ismi bilinmeyen Alman bir ressamın küçük boyutlu bir sulu boya resminden yola çıkılarak üretilmiştir. Bir esir/köle pazarı tasviri olan resim, 19. yüzyılda üretilen Oryantalist resimlerle ciddi paralellikler göstermektedir. Sanatçı bu resme Metin And'ın bir kitabında tesadüfen denk gelmiş, Oryantalist üslupla üretilen esir pazarı ressamlarıyla gösterdiği büyük benzerlik ilgisini çekmiştir (Karamustafa, 2013).

Resimde köle tüccarı/satıcı olduğu anlaşılan siyah kaftanlı bir erkek figür, bağdaş kurarak oturmakta ve "mallarını" gururla ve davetkâr biçimde sergilemektedir. Satılmayı bekleyen "mallar" olarak giyim kuşamlarından Batılı oldukları anlaşılan üç kadın figür yer almaktadır. Her bir kadının önünde potansiyel alıcı/sahip olarak kaftanlı ve kavuklu üç erkek yer almaktadır. Potansiyel alıcılar, satın alacakları metaya dönüşmüş olan kadınları eteklerinin altından bakarak, elbiselerinden çıkardıkları memelerini yoklayarak, yüzlerine dokunarak detaylıca incelemektedirler. Bu son derece fütursuzca gerçekleştirilen, karşındakileri insanlıktan çıkaran, özerkliklerini reddeden, birey olmaktan uzaklaştıran, sahip-eşya ilişkisi kuran, rızayı yok sayan, kadınları rasyonellikten uzaklaştıran bir etkileşimdir. Çünkü satılmayı bekleyen bu kadınlar, sistemin içerisinde artık birer birey değil, yeni kullanıcısına her türden hizmet etmek için bekleyen birer kullanım ya da haz nesnesidir.

Karamustafa, bu küçük sulu boya resmini, büyük boyutlu olarak ama olduğu gibi yeniden basarak sergilemiştir. Ancak 16. yüzyıla ait bu eser üzerinden Doğu-Batı ayrımı, Batı'dan Doğu'ya bakış meselesi, göç-göçmenlik ve Doğulu, dahası Doğulu bir kadın olma gibi meseleleri irdeleyen çağdaş bir bağlam üretmiştir. Sergilemeye eklediği sorular ve sorgulamalar aracılığıyla resmin kavramsal boyutunu tamamen değiştirmiştir. Bu sorulardan bazıları şunlardır⁵: "*How should I define myself as a woman from Istanbul?* (İstanbullu bir kadın olarak kendimi nasıl tanımlamalıyım?); "*Will I be questioned again about woman and*

Islam? (Kadın ve İslam hakkında tekrar sorgulanacak mıyım?); "*As an artist how much I am responsible about government politics?* (Bir sanatçı olarak devlet politikalarından ne kadar sorumluyum?); "*Is post-colonial discussion a great arena for various confessions?* (Postkolonyal tartışma çeşitli itiraflar için harika bir alan mı?); "*What methods does the West use to make confessions?* (İtiraflarda bulunmak için Batı hangi yöntemleri kullanıyor?); "*Have I left out any question which I have not questioned?* (Sorgulanmadığım herhangi bir soru kaldı mı?). Çalışma aynı zamanda Batı'nın gözünden Türkiye'nin/Doğu'nun yüzyıllardır değişmeden kaldığını, Doğu'ya ve Doğulu kadına dair soruların aynı ya da benzer eksenlerde devam ettiğini de ortaya koymaktadır.

Görsel 2.

Gülsün Karamustafa, *Fragmanları Fragmanlamak*, 1999 (Salt Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi).



Karamustafa'nın Oryantalizmi temel alan ve hem coğrafi hem de cinsiyet açısından konuya "karşı taraftan" cevap veren bir diğer çalışması *Fragmanları Fragmanlamak*'tır (Görsel 2). Bu çalışmasında sanatçı Oryantalist üslupla, erkek bakışı için üretilmiş olan resimlerden kesitler kullanmıştır. Sanatçı, *Fragmanları Fragmanlamak* çalışmasında böyle bir yöntem tercih etmesini Said'in "*Doğu'ya bakış ancak fragmanlardır.*" sözüyle açıklamaktadır (Karamustafa, 2013). Said'e göre; Şarkiyatçı'nın varlığı Doğu'yu sunmak için gereklidir, bu sunumu da temsil edici fragman serileri ve tekrar tekrar yayımlanan, yorumlanan, açıklanan fragmanlarla yapmaktadır (2013, s. 139). Oryantalist sanatçıların çoğu da esasen Doğu'yu değil, Doğu'dan kesitleri, anlatıları, kısmi bölümleri bilmektedirler. Hele de üzerinde çokça eser ürettikleri Harem'i, kadın hamamlarını görmüş olmaları neredeyse imkansızdır. Bu nedenle duydukları, okudukları, az biraz gördükleri mekanları, olay ve durumları, hikayeleri, kısaca ellerindeki Doğu'ya ait fragmanları, bolca eril hayal gücüyle birleştirerek kadınların daimi olarak bir haz nesnesi olarak konumlandırıldığı sahneler yaratmışlardır.

Karamustafa da bu fragmanlardan yola çıkarak ortaya konan sahneleri parçalayarak yeni ve yeniden fragmanlar elde etmiştir. Sanatçının aldığı kesitlerin içerisinde çıplak kadın bedenine ait olan ayaklar, memeler, eller gibi bölümler yoğunluğu oluşturmaktadır. Parça parça görüldüğünde dahi ana resimlerde baskın olan niyetin erotik ve egzotik bir hava yaratmak olduğu anlaşılmaktadır. Bu göstermektedir ki üretilmiş olan kadın imgeleri kadını ve bedeni yalnız bir nesneye indirgenmemiş, fetişleştirici bir bakış açısıyla kültürel bir tüketim nesnesine dönüştürmüştür. Karamustafa, temellük ettiği eserlerden herhangi bir biçimsel değişikliği

⁴ *Erken Bir Temsiliyetin Sunumu* (1996) (Görsel 1), *Fragmanları Fragmanlamak* (1999) (Görsel 2), *-dışarıdan-* (1999), *Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri* (2000) (Görsel 3,

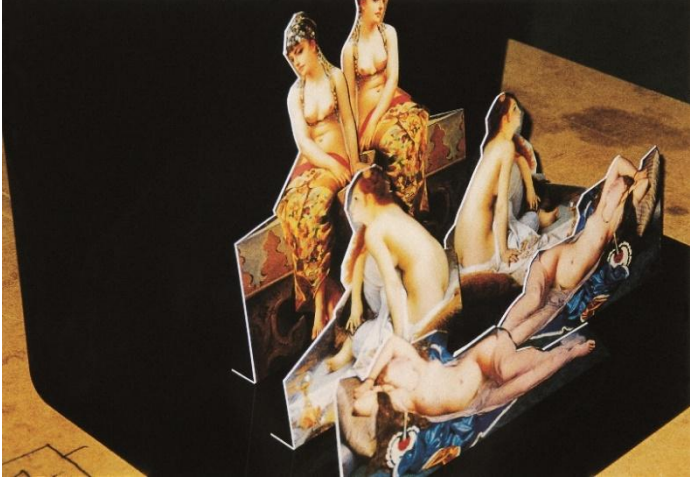
4), *Taviz (Uzlaş)/Compromise* (2004).

⁵ Soruların tamamı için bkz.: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189603>

gitmemiş ya da görsel kodları dönüştürmemiş; ancak onları parçalayarak yeniden üretmiştir. Böylelikle kadının nesneleştirilmesini sorgusuzca doğal ve değişmez bir estetik bütünlük olarak meşru kılan anlatıyı parçalarına ayırarak alt üst etmiştir. Çok sayıda resimden alınmış bir kesitler, bir yandan bu pratiğin ne kadar yaygın olduğunu gözler önüne sererken diğer yandan da kadın bedeninin araçsallaştırılmasına, tepkisizleştirilmesine, öznelikten uzaklaştırılmasına karşı bir direniş üretmiştir.

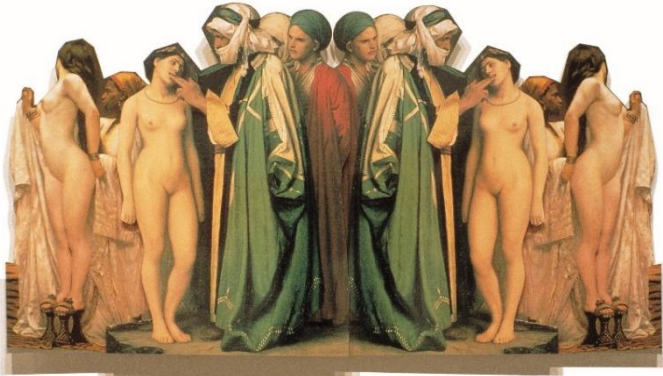
Görsel 3.

Gülsün Karamustafa, *Oryantal Fanteziler için Pekiştirme Serileri*, 1999-2000 (Salt Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi).



Görsel 4.

Gülsün Karamustafa, *Oryantal Fanteziler için Pekiştirme Serileri*, 1999-2000 (Salt Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi).



Karamustafa'nın aynı bağlamı devam ettirdiği bir diğer çalışması ise *Oryantal Fanteziler için Pekiştirme Serileri*'dir. Serideki çalışmalar için Oryantalist tablolardan kadın figürleri kesip çıkarılmış ve farklı resimlerden elde edilen parçalar kolaj şeklinde birleştirilerek yeniden işlevlendirilmiştir. Seri için üretilen ilk çalışma üç boyutlu çocuk kitapları (pop up) formatını çağrıştıran enstalatif bir çalışmadır (Görsel 3). Bu çalışmada Luis Ricardo Falero'nun *Enchantress* (Büyüleyici Kadın) (1878), Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ'un *L'Esclave blanche* (Beyaz Köle) (1888) ve Jean Auguste Dominique Ingres'in *Odalisque é l'esclave* (Köle ile Odalık) (1842) isimli eserleri kullanılmıştır. Serinin üç ana çalışmasında kesip çıkarılan figürler alçak kabartma biçiminde kolajlanarak yeniden üretilmiş ve çalışmalar duvar enstalasyonu şeklinde sergilenmişlerdir. Bu çalışmalarda (1) Jean-Léon Gérôme'un *Le Marché d'esclaves* (Köle Pazarı) (1866), Paul-Louis Bouchard'ın *Après le bain* (Hamamın Ardından) (1894) (Görsel 4); (2) Nouÿ'un *Beyaz Köle*,

Gérôme'un *Le Bain maure* (Mağribi Hamamı) (1885); (3) Gérôme'un *La Grande Piscine de Brousse* (Bursa Büyük Hamamı) (1885), Édouard Debat-Ponsan'ın *Le Massage-Scène de hammam* (Masaj-Hamam Sahnesi) (1883) isimli resimleri kullanılmıştır.

Bütün oryantalist resimler için geçerli olmamakla birlikte, seçilen örneklerin özgün çalışmalarında arzu nesnesi olarak tasvir edilen kadınların hepsinin açık renk, pürüzsüz tenli ve çoğunluğunun saçlarının görece çok koyu renklerde olmadığı görülebilmektedir. Ali bu noktayı, Oryantalist sanatçıların büyük kısmının belirli bir tipte, egzotik Doğu'nun cazibesine sahip ama açık renkli ten ve saçlarıyla Avrupa'nın güzellik standartlarına daha uygun olan Çerkez kadınlarını resmetmelerini tercih etmeleriyle açıklamıştır (2015, s. 40). Buna karşın erkekler her zaman esmer tenleri ve koyu renk saçları ya da sarık/kavuk gibi baş aksesuarlarıyla resmedilmişlerdir. Aynı şekilde "beyaz" kadınlara hizmet eden kölelerse yine neredeyse her zaman siyahilerdir. Nochlin bu konu üzerine; siyahi hizmetçinin varlığının cariyenin inci gibi beyaz güzelliğini arttırdığını, kadınsı olmayan yıpranmış, güçlü kuvvetli haliyle de beyaz figürün edilgenliğini ortaya çıkardığını söylemiştir (1983, s. 126).

Aslında Oryantalist erkek ressamırlar esasında bir gerçekliği yansıtmamışlar; kurguladıkları Doğu'ya ait mekân, yaşayış, kültür tasvirleriyle alternatif bir Doğu gerçekliği ortaya koymuşlardır. Bu yaratının içerisinde egzotik, davetkâr, gizemli, fetişleştirilmiş, kültürel bir kullanım ve tüketim nesnesine dönüştürülmüş bir kadın imgesi yaratmışlardır. Karamustafa, Oryantalist temsil geleneğinin kadın bedeni üzerinde kurduğu tahakküm geleneğine bu imgeleri yeni bağlamlara oturtarak bir karşı eleştiri geliştirmiştir. Resimlerde edilgen pozisyonlarda cinselliğin ve hazzın taşıyıcısı olarak nesneleştirilen kadınların bağlamlarından koparılınca hem doğrudan hem de metaforik olarak ne kadar çıplak olduklarının altını çizmiştir. Bilindik tablolardaki tanınmış, alışlageldik bu Batı'nın "ötekisi" olan kadın imgelerine kesip ayırma, kolaj ve tekrarlama gibi yöntemlerle müdahale ederek süregelen anlamlarını sorgulamış ve dönüşüme uğratmayı amaçlamıştır. Her bir resimden seçilen figürler yansıma simetriyle çoğaltılarak kullanılmıştır. Karamustafa böylelikle cinselleştirilmiş kadın bedenlerini çift olarak sergileyerek Batı'nın eril temsil politikalarına karşı koyduğu tavrı pekiştirmek istemiştir.

Görsel 5.

İnci Eviner, *Harem*, 2009, video, 3'



Karamustafa eserlerin boyutuyla oynasa da kesip ayırdığı parçalarla yeniden üretime gitmişse de mezkûr çalışmalarında temellük ettiği eserleri ya da parçalarını daha çok oldukları gibi kullanmayı tercih etmiştir. İnci Eviner ise temellük ettiği eserin üzerinde hem oynamalar yapmış hem de resim olan bir çalışmayı videoya dönüştürmüştür. Böylece

yalnızca çalışmanın bağlamını değil; içeriğini ve tekniğini de değiştirmiştir. Sanatçının *Harem* (Görsel 5) isimli bu çalışması Antoine Ignace Melling'in 1819 tarihli *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore* (İstanbul ve Boğaz Kıyılarına Pitoresk Seyahat) isimli kitabında yer alan, dönemin padişahı III. Selim'in Harem'ini tasvir eden *Intérieur une partie du harem du Grand Seigneur* (Sultan'ın Hareminin İçinden Bir Bölüm) isimli resmini temel almaktadır. Hem padişah III. Selim'in hem de kız kardeşi Hatice Sultan'ın emrinde çalışan Melling'in Harem'in tasarımı, dekorasyonu gibi işleri de üstlendiği bilinmektedir (Kayaalp, 2019, s. 249-250). Bu nedenle *Sultan'ın Hareminin İçinden Bir Bölüm* isimli çalışmadaki Harem, Oryantalist Batılı erkek bakışının yerleşik, fantezi dünyasıyla renklendirilmiş, erotize edilmiş ve cinsellikle yüklenmiş Harem tasvirlerinden farklılık göstermektedir. Daha gözlemsel, ayakları yere basan, kurgudan çok gerçekçi bir tavrı olan, olgusal bir perspektiften bir bakış sunmaktadır.

Gravürde Harem içerisinde yemek hazırlamak, ibadet etmek, döşekleri toplamak, sohbet etmek gibi gündelik iş ve telaşelerini yerine getiren sıradan, Melling'in yakaladığı anın içerisinde donup kalmış kadınlar yer almaktadır. Eviner; Oryantalizmi Doğu'yu kurgulamanın bir yolu olarak görmektedir. Bu yol aracılığıyla kadın ve bedeni üzerine yüklenen cinsiyet ve cinsellik kodlarına bir tepki koymak istemiştir. Bunun içinde temsilin olanaklarını zorlamanın, ikonografileri yerinden etmenin gerekliliğine inanmaktadır (Eviner, 2016, s. 121). Bu çerçevede bu gravüre bakıp *"Bu kadınlar harekete geçmeye başladığında ne olur?"* diye sormuş ve cevap arayışı içerisinde *Harem* çalışmasını üretmiştir.

Eviner'in video çalışması Melling'in özgün gravürüyle başlamakta; ardından donuk figürler silinerek yok olur ve yerlerini sanatçının hareketli figürleri almaktadır. Melling'in saray haremine uygun giyinmiş, sıradan işleri sıradan hareketlerle gerçekleştiren tipik kadınlarına karşın; Eviner'in kadınları pejmürde, normal olmayan biçimlerde hareket eden, tuhaf hareketleri monoton bir döngü içerisinde sürekli tekrar eden kadınlardır. Peluş ayı kostümü giyen, birbirlerini ısırın, tişörtünü kaldırıp kafasına geçiren, kese kağıdına başını sokan, birbirlerini kucaklarında taşıyan, bir diğerrinin pantolonuna kafasından beline kadar kendi sokan, başları olmayan vb. kadınlarla Harem neredeyse bir akıl hastanesine dönüşmüş gibidir. Aynı zamanda video boyunca fonda devam eden gong sesi ile sürekli tekrar edilen *"duvarda leke var"* cümlesi duyulmaktadır. Bunların hepsi birlikte oldukça rahatsız ve tedirgin edici bir atmosfer yaratmaktadır.

Ortaya çıkan bu mekân kadınların sürekli olan cazibeli, çekici, cinsel aurası yüksek biçimde dolandıkları, havuz kenarlarında sere serpe uzandıkları, çıplak ya da yarı çıplak hâllerde tasvir edildikleri Batılı erkeğin kurgusal harem algısına karşı bir söylem üretmiş olmaktadır. Böylelikle yerleşik oryantal kodları, gözlemci ya da röntgenci erkek bakışının beklediği gerçeklik etkisiyle soslanmış fantezi süslü ortamı alt üst etmiş olur. Kadınları Harem'in içerisinde edilgen birer nesne konumundan kendilerine has öznel konumuna da taşımış olur.

Görsel 6.

CANAN, *Türk Lokumu Serisi I*, 2011, fotoğraf, 100x70 cm.



Odalıklar, genellikle erkeklere her türden hizmet sağlamak için seçilen, yetiştirilen, seçme ve söz hakkından muaf, kendilerine biçilen role uygun yaşamak zorunda kalan köle kadınlardır. Olayın doğası gereği edilgen ama cazibeli birer haz ve kullanım nesnesidirler. Bu sebeple Batı'da nü kadın resmi yapma pratiklerinde çokça tercih edilen bir tema olarak kullanılmıştır. Odalık resimleri bir dönem o kadar popüler ve sevilen bir tema olmuştur ki kelime odalisque, odaliq ya da odalisk gibi biçimlerde Batı dillerine yerleşmiştir. CANAN, *Türk Lokumu* (Görsel 6) isimli fotoğraf serisi ve video çalışmasında özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda üretilmiş odalık resimlerine odaklanmıştır. Beş adet fotoğraftan oluşan seri için sırasıyla; Ingres'nin *Le Grande Odalisque* (Büyük Odalık) (1814) ve *Odalisque é l'esclave* (Köle ile Odalık) (1842), Henri Matisse'in *Odalisque au fauteil* (Sandalyeli Odalık) (1928), Pierre-August Renoir'ın *Odalisque dormant* (Uyuyan Odalık) ve *Femme d'Alger-Odalisque* (Cezayirli Kadın-Odalık) (1870) isimli resimleri kullanmıştır.

Çalışmalarında neredeyse her zaman kendisini model olarak kullanan CANAN, bu seride de yeniden kurgulayıp fotoğrafladığı her bir resimde kendi bedenini model olarak kullanmıştır. Sanatçı bu yöneliminin sebebini en iyi tanıdığı, emirler verebileceği bedenin kendisine ait olduğu, başka kimseyi ikna etmekle uğraşmak zorunda kalmaması ve belki de en önemlisi kendi bedenini bir sanat aracı olarak görüyor olmasıyla açıklamaktadır (CANAN, t.y.). Bu tercihle CANAN, sadece bir hikâye anlatıcısından ziyade kendisini hikâyenin yaratıcısı, baş kahramanı, ana öznesi ve anlatıcısını konumuna taşımış olmaktadır. Bu çerçevede sanat üretimlerinde sanatçı kadınların kendi bedenlerini kullanmayı tercih etmeleri başlı başına sanat eserlerinde nesneleştirme tutumuna karşı bir tavır olarak okunabilmektedir.

Batılı erkeğin cinsiyetçi bir bakış açısıyla ürettikleri bu eserler, sömürgeci bir tavırla kendilerinden aşağı gördükleri coğrafyaların egzotik, yabancı, köle kadınlarının nesneleştirilmesi ve metalaştırılması üzerinden bu coğrafyalarda yaşantılarını sürdüren toplumların, kültürlerinin de indirgenmesidir. CANAN, temellük yöntemiyle yeniden kurguladığı bu eserlerle oryantalizmin eril, mizojinistik bakışına, kadını bir obje, tüketim ve arzu nesnesi olarak konumlandırmasına ve bu eserler ile sanatçıların eril sanat tarihi içerisindeki değerlerine bir eleştiri geliştirmektedir. Bir sanatçı ve kadın olarak klasikleşmiş bu resimler üzerinde yaptığı az çok oynamalarla derin anlamları, alt metinleri, izleyicisi üzerinde bıraktığı etkileri tamamiyle değiştirmektedir. Özellikle uzanan çıplak geleneğinin bir devamı olarak üretilmiş Ingres'nin resimlerine temellükle ürettiği *Türk Lokumu I* ve *II*'de bu minik dokunuşların ne kadar etkili olduğu görülmektedir. Orijinal eserlerde edilgen durumda birer arzu nesneyi

olarak hizmet sunacakları erkekleri bekleyen odalıklar vardır. CANAN ise birinde eline bir kitap almış, diğerinde döşegün üzerine bir dizüstü bilgisayar yerleştirmiştir. Böylelikle kadınları yalnızca özneleştirmekle kalmamış, aktif bir pozisyona taşımıştır.

Serinin bir parçası olan, beş kanallı videoda hem bir resimler canlandırılmış hem de CANAN oryantal bir dans performansı gerçekleştirmiştir. Dansına eşlik eden şarkı sözlerini kendisi yazmış ve HaZaVuZu⁶ ile beraber kaydetmiştir. Şarkının “(...)Yetti canıma kölelik/Kadın burda isterik/Bu resimler hep erotik/Yaptın yine röntgencilik/Batının fantazisi/Tekrarladı kendini (...) Doğulu kadın itaatkâr/Senin bakışın tehditkâr/Bedenimdeki iktidar/Sanma yanına kalır kâr (...)” (Türk Lokumu, 2011) gibi sözlerle sahip olan şarkı çalışmanın temel derdini, niyetini ve manifestosunu ortaya koymaktadır.

Görsel 7.

Özlem Şimşek, *Haremde Goethe (Abdülmecid Efendi'den Sonra)*, 2011, video enstalasyon.



Görsel 8.

Özlem Şimşek, *Uzanan Kadın (Halil Paşa'dan Sonra)*, 2012, video enstalasyon (©Özlem Şimşek).



Sanatçılar, kadınların eserlerde nesneleştirmesine karşı temellük çalışmalar üretirken daha çok Oryantalist üsluplu eserlere yönelmişlerdir. Ancak kadını bir arzu nesnesi olarak konumlandıran tek üslup ya da yönelim Oryantalizm ya da sadece Batının eril bakışı değildir. Türk resim sanatında II. kuşak asker ressamlarla birlikte nü çalışmalar yapılmışsa da o dönemlerde bu temadaki eserler sergilenme imkânı bulamamışlardır. 1914 Kuşağı ve sonrasında gelen sanatçılar nü resimlerini üretmede ve sergilemede görece daha rahat bir ortama sahip olmuşlar, özellikle uzanan çıplak kompozisyonunu sıklıkla kullanmışlardır⁷. Nü resimlerin toplum tarafından henüz kabullenilmediği dönemlerde sanatçılar nü resim kompozisyonlarını giyinik figürlerle üretmişlerdir. Antmen, bu türden

giyinik çıplakların tasvir edildikleri resimleri “örtülü çıplaklık” olarak isimlendirmiştir (2007, s. 1-14).

Özlem Şimşek, Türk resim sanatında kadını ana konu olarak ele alan çok sayıda çalışma üretmektedir. Bu temellük temelli çalışmalarında kadının konumlandırılması, nesneleştirilmesi, kadına biçilen roller ve atfedilen değerler gibi meselelere parodik ve hicivsel bir dille feminist eleştiriler yöneltilmektedir. Erkek sanatçılar tarafından üretilmiş ve erkek egemen bakış açısının hâkim olduğu eserlere bağlamı ve çerçevesinin kendisinin belirlediği yeni bir kavramsal boyut ve anlamsal dünya ile fotoğraf veya video çalışmaları olarak izleyicisine yeniden sunmaktadır.

Haremde Goethe (Abdülmecid Efendi'den Sonra) ve *Uzanan Kadın (Halil Paşa'dan Sonra)* çalışmaları, Şimşek’in bu eğilimdeki eserlerinden yalnızca ikisidir. Çalışmalar, Halil Paşa’ya ait *Uzanan Kadın* (1894) ile Abdülmecid Efendi’ye ait *Haremde Goethe* (1918) çalışmalarına temellükle üretilmişlerdir. Orijinal iki eserin temaları birbirinden oldukça farklı olsa da kompozisyon olarak ikisi de uzanan çıplaklığın kodlarını “örtülü çıplaklık” olarak devam ettirmektedir. Bu bağlamda iki resim de kadının nesneleştirme problemini taşımaktadır. CANAN örneğinde olduğu gibi Şimşek de kendi bedenini model olarak kullanarak kadını pasif nesne konumunda sergileyen bu iki resmi yeniden üretmiştir. Anda donmuş tek bir kare olan resimleri video formatına dönüştürmesiyle de figürleri daha aktif pozisyona, görsel bir nesne olmaktan eylemi gerçekleştiren özne konuma taşımıştır. Böylelikle alışlageldik pasif kadın figürleriyle kurulmuş özne/nesne dinamiğinin kodlarını da tersine döndürmüş olur (Antmen, 2014, s. 36).

Sanatçı kadınların çalışmalarıyla kadının özneleşmesi, anlatıların aktarıcısı ve yaratıcısı konumuna gelmesiyle kadınlar seslerini ve öznelliklerini de kazanmış olurlar. Figürler resimlerde ve videoların başında giyiniktirler ancak videolar ilerledikçe kıyafetleri transparanlaşmaya başlamaktadır. Böylelikle uzanan çıplak kadın motifi ile giyinik çıplaklık ve giyinik olma hali arasındaki ilişkiyi ve bu ilişki aracılığıyla seyirlik bir haz nesnesine dönüştürülmüş kadının durumunu sorgulamaktadır. Şimşek, *Haremde Goethe (Abdülmecid Efendi'den Sonra)* çalışmasındaki çıplaklık üzerine; kurguladığı çıplaklığın erkek bakışını tatmin etmek için değil, kadın bedenine yüklenen erotikleştirme çabalarına karşı, kadının kendisine ait bir çıplaklık olduğunu söylemiştir (Şimşek, 2018). Sanatçı, özgün resimlerdeki metalaştırmanın, nesneleştirmenin ikonografik kodlarına dokunmadan ancak kavram boyutuna doğrudan bir eleştiri yönlendirerek izleyicisini alışıldık bu imgeleri sorgulamaya yönlendirmektedir.

Sonuç

Sanat üretimleri bazen sanatçısının kişisel düşüncelerini, ideolojilerini bazen de üretildikleri toplumun, coğrafyanın, kültürün hâkim görüşlerini yansıtmakta ya da bunlardan emareler taşımaktadır. Eril düşüncenin, ataerik ideolojilerin baskın olduğu toplumlarda ve dönemlerde üretilen eserlerde de eril erkin kadın ve kadın bedeni üzerinde kurduğu tahakkümün pekiştirilmesi ya da yansıması görülebilmektedir. Kadını erkeğe hizmet eden, eril bakışa güzel, cazibeli gözükme zorunda olan, sınırları belirlenmiş kadınlık mekanlarında yaşantısını sürdürmesi beklenen, kendine ait özgün bir kimlik geliştirmesine izin verilmeyen, bir bireyden ziyade bir araç, nesne, meta olarak konumlandıran eserler bu

⁶ HaZaVuZu ; kurucu üyeleri Güneş Terkol, Güçlü Öztekin, Mert Öztekin, Emre Akçora ve Oğuz Erdin olan bir sanatçı kolektifidir.

⁷ İbrahim Çallı, Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail, Melek Celal Sofu, Cemal Tollu, Hamit

Görel, Zeki Faik İzer, Maide Arel, Eren Eyüboğlu, Şükriye Dikmen eserleri arasında uzanan çıplak kompozisyonu görülen sanatçılardan bazılarıdır.

türden çalışmalardır. Yüzyıllardır Batı başta olmak üzere pek çok kültürde sanat üretimlerinde bu tema erkek sanatçıların ellerinde çokça tekrar edilmiştir. Kadının toplumda itildiği pasif konum, aynı toplumda üretilen eserlerle de sağlamlaştırılmıştır. Sanatçı kadınlar Batı’da 1960’larda başlayan, Türk plastik sanatlarında 1970’lerde proto örneklerini vermeye başlayan Feminist Sanat çatısı altında bu kadının temsili sorununa karşı kendi imgelerini, temsillerini üretmeye girişmişlerdir.

Eril sanatın yerleşik kodları, imgeleri, ikonografileri belirlenmiş standartlarıyla temsil edilen kadınlığı ve kadın bedenini edilgen bir arzu nesnesi olarak tekrar tekrar üretmiştir. Erkekler tarafından erkekler için üretilen bu son derece “mükemmel” ama bir o kadar suni, pasif birer obje olarak tasarlanan ve sunulan bu kadın imgelerine karşı, sanatçılar bunların tam karşısında konumlanan “kusurlu” ama gerçek aktif imgeler, anlatılar kurgulamak istemişlerdir. Bunun bir yolu olarak da ön yargılar ve ön kabullerle bezeli, nesne kadınlarla süslenmiş var olan eserleri yeniden üretmeyi tercih etmiştir. Bu minvaldeki çalışmalarda sanatçılar eserleri oldukları gibi, parçalara ayırarak, farklı biçimlerde yeniden üreterek, kendilerini model olarak kullanarak temellük yöntemiyle üretmişlerdir.

Eserlerin kendileri tamamen ya da kısmen korunsa da sanatçı kadınların elinde bağlamları, derin anlamları, taşıdıkları ve ilettikleri mesajlar tamamen yapıbozuma uğratılmış, alt üst edilmiştir. Özgün eserlerdeki temsiller pasif, karar alma ya da söz hakkı olmayan, pek bir şeyden haberi olmadan hizmet edeceği erkeği bekleyen kadınlardır. Yeniden üretilen çalışmalarda ise kadınlar anlatıları yaratan, aktaran, hayatları üzerine rasyonel kararlar alabilen, özerkliklerine kavuşmuş aktif birer özneye dönüştürülmüştür. Bu bağlamda bir karşı söylem üretmek ve eleştiri sunmak adına temellüğün kullanılması, izleyici için bir kıyas imkânı sunmaktadır. Bu karşılaştırmayla kadının nesneleştirilerek nasıl teşhir edildiğini, bu teşhir kültürünün kadını nasıl ikincil ve edilgen bir konuma taşıdığını doğrudan gözler önüne sermiş olmaktadır. Ayrıca aynı kodlarla üretilen bu eserler, istenirse aynı ya da benzer imgelerle nasıl yeni söylemlerin ve anlamların üretilebileceğini de göstermiş olmaktadır. Böylelikle sanatçılar ataerkil üretimlere karşı feminist kuramlara ve eleştiriye dayanan, kadının da birey olduğunu vurgulayan, nesne konumundan özne pozisyonuna taşıyan, toplumdaki cinsiyet hiyerarşisini sorgulayan ve yeniden kurgulayan yeni bir bilinç inşa etmeyi hedeflemişlerdir.

Sıra	Eser	Sanatçı	Temellük Edilen Eser(ler)	Temellük Yöntemi	Sorgulanan Tema
1	Erken Bir Temsiliyetin Sunumu (1996)	Gülsün Karamustafa	Alman bir ressamın suluboya çalışması	Doğrudan kullanım	Batı’nın Doğu’ya bakışı ve kadının metalaşması
2	Fragmanları Fragmanlamak (1999)	Gülsün Karamustafa	Çeşitli sayıda Oryantalist tuval resmi	Eserlerden seçili bölümler kolaj olarak	Kadın bedeninin arzu nesnesine dönüştürülmesi
3	Oryantal Fanteziler için Pekleştirme Serileri (1999-200)	Gülsün Karamustafa	Falero-Büyüleyici Kadın; Nouy-Beyaz Köle; Ingre-Köle ile Odalık; Gérôme-Köle Pazarı, Mağribi Hamamı, Bursa Büyük Hamamı; Bouchard-Hamam’ın Ardından; Debat-Ponsan-Masaj-Hamam Sahnesi	Eserlerden kesip çıkarılan seçili figürler asemblaj olarak	Batılı erkeğin Doğulu kadına bakışı ve nesneleştirilmesi
4	Harem (2009)	İnci Eviner	Melling-Sultan’ın Hareminin İçinden Bir Bölüm	Özgün gravür üzerinde silme-ekleme işlemleri ve video olarak yeniden üretim	Kadının pasifleştirilen ve nesneleştirilen durumu
5	Türk Lokumu Serisi (2011)	CANAN	Ingres-Büyük Odalık, Köle ile Odalık; Matisse-Sandalyeli Odalık; Remoier-Uyuyan Odalık, Cezayirli Kadın-Odalık	Fotoğraf olarak yeniden üretim	Batılı erkeğin Doğulu kadına bakışı, nesneleştirilmesi ve metalaştırması
6	Haremde Goethe (Abdülmedic Efendi’den Sonra)	Özlem Şimşek	Abdülmedic Efendi-Haremde Goethe	Video olarak yeniden üretim	Kadını nesneleştiren uzanan çıplak/örtülü çıplaklık motif
7	Uzanan Kadın (Halil Paşa’dan Sonra)	Özlem Şimşek	Halil Paşa-Uzanan Kadın	Video olarak yeniden üretim	Kadını nesneleştiren uzanan çıplak/örtülü çıplaklık motif

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir; HOS-İE Tasarım; HOS-İE - Denetleme; İE-HOS- Materyaller; HOS-İE Veri Toplanması ve/veya İşlemesi; HOS-İE - Analiz ve/ veya Yorum; HOS-İE Literatür Taraması; HOS-İE - Yazıyı Yazan; HOS-İE Eleştirel İnceleme; İE-HOS

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept; HOS-IE Design; HOS-IE - Monitoring; IE-HOS- Materials; HOS-IE Data Collection and/or Processing; HOS-IE - Analysis and/or Interpretation; HOS-IE Literature Review; HOS-IE - Author; HOS-IE Critical Review; IE-HOS.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

Ali, I. (2015). The harem fantasy in nineteenth-century Orientalist paintings. *Dialectical Anthropology*, 39(1), s. 33-46.

Antmen, A. (2007). Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa'nın 'Uzanan Kadın'ı ve Örtülü Çıplaklık. *Sanat Tarihi Yıllığı*(19), s. 1-14.

Antmen, A. (2014). Hanımlara Mahsus Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden. *Kimlikli Bedenler* (s. 33-54). Sel Yayıncılık.

Aydın, A. (2024). Nussbaum'un Nesneleştirme Kavramı Üzerine. *Kayı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 23(1), s. 296-323.

Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) Metis Yayınları.

Can, M. (2020). Akıl, Birey ve Bireycilik Kavramlarının Aydınlanma Felsefesi Işığında Yeniden Yorumlanması. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*(29), s. 181-200.

Dworkin, A. (1991). *Pornography: Men Possessing Women*. Plume.

Eviner, İ. (2016). Harem. *İnci Eviner Retrospektifi: İçerde Kim Var?* (Sergi Kataloğu) (s. 120-121). İstanbul Modern.

Güvendi, N. E. (2023). Moda ve Reklam Bağlamında “Nesne Olarak Kadın Bedeni” Dönemlere Göre İlişkisel Analiz. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*(15), s. 92-114.

Herath, T. (2016). Women and Orientalism: 19th century Representations of the Harem by European female travellers and Ottoman women. *Constellations*, 7(1), s. 31-40.

Irvin, S. (2005). Appropriation and Authorship in Contemporary Art.

British Journal of Aesthetics, 45(2), s. 123-137.

Kayaalp, A. (2019). Antoine Melling: Hayatı, Eserleri ve "Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives d Bosphore" Üzerine Bir Değerlendirme. *Turkish Studies*, 14(2), s. 233-288.

Kousser, R. (2011). The Female Nude in Classical Art: Between Voyeurism and Power. C. Kunderle, & P. C. Segal (Dü), *Aphrodite and the Gods of Love* (s. 140-167). MFA Publications.

MacKinnon, C. A. (1987). *Feminism Unmodified*. Harvard University Press.

Marx, K. (2003). *Kapital*. Eriş Yayınları.

Mix, E. K. (2015). Appropriation and the Art of the Copy. *Scholarship and Professional Work – Arts*, s. 1433-1445.

Nochlin, L. (1983). The Imaginary Orient. *Art in America*, 71, s. 119-191.

Nussbaum, M. C. (1995). Objectification. *Philosophy & Public Affairs*, 24(4), s. 249-291.

Orehk, E., & Weaverling, C. G. (2017). On the Nature of Objectification. *Perspectives on Psychological Science*, 12(5), s. 719-730.

Said, E. W. (2013). *Şarkiyatçılık*. (B. Ülner, Çev.) Metis Yayınları.

Türk Lokumu. (2011). *Türk Lokumu Sergi Kataloğu*. Artı Sanat Üretim Hizmetleri.

İnternet Kaynakça

CANAN. (t.y.). CANAN Disassembling Seduction. (A. Blanch, Röportaj Yapan) <http://www.cananxcanan.com/2013images/Musee%20Magazine.pdf> (Erişim tarihi: 13 Mayıs 2022)

Demirezen, İ. (t.y.). *Meta ve Metalaşma*. https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/meta_ve_metalaşma (Erişim tarihi: 10 Temmuz 2024)

Karamustafa, G. (2013, Kasım 15). Zamanı Yazmanın Bir Başka Biçimi - Gülsün Karamustafa ile Söyleşi. (E. Zerman, Röportaj Yapan) <https://saltonline.org/tr/2019/zamani-yazmanin-bir-baska-bicimi> (Erişim tarihi: 24 Haziran 2024).

Şimşek, Ö. (2018, Ağustos 27). Özlem Şimşek-Söyleşi. (K. Dergi, Röportaj Yapan) <https://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-soylesi-52-sayi/> (Erişim tarihi: 23 Şubat 2024)

Trespeuch, H. (2017, Haziran 8). The Feminism of Sherrie Levine Through the Prism of the Supposed "Death of the Author". <https://awarewomenartists.com/en/magazine/feminisme-de-sherrie-levine-prisme-de-pretendue-mort-de-lauteur/> (Erişim tarihi: 24 Haziran 2025)

Zülfikar, H. (t.y.). *Nitel Araştırma Yöntemleri*.
https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/nitel_arastirma_yontemleri
(Erişim tarihi: 3 Haziran 2025)

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189604> (Erişim tarihi: 10 Mayıs 2024)

Görsel 2.

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190223?mode=simple> (Erişim tarihi: 10 Mayıs 2024)

Görsel 3.

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189689> (Erişim tarihi: 10 Mayıs 2024)

Görsel 4.

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189687> (Erişim tarihi: 10 Mayıs 2024)

Görsel 5.

<https://incieviner.net/tr/work/harem-2/> (Erişim Tarihi: 23 Eylül 2023)

Görsel 6.

<http://www.cananxcanan.com/> (Erişim Tarihi: 22 Temmuz 2023)

Görsel 7.

<https://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-portfolyo-52-sayi/> (Erişim Tarihi: 20 Ekim 2023)

Görsel 8.

<https://ozlemsimsek.com/lying-womanvideo> (Erişim Tarihi: 18 Ekim 2023)