

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI**

**DOKTORA TEZİ**

**TÜRKİYE VE İRAN'DA KAVRAMSAL SANAT VE  
KADIN SANATÇILAR;  
SANAL SERGI PROJESİ (1970-2015)**

**SEYEDEH ELSHAN VAKHSHOURİ  
16721003**

**TEZ DANIŞMANI  
DR. ÖĞR. ÜYE MEHMET NUHOĞLU**

**İSTANBUL  
2021**

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI**

**DOKTORA TEZİ**

**TÜRKİYE VE İRAN'DA KAVRAMSAL SANAT  
VE KADIN SANATÇILAR;  
SANAL SERGI PROJESİ (1970-2015)**

**SEYEDEH ELSHAN VAKHSHOURİ  
16721003  
ORCID NO: 0000-0003-0802-2477**

**TEZ DANIŞMANI  
DR. ÖĞR. ÜYE MEHMET NUHOĞLU**

**İSTANBUL  
2021**

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI**

**DOKTORA TEZİ**

**TÜRKİYE VE İRAN'DA KAVRAMSAL SANAT  
VE KADIN SANATÇILAR;  
SANAL SERGI PROJESİ (1970-2015)**

**SEYEDEH ELSHAN VAKHSHOURİ  
16721003**

**Tezin Savunulduğu Tarih: 27.07.2021  
Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur**

	<b>Unvan Ad Soyad</b>	<b>İmza</b>
<b>Tez Danışmanı</b>	: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Nuhoglu	
<b>Jüri Üyeleri</b>	: Prof. Nedret Yaşar	
	Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman	
	Doç. Dr. Lütfü Kaplanoglu	
	Dr. Öğr. Üyesi Özlem Vargün	

**İSTANBUL  
TEMMUZ 2021**

## ÖZ

### TÜRKİYE'DE VE İRAN'DA KAVRAMSAL SANAT VE KADIN SANATÇILAR; SANAL SERGİ PROJESİ (1970-2015)

Seyedeh Elshan Vakhshouri  
Temmuz, 2021

Ondokuzuncu yüzyılın sonuna doğru Yakın Doğu'da bulunan ve Modernleşmeye doğru adımlar atan ülkeler arasında, Türkiye ve İran'da bulunmuştur. Batı'da doğan Modernleşme hareketi tüm diğer alanlar gibi sanat dünyasında da önemli değişimlere yol açmıştır. Doğu'da yer alan Türkiye ve İran gibi ülkeler Modern ve ardından gelen Postmodern sanat akımlarının tanımlama sürecinde ilk başta Batı'yı taklit etmişlerdir. Ancak 20. Yüzyılın sonlarına doğru Postmodern akımı, bu iki ülkenin kendi dinamikleri doğrultusunda ilerlemiş ve o ülkelerin koşullarına göre özgün bir hal almıştır. Bu çalışmada 1970-2015 seneleri arasında Modern ve Postmodern akımlarının, Türkiye ve İran sanat alanına yarattığı etkiler analiz edilmiştir. Özellikle Postmodern sanat akımının bir eğilimi olan ve düşünceyi sanat yapıtına dönüştürmeyi hedef kılan kavramsal sanatın, bu iki ülkede izlediği yol ele alınmıştır. Daha sonra Modernleşmenin yol açtığı değişimlerle sanat alanında daha aktif olan kadın sanatçıların, kavramsal sanat alanındaki etkileri ve bu alanla ilgili olan görüşleri, eğilimleri ve tutumları incelenmiştir. Bu bağlamda belirlenen seneler arasında kavramsal eserler yaratan 10 İranlı ve 10 Türk kadın sanatçının çalışmaları, kavram, konu ve teknik açısından incelenmiş ve sanal bir sergi ortamında bir araya getirilmiştir. Böylece kavramsal sanatın bu iki ülkede tanımlandığı, algılandığı ve ilerlediği dönemde, kadın sanatçılar tarafından yaratılan bu eserler arasında bulunan benzerlik ve farklılıklar ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodernizm, Türkiye, İran, Kadın Sanatçılar, Kavramsal Sanat

## **ABSTRACT**

### **THE CONCEPTUAL ART IN TURKEY AND IRAN AND WOMEN ARTISTS; VIRTUAL EXHIBITION PROJECT (1970-2015)**

**Seyedeh Elshan Vakhshouri**

**July, 2021**

Towards the end of the 19th century, Turkey and Iran are among the countries in the Near East which took steps towards modernization. Modernization, which begins in the West, has led to significant changes in the art world, as in other fields. Eastern countries, such as Turkey and Iran, initially imitated the Western in the definition process of the Modern and subsequent Post-modern art movements, but toward the end of the 20th century, the Post-modern movement progressed in line with the dynamics of these two countries and became unique to those countries. In this study, the effects of Modern and Post-modern movements on art in Turkey and Iran between 1970 and 2015 were analyzed. In particular, the path of conceptual art in these countries, which is a trend of the Post-modern art movement and aims to transform thought into a work of art, is discussed. Afterward, the influence of women artists, who are more active in the field of art concerning the changes caused by modernization, on conceptual art and their views, tendencies, and attitudes about this field are examined. In this context, the artworks of 10 Iranian and 10 Turkish women artists, who created conceptual works between the years determined, were examined in terms of concept, subject, and technique and were brought together in a virtual exhibition environment. Thus, in the period when conceptual art was defined, perceived, and progressed in these two countries, the similarities and differences between these works created by women artists were revealed.

**Key Words:** Postmodernism, Turkey, Iran, Women Artists, Conceptual Art

## ÖN SÖZ

Tez çalışmamın tüm aşamalarında bana destekçi olan değerli danışmanım, sayın Dr. Mehmet NUHOĞLU'na ve bu süreçte bana destekte bulunan diğer hocalarıma teşekkürlerimi sunarım.

Bana her zaman güvenen, arkamda duran, maddi ve manevi destekte bulunan aileme ve tezimin çalışma sürecinde bana ilham veren eşim Dr. Peyman Shoja'ya içtenlikle teşekkür ederim.

İstanbul; Temmuz, 2021

Elshan Vakhshouri

## İÇİNDEKİLER

ÖZ .....	iii
ABSTRACT .....	iv
ÖN SÖZ .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	ix
KISALTMALAR .....	xi
1. GİRİŞ .....	1
2. SANATTA MODERNİZM, POSTMODERNİZM VE KAVRAMSALLIK.....	5
2.1. Yirminci Yüzyıl Sanat Ortamında Modern Sanat.....	5
2.1.1. Dadaizm (Dadaism) .....	10
2.1.2. Sürrealizm (Surrealism) .....	12
2.1.3 Soyut Ekspresyonizm (Abstract Expressionism).....	13
2.1.4 Aksiyon Resim (Action Painting).....	15
2.1.5 Renk Alanı Resmi (Color Field Painting) .....	17
2.2. Modernizm Sonrası Tartışmalar, Sanata Yansımaları ve Postmodernizm .....	18
2.2.1. Pop Sanat (Pop Art) .....	21
2.2.2. Minimal Sanat ve Nesneye Yaklaşım (Minimalism).....	23
2.3. Kavramsal Sanat ve Düşüncenin Sanat Yapıtına Dönüştürülmesi (Conceptual Art).....	25
2.3.1. Kavramsal Sanatın Altyapısı ve Gelişimi .....	25
2.3.2. Kavramsal Sanatın Eğilimleri .....	28
2.3.2.1. Happening .....	28
2.3.2.2. Fluxus.....	30
2.3.2.3. Performans Sanatı (Performance Art).....	32
2.3.2.4. Yerleştirme Sanatı, Enstalasyon (Installation Art).....	34
2.3.2.5. Yeryüzü Sanatı (Land Art).....	34
2.3.2.6. Video Sanatı (Video Art) .....	36
2.4. Feminist Sanatı.....	37
3. TÜRK SANATI, MODERNİZM VE POSTMODERNİZM.....	40
3.1. Türk Sanatı ve Modernizm.....	40
3.1.1. 1880-1940 Yılları Arasında, Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı.....	40

3.1.2. 1940'lı Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı .....	45
3.1.3. 1950'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı .....	47
3.1.4. 1960'lı Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı .....	50
3.2. Türkiye'de Postmodernizm ve Kavramsal Sanat .....	52
3.2.1. 1970'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı .....	53
3.2.2. 1980'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı .....	55
3.2.3. 1990'lı Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı .....	58
3.2.4. 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı .....	60
3.3. Türkiye'nin Kavramsal Sanat Alanında Çalışan Kadın Sanatçılar .....	62
3.3.1. 1970'ler Öncesi Türkiye'de Kadın Sanatçılar ve Sanat Ortamı .....	62
3.3.2. 1970'ler Sonrası Türkiye'de Kadın Sanatçılar ve Kavramsal Sanat.....	65
4. İRAN SANATI, MODERNİZM VE POSTMODERNİZM .....	69
4.1. İran Sanatın ve Modernizm .....	69
4.1.1. 1980 Öncesi İran Toplumsal Koşulları ve Sanat Ortamı .....	69
4.1.1.1. Kaçar Döneminde Toplumsal Koşullar.....	69
4.1.1.2. Kaçar Döneminde Kadın ve Toplumsal Koşullar .....	71
4.1.1.3. Kaçar Döneminde Sanat Ortamı .....	72
4.1.2. Pehlevi Döneminde Toplumsal Koşullar .....	77
4.1.2.1. Pehlevi Döneminde Kadın ve Toplumsal koşullar.....	79
4.1.2.2. Pehlevi Döneminde Sanat Ortamı .....	81
4.1.2.3. 1980 Öncesi İran Modern Sanat Ortamı ve Kadın Sanatçılar.....	87
4.2. İran'da Postmodernizm ve Kadın Sanatçılar.....	89
4.2.1. 1980 Sonrası İran Toplumsal Koşulları ve Sanat Ortamı .....	89
4.2.1.1. İran İslam cumhuriyeti döneminde Toplumsal Koşullar .....	89
4.2.1.2. İran İslam Cumhuriyeti Döneminde Kadın ve Toplumsal koşullar..	91
4.2.1.3. İran İslam Cumhuriyeti Döneminde Sanat .....	92
4.2.1.4. 1980 Sonrası Kavramsal Sanat ve Kadın Sanatçılar .....	96
5. ÇALIŞMA SÜRECİNDE SEÇİLEN KADIN SANATÇILAR.....	98
5.1. Çalışma Sürecinde Türkiye'den Seçilen Kadın Sanatçılar ve Sanat Eserleri .	98
5.1.1. Candeğer Furtun (d.1936) .....	98
5.1.2. Füsun Onur (d.1938) .....	99
5.1.3. Nil Yalter (d.1938) .....	101
5.1.4. Canan Beykal (d.1948).....	102
5.1.5. Ayşe Erkmen (d.1949) .....	104
5.1.6. Azade Köker (d.1949).....	105
5.1.7. Hale Tenger (d.1960) .....	106



5.1.8. Nezaket Ekici (d.1970).....	107
5.1.9. Ebru Özseçen (d.1971).....	109
5.1.10. Bengü Karaduman (d.1974).....	110
5.2. Çalışma Sürecinde İran'dan Seçilen Kadın Sanatçılar ve sanat eserleri.....	111
5.2.1. Monir Shahroudy Farmanfarmaian (1924-2019).....	111
5.2.2. Shirin Neshat (d.1957).....	113
5.2.3. Mandana Moghaddam (d.1962).....	114
5.2.4. Bitā Fayyazī (d.1962).....	116
5.2.5. Parastou Forouhar (d.1962).....	117
5.2.6. Rozita Sharafjahan (d.1962).....	119
5.2.7. Neda Razavipour (d.1969).....	120
5.2.8. Jinoos Taghizadeh (d.1971).....	121
5.2.9. Leila Pazooki (d.1977).....	123
5.2.10. Mehraneh Atashi (d.1980).....	124
6. SANAL SERGI PROJESİ .....	126
7. SONUÇ .....	136
KAYNAKÇA.....	144
Best, Kellner, D. 1998. Postmodern Teori, Eleştirel Soruşturmalar. Çev. Küçük, M. Ayrıntı Yayınları. ....	144
Savacı, H. 2010. Cumhuriyet Dönemi Ressamlarının (1923-1950) Anadolu Kültürünü Tanımaya Yönelik Çalışmaları ve Türk Resmine Etkisi. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. ....	151

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: “Suskunlar”, 1. İstanbul Bienali, İstanbul, Türkiye, 1987 .....	99
Şekil 2: “Suskunlar”, 1. İstanbul Bienali, İstanbul, Türkiye, 1987 .....	99
Şekil 3: “Çiçekli Kontrpuan”, Aret, İstanbul, Türkiye, 2014 .....	101
Şekil 4: “Çiçekli Kontrpuan”, Aret, İstanbul, Türkiye, 2014 .....	101
Şekil 5: “Harem”, Video performans, 1980.....	102
Şekil 6: “Harem”, Video performans, 1980.....	102
Şekil 7: “Tex-tual ve Kara Kutular”, 10 Sanatçı 10 İş: A, AKM, İstanbul, Türkiye,1989 .....	104
Şekil 8: “Tex-tual ve Kara Kutular”, 10 Sanatçı 10 İş: A, AKM, İstanbul, Türkiye,1989 .....	104
Şekil 9: “Evde”, Berlin, Almanya, 1994 .....	105
Şekil 10: “Evde”, Berlin, Almanya, 1994 .....	105
Şekil 11: “Saydımlık”, Galeri Apel, İstanbul, Türkiye, 2001 .....	106
Şekil 12: “Saydımlık”, Galeri Apel, İstanbul, Türkiye, 2001 .....	106
Şekil 13: Nezih Ölüm Gardiyanları, Galeri Nev, İstanbul, Türkiye,1994 .....	107
Şekil 14: Nezih Ölüm Gardiyanları, Galeri Nev, İstanbul, Türkiye,1994 .....	107
Şekil 15: “öfke”, performans, 1. Sinop Bienali, Sinop, Türkiye, 2006 .....	109
Şekil 16: “öfke”, performans, 1. Sinop Bienali, Sinop, Türkiye, 2006 .....	109
Şekil 17: “Çene Kıran”, Berlin, Almanya, 2009.....	110
Şekil 18: “Çene Kıran”, Berlin, Almanya, 2009 .....	110
Şekil 19: “Hepimiz Aynı Gemideyiz”, İstanbul Modern, İstanbul, Türkiye, 2012 ..	111
Şekil 20: “Hepimiz Aynı Gemideyiz”, İstanbul Modern, İstanbul, Türkiye, 2012 ..	111
Şekil 21: “Lightning for Neda”, Queensland Sanat Galerisi, South Brisbane, Avustralya, 2009 .....	113
Şekil 22: “Lightning for Neda”, Queensland Sanat Galerisi, South Brisbane, Avustralya, 2009 .....	113
Şekil 23: “Rapture”, Video enstalasyon, Fas, 1999.....	114
Şekil 24: “Rapture”, Video enstalasyon, Fas, 1999.....	114
Şekil 25: “Chel Gis II”, 51. venedik bienali, Venedik, İtalya, 2005 .....	116
Şekil 26: “Chel Gis II”, 51. venedik bienali, Venedik, İtalya, 2005 .....	116
Şekil 27: “TAGHDİR” 51. Venedik bienali 2005 .....	117
Şekil 28: “TAGHDİR” 51. Venedik bienali 2005 .....	117
Şekil 29: “Written Room” The Mattress Factory Art Museum, Pittsburgh, 2012 ..	118
Şekil 30: “Written Room” The Mattress Factory Art Museum, Pittsburgh, 2012 ..	118
Şekil 31: “İt deprived me of the song”, Tahran, İran, 2010.....	120
Şekil 32: “İt deprived me of the song”, Tahran, İran, 2010.....	120
Şekil 33: “Self service”, Tarrahane Azad Galerisi, Tahran, İran, 2009.....	121
Şekil 34: “Self service”, Tarrahane Azad Galerisi, Tahran, İran, 2009.....	121
Şekil 35: “Nazr”, İsfahan, İran, 2002 .....	123
Şekil 36: “Nazr”, İsfahan, İran, 2002 .....	123
Şekil 37: “Fair Trade”, Kunstpalast müzesi, Duseldorf, Almanya, 2011 .....	124
Şekil 38: “Fair Trade”, Kunstpalast müzesi, Duseldorf, Almanya, 2011 .....	124
Şekil 39: “The Surface” Art Dubai, 2015 .....	125

<b>Şekil 40:</b> “The Surface” Art Dubai, 2015 .....	125
<b>Şekil 41:</b> “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021 .....	126
<b>Şekil 42:</b> “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021 .....	126
<b>Şekil 43:</b> “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021 .....	127
<b>Şekil 44:</b> “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021 .....	127
<b>Şekil 45:</b> “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021 .....	127
<b>Şekil 46:</b> “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021 .....	128
<b>Şekil 47:</b> “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021 .....	129
<b>Şekil 48:</b> “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021 .....	130
<b>Şekil 49:</b> “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021 .....	131
<b>Şekil 50:</b> “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021 .....	132
<b>Şekil 51:</b> “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021 .....	132
<b>Şekil 52:</b> “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021 .....	133
<b>Şekil 53:</b> “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021 .....	134
<b>Şekil 54:</b> “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021 .....	135

## **KISALTMALAR**

**CHP:** Cumhuriyet Halk Partisi

**DP:** Demokrat Parti

**DYO:** Durmuş Yaşar ve Oğulları

**ENSAD:** Ecole Nationale Superieure Des Arts Decoratifs

**Vb:** Ve Benzeri

**Vs:** Ve Saire

## 1. GİRİŞ

19. ve 20. Yüzyıllarda dünya çapında meydana gelen savaşlar ve krizlerin ardından, ülkeler arasındaki ekonomik ilişkiler, ticaret ve turizmin artması, dünyada önemli değişim ve dönüşümlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu dönemde Modernizasyon'un doğduğu yer olarak kabul edilen ve hızlı bir şekilde ilerleyen Batı ülkeleri, Doğu ülkelerine kıyasen belli bir yükseliş içinde bulunmuştur. Doğuda bulunan ülkeler aynı dönemde yükseliş göstermese de bu oluşumlardan büyük ölçüde etkilenmiş ve zamanla kendilerini geliştirmeye çalışmıştır. Modernizasyon hareketi diğer tüm siyasal ve sosyal alanlarda olduğu gibi sanat alanında da temel değişimlere yol açmıştır. 18. Yüzyılın son senelerinden sanat alanında başlayan aydınlanma ve Modernizm, 20. Yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanan, dönemsel bir sanat akımını kapsamıştır. Bu değişimin ardından Postmodernizm 1960'ların sonlarına doğru başlayarak sanat dünyasında yeni bir akım yaratmıştır. Avrupa ve Amerika'da Sanat felsefesinin eleştirildiği bu dönemde sanatın gelenekselliği ve estetik kavramı sorgulanmaya başlanmış ve bu da farklı avangard akımlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Farklı eğilimleriyle, temelini kavram oluşturan ve düşünceyi sanat yapıtına dönüştürmeği hedef alan kavramsal sanat ise Postmodernizmin belirgin akımlarından biri olmuştur. Siyasal ve sosyal alanlarda Batıda başlayan Modernleşme hareketini örnek alan Türkiye ve İran, sanat alanında da ilk başta Batı Modern ve ardından gelen Postmodern sanat akımlarını taklit etmiştir.

Modern ve Postmodern akımları, diğer ülkeler gibi Yakın Doğu'da bulunan ve geçmişten günümüze kadar tarihsel bağları olan Türkiye ve İran'ı da etkisi altına almıştır. Coğrafî konumu açısından aynı bölgede bulunan ve geçmişten günümüze tarihsel bağları olan bu iki ülke, birçok alanda birbirlerin etkilediği gibi sanat alanında da birbirlerini etkilemiştir. Eski tarihten beri bu iki ülkenin sanat alanında benzer özellikler, gerek mimaride gerekse minyatür gibi görsel sanat alanlarında karşımıza çıkmıştır. Küreselleşmeyle beraber ilk başta Batı'nın modern sanatını taklit etmeye çalışan Türk ve İranlı sanatçılar, sanat kavramının değiştirdiği ve evrensel bir dil haline geldiği 20. Yüzyılın sonlarına doğru kendi ülkelerine özgün olan sanat eserleri üretmeye başlamışlardır. Modernleşmeye doğru atılan ilk adımlar,

Türkiye’de 18. yüzyılda önce mimaride başlayan hareketler daha sonra askeri okullarda resim derslerinin konulmasıyla devam ederken, İran’da 20. Yüzyılların başında devlet tarafından ülke dışına gönderilen sanatçılar vasıtasıyla olmuştur. Çağın yeni akımlarının bu ülkelerde tanındığı dönemde kuvvetli bir Batı tesiri altında kalan sanatçılar, Batıdaki sanat eğilimleri ve kullanılan yöntemleri deneyimleyip kendi ülkelerine geri dönerek bu bilgileri, çağın sanatçı kuşağına aktarmışlardır. Ancak Batıda doğan bu yeni sanat anlayışı 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Doğu ülkelerinde ilerledikçe, toplumsal ve kültürel etkilerle özgünleşmiştir. Sanat akımları doğduğu ortam ve tarihsel koşullarından ayrı olmaksızın, her ülkenin sanat çalışmalarında izlediği yol farklı olmuştur. Böylece her sanat akımı da sanatçının şahsi duygularından ziyade zamansal ve mekansal etkenlerden oluşmuştur. Bu bağlamda her iki ülke kavramsal sanat alanında kendi kültürel koşullarından, geçmişinden ve gelenklerinden etkilenerek gelişmeye devam etmiştir. Devlet yönetim biçimleri, siyasi iniş çıkışlar, ülke içinde ayaklanmalar ve devrimler bu sanatı etkileyen diğer etkenler olmuşlardır. Bu bağlamda Postmodernizmin eğilimlerinden biri olan ve 1960 larda Batıda ortaya çıkan kavramsal sanat anlayışı, 1970’lerin ikinci yarısından itibaren Türkiye ve İran sanat alanında tanımlanmış ve zihinsel bir uğraş olarak 1980 ve 1990’larda bu ülkelerde özgünleşerek ilerlemeye devam etmiştir.

İçinde yaşadıkları dönemin tüm sosyal, siyasal, tarihsel, politik etkileşimlerini kavramsal bir şekilde özümseyen ve çalışmalarına yansıtan sanatçılar ise kavramsal sanatın ortaya konmasında önemli röle sahipleridir. Temelinde düşünce ve fikir olan kavramsal sanat formalist bir sanat modeli olmadığı için, form, biçim renk ve estetik değerler üzerinden analiz edilemezdir. Bu yüzden bu alanda yaratılan eserlerin analizinde kavram ya da eserlerin yaratılışına sebep olan kaygılara dikkat edilmiştir. 1970-2015 seneleri arasında Avrupa ve Amerika kavramsal sanatçılarının çemberinin dışında kalan Türkiye ve İran’lı sanatçılar, sanat dünyasında yerlerini tepkisel olarak kurmaya, sorgulatmaya ve evrensel olarak yansıtmaya çalışmıştır. Türkiye ve İran kavramsal sanat alanında çalışan bu sanatçılar kendi ülkelerine özel olan, kültürel tutumlarını ve sosyal kaygılarını çalışmalarına yansıtarak bu alanda farklılıklar ve benzerlikler taşıyan eserler yaratmıştır.

Yüzyıllar boyunca farklı coğrafyalarda yaşayan kadınlar sanat alanında eril tarihin dışında bırakılmışlardır. 20. Yüzyılda Modernizmin gelişimi ve feminist

ayaklanmalarıyla birlikte, kadın hakları sorgulanmış ve kadınların konumu da olumlu yönde değişimler başlamıştır. Bu dönemde özellikle sanat alanında kadınların üretimlerine, yaratıcılıklarına, geliştirdikleri yöntemlere dikkat çekilmiştir. Böylece kadınlar yeni sanat akımlarında öncü pozisyonuna sahip olmuştur. Bu doğrultuda Postmodern akımıyla beraber Türkiye ve İran sanat alanında da kavramsal çalışmalara zemin oluşturan sanatçılar arasında, kadın sanatçılarda bulunmuştur. Her iki ülkede kavramsal sanat alanının önemli isimleri arasında yer alan kadın sanatçılar 1970'lerden günümüze evrensel nitelikte olan ve kendi ülkelerinden izler taşıyan eserler yaratmıştır.

Bu çalışmada 1970'li yıllardan 2015 senesine kadar Türkiye ve İran gibi müslüman doğu ülkelerinde, gelişmekte olan kavramsal sanatın tarihsel süreci ve kadın sanatçılarının bu alanda ürettikleri eserler incelenmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde bir giriş hazırlandıktan sonra ikinci bölümünde kavramsal sanat akımından önce gelen, Modernizm ve Postmodernizm akımlarına değinerek, bu akımların altyapısı ve tarihsel gelişimi incelenmiştir. Kavramsal sanat akımının oluşmaya başladığı zamandan günümüze kadar ilerlediği dönemde farklı disiplinler halinde kendini göstermiştir. Fluxus, Performans, Arazi, Enstalasyon, Yoksul, Happening, Vücut, Video ve Foto hiperrealizm Sanatı gibi farklı sanat biçimleri kavramsal sanatın eylemlerini oluşturmuştur. Bu bölümde Kavramsal sanat başlığı altında toplanan bu sanat biçimleri detaylı araştırmalar halinde sunulmuştur. Üçüncü ve dördüncü bölümde, kavramsal sanatın Türkiye ve İran sanat alanlarındaki gelişimi incelenmiştir. Kavramsal sanatın 1970-2015 yıllar arası; Türkiye ve İran sanatına yansıyan etkileri irdelenerek, bu sanatın iki ülkedeki tanımlanma ve algılanma süreci, uygulanma şekli ve evrensel boyutları hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca 20. Yüzyıldan günümüze modernleşmeye doğru ilerleyen ülkelerde ortaya çıkan feminist hareketleri, Türkiye ve İran toplumunda da değişimlere yol açmıştır. Bu bağlamda bu dönem boyunca Türkiye ve İran'da, kadınların toplumdaki yerleri irdelenmiş ve sanat dünyasındaki konumlarına değinilmiştir. Beşinci bölümde her iki ülkeden kavramsal sanatının farklı alanlarında faaliyet gösteren öncü ve önemli pozisyonlara sahip olan 10 kadın sanatçıya yer verilmiştir. Seçilen 20 sanatçıların eserleri, çalıştıkları farklı konulara göre gruplandırılmıştır. Amaçlarının kognitif değer üretmek olan bu kadın sanatçıların seçiminde özgeçmişleri, düzenledikleri yurt içi ve yurt dışı sergileri, bienaller, uluslararası sanat organizasyonlardaki katılımları ve

bilinen kaynaklarda bu sanatçılar sanat eserlerine verdikleri itibar göz önünde bulundurulmuştur. Her bir sanatçının seçilecek olan sanat eseri, tez konusunu kapsayan ve kavramsal sanat alanında etki yaratan eserler olmasına dikkat edilmiştir. Altıncı bölümde ise tez sürecinde değerlendirilen eserler sanal ortamda bir araya getirilerek, kavramsal sanat üzerine bir sergi düzenlenmiştir. Bu sergide farklı dönemlerde, farklı görüşler ve kavramlar üzerine çalışan Türkiyeli ve İranlı kadın sanatçıların eserleri aynı ortamda sunularak, aralarındaki farklılık ve benzerliklere değinilmiştir. Sonuç olarak Türkiye ve İran'ın kavramsal sanatının ne nitelik'te olduğu, kadın sanatçıların bu alanda yarattıkları etkileri, bu etkilerin sanatsal çalışmalara yansımaları, farkları ve benzerlikleri örnekler üzerinden belirtilmiş ve karşılaştırılmıştır.



## **2. SANATTA MODERNİZM, POSTMODERNİZM VE KAVRAMSALLIK**

### **2.1. Yirminci Yüzyıl Sanat Ortamında Modern Sanat**

Modernizm, 19. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkmış, klasizm ve gelenekselliğe karşı bilinçli olarak gelişim göstermiştir. Faşizm, Nazizm, birinci ve ikinci dünya savaşları, holokost ve Marksizm gibi yeni ideolojiler Modern çağda vuku bulan olaylardan olmuşlardır. 20. Yüzyıl iki büyük savaştan sonra değerler tablosunun büyük ölçüde ve köklü şekilde değişmesine tanıklık etmiştir. Teknik alanlarda geçen yüzyılların hayal ettikleri gerçekleşmiş ya da gerçekleşebilme düzeyine ulaşmıştır. Ses duvarını aşan hıza ulaşılması, uzayın keşfi girişimleri ve televizyon insanın yaşamını büyük ölçüde değiştiren bilim ve teknik olayların ancak birkaçı olmuştur. Bütün bu yeni buluşlar, icatlar ve olaylar karşısında insan için yeni ve gerçek değerlerden oluşan yeni bir ortam zorunluluğu ortaya çıkmıştır (Kınay, 1993, 282). Oluşan olaylar, savaşlar, bilim, sanayileşme ve teknolojinin ilerlediği bu dönemde, o zamana kadar kabul edilen gerçekler yeniden gözlemlenmiş ve yeni bir düşünce sistemi ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Modernleşme, Modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan bir terim olmuştur (Best, Kellner, 1998, 15). Deneyimler vasıtasıyla doğruyu bulmayı amaçlayan Modernite, yeni düşünce tarzıyla giderek egemen bir konuma gelmiş ve sanat dünyasında tüm diğer alanlar gibi etkilemiştir. Yeniliklere yol açan Modern düşünce sanat tanımı ve estetik ölçütlerinde değişim ve dönüşümlere sebep olmuştur. Sanatın çeşitli sahalарını tüm açılardan etki altına alan Modernizm, döneminin değişen bilinciyle klasik değerleri sorgulamıştır. Bu bağlamda Modern sanat, zamanın düşünsel, tarihsel, toplumsal değişimleri sayesinde ve modernitenin bilimsel ve teorik sonuçlarının neticesinde ortaya çıkmıştır. Harold Rosenberg’in değimiyle, Modern sanat “yeninin geleneği” kronolojik varsayımlar yerine, zamanın yeni hissiyetini algılamaya ve yeni bir şekilde sunmaya çalışmıştır. Modernizm sürekliliğiyle devinim ve değişim halinde olan bir olgu olduğundan, modern sanat da değişken bir zihinsel kavrayışa sahip olmuştur. Zihinsel yenilikleriyle başlangıçta Batı uygarlığını her açıdan eleştiren bu ideoloji, yoluna kesintisiz olarak öz

eleştiriyle devam etmiştir. Batı dünyasında “öz eleştiri” kavramı Kant’la beraber ve onun eleştirel felsefesiyle başlanmıştır. Modern felsefenin gelişim seyrine uygun olarak, bilgi kuramını ön plana çıkaran Kant, modern sanatı da belirleyici olarak etkilemiştir. Modern sanat, bu felsefenin estetik yargıları ve öz eleştiri kavramı aracılığıyla salt ve mutlak sanata ulaşmayı hedeflemiştir. Avrupa’da bu “saltlık” sanatsal formlarının değişimleriyle yorumlanırken, Amerika’da özellikle ikinci dünya savaşından sonra, sanatçıların iç dünyalarını anlatma ve duygularını ifade etme yoluyla gösterilmiştir. Bütün sanat dalları gibi Batı resim, heykel, müzik ve edebiyatını da etkileyen Modern sanat 19. Yüzyılın ikinci yarısından başlayarak 20. Yüzyılda da hızlı bir şekilde birbirinden farklı yönleri olan eğilimlere yol açmıştır. Bu eğilimler sonucunda farklı sanat stilleri ortaya çıkmıştır. Modern sanat her zaman teorik delilleri pratik tecrübelerle uygulama tavrını benimsemiştir. Bu alanda Modernizm her zaman bir pratik özelliği beraberliğinde oluşturmuştur. Bu yüzden bu çağdaki tüm modern sanat teorileri ve sanat akımı tanımlamaları, pratik eylemlere yönlendirilmiştir. Görsel sanatlar alanında tüm bu eğilimleri Modern öncesi sanat akımlarından ayıran ortak özellik ise sanatçıların bir anlık görüntüyü kaydetmek yerine, sanatın kendisini yapısal açıdan analiz etmeleri olmuştur. 20.Yüzyılın resim sanatında akımları ve eğilimleri temsil eden sanatçılar için temel olan form, kompozisyon ve malzeme olmuştur. Bu konularda sanatçı tam bir seçim özgürlüğüne sahip olmuş; gelenek, sanatçıların ilgi odağı olmamıştır (Sami Azar, 2009, 8-9).

Sanat evreninde Modernizmin belli başlı dört özellik üzerine oturduğu söylenilebilir. Bu dört özellik, aynı zamanda modern sanata özgü estetik anlayış ve ölçütlerinin belirlenmesinde de geçerlidir. Birinci olarak üzerinde durulması gereken nokta, özgürlük ve özgünlük olarak tanımlanabilmektedir. Bu özgürlük ve özgünlük, sanatsal ifadenin her yönünü kapsamaktadır. Örneğin Empresyonist akımın ilk temsilcilerinden biri olan Monet, güneşin doğuşunu kendi algıladığı biçimde, istediği renkleri kullanarak tuvaline yansıtmıştır. Bu özellik, içinde yaşanılan dönem ya da koşullarla uyumludur. Sanayi toplumu, bireyin toplum içinde kaybolması, makineleşen üretim sürecinin mekanik parçalarından biri haline gelmesi anlamını da taşımaktadır. Bir başka deyişle gerçeklik, karmaşık yani çok yönlü ve dinamik yani sürekli değişim içinde olma biçiminde algılanmaktadır. Sanatçı-birey böyle bir olgusalık içindedir. Bu ise bireyin farklı olmak ve farklılığını toplumsallaştırmak gereksinmesi ile karşı karşıya kalması demektir. Modern sanat anlayışının üzerine

oturduğu ikinci özellikse yansıma ve misyon olarak tanımlanabilmektedir. Sanatçı yaratıcılığı ortaya koyabilmesi için mutlaka özgür ve özgün olması gerekmektedir. Bir başka deyişle, sanatçı içinde bulunduğu koşullar altında konusunu seçip, ürünüde yansıtacaktır. Yansıtma, yani konunun sanatçı tarafından yorumu onun misyonu olarak değerlendirilebilmektedir. Bu misyon, eleştiri ya da övgüyü içeren bir anlatım olur ama sonuç olarak bir anlatım ya da bir başka deyişle mesaj söz konusu olmaktadır. Modern sanatın üçüncü özelliği ise, kültürün ve sanat ürünlerinin metalaşması olarak tanımlanabilmektedir. Bu kaçınılmaz bir gelişmedir; çünkü kapitalizmin dinamizmi metalaşma sürecinin sürekli olarak, kapsam ve içerik açısından genişlemesi anlamına gelmektedir. Bu süreç içinde ortaya çıkan en önemli sorun, değinilen “yaratıcı yıkıcılığın” sanatsal üretime de egemen olmasıdır. Bu çerçevede, estetik anlayışının, özgünlük ve o özgünlük dışında kalanların yadsımasına dayandığı söylenebilmektedir. Sanatçı, artık ürünlerini pazara çıkarmakta ve sanatını yeniden üretebilmek için diğer sanatçılar ile pazarda yarışmak durumunda kalmaktadır. Modern sanat anlayışının dördüncü özelliği ya da öncülü seçkinliği olmasıdır. Modern sanat anlayışında, sanat her ya da ortalama insanda bulunmayan bir yaratıcılık yeteneğinin yansıması olarak düşünülmektedir. Bu nedenle sanatçının, yaratıcı yeteneğini maksimum düzeyde ortaya koyması için tam bir özgürlük ve otonomi içinde yaşaması öngörülmektedir. Sanatçı, formlarla, içeriklerle oynayarak çok boyutlu, karmaşık ve kapsamlı bir gerçekliği ya da düşünceyi konu seçecek ve kendi algısı ile yorumuna dayanan sanatsal faaliyeti yürütecektir. Eğer gerçeklik ya da bir başka deyişle konu alanı giderek karmaşıklaşıyorsa sanatçının yorumu da giderek karmaşıklaşabilecek ve anlatım soyutlaşabilecektir. Bu durumda, sanatsal ürün ile karşı karşıya kalan seyirci, dinleyici ya da okuyucunun yorumsal mesajı kavrayabilmesi için konunun karmaşası hakkında bir ön bilgi ya da fikir sahibi olması gerekecektir. Bu ise, kaçınılmaz olarak bir seçkinliğin gündeme gelmesi demektir (Şaylan, 1999d, 67-68).

Resim gibi görsel sanatlarda Modernleşmeye doğru atılan ilk adımlar, 19. Yüzyılın sonlarına doğru (1870-1890) Empersiyonist sanatçıların bu alanda mevcut olan gelenekselliğe karşı yaptıkları değişimler olmuştur. Bu akım altında yer alan sanatçılar belirgin fırça darbeleriyle, ışık ve renk kaynaklı görsel izlenimlere önem vermişlerdir. Bu sanatçılar doğayı gözlemleyerek dış dünyanın objektif gerçekçilik ve nesnellüğün yerine, günün belirli bir zamanına özgü ışığın sanatçıda bıraktığı

izlenimlere önem vermişlerdir. Çoğunlukla açık havada eserlerini tamamlayan bu sanatçılar, ışığın değişimine odaklanarak anın geçiciliğini yakalamaya çalışmışlardır. Aldıkları tüm akademik eğitimi reddeden Monet ve diğer Empresyonist sanatçılar, gördükleri şeyleri nesnel yöntemlerle resmetmeye dayanan tarzlarının tüm akademik sanattan daha samimi olduğuna inanmışlardır. Bu sanatçılar konularını kendi gördükleri şekilde, duyarlılıklarını yansıtmaya çalışarak resmettikleri konusunda hemfikir olmuşlardır. Bu duyarlılıklara, nesnelere baktığımızda gözümüzün algıladığı ışık titreşimleri de dahil olmuştur. Akademik aksine Empresyonistler, sıradan insanların çağdaş gündelik yaşamlarını, zamanın en modern ortamlarını resmetmişlerdir. Bu sanatçılar sembolik anlatımlardan kaçınarak tablolarının izleyicilere zamanda yakaladıkları tekil bir anın hissini yaşatmak istemişlerdir (Hodge, 2011, 79). Böylece resmin gerçekçilik olgularını reddeden sanatçılar gördüklerinin kendilerinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri esas alarak kalıpların dışına çıkmış ve duygusal yönlendirmelerin eşliğinde eserler yaratmışlardır. Bu izlenim 1880-1905 seneleri arasında resimlerinde kendi kişiselliklerini katmak isteyen Paul Cezanne, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin gibi Post Empresyonist sanatçıların çalışmalarında daha güçlü bir şekilde kendini göstermiştir. Genel olarak Post Empresyonistlerin temaları Empresyonistlerle benzerlik gösterse de onların doğalcı yaklaşımlarından uzaklaşıp daha stilize ifadelerle yönelmişlerdir. Gelenekselliğin dışına çıkan konu anlayışı, bu sanatçıları etkilemeyi devam ettirmiş ve sanatçıların zihinleri geleneksellik ve avangard<sup>1</sup> olgulara yöneltmiştir. Post Empresyonizm ileride yerini Fovizm ve Kübizm akımlarına bırakarak bu akımlara da öncülük etmiştir (Sami Azar, 2009, 12). Bahsi geçen Modernist sanatçıların bakış açısından resim, görsel elemanlar ve bu elemanların kompozisyonundan oluşan karışık bir dünyayı teşkil eder. Bu sanatçılara göre, insan, tarih, toplum ve doğayla ilgili olan konuları anlatmak resimden çok edebiyatın görevi olmalıdır. Bu bakış açısı resmin sadece dış dünyayı anlatmak için var olan bir araç olmadığını öne sürmüş ve daha yüksek mertebede yer almasına olanak sağlamıştır. Sınırları aşarak sadece resim yapma eylemini savunan ve resimde konuyu ikinci plana alan Modern sanatçılar, resim yapmanın tekniksel yönleri, obje algısı, görme eylemi, derinlik, düzeysellik, form, kompozisyon, renk, doku ve çizgi gibi temel tasarım öğelerine

---

<sup>1</sup> Askerlik terimi olan avant-garde, öncü anlamına gelen sanat alanında, öz bakımından değişik anlamlarda alınmıştır. Yüzeysel bir tanımla avant -garde sanatçı kendi alanında henüz olgunluğa erişmemiş kişidir. Bu tür saptama gerçeğe uymamaktadır. Bir başka anlamda ise avant-garde sanatçı geçmişin sanatsal değerlerinin yerine yenilerini koymak isteyen sanatçıdır. Bu tür çaba toplumun kurulu sistemine karşı bir direniş, ya da bu sistemi red etme, sürekli başkaldırı şeklinde olabilir (Kınay, 1993: 282).

odaklanmışlardır. 20. Yüzyılın başlarından bu eleştiri, modern resimde yeni tekniksel yorumların yol açılmasına Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dada, Süpermatizm, Konstrüktivizm, Neo Plastisizm ve Bauhaus gibi farklı sanat akımlarının doğmasına sebep olmuştur. Lakin bu yolda en zirveye soyut sanat vasıtasıyla ulaşılmıştır. Bu bağlamda 20. Yüzyılın ilk yarısında Modern sanatta 19. Yüzyılın romantik anlatımın aksine, eser sadece sanat için üretilmiş ve sanatsal açıdan değerlendirilmiştir. Neticeten tamamen Modern bir dialogdan ibaret olan “Sanat için sanat” ilkesi benimsenmiştir. Post Ekspresyonistlerin tecrübelerinin doğrultusunda Fovizm (1900-1920) sanat akımının sanatçıları çalışmalarında serbest ve kesik fırça darbeleriyle düz motifler ve saf renkler kullanmışlardır. Bu sanatçıların eserlerinde detaylı olmayan kompozisyonlar ve gerçek görünümünden uzak eserler yaratmışlardır. Post Ekspresyonist sanatçıları gibi Fovist sanatçılarda Ekspresyonizm’in nesnellliğini ve titiz fırça darbelerini reddederek daha duygulu ve dışavurumcu eserler üretmişlerdir (Hodge, 2011, 96). Ekspresyonizm (1890-1934), doğayı olduğu gibi göstermek yerine hissiyat ve duyguları ön plana çıkaran sanat akımıdır. Ekspresyonist sanatçılar öznel duygularına dayanan eserlerinde güçlü renkler ve dinamik kompozisyonlar ortaya koymuşlardır. Bu sanatçıların amacı kullandıkları renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla duygularını, fikirlerini ve ruh hallerini dışa vurmak olmuştur. Kübizm akımına (1907-1914) yol açan sanatçılar, nesne yüzeylerinin ardına bakarak konuyu aynı anda değişik açılardan analiz etmiş ve geometrik şekillerle ortaya koymuşlardır. Ekspresyonizm akımında önemli olan görme duygusu yerine, Kübistler resim ve heykel alanında aklın gücünü ortaya koymaya çalışmışlardır. Gerçeği görüldüğü gibi değil gerçeğini göstermeye çalışan bu sanatçılar nesnelere tüm açıdan, cepheden, yandan, üstten, alttan analiz ederek resim etmiş ya da eserler yaratmaya çalışmışlardır. Böylece kübistler eserlerinde duygudan çok düşünceye yer vermişlerdir. Heykel, şiir ve müzik gibi farklı sanat dallarında kendini gösteren Fütürizm (1909-1916) akımı ise Klasik sanatı eleştirip gelenekselliği reddederek Modern teknolojiye uyum sağlamaya çalışmıştır. Fütürist sanatçılar ritmik çizgiler, kesik sekanslar veya flu biçimler kullanarak, dinamizm ve hareketi ifade etmeye çalışmışlardır. Bu sanatçıların ortaya koydukları makine gücünü gösteren, hız ve hareket hissi uyandıran eserler olmuştur. 20. Yüzyılın başında kendini soyutlayan birçok sanat akımı ortaya çıkmıştır bunlardan biri Kübizm ve Fütürizmden türeyen Süpermatizm (1915-1935) akımı olmuştur. Bu akım soyut resimde bulunan bütün ekspresif ve hikâyeci öğeleri ortadan kaldırarak sanata

radikal bir yenilik getirmiştir. Süpermatistler, etraflarında gördükleri şeyleri betimlemek yerine dolaylı, sembolik ve anlatımlı tüm içeriği ortadan kaldırmış tüm unsurları en basit ve en saf biçimlerine indirgemişlerdir (Hodge, 2011, 121). Endüstriyel soyut bir sanat hareketi olan Konstrüktivizm (1917-1934) akımı makina ve insan gücünü sentezlemeyi amaçlamıştır. Konstrüktivist sanatçılar kullanılabilir malzemelerden farklı biçimler oluşturmaya çalışmışlardır. Bu sanatçılar geometrik soyutlamalarla resimler, heykeller ve mimari eserler ortaya çıkartmışlardır. Kübizm akımından çıkan Neo Plastisizm (1917-1931) akımının öğeleri basit geometrik şekiller ve ilkel renkler olmuştur. Mavi, sarı, kırmızı renklerin yanında siyah, beyaz ve gri renklerini de kullanan sanatçılar, dik açıların resmedildiği çalışmalarında renkler ve kesişen düzlemler arasındaki ilişkilere odaklanmışlardır. Neoplastisizm akımı daha sonra geometrik soyut sanatın kökeni olmuştur. 1919 senesinde Dönemin önde gelen Modern sanat akademisyenlerin bulunduğu, teorik açıdan yapısal analizlerin yapıldığı ve Modern sanat ilkelerinin öğretildiği Bauhaus sanat, zanaat ve tasarım okulu Almanya, Weimar’da açılmıştır. Bu okul, sanayileşme sonrası girilen modernleşme sürecinde temel zanaat bilgisi, tasarım parametreleri ve uygulamayı bir araya getirerek zanaat ve sanatı birleştirmeyi amaçlamıştır. Bu öğretilerin Batı ve Doğu ülkelerinde bulunan tüm sanat merkezlerine yayılmasıyla, Modern sanat tanımı avangard kurumların temeli haline gelmiştir. Paris, Almanya, İtalya, Rusya gibi farklı yerlerde ortaya çıkan bu akımlar kendi politik duruşlarıyla, dönemlerindeki savaşlar ve savaş sonrası ortam, sosyal ve siyasal koşullarla bağlantılı olarak şekil bulmuşlardır. İkinci dünya savaşından sonra, politik ve toplumsal değişimler o güne kadar Avrupa’da bulunan sanat merkezinin Paris’ten, NewYork’a taşınmasına sebep olmuştur. Sanat merkezinin yer değişmesi, Modern sanat dialogunda yeni başlangıçlara yol açmıştır. Bu doğrultuda Amerika’daki soyut bakış ve duygu anlatımı, Avrupa’daki düzen ve biçimselliğin yerine geçmiştir (Sami Azar, 2009, 10-14).

Bu tezin odak noktası kavramsal sanat olduğundan, bağlantıları olan Dada ve Sürreal sanat akımlarından yola çıkarak Post modern akımından önce gelen, Soyut Ekspresyonizm, Aksiyon Resim ve Renk Alanı Resmi akımları ele alınmıştır

### **2.1.1. Dadaizm (Dadaism)**

Dadaizm Birinci Dünya Savaşı’nın ardından insanların umutsuzluğa kapılmasıyla ortaya çıkan bir akım olmuştur. 1916 yılında İsviçre’nin Zürih kentinde bir grup

sanatçı ve yazarın bir araya gelmesiyle başlanan bu sanat hareketi, savaştan sonra gelen yıkım ve dengesizliğin akımı olmuştur. Birçok dilde birçok anlama gelebilen (Rumence ve Rusçada ‘evet-evet’, Fransızca ‘oyuncak at’ vb.) Dada; yeni bir sıfır noktası, sanatta yeninin ifadesidir (Antmen, 2009, 121-122). Dada sanat hareketinin sanatçıları arasında Fransız Jean Arp (1887-1966), Rumen Tristan Tzara (1886-1930), Alman Hugo Ball (11886-1927) ve birkaç isim daha bulunmuştur (Kınay, 1993: 284). Hiçbir şeyin eskisi gibi sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan dadaist sanatçılar, yarattıkları eserleriyle herkesi şaşkırtmak ve sarsmak istiyorlardı. Burjuva değerleri sorgulayan bu sanatçılar standart estetikçiliğe karşı çıkmış ve değerlerin anlamsızlığını vurguluyorlardı. Savaşın vahşiliği ve anlamsızlığına odaklanan, siyasi, sosyal ve kültürel açıdan tüm değerleri sorgulayan bu sanatçılar, rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik farklı yöntemlere ağırlık vermişlerdir. Buldukları dönemin koşullarına dayanarak rasyonelliği reddedip denetimsiz bir akıl-dışına yer veren Dadacılar, kendi absürd eylemleriyle aklın tükenmişliğini yansıtmak istemişlerdir. Şiir, müzik, dans ve resimde bilinen geleneksel yöntemlerini reddederek düzen karşıtı bir tavır takınan Dadacılar, düzen adına insan yaratıcılığını sınırlayan tüm kültürel verilere karşı çıkmışlardır (Antmen, 2009, 123-124). Zamanla bu akım Zürih dışına çıkarak Paris, Berlin, Köln ve New York’ta da ortaya çıkmıştır. Diğer sanatçıların yanında Marchel Duchamp (1887-1968), Kurt Schwitters (1887-1948) ve Francis Picabia (1879-1953) Dadaist sanatçılar olarak çalışmalar yapmışlardır. Çalışmalarında rastlantısallığı ön plana alarak düzenin dışına çıkan Dadaist sanatçılar kolaj ve asamblaj gibi tekniklere ağırlık vermişlerdir. Sanat ile yaşam arasındaki sınırı yok etmeyi amaçlayan Dadaistler, Batılı olmayan kültürlerin primitif ifadelerinde ilgi göstermişlerdir. Birinci dünya savaşının kaos döneminde muhafazakar ve yerleşik değerlere karşı ayaklanan Dadaist sanatçılar, sanatı değiştirmek yerine yok etmeye çalışmışlardır. Dada’nın bu sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi, anti-art terimini ilk kez kullanan, akımın ABD ayağındaki Fransız sanatçı Marcel Duchamp’ın (1887-1968) hazır nesnelere olmuştur (Antmen, 2009, 124). Köklerinin Empresyonizm, Kübizm ve Fütürizme dayanan Dadaizm akımı zamanla ideolojisi ve bakış açısını değiştirerek Sürealizm sanat akımının doğmasına yol açmıştır. Bu bağlamda Süreal akımının öncüleri eskiden Dada akımında çalışmalar yapan sanatçılar olmuşlardır. Dada akımı kısa sürmesine rağmen büyük ölçüde sanat dünyasını etkilemiştir ve kendinden sonra gelen avantgard ve kavramsal eğilimin öncülüğünü yapmıştır. Yeni bir toplumsal yapı öneren, disiplinler arası bir

etkinlik gözeten ve sanatçı-izleyici etkileşimine dayanan Dada, günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımı, 20. yüzyıl başında deneyimlemiş bir akımdır (Antmen, 2009, 126).

### **2.1.2. Sürrealizm (Surrealism)**

Sürrealizm, 1920-1930 seneleri arasında Fransa'da sanat ve edebiyat alanında ortaya çıkan bir akımdır. Bu akımın temeli rüya ve bilinçaltı zihnin hayalleri üzerine kurulmuştur. Sürrealizm akımı, Kübizm akımının aksine belli bir konunun üzerine çalışmak yerine bilinçli bir şekilde her türlü hayalciliği tercih etmiştir. Sanatçılar bu akımda, öngörülemeyen ve tesadüfi karşılaşmalardan ve alışılmadık yeniliklerden yararlanmakta özgür davranmışlardır. Buyüzden bu sanatçıların sanat eserleri tamamen kendilerine öz ve değişik olmuştur. Bu sanatçıların tutucu yanları, eserlerinde belli olmuştur; bilinçaltı mekanizmasının ürünü olan bu eserler, mantık dışı, imkânsız çağrışımlarla dolu oldukları halde, Rönesans sanatçılarını anımsatan şaşmaz bir el ustalığı göstermişlerdir (İpşiroğlu, 2009, 22-23).

Andre Breton (1896-1966), Joan Miro (1893-1933), Salvador Dali (1904-1989), Rene Magritte (1898-1967), Max Ernst (1891-1976), Meret Oppenheim (1913-1985), Frida Kahlo (1907-1954) ve Yves Tanguy (1900-1955) Bu akımın öncü isimleri arasında yer almışlardır. Sürreal sanatçılar insanlığın hayal gücünü ortaya çıkarmak için bilinçaltını bir araç olarak kullanmışlardır. Bu sanatçılar sadece akılcılığın ve gerçekçiliğin karşısında durmakla yetinmemişler, rasyonelliğin hayal gücünü bastırıldığına inanmışlardır. Bilinçaltının, İnsan yaşamının paradokslarını ortaya çıkardığı kanısına varmışlardır. 1924 senesinde birinci Sürrealist manifestosunu yayımlayan Andre Breton, Sürrealizm akımını otomatik bir zihinsel durum olarak tanımlamış ve sanatçılara bilinçaltı dünyasını yeni bir sanatsal yaratma kaynağı olarak göstermiştir. Tıp ve psikoloji eğitimi alan Andre Breton rüyalara sebep olan bilinçaltı zihnin, sanatsal yaratıcılığın kaynağı olduğuna inanmıştır. Sanatçı Sürrealizmi, zihinleri akılcılık ve delilci mantıksal çerçeveden çıkararak devrimci bir hareket olmasını istemiştir. Böylece sanatçılar rasyonalizmi aşarak bilinçaltına erişim sağlayabilir ve içsel duygularını oral şekilde ya da kelimeler vasıtasıyla ya da başka bir yolla gösterebileceklerdir. Sürrealizm'in resmi dönemi Andre Breton'un manifestosunun yayınlaması, La Révolution Surréaliste (Gerçeküstücü Devrim) dergisinin kurulması ve Sürrealizm Araştırmalar Bürosunun açılması ile başlamıştır. Dans ve müzik gibi sanat dallarında da kendini gösteren akım daha çok resim ve



şiiirde öne çıkmıştır. Sürealizmin temel amacı düşünce, dil ve zihni özgür bırakma olmuştur. Sürealistik hayal gücü, düşünce ve somutlaştırma, spesifik olmakla birlikte kesin bir şekilde tanımlanmayan ve kategorize edilmeyen bir kavramı içermiştir. Sanatçılar hayallerinden ve hayal gücünden kaynaklanan zihinsel unsurlarını çizdiği için, genellikle garip, kafa karıştırıcı ve alışılmadık görüntüleri sergilemişlerdir. Bu akım sanat alanını etkilediği kadar Fransa'nın sosyal ve siyasal hayatında da etkilemiştir (Baum, 2000a, 154). Sürealizm akımı 20. yüzyıl Fransa'sının en önemli ve en göz alıcı sanat ve şiir hareketi olarak baş göstermiş ve hızlı bir şekilde diğer ülkelere de yayılmıştır. 20. Yüzyılın ikinci on yılında Paris'te yavaşça ilerleyen bu akım, birinci dünya savaşından sonra oluşan döneme bir yanıt olarak ortaya çıkmıştır. Faşizm'in ortaya çıkmasıyla, 1938'te Paris'te düzenlenen Uluslararası Sürealizm Sergisi'nden kısa bir süre sonra, Fransa ve Almanya arasında savaş başlamış ve Sürealistler, Naziler tarafından dağıtılmıştır. Fakat daha sonra yeniden düzenlenen sergilerle birlikte yeniden birleşmeler ve kavuşmalar başlamıştır (Baum, 2000b, 162). İkinci dünya savaşı sırasında Avrupa'da yaşanan olaylardan dolayı Sürealizm akımının öncü sanatçıları Avrupa'yı terk ederek Amerika'ya göç etmişler ve çalışmalarına Dünyanın yeni sanat merkezine dönüşen Amerika'da devam etmişlerdir.

### **2.1.3. Soyut Ekspresyonizm (Abstract Expressionism)**

Soyut Ekspresyonizm, 1940'larda ve 1950'lerde yeni bir hareket olarak Amerikan sanat alanına hâkim olan bir akım olmuştur. Bu akımın temel özelliklerinden biri, koyu ve parlak renklerin büyük tuvaler üzerinde kullanılmasıyla izleyicide uyandırdığı güçlü duygular olmuştur. Sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in deyiimiyle Soyut Ekspresyonizm, ressamların gerçek nesnelere temsiline yer vermeyerek, kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade eden bir tür soyut sanat olmuştur. Bu ressamlardan bazıları eşsiz soyut eserler yaratmış, bazıları da biçimsellik izlerini çalışmalarına yansıtmışlardır. Soyut Ekspresyonizm, adına rağmen, Dışavurumculuktan çok Sürealizm ile ilişkilendirilmiştir. Bu akımın önde gelen sanatçılarının çoğu New York'ta toplanmışlardır. Bu yüzden bu akımdan New York okulu olarak da bahsedilmiştir. II. Dünya Savaşı sırasında, birçok Avrupalı sürealist sanatçı Amerika'ya sığınarak sezgisel yöntemleriyle, Amerika'nın önde gelen ressamlarının çoğunu etkilemişlerdir. Sanat alanı gibi sosyal ve siyasi alanlarının da büyük ölçüde etkilendiği bu dönemde ortaya çıkan Soyut

Ekspresyonizm, 20. Yüzyılın en önemli Modern sanat akımlarından birine dönüşmüştür. Sanatçıların kendilerine özgü ifadeleri önemseyen bir anlayışla sanat eleştirmenlerin ilgisini çeken bu akım, dönemin çağdaş sanat liderliğinin Paris'ten New York'a geçmesine yol açmıştır. Bu akımın sanatçıları ekstrem, geleneksel yönü olmayan, geniş boya vuruşları, cesur renkler ve yeni materyal kullanımları gibi daha özgürlükçü olma eğilimleriyle karakterize edilmişlerdir (Currid, 2009, 24). Soyut Ekspresyonizm akımını şekillendiren isimler arasında önde gelen ressamlar Jackson Pollock (1912-1956), ve Willem de Kooning (1904-1997) olmuşlardır. Jackson Pollock ve Willem de Kooning'in düzenledikleri kişisel sergilerle New York sanat çevresini etkiledikleri yıl olan 1948, Soyut Ekspresyonizm akımının çıkış yaptığı tarih olarak kabul edilmiştir (Yılmaz, 2006, 161). Soyut temeli olan özgün eserler yaratarak Soyut Ekspresyonizm üslubunu geliştiren sanatçılar arasında Adolph Gottlieb (1903-1974), Arshile Gorky (1904-1948), Hans Hoffmann (1880-1966), Franz Kline (1910-1962), Robert Motherwell (1915-1991), Barnett Newman (1905-1970), Mark Rothko (1903-1970), Clyfford Still (1904-1980) ve Ad Reinhardt (1913-1967) gibi isimlerde yer almışlardır (Antmen, 2009a, 147; Öncel, 2004, 132).

Bu ressamların eserleri, Soyut Ekspresyonizm akımı altında toplansa da temelde birbirinden farklı olmuşlardır. "Aksiyon resim" ile tanınan Jackson Pollack, yere indirdiği tuvalin üzerine güçlü hareketlerle boya serpmiştir. Mark Rothko ise geniş bir renk yelpazesıyla titiz ve düşünceli bir eser ortaya koymuştur. Ancak genel olarak Soyut Ekspresyonist resimler eserlerinde çalışmalarının yüzey özelliklerini vurgulayarak resim eylemine değer vermişlerdir. Bu çalışmaların ortak özelliği ise, kompozisyonu oluşturan öğelerin birbiriyle ilişkisini vurgulamaktan daha çok, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da statik boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasını amaçlayan bir tür kompozisyon anlayışını benimsemeleri ve resme başlamadan önce resmin nasıl sonuçlanacağı hakkında bir plan yapmamaları olmuştur. Tercih edilen büyük boyutlar da Amerikan resminin başlıca özellikleri arasında olmuştur (Antmen, 2009b, 147).

Soyut Ekspresyonizm akımının sanatçıları. Clement Greenberg'in her zaman savunduğu saf sanat anlayışının başlıca temsilcileri olmuşlardır. Kendilerine has üsluplarıyla saf bir resimsel anlatıma yönelen bu sanatçılar, bu anlatımı kendi bağımsız Soyut ekspresyonizm arayışlarıyla ortaya koymaya çalışmışlardır. Buradaki Soyut Ekspresyonizm tanımının kapsamı oldukça geniş olmuştur: Sanatçılardan

bazıları, Willem de Kooning gibi figüre de yer vererek gerçekte soyutlamacı bir tavır sergilerken, bazıları tümüyle soyutçu davranmıştır; her birinin dışavurumcu enerjilerinin dereceleri de birbirinden farklı olmuştur. Bunun gibi farklılıklardan dolayı, bir üsluptan ziyade bir tavır olarak kabul edilebilecek olan Amerikan Soyut Ekspresyonizm resmi, Action Painting (Aksiyon Resmi) ve Color Field Painting (Renk Alanı Resmi) gibi başlıklar altında gruplanmıştır (Antmen, 2009, 150). Soyut Ekspresyonizm, Amerika'da aynı zamanda heykel alanında da kendini göstermiştir. İfadeye yönelik şekillendirmeler ve Sürrealist eğilimlerin yerini insanların içsel duyguları ve korkularına hitab eden soyut görünümler almıştır. Çelik ya da demir parçalarını kaynakla bir araya getirilerek oluşturulan eserler, oyularak, modelden ya da alçıda işlenen eski tip heykellerin yerine geçmiştir. Bu teknikler kullanılarak sanatçılar daha özgür hareket etmişlerdir. Bu da Soyut Dışavurumculuk ve hatta Geç Resimsel Soyutlama akımlarının heykel alanındaki karşılıklarının doğması olanağını sağlamıştır (Lynton, 1982, 260).

Soyut Ekspresyonizm 1960'larda zirveye ulaşmış ve sonraki senelerdede yaygın hâkimiyetini korumuştur. I. Dünya Savaşı'ndan sonra Kübizmi başlangıç noktası yapan sanatçılar gibi birçok Amerika'lı sanatçı da II. Dünya Savaşından sonraki dönemde, çalışmalarına Soyut Ekspresyonizm ile başlamışlardır. Bu akım Amerika'da doğan ve Avrupa sanat alanını da etki altına alan ilk sanat akımı olmuştur. Bu doğrultuda Soyut Ekspresyonist sanatçılar, Amerika sanat alanında ilk avangard topluluğu olarak da düşünülebilirler. Bu sanatçılar Avrupa Modern sanat anlayışının dışına çıkarak, farklı girişimlerde bulunmuşlar ve yeni bir yolda ilerlemişlerdir. Dolayısıyla bu hareket, Avrupa modernist sanat kültürü ve düşüncesini sadece terk etme değil, onu hiç tanımama ve yok etme isteğini de göstermiştir (Turani, 2011, 709).

#### **2.1.4. Aksiyon Resim (Action Painting)**

Eylem Resmi olarak da bilinen Aksiyon Resim terimi, Jackson Pollock tarafından ilk kez resimde kullanılan yeni ve hareketli bir stili tanımlamıştır. Terim ilk olarak 1952'de sanat eleştirmeni Harold Rosenberg (1906-1978) tarafından kullanılmıştır. Amerikalı eleştirmen bu yaklaşımı şöyle açıklamıştır: "Bir dönem geldi ve tuval, Amerikalı sanatçılar için bir arenaya dönüştü-tuval artık gerçek ya da düşsel bir nesneyi temsil etmek, yeniden kurgulamak, çözümlenmek ya da dile getirmek için kullanılan bir yüzey olmaktan çıkmıştır. Tuvale aktarılan, artık bir resim değil, bir

olay olmuştur...” (Antmen, 2000: 10). Aksiyon Resim, Amerikan Soyut Ekspresyonizm akımı kapsamında gelişen bir resim türü olmuştur. Bu akımda sanatçılar, hareketli ve dinamik bir resim yapma biçimini oluşturmuşlardır. Tuvalin üzerine boyayı enerjik hareketlerle, püskürterek, dökerek, fişkırtarak aktarmışlardır. Böylece sanat eseri sadece önceden belirnelerek bitmiş bir ürün olmaktan çıkıp, yaratılış sürecini de kaydeden bir eylem olmuştur. Aksiyon Resim’in en önemli özelliği resmin önceden planlanmamış olmasıdır: Sanatçının anlık içten dışavurumu söz konusu olmuştur (Antmen, 2000, 10).

Aksiyon Resim akımında sanatçılar duygularını boyayı bir teneke kutudan ya da bir ölçekten damlatmak ya da dökmek vasıtasıyla dışa vurmuşlardır. Yere serilen geniş ve büyük boyutlardaki tuvaler ise sanatçıların kişisel duyguları ve heyecanlarını gösterecekleri alan olmuştur. Eserler yapılırken bu sanatçılardan bazıları düz ve paralel olmayan çizgiler, bazıları dairesel tasarımlar ve bazıları da belirtisiz bir şekilde içten gelen duygularla çalışmalarını ortaya koymuşlardır. Bu akımın en önemli temsilcileri Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline ve Robert Motherwell olmuşlardır. Jackson Pollock çalışmalarında büyük boyutları olan tuvaleri yere sererek üzerlerine boyaları damlalar halinde akıtmıştır. Yüzeyle saçılan bu boyalar ise sanatçının içsel duygularını esere aktarmıştır. Jackson Pollock’ın çalışmalarında Amerikan kültüründen izler taşıyan öğeler ve modern elementler sembolik bir biçimde iç içe geçmiştir. Soyut Ekspresyonizm’in Aksiyon Resim dalındaki öncü sanatçılardan biri de Willem de Kooning olmuştur. Özgür ve keskin fırça darbeleri kullanarak eserler yaratan sanatçı 1950’de ilk Kadın resimlerini yapmaya başlamıştır. De Kooning’in fırçası, omuzlar, ağızlar, göğüsler, bacaklar ve kalçaların biçimini verme eğiliminde olmuştur. Sanatçının bu çalışmaları ender görülen ifade canlılığıyla, olağanüstü ve dikkat çeken yapıtlar olmuşlardır (Lynton, 1982, 238-239). Bu akımın önde gelen sanatçılardan biride Franz Kline olmuştur. Franz Kline siyah boya ile kâğıt üzerine küçük fırçayla doğu kaligrafisini anımsatan resimler yapmıştır. Sanatçı badana fırçalarıyla yapılan versiyonlarını da büyük tuvaler üzerinde sergilemiştir. İdeografik bir simge ifade eden çarpıcı görünümleri olan bu resimler, etki açısından son derece güçlü olmuşlardır (Lynton, 1982, 241). Başka bir isim olarak Robert Motherwell, çağdaş olayların duygularını aktaracak şekilde lekesele bir yaklaşımda bulunmuş ve bunu tuvalerine aktararak eserlerini yaratmıştır. Soyut Ekspresyonizm sanatçıları, 20. yüzyıl başında Avrupa’da ortaya

konan resim ve soyutlamanın sorunlarını Amerika'da yeniden keşfetmişlerdir. Soyut Ekspresyonizm sanatçılarının farkı, resim yaptıkları yüzeyi iyice genişleterek tuval üzerindeki boyasal etkileri artırmaları ve devinimleri daha çok belirgin yapmaları olmuştur (Yılmaz, 2006, 171-173).

### **2.1.5. Renk Alanı Resmi (Color Field Painting)**

Boyasal Alan Resmi de denilen Renk Alanı Resmi, derinlik izlenimi vermeyen ve tekdüze geniş tablolar halinde sunulan eserler olmuşlardır. Bu akımın resimlerinde boya tuvale yayılmış ve dağılmak yerine tuvalin yüzeyiyle tamamen bütünleşmiştir. Renk aralığı, aynı zamanda herhangi bir kaydırma ve fırça darbesi belirtisi olmaksızın saf ve tek tip renklendirmeyle yapılmıştır. Resimler sadece çok geniş ve büyük boyutlu tuvalin üzerine sınırlanmayıp daha öteye yol almışlardır. Böylece bu akımın eserlerinde genel olarak, tüm yüzeyi renklerle sıvayan tuval, çoğu zaman geniş bir alanın bir parçası gibi algılanmıştır.

Renk Alanı Resmi akımının sanatçıları Formalist kurallara uyararak, resmin iki boyutlu özelliğini eserlerinde kullanmışlardır. Mark Rothko (1903-1970) ve Barnett Newman (1905-1970), renklerin gösterişli bir şekilde kullanılmasının yolunu açan sanatçılar olmuşlardır (Batur, 1995, 34, 36). Mark Rothko, başka bir renkten oluşan zemin üzerine canlı renklerle boyanmış iki veya üç dairesel köşeli dikdörtgenden oluşan büyük boyutlu resimleri ile tanınmışlardır. Bu renklerin hiçbiri belirgin olmamıştır; önde yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarından sızan başka renkler görülmüştür, zemindeki renkler de neredeyse görülemeyecek kadar değişmeye yatkın olmuştur (Lynton, 1982, 243-246). Barnett Newman çalışmalarında renkli olan geniş yüzeyleri dikey çizgilerle birbirinden ayırmış ya da bölmüştür. Helen Frankenthaler (1928-2011), Morris Louis (1912-1962), Jules Olitski (1922-2007), Clyfford Still (1904-1980), ve Ad Reinhardt (1913-1967), bu akımın önde gelen sanatçıları arasında yer almışlardır. Helen Frankenthaler ve Morris Louis çalışmalarında soyutsal ve şiirsel kalıplar kullanmışlardır. Jules Olitski kullandığı renklerle, atmosferik ve sisli görünümlü eserler yaratmıştır. Clyfford Still ilk başlarda çalışmalarına hakim olan siyah renk ve büyük boyutlu olan koyu resimler yerine daha parlak ve canlı renkler kullanmıştır. Bu resimlerin tümü ayrı renkte olan, pürüzlü yüzeylerden oluşan, düz ve dikey biçimlerden meydana gelmiştir. Ad Reinhardt ise çalışmalarında yatay fırça darbeleriyle geometrik soyutlamalar yaparak, kenarlı modüler tuğla formlarını andıran yüzeyler

oluşturmuştur. Eserlerinde hep aynı boyda kare tuvaler üzerinde çalışan sanatçı, tuval yüzeylerini birbiriyle kesişen ve birbirinden zorlukla ayırt edilebilen koyu renk katmanlarıyla üç ayrı parçaya bölmüştür. Sanatçı süslü ifade üslubuna karşı ekonomik ifade tarzını benimseyerek, 1960'ların ortalarına ait minimalist eğilimlerine de ilham kaynağı olmuştur (Lynton, 1982, 243, 250).

Renk Alanı Resmi akımının sanatçıların ortak özelliği ise Soyut Ekspresyonizm akımından etkilenmiş olmalarıdır. Sanatçılar boyayı ince şekilde kullanan, kullanılan boyanın altındaki tuval yüzeyini görünmesine önem veren, dokulu olmayan yüzeyleri tercih eden, yalın ve özensiz saydam olan kompozisyonlarla biçim ve altlık arasındaki hiyerarşiyi yok eden eserler ortaya koymuşlardır (Türkdoğan, 2004, 27). Renk Alanı akımının sanatçıların ilk başlardaki tutumları, Soyut Ekspresyonist akımın diğer sanatçılarından farklı olmamıştır. Onlar da dış dünyadaki faktörlere dikkat çekmeden, kendi iç dünyalarını eserlerine yansıtmaya çalışmışlardır. Ancak bu sanatçıların arayışları, tüm evrenin paylaşabileceği bir anlamlılık yolunda ilerlemiştir. En soyut olan kompozisyonların bile anlama yakın çağrışımlarda bulunabileceğini savunmuşlardır. Resme Action Painting dalının gösterişinden ziyade açıklık ve dinginlik getirilmiş ve bu dinginlik 1960'larda Geç Resimsel Soyutlama akımıyla devam etmiştir (Lynton, 1982, 246-251).

## **2.2. Modernizm Sonrası Tartışmalar, Sanata Yansımaları ve Postmodernizm**

Soyut Ekspresyonizm, ortaya çıktığı yer olan New York'da hızlı bir şekilde gelişme gösterse de 1960'larda yani 20 seneden az bir süre içinde ilerleyiş ve enerjisini kaybetmiştir. Soyut Ekspresyonizm akımına karşı yapılan temel eleştiriler genç ve avangard sanatçılar tarafından yapılmıştır. Bu eleştiriler o dönemdeki Modernizm akımını, gerçek hayattan uzak olan ve esası olmayan düşsel konular olarak belirtmişlerdir. Karşı çıktıkları bu düzene karşı en radikal olan eleştiri ise bu akımın duyguları soyut imajlara dönüştürerek dramatik "öz anlatısı / içsel duygular" üzerine odaklandığı olmuştur. Genç sanatçılar yeni bakış açılarıyla sanat yapıtının temel ilkeleri olarak kavram ve düşüncenin, duygu ve hislerin yerine geçmesini asıl hedef olarak nitelendirmişlerdir. Sanat yapısallığına karşı avangard sanatçıların Soyut Ekspresyonistlere baş kaldırırları, Ekspresyonist sanatçıların modern sanattan önceki sanat akımlarına baş kaldırırlarından daha güçlü bir şekilde kendini göstermiştir. Avangard Sanatçılar, ilk başta Amerikan modernist sanatçıların "öz

anlatı” olgusunu red ederek boş tuvaler ve duygu barındırmayan resimlere yönelmişlerdir. Bu avangard bakışın devamında ise resim sanatının kendisini eleştirilerek yetersiz bir sanat aracı olduğunu belirtmişlerdir. Bu dönemde Modern sanatın en önemli anlatım aracı olan resim sanatın terk edilmesi ve estetikliğin sanat yapıtından ayrılmasını öne sürülmüştür. Bu da senelerce varlığının resim sanatı aracılığıyla devam eden Modern sanatının çöküşüne sebep olmuştur. Fotoğraf, video, yerleştirme ve performans, yeni teknolojik bir dil ve görsellik alanı teşkil ederek kavramsal sanat, minimalist ve feminist sanatı gibi sanat akımların oluşmasına sebep olmuştur. Sonuç olarak tüm iniş çıkışlara rağmen, 1860’larda başlayan modern sanat 1960’larda çöküş göstererek, avangard eğilimlerin kendi içinde bir değişime uğramasıyla gücünü kaybetmiştir. Böylece değişen yeni sanatsal ortam, Postmodernizm kavramının yaratılmasına yol açmıştır (Sami Azar, 2013, 10).

Modern sanat 20. yüzyıl ortalarında yükseliş gösterirken, avangard hareketinin başkaldırışı ve bu akıma karşı yapılan eleştirileriyle karşılaşmıştır. Bu başkaldırışın sonucu ise 1960 senelerinde Modern sanat akımının çöküşü olmuştur. 1960 senelerinde kültürel ve toplumsal açıdan Batı’da önemli değişimler vuku nulmuştur. Bu değişimler tüm diğer alanlar gibi sanat, mimari ve müzik alanlarında da büyük ölçüde etki yaratmıştır. Siyasal açıdan bu dönem sürekli olarak yapılan solcu ayaklanmalar ve öğrenci protestolarla tanımlanmaktadır. Amerika’da soğuk savaşın ardından, Mc Carthy dönemindeki sansur ve sınırlamalar, bu ülkenin genel koşullarında krize sebep olmuştur. Dönemin toplumsal radikalizminin dönüm noktası, çok etkili bir akım olan “Counter -Culture Movement”in ortaya çıkarması olmuştur. Bu akım savaştan sonra kapitalizm toplumunun muhafazakarlık, “Anti Entellektüellik / Anti İntellectualism” ine karşı çıkmıştır. Aynı dönemde bilimsel niteliği olan sanat öğretilerinin çoğalması, üniversitelerde sanatçıların geliştirilmesi, müzeler ve galeriler gibi sanat kurumlarının çoğalması da akademik olarak yeni sanatçı kuşağın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu avangard sanatçılar için Modern sanatın estetik tanımları geçmişe yönelik, muhafazakar ve eski bir tavır olarak bilinmiştir. İkinci dünya savaşından sonra, Avrupa’da restorasyon döneminin bitmesiyle, politik ilerleme, toplumsal ve siyasi alanların yeniden hayat bulmaya başladığı bir dönem olmuştur. Dönemin Ulusal kültürel-Toplumsal kapitalizminin hakim olduğu ortam, eleştirilerle dolu bir dönemden ibaret olmuştur. Bu eleştiriler hakim olan sisteme karşı direnmiş, mevcut durumun islah edilmesi için yeni yollar

aramışlardır. Bu arayışlar Postmodern akımının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu akım 20. Yüzyılın son çeyreğinde Batı dünyasında, resim, mimari, edebiyat vb., güzel sanatlar alanlarında ve özellikle de sosyoloji ve felsefede belirgin bir hale gelen yaklaşım olmuştur (Cevizci, 2000a, 275-276). Böyle bir durumda sanatın amacı, duygusal anlatımlarla salt sanatı göstermeye çalışması olamazdı. Bu doğrultuda dönemin etkileriyle avangard sanatçılar, yeni arayışlarla Postmodern<sup>2</sup> sanat akımının ortaya çıkmasına sebep olmuşlardır. Yeni oluşumların belirlendiği 1960 senelerinde üç yeni sanatsal akım ortaya çıkmıştır. Pop, Minimal ve kavramsal sanat, Modernizm olgusunu özellikle Soyut Ekspresyonizm akımını eleştiren ve yeni düşüncelerin yer aldığı akımlar olmuşlardır (Sami Azar, 2013, 11).

Postmodern sanatının özelliklerinden bahsetmek gerekirse; Vurguyu içerikten biçim ya da üsluba kaydırma. Pastişe, kökten bir biçimde farklılık gösteren bağlam ve tarihsel dönemlerden seçilen üslup öğelerinin bir araya getirilmesine önem atfetme. Düzenliliği, mantık ve simetriyi yadsıma, çelişki ve karışıklıktan hoşlanma. Bir ironi duygusuyla birlikte, ben bilincinin yoğunlaşmasını temsil etme. Sanatta gündelik yaşam arasındaki sınırları silme, elit ve popüler kültürle, Farklı sanat biçimleri arasındaki geleneksel ayrımları aşma. Sanatın salt yenilemeye dayalı bir faaliyet olabileceğini vurgulama. Eklektizme, aktararak söylemeye, yapıntı ve raslantısallığa önem verme. Metnin yaratıcısı olarak yazarın otorite ve iktidarına meydan okuma. Modernliğe yönelik şiddetli bir eleştiri ve saldırı. Modernliğin ahlaki iddialarına, modern öznedede temellenen evrensel bir ahlak düşüncesine, özellikle de yararcılık ve bireycilik diye ifade edilen etik anlayışlara şiddetle karşı çıkıp, bir “öteki etiği” nin savunuculuğunu yapma. Siyasi, dini veya toplumsal nitelikli bütün küresel, her şeyi kucaklayıcı dünya görüşlerine itiraz etme. Modern çağın tüm meşrulaştırıcı söylemlerine, üst anlatılarına karşı çıkma, bilginin geçmişte temellendirildiği büyük öykülerden kuşku duyma. Felsefenin, insanlığın bilim aracılığıyla gerçekleştirecek ilerici özgürleşimini ve evrensel olarak geçerli insan bilgisini öğretebilmek için ihtiyaç duyulan birliği insana temin edebileceği düşüncesine yönelik itiraz. Evrenselciliğe karşı çıkış, genel geçer, evrensel bir bilgiye ve temelciliğe yönelik şiddetli bir eleştiri. Tek, değişmez, evrensel bir akıl yerine, çeşitli akılların varoluşundan söz etme. Bilginin göreliliğini ve bağlama bağımlılığını vurgulama,

---

<sup>2</sup> İngilizcede “Post” iki anlamı içermektedir. Birincisi, Latince orijinine uygun olarak “sonra-sonrası” anlamına gelmekte ve ikinci anlam olarakda bir eklenti, bir ekleme olarak tanımlanmaktadır.



akıl, hakikat ya da bütünlük yerine, Wittgensteinci dil oyunlarından söz etme. Bugünün geçmişten, modernin modern öncesinden üstün olduğu düşüncesine karşı çıkma. Doğa bilimleri, insan bilimleri, toplum bilimleri, sanat ve edebiyat arasındaki bir sınır çizgisi çekilemeyeceğini savunma ve disiplinler arasılığın önemini vurgulama. Geçmiş bilme ve temsil etmeyle ilgili araştırmalara kuşkuyla bakma ve tarihin bildik, tanıdık formları yerine mikro-anlatıları geçirme. Teori ve hakikat kavramlarına da şüpheyle bakma. Temsili bir sahtekarlık olarak görme. Demokrasiye de şüpheyle bakmak olmuştur (Cevizci, 2000b, 275-276).

### **2.2.1. Pop Sanat (Pop Art)**

Pop Art, İngiltere ve Amerika'da Soyut Ekspresyonizm'e tepki olarak, 1950'lerin sonlarında başlayan ve 1970'lerin başlarına kadar devam eden bir sanat akımı olmuştur. Terim ilk kez 1958 yılında, Lawrence Alloway (1926-1990) adında bir İngiliz eleştirmen tarafından popüler kültür ürünlerini tanımlayan bir makalede kullanılmıştır (Antmen, 2009, 160). Bu akım hem İngiltere'de hemde Amerika'da popüler kültüre odaklanarak, medyanın insanların dünya görüşlerini etkilediğini göstermeye çalışmışlardır. Parlak ve canlı renkler, çizgi film görselleri, reklamlar, ambalajlar, televizyon ve film görsellerinin kullanılması bu akımın özelliklerinden olmuştur. Pop Art, tüketicilik ve popüler kültür kavramına dayanan, reklamı yücelten ve imgeleri alt kültür- yüksek kültür ayrımı yapmadan ele alan bir akım olmuştur. Teknik olarak çalışmalarında asamblaj ve kolaj kullanan sanatçılar, sanat anlayışında Marcel Duchamp'ın Ready-Made'lerini örnek almışlardır. Niteliği bakımından New Dada / Yeni Dada sayılan bu akım, environment (çevre sanatı), müzik, sinema, heykel ve afiş sanatın uygulama alanlarında var olmuştur (Kınay, 1993, 323). Pop Art akımının sanatçıları çalıştıkları konu ve seçtikleri malzeme açısından günlük hayatın kültürel verilerini temel almışlardır. İngiliz Pop Art'ındaki nesnellik Amerika'daki akıma kıyasen daha az olmuştur (Batur, 1995, 94).

Pop Art akımı Amerikada Soyut Ekspresyonizm'e bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu akımın sanatçıları Soyut Ekspresyonizm'in abstrahliğine ve gizemliliğine karşı çıkmışlardır. Bu bağlamda Amerikan Pop Art akımının, Soyut Ekspresyonistlerin, içsel duygularını ve iç dünyalarını dışa vurarak ortaya koydukları eserlere tepki olarak doğmuş olduğu kabul edilmiştir (Lynton, 1982, 297). 20. yüzyıl başlarında Marcel Duchamp çalışmalarında kullanım değeri olan ürünleri ve hazır nesnelere sanat eseri olarak sunmuştur. Pop Art akımının sanatçıları da, diğer avangard

akımlarda olduğu gibi, hazır nesnelere kullanarak, sanatta var olan estetik olgusunu yok etmeye çalışan Marcel Duchamp'dan etkilenmişlerdir. Bu hareket Pop Art sanatçılarının popüler kültür imgelerini benzer şekilde sunmalarında da etkili olmuştur (Yabanlıoğlu, 2010, 49-50). Bu da Pop Art sanatçılarının Neo-Dadacı olarak nitelendirilmesi ve Pop Art akımının Dada'yla ilişkilendirilmesine sebep olmuştur. Pop Art akımı dinamik olan ifade yöntemleriyle, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra doğan genç nesil arasındaki iletişim enerjisini geliştirmiştir. Yeni bir görsel dille tekrardan figuratif formlara dönüş yapan sanatçılar, gündelik yaşamının bir parçası olan nesnelere iki boyutlu yüzeylere aktarmışlardır. Bu nesnelere arasında, hamburger paketleri, konserve kutuları, Coca-Cola şişeleri, gibi çeşitli malzemelere yer verilmiştir. Böylece Amerikalı tüketicinin gündelik yaşamında olan sıradan nesnelere, sanatsallaşarak yeni anlamlar kazanmıştır. Afişler, çizgi romanlar, reklamlar, filmler ve dönemin popüler film yıldızları Pop Art sanatçıları için esin kaynağı olmuşlardır (Antmen, 2009, 162).

Jasper Jones'un (1930) "Bira Kutuları" ve Robert Rauschenberg'in (1925-2008) "Yatak" adlı eseri bu dönemin iki önemli eserlerinden olmuştur. 1950'lerde Robert Rauschenberg, gündelik bir nesneyle geleneksel boya resmini bir araya getirmiştir. Jasper Johns ise bayrak ve atış tahtası gibi imge ve nesnelere yola çıkarak gerçekleştirdiği çalışmalarıyla, Soyut Ekspresyonizm'e alternatif arayışlar içinde olan genç kuşak için geniş bir alan yaratmış ve onların esin kaynağı olmuştur (Antmen, 2009, 160-161). Pop Art sanatçıları benzer temalar kullanarak Johns ve Rauschenberg'in resim stili yerine ticari yöntemler kullanmışlardır. Bu eğilimin örneği, Andy Warhol'un (1928-1987) serigrafi çalışmalarında öne çıkmıştır. Pop Art akımının önde gelen isimlerinden olan Andy Warhol serigrafileri ve kopyalama metodunu kullanarak sanatı ticaretle ilişkilendirmiştir. Reklam, Medya ve film endüstrilerine ilgi gösteren sanatçı, kült filmleri ve Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Elvis Presley gibi ünlü starları, çalışmalarında kullanmıştır. Sanatçı sanattan daha çok pazarlama teknikleri kullandığı için ün kazanmıştır (Antakyalıoğlu, 2007, 13-14). Andy Warhol, sanatsal üretim bağlamında, kapitalizmden ilham almış ve elinden çıkan tüm şeylerin bir imaj ya da marka olarak meta estetiğinde yer alması için uğraşmıştır (Ergüven, 2001, 32). Sanatçı ucuz ürün reklamlar, Süpermen gibi çizgi romanlar, Coca-Cola gibi ünlü marka ürünleri, New York Post gibi gazeteler ve Amerikan parası gibi konularıda ele almıştır (Rosenblum, 2001, 9). Roy Lichtenstein

(1923-1997), Claes Oldenburg'un (1929), James Rosenquist (1933-2017), Robert Indiana (1928-2018), Tom Wesselmann'ın (1931-2004) bu akımın diğer önde gelen sanatçılar arasında yer almışlardır (Antmen, 2009, 163).

Tarihsel açıdan Pop Art akımı ilk olarak İngilterede ortaya çıkmıştır (Batur, 1995, 90). 1952'lerden itibaren İngiltere'de, bir Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde toplanan sanatçılar ve eleştirmenlerden oluşan Independent / Bağımsız adlı bir grup, toplantılarında sanat ve mimarinin geleceği için Amerikan popüler kültürü tarafından sunulan olanaklar üzerine konuşmalar yapılmışlardır (Bragg ve diğ., 1999, 18). İngiltere'de Peter Blake ve Richard Hamilton gibi sanatçıların öncülük yaptığı Pop art akımı, Amerika Pop Art akımına kıyasen nostaljik konulara romantik bir bakış eğilimi göstermiştir. İngiltere Pop Art akımının öncü sanatçılarından olan Richard Hamilton (1922-2011), çalışmalarında çoğunlukla hazır bulduğu ya da kendi çektiği fotoğrafları kullanmıştır. Sanatçı eserlerine bez, havlu ya da plastikten yapılmış günlük kullanım nesnelere eklemiştir (Yılmaz, 2006, 183). 1961 yılında David Hockney (1937), R. B. Kitaj (1932-2007), Derek Boshier (1937), Peter Phillips (1939), Patrick Caulfield'dan (1936-2005), Allen Jones (1937) bir araya gelip, Genç Çağdaşlar sergisini düzenleyerek dikkat çekmişlerdir (Bragg ve diğ., 1999, 67). Pop Art akımı İngiltere'de, ressamın eserlerinde kişisel amaçlara daha fazla ağırlık vermeleriyle dağılmaya başlamıştır. Amerika'da 1960'larda etkin olan Pop Art sanatçıları, 1970'lerin sonuna kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir (Lynton, 1982, 301).

### **2.2.2. Minimal Sanat ve Nesneye Yaklaşım (Minimalism)**

Minimal Sanat terimi ilk kez 1965 yılında İngiliz sanat filozofu Richard Wollheim'in "Art Magazine" de yayımlanan "Minimal Sanat" adlı makalesinde kullanılmıştır. Temelinin sadeliğe dayandığı bu akımda, eserler süs ve rastlantısal öğelerden arındırılmış ve yerine sade yöntemlerle plastik objeler kullanılmıştır. Bu akımda objelerin mekanla ilişkilerine de önem verilmiştir. Minimal sanat akımı herkes tarafından anlaşılabilir olan basit bir düşünce olayını vurgulamıştır (Turani, 2003, 93). Bu akım o dönem Amerika sanatına egemen olan Soyut Ekspresyonizm'in bireysel dışavurumu ve öznelliğini ön plana alan tavrına karşı bir hareket olarak gelişmiştir. Heykel ağırlıklı bir sanat akımı olan Minimal sanat, düşünce olarak Malevitsch, Rodchenko ve Tatlin gibi Rus Konstrüktivist sanatçılar ve Mondrian gibi De Stijl grubu ressamlarının eserlerinde, Pop Art'da, Hard Edge akımı ve Frank Stella'nın önerilerinde kendini göstermiştir (Germaner, 1997, 42). 1950'lerde ve

1960'larda Rus sanatçıların bu doğrultuda yaptıkları deneyimler, Avrupalı ve Amerikalı sanatçıları etkilemiştir. Bu bağlamda bu hareket konstrüktivist Rus sanatçıların fikirlerinin bir uzantısı olarak, geometrik, sade formlar ve yapısalığın öne çıktığı, özellikle üç boyutlu bir sanat anlayışını kapsayan, bir sanat akımı olmuştur. Minimal Sanat Amerika'da 3 boyutlu eserlerin yaratılışıyla hızlı bir şekilde yeni bir akıma dönüşmüştür. Bu akım görsel sanatlar, edebiyat, heykel, fotoğraf, mimari ve müzik gibi sanat alanlarında da etki yaratmıştır. İlk minimalist eserler 1962-1963'te yıllarında yapılmıştır. Resimde her türlü göz yanıltıcı ve kafa karıştıran görüntüyü ve özneliği yadsıyan, estetik ve gösteriş yönü olan tüm fazla elemanlardan arınan, heykelde ise fabrikada üretilmiş malzemeleri seçen ve endüstrinin uyguladığı seri üretim yöntemlerine öncelik veren çalışmalar olmuşlardır (Germaner, 1997, 42).

Minimal Sanat akımının sanatçıları basit ve geometrik formlar kullanarak renk, form, uzam ve nesne arasındaki kaliteye ulaşmak istemişlerdir. Minimalist sanatçıların çalışmaları geniş yüzeyli, bazen tamamen rastgele bazen de geometrik formların tekrarından oluşan eserler olmuşlardır. Amerikan Minimalizm akımının resim ve heykel temsilcileri arasında Tony Smith (1912-1980), Donald Judd (1928-1994), Carl Andre (1935), Dan Flavin (1933-1996), Robert Morris (1943), Sol LeWitt (1928-2007), John McCracken (1934-2011), Robert Ryman (1930- 2019), Agnes Martin (1912-2004), Brice Marden (1938), Richard Serra (1939), Robert Mangold (1937), Frank Stella, Larry Bell (1939), Ronald Bladen (1918- 1988) bulunmuşlardır (Demirkol, 2008, 153-154; Batur, 1995, 86).

İlk başta resimle gelişmeye başlayan Minimal Sanat akımı, heykel alanında da kendini göstermiştir (Giderer, 2003, 145). Minimalizm akımına birlikte heykel sanatında sabit düşünceler değişmiş ve yeni bakış açısıyla kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak algılanan bir eser olmaktan çıkmıştır. Bu bakışa göre heykel ortama özgü bir şekilde nesnelerin arasına yerleşerek tanımlanmıştır. Böylece izleyiciler, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, eserin yüzeyini ayrıntılı bir şekilde incelemek yerine; belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını anlamaya çalışmışlardır (Foster, 2009, 65). Minimalizm akımıyla beraber heykel sanatında kullanılan malzemeler değiştirilmek yerine, kendi niteliğiyle sunulmuştur. Sanatçılar yaptıkları heykellerde, kişisel duygular ve ifadelerinden ziyade mantıksal ve rasyönel bir yöntem kullanarak, geometrik biçimler ve yalın

hacimler kullanmışlardır (Germaner, 1997, 42). Üç boyutlu nesnelere ilgi gösteren bu sanatçılar, eserlerinde fabrikada üretilen endüstriyel malzemeleri kullanmışlardır. Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre ve Robert Morris gibi sanatçılar minimalist yaklaşımlarıyla bu alanda etki yaratan sanatçılardan olmuşlardır (Morgan, 2000, 194).

Endüstri devriminden sonra zanaata dayanan görsel sanat ile toplumsal yaşamın endüstriyel düzeni arasında bir çelişki varolmuştur. Rodin döneminden sonra yapılan heykeller çoğu bireysel estetik yaratı ve kolektif toplumsal üretim arasındaki bu çelişkiyi, özellikle kaynakla birleştirme gibi işlemler ve hazır-yapıt gibi modellerle çözmeye çalışmıştır. Bu çelişki Minimalizm ve Pop Art akımlarıyla birlikte etkisini kaybetmeye başlamıştır. Minimal ve Pop akımlarının her ikisi de endüstriyel biçimleri ifade edip, onları eskiden uzak oldukları alanlara yerleştirerek gelişmiş kapitalist üretim ve tüketimin belirteci olmuştur. Minimal Sanat'ı da Pop Art'ta olduğu gibi, farklılık ve tekrar mantığı oluşturmuştur. Minimalizmde farklı özel nesnelere ve tekrarlanan seri düzenlemeler arasındaki gerilimde, Pop Art'ta ise aynı işlemlerin tekrarıyla farklı imgeler üretilmesinde bu mantık görülmüştür. Minimalizm ile Pop Art'ı, sistematik seri nesnelere, imgelere ve insanlardan oluşan dünyamızla kendilerinden önceki hiçbir sanatta görülmemiş biçimde bütünleştiren de bu seri yapım olmuştur (Foster, 2009, 97-98).

### **2.3. Kavramsal Sanat ve Düşüncenin Sanat Yapıtına Dönüştürülmesi (Conceptual Art)**

#### **2.3.1. Kavramsal Sanatın Altyapısı ve Gelişimi**

Fikir veya kavramın temel alındığı bir akım olarak 1960'lı yılların sonlarında sanat dünyasında ortaya çıkmıştır. Kavramsal Sanat terimi ilk kez, 1961 yılında sanat ve felsefeye ilgi gösteren Henry Flynt adlı bir matematikçi tarafından kullanılmıştır. Bir Fluxus yayınında bu terimi kullanan Henry Flynt, müziği oluşturan malzemenin tını olduğu gibi, sanatı oluşturan malzemenin de kavram olduğunu belirtmiştir. Kavramların dil ile bağlantılı oldukları için, kavramsal sanatta da dil malzeme olarak kullanılmıştır (Yılmaz, 2006: 216). Fikir'in sanat yapıtına dönüştürüldüğü ve nesnenin estetiğinin sorgulandığı bu akımda, o güne kadar sanat eseri olarak tarif edilen çalışmalardan farklı olan eserler ortaya konulmuştur. Bu eserlerin üretiminde nesnelere fiziksel boyutundan farklı olan biçimler ve malzemeler kullanılmıştır. Kavramsal sanatçıların sanat eserlerinde kullandıkları gereçler arasında, estetik değeri

olmayan nesnelere, fotoğraflar, yazılar, film ve videolar bulunmuştur. Kavramsal sanatın temelini kavram olduğundan ve metin ile de yakından bağlantılı olduğundan, esere dair tüm planlamalar önceden yapılarak, düşüncenin uygulamaya geçirilmesi birinci plana alınmıştır. Düşüncenin ön plana çıktığı bu sanat akımında eserin maddi varlığı, biçimi ve nesneliliği etkisini kaybetmiştir (Antmen, 2009, 193). Sanat alanında yeni bir bakış açısı getiren Kavramsal sanat o güne kadar tarif edilen sanat anlamının dışına çıkmış ve geleneksel sanat anlayışını sorgulamıştır. Herşeyi sorgulayan bu anlayış sanatçıların görüşlerini etkileyerek çağdaş düşünceyle temellenmiş ve bütünleşmiştir (Germaner, 1997, 47). 1960'ların ortalarından yaygınlaşmaya başlayan Kavramsal Sanat akımına Sol LeWitt (1928-2007), Joseph Kosuth (1945), Sanat ve Dil /Art & Language grubunu oluşturan Terry Atkinson (1939), David Bainbridge (1941- 2013), Harold Hurrell (1940) ve Michael Baldwin (1963) Sanat ve Dil grubun üyeleri gibi sanatçılar büyük ölçüde etki sağlamışlardır. Sanat ve Dil grubu İngiltere'de ve Joseph Kosuth'da Amerika'da birbirlerinden bağımsız bir şekilde sanat ve dil ilişkisiyle ilgili çalışmalar yapmışlardır (Yılmaz, 2006, 216).

1960'lı yıllarda ortaya çıkan bu akımın düşünsel temelleri, 1910'larda Marcel Duchamp'ın hazır-nesne kullanım olgusuna dayanmıştır. Duchamp özellikle 1917 senesinde R. Mutt diye imzaladığı seri üretilmiş bir pisuarı bir sergiye göndermesiyle, zihinlerde farklı düşüncelerin yol açmasına sebep olmuştur. Sanatçı bu hareketiyle pisuar ve sanat eseri olarak sunulan herhangi bir nesnenin nitelendirilmelerindeki kriterleri sorgulamıştır. Sanat eseri olarak nesneliliğe değil kavrama odaklanan sanatçı, tüm nesnelere sanat eseri olabileceğini ortaya koymuştur. Böylelikle estetiğe önem vermeden, kavram ve anlama odaklanan sanatçı, sanatın geleneksel tanımının dışına çıkmış ve düşünsel anlatının vurgulanmasına öncülük etmiştir. Bu yöntem, sanatın bir biçim anlayışı olmasından ziyade, bir işlev sorunu olmasını hedeflemiştir. Görsellikten çıkıp kavram odaklı olan bu değişimler, Kavramsal Sanat'ın başlangıcı olmuşlardır (Yılmaz, 2009: 193-200). Bu akımın öncü sanatçılarından biri olarak bilinen Joseph Kosuth ise sanatın ve estetik olgusunun birbirinden ayrılması gerektiğini vurgulamıştır. Sanatçı 1970 yılında "felsefeden sonra sanat" adlı makalesinde, sanat tanımını Marcel Duchamp düşüncesinden önce ve sonra olarak ikiye ayırmıştır. Sanat tanımının Duchamp'ın düşüncesiyle değiştiğini vurgulayan Joseph Kosuth'un eserlerinde, gerçeklik algısı

üzerinde çalışılmıştır. Sanatçı “bir ve üç sandalye” adlı yapıtında, kavramları sorgulayarak, bir sandalye, aynı sandalyeye ait doğal boyutlarda bir fotoğraf ve sandalye anlamının bir sözlükten alınmış yazı halini, yan yana aynı yerde sergilemiştir. Böylelikle sanatçı çalışmasında görsel algıdan dile, dildende kavrama uzanan süreçleri ele almıştır. Çoğunlukla bir metin vasıtasıyla eserler üreten Kavramsal sanatçılar, bu metinlerin yanısıra genellikle fotoğrafta yararlanmışlardır. Bu sanatçılar Joseph Kosuth’un “gerçek, taklit, kopya ve temsil”in sorgulandığı “bir ve üç sandalye” adlı eserinde olduğu gibi, biçimsel aktarım olarak nitelendikleri fotoğrafları imge olarak kullanmışlardır (Yılmaz, 2005, 226). Bir diğer öncü kavramsal sanatçısı olan Sol LeWitt’e göre, Kavramsal Sanat’ın temelini düşünce ve kavram oluşturmuştur. Sanatçı, asıl önem verilmesi gereken faktörün sanat eserini oluşturan düşünce olduğu ve uygulama kısmının ikinci plana alınacak bir ayrıntı olduğunu savunmuştur. Yapıtı oluşturan şeyin biçimden daha çok arkasında olan kavram, düşünce ve bunu ortaya koyuş sürecinin olduğunu vurgulamıştır (Yılmaz, 2009, 175-179). Sol LeWitt, sanat eserlerindeki malzemenin niteliğindedir. Sanatçı, yapıtlarda kullanılan malzemelerin fiziksel öneminin abartılmasının, malzemenin sanat eserinin yerine geçmesi gibi yanlış algılanmalara yol açacağını belirtmiş ve bununda bir çeşit dışavurumculuk olabileceğini düşünmüştür. Bu yüzden sanat eserinde, malzemeye yapılan vurgunun azaltılması ya da paradoksal kullanılması gerektiğini belirtmiştir. Kavramsal sanat eserleri sanatçının düşüncesine bağlı olarak oluştuğundan, düşünce iyi olduğunda ortaya konulan sanat eserlerinin de başarılı olacağını vurgulamıştır (Yılmaz, 2009, 184-185). Bu sanatçıların yanı sıra Amerika’da bulunan Robert Barry (1936), Mel Bochner (1940), John Baldessari (1931-2020), Bruce Nauman (1941), Tom Marioni (1937), Dennis Oppenheim (1938-2011), Douglas Huebler (1924-1997) ve Lawrence Weiner (1942) gibi sanatçıların kavramsal çalışmalarında, sanatın kavramsallığına doğru değişen tanımında etkili olmuşlardır (Morgan, 2000, 194; Antmen, 2009, 193). Bu akımın düşünce tarzını yayan sanatçıların çoğu Amerikalı sanatçılar olmuşlardır. Ancak akım zamanla diğer yerlerde yaygınlaşmış ve uluslararası bir nitelik kazanmıştır (Germaner, 1997, 50). Avrupa’da 1960’ların son senelerinde kavramsal sanat akımıyla ilgili önemli etkinlikler yapılmıştır. Joseph Beuys (1921-1986), Hans Haacke (1936), Dieter Roth (1930-1998), Daniel Buren (1938) ve Victor Burgin’in (1941) gibi sanatçılar bu akımın Avrupa’daki öncü sanatçılarından olmuşlardır

(Antmen, 2009, 193). Kavramsal sanat farklı eğilimleriyle günümüze kadar devam etmektedir.

### **2.3.2. Kavramsal Sanatın Eğilimleri**

20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatın anlamına karşı ortaya çıkan yeni ve avangard bakış açıları, sanatın temelinde değişimlere yol açmıştır. Bu görüşler kavramsal sanat akımından önce gelen; Empresyonizm, Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm, Pop Art ve Minimal Sanat gibi akımlardan yapılan alıntılar olmuşlardır. 1960'larda ortaya çıkan Dadaizm ve özellikle Duchamp'ın hazır nesnelere'inden etkilenen Kavramsal sanatçılar 1960'ların ikinci yarısından itibaren sanatın tanımını yeniden tarif ederek sanat eserlerinin oluşumunda da büyük değişiklikler yapmışlardır. Görsel sanatların form ve nesnellüğünün yüce değerlerinin dışında düşünce ve kavrama odaklanan bu sanatçılar, izleyiciyi sanatsal nesnenin içerisine çekip düşünmesini sağlayan bir sanat anlayışını benimsemişlerdir (Yılmaz, 2006, 218).

Kavramsal sanatın biçimcilikten öte sanatı yaygın yaşayış haline getirmişlerdir. Eleştirel olarak yaşama yaklaşmaya çalışan Kavramsal Sanatçılar, teknolojik yenilikleri eleştiren bir tutum sergilemişlerdir (Germaner, 1997, 47). Sanat nesnesinin artık meta olmaktan çıkmasına sebep olan kavramsallaşma birçok yeni hareket ve eğilimlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda Happening / Oluşum, Fluxus / Fluxus, Performans Sanatı / Performance Art, Yerleştirme Sanatı, Enstalasyon / Installation Art, Yeryüzü Sanatı, Arazi Sanatı / Land Art ve Video Sanatı / Video Art Kavramsal sanat akımının farklı eğilimleri olmuşlardır.

#### **2.3.2.1. Happening**

Köklerinin dadaizme dayandığı bir akım olarak Happening, izleyicisiyşe doğrudan ilişki sağlayan bir hareket olmuştur. Happening, ilk kez Amerikan sanat eleştirmeni Allan Kaprow (1927-2006) tarafından "6 Bölümde 18 Olay" adlı çalışmasında ortaya çıkmıştır. Happening'in öncü sanatçılarından olan Kaprow akımla ilgili çok sayıda düzenleme yapmıştır. İçinde Mekansal ve zamansal olgulara yer veren Happening çalışmaları, günlük yaşamdan esinlenerek sanat ve yaşam arasındaki sınırları yok etmeye çalışan bir akım olmuştur. Bu bağlamda akımın sanatçıları çalışmalar yaparken izleyicileride aktivitelerine dahil etmişlerdir. Çalışma sürecinde sanatçılar doğaçlama yaparak, içlerinden geldiği gibi konuşmuş ve davranmışlardır. Toplumun kötü yönlerini eleştiren bu sanatçılar çalışmalarında duygularını serbest bir şekilde



dışa vurmuşlardır. ışık, koku, ses, dans gibi elemanlar happening gösterilerinin unsurları olmuştur. Bu gösterilerde kullanılan malzemelerden dolayı (malzeme değişkenliği ve ömrüne bağlı olarak), oluşumların yeniden tekrarlanması mümkün olmamıştır. Böylece provasıız bir şekilde gerçekleşen Happening eylemleri tekrarı olmayan eserlerden olmuşturlardır (Kaprow, 2009, 300-304). Bu akımda, sanat gellerileri, parklar ve spor salonları gibi çeşitli alanlar gösteri mekanı olarak kullanılmıştır.

Yaşamla sanatı ilişkilendirmeye çalışan John Cage (1912-1992), eserlerinde yaşamın içinde, ondan farkı olmayan bir sanat türünü düzenlemeye uğraşmıştır. Sanatçı sanat eserlerini günlük yaşamdan esinlenerek yaratmıştır. Bu bağlamda Cage sanat serine ait düzenlemeleri plansız ve raslantıya bağlı eylemler halinde gerçekleştirmiştir. New York'ta Allan Kaprow, Al Hansen (1927-1995), George Macunias (1931-1978), George Brecht (1926-2008), Yoko Ono (1933), Dick Higgins (1938-1998), Claes Oldenburg (1929), Jackson MacLow (1922-2004), Jim Dine (1935) gibi çoğu sayıda sanatçı Cage'in düşüncelerinden etkilenerek eserler yaratmışlardır. Bu sanatçıların doğaçlama yoluyla ortaya koydukları, kendilerine hass ve gerçek eylemlerden oluşan teatral eserler olmuşturlardır. Bu gösteriler apartman dairesi, sokak vey a garaj gibi farklı mekanlarda gerçekleştirilmiştir (Germaner, 1997: 22-23).

Happening akımının önde gelen isimlerinden olan Allan Kaprow, ilk eserini 1958 yılında George Segal'in çiftliğinde gerçekleştirmiştir. Sanatçı bahsı geçen "6 Bölümde 18 Olay" adlı eserini de New York'ta bulunan Reuben Galerisi'nde gerçekleştirmiştir. Plansız bir şekilde ele alınan bu gösteri ilerledikçe kendiliğinden gelişmiştir. Uygulama sırasında katılan izleyicilere yazılı bir program verilmiştir. Askeri adımlarla yürüyen katılımcılar, ofişleri okumuş orda bulunan sazlardan çalmışlar ve bazılarıda tuval üzerinde 90 dakika süren tüm oluşumları göstermeye çalışmışlardır. Bu eserde sanatçının eylemler sırasında sessiz kalması, katılımcıların dahil oldukları olaylar arasındaki bağlantılarını kendilerinin anlamlandırmalarına sebep olmuştur.

Avrupa'da ilk Happening hareketini 1958 yılında bir otobüste gerçekleştiren sanatçı ise Jean-Jacques Lebel (1936) olmuştur. Sanatçı 1960 yılında "Karşı Dava" isimli başka bir gösteriyi de Venedik' te Palazzo Contarini-Corfou'da gerçekleştirmiştir. "Jean Tinguely'nin gömülmesi" adlı eserde, Amerika' da üniversite kampüsünde bir zenci tarafından tecavüz edilip öldürülen kız öğrencinin anısına uyguladığı bir

performans olmuştur. Bu çalışmada sanatçı, ölen kızın annesi ve arkadaşlarının bulunduğu bir grup oluşturarak bir cenaze töreni düzenlemiştir. Çalışmanın devamında Jean Tinguely' nin bir heykelini, yaldızlı bir Venedik kumaşıyla örtmüş ve bir sandığa koymuşlardır. Grup, örtülen heykeli Venediğin sokaklarında gezdirmiş ve daha sonra bir gondola koyarak suya bırakmışlardır (Yılmaz, 2008, 58).

Bir uygulama akımı olan Happening, sanatın metalaşmasına karşı çıkmış ve sanatçının özgür davranmasına olanak sağlamıştır. Akım zamanla diğer ülkelere yayılarak, Viyana, Paris, Düsseldorf, Buenos Aires, Londra ve Tokyo' gibi yerlerde ortaya çıkmıştır. Daha sonralar Happening aktiviteleri, Fluxus adı altında toplanmışlardır. Fluxus grubu, Fluxhall ve Fluxshop adlarıyla kendi sergi alanlarında çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir (Yılmaz, 2008, 58).

### **2.3.2.2. Fluxus**

Kelime olarak akmak anlamına gelen Fluxus, 1960'lı yıllarda Avrupa'da ortaya çıkan bir akım olmuştur. Terim olarak Fluxus ilk kez 1961 yılında Amerikalı sanatçı George Maciunas tarafından kullanılmıştır. 1962 senesinde bir grup avangard sanatçının Almanya'da bir araya gelmesiyle başlayan bu akım diğer ülkelerde yayılmış ve 1970'li yıllara kadar sürmüştür (Antmen, 2000, 28). Bu akımın sanatçıları burjuvaya karşı olan tavırlarıyla herkes tarafından kavranabilen, toplumsal, kültürel ve politik kaygıları estetik düşüncelerden daha çok önemseyen bir tavır seçmişlerdir (Batur, 1995, 66). Bu sanatçılar bahsedilen edilen fikirler doğrultusunda sanat bağlamında kullanılacak olan malzemelerin ve yöntemlerin tarifini değiştirerek bu alanda büyük etkiler yaratmışlardır (Antmen, 2009, 205). Fluxus akımının etkilendiği faktörler arasında Dadaistler, Duchamp ve John Cage'in çalışmaları olmuştur (Yılmaz, 2006, 262). Fluxus sanatçıları Avrupa'nın farklı yerlerinde sokak gösterileri, konserler ve Happening'lerden oluşan aktiviteler yapmışlardır. Kimseyi dışlamadan, sanatın tüm alanlarındaki sanatçılarına yeni bir bakış açısı kazandıran bu akım, uyumsuz ama çok etkili anlatım biçimleri olan aktivitelere yol açmıştır. Tüm sanat disiplinlerinin bir arada kullanıldığı bu akım, farklı sanatçıların bir grup olmadan sergiledikleri ortak bir tavır olmuştur. Eylem ve sanat eserini birleştiren Fluxus akımı, insan ve sanat arasındaki sınırlarını yok etmeye çalışmıştır. Çoğu Fluxus aktivite ve gösterilerinde, önceden planlama yerine rastlantısal hareketlere yer verilmiştir (Batur, 1995, 66). Sanatta nesne üretimini kaldırmaya çalışan Fluxus sanatçıları sanatın işlevine yeni anlamlar

kazandırmışlardır. Fluxus akımı, Happening sanat ile çok benzerlik taşımaktadır. Her ne kadar Fluxus akımı da Happening'ler gibi plansız olsa da zaman zaman izleyiciler planlı bir şekilde harekete dahil olmuşlardır. Böylece Fluxus gösterilerinde izleyicilerin gösterinin bir karmaşaya dönüşmesini engellemeleri beklenmiştir. Ayrıca Happening'de yaşanan olaylar tekrarı olmayan hareketler olmuşlardır ama Fluxus gösterileri tekrarlanabilen türden olmuştur (Yılmaz, 2006, 266).

Akımın öncü sanatçılardan biri olan George Maciunas, Jackson MacLow, Al Hansen, Dick Higgins, Yoko Ono, George Brecht'in yanısıra, Alison Knowles (1933), Chieko Shiomi (1938), Ken Friedman (1949), Milan Knizak (1940), Nam June Paik (1932- 2006), Ben Patterson (1934-2016), Ay-O (1931 ), Joe Jones (1934-1993), Daniel Spoerri (1930), Phil Corner (1933), Takako Saito (1929), Ray Johnson (1927-1995), Henry Flynt (1940), Geoff Hendricks (1931-2018), Takenhisa Kosugi (1938-2018), Robert Filliou (1926-1987), Ben Vautier (1935), Wolf Vostel (1932-1998), Gustav Metzger (1926-2017), Charlotte Moorman (1933-1991), François Dufréne (1930-1982), Robert Watts (1923-1988) ve Joseph Beuys gibi isimlerde bu alanda çalışmalar yapmışlardır (Germaner, 1997, 58-59; Batur, 1995, 66).

Fluxus sanatçılar, 1960'ların son senelerinde Fransız felsefeci, Jackques Derrida'nın ortaya koyduğu "Yapı-Bozum" kavramından etkilenmişlerdir. Fluxus'a ait olan ilk festival 1962'de Almanya Wiesbaden'de düzenlenmiştir. Bir ay boyunca etkinlikler yapan sanatçılar, izleyicilere sanat eserinin bir parçası olma ve pasif konumdan çıkma imkanı sağlamışlardır. Böylelikle bu performanslar vasıtasıyla eskiden izleyici ile sanatçı arasında var olan sınırları yok etmişlerdir. Festivalde, Fluxus sanatçısı olan Phil Corner, Piyano Etkinlikleri adlı bir gösteri yapmıştır. Sanatçı gösteriye katılanlarla bir kuyruklu piyanoyu parçalamışlardır. Daha sonrada onu açık artırmada satışa çıkarmışlardır. Festivalde gerçekleşen başka bir sunum ise Kore'li sanatç Nam June Paik'in gösterisi olmuştur. La Monte Young'ın müziği eşliğinde gerçekleştirdiği eserde, sanatçı başını mürekkep ve domates suyu dolu bir kapa sokup, sonra yere serilen bir kağıdın üstüne kafasıyla çizim yapmıştır. Sanatçı çalışmalarında televizyon gibi malzemeler kullanarak, sabit olan imgeler yerine hareket eden imgeler üzerine çalışmıştır (Morgan, 2000, 194). Fluxus sanatçılarının 1962 yılında Londra'da gerçekleştirdikleri başka bir festivalde ise, Gustav Metzger boş çerçeveleri galerinin duvarlarına asarak, sanat eserinin sadece galerilere ait olmadığına vurgu yapmıştır. Metzger çalışmasında sanat eserlerin sadece belirlenen

mekanlarda sergilenmesini ve bir objeden ileri gidememesini eleştirmiştir. Ben Vautier, sergi boyunca 15 gün kıpırdamadan heykel olarak mekanda durmuştur. Bu akımın önde gelen sanatçılarından biri de Joseph Beuys olmuştur. Sanatçı 1962 senesinde Toprak Piyano adlı ilk çalışmasını ortaya koymuştur. Beuys, sanatta eleştiriyi vurgulamış ve akademik sanat anlayışını sorgulamıştır. Bir diğer Fluxus çalışma örneği de Yoko Ono gösterisi olmuştur. Sanatçı gösteri sırasında oturarak izleyicilerden üstündeki giysileri makasla kesmelerini istemiştir (Antmen, 2009, 206). 1960'larda başlayan Fluxus akımının etkileri günümüze kadar devam etmektedir. Herkesin eşit bir şekilde kavrayabileceği bir sanatsal düşüncüyü geliştirmeye çalışan bu akım, sanat alanında karmaşık olmayan ve yetenek gerektirmeyen bir üslubu yaratmaya çalışmıştır. Sanatçılar için her türlü fiziksel, toplumsal ve siyasal baskılardan kurtarmayı amaçlayan akım, sanat eserinin de ticari yönünden çıkartılmasına çaba sarf etmiştir. Ayrıca Fluxus sanatçılara farklı özellikler atf eden ve yüceltilen konumlandırmalara karşı çıkan bir akım olmuştur (Yılmaz, 2006, 268-270).

### **2.3.2.3. Performans Sanatı (Performance Art)**

1960'lı yıllarda ortaya çıkan Performans sanatı, izleyicilerin önünde bir veya farklı zaman dilimleri içerisinde tek seferlik icra edilen bir eylem olmuştur. 1960'larda Fluxus sanat akımıyla etkinlik kazanan Performans Sanatı, 1970'lerde uluslararası bir nitelik taşıyan geniş bir sanatsal akıma dönüşmüştür. Böylece 60'lı ve 70'li yılların çalışmalarında sanatçının kendi bedeni öne çıkmıştır (Özayten, 1997, 700). Böylece insan vücudu bu sanatın temel ögesi olarak kullanılmıştır. Sanatçının eserinde kendi bedenini sanat nesnesi olarak kullanmasından dolayı Performans sanatı, Kavramsal Sanat, Fluxus, Happening ve Beden Sanatı gibi akımların uzantısı olarak çalışmalarına devam etmiştir (Germaner, 1997, 60). Bu sanat, Happening sanatıyla çok benzerlik taşımıştır. Ancak Performans sanatında izleyici pasif bir konuma sahipken, Happening'lerde izleyiciler aktif rol oynamışlardır. Performans sanatta mekan kısıtlaması yapılmamış ve etkileşimin olduğu tüm yerler sanatçının sanatını sergilediği alan olarak tanımlanmıştır. Performans sanatçıların çalışmaları bir kez gerçekleşen performanslar olmuştur. Bu yüzden sanatçılar daha sonra eserlerini tekrar sergileyebilmek için, fotoğraf veya video aracılığıyla kaydetmiştir. (Yılmaz, 2008, 52). Bruce Nauman, Joseph Beuys, Vito Acconci (1940- 2017), Gilbert & George (1943-1942), Eleanor Antin (1935), Stuart Brisley (1933), Gina

Pane (1939-1990), Heinz Cibulka (1943), Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), Yves Klein (1928-1962), Marina Abramoviç (1946), Hermann Nitsch (1938), Dennis Oppenheim (1938-2011), Orlan (1947), Chris Burden (1946-2015), Carolee Schneemann (1939-2019), Stelarc (1946-1972), Performans sanatçuları arasında yer almışlardır.

Performans sanat alanının önemli sanatçılarından biri olan Joseph Beuys, 1965 yılında “İçi doldurulmuş bir kır tavşanına modern sanat nasıl anlatılır” adlı eserinde, altın varakları bal sürülmüş kafasına yapıştırmıştır. Çalışmanın devamında sanatçı ölü bir tavşana modern sanatı ve duvarda bulunan resimleri anlatmaya başlamıştır. Performans sanat aracılığıyla, sadece görsel olarak sanat dünyasında var olan kadın vücudunun algısı, kadın sanatçılar tarafından değiştirilmeye çalışılmıştır. Bu sanatçılar kendi bedenlerini çalışmalarında kullanarak, izleyicilerin bu doğrultuda olan algılarını kırmaya çalışmışlardır. Performans sanatçılarından bazıları eserlerinde bedenlerine hoş gitmeyen işkence tarzında sert ve acı veren eylemler uygulamışlardır. Bu tür hareketlerin hedefi ise izleyicilerini olumsuzluklarla karşılaştırmak olmuştur. Carolee Scheneeman çalışmasında çıplak bir şekilde izleyicilerinin önüne çıkmış ve kağıt rulo şeklinde olan bir metni vajinasından çıkararak okumaya başlamıştır. Marina Abramovic ise “Rhythm 0” adlı performansında kendi vücudunu bir nesne olarak sunmuştur. Alanda bulunan bir masanın üzerine tabanca, gül ve zincir gibi 72 farklı nesne bulundurarak, izleyicilere vücudunu bir nesne olarak istedikleri gibi kullanabileceklerini belirtmiştir. Gina Pane’in eseri olarak sunduğu bedenini jiletle kesmiştir. Orlan ise bir suru estetik ameliyat yaptırarak, kendi görüntüsünü değiştirmeye çalışmıştır (Yılmaz, 2008, 53).

Performans sanat, bedeni bir nesne olarak ve sanatsal bir biçimde ele almıştır. Bu sanat, birçok sanat yaklaşımının ortak noktası olarak, bedeni yargılardan arındırıp, doğal bir şekilde sunulmasına yol açmıştır. Çeşitli örneklerle, farklı çalışmalar ortaya koyan Performans sanatçuları, kendi bedenlerini kullanarak alışılmış sahnelerin dışına çıkmışlar ve performanslarda işkence aletleri, silah, ilaç, dışkı ve kan gibi Malzemeleri de kullanmışlardır (Antmen, 2009, 224). Böylece bu sanatçılar planlanmış gösterilen yerine, içinde acı hissede olan ve gerçekte yaşanan gösteriler ortaya koymuşlardır. Bu gerçek deneyimler ise izleyicilerin algılarını derinden etkilemiştir (Antmen, 2009, 222-223).

#### **2.3.2.4. Yerleştirme Sanatı, Enstalasyon (Installation Art)**

1970’lerde ortaya çıkan Enstalasyon, çevresiyle bağımlı olan ve belirlenmiş bir mekan için yaratılan sanat türü olmuştur. Bu sanatta, sanat eserinin yaratılacağı mekanın nitelikleri önem kazanmıştır. 20. Yüzyıl başında Marcel Duchampın ortaya çıkarttığı hazır nesne kavramı ve Kurt Schwitters’in sanat dünyasına yarattıkları etkilere dayanan Enstalasyon sanatı, izleyicilerinin katılımıyla anlam bulan bir sanat olmuştur. Mimarlıkla da bağlantılı olan bu sanat, alan olarak kapalı ve açık mekanlarda sergilenmiştir. Sanat eserinin sergilendiği mekanla ilişkilendiren Enstalasyon sanatı, çalışmanın gösterim aşamalarını da vurgulamıştır. Sanat eserinin mekandan bağımsız olmadığı gerçeğe dayanarak oluşan çalışmalarda mekan ön plana çıkmıştır. Görsel sanatlarda Enstalasyon, anlam ve algı düzleminde ürünlerin ve içinde sergilendikleri mekanın bir arada sunulması olmuştur (Özaytan, 1997).

Mekanda deneyimlenen Enstalasyon çalışmaları izleyicilerin tüm duyularına hitap etmişlerdir. Sanatçılar Enstalasyon çalışmalarında malzeme olarak eskiden sanat alanında kullanılan doğal malzemelere ek olarak, teknolojinin sunduğu imkanlardanda yararlanmışlardır. Bu bağlamda sanatçılar eserlerinde video, görüntü, ışık, ses, bilgisayarlar ve internet gibi araçları da dahil etmişlerdir. Yerleştirme sanatı 1980’lerden itibaren sanat galerileri ve müzelerde de kabul görülerek sergilenmiştir. Bu sanat 20. Yüzyıl sonlarından başlayan ve günümüze kadar süren baskınlığını korumuştur (Yılmaz, 2008, 56).

Maurice van Tellinghen, her ne kadar geleneksel bir tür olsa bile, ölçek modelin izleyicilerin mekan algılarını sorgulayan bir minyatür Enstalasyon olabileceğini iddia etmiştir. Maria Lind’in tabiriyle, “Enstalasyon aynı zamanda şüphecilik, heves, ve eleştiriyile ilgili olmuştur. Yaşlı kuşak, polemikleri ve çelişkileriyle arasındaki ilişkide, deyiş yerindeyse ‘resmiyeti giderme’yi başardığından, günümüzde daha uyuşmayan, zekice ve duyarlı olan çalışmalar yapmak mümkün olmuştur”. izleyicilerle etkileşim içinde olan Enstalasyon Sanatı, artık çalışmanın kendisinin ayrılmaz bir parçası olmuştur (Oliveira ve diğ., 2005).

#### **2.3.2.5. Yeryüzü Sanatı (Land Art)**

1967 yılında Amerika’da ortaya çıkan Yeryüzü ya da Arazi sanatı, daha sonra Avrupa’da yayılmaya başlamıştır. 1970’lerde etkin olan bu akım, 1960’lı yıllarda sanatın anlamında oluşan değişimlerle, sanatın ticari yönünü reddeden, bulunduğu çevreye karşı duyarlıklı olan, kentsel yaşam şeklini sorgulayan, yeryüzüne sahip

çıkarak onu görünür kılan ve teknoloji karşısında onu koruyan bir anlayış içeren sanat türü olmuştur (Antmen, 2000, 22). Bu dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareketlerle, sanatçıların galeri ve müze gibi mekanlara karşı olan tepkileri çoğalmış ve bu akımın oluşmasının temel sebeplerinden biri olmuştur. Bu doğrultuda bahsedilen anlayışı benimseyen sanatçılar, yapıtlarını doğada gerçekleştirmişlerdir. Bu da onlar için maddeye ve doğaya dönüş denemesi olmuştur. Bu sanatta doğada bulunan doğal formlar, alışılan sanatsal formların yerine kullanılmıştır. Yeryüzü sanatın açık ve geniş alanlarda uygulanan yapıtlarında sade ve geometrik formlar kullanılmıştır. Sanatçılar, bu sanatta malzeme olarak su, taş ve toprak gibi doğal nesnelere kullanılmışlardır. Doğayla ilişki kurmak açısından yollar ve seyahatler bu akımın sanatçıları için çok önemli olmuştur. Bu sanatçıların doğaya müdahale ederek yaptıkları eserlerinin geçiciliği nedeniyle izleyiciye ulaşması ve bu yapıtların kalıcı kılmanın da tek yolu çoğu zaman fotoğraf aracılığıyla olmuştur (Antmen, 2009, 253). Sanatçılar tarafından farklı biçimlerde uygulanan Yeryüzü sanatı, bazen devasa boyutlarla doğal malzemelerden ya da doğaya müdahale ederek, bazende zank ve asfalt gibi materyallerden oluşturulmuştur. Bu çalışmalardan bazıları, doğal çevreyle kurulan insani ilişkilerin sadece zevke ve algıya dayanmadığını; özellikle israf etmeye, bozmaya, sömürüye ve yok etmeye dayandığını vurgulamıştır. Yeryüzü sanatçıları çevresini ya da doğayı bir sanat serine dönüştürerek, izleyicilerin sanat eserinin içinde yaşamasını ve eserin bir parçası olması düşüncesini önemsemişlerdir (Yılmaz, 2008, 54).

Robert Smithson (1938-1973), Michael Heizer (1944), Dennis Oppenheim, Joseph Beuys, Christo ve Jean-Claude ikilisi (1935-2020 - 1935-2009), Robert Morris (1931-2018), Patricia Johanson'un (1940), Mel Chin'in (1951), James Turrel (1943), Nancy Holt (1938-2014), Richard Long (1945) ve Walter Joseph de Maria (1935-2013) gibi sanatçılar Yeryüzü Sanatı'nın önemli sanatçıları arasında yer almışlardır (Kastner, 1998, 3-8).

Robert Smithson'un 1970 yılında yaptığı Jete Spirale/Spiral Dalgakıran adlı çalışması, bu alanda yapılan önemli eserlerden biri olmuştur. Amerika'nın Utah eyaletinde sergilediği bu yapıtında, Smithson bir tuz gölü'nde yaklaşık 7000ton toprak kullanarak suyun üzerinde basalt, kaya ve çamur yığınınından oluşan, onbeş buçuk metre genişliği ve otuz buçuk metre derinliği olan bir spiral biçimi yapmıştır (Yılmaz, 2008, 55). Doğada geniş bir ölçüde uygulanan başka bir eser ise 1969-70'de

Michael Heizer'in Nevada ölü'nde gerçekleştirdiği ifte Negatif alışması olmuştur (Antmen, 2009, 254). Sanatçı heykel olarak nitelendirdiği bu eserinde, bir vadinin iki tarafında karşılıklı iki derin yarık oluşturmuştur. Bunun için buldozerler ayarlayarak yaklaşık 244.000 tonun üzerinde toprağı yerinden oynatmıştır. Sanatu bu çalışmasında, heykelini yaratmak için materyal toplamak yerine var olan materyalin ortadan kaldırıldığını beyan etmiştir (Kastner, 1998, 54). 1975'te Richard Long'un gerçekleştirdiği Himalaya'da Bir izgi adlı eseri, Walter de Maria'nın 1977 senesinde New Mexico'da ortaya koyduğu Aydınlık Alan adlı eseri, 1984-91'de Japonya'da Christo ve Jean-Claude'm, şemsiyelerden düzenlediği eserleri, 1990 yılında Mel Chin'in Canlandırma alanında toprağın asidini temizlemesi için diktiği bitkilerden oluşan eseri ve Patricia Johanson'un Amazon ve Nijer nehirlerini temizlemesi için ürettiği yapıtlar, Yeryüzü sanat alanından diğer örnekler olmuşlardır. Yeryüzü sanatı sosyal ve siyasal değişimlerden, dönemin gençlik hareketlerinden, ekolojiyle ilgili olan yeni eleştirilerden etkilenmiştir. Bu akım Minimalizm akımını anımsatan sanat formlarıyla bir karşı kültürel projesi olarak da düşünülmüştür. Lucas'ın değimiyle Yeryüzü sanatçıları doğal olmayan ve insan yapımından oluşan materyaller kullanarak evre ile insan aktivitelerini keşiştirmişledir. Çevrenin kendi büyük leğine uymak içinde bu çalışmalar büyümüştür. Sanatçılar, bozucu nitelikte olan aktiviteleri ön plana çıkararak, doğa'nın ne olduğuna dair sorgulamalar yapmışlardır. Paradoksal bir şekilde, kentsel gelişme ve endüstrileşme adına yürütülen smrsnde sorgulamışlardır" (Yılmaz, 2008, 55-56).

### **2.3.2.6. Video Sanatı (Video Art)**

1960'lı yılların başlarına ortaya çıkan Video Sanatı, ses ve görüntü verilerinden oluşmuştur. Televizyon görüntüsüne karşı kalıplanmış bilinci sorgulama fikrinden yola çıkan bu akım, 1960 ve 70'lerde en etkin dönemini yaşamıştır. Bu sanatda malzeme olarak ses ve görüntüleri kaydeden manyetik bantlardan kullanılmıştır. Bir eserin yaratılışı için, olayları kaydetmek adına bir kamera ve eserin sunulması için bir ekran bu sanatın gerekli elemanları olmuşlardır (Germaner, 1997, 61). Video sanatı, daima Film ve sinema ile ilişkilendirilmiştir. Ancak ikisinin temelleri farklı olmuşdur. Video sanatı oyuncuya, senaroya, herhangi belirlenmiş bir diyalog ve oyuna gerek duymadan da gerçekleşmiştir. Video Art'ın sanatçıları çoğu zaman eğlenceli yönü olmayan eserlerinde, izleyicilerinin alışılan sinema beklentilerini



yıkmaya çalışmış ve bu algıyı sorgulamışlardır. Video sanatı sadece sinemadan değil, sinemanın alt kategorilerinde yer alan kısa filmler, bağımsız filmler ve avangard sinemasındanda farklı olmuştur. Video Art, günümüze kadar etkinliğini sürdüren sanat'lardan olmuştur. Video sanatı Performans, Enstalasyon ve Yeryüzü gibi diğer sanat akımlarıylada ilişkilendirilip kullanılmıştır. Bu sanatın önemli isimlerinden biri olan Nam June Paik'ın (1932-2006), yanında Joseph Beuys, Bruce Nauman, Rebecca Horn (1944), Richard Serra, Carolee Schneeman (1939-2019) ve Valie Export (1940) gibi isimlerde, yaptıkları performansları Video aracılığıyla kaydetmişlerdir (Yılmaz, 2008, 51-52).

Videoyu bir araştırma alanı olarak deneyen ilk sanatçı Nam June Paik olmuştur. 1963 senesinde sanatçı Wolf Vostel'le (1932-1998) beraber görüntüleri bozarak ilk denemeleri gerçekleştirmişlerdir. Paik 1965'te Sony Portapak ile denemeler yapmıştır. Yine aynı sene New York'ta bindiği bir arabanın penceresinden gördüğü şeyleri kaydetmiştir. Sonrasında bu çalışmayı bir kafede sergilemiştir. Teknolojinin ilerlemesiyle televizyon gibi araçların güçlü etkilerine ve yaptıkları değişimlere vurgu yapan sanatçı, çalışmaları ve enstalasyonlarında bu konuyu ele almıştır. Bu bağlamda sanatçı bant kayıtları, video heykelleri ve robotlardan oluştuğu çalışmalarında televizyon toplumunu ve sosyokültürel sonuçlarını yansıtmaya çalışmıştır (Germaner, 1997, 61-62).

Günümüzde çoğu sanatsal alanda karşımıza çıkan Video Sanatı galeriler, müzeler ve sanat kurumlarında da yayınlanmaktadır (Germaner, 1997, 63). Video sanatın en önemli özelliklerinden biri de plastik dille hareketli imge dilini birbirine yakınlştırması olmuştur. Üretim şekliyle sanatçılar için çoğu açıdan rahatlık sağlayan bu sanat, birçok genç sanatçı için verimli bir araştırma alanı sunmuştur (Yılmaz, 2008, 52).

#### **2.4. Feminist Sanatı**

Feminist Sanat, 1960'lardaki sosyal değişimlerden etkilenerek, Amerika'da kadın sanatçıları ve sanat eleştirmenleri tarafından ataerkil sanat toplumuna karşı oluşturdukları bir akım olmuştur. Bu sanatçılar o dönem sanat ortamındaki konumlarını sorgulayarak varlıklarını göstermeye çalışmışlardır. Tarihi boyunca sanat alanında yok sayılan konumları için mücadele etmeye başlayan Kadın sanatçılar, aynı tutumu sergileyen sanat kurumları ve müzelerede tepki

göstermişlerdir (Şahiner, 2008a, 120). Feminist Sanat akımıyla beraber kadın sanatçıların kat ettikleri yol ise o güne kadar bastırılan kadın sanatçıların ön plana çıkmasına yol açmıştır. Bu dönemden sonra sanat kurumlarında geçmişle kıyasen kadın sanatçılara daha çok yer verilmiştir (Antmen, 2009, 239). Bu akımın sanatçıları tarih boyunca erkeklerin egemen olduğu sanat alanındaki estetik değerleri ve kriterleri sorgulamaya başlamışlardır. Bu doğrultuda feminist sanatçılar yeni bakış açılarıyla, sanat alanında var olan olguları değiştirerek alternatif arayışlarda bulunmuşlardır (Şahiner, 2008b, 120).

Sanat tarihçisi olan Linda Nochlin (1931-2017), 1971 yılında Feminist sanat akımına etkili olan “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok” isimli makalesini yayınlamıştır. Nochlin bu makalede kadınların sanat ve eğitim gibi sosyal ve kültürel alanlardaki konumlarını tarihsel açıdan ele almıştır. Sanatçı tarih boyunca kadınların eğitim gibi birçok alanda eşit haklara sahip olmadığını, erkeklerle aynı düzeyde tutulmadığını ve görmezden geldiklerini sorgulamıştır. Bir diğer Felsefeci Luce Irigaray (1930) ise aynı konu üzerinde çalışarak, bir özne olarak kadın olgusunu toplumsal pratiklerde de temel alınmasına vurgu yapmıştır. Irigaray, kadının konumuna değinerek onun bir özne olarak kültürel ve siyasal alanlarda da yer alması gerektiğini belirtmiştir (Sarup, 2004, 176). 1960’lar ve 1970’lerde ilk kuşak Feminist sanatçılar çalışmalarında kadın vucudu ve temsillerini kullanmışlardır. Sanatçılar doğa, doğurganlık ve tanrıça gibi temalara göndermeler yapmışlardır. Böylece sanat alanında o güne kadar seyirlik bir nesne olarak kullanılan kadın bedeni, yeniden anlamlandırılmıştır (Karkın, 2010, 75). Feminist sanatçılar kendi bedenlerini kullanarak onu görsel bir imgeye dönüştürmüşlerdir. Böylece kadın vucudu seyirlik bir nesne halinden çıkmış ve özne haline gelmiştir. Bu alanda başka bir görüş ise Ana Mendieta’ya (1948-1985) ait olmuştur. Sanatçı Batı sanatında kadın vücuduna karşı olan nesnel bakış açısını sorgulamıştır. Ana Mendetia gibi birçok kadın sanatçı, temsiliyetin nesnesinden yapıtın öznesine dönüşmenin etkilerini sürdürmüşlerdri. Özellikle 1970’lerde uygulanan performans sanatı bu dönüşümde etkili alanlardan biri olmuştur. Bu bağlamda Performans sanatçılarının kendi bedenlerini sanat eseri olarak kullanmaları, kadını nesne olmaktan çıkarmış ve modern özne konumuna getirmiştir (Karkın, 2010, 75).

Monica Sjoo’nun (1938-2005) 1968’de Resmi Doğum/ God Giving Birth adlı eserinde, Carolee Schneeman’ın (1939-2019) 1971 senesinde ortaya koyduğu Aybaşı

Günlüğü çalışmasında ve Judy Chicago'nun (1939) 22 kadın sanatçıyla beraber gerçekleştirdiği Yemek Daveti uygulamasındaki ortak amaç kadının konumunu vurgulamaları olmuştur. Bu sanatçılar tarihten beri görmezden gelinen önemli kadınların anısını tekrardan gündeme getirmeye çalışmışlardır. 1980'li yıllarda eserler yaratan Barbara Kruger (1945), Cindy Sherman (1954), Sherrie Levine (1947) gibi kadın sanatçılar, Feminist sanatının ikinci kuşak sanatçıları olmuşlardır (Antmen, 2009, 240-242).

Feminist sanatçıları geleneksel estetik olgulara ve sanat tarihindeki belirlenen konumlara karşı direnmişlerdir. Bu sanatçılar bu konuyla ilgili eleştirel yönü olan eserler ortaya koymuşlardır. Sanat tarihi boyunca ataerkil bir tavırla, Antik Yunan'dan o döneme kadar uzanan Batı Sanatının değişmesini isteyen Feminist sanatçılar, özellikle kalıplaşmış Modern sanat temsilcileri olarak bilinen erkek sanatçılara karşı çıkan eserler oluşturmuşlardır (Karkın, 2010, 75). Bu bağlamda Sherrie Levine'in modern sanatsal fotoğrafçılığıyla, hepsinin erkek olan usta isimlerinin eserlerini kendine mal etmesiyle oluşturduğu seri ve Lynda Benglis'in (1941) özellikle Jackson Pollock'a gönderme olan Sıçra adlı eseri, Sanat alanında kendini göstermeye çalışan, kadınların pozisyonunu güçlendirmiştir (Antmen, 2009, 243).

### **3. TÜRK SANATI, MODERNİZM VE POSTMODERNİZM**

#### **3.1. Türk Sanatı ve Modernizm**

##### **3.1.1. 1880-1940 Yılları Arasında, Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı**

Tarihsel bir seyri olan Postmodernizm ve eğilimlerinin Türkiye'deki sanat ortamı açısından değerlendirilebilmesi için bu akımdan önce gelen olguların analizini gerekli kılmıştır. Bu bağlamda Postmodern akımının oluşumuna sebep olan Modernizm olgusunun bu ülkedeki ortaya çıkışı, gelişmesi ve yarattığı etkileri ele alınmıştır. Tüm alanlarda etki yaratan Modernizm olgusu, bir kent bilinci olarak, tarih boyunca her kentin dinamikleri doğrultusunda oluşmuştur. Türkiye'de Modernleşmeye doğru hareket, 18. Yüzyıl'da ve Osmanlı imparatorluğunun hakimiyet zamanında, Batıya karşı kaybettiği güç ve gerilemeye karşı, devletin politik düzeyini yükseltmek adına atılan adımlarla başlamıştır. İlk başta teknik bir üstünlük elde etme amacıyla, Türkiye'de başlayan Modernizasyon, daha sonra kültür ve sanat alanlarında da bilinç dönüşümü'nü devreye sokmuştur.

1796'da, Mühendishane-i Berr-i Hümayun daha sonra Mekteb-i Bahriye, 1833'de Mekteb-i Harbiye-i Şahane nin programlarına, desen dersleri konulmuştur. İlk 1835'te Avrupa'da yetenekli öğrenciler için resim eğitimi imkanı sağlanmış; öğrenciler İngiltere'ye ve bazılarında Harbiye'yi bitirip haritacılık öğrenimi için Paris'e gönderilen subaylar olmuşlardır. Orada kendilerini tamamen yağlıboya resme vererek, ilk kez Avrupa tarzı resim yapmaya başlamışlardır. Bunların arasında Ferik İbrahim Paşa (1815-1891) ve Ferik Tefik Paşa (1819-1866) sırasıyla Mühendishane ve Harbiye'den ünlenen ilk Türk ressamlar olmuşlardır. 1839 yılında Tanzimat fermanı ile birlikte kültür ve sanat alanına girmeye başlayan Batı kaynaklı gelişmeler, bu olguların halkın arasına girmesine zemin oluşturmuştur. Bu ferman aynı zamanda insan haklarına, hukuk devletine, özgürlük ve demokrasiye doğru atılan bir adım olmuştur. Ancak bu gelişimler daha çok saray ve çevresinde etkili olmuştur. Halkın Batı resim sanatıyla tanışması, Abdülmecit döneminde Avrupa'ya Gönderilen öğrencilerle başlamış ve II. Abdülhamit döneminde, 1883 yılında Sanayi-i Nefise mektebi kurulmuştur. Alt yapısı asgari düzeyde olan eğitiminde de

yaygınlaşmaya başlayan Modernleşme projeleri zihinsel ve düşünsel değişim olarak, görsel sanatlarda yaygınlaşmıştır. Osmanlı-Türk toplumunun Batı'yı örnek alan Modernlik ve yenileşme hareketinde, geleneksel kültür ve sanat algısı reddedilerek, Batı'ya özgü sanat yöntemleri kabul görülmüştür. Yarbay Hüsnü Yusuf Bey (1819-1866) ve Sürurili Ahmet Emin Bey (1845-1892) de bu kervana katılan isimlerden olmuşlardır (Cezar, 1995). 1845 yılına gelindiğinde Harbiye, Avrupa'daki benzerlerinin eğitim-öğretim düzeyine ulaşması için Mektebi Fünunu İdadiye ve Mektebi Ulumu Harbiye, olarak ikiye ayrılmıştır. Ders programında ise diğer meslek derslerinin yanısıra resim dersleri de geliştirilmiştir. Bu arada ortaya çıkan eğitimci sorunu, Türk eğitimciler yetişene kadar yabancıların çalıştırılması ile çözümlenmiştir (Başkan, 1997). Diğer akademik kurumların yanında 1858 yılında ilk kez bir kız rüştiyesi İstanbul'da açılmıştır. 16 yıl sonra İstanbul'daki kız rüştiyelerinin sayısı 9'u bulmuştur. Askeri okullar eğitimine devam ederken sıra ile açılan Hendesei Mülkiye (1869), İstanbul Galata Sultanisi (1869) ve Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi kurumlarda da resim derslerine ağırlıklı olarak yer verilmiştir (Giray, 1996).

Batı'da yağlıboya olarak tanımlanan resim geleneğinin Türkiye'deki öncüleri sayılan Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit Bey ve 1914 kuşağı sanatçılarının birçoğu devlet tarafından sanat eğitimi almak üzere Avrupa'ya gönderilmişlerdir. Osman Hamdi Bey ise hukuk öğrenimi görmek için gittiği Paris'te bir yandan da resim dersleri almıştır (Tansuğ, 1993). Oryantalizme yönelen, Osmanlı mimarisinin çeşitli öğelerini tuvallerinin fonuna yerleştiren, değişik sınıflara ait insan yaşantılarını resmeden Osman Hamdi, açık havaya taşıdığı natürmortu peyzaja katan Şeker Ahmet Paşa, , manzaradaki yetkinliğini portrelerinde de tekrarlayan Halil Paşa, yaşam tarzını ve eğitimsel yapılanmasını eserlerine konu eden Abdülmecit Efendi ve yukarıda adları geçen askerlik eğitimi almış ya da özel öğrenim görmüş olan ilk dönem sanatçıları, kendilerinden sonraki kuşağı geliştirilmeye ve yenilenmeye, açık bir sanat ortamı bırakmışlardır. Eğitim için Avrupa'ya giden sanatçılar, Osmanlı İmparatorluğunun sonuna kadar bu geleneğe devam etmişlerdir. Lakin örnek alınan ve donanımından faydalanılan Batı sanatı kendi iç dinamikleri, tarihi, mitolojisi, dini, felsefesi, bilimi, ve teknolojisi ile içiçe geçen olgular doğrultusunda gelişimini sürdürmüştür. Devlet tarafından Avrupa'ya gönderilen sanatçılar ise Batı'da oluşan yeni akımların temelindeki anlamı, derinliği ve felsefeyi incelemeyen bu akımlardaki ilkeleri ve öğretileri benimsemişlerdir. Bu sanatçıların Klasisist akademizm

öğretileriyle yetinmeleri, dönemin yeni denemelerine ilgisiz kalmaları, şartları doğuran gelişmeleri bilmemelerinden olmuştur. Modelden çizilen deseni titiz bir detaycılıkla boyamaya dayalı olan bu akademik yaklaşım, 19. yüzyılda yurtdışında bulunan bütün Türk öğrencileri etkilemiştir. Zaman geçtikçe romantik, sakin ve şiirsel manzaralar ve natüremortlar yanında sayıca az da olsa izlenimci ve natüralist fırçalardan çıkma figürlü kompozisyonlar, portre ve otoportreler ressamların konularına dahil olmuştur. 1873 yılında Şeker Ahmet Paşa'nın çabalarıyla açılan ilk resim sergisi, Osmanlı döneminde sanat ortamını oluşturan önemli bir etkinlik olmuştur. Şeker Ahmet Paşa'nın açtığı ilk sergiyi, iki yıl sonra açılan ikincisi izlemiş, Elifba (Club de L'ABC) adlı bir klüp, 1880-81 yıllarında ardarda sergiler açmıştır (Cezar, 1995). 1882 yılında Türkiye'deki ilk resmi güzel sanatlar okulu Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane olarak kurulmuştur. 1883'te Osman Hamdi Bey'in kurucusu olduğu bu okulda resim, heykel ve mimarlık bölümlerinde öğrenci alınarak eğitime başlanmıştır (Tansuğ, 1993). Sanayi-i Nefise Mektebi, L'Ecole des Beaux-Arts modelini örnek alıp, eğitim kadrosu yabancı hocalardan oluşturularak hazırlanmıştır (Artun, 2007). İlk yıllarda azınlığa mensup öğrencilere eğitim veren okulda, zaman geçtikçe Türk ve Müslüman öğrenciler de eğitime başlamışlardır. 1914'te İbrahim Çallı ve arkadaşlarının, Paris'den yurda dönmelerinin ardından Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki resim atölyeleri, Türk hocalara emanet edilmiştir (Tansuğ, 1993). Osman Hamdi Bey yönetiminde Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri, atölye eğitiminin temeli olan insan figürüyle karşı karşıya getirilmiş ve anatomi, oran, ışık-gölge ve hacim etütleri ile akademik gerçekçilik eğitime tabi tutulmuşlardır (Ödekan, 2000, 453). 1883'te öğrenime açılan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi, 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademisi, 1964 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını almış, verdiği eğitim, yetiştirdiği sanatçılar ve ülke çapındaki etkinliklere doğrudan katkısı ile sanat alanındaki en önemli kurumlardan biri olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi, her akademik yılın sonunda sergiler düzenlemiş ve açılan diğer sergilere de eserleriyle katkı sağlamıştır. 1908 yılında Sanayi-i Nefise Mektebinden mezunu olan ressam ve heykeltıraşlar bir araya gelerek Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni kurmuşlardır. İbrahim Çallı, Şevket Dağ, Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya, Mehmet Ruhi, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Sami Yetik ve Namık İsmail aldıkları eğitimden sonra 1910 yılında Avrupa'ya giden isimlerden olmuşlardır. Paris'teki atölyelerde akademik bir eğitim alan bu sanatçılar, geliştirdikleri doğa kaynaklı izlenimci yöntemlerle kendilerine özgü üsluplar

yaratmışlardır. Birinci Dünya Savaşı başladıktan sonra kendi ülkelerine dönen bu sanatçılar eğitim kadroları içinde yer almış ve 1914 kuşağı olarak bir sonraki sanat kuşağını yetiştirmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Şişli’de kurulan atölyede, 1914 kuşağı sanatçıları, savaş sahnelerini ve askerleri betimleyen resimler yapmışlardır. Başta Galatasaray sergileri olmak üzere resim sergileri sürekliliğini korumuştur. 1914 veya Çallı Kuşağı olarak adlandırılan bu dönem sanatçıları, sanat alanının Modernleşme sürecine büyük katkıları sağlamışlardır. Aynı zamanda 1914 Sanayi-i Nefise ve İnas (kız) Sanayi-i Nefise Mektepleri’nin kurulduğu yıllar olmuştur. Bu dönemde erkek sanatçıların yanında Mihri Müşfik, Müfide Kadri gibi kadın ressamlar da sanatçı ve eğitimci kimlikleri ile dönemin önemli isimlerinden olmuşlardır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’ne hoca olarak atanan Mihri Hanım ve Ömer Adil’in yanısıra, Ali Sami Boyar ve Feyhaman Duran da okulun öğretim kadrosunu oluşturanlar arasında olmuşlardır. 1914 kuşağın öğrencileri, Cumhuriyet Türkiye’sinin ilk sanatçı birliği olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nin üyeleri olmuşlardır (Şahin, 2014).

20. Yüzyılda dünyada meydana gelen savaşlar döneminde, Türkiye’de de büyük savaşlar ve devrimler vuku bulmuştur. 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti Devleti kurulmuş, Tanzimat’la başlayan Modernleşme süreci bu dönemde daha düşünsel bir model ve bilimsel bir metod bağlamında ilerlemiştir. Yeni devlet Modernleşmeye uygun bir yapı, işleyiş ve radikal temellerle yeni ve milli bir Türk devleti ideolojisini bütün kurumlara yaymaya çalışmıştır. Bu dönemde kültürel yönden ulusalcılığa önem verilmiş, halkevleri örgütlenerek, Osmanlılıktan arınan ulusu tek bir kitle haline getirilmeye çalışılmış ve halkın politik ve ideolojik eğitimini sağlama yolları araştırılmıştır. Türkiye’ye yeni bir kimlik kazandırmak isteyen bu diplomasi ve devrimler birçok alan gibi sanat alanında’da etkisini göstermiştir. Yeni devletin ideolojisi doğrultusunda sanatın yurt genelinde yaygınlık kazanabilmesi ve halk tarafından anlaşılabilmesi için halk evlerin görevlendirilmiştir. Halk evleri güzel sanatlar ve müzeler vasıtasıyla bu aktiviteyi iki yoldan yutmuşdur. 1933-1936 yıllar arası İnkılap Sergileri, 1937’de İstanbul Resim ve Heykel müzesinin kurulması, 1939 yılında Ankara’ da açılan ilk Devlet Resim ve Heykel sergisi ve 1938-1943 yıllar arası ressamların yurt gezilerine gönderilmesi bu amaç doğrultusunda düzenlenen ve Türk sanat gelişimini büyük ölçüde etkileyen faktörler olmuşlardır (Savacı, 2010).

1929 yılında Refik Fazıl, Cevat Hamit, Şeref Kâmil, Mahmut Fehmi, Nurullah Cemal, Hale Asaf, Ali Avni, Ahmet Zeki, Muhittin Sebati, Ratip Aşir ve Fahrettin Arkunlar tarafından kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği bu dönemin ilk ve Osmanlı Ressamlar Cemiyetini'den sonra Türk ressamlarının kurduğu ikinci dernek olmuştur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin sanatçıları, sanatta bireysellik ve yorum farkına özgürlük tanıyan, resim beğenisinin toplumun tüm katmanlarına yayılmasını isteyen, sanatçının ekonomik özgürlüğünü savunan, tekelci zihniyete karşı, sanatçının korunması ve desteklenmesini, devletin kültür politikası içinde yer almasını talep eden sanat grubunu oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar düşünsel ve estetik yapıları açısından Batı eğitimi etkisinde olmalarına rağmen görüş ve düşüncelerini, estetik yapı ve sanatı tekrar değerlendirerek, kişisel inisiyatifleri doğrultusunda hareket etmişlerdir. Bu inisiyatiflerle hem beslendikleri kaynaklardan ve hem de zaman içinde yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin modern zihniyetinden kaynaklanmış Modern bir resim diline doğru, desen temelli bir çıkışın değişik estetik endişeleri içinde, düşünsel olandan ziyade görsel ve estetik olgularla hareket etmişlerdir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği üyeleri ve çağdaşları belgeci nitelik taşıyan manzaraları ve dönem yaşadıkları ülkenin değişen görünümünü, Modern yaşam sahnelerini de konuları arasına katmış ve çok sayıda sergiler düzenlemişlerdir. 1937, 1938, 1939 yıllarında Güzel sanatlar Birliği ve D Grubu üyeleriyle ortak sergilere katılmışlardır. Bu dönemde sayısı az olsa bile kadın sanatçılar sanat gruplarında yer almışlardır (Şimşek, 2010).

1933 yılında beş ressam ve bir heykeltraş-Nurullah Cemal Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu biraraya gelerek D Grubunu oluşturmuşlardır. Grup üyelerinin sayısı, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Arif Kaptan, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Fahrünnisa Zeid, Nusret Suman ve Zeki Kocamemi'nin de katılımıyla giderek artmış, Leopold Levy, Şeref Akdik ve Cemal Nadir Güler de yapıtlarını birer kez gruba sergilemişlerdir. D grubu ve akademiye hakim olan Batı kaynaklı sanat görüşüyle ilerlemişlerdir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği dağıldıktan sonra Türk sanatında Modern dönemin başlamasına D grubu büyük oranda kaynaklık etmiştir (Yasa Yaman, 2003, 7). D grubu ressamları eklektik bir çeşitliliğe sahip olsalar bile sonuç itibarıyla Batı sanatını bire bir takip etmişler ve ordaki estetik disiplinleri kendi sanatlarına aktararak, topluma ulaştırmışlardır. Bu grubun



sanatçıları nitelikli bir sanat ve yaratımın peşinde olduklarını düşünüyor, sanatlarını da bunun temeline yerleştirmek istiyorlardı. Modern sanat akımlarından Kübizm, Konstrüktivizm veya Soyut sanat ve yönelimlerini, Türk sanatına taşıyarak, bunların zaman içinde daha kolay anlaşılmasını, giderek de benimsenmesini sağlamışlardır. Duygusal anlatımın yoğun olduğu dönemde ve Türk izlenimciliğine alışkın olan ortamda, D grubunun çizgi, hat, desen ve düşünceye önem veren yeni sanat anlayışının kabullenmesi zor olmuştur. Yapılan yurt gezileri, akademi kadrolarında giyilen eğitimci kimliğin sağladığı geniş perspektif, bu sanatçıların yapıtlarında özgün olmalarını mümkün kılmıştır. D grubu sanatçıları, yetiştirdikleri kuşaklara Kübizm temelli Modernizm'i aktarmışlar, kendileri gibi öğrencileri de figürden soyuta giden bir sanat anlayışını yaşatmışlardır. Türk resminin bahsi geçen dönemde özgünlük, çok yönlü bakış açısı, kimlik arayışı, ifade edinme anlamında gösterdiği gayreti ve sanatçılardaki üretkenliği gösteren örnekler olmuşlardır. D grubu sanatçıları, 1933 yılında Narmanlı hanındaki bir şapkacı dükkanında ilk sergilerini gerçekleştirmiş ve 1947 yılındaki sergisinden sonra dağılmaya başlamışlardır.

### **3.1.2. 1940'lı Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı**

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1940'lardan sonraki gelişim süreci Türkiye'de sanatsal açıdan olduğu kadar, politik, toplumsal ve ekonomik açısından da önemli bir dönemi kapsamıştır. 1950'de Türkiye Cumhuriyet Halk Partisi'nin seçimlerini kaybetmesiyle ve Demokrat Parti'nin kurulmasıyla, Tek partili dönemden çok partili döneme giriş yapılmıştır. Çok partili yaşam, büyük toprak ve ticaret çıkarlarının iktidar üzerindeki nüfuzunu artırmış, genel oy ve parti rekabeti, işçi köylü kitlesine karşı iktidarların tutumlarını değiştirmiş ve Türk burjuvazisinin gelişmesine sebep olmuştur. 1940 Sonrası Kültür Politikası Devletin ülkede toplumsal adalet ve ekonomik dengeyi sağlayamaması, farklı kesim ile kent, soylu, köylü-işçi sınıfı arasındaki çelişkileri gözle görünür hale getirmiştir. Dünya klasiklerinin çevirisi, halk evlerinin kültür, sanat, tiyatro alanındaki çalışmalarının artması ve gençlerin halkevi kitaplıklarından yararlanması, bu dönemin Kültür ve sanat alanını da etkili olan faktörler olmuşlardır. Sanat alanında işlenen konuların başında, uluslaşma ve Batılılaşma, özlem yanılgıları, kent soylular, işçi-işveren ilişkileri, gecekondu olgusu, köylü-ağa ilişkileri ve toprak sorunları gelmiştir. Bu bağlamda toplumsal gerçekçilik, güzel sanatlar alanını etkisi altına almış ve ülke gerçekleri zamanla Türkiye sanatına

girmeye başlamıştır. 1942-1946 yılları arasında Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğine katılan Yeniler grubunun bir kısmı non figüratif anlayışa yönelmiş, bir kısmı yurtdışına giderken, yeni katılımlarla da varlığını devam ettirmiştir. Yurtdışına giden sanatçılar, birkaç sene eğitim görüp yurda dönmek yerine oralarda yaşamak, sanat çevrelerine girmek ve sanatlarıyla kabul görmek istemişlerdir. Bu sanatçılar Paris ve İstanbul kültür ortamları arasında sağlıklı bir diyalog kurulmasında ve karşılıklı iletişimlere açık bir yakınlaşmanın doğmasında önemli roller üstlenmişlerdir. Yeniler grubunun önemli isimlerinden Ferruh Başağa, hocaları Nazmi Ziya'dan renkte şiirsel bir incelik aramayı Levy'den, renkleri ve değerleri yerinde kullanmayı, konstrüktivizmi öğrenmiş ve bu öğretileri, kendi üslubunu oluşturmada, tutarlılıkla gösterdiği sanatsal gelişiminde kullanmıştır (Rona, 2000, 27).

Bu grub'a D grubundan ayrılan birçok isim de katılmıştır. Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejat Melih Devrim ve Fethi Karakaş Yeniler grubunu meydana getiren ressamlardır. Nejat Devrim, Selim Turan, Avni Arbaş, Abidin Dino Paris'e giderek sanat üretimlerine orada devam etmişlerdir. Bu yıllar soyut sanatın kıpırdanmaya başladığı, hatta Yeniler grubu içinde bulunan bazı sanatçıların bile soyuta yönelerek daha az politik bir sanat disiplini benimsedikleri gözlemlenmeye başlanmıştır. Yeniler grubu modern resim anlayışlarını izleyerek bir yere varılamayacağını, Batı resminin taklitle aşılamayacağını ve bunun özgün bir yöntem olmadığını iddia etmiş ve yerli olan, olması gereken bir sanatın sosyolojisinin ortaya konulması gerektiğini de belirtmişlerdir. Onlara göre Türk toplumunun sosyal, kültürel yapısına uygun bir halk resmi olgusunun oluşturulması ve yaratılması gerekli olmuştur. Bunun için yerel bir estetiğe gerek duymuşlardır. Onlar için Batı'da ortaya çıkan sanat akımları Kübizm, Konstrüktivizm, Ekspresyonizm Türkiye real ortamı ve yapısı düşünüldüğünde pek bir anlam ifade etmemiştir. Yeniler için resimde insanı ve insanın hayatını yansıtmak sanatı toplum hizmetine sokmak fikri ile örtüşmüştür. Bu bağlamda toplumsal içerikli olan liman işçilerinin yaşam mücadelelerini ve balıkçıları konu alan ilk sergi, 1941 yılında düzenlemişlerdir. Bir sene sonra açılan ikinci serginin teması kadın olmuştur. Yeniler grubu sanatçıları gerçekten kendi üslupları dahilinde yerel ve yöresel olan konuları resim anlayışlarına yedirmiş ve zengin bir estetik katman içinde onları geliştirmişlerdir. Batılı teknik ve

yöntemler elbet onların resimlerinin temelini oluşturmuştur, ama içerik tamamen toplumsal gerçekçi bir çizginin gelişim noktası ve Türkiye algısı içeriğinde şekillenmiştir. Böylelikle Yeniler grubu dört yıl geniş bir etkinlik göstermişlerdir. Daha sonra topluluğa bazı sanatçılar katılmış ve yine bazı sanatçılar da topluluktan kopmuştur. Bu ayrılmalar ve bütünlükten uzak yaklaşımların ortaya çıkması, Yeniler grubu'nu 1952 yılında dağılma kararı almaya sevk etmiştir. Toplumcu gerçekçi görüşü benimseyen ve savunan bu grubun üyelerini pek çoğu 1950'lerden sonra enterasan bir şekilde soyut sanata yönelmişlerdir. Yine 1955 yılından sonra da toplumsal gerçekçi anlayış bazı gerçeküstü figürsel çalışmalarla varlığını sürdürme çabası içine girmiştir (Akyürek, 2018).

### **3.1.3. 1950'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı**

Türkiye başından beri benimsediği Batı uygarlığı ve kültürü doğrultusunda, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikayla sıcak ilişkiler geliştirmiş ve yönünü daha fazla olarak Amerikan kültürüne, eğitimine ve teknolojik yapısına doğru çevirmiştir. Bunun neticesi olarak da hem kültür ve hem de sanat bir belirginlik ve belirlenmişlik kazanmış ve ülkenin güzel sanatlarında Amerikan sanatı daha somut gerçekliğiyle oluşup gelişmeye başlamıştır. Özellikle soyut dışavurumculuk, ilk önce New York'ta oluşmuş daha sonra dünyada yaygınlaşacak bir akım ve anlayış olarak gelişmiştir. Bu süreç içinde, 1950'lere kadar Batı sanatı hemen hemen bütün akım ve anlayışları denemiş, Modernizm'i tüketmiş ve 1950'lerden sonra da Postmodern söylem, tanım ve anlam biçimlerine, antiestetığe ve kavramsal olana yönelmiştir. Türkiye İkinci Dünya Savaşı'na girmediği halde savaşın getirdiği sıkıntılardan ziyadesiyle etkilenmiş ve bu etkilenme biçimleri de elbet sosyo-ekonomik yapıya, sanat ve kültür üretimine yansımıştır. Ülkede Sanayileşmenin de etkisiyle 1950'lerde başlayan kırsal nüfusun kentlere göçü artmış, bunun sonucunda da büyük şehirlerdeki nüfus hızla çoğalmıştır. Öte yandan gecekondulaşma ve Almanya'ya işçi gönderilmesi gibi olgular toplumsal yaşamda öne çıkmışlardır. CHP döneminde kurulan Halkevleri bu dönemde kapatılmış, devletin sanata olan desteğinde gözle görülür bir azalma başlamış, ulusallık – evrensellik söylemleri yerini Doğu – Batı bireşimciliğine bırakmıştır. DP iktidarı ile güçlenen özgürlük havası içinde, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin devlet adına yönlendirdiği, ilerlemeci sanatsal hiyerarşi

sorgulanmaya, Akademi dışı oluşumlar, naif sanatçılar seslerini duyurmaya başlamıştır (Bek, 2007).

1946 senesinden başlıyan ve 1950'lere doğru ilerleyen hareketinde sanat eğitimcisi olarak, Çallı'yı anımsatan bir etkiye sahip olan Eyüboğlu, öğrencilerini geleneksel halk sanatı konusuna yönlendirirken, Batı resim sanatının estetik değerlerini öğrenmeden, geleneksel sanat biçimlerinin çağdaş yorumlarına ulaşılmasının olanaklı olmadığı konusunda onları bilgilendirmiştir. Sanatçının atölyesinde altı yıl öğrenim gören on öğrencisi, onun öğretileri ve Batı-Doğu sentezi görüşü doğrultusunda çalışmak amacıyla Onlar Grubu'nu kurmuşlardır. Grup içinde Turan Erol, Orhan Peker, Fikret Otyam, Leyla Gamsız, Adnan Varınca, Osman Oral, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş gibi çağdaş Türk resminin tanınmış birçok sanatçısı bulunmuştur. Onlar Grubu sanatçılarının geliştirdiği ve biçemlerini belirleyen renkçilekeci eğilimin usta sanatçıları, 1960'larda yoğunlaşan yöresellik düşüncesine katılmışlardır. 1950'lerden sonra gelişen trend ise Türk resmini, dünya resminin Modern ve Postmodern gelişim noktalarına çıkarmak olmuştur. Soyut resmin görülme çabaları ve görece politik çoğulculuk ve ekonomik yapının artan bir görece zenginleşme göstermesi ve toplumsal hayatın giderek kente doğru akış ve ivme göstermesi, farklı parametrelerin ve dengelerin oluşmasına neden olmaya başlamıştır. Milli sanat – non figüratif sanat tartışmalarının yapıldığı yıllar olmuştur. 1950'ler resimlerinde ulusal özellikler içeren ve Anadolu uygarlıkları gibi geleneksel kaynaklardan ilham alan sanatsal görüş ile ilk örneklerini Yeniler grubu'na dahil bazı sanatçıların verdiği soyut-geometrik, soyut-dışavurumcu, lirik-soyut anlayışın kamplaştığı ve sanat tartışmalarının yapıldığı bir dönem olmuştur. Konular arasında kilim, nakış, yazma gibi Anadolu el sanatları, minyatür ve hat sanatı, Anadolu halk resmine yönelimler görölmüştür. Bu doğrultuda 1950'lerde başlayan sanatsal çeşitlilik, önceki dönemlere kıyasen artan uluslararası bilim/sanatsal toplantıları ve kişisel sergiler, sanat tarihinin Osmanlı ve İslam sanatı araştırmaların hızlanmasıyla birlikte, Akademi'nin kübizme biçim dilini soyutlaştırarak yeni bir sentez yaratma çabaları (Soyut/Non-figüratif tartışmaları), sanatçılara ilk defa Modernizmin gelenekleri dışarıda tuttuğu başka bir biçimde hesaplaşma, geçmişteki kültürleri gözden geçirip yeni bir gözle değerlendirme imkanı vermiştir. DP'nin uyguladığı Türk-İslam sentez politikasının etkisiyle beraber sanat ortamında evrensel ve geleneksel bir ikili ayırım yaratılmıştır. Bu durumda evrenselciler Doğu ve Batı'yı

kaynaştırmayı, birleşik bir dil kullanmayı ve geçmişle bir bağ kurmayı isterken, Osmanlı kültürüne ilişkin motifleri soyutlayarak sanata yansıtmayı denemişlerdir (Eren, 2018).

Heykel alanında, yeni açılımlar, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yabancı heykeltıraşlarla başlamış, bu süreci Türk heykeltıraşların anıt ve heykel uygulamaları takip etmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle 1950'lerde Avrupa'ya giden heykeltıraşların dönüşleri soyut heykel anlayışıyla değişime uğramıştır. Türk sanatçıların yenilikçi tavrı 20. yüzyılın ikinci yarısında belirginlik kazanmış, akademik bir öğreti şekline giren kübizm yerine o dönemin heykel sanatçıları Türk heykeline yeni bir canlılık kazandırmışlardır. Bu sanatçıların Türkiye'ye kazandırdığı özgür anlayış bir kuşak sonraki heykel sanatçılarına Soyut Dışavurumculuk sonrası uluslararası gelişmeler koşutunda açılımlar sağlamıştır (Erzen, 1982; Yasa Yaman, 2002).

1950-1960 yılları arasında, Kemalist Modernizm projelerinden sonra yeni bir sanatsal sürecin başlangıcı olmuştur. 1950'li ve 1960'lı yıllardaki bu sanatsal dönüşüm sürecinin en belirleyici yönü, Modernizm söyleminin ve devletin yerleştiği kübist tekelinin kırılması ve daha bireysel olanın ortaya çıkmasına zemin oluşturacak sanatsal söylem ve tutumların yaratılması olmuştur (Yasa Yaman, 1998; Erdemci, 2008). Bu dönemde ortaya çıkan bir diğer önemli olgu da köylerden kentlere kitlesel göçtür. Sanayide iş bulma umuduyla gerçekleşen bu göçler, gecekondulaşma ve işsizlik gibi sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu dönemlerde yabancı ülkelerin kültür merkezlerinin, bankaların ve özel galerilerin sanat ve kültür etkinliklerine katkısının arttığı görülmüştür (Yasa Yaman, 1998). Orhan Peker, Cihat Burak, Ömer Uluç, Neşet Günal, Adnan Varınca, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş, Adnan Çoker, Özdemir Altan, Cihat Aral, Mehmet Mahir, Zekai Ormancı, Neşe Erdok, Aydın Ayan, Ramiz Aydın, Nedret Sekban, Kemal İskender, Utku Varlık, Mehmet Gülerüz, Altan Gürman, Komet, Nur Koçak, Cevat Demir, Alaaddin Aksoy, Balkan Naci İslimyeli, Devabil Kara, Tanju Demirci, M. Orkun Müftüoğlu vb. Ellilerden sonra gelişen ve değişik dönemlerin özelliklerini de içinde barındıran, gerek üslup gerek eğilim ve yönelim olarak farklı resimsel dallarda faaliyet gösteren, ama hep özgünlük ve yaratıcılık içinde yer alan sanatçılar olmuşlardır. 1953 yılında Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın, 1954'te Cemal Bingöl'ün düzenlediği etkinlikler, Türkiye'deki ilk soyut sanat sergilerine örnek teşkil etmişlerdir (Bek, 2007).

### 3.1.4. 1960'lı Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı

1950'lerin sonlarında yaşanan ekonomik bunalım, DP hükümetinin muhalefete ve basına yönelik olumsuz ve yasaklayıcı tutumu, 1960'ların başında güvenlik güçleri ile öğrenciler arasındaki çatışmalara neden olmuştur. 27 Mayıs 1960'ta Milli Birlik Komitesi tarafından askeri müdahale gerçekleşmiş ve yönetime el konulmuştur. Böylece Türkiye'de yeni düzenlemeler ve kurumsallaşmalar başlanmıştır. Türkiye bu yıllarda farklı kültürel dinamiklerin iç içe geçtiği bir sürecin ilk adımlarını atmaya başlamıştır. 1960 sonrası Türkiye tamamen siyasallaşmış ve 1961 Anayasasının sağladığı yeni özgürlükler gündeme gelmiştir. Devletin sanata olan ilgi ve desteğinin zayıfladığı bir dönemde gerçekleşen 27 Mayıs askeri müdahalesi sanatçı ve aydın kesimde olumlu yankılar uyandırmıştır. Bunların yanı sıra aynı dönemde yoğun sağ-sol siyasi gruplaşmalar oluşmuş ve 1950'li yıllarda başlayan kırsal kesimden kente doğru kitlesel iç göç, bu dönemde hız kazanmıştır. Bunun sonucunda gecekondulaşma, işsizlik hızla artarak toplumsal yapıdaki farklılıkların keskinleşmesine ve zengin-fakir arasındaki uçurumun büyümesine neden olmuştur (Gürdaş, 2008). 1960'larda söz konusu kesimin kaleme aldığı, çeşitli gazete ve kültür – sanat dergilerinde yayınlanan yazılarda sanatçıların devlet tarafından korunması ve desteklenmesi, sanatın yaygınlaşması, telif haklarının güvenceye alınması, Türk sanatının dünyaya açılması, bölgesel kültür- sanat merkezleri ve Milli Eğitim Bakanlığı'ndan bağımsız ayrı bir Kültür Bakanlığı kurulması gibi beklenti ve öneriler dile getirilmiştir (Erol, 1966; Özsezgin, 1986).

Daha önce de belirtildiği gibi 1960'da yapılan askeri müdahale ve onu izleyen 1961 Anayasası politik hayatı olduğu kadar kültür ve sanat ortamını da etkilemiştir. Batı sanatında 1950 ve 1960'lar soyut dışavurumcu eğilimlerin etkin olarak ortaya çıktığı, yeni figürasyon'un temellerinin atıldığı, aynı zamanda da kavramsal sanat, pop sanatı, performans ve video sanatının olduğu yıllardır. 1960'larda Türk Sanatı Batı ile eşzamanlı bir gelişim/değişim çizgisi sergilemese de benzer sanatsal yeğlemelerin Türk sanatçıları tarafından da benimsendiği gözlenmiştir. Bu dönemde sanat alanında farklı görüşler özgürce ifade imkanı bulmuş, bireyi merkeze alan anayasaya koşut olarak sanat alanında da bireyselleşme çabaları görülmeye başlamıştır. 1960'lar boyunca Türkiye sanat ortamı ulusal-evrensel ekseninde belirlenen etki, taklit, yerellik, gelenek, biçem, içerik, soyut, somut sorunlarını tartışmıştır. Soyut sanat çeşitli türleriyle sürerken toplumsal sorulara yanıt, figüratif yapıtlarla gelmiştir.

Figüratif çalışan sanatçılar arasında halk kültürünün alışılmış biçimlerine yönelenlerin yanı sıra, kültür verilerini, yaşadıkları coğrafyanın geçmişinden sağlamak isteyen sanatçılar da bulunmuştur.

Bu süreçte Fahrelnisa Zeid, Nejad Devrim, Abidin Dino, Selim Turan, Zeki Faik İzer, Adnan Turani, Adnan Çoker, Tıraje Dikmen, Mübin Orhon, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Özdemir Altan ve Turan Erol soyut/soyut dışavurumcu anlayışı, zaman zaman yerel unsurlarla birleştirerek uygulamışlardır. Öte yandan Nuri İyem, Neşet Günal ve Nedim Günsür gibi sanatçılar toplumsal koşulların da etkisiyle Anadolu'yu ve kırsal kesimi, göç ve gecekondulaşma olgusunu yansıtan figüratif eserler üretmişlerdir. Mehmet Gülerüz, Cihat Burak ve Yüksel Arslan ise yeni figürasyona yakın durarak toplumsal olaylara öznel bir tutumla yaklaşmışlar, psikolojik unsurları pentür alanına dahil etmişlerdir. 1960'larda Türkiye'de kavramsal sanat yönünde dikkati çeken ilk çalışmalar ise Altan Gürman, Sarkis ve Füsun Onur imzası taşımışlardır. Batı'daki devinimlere koşut olarak düşüncelerinde ve eylemlerinde sanatçı- sanat yapıtı – izleyici ilişkisini irdeleyen bu sanatçılar, figüratif eğilimlere karşı bir duruş sergileyerek hazır nesne kullanımı, mekan düzenlemeleri, performans, fotoğraf gibi o güne dek denenmemiş, alışılmışın dışında malzeme ve teknik kullanımına dayalı yeni bir sanat anlayışını benimsemişlerdir (Bek, 2007). Bu dönemde Postmodernizm'e doğru atılan bu ilk adımlara olanak sağlayan bu sanatçılar arasında kadın sanatçıların da öncü pozisyonunda yer almalarını sağlamıştır. Figüratif anlatımda grotesk ve fantastik kurgular 1960'larda akademik eğitimin soyut/post kübist biçimciliğinin bir uzantısı olarak şematize ettiği, salt nesne düzeyine indirgediği figür anlayışına karşın bir grup sanatçı, figüratif anlatımlarda yeni ve bireysel ifade yolları aramışlardır. Biçimi anlatımı destekleyici bir unsur olarak gören, Mehmet Gülerüz, Cihat Burak ve Yüksel Arslan yapıtlarında mekana ve zamana, konunun öznelliğini güçlendiren, gerçek dışı ve tanımlanamaz bir nitelik kazandırırken, çarpıtma ve deformasyonlarla insan bedeninin psikolojik ve toplumsal kimliğini öne çıkarmaya çalışmışlardır (İskender, 1988).

Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, İlhan Koman ve Şadi Çalık gibi isimlerin akademide görev almasıyla, 1960'lı yıllarda heykel alanında da yeni eğilimlerin belirginleştiği, kütle – mekan, yüzey, denge, oran gibi unsurların sorgulandığı gözlemlenmiştir. Söz konusu eğilimler Zühtü Müridoğlu, Ali Teoman Germaner, İlhan Koman, Kuzgun Acar, Şadi Çalık ve Füsun Onur gibi isimlerin soyut

düzenlemelerinde ve malzeme kullanımında görünür hale gelmiştir. 1960'lı yıllarda ülke sanatını yurt dışında tanıtmak için gezici sergiler düzenlenmiştir. 1963 – 64 yıllarında Brüksel, Paris, Viyana, Berlin ve Roma'da açılan Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sergisi, Türk sanatındaki eğilimlerin çeşitliliğini göstermesi ve sanatta yerellik-evrensellik tartışmalarına getirdiği açılımlar yönünden dönemin önemli sanat etkinliklerinden olmuştur. Söz konusu sergi ve ardından yapılan tartışmalar 1960'lar boyunca Türk sanatında ulusal kimlik arayışı konusuna yeni açılımlar kazandırmış, dönemin sanatçı ve eleştirmenleri etki – taklit, yerellik – ulusallık, biçem – içerik gibi kavramları sıklıkla ve farklı bağlamlarda tartışmaya başlamışlardır. Bu süreçte sanat ortamında yeni galeriler ve sergi mekanları açılmaya başlanmıştır. Resim sergilerinin yanı sıra seramik ve heykel sergileri de artmaya başlamıştır. 1970'lere doğru soyut anlatımlı sanat uygulayımı etkinliğini yavaş yavaş yitirmeye ve yerini figürlü anlatıma bırakmaya başlamıştır. Toplumsal bunalımların yoğunlaşmasıyla figürcü sanat, politik bir kimliğe bürünerek ortaya çıkmıştır. 60'lı yılların sonuna doğru sanat ortamında görülmeye başlayan yenilik arayışlarının bir başka sonucu olarak Yeni Eğilimler ve Günümüz Sanatçıları sergileri düzenlenmeye başlamıştır. Özellikle Yeni Eğilimler sergileri ile birlikte, geleneksel resim ve heykel formundan kopmalar başlamıştır. Bu sergilerde özellikle minimalist yaklaşımların ve Kavramsal Sanat çalışmalarının etkileri oldukça fazla olmuştur (Bek, 2007).

### **3.2. Türkiye'de Postmodernizm ve Kavramsal Sanat**

1960'larda Türkiye'de, bazı sanatçıların sanat olgusuna karşı bakışı açısından önemli bir değişim başlamıştır. Bu değişim 1960 ve 70'lerde Türk sanatının en belirgin özelliği olmuştur ve kökeni evrensel ve çağdaş sanatı tanıma/ yorumlama/ irdeleme girişimlerine dayanmıştır. Bu durum biçimci sanatlara da kendi kapsamında bir açılım sağlamakla birlikte, asıl dikkati çeken, resim ve heykel dışı alanlara belirgin bir ilginin başlaması olmuştur. Türk sanatçıları Batı'daki gelişime geç bir tarihte katılmanın avantajını yaşamışlar ve etkinlik yılları, Avrupa ve Amerika'nın, Kavramsal Sanat sonrası dönemine rast gelmiştir. Dolayısıyla Duchamp'tan günümüze Nesne Sonrası Sanat'ın bütün türlerinden, Kavramsal Sanat'a ve nesne yerleştirmelerine kadar, Batı'nın birikiminden yararlanma olanağı bulmuşlardır. Türkiye'de Kavramsal Sanat'a dikkati çeken ilk çalışmalar, Altan Gürman'a ait olmuştur. Ancak Gürman, hiçbir zaman sanat nesnesini ortadan kaldıran Kavramsal sanatçıları kadar soyut bir düzlemde çalışmamıştır. Sanatçı, 1960 ve 70'ler boyunca



aşamalar halinde boya ve tuvali terk ederken, yüzey üstünde bir öge durumunda kullandığı nesneyi, sanatsal düzlemde anlatım aracı konumuna getirmenin yanı sıra otorite kavramını irdelemiştir. Gürman'ın Kavramsal Sanat'la en yakın ilişkisi, istatistiksel sayılar aracılığıyla bilgi aktarması ve geleneksel malzemeyi terk edişi olmuştur. 80'lerde, sanatçılar resim ve heykelden uzaklaşarak kullandıkları teknik ve malzeme bakımından daha özgür davranmaya başlamıştır. Her ne kadar sanatsal yaklaşımlar çeşitlilik gösterse de bu sanatçıların bir kısmı kavramsal sanata daha yakın bir yaklaşım içine girmişlerdir. Canan Beykal her ne kadar diğer kavramsal sanatçılara göre sosyal ve politik konularla daha fazla ilgili olsa da sanat yapma biçimi ve sanat nesnesi, sanatçı, izleyici ve kurumları ele alış şekli bakımından kesinlikle kavramsal sanat içinde yer almıştır. Ayşe Erkmen'in işleri de sanat olan ve sanat olmayan arasındaki ilişkiye yönelik sürekli ilgi göstermiştir. Sanatçı birçok işinde, sanatın sınırlarını işaret etmek için galeri bağlamından yararlanmıştır. Erkmen, sanatı tanımlamaktan çok bir sanat yapıtını sanat yapıtı yapan nedir, sorusuyla ilgilenmiş, sanat ile sanat olmayan arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmıştır. Bu sanatçılar, Batı'daki kavramsal sanatçılarla benzer kaygılarla yola çıkmışlardır. Sanat nesnesi, sanatın görsel ve estetik değerleri ve sanatçı olarak kendi rollerini sorgulamışlardır. Bu bağlamda, Sanat Tanımı Topluluğu üyeleri ve Ayşe Erkmen sanatın kendi sınırlarıyla ilgilenmiş, Canan Beykal çoğu zaman sanatı hem uluslararası platforma gönderme yaparak hem de Türkiye bağlamı içinde değerlendirmiştir. Türkiye'nin genel sanat bağlamı düşünüldüğünde, tüm bu sanatçılar, alışılmış sınırların dışında iş yapan ve Türkiye'de çağdaş sanat için bir zemin oluşturan ilk sanatçılar arasında bulunmuşlardır (Özayten, 1992).

### **3.2.1. 1970'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı**

Dönemin siyasi açıdan başarısız yönetimi, hem sermaye yetersizliği hem de işsizlik sorunuyla karşı karşıya kalmıştır. Özellikle üniversitelerden mezun olan gençler arasında işsizlik yüksek oranda artmıştır. Türkiye'de 12 Mart 1971-12 Eylül 1980 askeri müdahalelerinin olduğu bu dönemde, diğer ülkelerde olduğu gibi, dünya çapındaki ekonomik durgunluğun ve petrol fiyatlarındaki büyük artışın tetiklediği krizle baş edilmeye çalışılmıştır. Siyasi istikrarsızlık, dış borçlanma, hızla artan enflasyon, artan işsizlik ve bütçedeki büyük açıklar, anarşi ve terör, halkın çoğunluğu için hayatı çok zorlaştırmıştır (Yasa Yaman, 2011).

1970'lerden itibaren başlayan sanatçıların özgün olma ve kimlik arayışları, Batı kaynaklı yeni oluşumlara bireysel yorum katarak yönelme istekleri, Çağdaş Türk resim sanatında resmin tür, ekol, akım ve eğilimlerini –geç kalarak-takip etme, değişimlere sebep olan sosyal, kültürel, felsefi, teknolojik ivmelere yabancı kalma handikapını önemli ölçüde yıkmıştır. Bunda ülkenin bütün kurumlarıyla çağcıl gelişmelere açılmasının olduğu kadar, çeşitlenen sanat okullarının, özel resim atölyelerinin, özel galerilerin sanat ortamına taşıdığı düşünsel ve görsel zenginliklerin de etkisi olmuştur. 1970'li yılların sanat ortamında etkin rol oynayan kurumların başında müzeler, sanat eğitimi veren okullar ve özel sektöre bağlı oluşumlar gelmiştir. Özel kurumların ve kişilerin, sanatı destekleyici işlevleri, gene yakın yıllara doğru, özellikle özendirici ödüller doğrultusunda hızlı bir gelişme göstermiştir. Önceleri yalnızca devlet sergileri sırasında resmi veya yarı resmi kurumların çok sınırlı desteğine bağımlı bulunan sanatçılar, sanatı bir yatırım alanı olarak değerlendiren özel kişi ve kurumların yakın ilgisiyle karşılaşmışlardır. Bu yolla koleksiyonculuk eğilimleri de gizli kalmış birtakım heveslerin dışına taşabilmiş, bu alanda ciddi yaklaşımlar kendini gösterebilmiştir. Özellikle cumhuriyetin 50. kuruluş yıldönümüne ilişkin geniş kapsamlı etkinlikler, daha sonraki yıllar için bir atılım sağlamış ve Türkiye'yi dışarıda tanıtıcı kültürel kapsamlı programlar arasında, çağdaş Türk resim sanatı sergileri önemli bir yer almıştır. 1970'li yıllar, Türk resminde akademik kökenli izlenimciliğe karşı genç cephesinde kesin tavırların da alındığı bir dönemdir. Bu çıkışın, daha çok genç kuşak sanatçıları tarafından özgünlük adına gerçekleştirdiği söylenebilir. Aşınmış ve çağını kapatmış olan eğilimler karşısında, bu kuşakların sanatçıları daha duyarlı davranmışlardır. Bu sanatçılar Batı'daki en yeni ve güncel eğilimleri de gözden geçirme gereği duymuşlardır.

Bu dönemde Sanat Tanımlama Topluluğu Kavramsal sanat alanında faaliyetler yürüten ve eser üreten önemli topluluklardan biri olmuştur. Alpaslan Baloğlu, İsmail Saray, Ergül Özkutan gibi sanatçılar bu gruba katılanlar arasında olmuşlardır. Grup, 1978-1981 yılları arasında sergiler düzenlemiş, kavramsal sanat üzerine haftalık toplantılar düzenlemiştir. Altan Gürman, Sarkis, Füsun Onur, Nil Yalter gibi sanatçılar Avrupa ve Amerika'ya giderek ve yurtdışında sanat ortamını deneyimleyerek, Türkiye'de kavramsal sanat ve video sanatının öncüleri olmuşlardır. 1977 yılında kurulan Sanat Tanımı Derneği de kavramsal sanata odaklanmıştır

(Altındere, 2007; Erdemci, 2007; Madra, 2008). Bu dönemde siyasal içerikli toplumsal konulara önem verilirken, kavramsal sanata ilgi artmış ve kadın sanatçıların sayısı önemli ölçüde artmıştır. Bu dönemdeki siyasallaşma sürecinin etkisiyle figür temelli yaklaşımlar ağırlık kazanmış, sosyalist-gerçekçi ya da Antmen'in tabiriyle sosyalist-gerçekçi yaklaşımların yanı sıra kavramsal sanat, pop art, fotogerçekçilik, eleştirel gerçekçilik, hazır yapıtlar da ağırlık kazanmıştır. Nesne kullanımı, yerleştirme, video vs. birçok farklı sanatsal eğilim ve çeşitli teknik ve arayışlar bir arada görülmüştür (Antmen, 2005). Yasa Yaman'a göre 1970'lerde, sanatta en önemli üç akım, kadın sanatı, performans sanatları ve kavramsalcılığın denenmesi olarak gruplandırılmıştır. Tıp, uzay, bilgisayar ve elektronik teknolojisi, kentsel dönüşüm ve değişen çevre koşullarında önemli keşiflerin yapıldığı bu dönemde hızlanan sanayileşme, toplumsal çelişkilerin ve sınıf-kültürel farklılıkların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ölüm, kimlik arayışı, yabancılaşma, cinsellik, grotesk, fantastik konular, çevre kirliliği ve plansız kentleşme gibi konular sanat eserlerine eleştirel olarak yansımıştır (Antmen, 2005; Bek, 2007; Germaner, 2008). Devlet Resim ve Heykel Sergisi, sanat ortamının tek büyük sergisi olmaktan çıkmış, sergi etkinlikleri artmıştır. Örneğin 1967 yılında özel sektörün desteğiyle düzenlenmeye başlayan DYO fuarları, 1973 yılından itibaren ulusal bir nitelik kazanmıştır. Görsel Sanatçılar Derneği gibi özerk sanatçı gruplaşmaları alternatif sergi ve yarışmalar, 1974'te düzenlemeye başlamış, İstanbul Arkeoloji Müzesi nin bahçesinde düzenlenen Açık Hava Sergileri (1974-1977) ve 1979 yılında, İstanbul'da bir grup avant-garde ressamın çabalarıyla düzenlenen ve o tarihten sonra iki yılda bir geleneksel hale getirilen, Yeni Eğilimler (1977-1994) gibi etkinliklerle özellikle gençlere yönelik yeni seçenek ve imkanlar tanınmıştır (Bek, 2007).

### **3.2.2. 1980'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı**

1980'ler dünyada olduğu gibi Türkiye'de de yeni ve köklü bir dönüşüme işaret etmiştir. 12 Eylül darbesinden sonra Özal hükümetlerinin şekillendirdiği liberal, muhafazakar ve milliyetçi bir yeni Türkiye algısı oluşmuştur. 1980'lerde siyasi baskılarla, yaşam alanları kısıtlansa da bilgisayar, reklam ve yayıncılık gibi yeni medya olanakları dünya ile küresel bir ilişki kurulup resmi ifade dışında başka bir ifade alanı oluşturmuştur. Göç olgusuyla birlikte ortaya çıkan arabesk kültürün adı da bu dönemde verilmiş ve müzikten görsel sanatlara kadar kendini göstermiştir. Bu

dönemde kültürel çoğullaşma kendini hissettirmeye, kuşaklar ayrılmaya, cinsel eğilimler sınıflandırılmaya ve feminist hareket yükselmeye başlamıştır. Kültür ve sanat ortamında da etkili olan bu dönemdeki olaylar, yeni dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Bu dönemde dünyada yaşanan ve Türkiye'ye etkide bulunan olaylardan, Çernobil faciası ve İran-Irak savaşı olmuştur. Bunun yanı sıra toplumsal realite açısından liberal-kapitalist ekonominin oluşması sağlanarak toplumun geleneğinden uzaklaşmasına, materyalistleşmesine, bireyselleşmesine yol açmıştır. 1980 yılları siyasi açıdan sansürlerin arttığı ve eskiye dahil herşeyin yok olması bir dönem olmuştur. 1980 sensinden sonraki dönemde figüratif ve yeni figürasyon, soyut ve yeni dışavurumcu, kavramsal ve Postmodernist eğilimler geniş bir perspektif oluştururcasına karşımıza çıkmıştır. Bu da artık Türk sanatının geniş bir yelpaze içinde kendini yeniden üretecek ve tanımlayacak bir boyuta geldiğini göstermiştir. 1980'lerde sanat eseri ile politik, ekonomik, sosyal veya kültürel alanlar arasındaki devam eden sınır çizgileri ortadan kalkmaya başlamıştır. Tam kentleşmiş bir bilinç içinde çalışıldığı bu dönemde sanatçılar, kültür ve sanatın farklı alanları arasındaki ilişkinin yörüngesinde duran çoğulculuğu ve çeşitliliği hem bireysel hem de kimlik ölçekte aramaya başlamışlardır. Bu dönemde liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin de etkisiyle sanatın devlet yönetiminden ziyade özel sektör ve kurumlar tarafından yönetilen bir hale geldiği görülmüştür. Bu yıllar resmin yatırım aracına dönüşüp, sanat piyasasının oluştuğu, farklı ticari ve banka destekli galerilerin ve kültür merkezlerinin kurulduğu ve böylece koleksiyonculuğun geliştiği bir dönem olmuştur. 1980'ler Modernizmden Postmodernizme geçiş döneminin temsili olmuş ve kavramsal sanat alanı sanatın biçiminden çok içeriğine yönelerek aktif hale gelmiştir. Bu dönemdeki diğer önemli gelişmelerden biri de 1989 yılında devletten tamamen bağımsız olan Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği'nin kurulması olmuştur. Bu derneğin sanatçıları, sivil bir platformda bir araya gelip haklarını aramaya başlamışlardır. Tüm bu gelişmeler sanat piyasasının oluşmasıyla birlikte koleksiyonculuğun yükselmesine neden olmuş ve özellikle 1990'ların ikinci yarısından itibaren koleksiyonerler de çağdaş sanat alanına yönelmişlerdir (Çalikoğlu, 2001; Erdemci, 2008; Pelvanoğlu, 2009).

Bu dönemde bienaller Kavramsal sanat algımaları ve onların değerlendirilmesi açısından önemli açılımlar, üretimlere sebep olmuş ve topluma sergilenmesi açısından Türkiye'de çok etkili olmuşlardır. Türkiye'de güncel sanat alanının

belirginleşmesine yol açan ilk adımlar 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren düzenlenmeye başlayan bienaller ve doksanlı yılların başından itibaren gerçekleşen küratörlü, kavramlı grup sergileri olmuştur. Uluslararası etkinlik ve ilişkileri başlıyarak 2 Mayıs-30 Haziran 1986 tarihleri arasında Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde gerçekleşen ilk Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'ne resim, heykel, seramik ve özgün baskı dallarından 33 yerli sanatçının yanısıra Arnavutluk, Cezayir, Çin Halk Cumhuriyeti, Fransa, Irak, İran, Katar, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Macaristan, Polonya, Romanya, Suudi Arabistan, Yugoslavya'dan sanatçılar katılmıştır. Tekil çalışmalar 1980'ler boyunca Yeni Eğilimler (1977-1987), Öncü Türk Sanatında Bir Kesit (1984-1988) sergileri gibi kavramsal sanata dair açılım olanağı sağlayan etkinliklerle artarak devam etmiş ve sanatçılar ekonomik durum, günlük yaşam, cinsellik, etnisite, kimlikbellek konularını sorunlaştırmaya başlamışlardır (Altındere, 2007; Madra, 2006). Günümüz Sanatçıları Yarışmalı Sergileri, Yeni Eğilimler Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri ve Bienallerin gerçekleşmeye başlamasıyla Türk sanatının dünya sanatıyla koşutluk içine girmesi ihtiyacı ve bu doğrultuda çeşitli dillerden çeviriler, yayınlar yapılması, bu çeviriler ve yayınlarla dünya sanat tarihi ve çağdaş sanatın ayrıca Postmodernizm'in tanınmaya başlaması, sanat eleştirisi gibi bir olgunun çeşitli isimlerle birlikte gündeme gelmesi gibi birtakım atılımlar da, Batı ile sanat alanında var olan kopukluğun giderilmesine, Batı'daki Kavramsal Sanat deneyimlerinin aktarımıyla böylece 80'li yılların sanatına yeni düşünsel boyutlar eklenmesine yol açmıştır. Kavrama dayalı sanat anlayışının eserin alınıp-satılabilir olmasına karşı kendini var ettiğini düşünürsek, Türkiye'de bir sanat pazarının oluşması, birtakım değerlerin sorgulanabilmesi açısından Kavramsal Sanat'ın da ortaya çıkması için önemli unsurlar olmuştur.

1980'lerin ikinci yarısında, Tomur Atagök, kadının iç gerçekliğiyle ilgili çelişkili kavramları, çok katmanlı ve çok boyutlu yaşamsal kavramlar olarak irdelemiştir. Neveser Aksoy, asamblaj tekniğinde gerçekleştirdiği pencere-tablo resimlerinde, mekan ve zaman boyutunu bütünleştirerek, toplumsal, kültürel yaşam biçimini ve insanın tinsel yaşamını sorgulamıştır. Mithat Şen, günümüz insanının parçalanmış dünyasını, Tülin Onat, 1985'te mekana göre hazırladığı tablolarla, mekan-tuvalresim ilişkisini kavramsal düzeyde sorgulamaya yönelmiştir. Yusuf Taktak, mekansal bir kavram olan çadırların, üçgene dönüşen formlarını ve bisikletleri sembolik olarak

kullandığı yapıtlarıyla anlamlandırmaya gittiği görülmüştür. Bunlara ek olarak Kavramsal Sanat anlayışını Ergül Özkutan, Şeyma Reisoğlu, Fatoş Beykal, Selim Birsal, Handan Börütüçene, Rahmi Aksungur, A. Öner Gezgin, Serdar Arat gibi pek çok sanatçı tarafından benimsendiği görülmüştür (Bek, 2007).

### **3.2.3. 1990'lı Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı**

Türkiye'de 1990'lı yıllar, siyasi istikrarsızlıkların, koalisyonlar döneminin, küresel ekonomiye uyum projelerinin geliştirildiği, ekonomik krizlerin, özelleştirme politikalarının, iç ve dış siyasette karmaşanın yaşandığı bir dönem olarak nitelendirilmiştir. Ayrıca; bu dönem gelişen iletişim çağının, liberal ekonominin de etkisi ile kültürel ve sanatsal etkinliklerin sermaye sahipleri, kurumlar tarafından keşfedildiği bir süreci de ifade etmiştir. 1990'lı yılların sonuna gelindiğinde, devletin özel sermayeyi teşvik politikalarının da etkisi ile gittikçe büyüyen özel sektör, kültür-sanat dünyasına sunduğu katkıları arttırarak neredeyse tüm sanat piyasasına hakim olmuştur. 1990'ların sonunda kültür-sanat faaliyetleri bazı şirketlerin iş alanına girmiş, edinilen koleksiyonlar da en önemli mesleki vizyon değerleri haline gelmiştir (Üstünipek, 1998a; Üstünipek, 1998b).

Sanat alanında ise 1990'lı yıllar, tüm bu yeniliklerin yanında sayıları artan müzayede evleri, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği tarafından ilki gerçekleştirilen TÜYAP Sanat Fuarı, sanat ortamında uluslararası katılımlı sergiler açan özel galeriler, yayınlanan ve sergilenen koleksiyonlar ile; sanat piyasası olgusunun geliştirilmeye çalışıldığı bir dönemi de ifade etmiştir. 1990'lar aynı zamanda, değişen ekonomi politikaları, siyasi ve ekonomik kriz dönemlerinin etkisiyle sanat piyasasında kültürün özelleştiği, sanat dünyasının küreselleşme kavramı ile tanıştığı ve aynı paralellikte gerçekleştirilen etkinlikler, yayınlanan koleksiyon kitapları ile tarihselleşmenin önemini kavrandığı bir dönemi temsil etmiştir. 1990'lı yıllarda şirketler, küresel sermaye ile ilişkileri güçlü tutma hedefine kültürel sanatsal faaliyetler yoluyla görünür olma hedeflerini de eklemişlerdir. Gelişen popüler kültürün ve liberal ekonominin etkisi ile bu dönemde şirketler, markalaşma, marka itibarını güçlü tutma, reklam, imaj, itibar konusunu hedefleri arasına yerleştirerek faaliyet alanlarını bu alanda da şekillendirmeye başlamışlar. Böylece sanat piyasasında çok boyutlu bir tüketim kültürünün yaygınlaşmasına neden olmuşlardır. 1990'larda demokratikleşmenin getirdiği rüzgarlarla, kimlik kavramları Türkiye'de

de tartışmaya açılmıştır ve güncel sanata ivme kazandıran bu özgürleşme daha önce sorgulanmayan birtakım kavramların sorgulanmaya başlamasını sağlamıştır. Can Külahlıoğlu'na göre (1991); özellikle 1990 yılının öne çıkan üç önemli değişim faktörlerinden ilki; galerilerin gücünün arttığı bir 'galeri hegemonyası', ikincisi ressam kimliğinin statükocu tavrı, üçüncüsü de sanat piyasasındaki koleksiyoncu ve ressam ilişkisi olmuştur (Külahlıoğlu, 2014).

Bu dönemde sanatçılar giderek daha muhalif ve tabulara meydan okuyan bir duruşa yöneldiler. Türk/Osmanlı/İslam geçmişi Modernite bağlamında incelenmiş, Avrupa geleneğinin kodları sorgulanmış ve kimlik arayışı başlatılmıştır. 1990'larda sanat, Batı'ya odaklanan bir sanat olmaktan çıkmıştır. Bu dönemde Türkiye'nin müze talepleri, sanat fuarları ve bienalleşme süreci ile sanatsal küreselleşmeye uyum sağlarken, kendi tarihine geri dönerek, arkeolojide Cumhuriyet Modernitesi'nin yapı taşlarına karşı eleştirel bir tavır sergilemiştir. 1990'larda sanatçılar, Osmanlı ve Cumhuriyet tarihi imgelerini yapıbozuma uğratarak yeni okumalara olanak sağlamışlardır. Batı Modernizm'inin öğretilerine karşı kuşku ile yaklaşarak bu sanatçılar, farklı yönlerden bakmayı denemişlerdir. Dilin ötesine geçerek sosyoloji, felsefe, antropoloji, popüler kültür, sinema ve teknolojiye yönelerek eserlerde disiplinler arası bir nitelik kazandırmaya çalışmışlardır. Çağdaş demokratik düşünce doğrultusunda şekillenen ve yaratmada sınır tanımayan çoğulcu görüşler, Türk sanatında yerini almış ve sanatın dili de bu görüşlere paralel olarak çeşitlenmiştir. Sanatçılar ürettikleri yeni eserlerle, imge, biçim ve kavram ilişkilerini sorgulayarak sanatsal fikirlerin nasıl şekillendiğini ortaya koymaya çalışmışlardır (Özalp, 2018).

Bu dönemde Erol Akyavaş, Ergin İnan ve Murat Morova'nın da aralarında bulunduğu bir grup sanatçı, hat ve minyatür geleneklerinden yola çıkarak yeni yorumlar getirmişlerdir (Özdoğan Türkyılmaz, 2013; Yasa Yaman, 2012). Hüseyin Alptekin, Bülent Şangar, Ferhat Özgür ve Osman Bozkurt gibi bazı sanatçılar, göç olgusuyla birlikte kent yaşamının değişimini eleştirmişlerdir (Erdemci, 2007; Pelvanoğlu, 2009). 1991 yılında ise Türkiye'de ilk sanat fuarı açılmıştır. Koleksiyonerler, sadece Modern Türk sanatında yer almış eserleri değil, genç sanatçıların eserlerini de toplamaya başlamışlardır. Özellikle 1990'ların ikinci yarısından itibaren galeriler ve sergi mekanları çoğalmış, kürasyon olgusu Türk sanatına girmiştir (Yasa Yaman, 2011). 1990'larda Ali Akay, Vasıf Kortun ve Beral Madra kimlik ve siyaset gibi konulara odaklanarak düzenledikleri sergilerle

1990'ların önde gelen tartışma konularını gündeme getirmişlerdir. 2000'lerde Levent Çalikoğlu, Başak Şenova, Derya Yücel, Adnan Yıldız gibi isimler, yurtsuzlaşma, küreselleşme, medya eleştirisi gibi kavramlara odaklanarak çalışmalar yapmışlardır (Yasa Yaman, 2012). Bu dönemde bienaller ve uluslararası sergiler sayesinde diğer ülkelerle iletişim sağlanmış ve ülke dışından sanatçılar Türkiye'de yaratılan eserleri tanımışlardır. 90'lı yıllardan itibaren özellikle İstanbul Bienali'nde küratörlü, kavramsal temalı sergi modeline geçilmiştir (Çalikoğlu, 2001; Erdemci, 2008; Pelvanoğlu, 2009).

### **3.2.4. 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Koşulları ve Modern Sanat Ortamı**

2000'li yıllara dek yaşanan gelişmeler piyasa olgusunu yaratmış, 2001 Ekonomik Krizi'nin ardından yaşanan iflaslar, ekonomik çöküş ortamı sonucunda sanat piyasasında yeni dinamikler oluşmuştur. Yaşanan ekonomik krizin ardından müzayedelerde gerçekleşen yüksek fiyatlı satışlar koleksiyonculuğa olan ilginin artmasına, eser satın almanın maddi kazançlarının tartışılmasına yol açmıştır. Bu dönemdeki yeni siyasi süreç ile birlikte özel müzeciliğin gelişimi, yeni sanat kurumlarının açılması, sanat galerilerinin sayısındaki artış ve işleyiş yöntemleri ile dünyaya eş değer sanat piyasasının oluşumu, özellikle devletin 2004'te yayınladığı Teşvik Kanunu'nun ardından gerçekleşmiştir. Hakim olan neoliberal politikalar sonucunda 2000'li yıllar, sermayenin merkezi bir ruhla yönetildiği, yurt dışı sermaye kaynaklarına ilginin arttığı bir dönemi de temsil etmiştir. Bu süreçte, sanayiye özellikle yönelen sermaye grupları devletin de desteklediği turizm, sanat gibi sektörlere de yönelmeye başlamış, sermayenin karşılaşıcağı tüm riskler devletin koruyuculuğu altında gelişmiştir. Desteklenen özelleştirme kanunlarının ardından, marka bilincini geliştirmek, tanıtım ve reklam önemli olmaya başlamıştır. Türkiye'nin Avrupa Birliği müzakerelerini sürdürmekte olduğu bir dönem olmuştur. Türkiye'de siyasi açıdan Gezi Parkı olayları ve sonrası birçok toplumsal olaylar meydana gelmiştir.

2000'li yıllar, Türkiye'de özel sermaye sahiplerinin koleksiyonlarının zenginleştirildiği, özel sanat galerilerinin sayısında hızlı bir artış yaşandığı, özel müzeler, sergi sponsorlukları, ödüllü sanat yarışmaları, festivaller yoluyla yeni bir kültürel platformun oluşturulduğu, devlet kurumlarının yerini özel sanat kurumlarının aldığı bir dönemi temsil etmiştir. Sermaye sahipleri, devletin sunduğu



avantajlardan faydalanarak aynı zamanda ülkenin kültür endüstrisi için önemli bir marka değeri yaratmışlar ve böylece varlıklarını göstermişlerdir. Özellikle 2000’li yıllardan sonra sayıları hızla artan holdingler, kurdukları vakıflar ve şirketler, kişisel yatırımları aracılığı ile kültür ve sanat faaliyetlerini yönlendiren bir güce dönüşmüşlerdir. 2000’li yıllar, sanat galerilerinin sayılarının artışı ile aynı oranda galericiliğin tartışmaya açıldığı, sorunların belirlendiği, sanat-meta ilişkisinin birbirine daha da yakınlaştığı bir dönemi temsil etmiştir. Sanat galerilerinde ve müzayede şirketlerinde gerçekleşen yüksek fiyatlı satışlar, müzayedeler ve fiyatlandırma sorunları bu dönemde de en fazla tartışılan konular arasında yer almıştır. Türkiye sanat ortamının 2010 yılı gündeminde yer alan önemli gelişmelerinden birisi de İstanbul’un 2010 yılında Avrupa Kültür Başkenti seçilmesi olmuştur. 2010 yılında İstanbul Avrupa Kültür Başkenti seçilmesi toplumun kültür-sanat etkinlikleri ile daha fazla karşılaşmasına neden olmuş ve sanatsal dinamiğin artmasını sağlamıştır. Devletin uzun yıllar sonra ilk kez büyük bütçeler ayırdığı kültür-sanat etkinlikleri yolu ile gerçekleştirilen sergiler, konferanslar; piyasada var olan faaliyetlerin, sanata olan ilginin arttırılmasını amaçlamıştır.

Bu doğrultuda Yapı Kredi Kültür ve Sanat Merkezi (1988), Akbank Sanat (1993/2003), Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi (2001), Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi/Salt (2001/2011), Sabancı Müzesi (2002), İstanbul Modern (2004), Pera Müzesi (2005), Santral İstanbul (2007), Perili Köşk (2007), Arter (2010), Borusan Contemporary (2011) gibi kurumsal sanat merkezleri ve müzeler hizmete açılmıştır. Avrupa Kültür Başkenti Ajansı’nın Görsel Sanatlar Direktörlüğünü üstlenen Beral Madra, bu dönemde Taşınabilir Sanat Projesini gerçekleştirmiştir. Madra, Taşınabilir Sanat Projesi ile toplumda sanatsal bilinçlendirmeyi artırma, yerel yönetimlerin kültür-sanat çalışmalarına uzman katkısı sağlamayı, küratörlerin ve sanatçıların üretim olanaklarını arttırmayı amaçlamıştır. Bu yolla toplumun kültür-sanat faaliyetlerine olan farkındalığı artmış, yüze yakın sanatçı proje kapsamında sanat üretmiştir. Madra, altmış kadar genç sanatçı grubunu Avrupalı sanatçılar ile buluşturmuş ve üretilen sanatı şehir yapısı ile birleştirmiştir (Cançat, 2016). Bu kapsamda, Eczacıbaşı Holding’e ait olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın da desteği ile gerçekleştirilen kültürel aktiviteler, konferanslar, uluslararası katılımlı sergiler, sokak etkinlikleri, gösterileri ile hareket kazanan sanat ortamında; sergilere, sanatçılara, sanat galerilerine, müzelere olan ilgi de artış izlenmiştir.

2000'li yıllarda sanat piyasasını etkileyen yeniliklerden birisi de sanal müzeler olmuştur. Bu dönemde ayrıca, Lebriz.com, 1999 yılında açılan Eczacıbaşı Sanal Müze gibi sanal internet galerileri de takipçilerine hem bilgi hem de eser satış imkanları sunmaya başlamıştır. Bu yıllar; bilgisayar ortamında sanal sanat galerilerinin açıldığı, sanat yapıtı, sanatçı tanıtımlarının bu mecrada da gerçekleştirildiği, sanat eserlerinin küresel dünyada bienaller, uluslararası sergilerin dışında da görünür olduğu bir dönemi temsil etmektedir. Artık, sanatçı web siteleri yapılmaya başlanmış ve sanat galerileri kendilerini dünyaya bu yolla da sunmaya başlamışlardır (Erbay, 2003). Contemporary İstanbul, açıldığı günden itibaren yurt dışı galeri sayısını yükseltmeyi hedefleyerek sanat piyasasında önemli bir değişime sebep olmuştur. Fuara paralel gerçekleştirilen ve koleksiyonculuğu teşvik eden konferanslar, paneller ve sergiler; bu konudaki gelişmelerin hızlanmasını sağlayarak uluslararası galeriler ve koleksiyoncular arasındaki ilişkinin güçlenmesine neden olmuştur.

Bu dönemde kentsel yapıdaki dönüşüm, kamusal alan tanımına da yeniden dönülmesini gerektirmiştir. Kamusal alan artık sadece fiziksel bir alan değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel alanlardaki dönüşümleri şekillendiren eşitlik ve demokrasi ile ilgili bir kavram olmuştur. Sanatın malzeme ve içeriğindeki dönüşümle birlikte enstalasyonlar ve performanslar kamusal alanlara taşınmıştır (Erdemci, 2007; Pelvanoğlu, 2009). Özellikle 1980-2000 yılları arasında çok sayıda sanatçı küresel dolaşıma girmiştir. Cengiz Çekil, Kezban Arca Batıbeki, Cevdet Erek, Ekrem Yalçındağ Hale Tenger, Bülent Şangar, Aydan Murtezaoğlu, Halil Altındere, Şükran Moral, Canan Şenol, İnci Eviner, Taner Ceylan, Ferhat Özgür, Hüseyin Alptekin, Şener Özmen, Nevin Aladağ, Banu Cennetoğlu, Burak Delier, Leyla Gediz, Seza Paker, Fuat Şahinler, Murat Şahinler, Vahit Tuna, Fikret Atay, Ramazan Bayraktaroğlu, Ömer Ali Kazma, Esra Ersen, Borga Kantürk, Erdağ Aksel gibi isimler bu sanatçılar arasında yer almışlardır (Yasa Yaman, 2012).

### **3.3. Türkiye'nin Kavramsal Sanat Alanında Çalışan Kadın Sanatçılar**

#### **3.3.1. 1970'ler Öncesi Türkiye'de Kadın Sanatçılar ve Sanat Ortamı**

Her ülkenin ortamında kadın kimliğini araştırmak, o döneme özel tarihsel, toplumsal ve sosyo-kültürel değişimlerin analizini gerekli kılmaktadır. Türkiye'de 1870'lerden başlayarak kadınlar, söz söyleme hakkı için mücadeleye başlamış, kendi adlarıyla

romanlar yazmış, kendi dergilerini çıkarmış, erkeklerle polemiklere girmiş ve derneker kurmuşlardır. Tanzimat bağlamında devlet katında yapılan değişikliklere rağmen dönemin reformcu erkekleri, kadın hakları konusunda tutucu bir davranış sergilemişlerdir. Bu dönem kadınları kendi adlarına konuşarak bu tavrı çok ciddi olarak eleştirmişlerdir. 1923’de Türkiye Cumhuriyet’iyle başlanan dönemde ise yine Batı rasyonelliği merkez alınmış ve Modern bir ulus yaratabilmek için toplum yeniden yapılandırmaya başlanmıştır. Kadınlar Türkiye Cumhuriyet’inin kuruluşunda ve düşünsel ikliminde büyük rol oynamışlardır. Devletin kurucu rolüne rağmen Cumhuriyet dönemiyle birlikte kadının toplumundaki konumunun iyileştirmeye yönelik adımlar atılmıştır.

Türkiye’de feminist hareketler incelendiğinde, ilk dönem olarak adlandırılan 1910-20 yıllar arası ve bu tarihten 40-45 yıl geriye dek uzanan hazırlık dönemi içerisinde mücadele etmiş feminist kadınların bu dönüşüm içerisinde aktif rol oynadığı belirlenmiştir. Kadınlar için iyi olmayan toplumsal koşullara rağmen bazı ressam kadınlar sanatçı olmak için direniş göstermişlerdir. Genelde üst sınıfa mensup olan bu kadınlar eğitim, çalışma hayatına ve sosyal hayata dahil olma, aile içindeki yerini yükseltilmesi, seçme ve seçilme hakkı gibi haklar için çaba sarf etmişlerdir (Hayal ve Hakikat, 2012). Osmanlı Devleti’nde Tanzimat’la başlayan kadın hareketinin miras aktarımı yoluyla, Cumhuriyetin ilanı ve Kemalist reformlarla devam ettirildiği belirtilmiştir. Kadınların sivil yaşama kabul edilmesi, kamusal alanda yer alması ve eşitlik gibi önemli konuları gündeme taşıyan ve bu konularda mücadele veren bu hareket, Cumhuriyet döneminde başlamış ve Cumhuriyet Feminizm olarak adlandırılan birinci dalganın temelini oluşturmuştur (Arat, 2008, 52-53).

1940 sonrası kadın sanatçılar kendilerine özgü bir biçem arayışına girmişlerdir. Aliye Berger ve Semiha Berksoy gibi sanatçılar bu dönemin tanınmış isimlerinden olmuşlardır. Mihri Musfik’in Inas Sanayi-i Nefise Mektebinde öğrencisi olan Aliye Berger, öğretmenine yakın bir yaşam çizgisi izlemiştir. Aliye Berger’in 1954 yılında Yapi Kredi Bankası’nın açtığı İş ve Istihsal konulu sergi yarışmasında lirik soyut çalışmasıyla birinci seçilmesi tepki yaratmış ve erkek sanatçılar tarafından eleştirilmiştir. Bu dönemin diğer kadın sanatçıları farklı bir yol izlemişlerdir. Genelde akademik olan bu sanatçılar biçimsel bir değişimle ve bir arayış içinde ustalıklarını portre ve doğa görüntüsünde göstermeye çalışmışlardır. Şükriye Dikmen’ ise portreleri ön planda tutmuş ve her türlü gereksiz detaydan kaçınmıştır.

Dikmen çalışmalarında yalın olanı aradığını ve az çizgiyle çok şey anlatmak istediğini vurgulamıştır. Leyla Gamsiz Sarptürk, kocası Hulusi Sarptürk ile Onlar Grubu üyesi olmuş, Batının resmi, Doğunun tezyini sanatları ilgi alanı olmuştur. Sanatçı kimi yerde geometrik kubik, kimi yerde daha yalın düzenlemelere çalışmıştır. 20. Yüzyılı Türkiye sanatında kadın sanatçıların konum seyrinde 1970'lere doğru bir gelişme yaşanmıştır. Bu gelişmenin nedeni, bu süreçte Cumhuriyet'le birlikte kadının yaşam alanının özel yaşamdan kamu yaşamına doğru genişlemesi olmuştur. 1970'ler, hem Türkiye'de feminizmin ve Kadın hareketinin yeniden canlandığı hem de Osmanlı ve Cumhuriyet döneminden itibaren aktarılan kadın mücadelesinin var olduğu bir dönem olmuştur. Yaşadıkları dönemin toplumsal koşulları ve bu alanda karşılaştıkları erkek egemen yapı, yine kadınların sanat dünyasını etkilemiştir. Modern sanat tarihi anlatıları analiz edildiğinde, Sanat alanında erkek sanatçılar için öncü ve temsilci vasıfları kullanılarak kurucu statüsüne yerleştirildikleri ve kadın sanatçıların ikinci konumda yer almaları ya da o alanın dışında bırakıldıkları görülmüştür. Türkiye'de, 19. yüzyılın ortasında Osmanlı döneminde başlayan kadınların sanata katılımı 20. yüzyıl boyunca kesintisiz devam etmiştir. Ama buna rağmen Modern sanat tarihi anlatılarda kadın sanatçılara gereken ilgi gösterilmemiştir.

Mihri Müşfik (1886-1954), Müfide kadri (1890-1912), Celile Hanım (1880-1956), Vildan Gezer (1889-1974), Melek Celal Sofu (1896-1976), Emine Fuat Tugay (1897-1975), Güzin Duran (1898-1981), Hale Asaf (1905-1938), Nazlı Ecevit (1900-1985) ve Sabiha Bozcalı (1905-1987) Dönemin kadın resamları arasında yer almışlardır. 1950'lerden sonra sanat alanında kadın sanatçılara daha çok yer verilmiştir. Nurullah Berk, Sabri Berkel'in Soyut sanat alanında ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu Doğu Batı sentezinde bir Türk resmi yaratma çabasının öncuları ve temsilcileri olarak tanımlandığı dönemde, Hale Arpacıoğlu (1951), Neşe Erdok (1940), Gülsün Karamustafa (1946), Nur Koçak (1940), Filiz Özyayten (1951), Fatma Tülin Öztürk (1950) ve Fahrelnissa Zeid (1901-1991) gibi kadın sanatçıların isimlerini duyurmaya devam etmişlerdir. Yapıtlarında Anadolu'dan yararlanan kadın sanatçılar arasında ise Şükriye Dikmen (1918-2000) ve Eren Eyüboğlu (1912-1988) gibi kadın sanatçılar yer almıştır (Hayal ve Hakikat, 2011-2012).

### 3.3.2. 1970'ler Sonrası Türkiye'de Kadın Sanatçılar ve Kavramsal Sanat

Türkiye'de kadın sanatçılar 1960 ve 1970 sonrası sanat pratiğinde Postmodern sanata doğru konu ve teknik açısından çok önemli bir rol oynamışlar ve bu akımın daha öne çıkmasını sağlamışlardır. Türkiye Modern ve Postmodern sanatının konu ve teknik bağlamında Canan Beykal, Handan Börtüncene, Ayşe Erkmen, Füsü Önur, Hale Tenger birinci kadın sanatçı kuşağını oluştururken, Tomur Atagök (1939), Hale Arpacıoğlu (1951), İpek Duben (1941), İnci Eviner, Selma Gürbüz (1960) ve Canan Tolon'un (1955), ikinci kuşak olarak belirlenmişlerdir. Türkiye Postmodern tarihinde bazı kaynaklarda Sarkis'i kavramsal sanat alanının kurucusu olarak belirlenmiştir. Altan Gürman' da aynı şekilde Sarkisin yanında konumlandırılmıştır. Nil Yalter ve Füsün Onur ise, belirtilen iki erkek sanatçı refrans noktası alınarak yerleştirilmişlerdir. Patriarkal yapı üzerine kurulmuş olan bu sistem, bazı kaynaklarda öne çıkmıştır. Anlatılan metinler, Modernist sanat tarihi yazımındaki patriarkal yapıyı belirten örnekler olmuşlardır. Bazı diğer kaynaklarda ise Türkiye'nin güncel sanat omurgasının ağırlıklı olarak kadın sanatçılardan oluştuğu perspektivi karşımıza çıkmıştır. Örnek olarak Hale Tenger'in "Benim Böyle Tanıdıklarım Var II" çalışması son 30 yılın en keskin, sakınmasızca en siyasal işi olarak işaretlenmiştir.

Bu dönemde bahsi geçen kadın sanatçılar 80'li yıllarda öne çıkan ve 90'lı yıllara taşıdıkları tutarlı üretim çizgileriyle sonraki kuşaklara zemin hazırlamışlardır. Yeni arayışlarını 1970'li yıllarda hissettiren kadın sanatçılar, 1980'li yıllarda daha görünür, 1990'lı yıllarda ise daha etkili olmaya başlamışlardır. Bu sanatçılar, 1970'lerden 2000'li yıllara uzanan süreçte hem kendileri değişmiş hem de ortamın değişmesine katkıda bulunmuşlardır. 1970'li yıllar, Türkiye'de kadınların her anlamda daha etkili olmaya, ciddi anlamda örgütlenmeye başladığı yıllar olmasına karşın, kadınların ilk kez siyasi bir parti kurmuş olması (Türkiye Ulusal Kadınlar Partisi), ilk kez kadın bakan atanması (Türkan Akyol), bir kadının ilk kez bir siyasi partinin başına geçmesi (Behice Boran) gibi yenilikler, simgesel bir düzeyde kalmıştır. Bu çerçevede Türkiye'de kadınların sanatsal üretimi de siyasi ve ideolojik bir damardan beslenmemiş ve güçlenen kadın hareketine eklenmemiş, Batı'da olduğu gibi özellikle 1968'in getirdiği toplumsal dönüşüm arayışı içinde feminist tarihçi ve eleştirmenlerin de katkısıyla dayanışmacı bir bilinç içinde gelişmemiştir. Dolayısıyla, Türkiye'de kadın hareketinin toplumsal zeminde ciddi

anlamda görünür olmaya başlaması, kadın sanatçıların sanat ortamında öne çıkılmalarını sağlamıştır (Hayal ve Hakikat, 2011-2012).

Altan Gürman'ın Fransız Yeni Gerçekçiliğine yönelik ilgisinden beslenen ve kavramsal sanat ile pop sanatın kendi kültürel verileriyle harmanlanmış bir versiyonu olarak nitelendirilebilecek yaklaşımı, Akademi içinde oldukça ayırksı bir figür olarak tanınmasına neden olmuştur. Canan Beykal'ın değişiklikle ressamlık oyunundan vazgeçen ve sanat sözlüğüne kolaj, dekupaj, montaj gibi yeni sözcükler ekleyen, yeni araç-gereç ve yöntemlerle geleneksel resmin yöntemine karşı çalışan Gürman, bu alanda diğer sanatçılara öncülük etmiştir. Sanat ortamında Soyut Dışavurumculuğun ya da Toplumcu Gerçekçi eğilimlerin egemen olduğu bir süreçte bulunduğu ortamda daha farklı şeyler de yapılabileceği konusunda kavramsal sanatın ilk temsilcileri arasında yer alan Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa gibi sanatçılar, Altan Gürman'den etkilenmişlerdir. Günümüz Türkiye'sinde çağdaş sanatın öncüleri olarak nitelendirebileceğimiz kadınlar egemen sanat anlayışlarının çeşitlemelerini uygulamak yerine yeni bir sanat dili oluşturmak istemişlerdir. Batıda olduğu gibi feminist bağlamında değil, bireysel olarak farklı ilgi alanlarını duyuran sanatsal eğilimlerle yönelmişlerdir. Bu eğilimler hakim yöntemlerden farklı ve alternatif teknik ve malzeme kullanımına, sanat türlerinin kategorik sorgulanmasından yeni konu ve çeşitli yaklaşımlar üzerine temellenmiştir. Kadın sanatçıların alternatif konu, malzeme, ifade arayışlarının uluslararası düzeydeki yansımaları Türkiye yayınlar haricinde ilk kez 1987 yılından başlayan bienallerde izlenebilirken, kadınların sanatsal üretimi de yine ilk kez bu bienallerle uluslararası düzeyde olmuştur. 1980'lerden 1990'lara uzanan süreçte sanatçıların kolektif olarak düzenledikleri alternatif etkinliklerde kadınlar ve erkekler, yerleşik sanata karşı adeta homojen bir alternatif grup oluşturmuş, birlikte hareket etmişlerdir. Yeni eğilimler sergisi Türkiye'de özellikle 1990 sonrası çağdaş sanatın kadınlar öncülüğünde geliştiği izleniminin uyanmasında etkili olmuş, Füsün Onur, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Azade Köker gibi pek çok kadın sanatçının ilk dikkat çekici yönelimlerini izleyebileceğimiz önemli bir etkinlik hale gelmiştir. Bu sergideki eserler düşünsel bir zemine taşıyan daha postmodernizm yaklaşımlarla, biçimci olmaktan çok kavramcı olmuşlardır. Bu sürecin 1990'lı yıllardan itibaren uluslararası sanat ortamının küresel açılımına denk gelmesi ve Füsün Onur, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Aydan Mürtezaoğlu gibi kadın sanatçıları daha

dikkat çekici ortamlara taşınması ise, tarihsel koşulların mirası olan bir özgüven sıkıntısından muzdarip Türkiye sanat ortamında bir sanatsal dönüşümün eşiğinde olduğu duygusunu pekiştirmiştir. 1990'lara kadar çok az kadın sanatçı kadın kimliğini vurgulayan kadın temalı işler yaparken, 1990'lardan sonra tam aksine, kadın kimliğini vurgulamayan kadın sanatçı çok az olmuştur. Türkiye'de kadın olgusunu toplumsal cinsiyet rolleri açısından ele alan, kadınların maruz kaldığı fiziksel ya da kültürel baskı ve şiddeti konu edinen sanatçıların 1990'lı yıllarda, Batı sanatında feminizmin kadınlar arasında yaygın bir eğilim olmaktan çıktığında dikkat çekmeye başlamasıysa, kuşkusuz yalnızca sanat tarihsel bir art zamanlılık sorununun sonucu olarak değil, kadınlarla ilgili toplumsal sorunların Türkiye toplumu için hala dikkat çekici ve irdelenmeye değer olduğuyla açıklanabilmiştir. Kadın konusu Türkiye'de 1990'larda fotoğraf, video, daha az düzeyde de performans gibi anlatıya daha olanaklı türlerin yaygınlaştığı süreçte gündeme gelmiş ve son otuz yılda yalnızca kadınları ilgilendiren konular olarak değil, genel bir toplumsal dönüşümün yansımaları olarak yaygın bir biçimde tartışılan bağlamlar içinde görseleğe kavuşmuştur.

Hale Tenger Sandık Odası (1997), Devren Kiralık (1997), Kalp Ağrısı (1999) gibi enstalasyonlarıyla dikkat çekmiş, bireysel ve toplumsal bilinçaltının adeta mekanlaştığı bu işlerinde bir ifade aracı olarak enstalasyonun Türkiye'deki en önemli temsilcileri arasında yer almıştır. 1990'lardan 2000'lere uzanan süreçte alternatif yaklaşımlarıyla dikkat çeken kadınlar arasında, belirgin bir ataerkil düzen içinde ürettiğinin bilincinde olan ve düzenin mevcut toplumsal çelişkilerini kullanarak sanat üreten Aydan Mur-tezaoğlu (1961), Şükran Moral (1962), Gül Ilgaz (1962), Neriman Polat (1968), Canan (1970), Esra Ersen (1970), Selda Asal gibi sanatçılar olmuşlardır. Yine aynı yıllarda bu bağlamdaki işleriyle dikkat çeken, ancak önceki kuşaklara mensup Nil Yalter (1938), İpek Duben (1941) ve Nancy Atakan'ı (1946) da bu çerçevede bulunmuşlardır. 1990'lı yıllarda Türkiye'de fotoğraf, video, enstalasyon gibi türler giderek yaygınlaşırken, performans hala büyük ölçüde çekinceler taşıyan bir alan olarak kalmış, özellikle de çıplak kadın bedeninin eleştirel mesajlar vermek üzere sergilenmesi, Türkiye'nin kültürel koşulları nedeniyle olsa gerek, tercih edilen bir ifade biçimi olmamıştır. 2000'li yıllardan itibaren yurtdışında ve Türkiye'de gerçekleştirdiği performanslarıyla dikkat çeken Nezaket Ekici'nin işlerinde ise, yalnızca kadın kimliği değil, Türkiye'de doğmuş ama Almanya'da

büyümüş olmanın getirdiği çift kültürlülüğe göndermeler mevcut olmuştur. Ekici, zaman zaman kendi bedeninin dayanıklılık sınırlarını zorladığı performanslarıyla, feminist performans geleneğinin günümüzde uluslararası çaptaki temsilcilerinden biri olmuştur. Türkiye'deki Kadın sanatçıların özellikle 2000'li yıllardan itibaren hakim temsil sistemlerine karşı alternatif arayışları, yeni bir üretim biçimi olarak kolektifleri de doğurmuştur (Hayal ve Hakikat, 2011-2012).



## **4. İRAN SANATI, MODERNİZM VE POSTMODERNİZM**

### **4.1. İran Sanatın ve Modernizm**

Batı'da başlayan ve tüm alanlarda değişime sebep olan Modernizasyon, 19. Yüzyılda Ortadoğu'da bulunan ülkelerden biri olan İran'ı da etki altına almıştır. Devlet tarafından siyasi reformlar için başlatılan Modern zihniyet, ülkenin siyasal, sosyal, kültürel ve sanatsal alanlarına da derin ve kapsayıcı etkiler bırakmıştır. Çalışmanın bu bölümünde, 19. Yüzyıldan itibaren İran sanat alanında değişimlere yol açan Modernizm ve devamında Postmodernizm akımlarının günümüze kadar süren etkileri analiz edilmiştir. Bu doğrultuda İran çağdaş sanatı ve kavramsal sanatının geçirmiş olduğu evreler incelenmiştir. Her ülkenin içinde oluşan toplumsal, siyasal, kültürel faktörler ve uluslararası etkileşimler, o ülkenin sanat alanında etkiler yaratmıştır. Sanatçılar da bu toplumlarda yaşadıklarından dolayı hissettikleri bu etki ve değişimleri sanat eserlerine yansıtmışlardır. Bu bağlamda sanatçıların özellikle kavram içeren sanat çalışmaları bu araştırma için en iyi kaynaklar olmuşlardır. Yapılan araştırmada Modernizm ve Postmodernizm'in İran sanat alanının da yarattığı değişimler, etkiler ve gelişmeleri, Moderniteyle tanışma ve yenilenme evreni, Modern milliyetçilik (seküler milliyetçilik) ve İslam milliyetçiliği (dini milliyetçilik) bağlamında Kaçar, Pehlevi ve İslam cumhuriyeti dönemleri olarak ele alınmıştır.

#### **4.1.1. 1980 Öncesi İran Toplumsal Koşulları ve Sanat Ortamı**

##### **4.1.1.1. Kaçar Döneminde Toplumsal Koşullar**

Kaçarlar dönemi 1795 yılında Muhammed Ağa Han ile başlamış ve 1925 senesinde, Ahmed Şah ile son bulmuştur. Sosyal hareketlenmeler ve Fransa devrimi gibi Avrupa'da önemli değişimlerin yaşandığı bir döneme denk gelen Kaçar dönemi, çoğu açıdan İran için bir geçiş dönemi olmuştur. Kaçar saltanatının yönetim döneminde ülke, eskiye göre Modern atılımlar da bulunarak çağdaş hale getirilmiştir. Bu dönemden sonra İran, önemli ülkelerle irtibat halinde olmuş ve stratejik olarak önemli bir pozisyona gelmiştir. 1786 yılında, Tahran'ın başkent yapılmasıyla, şehirdeki nüfus artış göstermiş ve eskisine kıyasen daha ileri bir şehir yaşamı imkanları sağlanmıştır. 20. Yüzyılda, İran ekonomik yararlar açısından diğer güçlü

Ülkelerin dikkatini çekmiştir. Bu doğrultuda İıan'a nüfuz etme çabalarında olan ülkeler, kültürel ve sosyal açılardan da ülkeyi etkilemişlerdir. Batılı ülkelerin de bu gler arasında yer alması, bu ülkeler arasında bir tür iletişime yol açmış ve İıan'ın tüm alanlarında izler bırakmıştır. Böylece lke çapında sistematik olarak bazı değişimler gerçekleşmiştir. Gizli derneklerde yeni konular konuşulmaya başlanmış, hukuki ve sosyal reformların yapılması gerekliliği, yeni öğrenim sistemi, düzenli bir ordu teşkilatı, bürokrasi, anayasa ve meclis kurma gibi Modern konuların açılmasına sebep olmuştur. Bu yeni düşünceler ve oluşumlarda, Meşrte hareketine yol açmıştır. 1906 yılında, Muzafferüddin şah döneminde, Meclisin toplanmasıyla Meşrutiyet Fermanı'nı imzalanmıştır. Ancak şah kısa bir süre sonra vefat etmişdir. Seçimlerde erkekler için oy kulanma hakkı gibi yasaların bulunduğu bu anayasa, diğer lkelrin sömürgeciliğine karşı gelmiştir (Abrahamian, 2011).

1907 yılında, saltanatı devr alan Muhammed Ali şah ise anayasayı ihlal etmeye çalışmıştır. İlk başta anayasayı destekleyenler arasında bulunan ulema, daha sonra ortaya çıkan Batı ideolojisi taşıyan reform isteklerin ardından desteklerini geri çekmişlerdir. lke içi karışıklıların yanı sıra, güçlü ülkeler de ülke dışından baskılarını artırmışlardır. Muhammed Ali şah'ın hakimiyetinin ilk senesinde, Rusya ve İngiltere iki güçlü ülke olarak, İıan'da kendileri için belirledikleri nüfuz bölgeleriyle ilgili anlaşma yapmışlardır. Bu anlaşmaya göre ülkenin kuzeyinde yer alan kısım Rusya ve güneyinde yer alan kısım ise İngiltere'nin nüfuz bölgesi olarak belirlenmiştir. Daha sonra Muhammed Ali şah Meclisi kendi gücünü kısıtlayan bir güç olarak görmüş ve meclis kuruluşuna karşı çıkmıştır ve 1908'de meclise top ateşi açtırmıştır. İşyana yol açan bu işlemin ardından, 1909 yılında Muhammed Ali şah tahttan indirilmiş ve oğlu Ahmet şah yerine çıkarılmıştır. Ahmet şahın saltanatı döneminde, meclisin kuruluşu tekrardan gündeme gelmiş ve 1910 senesinde meclis tekrardan açılmıştır. Bu süreç ekonomik zayıflamaların, siyasi iniş çıkışların ve ülke içinde karışıklılıkların yaşandığı bir dönem olmuştur. Ülkede yaşanan buhranların ardından, 1911 senesinde meclis tekrardan kapatılmıştır. Her ne kadar 1914 senesinde Meclis tekrardan aılsa da Rusya devletinin ülke üzerindeki etkisi ve baskısıyla, feshedilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın 1914 yılında başlaması zerine, Ahmed şah tarafsızlığını ilan etmiştir. Ancak devlet yönetiminin zaafı yüzünden bu istek hakim gler tarafından kabul edilmemiştir. Ahmed şah, 1919 yılında ülkeyi İngilizlerin himayesine vermek üzere bir anlaşma yapmıştır. Bu anlaşma meclis tarafından red edilmiş ancak

ülkede karışıkların artmasına sebep olmuştur. Bu durumdan faydalanmak isteyen Rusya, ülkeyi istila etmeye çalışmıştır. Buna karşı İran ordusunun başında olan Rıza Pehlevi, Ruslar'ı geri çekmeyi başarmıştır. Rıza Pehlevi, 1921 senesinde hükümet darbesi yapmış, bu esnada Ahmed Şah Avrupa'ya gönderilmiş ve Kaçar saltanatı son bulmuştur. 1925 yılında gücü ele alan Rıza Pehlevi, İran şahı ilan edilmiş ve ülkede yeni bir dönem başlanmıştır (Abrahamian, 2011)..

Eğitimsel açıdan, 1851 yılında, Nasireddin Şah'ın saltanatı döneminde, Tahran'da açılan Darülfünun adlı kurum, Avrupa'dan gelen hocaların akademik kadrolarda yer almaları, Avrupa'ya gönderilen öğrenciler, matbanın kuruluşu, başka dildeki kitaplara yapılan tercüme ve gazetelerin ortaya çıkışı, bu dönemde vuku bulan gelişmeler olarak, İran için önemli bir dönemi teşkil etmiştir. Batıya açılım sağlayan bu hareketlenmelerle beraber, oradan da İrana gelen misyonerler farklı şehirlerde hastane ve okul gibi özel kurumlar tesis etmişlerdir. Nasireddin Şah'ın saltanatın (1848-1896) başına geçmesi ve Mirza Taki Han Farhani'nin (1807-1852) vezirliğe döneminde, Modern kurumlar yapmak amacıyla, öğrenim sisteminde yeni düzenlemeler yapılmıştır. Bu dönemde Batı'ya olan ilgi artmış ve Avrupa ile temaslar artmıştır. 1851 senesinde Darülfünunun kuruluşuyla, eğitim kadrosuna birçok Avrupa'dan gelen hocalar bulunmuşlardır. Bu okulun eğitim programında ise fen, geometri, tıp ve astronomi gibi derslere yer verilmiştir. Siviller ve subayların oluşturdukları öğrenciler ise, sonraki dönemlerde bu derslerin yanında resim dersi de almaya başlamışlardır (Djalili, Kellner, 2010).

#### **4.1.1.2. Kaçar Döneminde Kadın ve Toplumsal Koşullar**

Kaçar döneminin siyasi alanında bilinen önemli hareketlerden biri, 1890 senesinde bir ilk olarak kadınların erkeklerle beraber bir ayaklanmaya katılmaları olmuştur. Nasireddin Şah'ın bu senede tütün üretimi, ihracı ve satışıyla ilgili olan imtiyazlarını bir İngiliz şirketine devretmek isteğiyle başlayan itirazlarda, kadınlar da tütün boykotuna katılmışlardır. Saltanat döneminde toplumda mevcut olan ataerkil sisteme rağmen kadınların da erkeklerle beraber itirazlarda bulunmaları, diğer hakları içinde itiraz etme düşüncelerine yol açmıştır (Djalili, Kellner, 2010, 30). Bunun yanı sıra, Batı'da kadın hakları için başlayan mücadelelerin yükselmesi de İran'da bulunan kadınları etkilemiştir. Kaçar döneminde, ülkenin çoğu alanında Modernleşmeye doğru atılan adımlara rağmen, kadınlar ilk başta eğitim hakkı olmak üzere, birçok hakdan mahrum bırakılmışlardır. Dini kuralların ağır etkisi olduğu bu dönemde,

kadınlara eğitim hakkı verme ülema tarafından redd edilmiştir. Toplumda hakim olan bu görüşler, kadınların eğitim imkanını engellenmiştir. Bu doğrultuda Anayasa Devrimi sürecinde kadınlar eğitim hakkı almak için itirazlarda bulunmuşlardır. 1906 sensinde yeni ve Modern düzenlemelerle imzalanan anayasa, tüm itirazlara rağmen kadın haklarıyla ilgili bir kural içermemiştir. Bu dönemde İran'da Kadınların eğitimi için açılan ilk okul, Mr. Richard tarafından, 1906 yılında tesis edilmiştir. Bu okulun öğrencileri genellikle yabancı uyruklu kadınlar olmuşlardır. 1907 yılında ise devletin desteği olmadan, kadınların kendi destek ve imkanlarıyla açılan Namus adlı okul, Müslüman kadınlarında yer aldığı bir kız okulu olmuştur (Tohidi, 1994, 111-112).

Bu dönemde Sıdika Devletebadi (1882-1961) kadınların haklarını destekleyen en önemli isimlerden biri olmuştur. Devletebadi, ilk Modern kız okulunu İsfahan'da kurmuştur. Kız okullarına ilgilerin artması, öğrenci katılımlarının çoğalması ve kadın haklarıyla ilgili toplantıların yapılması, din adamlarının tepkisine sebep olmuştur. Tüm kapatılmalar ve engellemelere rağmen, bu alanda yapılan kadın mücadeleleri hiç bitmemiştir. Kadınlara özel eğitim kurumları ve okulların açılması devlet tarafından ancak 1918 senesinde resmi olarak kabul edilmiştir. Böylece kadınlar için özel bir okul, aynı senede eğitim bakanlığı tarafından resmi olarak kurulmuştur (Üşür, 1991, 178-179). Kadın haklarıyla ilgili hareketlenmeler, İran'da Birinci Dünya Savaşı sırasında kadınlar arasında tartışılmaya başlanmış ve git gide güçlenmiştir. 1919-1932 yılları arasında ise kadınların örgütlü bir şekilde ilerledikleri bu alanla ilgili hareketlenmeler de bir artış görülmüştür (Garthwaite, 2011, 192).

#### **4.1.1.3. Kaçar Döneminde Sanat Ortamı**

19. Yüzyılda, Kaçar dönemiyle beraber İran'ın tüm alanlarında Modrniteye doğru bir hareketlenme başlamıştır. Bu dönemde İran, Avrupa'da bulunan ülkelerle siyasal ve ekonomik ilişkiler sağlamıştır. Bu bağlantılar neticesinde, Batı zihniyetine ulaşmak adına, ülkede sistematik bir değişimin sağlanması amaçlanmıştır. Başta yönetim şeklinin değişmesi, sosyal ve kültürel değişimlere de sebep olmuştur. Ülkenin siyasal gelişimi için başlatılan bu yeni reform, dönemin eğitim sisteminde de islahatlara neden olmuş ve sanat alanını da etki altına almıştır. Batı edebiyatı, müzik ve sanatı, zamanla İran'da yaşayan insanların zevkini ve dolayısıyla sanata karşı bakış açılarını da değiştirmiştir. Ülke dışına açılma, Batı ülkeleriyle kurulan ilişkiler, devlet tarafından Avrupa'ya gönderilen siyaset adamları ve öğrenciler, Avrupalı tüccarlar

yoluyla ülkeye gelen tablolar ve sanat eserleri, dönemin sanatçılara yeni teknikler ve metodlarla tanışma fırsatı vermiştir. İranlı sanatçılar, bu süreçte Avrupa'dan gelen eserleri taklit ederek yeni eserler yaratmaya çalışmışlardır. Batı sanatının etkisiyle alışlagelen geleneksel resim tekniklerin yerine, yeni konular ve metodları denemeyi tercih eden sanatçılar, git gide güzel sanatlar ve mimarlık alanında yerelliği arka plana almışlardır. Bu dönem sanat alanında, Avrupa üslubu ile resmedilen resimler, yeni ve farklı oldukları için, saraylılar tarafından daha çok beğenilmişlerdir. Kaçarlar döneminde başlayan bu ilişkiler, Batı tiyatro ve roman gibi sanatlarında İran'da tanımlanmasına olanak sağlamışlardır. İran ve Avrupa arasında oluşan bu sanatsal etkileşim, İran'ın sanat yapısı ve eğitimini büyük ölçüde etkilemiştir (Emami, 1986, 641).

Nasireddin Şah'ın veziri olan Mirza Taki Han Farhanii, Amir Kabir lakabıyla ülkenin eğitim alanında etkili düzenlemeler yapmıştır. Bu alanda atılan önemli adımlardan biri, 1851 yılında Tahran'da, Amir Kabir tarafından kurulan yüksek öğretim kurumu, Darülfünun olmuştur. Modern olguları içinde barındıran bu kurum, resim sanatının eğitimsel bir program kalıbında, bilim bakanlığı kümesine girmesine sebep olmuştur. Bu sayede İran'da resim sanatı geçmişin aksine, el sanatları sayılmak yerine, resmen bir akademik dersi olmuştur (Pakbaz, 2019, 176). 19. Yüzyılda akademik öğretim sistemini esas alan okullar kurulmuş ve bu okulların açılışıyla, Batı üslubuyla resim artık bilimsel temellere dayalı olarak bir şekilde öğretilmiştir (Soudavar, 365-377). Darülfünun'un kuruluşunun ilk yıllarında dersler, Avrupa'dan (Viyana, İtalya, Fransa ve Almanya'dan) gelen hocalar tarafından yürütülmüştür. Bu dönemden sonra, sanat kuşağının önde gelen isimleri arasında yer alan sanatçılar, bu kurumda eğitim görmüşlerdir. İsmail Celayeri (1848-1896) ve Kemal-Ol-Molk (1847-1940) gibi sanatçılar bu isimler arasında yer almışlardır. Darülfünun Avrupa tarzı sanatın, İran'da tanımlanmasında etkili olmuştur. Bu da Batı üslubunun, İran sanat eğitiminde mevcut olan geleneksel sistemin yerine geçmesine sebep olmuştur. Sanatçılar Miniyatür çizimi, Farangi Sazi, Laki Resim ve Gol o Morgh resmi gibi geleneksel çalışmaların yerine, şah ve saray tarafından beğenilen ve o dönemde daha çok tercih edilen, Batı üslubuna yönelmişlerdir. Bu sanatçılar sonraki dönemlerde realizm ve natüralizme yönelerek çalışmalar yapmışlardır. Yapılan resim çalışmalarında, bu sanatçılar Avrupa akdemisinin perspektif ve gölgelendirme tekniklerini öğrenme yerine, kendi ülkelerine ait yerel

süslemeleri kullanarak daha detaycı bir yol izlemişlerdir. Ayrıca Darülfünun programı içinde yer resim dersi, siyasi amaçlar doğrultusunda da kullanılmıştır (Emami, 1986, 641). Kaçar döneminin en belirgin sanat özelliklerinden biri de portre ve figür resimleri olmuştur. Özellikle padişah gibi önemli konumlara sahip olan kişilerin portreleri ün kazanmıştır. Portreler hem kağıtta ve kalemle hem de duvarın üzerinde çizilmişlerdir. Bu sanat tarzı, dönemin Avrupa'sında yaygın olan Rokoko özellikleriyle birleşerek kendine has bir görünüm kazanmıştır. Kaçar dönemi portrelerinde yer alan hançer ve kılıç, hükümdarın gücünü, bıyık ve sakal, dine olan inancını, mücevherlere kaplı taç ve kıyafet, devletin ihtişamı ve zenginliğini temsil etmiştir (Soudavar, 365-377). Bu tarz resimler sanatsal yönünün yanı sıra, siyasi alanlarda da etkili olmuştur. Örneğin, Feth Ali Şah (1797-1834) kendi portresinin çizdirmiş ve ülke dışında şöhretini arttırabilmek amacıyla, huzuruna gelen Avrupalı elçilere hediye etmiştir. Böylece İran tarihinde en çok portre resmi çizilen şah olmuştur. Feth Ali Şah'ın yağlıboya portreleri, İngiltere, İtalya ve Fransa krallarına sunulan hediyeler arasında yer almıştır. Kaçar şahı, bu hediyeler sayesinde Napolyon Bonapart (1804-1814) gibi dönemin Avrupalı kralları ile güçlü bağlantılar kurulmuştur (Beyani, 1939, 28).

Kaçar döneminin önde gelen sanatçılarından biri olan Sani-Ol-Molk (1814-1866), Darülfünun'da öğretilen resim dersinin yürütülmesinde büyük rol oynamıştır. Sani-Ol-Molk eğitimi sürecinde İran portre resim sanatında yeni bir teknik geliştirmiştir. Bu metod, İran geleneksel resim sanatı ve Avrupa resim sanatının tekniklerinin birbiriyle karışımı olmuştur. Bu sanatçı İtalya'da sanat eğitimi aldığı dönemde tecrübe ettiği teknikleri ve üslupları, öğrencilerine aktarmaya çalışmıştır. Ancak bu süreçte öğrenciler, Avrupa sanat bilimlerinin temeli olan anatomi ve sanat tarihi gibi bilgilerden yoksun bırakılmışlardır. Böylece İranlı sanatçılar Avrupa'nın tamamen farklı bir felsefeyle doğan sanat kavramını algılamadan, kendi eserlerinde uygulamaya çalışmışlardır. Akademide fotoğraf dersi de öğretilen programlar arasında yer bulmuştur. Bu dönemin sanatçıları fotoğrafçılığın gündeme gelmesiyle, resimlerinde natüralizm üslubuna veda eden avangard Avrupalı sanatçıların aksine, gerçekçi resimler yapmayı tercih etmişlerdir. Bu yaklaşım, önceden İranlı sanatçıların eserlerinde görülen idealliğin yerine, anlatıcı tavrın hakim olmasına sebep olmuştur. Akademi zaman geçtikçe buna dair eğitimsel kuralları daha belirgin bir biçimde öğrencilere aktarmıştır. Bu bağlamda Darülfünun sanat öğrencilerinin

asıl amacı, Avrupa üslubuyla Natüralizm stili, gölgelendirme ve perspektif kurallarını eserlerinde kopyalamak olmuştur (Keshmirshekan, 2014, 34).

Kaçar döneminin sonları ve Pehlevi döneminin başlarında sanat çalışmaları yapan ve önde gelen isimlerden bir diğeri de Kemal-Ol-Molk olmuştur. Sanatçı Kaçar döneminde Darülfünun'dan mezun olduktan sonra sarayda nakkaşbaşı olarak seçilmiştir. Daha sonra devlet tarafından resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilmiştir. Kemal-Ol-Molk Florans, Roma, Paris ve Viyana'da üç sene boyunca sanat eğitimi almış, Rönesans ve Barok'un önemli sanatçılarından etkilenmiştir. Sanatçının Avrupa'da süren eğitimi, Empresyonizm ve Postempresyonizm gibi avangard sanat akımlarının çalışıldığı bir döneme denk gelmiştir. Ancak sanatçı bu akımlara ilgi göstermemiştir. Kemal-Ol-Molk Avrupa'dan döndükten sonra yönünü değiştirerek, sanatçı bireyselliğini vurgulayan çalışmalar yapmaya başlamıştır. Bu bağlamda, sanatçı İran'da o dönem yaygın olan saray ve saraylılarla ilgili konuları ele almak yerine, otoportre ve manzaraları resmetmeye odaklanmıştır. Böylece İran sanat alanına yenilik kazandıran bu davranış, geleneksel sanat alanında temel değişimlerin başlangıcı olmuştur (Keshmirshekan, 2014). Bu dönemde İran sanatına yön veren başka önemli bir hareket de Kemal-Ol-Molk'un Avrupa'dan döndükten sonra kurduğu ilk güzel sanatlar okulu olmuştur. Sanayi Müstazrefe (1911) adlı bu okul Meşrutiyet fermanından beş sene sonra kurulmuştur. Meşrutiyet devriminin toplumsal ve kültürel alanlarda yarattığı değişim, İran'ın sanat alanında da etkili olmuştur. Meşrutiyet devriminden sonra Kemal-Ol-Molk milliyetçi ve reformcu bakış açıları olan siyasi karakterleri ve toplumun entellektüel kısmıyla bağlantılar kurmuştur. Sanatçı bu okulda, yeni bir eğitim sistemi uygulayarak, temel olan resim derslerinin yanı sıra, müzik, tiyatro, heykel, kilim dokuma ve gravür gibi dersleri de programlara eklemiştir. Aynı dönemde Rusya'da resim sanat eğitimi alan sanatçılarda, Tebriz'de çalışmalarına devam etmişlerdir. Bu sanatçılarda Kemal-Ol-Molk mektebinde kullanılan üslubu kullanarak eserler yaratmışlardır. Kemal-Ol-Molk Modern sanat anlayışını (o dönemde Batı'yı taklit etme) İran'da sergileyerek, ülkede Kemal-Ol-Molk mektebi adıyla yeni bir akımın doğmasına sebep olmuştur. İran sanat tarihinde önemli yere sahip olan Kemal-Ol-Molk Avrupa'dan öğrendiği resim sistemini, akademik bir dille kendinden sonra gelen sanat kuşağına aktarmaya çalışmıştır. İran sanatında ilk değişen paradigmlar, bu mektep sonucunda vuku bulmuştur. Bu doğrultuda Kemal-Ol-Molk mektebi, kendinden sonra gelen sanat

akımlarını etkilemiştir (Keshmirshekan, 2014). Bu dönemden sonra Kemal-Ol-Molk'un öğrencileri olan ve yeni sanat kuşağını teşkil eden sanatçılar, aynı üslubla onun yolunu devam etmişlerdir. Yeni kuşak sanatçıların çalıştıkları konular arasında otoportre, natüremort ve doğadan kareler bulunmuştur. Bu sanatçılar bazıları üslub olarak çalışmalarında Realizm'i devam ederken, bazıları da eserlerinde renk seçimi ve fırça darbeleriyle Empresyonizm'i andıran eserler yaratmışlardır. Kemal-Ol-Molk mektebinin öğrencilerinden olan Hasan-Ali Vaziri (1889-1956), çalışmalarını açık havada manzaraları resmederek ve parlak renkleri kullanarak Empresyonizm üslubuna yönelen ilk sanatçılardan biri olmuştur. Abolhassan-Khane Sadighi (1897-1995) adlı sanatçı, bir ilk olarak Tahran güzel sanatlar okulunda heykel atölyesini kurmuştur. Dönemin önde gelen heykeltıraşlarından olan Sadighi, İran çağdaş sanatının ilk profesyonel heykeltıraşı olmuştur. Sanatçı, Fransa Güzel Sanatlar okulunda eğitimini bitirdikten sonra İran'a geri dönmüştür. İran'da çalışmalarına devam eden Sadighi, Avrupa'da uygulanan Realizmi, Klasik bir dille karıştırmıştır. Büyük boyutlarda çalışmalar yaratan sanatçı, Ferdowsi, Saadi ve Khayyam gibi İran'ın tanınmış şairlerinin heykellerini yapmıştır (Pakbaz, 2019, 222).

Kaçar hükümetinin son dönemine denk gelen 20. yüzyılın başlarında, bir grup sanatçı, Batı sanatına ait olan üslubun, İran geleneksel resim sanatının yerine geçmesine karşı, yeniden geleneksel çalışmalara yönelmişlerdir. Gelenekselci sanatçılar ya da minyatüristler diye adlandırılan bu grup, eski değerleri tekrar sanat alanına getirmeye çalışmışlardır. Bu sanatçılar özellikle 16. ve 17. Yüzyıllarında Timur ve Safevi dönemlerine ait olan Tebriz ve İsfahan mekteplerini yeniden canlandırmaya çalışmışlardır. Bu sanatçılar çalışmalarını, Kaçar döneminin sonları ve Pehlevi dönemin başlarında hayata geçirmiş ve çok sayıda öğrenciye eğitim vermişlerdir. Bu çalışmalar doğrultusunda 1929 yılında, Hoseyn Taherzadeh (1877-1962), Hoseyn Behzad (1894-1968) ve Mirza-Hadi Tacvidi'nin (1892-1940) destekleri ve devletin himayesiyle, Sanayi Kadime adlı okul kurulmuştur. Bu okulun amacı ise, İran geleneksel sanat olgularını korumak ve hayatta tutmak olmuştur. Nihayetinde bu faaliyetler, Tahran Minyatür mektebinin yaratılışına sebep olmuştur (Keshmirshekan, 2014, 62). Kaçar döneminin son bulması ve Pehlevi döneminin başlanması, sanat alanında yeni değişimlere yol açmıştır. Farklı bakış açısıyla milliyetçiliğe odaklanan yeni sistem, eski gelenekler ve yerel değerlerin ön plana çıkmasına destekte bulunmuştur. Modernleşme hareketinde Batı'ya karşı, milliyetçi



bir zihniyetle, İran'a ait olan özel bir üslubun yaratılması bu sistemin asıl amacı olmuştur (Keshmirshekan, 2014).

#### **4.1.2. Pehlevi Döneminde Toplumsal Koşullar**

Rıza Pehlevi 1925-1941 yılları arasında hükümetin baş lideri olarak İran'ı yönetmiştir. Kaçar döneminden başlayan Moderniteye doğru ilerlemeler bu dönemde Milliyetçi söylemlerle tüm alanlarda uygulanmaya devam edilmiştir. Yeni devletin kuruluşuyla ve yönetim sisteminin farklı stratejileriyle doğan yeni anlayışlar, milliyetçiliğe, rasyonelliğe ve laikliğe vurgu yapmıştır (Beşiriyye, 2009, 79). Bu doğrultuda Rıza Şah gücünden yararlanarak sanayi, eğitim, ticaret, askeri ekonomi gibi toplumsal ve kültürel alanlarda radikal değişimler yapmıştır. Devlet yönetiminde, din ve siyaseti birbirinden ayırmaya çalışan Rıza Şah, yargı ve eğitim alanlarında da din'in ve din adamlarının etkisini azaltmaya çalışmıştır. Rıza Şah, İslami ideolojisinin yerine, İslam'dan önce gelen İran'ı temsil etmeye çalışmıştır. Bu doğrultuda yeni şah, ülkesinde Modern bir İran milliyetçiliğini şekillendirmeye çalışmıştır. Medeni Kanun'un kabul edilmesiyle, 1928 senesinde kıyafetlerle ilgili ortaya konulan yasa, şahsı mülklerin devletle bağlandırılması, askerlikle ilgili yeni yasa, bu dönemde yapılan önemli reformlardan olmuştur. Bu dönemde kadınlarla ilgili önemli değişimler yapılmıştır. Bunlardan ilki, yeni bir yasa olarak, kadınların örtünmesine karşı çıkmak olmuştur. Devlet tarafından uygulanan bu reform, bazı geleneksel faktörleri kaldırarak, kadınların toplumda daha aktif bir hale gelmelerini amaçlamıştır. Neticede bu reform, toplumda büyük tepkilere yol açmıştır. Bahsedilen reformlar ve değişimlerin yanı sıra, Rıza Şah din adamlarının güçlerini sınırlandırarak, toplumda baskın olan otoritelerinin önüne geçmeyi planlamıştır (Keshavarzian, 2003, 82). Bu dönemde ülke çapında yapılan bu düzenlemelerin finans kaynağını sağlamak için, afyon ve tütünün devlet tekeline geçmesi gibi yeni iktisadi uygulamalar belirlenmiştir. Bu bağlamda Rıza Şah, ülke ekonomisinde devletçiliği temel alarak, ekonomik yaptırımların tümünü, devletin kontrolü altına almış ve yeni vergi uygulamaları başlatmıştır. Rıza Şah rejiminin ekonomik, sosyal ve kültürel alanlardaki yarattığı hareketlenmelerle, yeni bir orta sınıfın ve işçi sınıfının oluşmasını sebep olmuştur. Bu sınıflar, Şah yönetimindeki laik devlete ve İran milliyetçiliğine bağlı olmuşlardır. Ancak, ülkedeki öğrenciler ve işçiler liberal ve radikal görüşleri savunmaya başlamışlardır. Eğitim alanının değişiminde ise 1934 yılında, Tahran Üniversitesi'nin kuruluşu en önemli etkenlerden olmuştur.

(Abrahamian, 2011). Yükseköğretimde seküler bir eğitimin, dini eğitimin yerine geçmesi bu okulun temel amaçlarından biri olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sırasında Rıza Şah tarafsızlığını belirtmiş ama ülke dışı güçler tarafından özellikle İngiltere ve Sovyetler Birliği tarafından yine kabul edilmemiştir. 1941 yılında Alman ve Sovyetler Birliği arasındaki savaş ve Almanların işgal girişiminde bulunmaları, konum olarak Rusya'ya yakın olan İran'ı da etkilemiştir. Bu sebepten dolayı İran, Sovyetler ve İngiltere tarafından işgale uğramıştır. İran ordusunun bu işgal karşısında çöküşü, Rıza Şah'ın saltanatının son bulmasına sebep olmuştur. 1941 yılında Rıza Şahın oğlu, Muhammed Rıza Pehlevi, devletin başına geçmiştir. Rıza Şah devletinin temel amaçlarından biri, Modern ama eski kültürel kimliğini muhafaza eden çağdaş bir İran yaratmak olmuştur. Bu ideoloji oğul Pehlevinin yönetim sisteminde yine uygulanmaya devam etmiştir (Abrahamian, 2011).

Rıza Şah'ın sürgüne gönderilmesiyle, Muhammed Rıza Pehlevi 1941-1979 seneleri arasında hükümeti ele almıştır. Muhammed Rıza Pehlevi, hükümetinin başlarında, devlet yönetiminde 1906 senesinde imzalanan anayasa ideolojisiyle ilerlemek istemiştir. Babasının Laiklik söylemleriyle, din ve siyaset arasında yarattığı mesafeler bu dönemde zayıflamış ve din adamlarının güçlenmesine olanak sağlamıştır. Böylelikle ruhban sınıfı tekrardan siyasi alanlarda gücü ele almışlardır (Djalili, Kellner, 2010, 81). Modernleşmeye doğru yapılan reformları destekleyen Muhammed Rıza Pehlevi de sosyal, siyasal ve kültürel alanları, Modern bir sistemle geliştirmeye çalışmıştır. Sağlık ve eğitim kurumlarının artması, limanların yapılması ve fabrikaların kurulması bu dönemde gerçekleşen projelerden olmuşlardır (Kheirabadi, 2003, 51). Muhammed Rıza Şah 1948-1955 yılları arasında ilk dönem kalkınma projesi olarak, Amerika ile olan bağlantıları doğrultusunda, iletişim araç gereçlerini geliştirmek amacıyla, petrol gelirleriyle bir altyapı düzenlemeyi planlamıştır. Ancak ülkede dönemin önemli siyasi güçlerinden biri olan Muhammed Musaddık, İran petrolunu millileştirerek, bu politikanın önüne geçmiştir. 1955-1962 yılları arasında ise, şah tarafından başlatılan ikinci ekonomik plan uygulanmaya başlamıştır. İlk kalkınma planına göre daha başarılı olan ikinci plan, endüstri alanında gelişmelere sebep olmuştur (Theberge, 1973,10). Bu dönemde yaşanan önemli olaylardan bir diğeri de Beyaz Devrim olmuştur. 1963 senesinde Muhammed Rıza Şah tarafından gerçekleşen bu devrim, toprak reformu, toprak Reformuna gelir sağlamak amacıyla devlete bağlı olan şirketlerin özel sektöre satılması, ormanların

millileştirilmesi, seçim yasasıyla ilgili yapılan düzenlemeler, endüstri çalışanları için kar paylaşım şeması, özellikle kırsal bölgelerde eğitim amaçlı orduların kurulması, sağlık ocakların kurulması gibi önemli maddeleri kapsamıştır (Lenczowski, 1978, 104). Beyaz Devrimden sonra, toprak reformuyla beraber kentlere yoğun bir göç yaşanmıştır. Petrol geliri hızla artış göstermiş İran'ın ekonomik kalkınma hızını yüzde 10 gibi yüksek bir seviyeye çıkarmıştır. 1975 tarihinde Diriliş Partisi, Muhammed Rıza Şah tarafından, İran'ın tek siyasi partiye sahip bir ülke olması amacıyla kurulmuştur. Ülkede siyasi aktiviteler üzerindeki tekeli elde tutmaya çalışan bu parti 1978 tarihinde kapatılmıştır. Muhammed Rıza Şah'ın git gide artan otoriter politikaları, ülke içinde iki önemli güç olan ruhban sınıfı ve çarşı esnfları, şahın karşısına getirmiştir. Bu da 1979 yılında vuku bulan İslam Devrimi'nin zeminini hazırlamıştır.

#### **4.1.2.1. Pehlevi Döneminde Kadın ve Toplumsal koşullar**

Rıza Şah döneminde Modernliğe doğru uygulanan devlet politikaları, kadınların toplumsal konumu üzerinde de düzenlemeler yapmıştır. Bu dönemde, kadınlara yönelik değişimlerin başlanması, kadın haklarını savunan kişilerin de bu politikalara olumlu bakmalarına sebep olmuştur. Kadınların eğitimi, erken evlilik ve kıyafet özgürlüğü / hicab gibi sorunları, bu dönemde devlet tarafından ele alınmaya çalışılmıştır. 1935 yılında devlet tarafından Kanune Banovan adlı kadın kurumu açılmıştır. Kadınların sosyal haklarına ilgilenen bu kurum, kadın hakları için atılan önemli adımlardan biri olmuştur. Rıza Şah devletinin tarafından gerçekleşen reformlar her ne kadar Modernlik politikası doğrultusunda değişimler yaptıysa da tam olarak laik bir çizgide ilerleyememiştir. Rıza Şah'ın uyguladığı reformlara rağmen, devlet anayasası dini olgulara dayanmaktaydı. Bu bağlamda, bu dönemde de kadınların evlenme ve boşanma gibi medeni hakları şeriat yasalarına göre düzenlenmiştir. Rıza Şah'ın hükümet dönemi, eski dönemlere kıyasen kadınların toplumda daha etkin oldukları bir dönem olmuştur. Toplumun aktif bir parçası haline gelen kadınlar, bu dönemde kendi hakları için dernekler kurup, anayasayla ilgili faaliyetlerde bulunmuşlardır. Kadınlar bu alanda faaliyetlerini arttırarak, okullar tesis etmiş, dergi yayınlamış ve basında yazılar yazmaya başlamışlardır (Najmabadi, 2010, 214). Kadınların özgürlüğü ve örtünme haklarıyla ilgili çalışmalar yapan önemli ve ilk kadın derneği olan Majma-e Enghelabe Nesvan / Devrimci Kadınlar Birliği, 1927 yılında Zandokht Şirazi tarafından kurulmuştur. Bir diğer önemli

örgütlenme ise, Nesvane shargh / Doğulu Kadınlar adıyla, 1926 senesinde Marziye Zarrabi tarafından kurulan dernek olmuştur. Zandokht Şirazi tarafından 1931 tarihinde kurulan, İran'ın Kızları / Dokhtarane İran adlı dernek ise bir başka örneği teşkil etmiştir (Üşür,1991, 184).

Muhammed Rıza Şah döneminde ise kadınlar eğitim, iş, oy hakkı, aile yasası ve erkeklerle eşit haklara sahip olmak için direniş göstermişlerdir. İran tarihinde kadın haklarını büyük ölçüde değiştiren yasalar, Beyaz Devrim ile beraber gerçekleşmiştir. Beyaz Devrimle beraber kadınlar için yer verilen haklar arasında oy kullanma, seçme ve seçilme gibi yasalar bulunmuştur. Ayrıca bu yeni yasalara göre, kadınlar için erkeklerle eşit bir pozisyonda, avukat ve yargıç olma gibi bazı iş olanakları sağlanmıştır. Kadınlar bu dönemde kamusal alanlarda çalışarak, farklı sektörlerde iş sahibi olmuşlardır. Eğitimsel açıdan, bu dönemde okullarda ve yüksek okullarda kadın öğrencilerin sayısı artış göstermiştir. Ayrıca bu dönemde kadınlar için yurtdışında eğitim imkanları artış göstermiştir. 1934 yılında, Tahran Üniversitesininin açılmasıyla kadınlar için başlayan yüksek öğretim, bu dönemde seküler bir ilerleme olarak dini görüşlerin karşısında yer almıştır. Bu dönemde eğitimin çoğalması ve iş olanaklarının artması, kadınların küçük yerlerden büyük şehirlere göç etmelerini sağlamıştır (Shojaei, 2010, 260). Muhammed Rıza Şah döneminin hareketli olan siyasi alanında ise yine kadınlar etkili rol oynamışlardır. Muhammed Rıza Şah yönetiminin ilk yıllarında, siyasi alanda baskıların az olduğu bir dönemde, basın ve siyasi partilere nisbi özgürlükler tanınmıştır. Farklı anlayışlar ve görüşlere sahip olan bu siyasi partilere, kadınlar da katılmışlardır (Esfandiari, 1997, 26). 1950'lerden beri Devletin kontrolü altında olan kadın dernekleri ve örgütlenmeleri 1959 yılında, Kadın Örgütleri Federasyonu desteğiyle birleşmişlerdir. Sonrasında bu örgütlenme daha merkezci bir anlayışla, Shuraye Aliye Jamiate Zanane İran / İranlı Kadınların Yüksek Konseyi adını almıştır. Bu konsey ise Aşraf Pahlavi (Şah'ın kızkardeşi) tarafından yönetilmiştir. İran Kadınları Yüksek Konseyi, 1966 yılında Sazeman-e Zanane İran / İran Kadın Örgütü, olarak değiştirilmiş ve 1978 senesine kadar çalışmasına devam etmiştir (Mahdi, 2004, 432). Kadınlar için erkeklerle eşit haklar arayışında olan bu örgütün, başkent Tahran'ın farklı yerlerinde merkezleri olmuştur. İran Kadın Örgütü, kadın haklarıyla ilgili birçok seminer düzenlemiş ve bilgi aktarımında bulunmuştur. Bu dönemde toplumsal farklılıklardan dolayı, elit ve dah varlıklı bir sınıfa mensüb olan kadınlar, Modernleşme olgularına

olumlu yaklaşırken, geleneksel düşünce tarzına sahip olan bazı kadınlar da Batılılaşma ve Modernleşme gibi olgulara mesafeli olmuşlardır.

#### **4.1.2.2. Pehlevi Döneminde Sanat Ortamı**

Bu dönemde ülkede Moderniteye doğru birçok alanda uygulanan reformlar, kültürel ve sanatsal değişimlerde sebep olmuştur. Rıza Pehlevi'nin Milliyetçi söylemine dayanarak, bu dönemde tarihçiler devlet eliyle Persepolis'de büyük keşiflerde bulunmuşlardır. Bu keşifler, İran'ın Modern sanatının gelişmesine yol açmıştır. Sanat alanında yapılan Modernizasyonlar, Fransız, Alman ve Amerikalı, Batılı sanat uzmanlarının İran'a gelmeleriyle, ülkenin sanat ve tarihini araştırmaları için fırsatlar yaratmıştır. Bu durum İran'ın ekonomik, sanatsal ve kültürel katkılarda bulunarak, ülkenin uluslararası etkinliklere dahil olmasını sağlamıştır. Özellikle Pehlevi saltanatının birinci döneminde, sanat eğitiminin artması amacıyla, sanat kurumlarının yapımına gayret gösterilmiştir. Bu bağlamda, Güzel Sanatlar Okulu, geleneksel sanat atolyeleri ve İran milli sanat müzesi gibi pek çok sanat kurumları açılmıştır. İran'ın İslamdan önce görkemli tarihini, Modernizme dayanan milliyetçi bir anlayışla dünyaya tanıtmak, Pehlevi devletinin temel politikalarından biri olmuştur.

Belirtildiği üzere, Pehlevi döneminden önce gelen Kaçar döneminde, Kemal-Ol-Molk'un mektebi ve sanat görüşleri İran sanat alanında derin etkiler yaratarak önemli değişimlere yol açmıştır. Bu değişimler Sanayi Müstazrefe adlı okulun kuruluşuna sebep olmuştur. Bu okulda yapılan çalışmaların yanı sıra, Tahran mektebiyle yeniden canlanan minyatürlük, geleneksel konular ve ghahve khane (folklor ve mezhebi yönleri olan alaylı bir sanat stili) üslubunda çalışıldığı bir dönem olmuştur. Ancak çalışmaların hiçbiri Kemal-Ol-Molk mektebi kadar yaygınlık kazanmamıştır. Bu çalışmalar İran'ın resmi sanat biçimi olarak 1940'ların ikinci dönemine kadar üstünlüğünü korumuştur (Keshmirshakan, 2014, 73). Pehlevi dönemde İran sanat alanını olumlu yönde etkileyen hareketlerden biri 1940'da güzel sanatlar akademisinin açılışı olmuştur. Bu akademi 1949'da fakülte olarak, Tahran üniversitesine katılmış ve Tahran Güzel Sanatlar Üniversitesi adını almıştır. İlk kez bu üniversite de güzel sanatlar, Batı Modern sanat eğitim sistemiyle, ders kapsamında öğrencilere aktarılmıştır. Bu dönemde Kemal-Ol-Molk sanat anlayışı ve mektebinin etkileri, öğrencilerin çalışmalarda öne çıkmıştır. Yeni sanatçı kuşağı olan bu üniversite öğrencileri, eskiye dayanan bu sistemi, yenilikçi hareketlerle değiştirmede önemli röle sahip olmuşlardır. Resim, mimarlık ve heykelticilik

derslerinin verildiği Tahran güzel sanatlar üniversitesi, İran sanat alanında, avangard ve yenilikçi hareketlerin doğduğu yer olarak bilinmiştir. Üniversitenin akademik kadrosunu İranlı (genellikle Kemal-Ol-Molk mektebinde okuyan) ve Avrupalı hocalar teşkil etmiştir. İlk başta bu hocaların eğitim sistemleri birbirinden farklı olarak yürütülmüş ve bazı durumlarda birbirlerine karşı gelmiştir. Bunun neticesinde, eğitim sürecinde tamamen farklı iki bakış açısı öğrencilere aktarılmıştır. Bir tarafta Kemal-Ol-Molk mektebinin belirlediği çerçevede Natüralizm stili desteklenirken, diğer tarafta Fransadan gelen madam Dubreuil gibi hocaların Empersiyonizm üslubu desteklemesi görülmüştür. Doğa manzaraları, portreler, aile resimleri, natürmortlar, şehir kareleri ve geleneksel konular Kemal-Ol-Molk mektebinden etkilenen öğrencilerin çalışmalarını kapsamıştır. Bunun karşısında, geleneksel konuların yerine yeni tecrübeler ve deneğimlere ilgi gösteren sanatçılar ise Van Goh ve Sezan eserlerini örnek alarak Empresyonizm gibi yeni akımlara yönelmişlerdir. İkinci dünya savaşından sonra Tahran güzel sanatlar üniversitesinden mezun olan ilk nesil sanatçılar, eğitimlerinin devamı için Avrupa'da bulunan sanat akademilerine gitmişlerdir. Javad Hamidi (1918-2002), Jalil Ziapour (1920-1999), Mahmoud Javadipour (1920-2012) ve Manoucher Yektai (1921-2019) Avrupa'ya giden sanatçılar arasında yer almışlardır. İstanbul güzel sanatlar üniversitesinden mezun olan Hushang Pizishkniya (1917-1972) daha sonra bu sanatçılara katılmışdır. İkinci Dünya Savaşından sonra bu sanatçılar Avrupa'ya giderek yeni ve avangard sanat anlayışları tanımak istemişlerdir. Aynı sanatçılar İrana döndükten sonra Avrupa'dan İran'a gelen sanatçıların da katkılarıyla, İran çağdaş sanat alanında değişimlere sebep olmuş ve Modern sanata doğru ilk adımları atmışlardır (Keshmirshekan, 2014, 74-75).

Bu dönemde İran çağdaş sanat alanı, üç farklı yolda ilerlemiştir. Bunlardan birincisi, Realizm ve Natüralizm üslublarını devam ettiren Kemal-Ol-Molk mektebinin yancıları, ikinci olarak gelenekçi minyatüristler ve üçüncü olarak da tüm kamu tarafından anlaşılan ve algılanan bir sanat dilin kullanılması gerektiğini savunan, Tudeye İran grupları olmuştur. Mevcut olan karşı bakışlara rağmen, yenilikçiliği savunan sanatçı hareketi bu dönemin önde gelen çağdaş sanat akımına dönüşmüştür. Sanatçı, sanat eleştirmeni ve yazarı olan Ruyin Pakbaz'a (1939) göre 1940 yılında İran'da açılan Güzel Sanatlar Fakültesi, ülkede yeni sanatsal hareketlerin başlangıç noktası olmuştur. Bu okul, güzel sanatlar ve mimari yüksekokulun birleşimi

sonucunda ortaya çıkmıştır. Her ne kadar bu okulda Fransız mimar, Andre Godard (1881-1965) gibi hocalar olsa da 1942 yılında Reza Şah hükümetinin son bulmasıyla, okulda Modern sanat eğitimi durdurulmuştur. 1949 yılında, Godard Fakülte başkanlığından istifa etmiş, yerine Mohsen Foroughi (1907-1983) İran'ın Mimarlık Fakültesi başkanı olarak seçilmiştir. Froughi, 1962 yılına kadar görevine devam etmiştir. İran'ın öncü çağdaş sanatçılarından biri olan Jalil Ziapour (1920-1999) ülkenin Modern sanat alanda önemli etkiler yaratmıştır. Sanatçı 1948 yılında Paris'ten İran'a döndüğü zaman takip ettiği Brawler dergisini, resim, müzik, şiir ve edebiyat sanatını, dönemin sanatseverlerine aktarmak için çıkartmıştır. Ziapour, kübizm tekniğiyle Andre Letin'in atölyesinde tanışmıştır ancak Batı sanatına ait konulardan uzak durarak, geleneksel konuları kübizmin yeni diliyle şekillendirmeye çalışmıştır (Keshmirshakan, 2014, 80). Bu dönemde tanınan bir diğer sanatçı ise Marcos Grigorian (1925-2007) olmuştur. Grigorian, İtalya'da bir okuldan mezun olmuş ve Ekspresyonizm'e odaklanmıştır. Sanatçı İrana'a döndükten sonra bir sanat galerisi açarak, Modern sanat tanıtımında etkili olmuştur. Grigorian, New York seyahatinde Minimalizm'den etkilenerek eserlerinde saman, çamur ve polyester gibi materialleri kullanmaya başlamıştır. Sanatçı bu yeni teknikleri uygulayarak, İran'a ait geleneksel öğeler taşıyan Modern çalışmalar ortaya koymuştur (Keshmirshakan, 2014, 97, 100). 1940'larda yenilikçi sanatçıları, Modern Avrupa örneklerinden esinlenerek çalışmalara yapmışlar ve bu yeni hareketi kamuya tanıtmak için özel galerilerde sergiler düzenlemişlerdir. Yenilikçi hareketin sanatçıları başlangıçta devlet tarafından desteklenmeden önce Apadana ve Saba (Kuruluş, 1949) gibi özel galeriler aracılığıyla, gruplar halinde avangard aktivitelerini başlamışlardır. Anjomane Khurus janggi, bu yolda faaliyetine başlayan ilk sanat toplumu olarak bilinmiştir.

İlk başta sanat alanında gündeme gelen yenilikçi hareketler, ülkenin kültürel ve milli mirasına karşı bir tehdit olarak algılanmış ve devlet tarafından desteklenmemişlerdir. Bu sebepten dolayı, bu sanatçılar sergilerini yabancı kurumlarda düzenlemişlerdir. Bunlardan biri proje kapsamında 1946 yılında, İran ve Fransa topluluğu derneğinde düzenlenen ve seneler boyu devam eden bir sergi olmuştur. Düzenlenen sergilerin en önemlisi, 1947 senesinde İran-Rüsyâ kültür konsey derneğinde düzenlenen VOKS ve 1950'lerde düzenlenen Mehrgan olmuştur. Seri halinde düzenlenen bu sergiler, Tahran'ın ilk bienalinden önce yapılan etkili projeler olmuşlardır. Sergilere katılan

yenilikçi sanatçılar arasında Jalil Ziyapour (1920-1999), Houshang Pezeshknia (1917-1972), Javad Hamidi (1918-2001), Ahmad Esfandiari (1922-2013), Mehdi Vishkai (1920-2006) ve Abdollah Ameri (1922-2017) bulunmuşlardır. Sergilerde empresyonizm etkileri taşıyan yenilikçi sanatçıların eserlerinin yanı sıra, Klasik üslubunun izleri de hissedilmiştir (Keshmirshekan, 2014,78).

1954 yılında, ülkede vuku bulan siyasi hareketlenmeler, yapılan reformların ardından, devletin sanata olan tavrı değişmiştir. Bu doğrultuda Pehlevi devleti resmi bir şekilde kültürel ve sanatsal aktiviteleri kendi himayesi altına almıştır. 1940'larda düzenlenen sergilerin etkileriyle, 1950'lerde yenilikçi sanatçıların çalışmaları devlet desteğininde alarak, kamu tarafından kabul görülen bir akıma dönüşmüştür. Bu akım 1958 yılında Tahran'da düzenlenen ilk bienalde zirveye ulaşmıştır. Bu bienal, resmi bir şekilde Kültür ve Sanat Bakanlığı tarafından, Tahran'da bulunan Golestan Sarayı'nın gösteri alanında düzenlenmiştir. Bu bienalin amacı; bir eleştirel ortam yaratarak, sanatın yeni anlayışlarını kamuya tanıtmak, sanatçı ve sanat izleyicisi arasında ilişki kurmak ve yaratılan yeni eserler arasından uluslararası sanat festivallere göndermek için eserler bulmak olmuştur. Bu bienalde resim ve heykelden oluşan toplam 49 eser yer almıştır. Bu eserlerin arasında Empresyonizm, Kübizm, Ekspresyonizm ve soyut sanattan etkiler taşıyan çeşitli yapıtlar yer almışlardır. Bu bienallaer 1966 yılına kadar devam etmişlerdir. 1950'lerde resmi olarak tanınan bu hareket, gitgide küçük gruplara ayrılarak daha kişiselleştirilmiştir (Keshmirshekan, 2014, 79).

Yenilikçi akımı destekleyen çağdaş sanatçılar toplanarak, Khurus Jangi adında bir grup teşkil etmişlerdir. Bu grupta dönemin avangard sanatçıları, yazarları, şairleri, müzisyenleri ve film yapımcıları yer almışlardır. Bu sanatçılar her hafta düzenledikleri mitinglerde, yeni sanat anlayışları hakkında, teorik makaleler sunmuş ve bilimsel eleştirilerde bulunmuşlardır (Keshmirshekan, 2014, 80). İran edebiyatı ve sanatının önde gelen isimlerinden olan Sohrab Sepehri (1928-1980), Nima Yooshij (1897-1960), Manuchehr Sheybani (1931-2005), Sadegh Hedayat (1903-1951), Mohammad-Ali Jamalzadeh (1892-1997), Hushang İrani (1925-1973), Ebrahim Golestan (1992), Farrokh Ghaffari (1921-2006), Mostafa-Kamal Purtorab (1924-2016) ve Bahman Mohassesin (1931-2010) gruba katılmalarıyla topluluğun en parlak dönemi yaşanmıştır. Daha sonra grubun sanatçıları tarafından bir dergi basılmıştır. Bu



derginin amacı grub üyelerinin düşüncelerini yaymak olmuştur (Pakbaz, 2019, 232-233).

1960'lara doğru yenilikçi faaliyetlerin yanı sıra, öz-bilinç, sanat kimlik arayışları, kültürel farkındalıkları önemseme, milli kültür algısı ve öteki kavramı, bu nesil sanatçıların düşüncelerinde yer almıştır. Buyüzden bu sanatçılar, ülkelerine özel bir sanat dili yaratma çabasıyla, yeni yolları kendi milli köklerinde aramaya başlamışlardır. Bu yolda o dönemin küdeta gibi önemli siyasi hareketlenmeleri ve hızlı bir şekilde değişen sosyal koşulların etkisi büyük olmuştur. Yenilikçi genç sanat kuşağı bu düşünceler doğrultusunda Batı'ya ait olan Modern sistemini, kendi kültürlerinin köklerinde arayarak, kendi ülkelerine ait olan bir Modern sanatı arayışında olmuşlardır. Böylece bu sanatçılar, İran mitolojisi, irfani, geleneksel ve yöresel konuları ele alarak İran'ı andıran yerel motifler, renkler, biçim ve desenler kullanmış, eserlerini Modern akımlarla birleştirmeye çalışmışlardır. Bu bağlamda ortaya konulan eser ise kültürel ve milli kimliğe vurgu yapan ve İran'a ait olan Modern sanat olmuştur. İran'ın tarihsel köklerine dayanarak, milli bir sanat kimliğinin yaratılması, Pehlevi devletinin ilk baştan beri desteklediği bir anlayış olmuştur. Bu anlayış, 1960'larda yeni bir sanat akımının ortaya çıkmasına sebep olmuşlardır. Yeni Gelenekselciler / Sağahane akımı olarak tanınan bu sanatçılar, eserlerinde İran mimarisinden, seramik sanatından, hat sanatından, Kaçar dönemindeki kiyafetlerden, süslemelerden, mezhebi ve Şii sembollerden alımlar yapılmışlardır. Saghakhane akımının öncü sanatçıları arasında Hossein Zenderoudi (1937), Parviz Tanavoli (1937), Faramarz Pilaram (1937-1982), Mansoor Ghandriz (1935-1965), Massoud Arabshahi (1935), Naser Oveisi (1934), Sadegh Tabrizi (1939-2017) ve Jazeh Tabatabai (1931-2008) yer almışlardır. Aynı dönemde Geleneksel Sanatlar Akademisinin açılışı da bu akımı desteklemiştir (Pakbaz, 2019, 240). Bu akım iki eğilim halinde ilerleme göstermiştir. Zenderoudi, Pilaram, Tanavoli, Ghandriz ve Arabshahi gibi sanatçılar, İran'ın geleneksel süsleme sanatı ve Modern soyut sanatı arasında biçimsel benzerlikler bulmaya çalışmışlardır. Sanatçılar bu çalışmalarda, İran-İslam sanatına ait olan geleneksel süsler, motifler ve geometrik biçimleri kullanarak, soyut olan farklı kompozisyonlar yaratmaya çalışmışlardır. Oveisi, Tabatabai ve Tabrizi gibi diğer eğilimde yer alan sanatçılar ise çalışmalarında (el dokumalar, halılar ve antik taş kabartmaları gibi İran geleneksel sanatından esinlenerek) insan ve hayvan vucudu gibi figurativ biçimleri

kullanmışlardır. Bu akımla eş zamanlı gelişme gösteren başka bir sanat eğilimi de kaligrafi olmuştur. Tahran bienallerinin devam ettiği bu dönemde, bu eserler de sergilenmiştir. Saghakhane ekolünün sanatçıları katıldıkları Paris ve Venedik bienellerinde de başarılar kazanmışlardır. 1960'ların ikinci yarısından itibaren Milli Sanat ekseninde, en uç noktaya varan bu sanat çalışmaları, Rıza Şah dönemi tarafından tüm güçle desteklenmiştir. Dünyaya ve Batı'ya karşı İran'a ait bir Modern sanatı tanıtmak bu devletin kültürel amaçlarından biri olmuştur. Bu doğrultuda sanat alanı, devlete bağlı olan kurumlar, firmalar ve bankalar tarafında desteklenmiş, medya, radyo ve televizyon, gazeteler ve dergiler aracılığıyla tanıtılmıştır. Açılan sanat galerileri, müzeler, yurt içi ve yurt dışında düzenlenen sergiler, sanatçıların Amerika ve Avrupa'da bienallere katılımlarının artması ve sanat pazarlamaların gündeme gelmesiyle, İran'ın kültür ve sanat alanında bu zamana kadar yaşanmayan bir dönem yaşanmıştır. Bu dönemde Mohammad Reza Şahın eşi olan Farah Pahlavi, Kültür ve Sanat bakanlığını kurarak, sanat alanında önemli etkiler yaratmıştır. Tahran bienalinin düzenlemelerinin 1967 yılında sona ermesiyle, her sene Şiraz'da düzenlenen (Jashne Honare Shiraz, 1968-1978) sanat şenlikleri bu döneme önemli etki sağlayan adımlardan bir diğeri olmuştur. Her sene düzenlenen bu şenlikler müzik, bale, tiyatro, görsel sanatlar gibi çeşitli sanat aktivitelerine yer vermiştir. Bu katılımlarda hem Batılı hem İran'lı sanatçıların eserleri ve performansları sergilenmiştir. İran milletini uluslararası kültürel değerlerle tanıştıranın yanı sıra, İran kültür ve sanatını dünyaya tanıtmak bu şenliklerin amacı olmuştur (Keshmirshekan, 2014).

1970'lerde Bienaller ve sergiler aracılığıyla, Amerika ve Avrupa'da ilerleyen Postmodern söylemleriyle tanışan İranlı sanatçılar, çalışmalarına başka bir yön vermeye başlamışlardır. Bu dönemim önemli gelişimlerinden 1975'de Tahran'da İran çağdaş sanatı sergisi ve 1978'de ilk uluslararası serginin düzenlenmesi olmuştur. 1977 yılında, Farah Pahlavinin desteği ve ünlü mimar Kamran Diba'nın (1937) yönetimiyle iki büyük proje gerçekleşmiştir. Bunlardan biri, İran'ın çağdaş sanat alanını büyük ölçüde etkileyen Tahran Çağdaş Sanat Müzesinin açılması ve ikinci ise Niyavaran Sanat Akademisinin kuruluşu olmuştur. Günümüze kadar çalışmasına devam eden Tahran Çağdaş Sanat Müzesinde, George Braque, Pablo Picasso, Jackson Pollock, Andy Warhol, George Grosz ve Roy Lichtenstein gibi dünyada öncü pozisyona sahip olan sanatçıların 150 adet eseri sergilenmiştir (Keshmirshekan,

2014). 1970'lerin ikinci yarısından itibaren, devrime giden yolda, siyasi alanlarda krizlerin artması ve toplum içinde hareketlenmelerin yükselmesiyle, sanatçılardan bazıları toplumsal içeriği olan sanat anlayışına odaklanmışlardır. Bu sanatçılar resmi olmayan bir şekilde, özel sanat galerilerin aracılığıyla bu sanatı tanıtmaya çalışmışlardır. Bu grubun sanatçıları solcu yaklaşımlarıyla, resimler ve grafikler yaratmışlardır. Siyasi iletilerde bulunan bu çalışmalar, Sovyetler Birliği'nin Sosyal Realizmi ve Mekzik'in duvar resimlerinden etkilenmişlerdir. Hannibal Alkhas (1930-2010), Nikzad Nodjoumi (1942), Manouchehr Safarzadeh (1943), Morteza Katouzian (1943), Bahram Dabiri (1950) ve Niloufar Ghaderinezhad (1957) bu anlayışla eserler yaratan sanatçılar olmuşlardır (Keshmirshekan, 2014).

#### **4.1.2.3. 1980 Öncesi İran Modern Sanat Ortamı ve Kadın Sanatçılar**

1970'lerde İran'ın Batı ile artan irtibatı, sanat alanında etkiler yaratmıştır. Batı'da gelişmek üzere olan Postmodern söylemleri, sanat festivaller ve bienaller aracılığıyla, bu dönemde İran'da tanımlanmaya başlanmıştır. İran çağdaş sanatını etkisi altına alan bu yeni söylemler, sanatçıların Minimalizm, Kavramsal Sanat, Performans ve Enstalasyon gibi Postmodern sanat akımlarına yönelmelerine sebep olmuştur. Bu dönemde İran sanatının çeşitli alanlarında sanatçı gruplarının sayısı çoğalmaya başlamıştır. Dolayısıyla sanat eserlerinin yaratılışında çoğalmıştır. 1975 yılında, yenilikçi sanatçıların Özgür Ressamlar ve Heykeltıraşlar adlı grubun oluşturulması, devrimden önce, Postmodern sanat alanında etkili olan en önemli hareketlerden biri olmuştur. Marcos Grigorian, Massoud Arabshahi, Faramarz Pilaram, Gholamhossein Nami (1936), Mohammad Ebrahim Jafari (1940), Abdolreza Daryabeigi (1930-2012), Sirak Melkonian (1931), Morteza Momayez (1935-2005) bu grubun önde gelen isimleri arasında yer almışlardır. Bu grubun üyeleri, İran çağdaş sanatında ilk kavramsal eserler yaratan sanatçılar olmuşlardır. Bu sanatçılar ilk olarak kavram odaklı eserlerini sergiler düzenleyerek tanıtmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda, bu çalışmalar İran'da uygulanan Enstalasyon ve Performans sanatının ilk örnekleri olmuşlardır.

1970'lerin sonuna doğru ülke içi karışıklıkların başlanmasıyla bu faaliyetler son bulmuştur. Marcos Grigorian, İran kavramsal sanat alanının öncü sanatçılarından biri olmuştur. Bu sanatçı ilk başta çalışmalarında Ekspresyonizme yönelen sanatçı, daha sonra geleneksel materyaller kullanarak soyut örnekler ve pop arta yakın Enstalasyonlar yaratmaya çalışmıştır. Bu alanda aktif olan bir diğer isim ise,

Koorosh Shishegaran (1945) olmuştur. Sanatçı çalışmalarında net bir şekilde kavramsal olgulardan yararlanmışır. Shishegaran, 1974-1976 yılları arasında gerçekleştirdiği ilk deneyimlerinden sonra, adlandırdığı çoğaltma sanatı / yeniden üretme sanatı projeleriyle (Amerika ve Avrupa çağdaş sanat alanında yaygın olan bir diyalogu), seri üretim ve çoğalmaya vurgu yapmak istemiştir. Sonraki senelerde sanatçı posta sanat ve sanat artı sanat adlı projeleriyle, sanatsal eserin maddiyetini sorgulamıştır. Bu dönemin başka bir önemli özelliklerinden biri de kadın sanatçıların sayılarının artması olmuştur. Daha aktif hale gelen kadın sanatçılar, erkek sanatçılrla beraber eserler üretmeye devam etmişlerdir. Parivash Ganji (1945) ve Farideh Lashai (1944-2013) Gibi kadın sanatçıların isimleri de sanat alanında önde gelen sanatçıların arasında yer almıştır. Resim sanatının yanı sıra kavramsal eserler yaratmaya başlayan kadın sanatçılar bu dönemde önemli eserler ortaya koymuşlardır. Monir Shahroudy Farmanfarmaian (1922-2019) çalışmalarında kavrama odaklanarak, ülkesine ait öğeleri Modern bir dille eserlerinde kullanmıştır. Saghakhane üslubuylada ilişkili olan Farmanfarmaian, eserlerinde İran İslami mimarisinden esinlenerek, yeni hareketlere yönelmiştir. Sanatçı çalışmalarının bilinen ögesi olan ve esere kavramsal bir boyut kazandıran ayna parçalarını, geometrik bir biçimde kullanarak eserler yaratmıştır (Sami Azar, 2017, 13). Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Behjat Sadr (1924-2009), İran Darroudi (1936), Parvaneh Etemadi (19487), leyly Matine Daftari (1937-2007), Mahin Noormah (1948), Nahid Salyani (1936) İran kavramsal sanat alanında önde gelen kadın sanatçılar olmuşlardır (Keshmirshakan, 1394, 149). İran İslam Cumhuriyeti devrimden önce gelen bu dönemde fotoğraf sanatı, özellikle basın fotoğrafları alanında büyük bir gelişme yaşanmıştır. Siyasi ve sosyal konuları içiren, belgesel fotoğraflar niteliğinde değerlendirilen fotoğraf örnekleri, Abbas Attar (1944-2018) ve Kaveh Golestan (1950-2003) gibi erkek sanatçılar ve Hengameh Golestan (1952), Maryam Zandi (1946), Rana Javadi (1953) gibi kadın sanatçıların eserlerinde ortaya çıkmıştır. Gerçek karelerden çekilen bu serilerin çoğu, daha sonraki dönemde kavramsal sanat sergilerinde kullanılmıştır (Keshmirshakan, 2014).

1960 ve 1970 yıllarının öncü sanatçıların çoğu ülke içindeki karışıklıklardan dolayı, devrime doğru başlayan hareketlenmelerle ülkeyi terk etmişlerdir. Diaspora sanatçıları adı altında değerlendirilen bu sanatçılar, devrimden önce Pehlevi rejimi tarafından desteklenen ve resmi kurumlara bağlı olan sanatçılar olmuşlardır. Avrupa

ve Amerika'ya göç eden çoğu sanatçı, çalışmalarına yurt dışında devam etmişlerdir. 1979 İran İslam Cumhuriyeti devriminden sonra ülke içinde kalan sanatçılar ise ya devletin belirlediği çerçeveden çıkmayarak kendi üslubunda ilerlemiş ya da sanat kariyerlerine veda etmişlerdir (Keshmirshakan, 2014). Yeni kuşak sayılan diaspora kadın sanatçıları arasında, Ghazal Radpay (1967), Mandana Moghaddam (1962), Taraneh Hemami (1960), Parastou Frouhar (1962), Tala Madani (1961), Nushin Farhid (1957), Sara Rahbar (1976), Shirazeh Houshiary (1955), Shirana Shahbazi (1974), Leila Pazuki (1977), Roya Akhavan (1967), Avishan Khobrehzadeh (1969), Farkhondeh Shahroudi (1962), Pouran Jinch (1959), Bahar Behbahani (1973), Shirin Sabahi (1984), Shiva Ahmadi (1975) gibi isimler bulunmuşlardır. Bu sanatçıların birçoğu günümüzde kavramsal sanat alanında çalışmalarına devam etmektedirler. İran'lı Diaspora sanatçıları arasında yer alan isimlerden biri de Shirin Neshat (1957) olmuştur. Neşat ülkesiyle ilgili yaptığı video art ve fotoğraflarıyla, tüm dünyada tanınmış ve İran kavramsal sanat alanının önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Şirin Neşat çalışmalarında ölüm-yaşam, Erkek-kadın ve ayrımcılık gibi konuları ele almıştır (Keshmirshakan, 2014).

## **4.2. İran'da Postmodernizm ve Kadın Sanatçılar**

### **4.2.1. 1980 Sonrası İran Toplumsal Koşulları ve Sanat Ortamı**

#### **4.2.1.1. İran İslam cumhuriyeti döneminde Toplumsal Koşullar**

Batı'ya olan kültürel bağımsızlığıyla, kültürel Emperyalizme direnmek, İran'da kurulan yeni devletin temel amaçlarından biri olmuştur. Bu doğrultuda İran İslam cumhuriyeti yerel bir İslami sistemi Modern bir şekilde yürütmeye çalışmıştır. Nisan 1979 yılında, İran'da yapılan ve kadınlarında katıldığı referandumdan sonra, Siyasi lider Ruhollah Khomeini'nin devletin başına geçmesiyle, İslam Cumhuriyeti kurulmuştur. Yeni devletin kurulmasıyla, şeriata dayanan İslami bir anayasa düzenlenmiştir. Reformların yapıldığı bu dönemde, kadınların giyimiyle ilgili tekrardan yeni değişimler gündeme gelmiştir. İslam'a dayanan bu yasalar, kadınların tekrar kapanmasını ortaya atmıştır. Ancak 8 Mart 1979 senesinde, ülkenin birçok şehrinde itiraz ve ayaklanmalara sebep olmuştur. Bu itirazların ardından bu yasa geri çekilmiş ama bir sene sonra zorunluk hale gelmiştir. Ayrıca kadınlarla ilgili olan medeni yasalarda şariat kuralları doğrultusuna gerçekleşmiştir. 1980'lerin son senelerinde ülkede İslam'a yönelik kültürel bir devrim başlatılmıştır. Her türlü Batılı

görüŖe karŖı gelen din adamları ve yeni yasalar, bu görüŖü destekleyen tüm kurumların kapatılmasını istemiŖlerdir. Bu dönemden sonra 1980 senesinde baŖlayan İran-İrak savaŖı 8 sene sürerek ülkede yeni buhranlara yol açmıŖtır. Reformların yapıldığı bu dönemde, devlet tarafından uygulanan baskılar ve sansürler artmıŖtır. Medya ve basın devletin eline geçmiŖ, birçok gazete kapatılmıŖtır. Sosyal ve kültürel alanlardaki faaliyetler de bu durumdan etkilenmiŖlerdir. Bütün bu siyasi kargaŖalar, tüm diğerk alanlar gibi sanat alanını da etkilemiŖtir. Dolayısıyla birçok sinema, tiyatro ve sanat galerisi gibi mekanlar kapatılmıŖ, birçok sanatsal faaliyet durdurulmuŖtur. Bu dönemde ülke içinde gruplaŖmalara sebep olan farklı hizbler, savaŖdan dolayı güçlerini birleŖmiŖlerdir. Böylece İran-İrak savaŖ sürecinde, İran'ın iç siyaseti istikrarlı bir Ŗekilde ilerlemiŖtir. SavaŖın son senelerinde ise devlet yönetiminde ve siyasi görüŖlerde eskiden var olan farklılaŖmalar tekrardan ön plana çıkmıŖtır. Bu bağlamda muhafazakar sol grup, Hossein Mousavi'nin liderliğinde ve İlimli liberaller grup ise Akbar Hashemi Rafsanjani desteğıyle önemli hizbler olmuŖlardır. İslam Cumhuriyeti lideri, Ruhollah Khomeini'nin 1989 senesinde ölümünden sonra, Ali Khamenei İran'ın dini lideri olarak rehberliğe seçilmiŖtir. Bu dönemde Akbar Hashemi Rafsanjani, (1989-1997) cumhurbaşkanı olarak seçilmiŖtir. Muhafazakar düşüncelerine yakın ama daha ilimli bir görüŖe sahip olan Rafsanjani, cumhurbaşkanlığı döneminde, devrim ve savaŖtan sonraki yıllarda tüm alanlarda gerçekteŖen gerilemelerin onarımını hedeflenmiŖtir. Onarım dönemi olarakda adlandırılan bu dönemde, ülke içinde yine islam ideolojisi ve inkilab doğrultusunda olan ancak farklı görüŖlere sahip olan birçok parti düzenlenmiŖtir. Bu partiler, liberal sağ, muhafazakar sağ, Modern sol ve geleneksel sol olarak adlandırılmıŖlardır. Rafsanjani dönemi reformcu yapıyla, savaŖ döneminde ortaya çıkan ekonomik çoküntü ve toplumsal moral zayıflamaları yeniden inşa etmeye çalıŖmıŖtır. Bu bağlamda Rafsanjani'nin liberal anlayıŖla, 8 sene yani iki dönem süren cumhurbaşkanlığında, girişimci olan ekonomik politikalar ve onarımlar, kişisel doktrinlerin yerine geçmiŖtir (Oğuz, Çakır, 2000).

Bu dönemden sonra 1997 senesinde, Mohammad Khatami'nin cumhurbaşkan seçilerek başa gelmesiyle, sosyal, siyasi ve dini alanlarda yine deđiŖimler yapılmıŖtır. Khatami tüm bu reformların altyapısında, İslami demokrasi'yi hayata geçirmeye çalıŖmıŖtır. Bu yeni ideoloji, bazı alanlarda, ülkede muhafazakar düşünceye sahip olan gruplarla karŖı karŖıya gelmiŖtir. Ülkenin kapılarını dış dünyaya açan Khatami,

sanatsal alanlardada düzenlemeler yapmıştır. Bu dönemde sanat gibi alanlarda baskılar ve sansürler azalmış ve sanatçılara bazı nisbî özgürlükler tanınmıştır. 2001 yılında cumhurbaşkanı seçiminde, ikinci kez seçilen Khatami, İran'da nükleer enerjiye sahip olma çabalarına destekte bulunmuştur. 2005 yılında Khatami'nin döneminin bitmesiyle, Mahmud Ahmadinejad cumhurbaşkanı olmuştur. Bu dönemde, siyasi alanda güçleri olanların, dini adamlarla aralarında vuku bulan çatışma ortamının yerine, tekelci, dengesi olan ve uzlaşan bir ortam sağlama amaçlanmıştır. Tüm dünyaya agresif bir duruş sergileyen Ahmadinejad, 2009 yılında tekrar cumhurbaşkanı seçilmelerine katılmıştır. Ahmadinejad'ın tekrardan cumhurbaşkanı olarak seçilmesi, ülkede bazı ayaklanmalara sebep olmuştur. Oyların oynanmasına inanan kişiler protestolar yapmışlardır. Çoğu üniversitelilerinde katıldığı bu ayaklanmalar İran tarihinde yeşil devrim olarak adlandırılmıştır. Ahmadinejad döneminde siyasi olumsuzluklardan dolayı İran'a uygulanan ambargolar, işsizliğin artmasına ve iktisadi durumların zayıflamasına neden olmuştur. Bu sorunları çözmeye ve ekonomik çokünlüleri düzeltme iddasında bulunan Hasan Ruhani ise 2013 senesinde İran'ın yeni cumhurbaşkanı olarak seçilmiştir.

#### **4.2.1.2. İran İslam Cumhuriyeti Döneminde Kadın ve Toplumsal koşullar**

Pehlevi döneminin son yıllarında kadınlar, tüm ayaklanmalar ve protestolara katılarak, İran Devrimi'ne giden süreçte önemli rol oynamışlardır. Devlete karşı farklı hizb'lerin oluştuğu bu dönemde, kadınlarda siyasi aktiviteler yapmışlar ve neticede İslam Cumhuriyeti devriminin yolunu açmışlardır (Shojaei, 2010, 261). 1979 yılında, Ruhollah Khomeini devletin başına geçtikten sonra kadınların kapanmalarıyla ilgili yeni söylemlerde bulunmuştur. Devrimden kısa bir süre sonra, Ruhollah Khomeini'nin kadınların kapanma gerekliliğiyle olan konuşması üzerine, Uluslararası Dünya Kadınlar Günü 8 Mart 1979 tarihinde, Tahran ve büyük şehirlerdeki kadınlar sokaklara çıkmış ve protestolar yapmışlardır. İran tarihinde önemli bir kadın hareketi olan bu ayaklanmaların ardından, Ruhollah Khomeini isteğini geri çekmiştir. Ancak bir sene sonra kadınların kapanması resmi bir şekilde yasalara girmiş ve zorunlu olmuştur (Gheytanchi, 2007).

İran İslam lideri Ruhollah Khomeini'nin ölümünden sonra, 1989 yılında referanduma sunulmuş olan yeni maddelerle birlikte, kamuya yeni bir anayasa bildirilmiştir. Sunulan bu yeni düzenlemelerle beraber kadınların haklarıyla ilgili çokça sınırlandırmalar yapılmıştır. Eğitim, İş, kıyafet, evlenme gibi hakları kapsayan bu

yasalarda, kısıtlanmalar gerçekleştirilmiştir. Tarım ve madencilik eğitimi alamama, hicab ve örtünme zorunluluğu, evlilik ve boşanma gibi konularda erkeklerle eşit olmama, çocuk velayetini alamama gibi örnekler bu kısıtlamalarda yer almıştır. 1990'ların ilk senelerinde ise Nov Andisheye Dini/ Yeni Dini Düşünce, adlı akımın ortaya çıkmasıyla, İslam'a dayanan bir feminizm olgusu yaratılmıştır. Bu olgu Khatami döneminde harekete geçmiş ve İslam'ı hukukun kadınlara karşı demokratik ve modern bir dille uygulanmasını istemiştir (Mir Hosseini, 2006, 25). Kadınlar bu hareket doğrultusunda, haklarıyla ilgili eleştirilerde bulunmuş ve erkeklerle eşit haklara sahip olma istediklerini belirtmişlerdir. Bu bağlamda kadın haklarını savunan kişiler bu istekleri devletin siyasi alanına dahil etmişlerdir. Bu çalışmaların sonucu özellikle khatami'nin cumhurbaşkanı olduğu dönemde (1997 – 2005 yılları arasında) alınmıştır. Reformcu hareketlerde bulunan khataminin döneminde kadınlara bazı özgürlükler tanınmış ve kadınlara siyasi alanlardada iş olanakları sağlanmıştır. Khatami, 1997 senesinde bir ilk olarak Massoumeh Ebtekar'ı çevreden sorumlu cumhurbaşkan yardımcısı olarak seçmiştir. 1997 yılında, Khatami Zahra Shojai'yi kendisine danışman olarak atamıştır. Shojai başkanlığı döneminde, Kadınların Katılım için bir Teşvik Merkezini kurmuştur. 1998 yılında, hükümet tarafından yasalarda, kadınların çalışma saatleri ve evlilik durumlarıyla ilgili iki yeni kanuna yer verilmiştir. 1998 senesinde ise, sorgu hakimi pozisyonuna dört kadın atanmıştır. 1999 yılında, Zahra Rahnavard bir Üniversitenin rektörü olarak atanmıştır. Bu dönemlerden başlayarak 2000'li yıllarda kadınlar için siyasi alanlarda iş olanaklar dahada artmıştır.

#### **4.2.1.3. İran İslam Cumhuriyeti Döneminde Sanat**

1979 yılında İran İslam cumhuriyeti devriminden sonra, yeni ideolojiyle yapılan reformlar tüm diğer alanlar gibi sanat alanında etki altına almıştır. Pehlevi devletinin Batı'ya dayanan Modernliğine karşı gelerek, İslam ve şeriata dayanan bir Modernlik olgusunu yaratma çabasında olan yeni devlet, sanat alanında da bu düşünceyi yürütmüştür. İslam düşüncesiyle bir milli kimlik yaratma, devlet tarafından sanat alanına empoze edilen temel düşünce olmuştur (Zahiri, 1380, 120). Devletin sanat alanındaki ideolojisi, önceki devletin sanat alanında esas olunan Batı Modernizminden farklı olarak, geleneksel İslami konuları Realizm kalıbında gerçekleştirmek olmuştur. Devrimden önce Pehlevi döneminde Modern sanat alanında çalışmalar yapan sanatçılardan bazıları, 1970'lerin ikinci yarısından itibaren



ülkeyi terk etmeye başlamışlardır. İran birinci nesil Modernist sanatçıları olarak tanınan bu sanatçılardan bazıları da ülkede çalışmalarına devam etmişlerdir. Devletin değişimiyle ortaya çıkan yeni anlayışlara rağmen, çoğu Modernist sanatçı yapıtlarında aynı çizgiyi devam ettirmişlerdir. Bunların arasında Parviz Tanavoli, Mohsen Vaziri Moghaddam (1924-2018), Faramarz Pilaram, Aydin Aghdashloo (1940), Sohrab Sepehri, Jazeh Tabatabai (1931-2008), Iran Darrudi, Massoud Arabshahi, Ali Akbar Sadeghi (1937), Abbas Kiarostami (1940-2016), Mortaza Momayez (1935-2005), Mansour Ghandriz, Jafar Rouhbakhsh (1940), Sadegh Tabrizi, Naser Oveisi (1934), Hanibal Alkhas (1930-2010) ve Hossein Zenderoudi (1937) gibi sanatçılar yer almışlardır. Ruyin Pakbaz, iki boyutlu bir algı yarattan figüratif eserleri, Sirak Melkonian'ın soyutlanmış eserleri, Hossein Zenderoudi'nin Farsça hattını sadece görsel bir öğe olarak soyut bir formda kullanması, izleyicilerde Modern izlenimler bırakan eserler olmuşlardır.

Birinci kuşak Modern sanatçıların öğrencileri ise, dönemin ikinci nesil sanatçıları teşkil etmişlerdir. Koorosh Shishegaran (1944), Kazem Chalipa (1957), Ali Nedaei (1957), Nosratollah Moslemian (1951), Farideh Lashai (1944-2013), Ahmad Vakili (1961), Babak Etminani (1957), Farah Ossouli (1953), Raana Farnoud (1953), Hossein Khosrowjerdi (1957), Ali Vazirian (1960), Bahram Dabiri, Masoumeh Mozaffari (1958) ve Yaghub Ammamepich (1947) gibi sanatçılar, Modern sanat alanında ikinci kuşak sanatçılar olarak tanınmışlardır. Bu sanatçılar geçmişe bağlı olan sanat anlayışlarından uzaklaşarak yeni deneyimler yapmaya başlamışlardır.

Bu dönemin sanat alanında, Devrim ideolojisi taşıyan iki farklı anlayış ortaya çıkmıştır. Bu anlayışlar, halkla bağlantılı olan ve topluma yönelik açılımları olan bir sanat türü olmuş ve iki kolda ilerlemiştir. Mezhebi öğeleri kullanan grup sağcı olarak ve mezhebi öğelerli pek çok kullanmayan grup solcu olarak nitelenmiştir. Her iki anlayışın ortak yönü ise, Marksist ve Sosyal Realizm düşüncelerinden etkilenmeleri olmuştur (Tabasi, 2006, 90). Kızıl yıldız, orak, çekiç, ayçiçeği, fabrika boruları ve duman gibi sembolleri eserlerinde kullanan solcu sanatçılar, eserlerinde komünizm ve sosyalizmin etkilerini yansıtmışlardır (Asadi, Nadaliyan, 2013, 85). Yaghub Ammamepich, Nosratollah Moslemian, Bahram Dabiri, Nikzad Nojoomi (1956), Niloofar Ghaderi Nejad (1957) ve Hanibal Alkhas gibi sanatçılar ise bu alanda çalışmalar yapan sanatçılar olmuşlardır (Afsariyan, 2011, 180-181). Nosratollah Moslemian eserlerinde yine sol hareketlere ağıt olan simgeleri kullanmış ve

Kapitalizmin seri üretimine karşı çiftçilerin hayatının zorluğunu ve bu doğrultuda köylerden kentlere göç etmelerini göstermiştir. Toplumsal sınıflar üzerine çalışan Hanibal Alkhas ise, David Alfaro Siqueiros'dan (1896-1974) esinlenerek, insanların ve çiftçilerin devlet güçlerine karşı yaptıkları mücadeleleri göstermeye çalışmıştır.

İnkılap Ressamları olarakda tanınan sağcı sanatçılar ise, devletin yaratmak istediği sanat ideolojisine en yakın grup olmuşlardır. Doğu ve Batı görüşlerinin karşısında olan bakışla, İslamcılığı, halkçılığı ve ulusalcılığı çalışmalarında temel almışlardır. Bu sanatçılar, yapıtlarında İran'a ağıt olan yerel ve kültürel öğeleri kullanmışlardır. Modern sanatın soyutlamalarını bir kenara bırakan sağcı sanatçılar, yine Sosyalizmden etkilenerek, gündelik hayattan kareler kullanmış ve hayatın zor koşullarında göstermeye çalışmışlardır. Bu bağlamda bu sanatçılar mezhebi ve devrimsel nitelikler taşıyan konuları, Sürrealizm ve Realizm bir üslubla çalışmışlardır (Afsariyan, 2011, 179). Morteza Katouzian (1943), Kazem Chalipa, Mortaza Heidari (1968), Hossein Khosrowjerdi, Naser Palangi (1957), Ali Akbar Sadeghi ve Mohammad Ali Rajabi (1968), sağcı sanatçılar arasında yer almışlardır. Bu sanatçılar çalışmalarında, savaş sembolleri olan güvercin, lale çiçeği, selvi ağacı ve etrafında ışıkları olan figürleri kullanılmışlardır.

1980 de İran ve Irak arasında başlayan ve 8 sene devam eden savaşında etkisi olduğu sağcı ve solcu sanat anlayışları, savaşın bitmesiyle yön değiştirmiştir. Sanatçılar savaşın bittiği dönemden sonra, İran edebiyatı gibi değerleride kullanarak, çalışmalarında kendilerine hass bir tavır sergilemişlerdir. Bu sanatçılar yinede Realist bir üslup doğrultusunda ilerlemişlerdir (Goudarzi, 2006, 189). İran'da devrim ve savaşın yarratığı karmaşanın ardından, 1980'lerin sonlarına doğru, nisbi bir durağanlık oluşmuştur. Santçılar bu dönemde, devletin reklamını yapma ya da savaşla ilgili konuları çalışmaktan uzaklaşmış ve sanatın kendi çerçevesinde ilerlemeye başlamışlardır. Bu dönemde sanatçılar yine Modern olgulara yönelmişlerdir. 1990'ların ilk senelerinde devletin sakındığı yabancılaşma ve yabancı kültür istilaları karşısındaki önemsediği düşünceler, sanatçıların kendilerine ağıt kültüre, tarihi özelliklere ve değerlere vurgu yapmalarında önemli etkenlerden olmuştur (Keshmirshekan, 2011, 48). Bu dönemde sanatçılar çalışmalarında, geleneksel tekstillerde var olan yerel motifler ve dekoratif biçimlere yer vermişlerdir (Keshmirshekan, 2011, 73). Bu dönemin sanatçıları yeni yollar arayarak, folkloric, tarihi ve geleneksel yönü olan Modern bir sanat yaratmaya çalışmışlardır. Böylece

Pehlevi döneminde, devrimden önce İran sanat alanında var olan, Yeni Gelenekselcilik sanat akımını andıracak eserler yaratılmıştır. Ancak birinci nesil gelenekselci sanatçılar ve yeni ortaya çıkan ikinci nesil gelenekselci sanatçıların çalışmaları arasında farklılıklar bulunmuştur. Birinci nesil gelenekselci sanatçılar, çalışmalarında kendi ülkelerine ağıt olan geleneksel formları, daha çok görsel bir eleman ve süs olarak kullanmışlardır. Bu sanatçılar Modern sanat'la gelenekselliği ilişkilendirerek, soyut olan iki boyutlu eserler yaratmışlardır. Yeni nesil gelenekselci sanataçılar ise, çalışmalarında sadece görselliği ele almayarak içeriğe daha çok önem vermişlerdir. Modern bir altyapıyla, Sembolizm etkilerini, figurative ve soyut eserlerle ortaya koymuşlardır. Bu sanatçılar çalışmalarında genellikle İran'a ağıt olan edebi eserler, mitolojiler ve folkloric hikayelerden esinlenmişlerdir. Böylece bu sanatçılar toplumsal ve felsefi içeriği olan figüratif çalışmalarının yanı sıra, dini konular ve Doğu irfanın'dan ilham alan sembolik ve soyut eserlerde ortaya koymuşlardır. Bu hususda anlatılan özellikler, İran sanat alanında var olan sağcı ve solcu sanatçıları içinde geçerli olmuştur. Solcu sanatçılar, üslup olarak, Modernizm olgularına daha çok yaklaşırken birinci nesil Modernist sanatçıların tavrını devam ettirmişlerdir. Sağcı ressamlar ise, 1990lardan itibaren Modern bir dil kullanarak şiirsel bir algı yaratan soyut eserler yaratmaya başlamışlardır.

1990'ların sonlarına doğru, uzun bir duraklamadan sonra genç sanat öğrencileri ve yeni nesil sanatçılar, 1980'li yılların buhran dolu, karışık ve baskın ortamını geride bırakarak, sanat alanında yeni hareketlenmelere yol açmışlardır. Böylece İran çağdaş sanatı, 1990'ların sonuna doğru dünyada çalışılan Postmodern sanat alanlarında açılım göstermiş ve tekrar Postmodern sayılabilecek sanat alanına giriş yapmıştır (Goudarzi, 2006, 172). Khataimi'nin cumhurbaşkanı olduğu bu dönemde, siyasi alanlarda olduğu gibi kültürel ve sanatsal alanlarda da değişimler yapılmıştır. Bu dönemde sanatçılar içinde daha özgür bir ortamın yaratılması bu ilerlemede etkili olmuştur. Sansürlerin azalması, dış ülkelerle iletişimin artması, yurtdışında verilen konferanslar, sergiler ve bienallere katılım, sinemacıların daha aktif olması ve Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesinin tekrardan açılması, İran çağdaş sanatının canlanmasına sebep olmuştur. Bu dönemde tanınan özgürlüklerden dolayı ülkeden göç eden sanatçılar, ülkeye geri dönmüş ve sanat faaliyetlerine devam etmişlerdir. Bu doğrultuda Batılı küratörler ve koleksiyonerlerde İran'a gelmiş ve çalışmalar yapmışlardır. Böylece bu dönemden başlayan ve günümüze kadar devam eden

Postmodern ve kavramsal çalışmalar, İran güncel sanatını teşkil etmişlerdir (Afsariyan, 2011, 126).

#### **4.2.1.4. 1980 Sonrası Kavramsal Sanat ve Kadın Sanatçılar**

Khatami'nin cumhurbaşkanlığı dönemiyle eş zamanlı ortaya çıkan yeni nesil sanatçılar, İran çağdaş sanat alanının üçüncü nesil sanatçı kuşağını teşkil etmişlerdir. Çoğunun kadın sanatçıları olduğu bu dönemde, sanatçılar kendilerini ifade etme fırsatını bulmuşlardır. Bu sanatçılar seneler boyunca, ülkede Modernlik olgusunu benimseyen eski nesil sanatçıların anlayışının dışına çıkarak, Dünya'da gündemde olan sanat seviyesine ulaşmak istemişlerdir. Bu sanatçılar çalışmalarında İslami kuralların belirlediği çerçevede ilerleyerek, bireyselliği ön plana çıkartmış ve Modernlik sınırlarını kırmaya çalışmışlardır (Keshmirshakan, 2011, 59). Khatami döneminde, siyasi alanlarda gerçekleşen değişimlerle beraber sanat alanında da düzenlemeler yapılmıştır. Ülke içinde İnternet ve sosyal medyaların yaygınlaşması, sanatla ilgili kitapların ve dergilerin basılması, ülkede dışında sanatla ilgili uluslararası seminer ve konferans katılımlarının çoğalması, sanatçıların yurtdışındaki sergiler ve bienallerde yer alması, bu dönemde gerçekleşen önemli gelişmeler olmuşlardır. Bu bağlamda, İran çağdaş sanat alanında uzun bir dönem var olan hareketsizliğin ardından gerçekleşen bu değişimlerin yarattıkları etkiler, yeni nesil sanatçıların güncel bir sanat seviyesine ulaşmalarını hızlandırmıştır. 2000'li yıllarda bu sanatçılar küresel bir olguya dönüşen güncel sanat eğilimlerine yönelmiş ve eserlerini kavramsallaştırmaya başlamışlardır. Bu bağlamda sanatçılar, kendi ülkelerinin dönemselsel, sosyal, siyasal, kültürel vs. koşulları doğrultusunda kavramsal bir dil kullanarak Performanslar, Enstalasyonlar ve Video Art'lar ortaya koymuşlardır. Bu dönemde sanat piyasasının oluşması ve Batı gibi, Doğuda'da önemli sanat merkezlerinin açılması, bu sanatçıların eserlerinin dünyada tanınmalarına yol açmıştır. Shadi Ghadirian (1974), Simin Keramati (1970), Bita Fayyazi (1962), Parastu Foruher (1962), Nazgol Ansariniya (1979), Afroz Amighi (1974), Rozita Sharafjahan (1962), Afshan Ketabchi (1966), Samira Eskandarfar (1980), Mehrane Atashi (1980), Ghazale Hedayet (1979), Jinoos Taghizade (1971), Gohar Dashti (1980), Farzane Hosseyni (1984), Nastaran Safayi (1979) gibi isimler ise üçüncü nesli temsil eden sanatçılar arasında yer almışlardır. Bu sanatçıların çoğu performans, enstalasyon, video art gibi Kavramsal sanat çalışmalar yapmışlardır. Böylece İran'nın üçüncü nesil sanatçıları olarak tanınan bu sanatçılar, yeni

grişimlerle güncel sanat dünyasında kendi ülkelerinin paradigmaları doğrultusunda, Postmodern eserler yaratmışlardır (Keshmirshekan, 2014).

## 5. ÇALIŞMA SÜRECİNDE SEÇİLEN KADIN SANATÇILAR

### 5.1. Çalışma Sürecinde Türkiye’den Seçilen Kadın Sanatçılar ve Sanat Eserleri

#### 5.1.1. Candeğer Furtun (d.1936)

1936 yılında İstanbul’da doğan Candeğer Furtun, 1954 senesinde İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde resim bölümünü bitirmiştir. Sanatçı mezun olduktan sonra bir yıl boyunca kimya fakültesinde kil etüdüleri yapmıştır. 1959 yılında yüksek seramik bölümünü bitirdikten sonra yüksek lisansını 1963 yılında RIT School for American Craftsmen’de tamamlamıştır. Sanatçı ülkesine geri döndükten sonra 1964 senesinde kendi atölyesini kurmuş ve eserlerini yaratmaya devam etmiştir. İlk başta işlevsel biçimler üzerine yoğunlaşan Furtun, 1960’lı yılların ikinci yarısından itibaren kapların plastik özelliklerini öne çıkarmaya çalışmıştır. Sanatçı daha sonraki çalışmalarında ise doğal ve organik figürlere yönelmiştir. Seramiğin olanaklarını heykel üretimlerinde kullanan sanatçı, kurumuş yaprakları taklit eden seramik parçalar ve üzerlerinde büyük açıklar bulunan çiçek vazolarıyla doğayı eserlerine yansıtmıştır. Furtun, fonksiyonel olan bu nesnelerin işlevselliğini kırarken, opak bir malzeme bulunan transparanlığa odaklanmıştır. Sanatçı kaligrafi ve hat sanatındaki karakterleri etüt ederek, seramik ve metinselliği birleştirmiştir. Furtun 1980’lerde figüre yoğunlaşarak dairesel ve ince hatların hakim olduğu rölyefler yapmıştır. Çalışmalarına insan bedenini de dahil eden Furtun, ilk başta duvara konulan veya monte edilen eserleri, daha sonra heykel olarak mekanda kullanmıştır. Bireyin kayboluşu, insan gövdesinin biriciliğinin kaybedilişi ve parçalanmasından (tıpdaki ilerleyişler, transferler, gövdeyi araştırmalar) etkilenen sanatçı bu atmosferi eserlerine aktarmaya çalışmıştır. 1990’lı yıllarda serbest biçim anlayışına ulaşan sanatçı el, kol, bacak, gövde gibi parçalara ayrılan insan vücudunun tekrarından oluşan dizilerini ortaya koymuştur (Kaya, 2008, 242-246).

Candeğer Furtun’un 1987 yılında yapılan ve 1. İstanbul Bienalinde sergilenen eseri “Speechless/Suskunlar” adlı çalışması olmuştur. Seramikten 10 parça halinde yapılan bu çalışma duvar yerleştirmesi olarak sergilenmiştir. Sanatçı kendisinde yer aldığı toplumun hafızasını, yaşadıklarını ve geçmişini arayan bu çalışmada,

kimliği olmayan hareketsiz kadın bedenlerini simgeleyen parçaları yan yana dizmiştir. Hafif toplanmış bir saçın ve kuşların görünür olduğu bu figüratif parçalar, tek tek elde işlenmiştir. Bu çalışmada kullanılan 10 figüratif form her ne kadar birbirinin aynısı gibi görünse de aslında küçük detaylarda farklılıklar göstermişlerdir. Böylece sanatçı her parçanın kendine özgü niteliği olduğunu belli etmiştir. Sanatçı bu eserde evreyi gözlemlemeye çalışan ancak etkisiz bir biçimde var olan sabit bir kadın kimliği üzerine odaklanmıştır. Bir elini diğer omzu üzerine yerleştirmiş içi boş 10 seramik kadın figürü, sanatçının diğer çalışmalarında da vurguladığı yalnızca “kabuk” olma fikrine ilginç bir alternatif sunmuştur (Hayal ve Hakikat, 2011-2012,122-123).



**Şekil 1: “Suskunlar”, 1. İstanbul Bienali, İstanbul, Türkiye, 1987**



**Şekil 2: “Suskunlar”, 1. İstanbul Bienali, İstanbul, Türkiye, 1987**

---

Ariel Sanat. Candeğer Furtun. [06.21.2021].  
<http://www.arielsanat.com/tr/sanatcilar/candeğer-furtun> 15. İstanbul Bienali. Candeğer Furtun. [06.21.2021]. <https://sevilokay.wordpress.com/tag/15-istanbul-bienali/>

### **5.1.2. Füsün Onur (d.1938)**

Türkiye çağdaş sanatının öncü isimlerinden ve ilk kadın heykeltıraşlarından biri olan Füsün Onur, 1938 yılında İstanbul’da doğmuştur. Sanatçı 1960’da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi heykel bölümünden mezun olduktan sonra, 1962 yılında gittiği Amerika’da Maryland Institute College of Arts’da yüksek lisansını tamamlamıştır. Amerika’ya giderek felsefe ile sanat teorisi üzerine çalışan Füsün Onur, 1967 yılında Türkiye’ye geri dönmüş ve heykelin sınırlarını genişleterek mekana yönelik düzenlemeler yapmıştır. Bu bağlamda sanatçı, Türkiye’de heykel sanatının dilinin değiştiği dönemde heykelin statik ve kanonik tarafını en çok kıran sanatçılardan biri

olmuştur. Onur var olan fiziksel mekanlarda yeni mekanlar yaratmaya çalışmıştır. Sanatçı, 70’li yıllarda gündelik yaşama ait olan hazır nesnelere, kendi mitoloji ve otobiografik hikayelerini yansıtan eserlerinde heykel olarak kullanmıştır. 1980’lerden itibaren mekanın kendisini bir işe dönüştüren sanatçı müziği de görsel sanata entegre etmiştir. Onur’un eserlerinde nesnelere nota işlevini üstlenerek, kendi içlerinde ve mekanla kurdukları ilişkide sessiz bir müzik ortaya koymuşlardır (Kaya, 2008, 37).

Fusun Onur müzikle olan ilişkisini 1982 yılında, Taksim Sanat Galerisinde sergilenen “Counterpoint with Flowers/Çiçekli Konturpuan” adlı yerleştirmesiyle başlamıştır. Melodilere dair uyumu anlatan ve müzik terimi anlamını taşıyan eserin ismi, izleyicilere mekansal deneyim olan bu yerleştirmeye dair ip uçları vermiştir. Çalışmada temel öge olarak zaman kavramını ele alan sanatçı, yapıtında zamanın boşluk içinde yayılmasını izleyicilere aktarmak istemiştir. Onur izleyicilerin bu eserin içine girdikleri zaman tüm unsurları görmelerini sağlayan bir ortam yaratmaya çalışmıştır. Sanatçının çalışmalarında mekana ve kurgulanacak olan düzene bağlı olarak değişen malzemeler, bu eserde sentetik bir materyal olarak kullanılmıştır. Mavi renkte olan bu material, sergi mekanını bir çadır gibi kaplamıştır. Mekan, yapay malzemeden yapılmış büyük boyutlu çiçeklerle ve aralarda birkaç tane bulunan doğal ama kurumuş organik bitkilerle düşsel bir bahçe gibi tasarlanmıştır. Sergiye eşlik eden metin ise izleyiciler için zaman, müzik ve mekan arasındaki bağlantıyı bulmalarına yardımcı olmuştur. Duyulabilir mekanlar yaratmaya çalışan Fusun Onur görsel bir armoni ile sessizliğin melodisini yazar gibi bu eseri inşa etmiştir. Sanatçının izleyiciden beklentisi algılama sürecini yaşamaları olmuştur. Bu yerleştirme 2014 yılında İstanbul Arter galerisinde tekrardan sergilenmiştir (Kaya, 2008, 41).





**Şekil 3: “Çiçekli Kontrpuan”,  
Arter, İstanbul, Türkiye, 2014**



**Şekil 4: “Çiçekli Kontrpuan”, Arter,  
İstanbul, Türkiye, 2014**

Arter. [06.21.2021]. 2014. Füsün Onur: Aynadan İçeri. <https://www.arter.org.tr/fusun-onur>

### **5.1.3. Nil Yalter (d.1938)**

Nil Yalter 1938 yılında Mısır’da doğmuştur. Sanatçı lise öğrenimini İstanbul Amerikan Robert Koleji’nde tamamlamış ve bu dönem boyunca tiyatro, dans ve resimle ilgilenmiştir. Sanatçı 1965 senesinde Paris’e taşınmış ve soyut resimden figüratife uzanan çalışmalarıyla sanat eğitimine devam etmiştir. Yalter, Fransız Feminist Sanat akımının ve Türkiye’deki video sanatının 1970’lerdeki öncü temsilcilerinden biri olmuştur. Türkiye’nin içinde bulunduğu genel siyasi durum ve küresel olarak toplumlarda farklı sınıfların bulunması, dünyadaki cinsiyetle ilgili olan problemler, göç konusu ve kültürel kimlik gibi temalar sanatçının düşüncesinin oluşumunda etkili olmuştur. Günümüzde mobil hayat ve yer değiştirme, mekansallık ve bellek olgusu, sanatçının külliyatında toplanmıştır. Sanatçı tüm ayırımları ve insanlara empoze edilen ideolojilerin topluluğun üzerindeki etkisini, eserleriyle yansıtmaya çalışmıştır. Yalter’in çalışmaları, resim, yazı, fotoğraf, performans ve videolardan oluşmuştur. Bu şekilde sanatçı eserlerinde yansıtmak istediği kopma, parçalanma ve mekanların arasında kayma gibi durumları, izleyicisinin enstalasyon çalışmalarındaki aktif eylemleri ve etkileşimi ile beraber ortaya koymuştur (Hayal ve Hakikat, 2011-2012, 128).

1980 yılında sanatçının kendi yazdığı, seslendirdiği ve oynadığı “Harem” adlı videosu, geçmişe bakarak, Topkapı Sarayı’nın haremde yaşayan iki cariye hikayesinden esinlenmiştir. Farklı bölümlerden oluşan bu video çalışmasında Yalter, kendi vücudunun görsellerini kullanmış ve bazı eylemlerde bulunmuştur. Kadının

çağdaş toplum ve haremdeki yaşamı arasında ilişki kurmaya çalışan sanatçı bu çalışmasında harem kelimesinin köklerine inmiş, kadın figüründen oluşan görüntüler, feminist hareketine referans olan sözler ve gösterilen diğer detaylarla kadın için var olan tanımlara vurgu yapmıştır. Bu çalışmada sanatçı, gündelik hayattan imgeler kullanarak günümüz kadın vücudunun işlevini sorgulamış ve kadının toplumdaki yerini irdelemeye çalışmıştır (Tezkan, 2009).



**Şekil 5: “Harem”, Video performans, 1980**



**Şekil 6: “Harem”, Video performans, 1980**

---

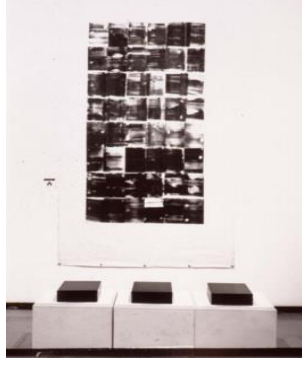
Nil Yalter. [06.21.2021]. Harem. <https://vimeo.com/121353900>

#### **5.1.4. Canan Beykal (d.1948)**

Türkiye’de enstalasyon sanatının öncü isimlerinden biri olan Canan Beykal, 1948 yılında Merzifon’da doğmuştur. Sanatçı öğrenci olduğu dönemde sanat alanında resim yapma eyleminin kalıplandırılmasını ve geçerliğini sorgulayarak, malzeme olarak dile odaklanmıştır. Beykal 1972 senesinde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde yüksek resim bölümünden mezun olmuştur. 1977 yılında ise aynı kurumdan yeterlik derecesini almıştır. Sanatçı 1981 yılında Salzburg’a giderek çalışmalarına sanatçı Mario Merz ile devam etmiştir. İlk kez 1970’lerde Paris’te karşılaştığı kavramsal sanat çalışmaları sanatçıyı etkilemiştir. Mario Merz’in çalışmalarının yanı sıra Hans Haacke’nin de kavramsal eserleri Beykal’ın ilgisini çekmiştir. Sosyal ve siyasal olguların kavramsal boyutlarını irdeleyen sanatçı, sanatsal eylemin ortaya koyduğu görsel estetiğin ötesindeki kavram ile ilgilenmiştir. Türkiye kavramsal sanat alanında etkili bir sanatçı olan Canan Beykal, 1980’lerin ikinci yarısından itibaren enstalasyon çalışmalarını gündeme getirmiş ve mekan içerisindeki zemini ve duvarları çalışma kurgusuna dahil etmiştir. Sanatçı

eserlerinde nesne, ses, yazı ve fotoğraf gibi farklı elemanlar kullanarak, alışılanın dışına çıkmış ve geleneksel olmayan malzemeleri kullanmıştır. Canan Beykal 1973 yılından bu yana, sanatsal çalışmalarıyla beraber sanat üzerine eleştirel ve çözümleyici yazılar da yazmıştır (Öztürk, 2008, 126).

1989 yılında Canan Beykal 10 Sanatçı 10 İş: A sergisine, “Tex-Toile and Black Boxes/ Tex-Tual ve Karakutular” adlı eseriyle katılmıştır. Canan Beykal, bu eserini belgeler, metinler ve sözcükler aracılığıyla anlatmaya çalışmıştır. Çalışmada üç karakutu kullanan sanatçı, birinci kutuda kendine ait olan mühürlü yazılar, İkinci kutuda ise, Zweig, Paves, Yesen ve Mayakovski gibi intihar ederek hayatlarını kaybeden tanınmış yazarların yazdıkları metinler ve üçüncü kutuda ise Hitler, Marinetti ve Goebbels’e ait olan ses bantlarını yerleştirmiştir (Öztürk, 2008, 131-132). Bu çalışmada sanatçı tüm insanlarda var olan ama sürekli bastırılan, gizli bir şekilde üreyen yıkma ve yok etme dürtüsüne değinmeye çalışmıştır. Sanatçı bilinçsiz bir şekilde insanlarda olan bu hissin, toplumda bireye empoze olmasına vurgu yapmıştır. Sanatçı bireylerde ortaya çıkmasına neden olan bu siyasal, ruhsal ve ahlak kavramların yanılısama durumlarına karşı bir temel arayışında bulunmuştur. Beykal yazılar ve metinleri araştırarak, bulduğu yıkımlar arasındaki bağlantıları sorgulamıştır. Sanatçı çalışmanın adlandırılmasında da dikkat çeken bir sözcük oyunu uygulamıştır. Bu bağlamda sanatla ilişkilendirmeye çalışan bu yok etme güdüsünü ‘tex-tual’ sözcüğü ile ortaya koymuştur. Text-ual sözcüğü ikiye ayrıldığı halde Türkçe olan ‘tual’ (tuval) yok olur. Yine aynı sözcük ‘tex-tual’ olarak kullanıldığı takdirde İngilizce’de ‘metin’ anlamına gelen ‘text’ sözcüğü anlamsız olur. Buna karşın, İngilizce’de ‘tex-tual’, ‘metinsel’ anlamına gelir. ‘tex’ Türkçe’de, ‘tual’de İngilizce’de anlamsız birer sözcüklerdir. Beykal bu şekilde sözcüğün bölünmesinde oluşan değişimlere vurgu yaparak, çalışmada mevcut olan ikilemi ima etmiştir (Parten, 2003, 92).



**Şekil 7: “Tex-tual ve Kara Kutular”, 10 Sanatçı 10 İş: A, AKM, İstanbul, Türkiye,1989**



**Şekil 8: “Tex-tual ve Kara Kutular”, 10 Sanatçı 10 İş: A, AKM, İstanbul, Türkiye,1989**

---

Salt Research. [06.21.2021]. Canan Beykal Tex-tual ve Kara Kutular (1989), 10 Sanatçı 10 İş: A. Atatürk Kültür Merkezi Sergi Salonu, İstanbul.  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207442>

#### **5.1.5. Ayşe Erkmen (d.1949)**

Güncel sanat dünyasının uluslararası alanında önemli sanatçılardan biri olan Ayşe Erkmen 1949 senesinde İstanbul’da doğmuştur. Erkmen, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Heykel Bölümünü, 1977 senesinde bitirmiştir. Mezun olduktan sonra 1993 yılında Berlin’e giden sanatçı çalışmalarıyla klasik heykel kavramına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Sanatçı çalışmalarında düşünceyi ön plana çıkarmış ve eserlerini galeriler ve müzelerin dışına taşımıştır. Zaman ve mekan algısına yeni boyutlar kazandıran Erkmen, alana özgü yerleştirmeleriyle deneysel işler ortaya koymuştur. Çalışmalarını farklı mekanlarda uygulayan sanatçı eserlerine farklı anlamlar yüklemiş ve yapıtındaki mekanın gizli anlamlarını geçici heykelleriyle görünür kılmıştır (Dedeal, 2008, 145).

Ayşe Erkmen 1994 senesinde, “Am Haus/Evde” adlı uygulamasını gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada 40 parçadan oluşan ve Türkçe son eklerini içeren pleksiglas’lar, bir binanın dış cephesine monte edilmiştir. Bina konum olarak Berlin Kreuzberg semtindeki Heinrichplatz Meydanı’nda, çoğunlukla Türk nüfusun yaşadığı bir bölgede yer almıştır. Sanatçı Almanya’ya gittiği yıl çalıştığı bu eseri, yoğunlukla Türk’lerin yaşadığı mahalleden bir binayı seçerek, -miş, -mişsin, -muşlar, -mişsiniz, -müştünüz, -miştin, -müşlerdi, -müşmüş gibi Türkçedeki ‘-miş’li geçmiş zamanın fiilinin hemen her ekini üzerine uygulamıştır. Sanatçının ilk evden ayrılış tecrübesinde hafızasında oluşan dil tutkusundan esinlenerek yaptığı bu

çalışma, Türkiye’den Almanya’ya yapılan işçi göçünün geçmişinde vurgu yapmıştır (Dedeal, 2008, 151).



**Şekil 9: “Evde”, Berlin,  
Almanya, 1994**



**Şekil 10: “Evde”, Berlin, Almanya,  
1994**

Erkmen, A. [06.21.2021]. Ayşe Erkmen. <http://ayseerkmen.com/works>

#### **5.1.6. Azade Köker (d.1949)**

Azade Köker 1949 yılında İstanbul’da doğmuştur. Sanatçı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin Seramik Bölümünden mezun olmuştur. Daha sonra 1972 senesinde Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’nde endüstriyel tasarım eğitimi almış ve ardından aynı yerde heykel ve tasarım üzerine doktora yapmıştır. Sanatçı genel olarak çalışmalarında kimlik ve aidiyet konularını ele almıştır. Bu bağlamda eserlerinde bedenin, özellikle kadın bedeninin üzerine odaklanarak, bu bedenlerin bitmek bilmeyen anlam arayışlarını ve toplumun içinde kimliksizleşmelerini göstermeye çalışmıştır. Çalışmalarında ölüm, yok etme ve yok edilme gibi konularada vurgu yapan sanatçı, savaşın günümüzde insanlar üzerinde yarattığı etkileri ve gelecekte insanların karşısına çıkan doğal felaketlerde değinmiştir. Köker, yaptıklarında insan tarafından müdahaleye uğramış olan ve kentleşme ile tahrip edilen doğayı, kültürel bir yapı olarak müzakere etmiştir. Sanatçı sınırları belirsiz olan doğal mekanların anlamını kaybedeceğine inandığı politik sınırlar üzerinden, sınırsızlığı vurgulayarak doğayıda çalışmalarına dahil etmiştir (Yıldız, 2008, 256-257).

2001 yılında sergilenen “Transparency/saydamlık” çalışmasında, sanatçı bedeni her yerde olan ama kendini hiçbir yere ait hissetmeyen bireyi, kabuk gibi, saydam bir şekilde göstermeye çalışmıştır. Köker esere şeffaflık vererek, bedenin varlığını

sorgulamış, dünyanın geçiciliği ve boşluğuna vurgu yapmıştır. Günümüzde yapılan seri üretimden kaynaklanan ürünlerin çokluğu, modular, üretim süreçleri ve çalışma tekniklerinin insanların yaşam biçiminin büyük ölçüde etkilediğini düşünen sanatçı, aynı şekilde bu zihniyetle doğan düşünce ve ideolojilerinde ortaya çıktıktan sonra yok olabileceklerine inanmıştır. Sanatçının yaptığı bu çalışmasıyla ilgili düşüncesini bu şekilde belirtmiştir; Kendi yayından kurtulmuş, bir boşlukta yokolan kopuk zaman birimleri içinde yaşıyor ve düşünüyor gibiyiz. Gelecek duygusu kaybolmakta. Mekan ve beden imajları artık çağımızda başka diğer ürünler gibi rahatlıkla üretilebilir. Somut mekan ve zamanı yaşam ve düşüncemizin anlamlı bir boyutu olarak yitirmiş durumdayız (Yıldız, 2008, 268).



**Şekil 11: "Saydımlık", Galeri Apel, İstanbul, Türkiye, 2001**



**Şekil 12: "Saydımlık", Galeri Apel, İstanbul, Türkiye, 2001**

---

Köker, A. 2021. Sanatçının Kendi Arşivine ağıt olan Saydımlık Segisinin Fotoğrafları.

### **5.1.7. Hale Tenger (d.1960)**

1960 yılında İzmir’de doğan Hale Tenger, 1986 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Seramik Bölümü’nü bitirmiştir. Sanatçı eğitiminin devamında 1988 senesinde Britanya South Glamorgan Yüksek Eğitim Enstitüsü’nün seramik bölümünden mezun olmuştur. Bu dönemden sonra eserlerinde kullandığı malzeme seçimini genişleten sanatçı, seramiğin dışına çıkmış ve heykel tekniklerine yönelerek, bronz dökümü ve kaynakları kullanmıştır (Morhayim, 2010). Eserlerinde heykel, hazır nesnelere, ses ve video’yu çokça kullanan sanatçı, kültürel, tarihsel, sosyal, siyasal ve psikolojik konuları içeren sözel ve görsel kurgular ortaya koymuştur. Yapıtlarında ilerleme, zaman, iletişimsizlik ve yabancılaşma gibi konuların yanı sıra kimlik, aidiyet hissi, ayrımcılık, Modernleşmeyle beraber gelen yıkımlar, devlet, iktidar ve



şiddet gibi kavramlarada vurgu yapmıştır. Günümüzün egemen görüşlerine karşı eleştirel bir bakış açısına sahip olan sanatçı, çalışmalarında sözel temeli olan kültürel verileri kullanmıştır (Hayal ve Hakikat, 2011-2012, 165).

Hale Tenger 1993 senesinde yaptığı “Nezih Ölüm Gardiyanları” adlı eserinde, vuku bulan Bosna Hersek savaşının (1992-1995) meydana getirdiği acıları ve ölümleri yansıtmaya çalışmıştır. Uygulamaya geçmeden önce Tenger, Bosna savaşının ortamından kurtulan ve Türkiye’ye kaçıp gelen sığınmacılarla buldukları Gaziosmanpaşa Kampı’nda görüşmeler yapmıştır. Sanatçı bu doğrultuda savaş trajedisiyle ilgili sığınmacılar’la yaptığı konuşmaları, yazılı belgeler ve ses kayıtları halinde toplamıştır. Sonraki aşamada yerleştirme olarak uygulanan bu eserde, sanatçı 800 adet kavanoz kullanmış ve sergi alanda bulunan raflar üzerine yerleştirmiştir. Yanyana dizilen bu kavanozlar suyla doldurup içlerine basında konuyla ilgili çıkan haberlerin fotokopileri konulmuştur. Hale Tenger “Dezente Totenwache/Nezih Ölüm Gardiyanları” çalışmasıyla, rasyonelliğin yanında duygular ve içgüdülerle bir etkileşim alanı yaratmıştır (Yıldız, 2008).



**Şekil 13: Nezih Ölüm Gardiyanları, Galeri Nev, İstanbul, Türkiye,1994**



**Şekil 14: Nezih Ölüm Gardiyanları, Galeri Nev, İstanbul, Türkiye,1994**

---

Artdog İstanbul. [06.21.2021]. 2019. Hale Tenger.  
<https://www.artdogistanbul.com/sanatcilar/hale-tenger.htm>

### **5.1.8. Nezaket Ekici (d.1970)**

Nezaket Ekici 1970 yılında Kırşehir’de doğmuştur. Sanatçı 1973 yılından beri Almanya’da yaşamış, 2000 yılında Münih Güzel Sanatlar Akademisi’nde heykel üzerine yaptığı lisansını bitirmiş ve Ludwig Maximilian Üniversitesi’nde sanat

pedagojisi ve sanat tarihi dalında yüksek lisansını tamamlamıştır. Ekici 2000-2004 yılları arasında, Marina Abramovic'le çalışarak Braunschweig Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda Performans Sanatı dalında ikinci yüksek lisansını almıştır. Performans ağırlıklı yapıtlar ortaya koyan sanatçı, beden özellikle de kadın bedenini birçok yönden ele almıştır. Çalışmalarında izleyicileriyle etkileşime giren sanatçı, bedenini bir ifade aracı olarak kullanmış ve cinsiyet ayrımı, ırk, din, kimlik, özgürlük gibi kavramlar üzerinden yoğunlaşmıştır. Sanatçı günlük yaşamdaki durumları, sosyal, siyasal ve kültürel olguları, içinde bulunduğu mekanla ilişkilendirmiştir. Ekici, eylemci olarak nitelendirilebilecek performanslarında arzu, tutku ve düşüncelerini yalın bir şekilde izleyicisine aktarmaya çalışmıştır. Devinim, zaman, mekan ve bedeninde yer aldığı bu tamamlayıcı unsurlara çalışmalarında yer veren sanatçı, izleyicilerine yeni düşünme olanakları sağlamıştır (Hayal ve Hakikat, 2011-2012, 186).

2006 yılında katıldığı Birinci Sinop Bienalinde Ekici, bedenini oldukça zorlayan performanslarından birini sergilemiştir. Sanatçı, "Atropos/Öfke" adlı bu performansını Sinop kadın hapisanesinde ortaya koymuştur. Bu Performansta sanatçının saçları gergin bir şekilde çekilerek, yüksek olan binanın tavanına asılmıştır. Bir saat süren performans boyunca saç tavana asılı kalan sanatçı, acı çekerek kendini bulunduğu durumdan kurtarmaya çalışmıştır. Böylece Ekici, izleyicilerinin önünde gerilim yüklü bir performansı gözler önüne sermiştir. Bu çalışmasıyla sanatçı çile, yas, hüznün, baskı konularına vurgu yaparak, eskiden hapisane olan performans mekanında yapılan işkencelere gönderme yapmıştır. Bu performans sanatçı tarafından başka yerlerde de tekrardan uygulanmıştır (Merewether, 2021, 269).





**Şekil 15: “öfke”, performans,  
1. Sinop Bienali, Sinop,  
Türkiye, 2006**



**Şekil 16: “öfke”, performans, 1. Sinop  
Bienali, Sinop, Türkiye, 2006**

---

Ekici, N. [06.21.2021]. Nezaket Ekici. <http://www.ekici-art.de>

### **5.1.9. Ebru Özseçen (d.1971)**

Ebru Özseçen, 1971 yılında İzmir’de doğmuştur. Sanatçı 1994 yılında Bilkent Üniversitesi iç mimarlık ve çevre tasarımı bölümünde lisansını ve 1996 yılında Güzel Sanatlar Fakültesi’nde yüksek lisansını tamamlamıştır. Özseçen yüksek lisansının ardından 1998’de Amsterdam Rijks Akademisinde eğitimine devam etmiştir. Sanatçı fotoğraf, video, performans ve ses gibi farklı elemanları çalışmalarında kullanmıştır. Mekan ve beden ilişkisini, sosyolojik ve psikolojik açılardan inceleyen Özseçen, kamusal alan ve iç mekanlarda da tasarımlar yapmıştır. Bu doğrultuda sanatçı, görsel sanatlar alanındaki tecrübelerini Mimariyle de ilişkilendirmiştir. Sanatçı, çalışmalarında toplumun bireysel hafızasını, figür ve soyutlama, iç ve dış, kamusal ve özel arasındaki karşıtlıkları konu edinmiştir. Pek çok işinde zanaatkarlık geleneğine önem veren sanatçı, sıradan nesne ve durumlara yeni anlamlar yüklemiştir. Özseçen bu dönüştürmelerde belirli olan algı, oran, zaman ve mekan gibi olgularada değinmiştir (Hayal ve Hakikat, 2011-2012, 188-189).

“Jaw Breaker/Çenekıran” adlı eser, 2008 yılında Ebru Özseçen tarafından video olarak gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada sanatçı, İngiltere Dover’de genç bir kadının elinde ilk defa gördüğü çenekıran adlı yuvarlak olan sert şeker’den esinlenmiştir. Sanatçı videoda bir kadını yumurta şeklindeki büyük bir çenekıranı, ağzına alırken görüntülemiştir. Sert yapısından dolayı erimesi zor olan bu şekerle kadının

sürdüğü takıntılı ilişki ve tekrarlanan hareketler, cinsel çağrışmalara yol açan görselleri ortaya koymuştur. Özseçen, bu nesnenin üretim aşamalarında çalışmanın araştırma sürecine dahil ederek endüstriyel tasarım stratejilerine de yer vermiştir. Böylece çenekıran projesi video, afiş, grafik ve nesnelerin oluşturduğu bir videoya dönüşmüştür. Özseçen bu çalışmasında cinsiyet, haz ve şehvet gibi konulara değinerek, derin ve anlamlı olan bir eser sergilemiştir (Hayal ve Hakikat, 2011-2012, 188-189).



**Şekil 17: “Çene Kıran”,  
Berin, Almanya, 2009**



**Şekil 18: “Çene Kıran”,  
Berlin, Almanya, 2009**

---

Özseçen, E. [06.21.2021]. Ebru Özseçen <http://ebruozsecen.net>

#### **5.1.10. Bengü Karaduman (d.1974)**

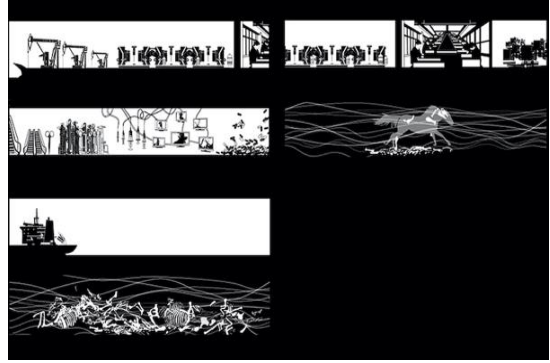
Bengü Karaduman 1974 yılında Almanya’da doğmuştur. Sanatçı 1977 senesinde Mirnar Sinan Üniversitesinin sahne ve gösteri sanatları bölümünden mezun olmuştur. Almanya’ya geri dönen sanatçı, Saarbrücken’de yeni medya üzerine yaptığı eğitimini 2004 yılında tamamlamıştır. Desen, heykel, video ve yerleştirme gibi birçok disiplini birarada kullanan Karaduman, çalışmalarında çok katmanlı olan gerçeklik algısının doğasına dikkat çekmiştir. Sanatçı eserlerinde bireysel olarak, insanların yaşamında karşılaştıkları somut durumları yeniden tanımlamaya çalışmıştır. Karaduman değişken olan gerçeklerin yapısından esinlenerek, algının görme ve ayrıştırma biçimleri üzerine odaklanmıştır (Hayal ve Hakikat, 2011-2012, 194).

Bengü Karaduman tarafından yapılan “Hepimiz Aynı Gemideyiz/ We are All in the Same Boat” adlı eser, 2012 yılında video enstalasyon olarak İstanbul Modern Sergi

alanında izleyicilere sunulmuştur. Çalışma, sergi mekanında üst üste iki ayrı video düzlemi halinde gösterilmiştir. Video enstalasyonunun üst bölümünde yolculuk eden gemi ve alt bölümde ise su altında yüzen atların görüntüleri sergilenmiştir. Eserin üst düzlemi günümüzde var olan ekonomik sistemin ürettiği ürünlerini ve bu ürünlerin yapım süreçlerini gösterirken, alt kısımda su altında yüzen atları göstermiştir. Sanatçı çalışmasında günümüz politik ekonomisini temsil eden fayton atlarının gerçek yaşam hikayelerinden esinlenerek, bu sistemde insanların çalışarak verdikleri emeğin yanı sıra, Canlarının da tüketildiği gerçeğine vurgu yapmıştır. Karaduman endüstriyel üretim ve tüketim süreçlerine odaklandığı bu eserde, günümüz insanın, içinde bulunduğu sistemin ayakta tuttuğu tüm mekanizmalarıyla ne şekilde yüzleşeceğini sorgulamıştır (Ödekan, 2012).



**Şekil 19: “Hepimiz Aynı Gemideyiz”,  
İstanbul Modern, İstanbul, Türkiye,  
2012**



**Şekil 20: “Hepimiz Aynı Gemideyiz”,  
İstanbul Modern, İstanbul, Türkiye,  
2012**

---

Karaduman, B. [06.21.2021]. Bengü Karaduman. <http://www.bengue.net>

## **5.2. Çalışma Sürecinde İran'dan Seçilen Kadın Sanatçılar ve sanat eserleri**

### **5.2.1. Monir Shahroudy Farmanfarmaian (1924-2019)**

Monir Shahroudy Farmanfarmaian 1924 yılında Kazvin'de doğmuştur. İran güncel sanatının öncü temsilcilerinden biri olan Farmanfarmaian, 1944 yılında Tahran Güzel Sanatlar Üniversitesinde eğitimini bitirdikten sonra, İkinci Dünya Savaşı sırasında (1939-1945) Amerika'ya göç etmiştir. Sanatçı 1945 yılında Cornell Üniversitesi ve 1949 yılında Moda üzerine okuduğu New York Parsons Tasarım Okulu'ndan mezun olmuştur. Sanat eğitimiyle birlikte cebir ve geometri dersleri alan Monir, geometrik formları, tasarımlarının temeli olarak kullanmıştır. Sanatçı kendi ülkesine ait olan geleneksel ve yöresel sanat motifleri, el sanatları, halı

desenleri, mimari yapıları, kaşı-kari, ayne-kari ve mukarnaslardan esinlenerek çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Monirin Farmanfarmaian'ın çalışmalarının bilinen ögesi olan ve esere kavramsal bir boyut kazandıran ayna parçaları İran geleneklerini, Modern sanat'la birleştirmiştir. İran geleneksel süslerine yeni ve Modern bir kimlik kazandıran sanatçı, çalışmalarında tekstil tasarım, resim, heykel ve enstalasyon gibi farklı sanat disiplinlerini kullanmıştır. Sanatçı yapıtlarında geometrik biçimlerin oluşturduğu farklı kompozisyonlarla, formların fiziksel hareketi üzerine odaklanmıştır. Sanatçının görsel zekadan ilham alınmış eserleri sufizm, gökbilim ve astronomiyle de ilişkilendirilmiştir (Sami Azar, 2016, 14, 20).

2009 yılında sergilediği "Lightning for Neda" adlı çalışmasında, Monir 300 x 1200 x 25cm boyutlarından oluşan altı panel kullanmıştır. Sanatçı, ayna mozaik tekniğini kullandığı her panelde 4000 ayna parçasına yer vermiştir. Ayna parçalarını ritmik bir şekilde yanyana dizen Monir, eserin temel ögesi olarak Altıgen formunu kullanmıştır. İslam geometrisinde önemli bir form sayılan Altıgen, sanatçıya göre insanlarda mistik ve gizemli çağrışımlara yol açan bir biçim olmuştur. Altıgen biçimi, altı yönüyle, yukarı, aşağı, arkayı, önü, solu ve sağı işaretleyerek, cömertlik, sabır, öz disiplin, azim, anlayış ve şefkat gibi altı erdemnin sembolü olmuştur. Eserler'de ayna parçalarından oluşan ve dış dünyayı gösteren bu Modern düzeyler, izleyicilerin yüzleri ve görsellerini yansıtmıştır. Her çalışmada farklı biçimlerle, bir araya gelen ayna parçaların yansımaları değişerek yeni bir eser ortaya çıkmıştır. Ayna parçalarının yansımaları tüm mekana yayılarak, izleyicilere eserin içinde olma algısını yaratmışlardır. Monir eserlerinde ayna, renk, ışık ve el sanatlarını bir arada kullanarak, ülkesini temsil eden geleneksel motifleri ve teknikleri minimal bir dille göstermeye çalışmıştır (Balaghi, 2014).



**Şekil 21: “Lightning for Neda”,  
Queensland Sanat Galerisi, South  
Brisbane, Avustralya, 2009**



**Şekil 22: “Lightning for Neda”,  
Queensland Sanat Galerisi, South  
Brisbane, Avustralya, 2009**

Farmanfarmaian, M. [06.21.2021]. Monir Farmanfarmaian. <https://www.monirff.com>

### **5.2.2. Shirin Neshat (d.1957)**

1957 yılında Kazvin’de doğan Şirin Neşat, Tahran Güzel Sanatlar Üniversitesinden mezun olduktan sonra, 1974 yılında Amerika’ya gitmiş ve Kaliforniya Üniversitesinde sanat eğitimine devam etmiştir. Teknik açıdan çalışmalarına fotoğraf serileriyle başlayan Neşat daha sonra video enstalasyonları ve film yapımında yönelmiştir. Sanatı insanlarla irtibata geçen bir araç olarak gören sanatçı, eserlerinde 1979 senesinde gerçekleşen İran İslam devrimi öncesi ve sonrasına dair toplumsal ve politik değişimlere, cinsiyet ayrımcılığına, aidiyet, göç, din ve sürgün gibi konulara yer vermiştir. Sanatçı çektiği fotoğraflarda Müslüman kadınların İslam toplumundaki konumlarına vurgu yaparak, ülkesine ait olan siyasal ve sosyal değişimleri sanatla ilişkilendirmiştir. Erkek-kadın, ölüm-yaşam, geleneksellik-Modernite gibi karşıt kavramları da ele alan Neşat, çalışmalarında tezat kavramını ön plana çıkarmıştır. Bu kavram, sanatçının yapıtlarında kontrastı olan görseller ve siyah-beyaz kareler aracılığıyla gösterilmiştir. Form ve konu açısından avangard sayılan çalışmalarında ilk olarak İran’ı konu alan sanatçı, küresel bir olguya dönüşen olayları da konularına dahil etmiştir. Bu doğrultuda konu olarak ülkesi dışına çıkan Neşat, Orta Doğu ve Batı’ya da ilgi göstermiştir. İran edebiyatından esinlenen sanatçı, kreatif bir bakışla şiir, tezhip ve dini metinleri, kara kalem tarzıyla eserlerinde kullanmıştır. Neşat’ın videoları düşünsel açıdan şiirsel ve irfani olarak kurgulanmıştır. Sanatçı otobiografik hikayeleri ve kavramsal çalışmalarıyla özgürlük, demokrasi ve kadın hakları için mücadele etmiştir (Keshmirshakan, 2011, 449).



Şirin Neşat tarafından 1999'da yapılan "Rapture/Mest olma" enstalasyon, İslam kültüründeki kadın ve erkek ayrımcılığına dikkat çeken bir eser olmuştur. Kadın, din ve İslam toplumunun katı kurallarını yansıtmakta olan bu video, iki karşıt projeksiyondan oluşmuştur. Çekimlerinin Fas'da gerçekleştiği video, siyah beyaz görseller olarak erkek ve kadınları toplu bir şekilde göstermiştir. Bir sahnede erkekler kale ortamında gösterilirken, diğerinde kadınlar örtünmüş bir şekilde çölde gösterilmişlerdir. Erkekler şehir görüntüsü olan bir yerde ritüellerle ilgili ibadetler yaparken, kadınlar Chadour denilen siyah ortularıyla doğada/çöl ortamında yayılmaya başlamış ve denize doğru yol almışlardır. Videodaki akımdan dolayı, seyirci iki sahne arasında kalmıştır. Sanatçıya göre İslam'ın patriarkal kültüründe erkek güç ve geleneği temsil ederken, kadın korunma ve hapsedilmeyi simgelemiştir. Sanatçı videonun son planında çölden denize doğru yol almakta olan kadınların kayığa binerek, erkeklerin tahakküm sürdüğü baskın ortamdaki uzaklaşıp özgürlüğe doğru yol aldıklarını göstermeye çalışmıştır (Danto, 2000).



**Şekil 23: "Rapture", Video enstalasyon, Fas, 1999**



**Şekil 24: "Rapture", Video enstalasyon, Fas, 1999**

Neshat, SH. [06.21.2021].1999. Rapture. The Broad. <https://www.thebroad.org/art/shirin-neshat/rapture> Neshat, SH. [06.21.2021]. 2014. Art of Resistance, Iran. Middle East Revised. <https://middleeastrevised.com/2014/07/28/rapture-shirin-neshat/>

### 5.2.3. Mandana Moghaddam (d.1962)

1962 yılında Tahran'da doğan Mandana Moghaddam, İran enstalasyon sanat alanının önde gelen isimlerinden biri olmuştur. 1979 yılında İran İslam Cumhuriyeti devriminden sonra bazı siyasi sebeplerden dolayı eğitimini tamamlayamadan, 1983 yılında İran-İrak savaşı (1980-1988) sırasında ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Sanatçı, lisans eğitimini İsveç Dömen Güzel Sanatlar Okulu ve yüksek lisansını sanat teorisi üzerine Gothenburg, Valand Güzel Sanatlar Üniversitesinde

tamamlamıştır. İran İslam Cumhuriyeti devrimi sırasında İran’da bulunan sanatçı, ortamın gerginliği ve trajedisine tanık olmuş ve sonrasında bu duyguları eserlerine yansıtmıştır. Sanatçı iletişim, hafıza, cinsiyet, ayrımcılık ve yabancılaşma gibi konuların yanı sıra, İran toplumunu paradoksal açılardan ele almıştır. Dünyada birlik ve barış üzerine çalışmalar yapan Moghaddam, kültürler arası diyaloglar ve iletişim yollarını arayarak, ülkeler arasındaki yabancılaşmayı yok etmeye çalışmıştır. Sanatçı günümüzde çalışmalarına İran ve İsveç’te devam etmektedir (Keshmirshekan, 2011, 456).

Mandana Moghaddam 2005 yılında İran çağdaş sanatını temsil etmek adına katıldığı 51. Venedik Bienalinde “Chelgis II” adlı enstalasyonunu sergilemiştir. Sanatçı farklı çalışmalardan oluşan “Chel Gis” serisinde, ülkesine ait olan bir folklor’dan ilham almıştır. Beş kısımdan oluşan bu serinin ele alındığı “Chelgis II” çalışmasında, sanatçı iki farklı malzeme kullanmıştır. Uygulamasında sert ve soğuk betona karşı zarif ve canlı bir varlığa ait olan saç tellerini kullanan sanatçı, paradoksal bir durum yaratmaya çalışmıştır. Sergi mekanının tavanından asılı olan 4 saç örgüsü, uçlara doğru ağır ve büyük boyutlu beton bir küpün içine gömülmüş ve yükü taşımak görevini üstlenmişlerdir. Saç tellerin arasına örülen kırmızı kurdele ise kan simgesi olarak kullanılmıştır. Sanatçı bu uygulamada kadınların doğal saç tellerini kullanarak, organik materyali eserlerine dahil etmiştir. Bu çalışmada kadınların saçlarıyla olan bağı vurgulayan sanatçı günümüzde İran devletinin örtünmeyle ilgili katı yasalarına gönderme yapmıştır. Moghaddam örtünme konusunu ve kamusal alanlarda/yerlerde saçlarını kapatmak zorunda kalan kadınların konumunu ele alarak, ülkesinde var olan cinsiyet ayrımcılığını sorgulamıştır (Keshmirshekan, 2011, 456).



**Şekil 25: “Chel Gis II”, 51. Venedik Bienali, Venedik, İtalya, 2005**



**Şekil 26: “Chel Gis II”, 51. Venedik Bienali, Venedik, İtalya, 2005**

---

Moghaddam, M. [06.21.2021]. Mandana Moghaddam. <http://www.mandana-moghaddam.com>

#### **5.2.4. Bita Fayyazi (d.1962)**

1962 yılında Tahran’da doğan Bita Fayyazi İngiltere’de aldığı sanat eğitiminin ardından, 1980 yılında İran’a geri dönmüştür. Sanatçının etrafındaki nesnelere, doğaya ve canlı varlıklara sanat eserlerinin esin kaynağı olmuşlardır. Çalışmasının ilk evresinde seramik ve heykel alanlarında eser yaratan Bita Fayyazi, daha sonra enstalasyon yapımlarına yönelmiştir. Fayyazi yapıtlarına hazır nesneyi dahil ederek, İran heykel sanatında yeniliklerin oluşmasına yol açmıştır. Yarattığı eserlerde kavramın ön plana çıkmasına önem veren sanatçı, sanat öbjesinden uzaklaşarak izleyicilerini düşünmeye davet etmiştir. Sanat dünyasının dışında kalan, yoldan geçen insanlar, okuldan gelen öğrenciler, sürücüler, mağaza sahipleri ve belediye çalışanlarının oluşturduğu geniş bir kitleye hitap eden Fayyazi, çalışmalarını galeriler ve müzelerin dışına taşıyarak sokaklarda sergilemiştir. Modern ve Postmodern yaşam tarzını sorgulayan sanatçı çerçeveye sığmayan ama akıllarda kalan çalışmalarını her fırsatta izleyicilerine sunmuştur. Sanatçı, ülkesinde o güne kadar sanat izleyicilerine empoze edilen kalıpları sorgulamış ve derin anlamları keşfetmelerine olanak sağlamıştır. Bu doğrultuda Fayyazi, izleyicisinden insanların arasındaki ilişkileri, davranış paradigmalarını ve var olan olguları sorgulamalarını istemiştir. Sanatçı eserlerinde, bu tür konuların yanında ölüm, yaşam, yalnızlık, mutluluk ve Modern hayatın makineselleşmesi gibi konulara da yer vermiştir (Keshmirshakan, 2011, 332).



Fayyazi 2005 yılında “Taghdir/Kismet”, adlı çalışmasıyla katıldığı 51. Venedik Bienalinde İran’ı temsil etmiştir. Sanatçı sergi mekanında yarattığı altın renkli yeni doğan bebek heykellerini yanyana havada asılı olarak sergilemiştir. Farklı yüksekliklerle havada asılı olan altın bebeklerin alt kısmında ise altın renkte olan iki boyutlu figürler zemin üzerine monte edilmiştir. Sanatçı bu çalışmada Bosna Hersek savaşı sırasında (1992-1995) silahla göğsünden vurularak öldürülen bir çocuğun defn ediliş sahnesinden esinlenmiştir. Sanatçı yaptığı bu yerleştirmesinde savaş sırasında canlarını kaybeden çocuklara vurgu yapmıştır. Bita Fayyazi öldürülerek bedenleri ve özlerinden mahrum kalan, kırılmış parçalara dönüşen bebekleri ve onları doğurana simgeleyen ezilmiş anne figürleriyle, dünyada vuku bulan trajedinin örneğini sanat aracılığıyla göstermeye çalışmıştır (Ayad, 2010,101).



**Şekil 27: “TAGHDİR” 51. Venedik Bienalı, Venedik, İtalya, 2005**



**Şekil 28: “TAGHDİR” 51. Venedik Bienalı, Venedik, İtalya 2005**

---

Fayyazi, B. [06.21.2021]. 2005. 51. Venedik Bienali. Fayyazi, B., <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien51/eng/irn/img-03.htm>

### **5.2.5. Parastou Forouhar (d.1962)**

Parastou Forouhar 1962 yılında Tahran’da doğmuştur. Sanatçı 1990 yılında Tahran Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim bölümünden mezun olduktan sonra, İran’ın 1980’lerdeki zor koşulları ve sansür dolu ortamından uzaklaşmak istemiştir. Forouhar bir sanatçı olarak eserlerini özgürce yaratmak için ülkesini terk ederek Almanya’ya göç etmiştir. Sanatçı yüksek lisansını 1994 yılında Offenbach Sanat ve Tasarım Üniversitesinde tamamlamıştır. Kavramsl Sanatçı ve yazar olan Parastou Forouhar resim, animasyon, fotoğraf, video ve enstalasyon gibi farklı sanat disiplinlerini bir arada kullanmıştır. Hayatında yaşadığı siyasi olaylarından dolayı kayıp, acı ve şiddet kavramlarına yoğunluk veren sanatçı, İran toplumu üzerine

çalışmalar yapmıştır. Ev, göç, hafıza, kültürel kimlik, kadın hakları ve sosyo-politik temalarda çalıştığı konular arasında olmuştur. Sanatçı çalışmalarında geçmişine ait olan hatıralar, gelenekler ve motiflerden esinlenmiştir. Forouhar'ın İran minyatürünü anımsatan, güzel ve orantılı nakışlar halinde gözükten resimleri, keskin nesnelere, saldırma, işkence ve öldürme tasvirlerinden oluşan detaylar olmuştur. Sanatçı bu şekilde paradoksal çalışmalar ortaya koymuştur (Keshmirshakan, 2011, 459).

Parastou Forouhar'ın en eski çalışmalarından biri olan "Otaghe Maktub/Yazılı Oda" ilk defa 1995 yılında gerçekleştirilmiştir. Dünyanın birçok yerinde uygulanan bu eser, iç mekanda kullanılan ritmik bir kaligrafi halinde sergilenmiştir. Bu uygulamada her yeri beyaza boyanmış bir iç mekanın tüm yüzeyleri, farklı açılardan yazılmıştır. İç mekanın duvarları, tavanı ve zemininde tekrarlanan ve birbirine giren yazılar herhangi bir anlam taşımamışlardır. Sanatçı tarafından alanın bazı yerlerinde yazıların arasında yerleştirilen küçük beyaz topların üzerinde de aynı yazılar tekrar edilmiştir. Hazır nesnelere olarak kullanılan bu toplar sanat ve gündelikliğin sınırını kaldırmak ve alışkanlıkları sorgulamak için kullanılmışlardır. Bu çalışmada yazıyı asıl işlevi ve okunabilir özelliğinden ayırıp görsele çeviren Forouhar'ın amacı, metinleri formlara dönüştürerek tüm alanı ele geçirmesi olmuştur. Sanatçıya göre hafızada saklı olan anadili yeni bir yere göç edildiğinde gündelikliğini kaybederek bir anıya ve görsele dönüşür. Ancak yeni bir yere göç eden kişi kendine ait olan şeylerle o yere izler bırakarak, mekanı tekrardan yaratmaya çalışır. Bu eserde mekansallık ve bellek olgusunu irdeleyen sanatçı göç kavramına vurgu yapmıştır (Karentzos, 2011).



**Şekil 29: "Written Room" The Mattress Factory Art Museum, Pittsburgh, Pennsylvania, 2012**



**Şekil 30: "Written Room" The Mattress Factory Art Museum, Pittsburgh, Pennsylvania, 2012**

Forouhar, P. [06.21.2021].Parastou Forouhar. <https://www.parastou-forouhar.de>

### 5.2.6. Rozita Sharafjahan (d.1962)

1962’de Tahran’da doğan Rozita Sharafjahan Tahran Güzel Sanatlar Üniversitesinde Resim üzerine yaptığı lisans eğitimini 1991 yılında bitirmiştir. Yüksek lisansını 1995 yılında aynı üniversitede tamamlayan sanatçı heykel, resim, video, enstalasyon ve performans alanlarında eserler yaratmıştır. Sanatçı İran devriminden sonra ilk avangard sanat toplumlarından biri olan +30 sanat grubunun üyesi olmuştur. Sharafjahan 2001 yılında İran’ın devrimden sonraki ilk avangard galerilerden birini açarak kavramsal sanat alanına destekte bulunmuştur. “Tarrahane Azad” isimli bu galeri, sonraki dönemlerde kavramsal sanatçıların belirlenmesinde önemli rol oynamıştır. Devrimden önce İran’ın siyasi olaylarına ve devrimden sonra başlayan İran-İrak (1980-1988) savaş döneminin zor koşullarına şahit olan Rozita Sharafjahan bıçak, mermi, taş ve füze gibi savaş ve şiddet göstergesi olan görselleri, çalışmalarına dahil etmiştir. Ülke koşullarından dolayı İran için zor, baskılı ve sansür dolu bir dönem olan 1980’li yıllarda, sanatçı fotoğraf tekniğine yönelmiştir. Bu dönemde yenilikçi bir sanatçı olarak Sharafjahan, sergi alanını kaplayan büyük boy fotoğrafların üzerine resim çizip, ses ve hazır nesnelere mekana ekleyerek kavramsal bir ortam yaratmaya çalışmıştır. Sanatçı İran devriminden sonra ülke içinde, yapıtlarında kadın figürüne yer veren ilk sanatçılardan biri olmuştur. İzleyiciyle iletişime geçmek için en iyi tekniğin video çalışmaları olduğuna inanan sanatçı, sonraki eserlerinde estetiği ikinci plana alarak, kavrama yönelik video enstalasyonları yaratmıştır. Sanatçı İran edebiyatı ve şiirine ilgi göstererek sözel ve görsel kurguları video enstalasyonlarında kullanmıştır (Keshmirshekan, 2011, 385).

Rozita Sharafjahan’ın “İt Deprived Me of The Song” video enstalasyonu 2010 yılında yapılmıştır. Siyah beyaz sahnelerden oluşan “İt deprived me of the song” ekspersif bir eser olarak ülkedeki kaos dönemini yansıtmıştır. Çalışma hareket, ışık ve form açısından, kontrastı olan ardarda değişen sahnelerden yapılmıştır. Bu sahneler çoğu yerde kadınların ve erkeklerin fotoğrafları ya da kısa çekimli videolarının bir araya gelmesinden oluşmuştur. Silah, bıçak, tapanca ve işkence aletlerinin görüntülediği videoya tedirgin edici sesler de eklenmiştir. Tehdit, korku, baskı, şiddet ve ölümü anlatan çalışma devrim idealizmine sahip olan sanatçının İran devrimi ve savaş dönemine ait içsel duygularını yansıtmıştır (Keshmirshekan, 2011, 385).



**Şekil 31: “It Deprived me of the Song”, Tahran, İran, 2010**



**Şekil 32: “It Deprived me of the Song”, Tahran, İran, 2010**

Treibsand, S. [06.21.2021]. Rozita Sharafjahan. 2010. It Depreved Me of The Song. <https://vimeo.com/184035346>

### **5.2.7. Neda Razavipour (d.1969)**

Neda Razavipour 1969 senesinde Tahran’da doğmuştur. Sanatçı lisans eğitimini Paris Sorbon Güzel Sanatlar üniversitesi’nde tamamladıktan sonra, ENSAD Paris Dekoratif Sanatlar Okulunda Sahne Tasarımı üzerine yüksek lisansını yapmıştır. Neda Razavipour sahne tasarımı, resim, fotoğraf, video, arazi sanat, performans ve enstalasyon gibi farklı alanlarda çalışmıştır. Genel olarak çalışmalarında gündelik olaylara ve toplumda saklı olan olgulara yer veren sanatçı, daha sonraki performanslarında denge ve dengesizlik kavramına odaklanmıştır. Razavipour çeşitli medyaları kullanarak sanat izleyicilerini eylemsiz bir şekilde sıradan biri olma kalıbından çıkartıp, sanata katılımcı bir şekilde yaklaşmalarını istemiştir. Sanatçı tiyatro gibi İran’ın çeşitli sanat alanlarında çalışmakta olan sanatçı, düşüncelerini farklı sanat anlayışlarla ortaya koymaya çalışmıştır (Keshmirshekan, 2011, 332).

“Self service/Self Servis” projesi ilk olarak 2009 yılında Tahran Tarrahane Azad galerisinde sergilenmiştir. Bu performans galeri mekanında yere serili olan el dokumalı İran halıları ve halıların yanında duvara monte edilen uzun bir ipe takılan makaslarla gerçekleştirilmiştir. İzleyicilerin katılımıyla başlayan bu performans’ta, sanatçı mekanda bulunan insanlardan halıları kesmelerini istemiştir. Bu istek üzerine galeride bulunan izleyiciler, sanatçı tarafından belirtilen kurallara uyararak kesilen parçaları önceden hazırlanan ve üzerinde performansla ilgili bir metni olan paketlere koyarak kendileriyle götürmüşlerdir. Sergide kullanılan paket üzerine bu metin yazılmıştır: Aglaion’un oğlu Leontius bir gün Piraeus’ten döndüğünde şehrin kuzey

duvarının yanından geçerken, meydanda birkaç tane idam edilmiş cansız beden görmüştür. Onlara yaklaşıp bakmak istemiştir ancak içindeki his onu durdurmuştur. Elleriyle gözlerini kapatan adam bir anda gözlerini açarak, ölülerin tarafına gitmiş ve bahtsız gözlerim bakabildiğiniz kadar bu güzel manzaraya bakın ve zevk alın demiştir (Plato-Cumhuriyet-Kitab IV).

Bicak, makas ve keskin eşyaları kullanarak sanat eserini parçalamak eylemi 1950lerin sonundan beri performans sanat alanında defalarca uygulanmıştır. Sanat izleyicilerinin katılımıyla bütünleşen bu uygulamalar günümüz insanında var olan sahiplenme duygusu, bireysel ve toplumsal şiddete vurgu yapmıştır. Bu doğrultuda Neda Razavipour tarafından gerçekleştirilen “Self service” performansında, İran’lıların kültüründe çok önemli bir objenin simgesi olarak halı kullanılmıştır. İzleyiciler bu denli kıymetli olan bir el sanatını parçalayarak hem gelenekselliğin belirttiği çerçeveyi yıkmış hem de içlerindeki kontrolsüz öfkeyi özgür bırakmışlardır. Sanatçı bu çalışmada insanların bilinç altındaki yok etme güdülerine vurgu yapmıştır. Bu uygulama sanatçı tarafından tekrar edilerek Gothenburg, Delhi ve Paris’de sergilenmiştir (Keshmirshakan, 2011, 364).



**Şekil 33: “Self Service”,  
Tarrahane Azad Galerisi,  
Tahran, İran, 2009**



**Şekil 34: “Self Service”, Tarrahane  
Azad Galerisi, Tahran, İran, 2009**

---

Pazooki, L.[06.21.2021]. Leila Pazooki. <https://www.leilapazooki.com>

### **5.2.8. Jinoos Taghizadeh (d.1971)**

Jinoos Taghizadeh 1971 yılında Tahran’da doğmuştur. Sanatçı 1988 yılında, lisansını Garfik Tasarım ve 2000 yılında yüksek lisansını Heykel üzerine okuduğu

Tahran Güzel Sanatlar Üniveritesinden mezun olmuştur. Ressam ve kavramsal sanatçı olarak tanınan Jinoos Taghizadeh eserlerinde şiir, resim, heykel, sokak performansları, video ve enstalasyonlarla ilgili birçok çalışma yapmıştır. Taghizadeh yaptığı çalışmalarıyla İran İslam Cumhuriyeti devriminden sonraki dönemde Tahran'ın ilk kavramsal sergisilerinden birini gerçekleştirmiştir. Sanatı zihinsel bir plan olarak gören sanatçı eserlerinde kültürel, siyasal ve sosyal konulara değinerek, ülkesinde siyasi kişilerin öldürülmesi, doğal çevrenin yok edilmesi, nadir hayvan türlerinin soylarının tükenmesi, tarihi mirasların tahrib edilmesi gibi resmi kaynaklarda bulunmayan konulara vurgu yapmıştır (Keshmirshakan, 2011, 379, 385).

“Nazr/adak” adlı eser, sanatçının 2002 yılında İsfahan'da gerçekleştirdiği bir performans olmuştur. Adakların her zaman ayinlerle beraber oluşu fikrinden esinlenen sanatçı bu performansı İran ritüelleriyle ilgilendirmiştir. İran tarihinin en önemli yerlerinden biri olan, büyük meydan, saray ve camilerden oluşan Naghsh'e-Jahan/Nakşi Cihan bu performansın uygulandığı mekan olarak seçilmiştir. Sheikh Lotfollah/Şeyh Lütfüllah camisinin önünde 10 metre uzunluğunda bir sofraya serilmiştir. Bu sofranın üzerine 7 dolu kutudan oluşan temiz ve yıkanmış armutlar adak olarak dizilmiştir. Performans boyunca alanda doluşan insanlar sofranın etrafına toplanarak kendilerine düşen paylarını almış ve oradan uzaklaşmışlardır. Çalışmanın sonunda kullanılan meyvelerin hepsi tükenmiş ve sofraya bomboş bir halde caminin önünde bırakılmıştır. Çalışmada sanatçının bu mekanı seçme sebebi caminin minaresiz oluşudur (İslam dünyasında camilerin minareleri erkekleri ve kubbe kadını simgeleyen elemanlar olmuşlardır). Yine aynı şekilde sanatçının adak olarak armut seçme sebebi ise meyvenin sahip olduğu dairesel formlar ve kadın figürünü andıran biçimi olmuştur. Sanatçı uyguladığı performansıyla İranlıların geleneksel törenlerini başka bir açıdan irdelemiştir (Thaghizadeh, 2017).





**Şekil 35: “Nazr”, İsfahan, İnan, 2002**



**Şekil 36: “Nazr”, İsfahan, İnan, 2002**

Taghizadeh, J. [06.21.2021]. Jinoos Taghizadeh. <http://jinoostaghizadeh.com/>

### **5.2.9. Leila Pazooki (d.1977)**

1977 yılında Tahran’da doğan Leila Pazooki sanat eğitimine Tahran Güzel Sanatlar Üniversitesinde resim üzerine başlamış ve 2000 yılında lisansını bitirmiştir. Sanatçı 2007 yılında yüksek lisans için giittiği Almanya’daki Berlin Weissensee Sanat Kolejinin Heykel bölümünden mezun olmuştur. Ressam, fotoğrafçı, grafiker, heykeltıraş ve kavramsal sanatçı olarak çalışan Pazooki, dünyanın farklı yerlerinde birçok uygulama yapmıştır. Batı’nın sanat dünyasına hakim olan sistemin Batılı olmayan sanatçıya karşı olan bakış açısını eleştiren sanatçı, renkli ve neon ışıklardan oluşan enstalasyonlarıyla tanınmıştır. Pazooki İran’ın pisko-sosyal alanlarına yönelerek örtünme zorunluluğu olan İranlı kadınların, Modern giyim tarzı ve klasik sanatsal eserlerde bulunan kadın görsellerine yapılan sansürleri irdelemiştir. Böylelikle sınırlayıcı bir faktörü estetiğe çeviren toplumun ve bu olgunun kültürle olan bağlantısını incelemiştir (Keshmirshekan, 2011, 473).

Leila Pazooki 2010 yılında “Fair Trade/Adil ticaret” adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. 3 bölümden oluşan projenin ele alındığı kısım ise, Çin’de bir resim yarışması olarak düzenlenmiştir. Bu yarışma insanların kopyalama yeteneğini olduğu Dafen adlı köyde uygulanmıştır. Yarışma sürecinde Lucas Cranach the Elder’zin ‘Allegory of Justice’ adlı eseri, katılan 100 sanatçı tarafından kopyalanmıştır. Yarışmanın sonunda farklı yorumlarla çizilmiş olan 100 eser ortaya çıkmıştır. Projenin son aşamasında yarışmadan toplanan 100 eser Kunstpalast Müzesinde bir arada sergilenmiştir. Çin’i seri üretim alanında (herşeyi çok sayıda ve en ucuz şekilde üreten) bir fenomen olarak gören sanatçı, bu çalışmada

günümüzdeki ekonomik sistemin ürünlerinin niteliğini sorgulamıştır. Pazooki bu eserinde günümüz sanat alanında yaratıcının kayboluşuna ve seri üretimle beraber değerlerin yer değiştirdiğine değinmiştir (Pazooki, 2017).



**Şekil 37: “Fair Trade”,  
Kunstpalast müzesi,  
Dusseldorf, Almanya, 2011**



**Şekil 38: “Fair Trade”, Kunstpalast  
müzesi, Dusseldorf, Almanya, 2011**

---

Pazooki, L. [06.21.2021]. Leila Pazooki. <https://www.leilapazooki.com>

#### **5.2.10. Mehraneh Atashi (d.1980)**

1980 yılında Tahran’da doğan sanatçı, 2002 yılında Tahran Güzel Sanatlar Üniveritesinin fotoğraf bölümünden mezun olmuştur. Sanatçı üniversite eğitiminin ardından İran medyası için çalışmıştır. Sanat çalışmalarına fotoğrafla başlayan sanatçı, ülke içi ve dışında çok sayıda sergiler düzenlemiştir. Tahran’ın şehir manzaraları ve oto portrelerinden oluşan fotoğraf serisiyle dikkat çeken Mehrane Atashi, ülkesinin içinde bulunan toplumsal gerçekleri yansıtmaya çalışmıştır. Sanatçı kavramsal fotoğraflarının yanı sıra fütüristik çalışmalarda yer vermiştir. Cinsiyet politikaları üzerine odaklanan sanatçı siyasi konulardan da uzak kalmamıştır. Eserlerini üretmeye Horlanda’da devam eden sanatçı, çalışmalarına canlı ve organik materyalleri dahil ederek sistematik ve karışık enstalasyonlar yaratmaya çalışmıştır (Keshmirshakan, 2011, 338).

Mehrane Atashi “The Surface/Yüzey” adlı enstalasyonunu, 2015 yılında sergilemiştir. Sanatçının bu enstalasyonu yaşamlarının birbirine bağlı olduğu canlı heykellerden oluşmuştur. Aralarında organik ve doğal Parçaların da bulunduğu enstalasyonda, yaşayan bitkiler, maya ve bakır sülfat gibi kimyasallar, kristal, rezin, plastik ve lambalar gibi materyaller yer almıştır. Bu çalışma için bir arada kullanılan materyaller, zaman içinde küçük kimyasal reaksiyonlar göstermişlerdir.



Enstalasyonlarında kullandığı hiçbir ögenin diğerinden daha önemli olmamasına gayret gösteren sanatçı, elemanlar arasında denge kurmaya çalışılmıştır. Sanatçı küçük laboratuvarlar gibi düzenlediği bu çalışmalarının arasında, kopmuş ve parçalanmış el heykellerini de yerleştirilmiştir. Sanatçı yer yüzünü betimlemeye çalıştığı bu enstalasyonlarında elleri, insanların ve şiddetin simgesi olarak kullanmıştır. Mehrane Atashi bu çalışmalarda insan yapımına çevirilen doğal ortamlara vurgu yaparak, kapitalizmin ekolojisine değinmiş ve bu ortamda zombiye dönüşen insanların belli olmayan geleceğe doğru ilerleyişini sorgulamıştır (Atashi, 2015).



**Şekil 39: "The Surface" Art  
Dubai, Dubai, 2015**



**Şekil 40: "The Surface" Art Dubai,  
Dubai, 2015**

---

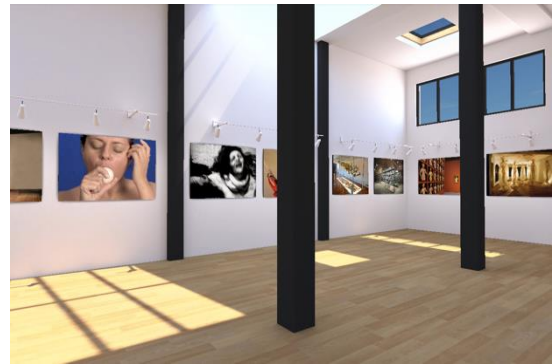
Atashi, M. [06.21.2021]. Mehraneh Atashi. <http://mehranehatashi.com>

## 6. SANAL SERGİ PROJESİ

Tez çalışması kapsamında 1970-2015 yıllar arasında ele alınan ve kavramsal bakımdan aralarında belli bir paralellik bulunan Türkiye ve İranlı kadın sanatçıların eserleri analiz edilmiştir. Bu doğrultuda 10 Türk ve 10 İranlı kadın sanatçısının kavramsal eserleri incelenmiştir. İncelenmelerin devamında 2021 senesinin Şubat ayında, iki ülkeye ait olan bu çalışmalarla ilgili sanal ortamda bir sergi düzenlenmiştir. “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” adlı sergide, tez çalışmasında incelenen 10 Türk ve 10 İranlı kadın sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Candeğer Furtun, Füsun Onur, Nil Yalter, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Azade Köker, Hale Tenger, Nezaket Ekici, Ebru Özseçen ve Bengü Karaduman, eserlerinin bu sergide yer aldığı Türk sanatçılar olmuşlardır. İranlı sanatçılar olarak da Monir Farmanfarmaian, Shirin Neshat, Mandana Moghaddam, Bitā Fayyazi, Parastou Forouhar, Rozita Sharafjahan, Neda Razavipour, Jinoos Taghizadeh, Leila Pazooki ve Mehraneh Atashi'den oluşan sanatçıların işlerine yer verilmiştir. Bu sanatçılara ait kavramsal çalışmaları yanyana sunarak, arasındaki bağlantıları, benzerlikleri ve farklılıkları göstermek, serginin temel amacı olmuştur. Böylece aralarında kavram açısından benzerlik olan her bir Türk sanatçının çalışması, bir İranlı sanatçının eseriyle yan yana getirilerek karşılaştırılmıştır.



**Şekil 41: “10+10  
Conceptual/10+10 Kavramsal”  
Sanal Sergi, 2021**



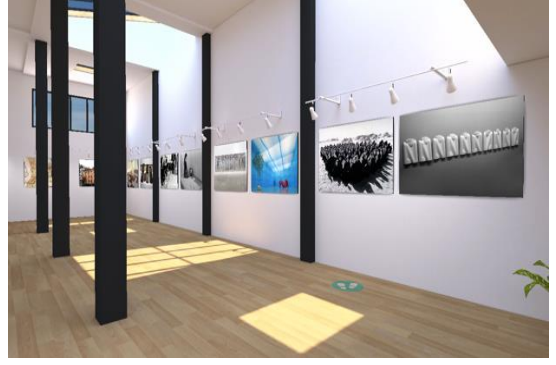
**Şekil 42: “10+10 Conceptual/10+10  
Kavramsal” Sanal Sergi, 2021**

---

Vakhshouri, E. [06.21.2021]. 10 + 10 Kavramsal Sanal Sergi.



**Şekil 43: “10+10  
Conceptual/10+10 Kavramsal”  
Sanal Sergi, 2021**

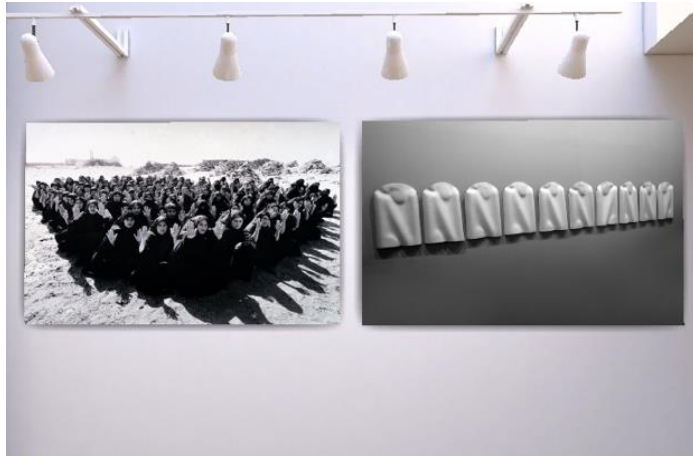


**Şekil 44: “10+10 Conceptual/10+10  
Kavramsal” Sanal Sergi, 2021**

---

Vakhshouri, E. [06.21.2021]. 10 + 10 Kavramsal Sanal Sergi.

Türk sanatçı Candeğer Furtunun, seramikten yapılan “Speechless/Suskunlar” adlı yerleştirmesinde, içinde kendisinin yer aldığı toplumun hafızasını, yaşadıklarını ve geçmişine dair arayışta bulunmuştur. Böylece sanatçı kimliği olmayan hareketsiz kadın bedenlerini kabuk gibi sunmuş ve kadın bedeninin toplumdaki yerini sorgulamıştır. İranlı sanatçı Shirin Neshat, “Rapture/Mest olma” video enstalasyonunda, toplumunun katı kurallarını yansıtarak ataerkil bir topluma sahip olan ülkesindeki kadın konumuna vurgu yapmıştır. Her iki sanatçı eserlerinde farklı ifade şekli kullanarak, ülkelerinde bulunan kadınların toplumdaki yerini sorgulamışlardır.



**Şekil 45: “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021**

---

Vakhshouri, E. [06.21.2021]. 10 + 10 Kavramsal Sanal Sergi.

Türk sanatçı Füsun Onur, “Counterpoint with Flowers/Çiçekli Konturpuan” adlı yerleştirmesiyle, mekansal bir deneyim ile Melodilere dair uyumu anlatmaya çalışmıştır. Sanatçı çalışmasında çadır, yapay malzeme çiçekler ve kurumuş organik bitkilerini kullanarak mekanı da çalışmasına yer vermiştir. Bu çalışmada nesnelere nota olarak kullanan sanatçı duyulabilir mekanlar yaratmaya çalışmıştır. İranlı sanatçı Monir Shahroudy Farmanfarmaian, altı panel- 4000 ayna parçasından oluşan, “Lightning for Neda” adlı eseriyle, İran geleneksel süsleri ve tekniğini eserine dahil etmiştir. Sanatçı bu eserine Modern bir kimlik kazandırarak geometrik formların fiziksel hareketi üzerine odaklanmıştır. Her iki sanatçı farklı malzemelerle ürettikleri sanat çalışmalarını toplumsal konulardan uzak tutmuş ve sanatın kendi kavramsal sınırlarıyla ilgilenmişlerdir.



**Şekil 46: “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021**

Vakhshouri, E. [06.21.2021]. 10 + 10 Kavramsal Sanal Sergi.

Türk sanatçı Nil Yalter, “Harem” adlı videosunda, Osmanlı döneminde Topkapı Sarayının haremde yaşayan iki cariye'nin öyküsünden esinlenmiştir. Kendi performansı ve seslendirmesi olan bu çalışmada sanatçı, kadının çağdaş toplum ve haremdeki yaşamı arasında ilişkiyi araştırmış ve cinsiyet ayırımını sorgulamıştır. İranlı sanatçı Jinoos Taghizadeh, “Nazr/adak” adlı Performansı ile, İsfahan camisinin önünde 10 metre uzunluğunda bir sofra sermiş ve üzerine insanların alabilecekleri 7 dolu kutudan oluşan temiz ve yıkanmış armutları (Meyvelerin kadın figura benzetilmesi) dizmiştir. Sanatçı çalışmasında, Safevi döneminde haremde

yaşayan kadınların yer altından kat ettikleri yoldan, aynı camiye giriş yapmalarından esinlenmiştir. Böylece sanatçı İranlı'ların geleneksel törenlerini ve ritüellerini, başka bir açıdan irdelemiştir. Her iki sanatçı farklı performanslarla toplumlarındaki var olan benzer tarihi kültürden esinlenerek din, güç ve kadın ilişkisine vurgu yapmışlardır.

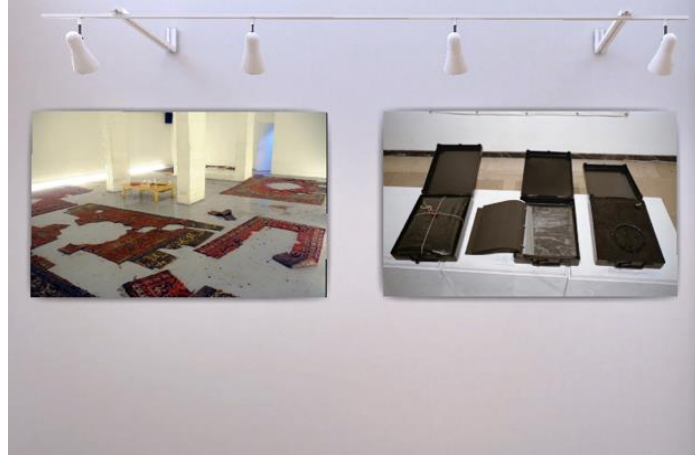


**Şekil 47: “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021**

Vakhshouri, E. [06.21.2021]. 10 + 10 Kavramsal Sanal Sergi.

Türk sanatçı Canan Beykal, “Tex-Toile and Black Boxes/ Tex-Tual ve Karakutular” adlı enstalasyonunda üç karakutu kullanmıştır. Sanatçı birinci kutuda, kendine ait olan mühürlenmiş yazılar, İkinci kutuda, Zweig, Paves, Yesen ve Mayakovski gibi intihar eden tanılan yazarların yazdığı metinler ve üçüncü kutuda ise Goebbels, Hitler ve Marinetti’ye ait olan ses bantlarını yerleştirmiştir. Sanatçı bu çalışmasıyla insanın içinde var olan yok etme isteğine vurgu yapmıştır. İranlı sanatçı Neda Razavipour, “Self service/Self Servis” performansında, yere serili olan el dokumalı halılar ve halıların yanında bulundurduğu makaslarla izleyicilerden halıların kesmelerini istemiştir. Kesilen parçaları götürebilen izleyiciler için verilen paketlerin üzerinde bu metin yazılmıştır: Aglaion’un oğlu Leontius bir gün Piraeus’ten döndüğünde şehrin kuzey duvarının yanından geçerken, meydana birkaç idam edilmiş cansız beden görmüştür. Onlara yaklaşıp bakmak istemiştir ama içindeki his onu durdurmuştur. Elleriyle gözlerini kapatan adam bir anda gözlerini açarak, ölenlere taraf gitmiş ve bahtsız gözlerim bakabildiğiniz kadar bu güzel manzaradan zevk alın diye söylemiştir kendine (Plato-Cumhuriyet-Kitab IV). Sanatçıya göre İran’da el sanatı olan bu halıları kesmek, veya değerli bir şeyi parçalamak, insanların

bazı gelenekleri yıkarak belli bir çerçeveden çıkmak isteği anlamına gelmiştir. Her iki sanatçı farklı uygulamalarla tüm insanlarda var olan ancak her zaman bastırılan ama içten içe de üreyen yıkma ve yok etme güdüsünü değinmeye çalışmışlardır. Bu Sanatçılar bahsi geçen hisslerin, toplumda bireye empoze edilmesini ve sonuç olarak da bireyde ortaya çıkmasına sebep olan ahlakı, ruhsal ve siyasal olguların ortaya çıkarttığı yanılısama durumlarına karşı bir temel aramışlardır.



**Şekil 48: “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021**

Vakhshouri, E. [06.21.2021]. 10 + 10 Kavramsal Sanal Sergi.

Türk sanatçı Ayşe Erkmen, “Am Haus/Evde” adlı uygulamasında, 40 parçadan oluşan, Türkçedeki ‘-miş’li geçmiş zamanın fiilinin son eklerini içeren pleksiglas’lar kullanılmıştır. Bu parçalar Almanya’da bulunan bir binanın dış cephesine monte edilmiştir. İlk evden ayrılış tecrübesinde hafızasında oluşan dil tutkusundan esinlenen sanatçı, yaptığı bu çalışmayla ülkesi ve anadiline olan bağlılığına ve işçi göçünün geçmişine vurgu yapmıştır. İranlı sanatçı Parastou Forouhar, “Otaghe Maktub/Yazılı Oda” çalışmasında, göç ettiği yerde bir mekanın tüm yüzeylerinde ritmik bir kaligrafiyle Farsça yazılar kullanmıştır. Sanatçı bu çalışmasında, geçmişine ait olan bir öğeyle, yeni bir mekana iz bırakmayı planlamıştır. Yeni bir mekanda kendine ait bir ortam yaratmaya çalışan sanatçı, bu şekilde ülkesine olan özlemini anlatmaya çalışmıştır. Her iki sanatçı farklı yöntemler kullanarak yazıyı asıl işlevi ve okunabilir özelliğinden ayırıp, mekansallık ve bellek olgusunu irdeleyerek göç kavramına değinmişlerdir.





**Şekil 49: “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021**

Vakhshouri, E. [06.21.2021]. 10 + 10 Kavramsal Sanal Sergi.

Türk sanatçı Azade Köker, “Transparency/saydamlık” çalışmasında bedeni her yerde olan ama aslında hiçbir yere ait olmayan, bir kabuk olarak göstermeye çalışmıştır. Sanatçı dünyanın geçiciliği, bedenin varlığını, günümüzde yapılan seri üretimlerin, ürün çokluğunun ve üretim süreçlerinin insanların yaşamındaki etkisini sorgulamaya çalışmıştır. İranlı sanatçı Leila Pazooki, “Fair Trade/Adil ticaret” adlı çalışmasında bir yarışma düzenlemiştir. Bu yarışmada bir orijinal eser, 100 sanatçı tarafından kopyalanmıştır. Projenin son aşamasında yarışmadan toplanan 100 eser, kunstpalast müzesinde bir arada sergilenmiştir. Sanatçı bu çalışmada günümüzdeki ekonomik sistemi ve insanların kullandığı ürünlerin niteliğini sorgulamıştır. Her iki sanatçı başka sunum biçimleri kullanarak, küresel bir bakış açısıyla günümüzde yaratıcının kayboluşu ve seri üretimle beraber değerlerin yer değiştirmesini sorgulamışlardır.



## Şekil 50: “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021

Vakhshouri, E. [06.21.2021]. 10 + 10 Kavramsal Sanal Sergi.

Türk sanatçı Hale Tenger, “Nezih Ölüm Gardiyanları” çalışmasında Bosna Hersek savaşıyla (1992-1995) ilgili çıkan haberleri, 800 adet kavanozun içine koymuştur. Sanatçı suyla dolu olan bu kavanozları sergi alanında raflar üzerine yerleştirmiştir. Uygulamaya geçmeden önce Tenger, Bosna savaşının ortamından kurtulan ve Türkiye’ye kaçıp gelen sığınmacılarla görüşmeler yapmıştır. Sanatçı çalışmasında, bu trajedinin insanların yaşamına olan etkisine vurgu yapmıştır. İranlı sanatçı Bitā Fayyazi, “Taghdir/Kısmet” altın renkli yeni doğan bebek heykellerini yanyana, havada asılı olarak sergilediği enstalasyonunda, Bosna Hersek savaşı sırasında silahla göğsünden vurularak öldürülen bir çocuğun defn defnediliş sahnesinden esinlenmiştir. Bu enstalasyonda yere monte edilen altın renkli figürler de anne figürü olarak kullanılmıştır. Çalışmasında çocuk ve anne figürü kullanan sanatçı, savaşta hiçbir tarafta olmayan ve bir hiç uğruna hayatlarını kaybeden anne ve çocukların ölümüne vurgu yapmıştır. Her iki sanatçı yaptıkları farklı enstalasyonlarla aynı savaşı konu almış ve facialara yol açan savaşların insanların yaşamları üzerindeki etkisine değinmişlerdir.



## Şekil 51: “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021

Vakhshouri, E. [06.21.2021]. 10 + 10 Kavramsal Sanal Sergi.

Türk sanatçı Nezaket Ekici, bir saat boyunca hapisanede sergilediği “Atropos/Öfke” adlı Performansında, bulunduğu durumdan kendini kurtarmaya çalışmıştır. Saçlarının gergin bir şekilde yüz yerden tavana asılı olan bu çalışmada,



sanatçı gelirim yüklü bir performans sergilemiştir. Sanatçı bu çalışmayla çile, yas, hüznün, baskı ve hapishanelerde yapılan işkencelere vurgu yapmıştır. İranlı sanatçı Rozita Sharafjahan, “It deprived me of the song” video enstalasyonunda, kadınların ve erkeklerin oluşturduğu siyah ve beyaz sahnelerden yararlanmıştır. Silah, bıçak, tapanca ve işkence aletlerinin görüntülerini kısa çekim videolar halinde gösteren sanatçı, çalışmada tedirgin edici sesler de kullanmıştır. Sanatçı bu çalışmada ülkede kaos dönemini yansıtmaya çalışmıştır. Her iki sanatçı farklı yöntemler kullanarak ülkelerinde bulunan siyasi güçlerin, toplumdaki bireyler üzerinde uyguladıkları baskı ve işkencelere gönderme yapmışlardır.



**Şekil 52: “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021**

Vakhshouri, E. [06.21.2021]. 10 + 10 Kavramsal Sanal Sergi.

Türk sanatçı Ebru Özseçen, “Jaw Breaker/Çenekıran” video enstalasyonunda bir kadını, yumurta şeklindeki büyük bir çenekıranı, emmeye çalışırken görüntülemiştir. Sert yapısından dolayı tekrarlanan hareketlerle emilen bu şeker, kadının sürdürdüğü takıntılı ilişki ve cinsel çağrışmalara yol açan görselleri izleyiciye aktarmıştır. Sanatçı, endüstriyel tasarım stratejilerine de yer verdiği bu çalışmasında cinsiyet, şehvet ve haz gibi pek çok alanda vurgu yapmıştır. İranlı sanatçı Mandana Moghaddam, “Chelgis II” enstalasyonunda iki farklı malzeme kullanarak sert ve soğuk betona karşı zarif ve canlı bir varlığa ait olan saç tellerini kullanmıştır. Tavandan asılı olan ve ağır bir beton küpünün yükünü taşımak görevini üstlenen saç örgülerine, kan simgesi olarak kırmızı kurdele takılmıştır. Sanatçı bu çalışmasında

ülkesinde kadınlar için var olan örtünme kurallarına değinmiştir. Her iki sanatçı farklı üretimlerle toplumdaki cinsellik teması üzerine çalışmışlardır.



**Şekil 53: “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021**

Vakhshouri, E. [06.21.2021]. 10 + 10 Kavramsal Sanal Sergi.

Türk sanatçı Bengü Karaduman, “Hepimiz Aynı Gemideyiz” adlı, iki parçadan oluşan video enstalasyonunun üst bölümünde, yolculuk eden gemi ve alt bölümde ise su altında yüzen atların görüntülerini sergilemiştir. Eserin üst düzlemi dünyaya hakim olan ekonomik sistemini ve bu sistemde yaratılan ürünlerin sürecini gösterirken, alt kısımda su altında yüzmeye çalışan fayton atlarını göstererek, endüstriyel üretim ve tüketim süreçlerine odaklanmıştır. Sanatçı günümüzde yaşayan insanın, içinde bulunduğu sistemin ayakta tuttuğu tüm mekanizmalarıyla ne şekilde yüzleşeceğini sorgulamıştır. İranlı sanatçı Mehraneh Atashi, küçük laboratuvarlar gibi düzenlediği “The Surface/Yüzey” adlı enstalasyonunda yer yüzünü betimlemeye çalışırken, insan yapımına çevirilen doğal ortamlara vurgu yapmıştır. Sanatçı eserinde, Kapitalizmin ekolojisine ve bu ortamda zombiye dönüşen insanların belli olmayan geleceğe doğru ilerleyişini sorgulamıştır. Her iki sanatçı farklı sunumlar kullanarak günümüzde kapitalizmin egemenliğini ve insan yaşamı üzerindeki olumsuz etkilerinin sorgulamışlardır.



**Şekil 54: “10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal” Sanal Sergi, 2021**

---

Vakhshouri, E. [06.21.2021]. 10 + 10 Kavramsal Sanal Sergi.

## 7. SONUÇ

1950'lere kadar Modernizm'e odaklanan Batı sanatı, 1960'lardan Postmodern söylemle ve kavramsal olana yönelmiştir. Dünya sanat ortamını da doğrudan etkileyen kavramsal sanatın ortaya çıkmasıyla, sanat ve estetiğin ilişkisi sorgulanmaya başlamıştır. Çağımızın koşullarına uygun olan ve günümüzün sanatı olarak tanımlanan kavramsal sanat, sadece görsel duylara hitap etmeyen ve alışlageldik anlatımın dışına çıkarak, estetik endişelerin ötesinde düşünselliği ön plana çıkararak bir akım olmuştur. İmgenin önemini kaybettiği bu akımda, kavrama öncelik verilmiş ve sanatın felsefeyle şekillendirilmesine yeni bir yorumla imkan sağlanmıştır. Modern sanatın tekniğe olan aşırı eğilimiyle yaşamla ilgili toplumsal problemlere gereken ilgiyi gösterememiştir. Bunun aksine, Postmodern akımın yaşamla olan sıkı ilişkisi, sanatı teorik ve pratik yönden etkilemiştir. Kavramsal sanatın form ve yapı değişimini güçlendiren faktörlerden biri de sanatçıların geniş bir şekilde insanların karşılaştıkları sosyal, siyasal vs. gelişimlerine odaklanması olmuştur. Kavramsal sanat bu yönelimleriyle, Modern sanatın umursamayan tavrına (minimal sanat gibi) karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Teknik ve bilimsel olarak farklı olan ve herhangi bir mekanla, nesneyle, malzemeyle ve biçimle sınırlanmayan kavramsal akım, sanat ve yaşam arasındaki çizginin kaldırılmasına sebep olmuştur. Kavramsal sanat farklı yöntemlerle, özgürlük arayışları, kadın hakları, cinsel ve ırksal ayrımlar, Feminizm, nükleer enerji, Kapitalizm, sermayecilik, seri üretim, insani facialar, savaşlar, sosyal ikilemler, ekolojik sistem ve yeşil çevre gibi çağımızda mevcut olan problemleri, küresel ölçekte ele almaya çalışmıştır. Teknolojinin ilerlemesi, yeni medya ve internetin sağladığı imkanlar da bu akımın hızla ilerlemesinde önemli etkenlerden olmuştur. Uluslararası bir düzeyde kurumlar, müzeler ve galeriler tarafından desteklenen kavramsal sanat fotoğraf, video, enstalasyon, performans ve landart gibi eğilimlerle kavramı, sanatsal bir şekilde aktarmaya çalışmıştır. Postmodernizm ortaya çıktığı zaman kendini küresel bir sanat akımı olarak tanıtsa da, ilk başta sadece Batı kültürünü yansıtmıştır. Bu akım 1990'larda odak noktası Batı'da bulunan bir sanat olmaktan çıkmış ve küresel bir olguya dönüşmeye başlamıştır. Batı'da doğan bu sanat akımı diğer ülkelerde farklı

çerçevede ilerlemiştir. Çağdaş sanatı irdelemeye başlayan diğer kültürler ise Modernizm ve Postmodernizm'den etkilenerek Batı'nın ulaştığı Modern kültüre ulaşmak istemişlerdir. Doğu ülkelerinde bulunan sanatçılar, ilk başta yeni sanat akımının biçim dili ve tekniği üzerine odaklanarak, tamamen farklı bir sanat tarihi ve felsefeye sahip olan Batı sanatını taklit etmeye başlamıştır. Farklı kültür, din ve geleneklere sahip olan Türkiye ve İran gibi Orta Doğu ülkeleri ilk başta Batı teknik ve yöntemleri kullanmıştır. Bu ülkeler zaman geçtikçe toplumunun yapısına uygun bir sanat içeriği arayışında bulunmuştur. Her ne kadar bu ülkeler bu ilerleyişin başında Batı kaynaklı sanat görüşüyle ilerlemiş olsalar da, zamanla olgunlaşarak kendi düşünsel disiplinlerini sanatlarına aktarmıştır. Zamanla farklı parametrelerin ve dengelerin bulunduğu bu ülkelerde, geçmişle bağ kuran ve yerli olan bir sanatın sosyolojisi ortaya konulmuştur. Bu da sanatın bu ülkelerde özgün bir yöntemle ve gerçekçi bir çizgide gelişmesine yol açmıştır. Bu ülkelerdeki çağdaş sanat alanında aktif olan sanatçılar, Batı'daki kavramsal sanatçılarla ulusal özellikler içeren benzer kaygılar taşımışlardır. Ancak bu sanatçılar çalışmalarını kendi ülkelerinin paradigmaları doğrultusunda yaratmaya çaba göstermiştir. Türkiye ve İran, bölge açısından aynı coğrafi konumunda yer aldıklarından dolayı, eski tarihlerden beri birbirlerinden etkilenmiştir. Bu etkileşimlerin yanı sıra, iki ülkenin başka bir ortak yönü olan İslam dini de bu ülkelerde toplumsal benzerliklere yol açmıştır. 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin ve 1925 yılında İran Pehlevi Devletinin kuruluşlarıyla, bu ülkeler Modernleşme sürecini hızlandırmıştır. Bu doğrultuda başlayan süreçte her iki ülkenin başına geçen yeni rejimler ve siyasi aktörler, sistematik olarak bütün kurumlara yeni bir kimlik kazandırmaya çalışmıştır. Türkiye'de günümüze kadar devam eden bu ideoloji, İran'da 1979 yılında ortaya çıkan İslam Cumhuriyet Devrimiyle başka bir sisteme yönelmiştir. Farklı siyasi ideolojiler ve hareketlenmeler, benzerlikleri olan bu iki ülkeye ait ayırımların belirlenmesine sebep olmuştur. Bu oluşumlar siyasi alanı etkilediği kadar kültür ve sanat alanlarında etkilemiştir. Buna ek olarak siyaset ve din ilişkisinin radikal olduğu Türkiye ve İran'ın patriarkal yapısı, kadınların hayatında büyük etkiler yaratmıştır. Politik ve ekonomik hareketlenmeler bu ülkelerdeki toplum, özellikle kadınlar için zor koşullar yaratmıştır. Özellikle çağımızda toplumsal olgular ve değişimlerle bağlantılı olan sanat alanı, bu benzerlikler ve farklılıklardan büyük ölçüde etkilenmiştir. 1960'larda Postmodern akımı Batı'ile paralel bir şekilde Türkiye'de de tartışılmaya başlanmıştır. Siyasi açıdan devrimci ve milliyetçi olarak

gruplara ayrılan gençlik hareketleri ve şiddetin arttığı bir dönem olarak 1970’li yıllar ülkenin çağdaş sanat ortamında derinden etkilemiştir. 1970’lerde kavramsal olarak sanat, kuramsal düzlemde ve yeni uygulamalarla ülkede tanıtılmaya başlamıştır. Bu dönemde sanatçılar sanatın tanımını, estetik değerlerini, görsellik kriterlerini ve sanat nesnesi olarak kullanılan malzemeleri sorgulamaya başlamıştır. Bu doğrultuda sanatçıların kavramsal olan yenilikçi tavrı bu dönemde belirginlik kazanmıştır. Bu dönemde vuku bulan en önemli konulardan biri de kadın sanatçıların sanat alanında yükselmeleri olmuştur. Sanat okulları, özel sektöre bağlı olan sanatsal kurumlar, müzeler ve galeriler, bu dönemin sanat ortamında etkin rol oynamıştır. Türkiye’de Modernizm’den Postmodernizm’e geçiş döneminin temsili olan 1980’li yıllar, siyasi düzenin bozulduğu, sansürlerin arttığı, parti çekişmelerinin ortaya çıktığı, yüksek enflasyona şahit olunduğu bir dönem olarak nitelendirilmiştir. Ayrıca bu yıllar, sanat alanında yeni ifade şekillerinin ortaya çıktığı, koleksiyonculuğun gündeme geldiği, sergileme metodlarının değiştiği, ve müzeleşme tartışmalarının yapıldığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde sanatçılar formdan çok kavramsallığa önem vererek eserlerinin içeriğine odaklanmıştır. Bu sanatçılar dönemin kısıtlamalarına rağmen yeni medya olanakları ile küresel anlamda kurdukları ilişkilerle kavramsal sanat alanında daha aktif olmuştur. 1980’li yılların ikinci yarısından düzenlenen kavramsal sergiler ve bienaller, Türkiye’nin bu alanda dahada belirginleşmesine sebep olmuştur. Türkiye’de 1990’lı yıllar; siyasi istikrarsızlıkların, koalisyonlar döneminin, küresel ekonomiye uyum projelerinin geliştirildiği, ekonomik krizlerin, özelleştirme politikalarının, iç ve dış siyasette karışıklığın olduğu bir dönem olarak tanımlanmıştır. 1990’lar aynı zamanda, siyasi ve ekonomik kriz dönemlerinin etkisiyle sanat piyasasında kültürün özelleştiği, sanat dünyasının küreselleşme kavramı ile tanıştığı ve aynı paralellikte gerçekleştirilen etkinlikler dönemi olmuştur. Bu dönemde baskıların azalmasıyla tartışılmaya başlayan kimlik kavramları sanat alanında kendini göstermiştir. Bu doğrultuda sanatçılar genel konuların dışına çıkarak yeni kavramları sorgulanmaya başlamıştır. İnsan ilişkilerini, toplumsal bağlamlarıyla ele alan sanatçılar kimlik politikaları, çok kültürlülük, kent ve çevre gibi sorunlara odaklanmıştır. 1990’lı yıllarda basına sıklıkla yansıyan sergi etkinliklerinin sayısı sanat piyasasında artış göstermiştir. 2000’li yıllar; neoliberal politikalar, yurtdışından gelen sermaye kaynaklarını önemseyen ve sermayenin merkezi bir sistemle yönetildiği bir dönem olmuştur. Türkiye’de siyasi açıdan Gezi Parkı olayları ve protestolar meydana gelmiştir. Sanat-meta ilişkisinin birbirine daha

da yakınlaştığı bu dönemde sanatın tanımında olan değişimlerle beraber, sanatçılar farklı teknik ve malzemelerle enstalasyonlar ve performanslarını kamusal alanlarda sergilemeye başlamıştır. Bu dönemde özellikle sermaye sahipleri sanat alanında yenilemeler yaparak devlet kurumlarından daha etkin rol oynamıştır. Bu kurumlar özel sanat galeriler ve müzeler açarak, sergilere sponsorluk yaparak, sanat yarışmaları ve festivaller düzenleyerek yeni bir kültürel platform oluşturmuştur. Kadın konumu olarak, 1970'lerde Türkiye'de Feminizmin ve Kadın hareketi yeniden canlanmış ve kadın sanatçıları çağdaş sanat konumunda bir gelişme yaşamıştır. 1980'li yıllarda, daha görünür bir hal alan bu gelişme, 1990'lı yıllarda dahada etkili olmaya başlamıştır. Bu sanatçılar 1970'lerden 2000'li yıllara uzanan süreçte, kavramsal sanat ortamının değişmesine katkıda bulunmuştur.

Postmodern akımı Türkiye gibi İran'da da Batı'yla paralel bir şekilde tartışılmaya başlanmıştır. Bu dönemde sanat alanı, Pehlevi rejimi tarafından desteklenmiştir. Bienaller ve sergiler aracılığıyla Amerika ve Avrupalı sanatçıların tecrübe ettikleri hızlı değişimler ve Postmodern akımlarına şahit olan İranlı sanatçılar, 1970'lerde çalışmalarına başka bir yön vermeye başlamıştır. 1970'lerin başında İran sanatının çeşitli alanlarında sanatçı ve sanatçı grup sayıları çoğalmış ve bu da sanatçıların üretimlerinin artmasına yol açmıştır. 1970'lerin ikinci yarısından itibaren devrime giden yolda, Pehlevi rejimi kültürel ve sosyal siyasetini eleştiren toplumsal krizlerin artması ve siyasi aktivitelerin yükselmesiyle, sanatçılardan bazıları toplumsal ögeler içeren sanatı geliştirmeyi amaçlamıştır. Siyasi iletilerde bulunan bu çalışmalar devlete bağlı olmadan ve resmi olmayan bir şekilde özel sanat galerileri aracılığıyla tanıtılmaya başlamıştır. Devrim döneminde, sanat alanında iki farklı sanat anlayışı ortaya çıkmış ve sanatçıları iki gruba ayırmıştır. Devrim odaklı olan bu grupların ortak düşüncesi ise adaleti desteklemek olmuştur. Fark olarak iki grubu birbirinden ayıran özellik ise birinin din baskılı bir tavır sergilemesi olmuştur. Bu dönemde yeni sanat alanında erkek sanatçıların yanında kadın sanatçılar da önemli bir konuma sahip olmuştur. Devrimin vuku bulduğu 1979 yılında, Pehlevi rejimi devlet kurumları tarafından desteklenen bu sanatçıların çoğu ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Bu dönemden sonra Avrupa ve Amerika'ya göç eden ve sürgünde yaşayan bu sanatçılar çalışmalarına yurt dışında devam etmiştir. Ülke içinde kalan sanatçılar devletin belirlediği çerçevede ilerlemiştir. Devrimden önce çalışmalarının geleneksel ya da dinsel bir çizgide ilerleten sanatçılar, hem yurt içi ve hem yurtdışında

çalışmalar sergilemiştir. 1979 yılında vuku bulan İran İslam Cumhuriyeti devriminin ardından gelen yeni devletin değişimleri ve 8 sene sürecek olan 1980’de başlayan İran-İrak savaşı, ülkenin tüm alanlarında büyük değişimlere yol açmıştır. Politik ve ekonomik düzenlerin bozulduğu ve savaştan dolayı toplumsal koşulların iyi olmadığı bu dönem, sanat alanında da derin etkiler bırakmıştır. 1980’lerde sanatçılar İslamcılık, ulusalcılık ve halkçılık fikirlerini temel alarak, İran’ın yeni devletini desteklemiş ve Batı sanatına karşı bir duruş göstererek savaşa ilgili olan sahneleri konu almıştır. Bu dönemde Tahran Güzel Sanatlar Üniveristesi iki sene boyunca kapanmış ve açılmasının ardından müzik ve heykel bölümü kadınlar için yasaklanmıştır. Sansür ve şiddet dolu bu dönem özellikle kadın sanatçılar için zor koşullar yaratmıştır. İran onarım dönemini temsil eden 1990’lı yıllarda yapısalcılık ön plana çıkmıştır. Bu doğrultuda savaştan dolayı ortaya çıkan ekonomik kayıpların giderilmesi ve toplumsal moral ve istikrarlığın tekrardan güçlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu dönemde sanatçılar realist bir üslupla geleneksel, İslami ve milli sanata yönelmiştir. 1990’ların sonuna doğru İslahat döneminde kültürel ve siyasi alandaki açık atmosfer, Batı’ya açılma, sansürlerin ve baskıların azalması sanat alanında da etkili olmuştur. İnternet ve yeni medya kullanımının yaygınlaşması, milli ve uluslararası konferanslar, sergiler, çağdaş sanat üzerine yoğunlaşan konuların akademik programlara eklenmesi ve basın bu konuda daha çok faaliyet göstermesi çağdaş sanat alanında gelişimlere yol açmıştır. Devrim döneminde İran’dan göç eden sanatçılar, bu dönemde tanınan özgürlüklerden dolayı ülkeye geri dönmüştür. Tanınan bu özgürlükler Avrupalı küratörler ve koleksiyonerlerin İran’a gelme yolunu açmıştır. 2000’li yılların başlarında sanatçılar sanatsal ortama yapılan desteklerden dolayı eserlerinde içeriğe daha çok önem vererek, tekrar Postmodern anlayışına yönelmişlerdir. Bu dönemde sanatçılar uluslararası sanat alanında kabul görülen standartları elde etmek için çaba sarf etmişlerdir. Sanatçılar toplumsal ve felsefi içerikleri eserlerle, kavramsallığa doğru yol almıştır. 2005-2013 yıllar arasında İran’ın siyasi yapısı muhafazakâr çizgiye geri dönmüştür. 2009 yılında vuku bulan Yeşil Devrim, protestolar, nükleer müzakereler, ambargolar ve ekonomik hareketlenmeler ülkede yeniden gergin bir ortam yaratmıştır. Sanat alanında eski sanatçı neslinin yanında genç nesil sanatçılarda bu dönemde kavramsal sanat anlayışlarına çalışmalarına devam etmiştir. Kadın sanatçıların sayısının arttığı bu dönemde çağdaş müze sergisinde kadınların katılımlarının çoğalması ilgi çekmiştir.



Batı-Doğu sentezi görüşü doğrultusunda konu olarak Orta Doğu ülkelerinin siyasal ve sosyal hareketlenmelerinden esinlenen çalışmalar, Batılı sanat izleyicisi için merak uyandıran eserler olmuştur. Uluslararası ve Batı sanat piyasasında, Orta Doğu'yla ilgili olan kavramsal sanat genel olarak kalıplandırılmış ve tekrarlanan klişe konuları kapsamıştır. Günümüz sanat alanına hakim olan bu piyasalar Türkiye ve İran gibi zengin bir tarih, kültür ve sanat geçmişine sahip olan ülkelerin sanatını Orta Doğu sanatı başlığı altında birleştirmeye çalışmıştır. Sanat alanına hakim olan bu piyasalar ülkelerin sahip oldukları farklı sanatsal olguları bir düzeyde tutarak Batı'ya egzotik bir sanat anlayışını yansıtmıştır. Bunun sonucunda Batılı izleyicisi için Orta Doğu sanatı, onun Doğu'ya karşı olan merakını giderecek, kavramsal olandan çok görsel ve estetik yönleri olan santimantal eserler olmuştur. Böylece her bölgenin yaşamıyla iç içe olan, derin ve farklı kavramlar içeren konular, aynı konumda yer almıştır. Sanat piyasaları tarafından dünyaya bu şekilde yansıtmaya çalışan egzotik sanatın aksine, Doğu'da bulunan sanatçıların ürettikleri, kavramlar ve eser arasındaki içsel ve karışık bir dialogdan oluşmuştur. Bu ülkelerde çalışan kavramsal sanatçılar düşüncelerini farklı sunumlar, yöntemler, malzemeler ve materyallerle ortaya koymuştur. 1970-2015 yıllar arasındaki dönemde Türkiye ve İran'da Modernizm'den Postmodern'e yönelen sanatçılar ülkelerinin oluşlagelen dinamikleri doğrultusunda eserler yaratmıştır. Kendi yaşam tecrübelerinden doğan ve gerçek olgulardan etkilenen bu sanatçılar ülkelere özgün olan sanatı, eserleriyle göstermeye çalışmıştır. Türkiye ve İran ülkelerinin ortamında kadın kimliğini araştırmak ele alınan döneme özel tarihsel, siyasal ve toplumsal koşulların analizini gerektiren bir konu olmuştur. Patriarkal yapıya sahip olan bu ülkelerde toplumsal koşullar, kadınlar için zor bir konum yaratmıştır. Her iki ülkenin sanat alanında 20. Yüzyılın başlarından bu zor toplumsal koşullara rağmen, bazı ressam kadınlar sanat eserlerini üretmek için ve sanatçı pozisyonunda olmak için direniş göstermiştir. Bu sanatçılar eğitim başta olmak üzere, ekonomik özgürlük, seçme ve seçilme hakkı gibi sosyal haklarının yanı sıra, sanat kariyerleri için de mücadele vermiştir. İlk başta sadece üst sınıfa mensup olan bu kadın sanatçılar, akademik ortamlarda bulunarak, 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren erkeklerle beraber sanat alanında değişimlere yol açmıştır. Türkiye ve İran'ın genel sanat bağlamı ele alındığında, 1970'lerden sonra sanat alanında aktif olan kadın sanatçıların sayısı her iki ülkede de artış göstermiştir. Kadın sanatçılar Postmodern akımının bu ülkelerde tanımlandığı dönemde kavramsal sanatın öncü sanatçıları arasında yer almıştır.

Kavramsal sanatçıları olarak bu kadın sanatçıların sorguladıkları, sadece sanat dünyasının yapılarıyla ilgili olmamıştır. Bu sanatçılar bazen sanatın kendi sınırlarıyla ilgilenirken bazen de sanatı hem uluslararası platformunu hem de ülkelerinin bağlamı içinde ele almıştır. Sanat üretiminde farklı teknikleri kullanan bu sanatçılar, malzeme seçiminde bir sınırlandırma yapmadan düşüncelerini kavramsal şekilde yansıtmaya çalışmıştır. 1980'lerden sonra Türkiye'de belirginleşen kavramsal sanat akımı, 1980-90 yıllarında İran'da siyasal ve sosyal sebeplerden dolayı sanat alanının dışında kalmıştır. Uzun bir süre boyunca bu sanat alanından uzak kalan İranlı sanatçılar, 90'ların sonu ve 2000'li yıllarda güncel bir bakış açısıyla kavramsal çalışmalarını tekrardan ele almıştır. Bu sanatçılar çalışmalarında yaşam tecrübelerinden etkilenerek devrim, savaş, göç ve sürgün gibi konularada ağırlık vermiştir.

Tez kapsamında, 1970-2015 yılları arasında ele alınan Türkiye ve İran kadın sanatçılarının kavramsal eserleri, çalışma boyunca incelenmiştir. Bu bağlamda Türkiye ve İran kavramsal sanat alanında etki yaratan 10 Türk ve 10 İranlı kadın sanatçı seçilmiştir. Her ülkenin kendi paradigmatları doğrultusunda şekil bulan ve ilerleyen sanat çizgisi, hiç şüphesiz o ülkenin dönemsel koşullarıyla bağlantılı olmuştur. Farklı iki topluma ait siyasal, sosyal, tarihsel ve kültürel izler taşıyan bu eserlerde sanatçılar, kendi ülkeleriyle bağlantılı olarak, o ülkeye özel olan birçok farklı metod ve teknik kullanmışlardır. Özellikle kavramsal sanatın eleştirel bir yönü olduğundan, çoğu kavramsal sanatçı yapıtlarıyla, ülkelerindeki olumsuzluklara ya da küresel olgular taşıyan problemlere vurgu yapmaya çalışmıştır. Çalışmanın son bölümünde "10+10 Conceptual/10+10 Kavramsal" adlı sanal sergisinin düzenlenmesiyle seçilen bu eserler bir araya getirilmiştir. İki ülkeden farklı sanatçılara ait olan bu eserlerin arasındaki bağlantılar, benzerlikler ve farklılıkları göstermek, bu serginin temel amacı olmuştur. Bu doğrultuda kavram açısından benzerlik taşıyan her bir Türk sanatçının eseri bir İranlı sanatçının eseriye yanyana gelerek sergilenmiştir. Farklı toplumsal koşullarda, farklı dönemlerde ve farklı mekanlarda yaratılan bu eserler, malzeme, ifade araçları ve sunum şekli olarak birbirinden tamamen farklı eserler olmuştur. Ancak bu eserler ideoloji, konu, anlam ve kavram olarak ilişkilendirilebilecek nitelikte olmuştur. Görme, duyma, dokunma ve insanın tüm hisleri ve güdülerini kullanarak düşünmesini sağlayan bu 20 eserde, her iki ülkenin sanatçıları siyaset, din, savaş, ekoloji, göç, sürgün, şiddet, işkence,

sansür, cinsel ayrımcılık, sanayileşme, kapitalizm ve sermayecilik gibi konuları ele almışlardır. Bu sanatçılar bazen küresel olguları ya da kendi ülkelerine ait toplumsal gerçeklerin olumsuz yönlerini sorgularken, bazen de tekniğe yönelerek, sanatın kendi kavramsal sınırlarıyla ilgilenmiştir. Zaman ve mekan kavramını da ele alan bu sanatçılar eserlerinde, hazır nesne kullanımı, mekan düzenlemeleri, enstalasyon, Performans ve video gibi farklı yöntemleri uygulamıştır. Sonuç olarak, araştırma için seçilen Türkiye ve İranlı kadın sanatçıları, 1970-2015 seneleri arasında, alternatif yaklaşımlarıyla kendi ülkelerine ait olan motifleri eserlerinde kullanarak, kavramsal bir düzen içinde mevcut toplumsal çelişkileri irdelemişlerdir. Yöntem olarak farklı eğilimlere yönelen Türkiye ve İranlı kadın sanatçıları, siyasi görüşlerini de içeren bu çalışmalarında kavram olarak benzer konulara değinmiş ve bu şekilde sosyal yapının benzerliklerini de ortaya koymuştur. Bu bağlamda, küresel konuların dışında, ortak coğrafi konumu, ortak din ve kültürel benzerlikler çalışmaları konu olarak birbirlerine yakınlaştırmıştır.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- Abrahamian, E. 2011. **Modern İnan Tarihi**. çev. Şendil, D. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Altındere, H. 2007. **User's Manual: Contemporary Art in Turkey 1975-2015**. Revolver Yayınları.
- Antmen, A. 2009. **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayınları.
- Best, Kellner, D. 1998. **Postmodern Teori, Eleştirel Soruşturmalar**. Çev. Küçük, M. Ayrıntı Yayınları.
- Beşiriyye, H. 2009. **İnan'da Devlet, Toplum ve Siyaset**. çev. Koç, M. İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Beyani, H. 1939. **Tarih-i Diplomasi-i İnan: Siyaseti Napolyon der İnan der Zaman-i Fath Ali Şah- Esnad-i Bayigani Şode-i Vizaret-i Umur Harice-i Fransa**. Tebriz: Şirketi çap-ı kitab.
- Bragg, Melvyn, Craig-Martin, Michael, Frayling, Christopher etc. 1999. **Vision: 50 Years of British Creativity, a Celebration of Art, Architecture and Design**. Londra: Thames ve Hudson Yayınları.
- Cezar, M. 1995. **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**. İstanbul, Erol Kerim Aksoy İstanbul: Kültür, Eğitim Vakfı Yayınları.
- Currid, E., 2007. **The Warhol Economy: How Fashion, Art & Music Drive New York City**. New Jersey: Princeton Üniversitesi Yayınları.
- Demirkol, C. V. 2008. **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**. İstanbul: Evrensel Basım Yayınları.
- Djalili, Kellner, T. 2010. **İnan'ın Son İki Yüzyıllık Tarihi**. çev. Uzmen, R. Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Duben, Yıldız, E. 2008. **Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Emami, K. 1977. **Rethink of Saqakhaneh School**. Tehran: Tehran Museum of Contemporary Art Publication.

- \_\_\_\_\_. 1987. **Art in İran: XI. Post-Qajar Painting**. London and New York: Encyclopedia Iranica.
- Erdemci, Koçak, Germaner, S. 2008. **Modern ve Ötesi: 1950-2000 içinde**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 1-19.
- Ergüven, M. 2001. **Andy Warhol. Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol / His Art and Life**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Esfandiari, H. 1997. **Reconstructed lives: Women and Iran's Islamic Revolution**. Washington, D.C.: Woodrow Wilson Center Press.
- Foster, H. 2009a. **Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard**. çev. Hoşsucu, E. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- \_\_\_\_\_. 2009b. **Tasarım ve Suç: Müze, Mimarlık, Tasarım**. çev. Gen, E. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Garthwaite, G. 2011. **İran Tarihi: Pers İmparatorluğu'ndan Günümüze**. çev. Aytuna, F. İstanbul: İnkılap Kitapevi Yayınları.
- Germaner, S. 1997. **1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**. Kabalcı Yayınları.
- Giderer, H. 2003. **Resmin Sonu**. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Goudarzi, M. 2006. **Jostejuye Hov'yyet der Nakkāshi-i Muasır-ı İran**. Tahran: Neşri İlmi ve Ferhengi.
- Hayal ve Hakikat: Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar**. 2011-2012. İstanbul: İstanbul Modern Yayınları.
- Hodge, S. 2011. **50 Art Ideas You Really Need to Know**, çev. Gözgülü, Domingo Yayınları.
- Issa, Pakbaz, Shayegan, D. 2001. **Iranian Contemporary Art**. London: Booth-Clibborn Editions.
- İpşiroğlu, N. İpşiroğlu, M. 2009. **Sanatta Devrim**. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- İskender, K. 1988. **Modernizm ve 1975 Sonrasının Türk Sanatı**. Sanat Çevresi. İstanbul: Baha Yayınları.
- Kaprow, A., 2009. **Kurgular, çevreler ve oluşumlar**. Editör: Mehmet Yılmaz. Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kastner, J. 1998. **Land and Environmental Art**. London: Phaidon Press.
- Keshmir Shekan, H. 2014. **Contemporary Iranian Art: New Perspectives**. Published by Saqi Books.

- Kheirabadi, M. 2003. **Iran**. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Kinay C. 1993. **Sanat Tarihi**. Ankara: Kultur Bakanlığı Yayınları.
- Köker, A. 2021. **Sanatçının Kendi Arşivine ağıt olan Saydamlık Segisinin Fotoğrafları**.
- Lenczowski, G. 1978. **Iran under the Pahlavis**. Stanford, C. Hoover Institution Press.
- Külahlıoğlu, C. 2014. **Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları**. İstanbul: Piramit Film Prodüksiyon Yapım ve Yayıncılık.
- Lynton, N. 1982. **Modern Sanatın Öyküsü**. çev. Çapan ve Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Madra, B. 2008. **Küresel Sanatın Sıcak Noktası**. Gülşen Bal (Der.) Türkiye’de Dün-Bugün Dönüşümleri İçinde. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Naghibi, N. 2007. **Rethinking Global Sisterhood Western Feminism and Iran**. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Najmabadi, A. 2010. **Güç ve Fail: Rıza Şah Dönemi Kadın Aktivizmini Yeniden Ele Almak**. Atabaki, T. (Der.) Devlet ve Maduniyet Türkiye ve İran’da Otoriter modernleşme, Toplum ve Devlet. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Oliveira, Oxley, Petry, M. 2005. **Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı: Duyular İmparatorluğu**. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Oğuz, Çakır, R. 2000. **Hatemi’nin İran’ı**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ödekan, A. 1999. **Kadın Sanatçı Sorunu. Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri**. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınlar.
- Öncel, M. 2004. **Ünlü Ressamların Fırçalarından Dünyanın En Bilinen Tabloları**. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Özayten, N. 1997. **Gösteri Sanatı**. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. 2:700-701. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Özayten, N. 2006. **Mütevazi Bir Miras**. Salt Araştırma Yayınları.
- \_\_\_\_\_. 2007. **Türkiye’de Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post Kavramsal Sanat Eğilimleri**. Kulanma Kılavuzu Türkiye’de Güncel Sanat, 1986-2006. Ed. H. Altındere ve S. Evren. Frankfurt ve İstanbul: Revolver Archiv für aktuelle Kunst. **Art-ist Yayıncılık**.

- Özpinar, C. 2009. **İstanbul Bienallerinin Türkiye Güncel Sanatındaki Yeri+İşlevi. Dersimiz Güncel Sanat.** İstanbul: Outlet / İhraç Fazlası Sanat.
- Özsezgin, K. 1986. **Bienal'in Ardından.** Milliyet Sanat Yayınları.
- Pakbaz, R. 2019. **Nakkaşi-i İrani az Dirbaz Ta Emruz.** Tahran: İntişarat-i Zerrin ve Simin.
- Rona, Z. 2000. **Ferruh Başağa'nın Yeni Çalışmaları.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rosenblum, R. 2001. **Sanat tarihi olarak Warhol.** Editör: Aliçavuşoğlu, E. çev. Birkan, T. Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sami Azar, A. 2013. **Movements in Contemporary Art: Conceptual Revolution.** Tahran: Nazar Art Publication.
- \_\_\_\_\_. 2017. **The Birth of Iranian Modernism.** Tahran: Nazar Publication.
- \_\_\_\_\_. 2009. **Movements in Contemporary Art: Rise and Decline of Modernism.** Tahran: Nazar Publication.
- Sarup, M. 2004. **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm.** çev. Güçlü, A. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Soudavar, A. 1992. **Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection: With a contribution by Milo Cleveland Beach.** New York: Rizzoli.
- Şahiner, R. 2008. **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu.** İstanbul: Yeni İnsan Yayınları.
- Şaylan, G. 1999. **Postmodernizm.** Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Tansuğ, S. 2003. **Çağdaş Türk Sanatı.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Turani, A. 2003. **Sanat Terimleri Sözlüğü.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- \_\_\_\_\_. 2011. **Dünya Sanat Tarihi.** İstanbul: Remzi Kitap Evi Yayınları.
- Üşür, S. 1991. **Din Siyaset ve Kadın (İran Devrimi).** İstanbul: Alan Yayıncılık. Yabanlıoğlu.
- Yasa Yaman, Z. 2003. **D Grubu Sergi Katalogu.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz, M. 2005. **Modernizmden Postmodernizme Sanat.** Ankara: Ütopya Yayınları.
- \_\_\_\_\_. 2006. **Modernizmden Postmodernizme Sanat.** Ankara: Ütopya Yayınları.

\_\_\_\_\_. 2009. **Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler**. Ankara: Ütopya Yayınları.

### **Dergi Makaleleri**

Afsariyan, İ. 2011. Cevanan-i Seadetmend, **Herfeie Honarmand Dergisi**. c. 9. s. 39.

Akyürek, M. 2018. Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Türkiye’de Emek Gücünün Resim Sanatına Yansıması. **Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi**. s. 40: 444-467.

Antakyalıoğlu, Z. 2007. Satılık sanat. **Artist Actual Dergisi**. c. 4. s.3: 12-15.

Antmen, A. 2000. A’dan Z’ye 20. yüzyıl Sanatı. **P Sanat ve Kültür Dergisi**. s.16: 8-65.

Arikan Sinkaya, P. 2010. İran İslam Cumhuriyeti’nde Kadın Meselesi ve İslami Feminist Hareket. **Akademik Orta Doğu**. c. 5. s.1: 44-65.

Artun, A. 2007. Hakkı Anlı ve Bir Yerel Modernizm Zamanı. **Sanat Dünyamız**. s.102: 62-71.

Asadi, Nadaliyan, A. 2013. Berres-ye Tasir-I Ideoloji ve Tefekkürü Siyasi der Be Kargiri- ye Enasur-i Tesviri der Asar-i Neggashi-i İnkılab-i İslâmî. **Feshnami-i İlmi Pejuhishi-i Negereh**. c.8. s.25: 64-87.

Batur, E. 1995. Avant-Garde 1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, **Sanat Dünyamız**. s.59.

Başkan, S. 1997. Tanzimat’tan Cumhuriyete Türk Resmi. Türk Tarih Kurumu Basımevi. **TC Kültür Bakanlığı**. c.150. s.42.

Baum, T. 2000. Sanatın Yaratıcı, Özgür, Benzersiz Ruhü Gerçeküstücülük. çev. Celal Ü. İstanbul: **P Magazin Sanat Kültür Antika Dergisi**. s.16:146-166.

Bek Arat G. 2008. Çağdaş Türk Sanatında Ulusallık/Evrensellik Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar. **Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**. c.2008. s.17: 117-130.

Cançat, A. 2016. 2010 Avrupa Kültür Başkenti İstanbul Kültür ve Sanat Projelerinin Kurumsal Disiplinleri. İstanbul Kültür Sanat Vakfı. Kültür A.Ş. Örneği. **Art Sanat Dergisi**. c.0. s.6:229-241.

Çalıkoğlu, L. 2001. Kimliğin Bulgulanması, Çağdaş Olma İsteği. Modern Türk İçinde İstanbul. **İstanbul Modern Sanat Müzesi Vakfı**. s.15 :24-33.

Danto, Neshat, Sh. 2000. Shirin Neshat, Published by: **New Art Publications**. s.73:60-67.



- Davari, N. 2018. İran Resim Sanatında Geleneksel Eğilimler (1958-1978), **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. c.9. s.1:66-87.
- Erbay, F. 2003. Sanat Galerilerinin Değişen Boyutu. **Türkiyede Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi**. s. 58: 64-67.
- Eren, S. 2018. Erken Cumhuriyet Döneminde (1923-1950) Türk Resim Sanatına Dair Eleştirilere Genel Bir Bakış. **Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**. c.8. s.3:721-728.
- Erol, T. 1966a. Kültür Bakanlığı – Bir Hikayenin Başı ve Sonu. **Dost**. 25-27.
- \_\_\_\_\_. 1966b. Kültür Bakanlığı II. **Dost**. s.1:27.
- \_\_\_\_\_. 1966c. İllerde Açılan Sanat Galerileri. **Ulus**. 2.
- Erzen, J. 1982. Füsün Onur’un Yeniliği ve Türk Heykel Sanatı İçindeki Yeri. **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**. Ankara: Torunoğlu Ofset. c.1. s.5:9-11.
- Giray, K. 1996. Türk Sanatının Çağcıl Gelişmelere Açılması. İstanbul: **Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları**. s. 29:39-43.
- Gluk, R. 2007. The Shiraz Arts Festival: Western Avant-Garde Arts in 1970s Iran. **Leonardo**. Published by The MIT Press. c. 40. s. 1: 20-28.
- Karkın, N. 2010. Sanatta Gören Öznenin Görünen Nesnesi. **Sanat Dünyamız**. s. 115 :72-75.
- Keshavarzian, A. 2003. Turban or Hat, Seminarian or Soldier: State Building and Clergy Building in Reza Shah’s Iran; **Jounal of Church and State**. s. 45: 81-112.
- Keshmir Shekan, H. 2011. Enasor –i Neveštari der Hüneri Modern ve Muasır-ı İrani. Tehran: **Mecelli- yi Hüner-i Ferda**.
- Madra, B. 2006. Sermaye Açısından Kültür-Sanat, Malların Dışında Kalan Bir ‘Mal’ Değildir. **Evrensel Kültür**. s. 169: 76-78.
- \_\_\_\_\_. 2008. Küresel Sanatın Sıcak Noktası. Türkiye’de Dün-Bugün Dönüşümleri İçinde. İstanbul: **Kitap Yayınevi**. s. 64 :63-90.
- Mahdi, A. 2004. The Iranian Women’s Movement: A Century Long Struggle. **The Muslim World**. s. 94: 427-448.
- Morgan, R. 2000. Yüksek Modernizmden Postmodernizm Ve Ötesine Çağdaş Sanat. çev. Antmen, A. **Sanat Kültür Antika**. s. 16: 186- 197.

- Özpınar, C. 2016. Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010). Sanat Tarihi Anlatıları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme. **Edebiyat Fakültesi Dergisi**. c. 33. s.1.
- Shirazi, S. 2012. Mandana Moghaddam: Chelgis II and the Iranian Woman. **Woman’s Art Journal**. Published by: Old City Publishin. c. 33. s.1: 10-16.
- Shojaei, S. 2010. Women in Politics: A Case Study of Iran. **Journal of Politics and Law** c. 3. s. 2: 257-268
- Tabasi, Ensari, M. 2006. Berresi- ye Muhtiva ve Şekl der Neggaşi-i Dehe- ye Evvel-i İngilabi İslami. Tahran: **Neşri-ye-ye Hünerhayi Ziba**. c.27. s. 27: 87-96.
- Tansuğ, S. 1993. Feshaneden Gazhaneye. **Türkiye’de Sanat**. s.7:52-57.
- Theberge, R. 1973. Iran: Ten Years After the White Revolution. **MERIP Reports**. s.18: 3-22.
- Tohidi, N. 1994. Modernity, Islamization, and Women in Iran.London & Karachi: **Zed Books & Oxford University Press**. s.18: 110-141.
- Yasa Yaman. Z. 2002. Cumhuriyet’in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950). **Sanat Dünyamız**. s.82: 155 – 171.
- Zahiri, A. 2001. Inkilab-I İslami ve Hüviyyet-i Milli. Tahran: **Faslname-yi Ulum-i Siyasi**. c.4 s.16 :105-124.

## **Tezler**

- Babazadeh, H. 2017. Çağdaş Dönem İran Görsel Sanati ve Sanatçilari (İran İslam Devrimi’nden Günümüze 1978- 2016). Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bek, Arat G. (2007). 1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam. Doktora tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bunulday, S. 2008. 1975-2005, Arasi Türkiye Sanat Üretiminde, Toplu Sergiler ve Kavramsallaştırma. Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fekri, A. 2007. İran’da Aydınlanma Ve Devrim: Sosyo-Politik Ve Kültürel Dönüşüm, 1953 – 2006 Tarihsel Oluşumu İçinde İran Devrimi Ve Evrimleşme Süreci. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürdaş, B. 2008. 1960-1970 Yılları Arasında Türkiye’de Kültür ve Sanat Ortamı. Doktora tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Özalp, F. 2018. 2000 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Siyasetin İzleri. Doktora Tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özayten, N. 1992. Batı'da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post - Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Türkyılmaz, H. 2013. Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pelvanoğlu, B. 2009. 1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler, Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Razi Olyaei, B. 2016. XVII. - XVIII. Yüzyıl İran Resim Sanatında Batı Etkileri. Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Savacı, H. 2010. Cumhuriyet Dönemi Ressamlarının (1923-1950) Anadolu Kültürünü Tanımaya Yönelik Çalışmaları ve Türk Resmine Etkisi. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahin, M. 2014. Çağdaş Türk Resminde Kadın İmgesi (1960-1980). Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şenel, E. 2013. 1945'ten Günümüze Batı Toplumlarında Sanat ve Moda Etkileşimi. Doktora Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Şimşek, S. 2010. 1928-1938 Yılları Arasında Türk Resminde Modernizm Arayışları. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uzun, T. 2005. 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Kaçar Portre Sanatı: Nasereddin Şah'ın Portreleri. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Üstünipek, M. 1998. Cumhuriyet'ten Günümüze Sanat Yapıtı Piyasası. Doktora Tezi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yasa Yaman, Z. 1992. 1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış, D Grubu. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, S. 2008. Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- \_\_\_\_\_. 2011. Suretin Sireti: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Bir Seçki İçinde. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları. 10-153.
- \_\_\_\_\_. 1998. 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu. Toplum ve Bilim. 79: 94-136.
- \_\_\_\_\_. 2003. Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite. Sanat Dünyamız. 89:216-233.

\_\_\_\_\_. 2012. Başka İzlenimler, Değişen Gelenekler. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.

\_\_\_\_\_. 2012b. İmparatorluktan Cumhuriyete Sanat. Z. Yasa Yaman Ed. Ankara Resim ve Heykel Müzesi. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 91-370.

## **Elektronik Kaynaklar**

Antmen, A. 2005. Salt Reaserch. Zeren Gökten Ekmek Kuşağı /Bread Zone Sergisi. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/209243> [06.21.2021].

Ariel Sanat. Candeğer Furtun. <http://www.arielsanat.com/tr/sanaticilar/candeger-furtun> [06.21.2021].

Artdog İstanbul. 2019. Hale Tenger. <https://www.artdogistanbul.com/sanaticilar/hale-tenger.htm> [06.21.2021].

Arter. 2014. Füsün Onur: Aynadan İçeri. <https://www.arter.org.tr/fusun-onur> [06.21.2021].

Atashi, M. Mehraneh Atashi. <http://mehranehatashi.com> [06.21.2021].

Ekici, N. Nezaket Ekici. <http://www.ekici-art.de> [06.21.2021].

Erkmen, A. Ayşe Erkmen. <http://ayseerkmen.com/works> [06.21.2021].

Farmanfarmaian, M. Monir Farmanfarmaian <https://www.monirff.com> [06.21.2021].

Fayyazi, B. 2005. 51. Venedik Bienali. Fayyazi, B., <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien51/eng/irn/img-03.htm> [06.21.2021].

Forouhar, P. Parastou Forouhar. <https://www.parastou-forouhar.de> [06.21.2021].

Gheytonchi, E. 2004. Women Against Women: Women in Iran's 7th Parliament. <http://www.iranian.com/Gheytonchi/2004/November/Women/index.html> [06.21.2021].

Karaduman, B. Bengü Karaduman. <http://www.bengue.net> [06.21.2021].

- Moghaddam, M. Mandana Moghaddam.  
<http://www.mandana-moghaddam.com> [06.21.2021].
- Neshat, SH.1999. Rapture. The Broad.  
<https://www.thebroad.org/art/shirin-neshat/rapture> [06.21.2021].
- Neshat, SH. 2014. Art of Resistance, Iran. Middle East Revised.  
<https://middleeastrevised.com/2014/07/28/rapture-shirin-neshat/>  
[06.21.2021].
- Nil Yalter. Harem  
<https://vimeo.com/121353900> [06.21.2021].
- Özseçen, E. Ebru Özseçen  
<http://ebruozeceen.net> [06.21.2021].
- Pazooki, L. Leila Pazooki.  
<https://www.leilapazooki.com> [06.21.2021].
- Razavipour, N. Neda Razavipour.  
<http://www.nedarazavipour.com> [06.21.2021].
- Razavipour, N. 2009. Self Service.  
<http://azadart.gallery/En/eventdetail.aspx?Id=18> [06.21.2021].
- Salt Research.Canan Beykal Tex-tual ve Kara Kutular (1989), 10 Sanatçı 10 İş: A. Atatürk Kültür Merkezi Sergi Salonu, İstanbul.  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207442> [06.21.2021].
- Taghizadeh, J. Jinoos Taghizadeh.  
<http://jinoostaghizadeh.com> [06.21.2021].
- Treibsand, S. Rozita Sharafjahan. 2010. It Depreved Me of The Song.  
<https://vimeo.com/184035346> [06.21.2021].
- Mir Hosseini, Z. 2006. Is Time on Iranian Women Protesters' Side? Middle East Report Online.  
<https://merip.org/2006/06/is-time-on-iranian-women-protesters-side/>  
[06.21.2021].
15. İstanbul Bienali. Candeğer Furtun.  
<https://sevilokay.wordpress.com/tag/15-istanbul-bienali/> [06.21.2021].