



Original Article

Feminizm bağlamında sanatın dönüşümü: Nurdan Karasu Gökçe'nin çalışmaları üzerinden inovatif bir inceleme

The digital transformation of art in the context of feminism: An innovative analysis through the works of Nurdan Karasu Gökçe

Setenay ALMACI*^{ID}

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 05 Ağustos 2025

Revizyon Tarihi: 15 Ekim 2025

Kabul tarihi: 23 Ekim 2025

Anahtar kelimeler:

Dijital teknoloji, feminizm, inovatif inceleme, kadın bedeni, Nurdan Karasu Gökçe

ARTICLE INFO

Article history

Received: 05 August 2025

Revised: 15 October 2025

Accepted: 23 October 2025

Key words:

Digital technology, feminism, innovative analysis, female body, Nurdan Karasu Gökçe

ÖZ

Bu makale, dijital teknolojilerin çağdaş feminist sanat üzerindeki etkilerini kuramsal ve pratik düzeyde incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada sanatta feminizmin gelişimiyle sanat ve teknolojinin erkek egemen yapılarla ilişkisi değerlendirilmiş; dijital üretim süreçlerinde kadın sanatçıların karşılaştığı yapısal eşitsizlikler tartışılmıştır. Orlan, Cindy Sherman ve Claudia Hart gibi sanatçılar aracılığıyla dijital teknolojinin ifade olanakları incelenmiş, ardından Türk çağdaş sanatçı Nurdan Karasu Gökçe'nin üretimleri, feminist ve dijital perspektiften çözümlenmiştir. Karasu Gökçe kadın bedenine dair temsilleri yeniden yapılandırırken dijital araçları yalnızca estetik üretimin bir unsuru olarak değil, aynı zamanda politik bir müdahale aracı olarak kullanmaktadır. Sanatçının ışık, renk ve mekânla kurduğu ilişki; ataerkil görsel rejimlere karşı çok katmanlı, özneleştirici ve eleştirel bir ifade alanı yaratır. Bu doğrultuda Karasu Gökçe'nin sanatsal pratiği, makalede hem teknik hem de ideolojik düzeyde özgün bir örnek olarak konumlandırılmaktadır. Nitel araştırma tasarımına dayanan çalışmada literatür taraması gerçekleştirilmiş, sanatçıların eserleri ikonografik–ikonolojik çözümleme yöntemi (Panofsky) doğrultusunda değerlendirilmiştir. Makale, sanat, feminizm ve dijital teknoloji arasındaki kesişim alanını, disiplinlerarası ve eleştirel bir perspektifle; özgün bir sanatçı pratiği üzerinden değerlendirerek güncel sanat araştırmalarına inovatif bir katkı sunmaktadır. Bu kapsamda Nurdan Karasu Gökçe'nin dijital üretimleri biçimsel, simgesel ve kavramsal düzeyde analiz edilerek feminist sanatın dijital çağda nasıl yeniden yapılandığı ortaya konmuştur.

ABSTRACT

This article aims to examine the impact of digital technologies on contemporary feminist art at theoretical and practical levels. The study evaluates the development of feminism in art and the relationship between art and technology and male-dominated structures, and discusses the structural inequalities faced by women artists in digital production processes. The expressive possibilities of digital technology are examined through artists such as Orlan, Cindy Sherman, and Claudia Hart, and then the work of Turkish contemporary artist Nurdan Karasu Gökçe is analyzed from a feminist and digital perspective. Karasu Gökçe uses digital tools not only as an element of aesthetic production but also as a tool for political intervention in reconstructing representations of the female body. The artist's relationship with light, color, and space creates a multilayered, subjectivizing, and critical field of expression against patriarchal visual regimes. In this context, Karasu Gökçe's artistic practice is positioned in this article as a unique example

*Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: setenayy8@gmail.com



at both technical and ideological levels. Based on a qualitative research design, the study conducted a literature review, and the artists' works were evaluated using the iconographic- iconological analysis method (Panofsky). This article offers an innovative contribution to contemporary art research by evaluating the intersection between art, feminism, and digital technology from an interdisciplinary and critical perspective, through the practice of an original artist. In this context, Nurdan Karasu Gökçe's digital productions are analyzed at formal, symbolic, and conceptual levels, revealing how feminist art is being restructured in the digital age.

Cite this article as: Almacı, S. (2025). The digital transformation of art in the context of feminism: An innovative analysis through the works of Nurdan Karasu Gökçe. *Yıldız J Art Desg*, 12(2), 84–100.

GİRİŞ

Sanat tarihi patriyarkal yapılarla örülü bir anlatı geleneği üzerine inşa edilmiştir. Bu yapı, kadın sanatçının görünmezliğini yalnızca bir temsiliyet sorunu değil, aynı zamanda üretim, sunum ve alımlama süreçlerine içkin yapısal bir eşitsizlik meselesi olarak ortaya koymaktadır. Feminist sanat yaklaşımı, bu eşitsizliği görünür kılmakla kalmayıp, sanatın epistemolojik ve ontolojik sınırlarını sorgulayan radikal bir düşünsel zemin sunar. 1960'lı yıllardan itibaren ivme kazanan feminist sanat hareketi, ataerkil temsillere karşı çıkmanın ötesine geçerek sanatın tanımını, araçlarını ve işlevini yeniden düşünmeye davet etmiştir (Reckitt & Phelan, 2001).

Bu dönüşüm sürecinde teknolojik gelişmeler, kadın sanatçının yalnızca temsile değil, üretim araçlarına da erişimini mümkün kılarak sanat ile toplumsal cinsiyet ilişkilerine yeni bir boyut kazandırmıştır. Özellikle dijital teknolojiler, sanatsal formların dönüşümünü sağlamanın ötesinde; sanatçının özne deneyimlerini, toplumsal eleştirilerini ve politik pozisyonunu ifade edebileceği alternatif mecralar yaratmıştır. Bu çalışmada, dijital alanların da tıpkı geleneksel sanat kurumları gibi hegemonik erkekliğin etkilerinden bütünüyle arınmadığı varsayımından hareket edilmektedir. Bu varsayım ile ilişkili benzer tartışmalar feminist medya ve dijital sanat literatüründe yer almaktadır. Örneğin Amerikalı feminist sanatçı Judith K. Brodsky, "*Dismantling the Patriarchy, Bit by Bit: Art, Feminism, and Digital Technology*" (2021) isimli kitabında sanat tarihinin erkek merkezli yapısının dijital çağın üretim ve temsil alanlarında farklı biçimlerde sürdüğünü belirterek, klasik feminist sanat tarihi tartışmalarına doğrudan göndermede bulunur (Brodsky, 2021). Dolayısıyla, teknolojinin feminist bir perspektifle değerlendirilmesi gerekliliği çalışmanın temel çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın amacı; feminizm, sanat ve dijital teknolojiler arasındaki çok katmanlı ilişkiyi kuramsal ve sanatsal düzlemde ele alarak, feminist sanat söyleminin dijital mecralarda nasıl yeniden kurulduğunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda araştırmanın temel sorusu şu şekilde ifade edilebilir: Dijital teknolojiler, feminist sanat pratiği için yeni ifade biçimleri ve politik müdahale alanları yaratmakta mıdır? Eğer yaratıyorsa, bu durum sanat üretimlerine nasıl yansımaktadır?

Araştırmada feminist sanatın dijital çağda kazandığı yeni ifade biçimleri, temsiliyet stratejileri ve üretim pra-

tikleri çok katmanlı bir çerçevede değerlendirilecektir. Bu kapsamda, Türkiye çağdaş sanat ortamında özgün bir konuma sahip olan Nurdan Karasu Gökçe'nin sanatsal üretimi, feminist sanatın dijital mecralarda nasıl dönüştüğüne ilişkin somut bir örnek olarak ele alınacaktır. Bu bağlamda çalışma, yalnızca mevcut kuramsal yaklaşımları derlemekle kalmayıp, feminist sanat söyleminin dijital mecralardaki dönüşümünü özgün bir sanatçı pratiği üzerinden çok katmanlı ve inovatif bir biçimde ele almayı hedeflemektedir. Buradaki "inovatif inceleme", hem feminist sanat kuramlarına disiplinlerarası bir perspektifle yaklaşmayı, hem de dijital teknolojilerin sunduğu olanakları çözümlemeye yaratıcı yöntemler kullanmayı ifade etmektedir.

Sanatçı, kadın cinselliğini ve bedenini yalnızca temsili bir nesne değil; aynı zamanda görsel düşünmenin öznesi olarak konumlandırmaktadır. Işık, renk ve mekân gibi unsurları metaforik düzlemde kullanarak, izleyiciyi görsel deneyimin ötesine taşıyan kavramsal bir sorgulamaya davet etmektedir. Sanatçının üretimi, dijital teknolojinin sunduğu teknik olanaklarla feminist düşüncenin eleştirel derinliğini birleştirmesi açısından dikkat çekicidir.

Araştırma, nitel bir tasarıma dayanmaktadır. Bu bağlamda iki temel yöntem benimsenmiştir: literatür taraması (akademik yayınlar, sanatçı söyleşileri ve sergi katalogları) ile sanat eseri çözümlemesi. Sanatçı çalışmaları Erwin Panofsky'nin ikonografik-ikonolojik çözümleme yöntemi doğrultusunda değerlendirilmiştir. Bu yöntem üç aşamadan oluşur: betimsel analiz (ön-ikonografik çözümleme), sembolik-anlamsal çözümleme (ikonografik analiz) ve kavramsal yorum (ikonolojik yorum) (Panofsky, 1962). Bu yöntem doğrultusunda ORLAN, Cindy Sherman ve Claudia Hart gibi sanatçılar bağlamsal olarak değerlendirilmiş; çalışmanın son bölümünde ise Nurdan Karasu Gökçe'nin dijital sanat pratikleri biçimsel ve kavramsal yönleriyle çözümlenerek feminist sanatın dijital çağda nasıl yeniden yapılandığı ortaya konmuştur.

Sanatta, Feminizm ve Dijital Teknolojinin Kesişim

Noktaları: Yeni İfadeler ve Yöntemler

Toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri yalnızca sosyal yaşamın geleneksel alanlarında değil; sanat ve teknoloji gibi üretim odaklı alanlarda da etkisini sürdürmektedir. Kadınlığın ikincil, erkekliğinse üstün konumda yapılandırılmasının, bu alanlardaki temsil biçimlerini ve güç ilişkilerini doğrudan et-

kilediği söylenebilir. Bu nedenle erkek egemen yapılar, hem sanatsal üretim süreçlerinde hem de bu süreçleri yönlendiren kurumsal yapılarda etkisini sürdürmektedir (Nochlin, 2015). Benzer şekilde teknoloji de toplumsal olarak tarafsız değildir; aksine ataerkil güç ilişkileri tarafından biçimlendirilmekte ve yeniden üretilmektedir (Wajcman, 2004).

Kadınların farklı alanlarda karşılaştığı dışlayıcı pratikler, erkek egemen toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretilmesine yol açmıştır. Kadınlar, iş yaşamında “kadına uygun” görülen mesleklerle sınırlandırılmakta ve yönetim kademelerinden dışlanmaktadır. Benzer biçimde, sanat ve akademi alanlarında görünürlükleri düşük tutulmakta; gündelik yaşamda ise aile ve annelik rollerine indirgenmektedirler. Siyasetteki sınırlı temsilleriyle birlikte tüm bu durumlar, Fraser, Arruzza ve Bhattacharyanın (2019) “*Feminism for the 99%: A Manifesto*” adlı eserinde vurguladıkları gibi, birbiriyle bağlantılı dışlayıcı pratiklerin güncel biçimlerini oluşturur. Bu durumun, erkek egemen normlara dayalı tahakkümün sürmesine neden olduğu söylenebilir. Dolayısıyla söz konusu eşitsizliklerin görünür kılınması ve dönüştürülmesi, artık yalnızca bireysel mücadelelerle aşılabilecek bir sorun olmaktan çıkmaktadır.

Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle mücadele yalnızca bireysel değil; politik, kurumsal, kültürel ve sanatsal düzeyde geliştirilecek çok yönlü stratejiler gerektirir. Bu noktada devreye toplumsal cinsiyet temelli ayrımcılıklara karşı geliştirilmiş, çok katmanlı ve dinamik bir düşünsel ve eylemsel olan feminizm girer. Judith Butler 1999 yılında yazdığı kitabında “Kadınların hayatlarının yanlış temsil edildiği veya hiç temsil edilmediği yaygın kültürel koşullar göz önüne alındığında, bu açıkça önemli görünmektedir” (Butler, 1999, s. 4) diyerek bu ihtiyacın altını çizmiştir.

Feminizmin Tarihsel Gelişimi Ve Sanatta Kurumsal Mücadeleler

Humm’a (2015) göre feminizm, toplumsal cinsiyet temelli eşitsizliklere karşı politik, toplumsal ve düşünsel bir mücadele alanı oluşturan tarihsel ve ideolojik bir harekettir. Freedman (2003) feminizmin kökenlerini, 18. yüzyıla uzanan ve toplumsal yapının dönüşümünü hedefleyen “proto-feminist” bir aşama olarak tanımlar. Bu hareket, ataerkil toplum yapısının kadınların sistemli biçimde dışlanmasına, değersizleştirilmesine, yaşam koşullarının kötüleştirilmesine ve nihayetinde yaşam haklarının ihlal edilmesine karşı geliştirilmiş güçlü bir düşünsel ve politik duruşu temsil eder. Feminist söylem, özellikle 1960’lı yıllardan itibaren sanat alanında görünür hâle gelerek, toplumsal cinsiyet temelli eşitsizliklerin görsel temsiller üzerinden sorgulandığı yeni bir ifade alanı oluşturmuştur (Antmen, 2013).

Feminist ideolojinin sanat alanında benimsenmesi, yalnızca toplumsal yapıyı değil, sanat üretimini ve sanatçının konumunu da köklü biçimde dönüştürmüştür. 1970’lerden itibaren Judy Chicago, Martha Rosler ve Guerrilla Girls gibi sanatçılar, toplumsal cinsiyet temelli eşitsizlikleri görünür kılmak amacıyla eleştirel ve politik bir sanat dili geliştirmiştir. Bu süreçte sanat, estetik bir üretim alanı olmanın ötesine geçerek, toplumsal eleştirinin ve ideolojik duruşun ifade edildiği bir platforma dönüşmüştür.

Sanat eğitiminde fırsat eşitliğinin cinsiyete dayalı engellerle zedelenmesi, kadınların sanatsal gelişimini ve ifade alanlarını tarihsel olarak sınırlandırmıştır. Bu durum, sanat kurumlarının ve sanat tarihinin ataerkil yapısının bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Chadwick’e göre “sanatçılar erkek ve beyazdır ve sanat öğrenilmiş bir söylemdir; sanatsal temaların ve stillerin kaynakları klasik geçmiştir; kadınlar genellikle ‘Eski Ustalar’ ve ‘başyapıtlar’ üzerinden izlenen bir tarihte üretici olmaktan ziyade temsil nesneleridir” (Chadwick, 2020, s. 8). Bu bağlamda sanat tarihinde kadınların üretici özne olarak değil, çoğunlukla temsil nesnesi olarak konumlandırıldığı söylenebilir.

Bu eşitsizlik, yalnızca eğitim süreciyle sınırlı kalmayıp sanat piyasası ve kurumlarında da varlığını sürdürdüğü gözlenmiştir. Kadınların üretimlerinin çoğu zaman “zanaat” olarak sınıflandırılması ve onların estetik ya da el işçiliğine dayalı alanlarda kabul görmesi, bu yapısal ayrımcılığı destekler niteliktedir. Bu durum, kadın sanatçıların görünürlüklerini sınırlamış ve sanat tarihinin kadın katkılarından yoksun, tek taraflı bir anlatı hâline gelmesine yol açmıştır. Sanat tarihçisi Griselda Pollock (1988), kadınların sanat tarihindeki “yokluğunun” üretim eksikliğinden değil, “farklı biçimde yazılmış” bir tarihsel anlatıdan kaynaklandığını belirtir. Pollock’a göre kadın sanatçılar tarih yazımında sistematik biçimde dışlanmış olsa da, bu durum onların üretkenliğini veya sanatsal varlığını ortadan kaldırmaz (Pollock, 1988).

Sanat dünyasında kadınların karşılaştığı yapısal eşitsizliklere karşı geliştirilen ilk örgütlü tepkiler, 1960’ların sonlarında kurumsal bir nitelik kazanmaya başlamıştır. 1969 yılında kurulan Art Workers’ Coalition (AWC), sanat kurumlarındaki eşitsiz temsil politikalarını eleştirmiş ve sanat ortamında kapsayıcılık, eşitlik ve adalet talep eden kolektif bir bilinç oluşturmıştır (Tate, n.d.). AWC bünyesindeki kadın sanatçılar ise bu mücadelenin cinsiyet odaklı boyutunu güçlendirmek amacıyla Women Artists in Revolution (WAR) adlı grubu kurmuşlardır. Müze sergilerindeki cinsiyet eşitsizliğini protesto ederek kadın sanatçıların temsiliyetinde artış sağlamışlardır (Information, n.d.). Bu kolektif hareketler, feminist sanatın kurumsal düzeyde tanınmasının önünü açmış ve sonraki kuşak sanatçılara ilham kaynağı olmuştur.

1970’li yıllar, feminist sanat hareketinin yalnızca pratikte değil, kuramsal düzeyde de temellerinin atıldığı bir dönem olmuştur. Kadın sanatçıların deneyimlerini görünür kılmak amacıyla geliştirilen akademik programlar, bu dönüşümün önemli araçları arasındadır. Judy Chicago’nun 1971’de Fresno State College’de başlattığı Feminist Art Program (FAP), geleneksel sanat eğitiminin dışında, kadınların üretim süreçlerinde karşılaştığı toplumsal cinsiyet temelli engelleri tartışmaya açan alternatif bir eğitim modeli sunmuştur. Chicago’nun ilerleyen dönemlerde Miriam Schapiro ile birlikte CalArts’ta sürdürdüğü bu yaklaşım, 1972’de gerçekleştirilen *Womanhouse* projesiyle somut bir biçim kazanmıştır. Yaklaşık 25 kadının terk edilmiş bir evin kolektif sanat mekânına dönüştürdüğü bu proje, kadınların gündelik yaşam deneyimlerini eleştirel yerleştirmeler ve performanslar aracılığıyla

ğıyla görünür kılarak feminist sanatın sembolik başlangıç noktalarından biri hâline gelmiştir (Monoskop, n.d.).

Feminist sanat kuramının gelişiminde önemli dönüm noktalarından biri de Linda Nochlin'in 1971 tarihli "*Why Are There No Great Women Artists?*" (Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?) başlıklı makalesidir. Nochlin, kadın sanatçıların tarih boyunca "büyük" olarak tanımlanmamasını bireysel yetersizliklerle değil, onları dışlayan yapısal, toplumsal ve ideolojik engellerle açıklar. Sanat tarih yazımının sözde tarafsızlığını sorgulayan bu makale, "Hiç büyük kadın sanatçı yoktur çünkü kadınlar büyüklüğe muktedir değildir" (Nochlin, 2015) şeklindeki önyargıyı ifşa ederek erkek egemen sanat kurumlarının otoritesini ve değer sistemlerini hedef almıştır. Bu yönüyle, feminist sanat söyleminin kuramsal biçimlenişinde belirleyici bir rol oynamış ve sonraki kuşak sanatçılar, küratörler ve araştırmacılar için temel bir referans noktası hâline gelmiştir.

Erkek cinsiyetinin kadın cinsiyetinden üstün görülmesi ve kadınların ötekileştirilmesi, dijitalleşmeyle birlikte daha karmaşık bir hâl almıştır. Toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri yalnızca sanat alanının değil, teknoloji dünyasının da yapısal bir sorunu olarak değerlendirilebilir. Teknoloji tarihi boyunca üretim süreçleri erkeklikle özdeşleştirilmiş; kadınlar ise çoğunlukla üretim zincirinin alt kademelerinde ya da tüketici konumunda yer almıştır. Wajcman (2004), teknolojik üretim alanında emek ve görünürlük ilişkilerinin cinsiyetlendirilmiş yapısını "*TechnoFeminism*" adlı çalışmasında şu biçimde açıklar:

"Teknoloji bilimi, üretim çalışanlarını, pazarlama ve satış personelinin, teknolojilerin tüketicilerini ve kullanıcılarını da kapsayacak şekilde genişletildiğinde, kadınlar hemen görünür hale gelir... Kadınların 'vasıfsız' ve devredilmiş işlerinin değersizleştirilmesi, onları ana akım teknoloji çalışmalarında görünmez kılar" (Wajcman, 2004, s. 45).

Wajcman (1991) bir başka çalışmasında "teknoloji, onu tasarlayan ve kullanan insanlar tarafından biçimlenen toplumsal bir üründür" (Wajcman, 1991, s. 10) diyerek teknolojinin tarafsız olmadığını açık biçimde ortaya koyar. Bu yaklaşım, teknolojinin tarafsız bir araç olmadığını; aksine, toplumsal normlar, iktidar ilişkileri ve cinsiyet ideolojileriyle şekillenen bir yapı olduğunu gösterir. Dolayısıyla dijital teknolojilerin, yalnızca teknik araçlar değil, aynı zamanda ataerkillik değerlerin ve toplumsal hiyerarşilerin yeniden üretildiği kültürel alanlar olduğu ileri sürülebilir.

Sosyolog R. W. Connell'e göre hegemonik erkeklik: "patrilaryanın meşruiyet sorununa günümüzde kabul görmüş cevabı somutlaştıran toplumsal cinsiyet pratiğinin yapılandırılması olarak tanımlanabilir; bu, erkeklerin egemen konumunu ve kadınların ikincil konumunu garanti altına alır (ya da garanti altına aldığı varsayılır)" (Connell, 1995, s. 77). Teknolojiyle olan ilişkisinde hegemonik erkeklik güç, kontrol ve teknik yeterlilik gibi kavramlarla özdeşleşmiştir. Erkek çocuklar teknolojiyle erken yaşta tanışırken, bu alandaki rol modelleri genellikle güçlü erkek figürleridir. Buna karşın kız çocukları daha çok pasif ve ikincil rollere yönlendirilir. Cinsiyet temelli akademik ayrımlar ve iş gücü

piyasasındaki eşitsizlikler, bu yapının teknoloji alanında süreklilik kazanmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda İngiliz akademisyen Cynthia Cockburn'un (1983) çalışmaları dikkat çekicidir. Cockburn, teknolojik alanlarda cinsiyet farklılıklarını uzun bir toplumsal inşa sürecinin ürünü olarak değerlendirir ve teknolojinin erkek egemen bir bakış açısıyla şekillendirildiğini vurgular. Ona göre teknoloji, "erkeklerin güçlü, elle tutulabilen ve teknolojik olarak donanımlı; kadınların ise fiziksel ve teknik açıdan yetersiz olarak inşa edilmesine katkıda bulunan erkek işlerinden biridir" (Cockburn, 1983, s. 203).

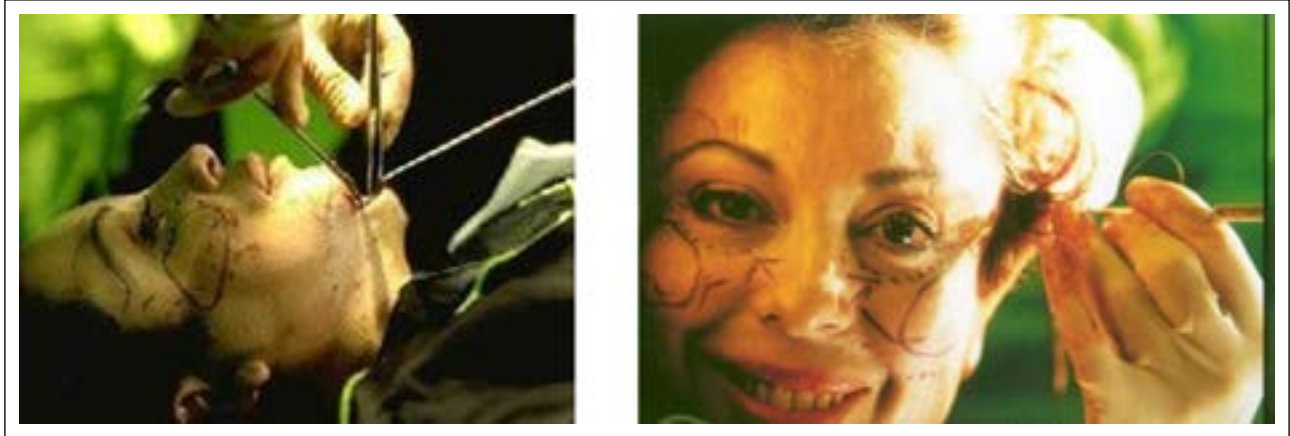
Teknoloji, Cinsiyet Politikaları ve Siberfeminist Sanat Pratikleri

Sanatın dijitalleşme sürecinde teknolojik araçların yaygın biçimde kullanılmaya başlanması, mevcut cinsiyet temelli ayrımcılıkların sanat alanında daha da belirginleşmesine neden olmuştur. Dijital sanat üretiminde aktif olan sanatçıların arasında erkeklerin ağırlık kazanması, bu durumun toplumsal yapıların bir yansıması olduğunu göstermektedir. Bu nedenle kadın sanatçılar, yalnızca sanat alanında görünür olma mücadelesi vermemekte; aynı zamanda dijital üretim süreçlerine eşit erişim ve katılım haklarından da mahrum bırakılmaktadır.

Bu bağlamda 1971 yılında Los Angeles County Sanat Müzesi'nde (LACMA) düzenlenen Sanat ve Teknoloji sergisi, teknoloji ve sanat alanındaki cinsiyet temelli ayrıştırmaların belirgin bir örneğini sunmaktadır. Sergi, LACMA küratörlerinden Maurice Tuchman'ın öncülüğünde planlanmış ve dönemin önde gelen teknoloji firmalarıyla iş birliği içerisinde gerçekleştirilmiştir. Tuchman, bu süreçte kaleme aldığı "*A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art*" (Los Angeles County Sanat Müzesi Sanat ve Teknoloji Programı Raporu) (1971) başlıklı raporun giriş bölümünde, teknoloji, mühendislik ve yaratıcı düşüncüyü buluşturan yeni bir sanatsal üretim biçiminden bahsetmiştir (Tuchman, 1971).

Her ne kadar serginin temel amacı, sanatın geleneksel sınırlarını aşarak disiplinlerarası yaratıcı pratiği genişletmek olsa da, bu süreçte cinsiyet temelli dışlayıcı yapılar açıkça işlenmiştir. Katılan on altı sanatçının tamamının erkek olması ve tüm teknik danışmanların da erkeklerden seçilmesi, bu eşitsiz yapının somut bir göstergesidir. Sanat ve teknolojinin bu kurumsal iş birliğinin cinsiyetçi bir yaklaşımla yürütülmesi, feminist sanat tarihçileri ve kadın sanatçılar tarafından eleştirilmiştir. Bu tepkiler sonucunda Los Angeles Kadın Sanatçılar Konseyi kurulmuş ve serginin ardından kamusal bir eleştiri raporu yayımlanmışlardır. 1971 tarihli *L.A. Free Press*'te yayımlanan bu raporda şu ifadelerle yer verilmiştir:

Özellikle Los Angeles County Sanat Müzesi'nde yeni olan ve çokça duyurulmuş Sanat ve Teknoloji gösterisinde kadınlara karşı açıkça ayrımcılık yapılması bizi özellikle tedirgin etti. Bu davetli gösteride on altı sanatçı temsil ediliyor—HİÇBİRİ kadın değil, birlikte çalıştıkları teknik danışmanların HİÇBİRİ kadın değildi (L.A. Free Press, 1971).



Şekil 1. Orlan. (1990-1993). *From the reincarnation of Saint Orlan* [Video].

L.A. *Free Press*'te yayımlanan rapor, kadın sanatçıların teknolojiyi yalnızca gündelik yaşamı kolaylaştıran bir araç olarak değil, aynı zamanda sanatsal üretimde dönüştürücü bir ifade alanı olarak kullanmaya başladıklarını açığa çıkarma açısından önemli bir kırılma noktasıdır. Bu dönüşüm, kurumsal düzeyde Donna Haraway'ın "*A Cyborg Manifesto*" (1991) (Bir Sibernetik Manifestosu) adlı makalesiyle derinleştirilmiştir. Haraway, teknolojiyi cinsiyet ve kimlik kavramlarını sorgulamak için kullanılan bir araç olarak konumlandırmakta; feminist söylemi, siberfeminist bir bakışla yeniden tanımlamaktadır (Haraway, 1991). Sadie Plant da benzer şekilde dijital kültürü ve teknolojiyi feminist kuram perspektifinden ele alarak, bu alanların ataerkil bilgi yapısının çözülmesinde ve kadın öznesinin dijital ortamda yeniden inşasında oynadığı rolü öne çıkarır (Plant, 1996).

Sanat ile teknoloji ilişkisi, feminist sanatçılar için yalnızca estetik bir arayüz değil; aynı zamanda cinsiyet, ırk, sınıf ve cinsellik gibi toplumsal dinamikleri disiplinlerarası düzlemde sorgulama imkânı sunan eleştirel bir zemindir. Bu çerçevede, 1990'ların başında ortaya çıkan Cyberfeminizm (Siberfeminizm) akımı, sanat ve teknoloji kesişiminde feminist söylemin en belirgin örneklerinden biri olarak kabul edilebilir. Avustralyalı sanatçı kolektifi VNS Matrix'in 1991 tarihli "*The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century*" (21. Yüzyıl İçin Siberfeminist Manifesto) başlıklı metniyle temelleri atılan siberfeminizm, teknolojiyi erkek egemen bakıştan arındırarak, onu hem eleştirel hem de dönüştürücü bir araç olarak yeniden tanımlamıştır (Sollfrank, 2015).

VNS Matrix, mizahi ama aynı zamanda eleştirel sembollerle örülü bir dil geliştirerek dijital teknolojiyi kadın deneyimine özgü bir bakışla yeniden kurgulamaya çalışmıştır. Bu yaklaşım, teknolojiyi sanatsal üretimine entegre etmek isteyen kadın sanatçılar için ilham verici bir zemin sunmuştur. Alman medya sanatçısı Cornelia Sollfrank ise siberfeminist yaklaşımını, Donna Haraway'ın özcü olmayan perspektifini savunduğu "*A Cyborg Manifesto*" (1991) adlı makaleden esinlenerek şekillendirdiğini belirtmiştir. Bu doğrultuda, Sollfrank, VNS Matrix'i değerlendirirken, "teknolojiyi erkeğe, doğayı ise kadına atfeden geleneksel ideolojilere bir alternatif sundular" (Sollfrank, 2015, s. 2) diyerek hem kolektifin yaklaşımını hem de siberfeminizmin temel ideolojik yönelimini özetlemektedir.

Yöntemsel çeşitlilik ve tematik farklılıklar nedeniyle, siberfeminist sanat pratiklerini kapsayan tekil ve sabit bir tanım yapmak oldukça zordur. Bununla birlikte, en genel çerçevede siberfeminist sanatçılar teknolojiyi kimi zaman ataerkil toplumsal yapıya karşı bir eleştiri aracı, kimi zaman da bireysel ifade ve dönüşüm aracı olarak kullanmaktadır. Bu yaklaşım genellikle etnik kimlik, bellek ve aidiyet, aile içi şiddet, cinsel istismar, toplumsal cinsiyet farkındalığı gibi temalar etrafında şekillenmekte ve bu konuları dijital sanatla ifade etmeyi ve gündeme taşımayı amaçlamaktadır.

Önceki paragraflarda belirtilen temalar, sanatçılar tarafından farklı teknolojik araçlarla ele alınmakta ve bu araçların sanata yansıtılma biçimi kişisel yaklaşımlara göre çeşitlenmektedir. Teknolojiyi etkin şekilde kullanan Fransız sanatçı Orlan, özellikle beden, kimlik ve cinsiyet temalarını sorguladığı çalışmalarıyla tanınır. Bedenini sanatının merkezine yerleştiren sanatçı, teknolojiyi bu bedeni dönüştürmek ve izleyiciyle paylaşmak için bir araç olarak kullanmaktadır (Şekil 1). Sipahioğlu Arkın'a göre: "Serilerinin hepsinde estetik ameliyatlarını kamerayla çekerken aynı zamanda herkesin gözü önünde gerçekleştiren sanatçı, ameliyathaneyi, izleyicinin güzellik arayışının kapalı kapıları ardında gerçekte neler yaşandığına tanıklık ettiği bir tiyatroya dönüştürüyor" (Sipahioğlu Arkın, 2023, s. 41). Orlan'ın bu müdahaleleri, bedeni biyolojik bir sabit olarak değil, dönüştürülebilir, oynanabilir ve yeniden tanımlanabilir bir yapı olarak ele alarak, toplumsal cinsiyet normlarına karşı sanatsal bir direniş biçimi olarak değerlendirilebilir.

Dijital Teknolojinin Sanat Pratiğindeki Dönüştürücü Rolü

Teknolojik gelişimin temelinde insan ihtiyaçlarına yanıt verme amacı bulursa da, bu süreç aynı zamanda toplumsal dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Önceki buluşlarla etkileşim hâlinde sürekli evrilen teknoloji, insanlık tarihindeki değişimleri anlamak açısından önemli bir göstergedir. Teknolojik ilerlemeler yalnızca bilişsel ve davranışsal düzeyde etkiler yaratmakla kalmaz, aynı zamanda insan edimlerinin biçimlenmesinde belirleyici rol üstlenmektedir. "Yazının icadından matbaaya, televizyondan nesnelerin internetine, yapay zekâdan artırılmış gerçeklik uygulamalarına tüm yeniliklerin topluma bir maliyeti vardır" (Eke &

Yücel, 2023, s. 78). Bu doğrultuda, her yeni teknolojik gelişmenin insan yaşamını dönüştürdüğü ve günlük pratikleri yeniden şekillendirdiği görülmektedir. Dolayısıyla, insan ihtiyaçlarının yeni teknolojilerin ortaya çıkışını, bu teknolojilerin ise farklı toplumsal yapıların oluşumunu beraberinde getirdiği sonucuna varılabilir.

Bahsi geçen dönüşüm süreci, özellikle bilgisayar teknolojisinin gelişmesi ve internetin yaygınlaşmasıyla birlikte dijitalleşmenin toplumsal yaşam üzerindeki etkilerinde açık biçimde görülmektedir. 1970’li yıllarda bilgisayarların kullanılmaya başlanması ve ardından internetin hızla yayılmasıyla, günümüz toplumunu şekillendiren ve “dijital çağ” olarak tanımlanan bir süreç başlamıştır. Byung-Chul Han, “*Enfokrası: Dijitalleşme ve Demokrasinin Krizi*” adlı eserinde, bu yeni toplumsal yapıyı “enformasyon toplumu” olarak adlandırmakta ve teknolojik devrimin kaçınılmaz bir sonucu olarak değerlendirmektedir (Han, 2022). Aynı eserde Han, endüstri toplumundan enformasyon toplumuna geçiş sürecine dikkat çeker. Dijitalleşmenin, bilgiye atfedilen değerden sanattaki yerleşik yargılara kadar birçok alanda dönüşüm yarattığını; bireyi ise kendi kendini gerçekleştiren performatif bir özneye dönüştürdüğünü ifade eder. Dijitalleşme, toplumsal, siyasal ve ekonomik alanlarda etkisini arttırmakta; bireylerin bilgiye erişim biçimlerinden yaşam alışkanlıklarına kadar geniş bir yelpazede belirleyici olmaktadır. Bu hâkimiyetin, teknolojinin bireyin yaşamında aktif bir rol üstlenmesiyle mümkün olduğu söylenebilir.

İnsan yaşama dair inanç, bilgi, beceri ve olanaklarında dönüşüm yaşadıkça, içinde bulunulan toplum ve dönem de değişir. Sanat ise bu değişimden bağımsız kalmaz; her dönemde kendine özgü bir kimlik kazanır. “Bilim ve teknoloji alanındaki tüm gelişmeler düşünme biçimlerini ve zihinsel süreçleri değiştirmekte ve bu değişim sanat alanına da etki etmektedir. Sanat eserinin yapıldığı dönemin toplumsal olaylarından, bilim ve felsefe alanındaki gelişmelerinden etkilenmemesi mümkün değildir” (Karapınar, 2018, s. 17).

Sanatçılar, dönemin güncel gelişmelerini takip ederek analiz eder; bu doğrultuda yeni ifade biçimleri geliştirirler. Bu yetenek sayesinde sanatın, her dönemde yenilenerek varlığını sürdürmeyi başardığı söylenebilir.

Toplumsal ve kültürel dönüşümler, dijital teknolojilerin sanat üzerindeki etkilerini giderek daha görünür kılmıştır. Sanat, geçmişte ustalık ve üstün el becerisine dayalıyken, zamanla özgün üslup, biriciklik, kimlik arayışları ve deneysel yaklaşımlarla dönüşüme uğramıştır. Bu değişimle birlikte sanat, fikrin ön plana çıktığı yeni ifade biçimlerine yönelmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dijital teknolojinin hızlı yayılması, sanatın geleneksel kimliğinden uzaklaşmasına neden olmuştur. Teknolojinin sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda yaygınlaşması, sanatın değerinde, anlamında, işlevinde ve özellikle üretim biçimlerinde köklü değişimlere yol açmıştır.

Sanat, sanatçının yaşadığı dönemin sosyo-kültürel yapısına yönelik duygu, düşünce ve yeni fikirlerini ifade etmek amacıyla kullandığı bir araçtır. Bu ifade sürecinde sanatçılar, dönemin sunduğu teknik olanaklardan ve malzemelerden yararlanmışlardır. Teknolojik gelişmeler, sanatçılara yalnızca mevcut sınırlar içinde değil, bu sınırların ötesinde üretim yapma imkânı sunmuş; böylece yaratıcı ve yenilikçi ifade biçimleri geliştirmelerini sağlamıştır. Bahsi geçen durum, modernizmin tek disipline bağlı sanat anlayışının geçerliliğini yitirdiği şekilde değerlendirilebilir. Sonuç olarak, sanat üretiminde teknik ve malzeme açısından zengin olanaklar sunan disiplinlerarasılık kavramı önem kazanmıştır. Teymur’a (2001) göre disiplinlerarasılık, “kendi tarihleri olan, ancak diğer disiplinlerin bilgi, nesne, sorunsal ve kavramlarının bir bölümünü içeren, onlarla iç içe veya dış dış ilişkilerle gelişen melez olgular” olarak tanımlanmaktadır (Teymur, 2001, s. 274). Sanatta farklı disiplinlerden teknik, yöntem, strateji ve malzemelerin ödünç alınması, eserlerin ifade gücünü ve çeşitliliğini önemli ölçüde artırmıştır.

Teknolojik ilerlemeler sayesinde sanatçılar, geleneksel yöntemlerin ötesine geçerek dijital ortamda çok katmanlı ve yenilikçi üretim pratikleri geliştirmiştir. Bu gelişmeleri değerlendiren Christiane Paul, “*Digital Art*” (2003) adlı eserinde, dijital teknolojiyi sanatta kullanan sanatçılar arasında iki temel ayrım yapar; Birinci grupta, dijital teknolojileri geleneksel sanat formlarını üretmek için araç olarak kullanan sanatçılar yer alır. İkinci grup ise, dijital teknolojiyi tamamen yeni sanat formları yaratmak amacıyla kullanır (Paul, 2003). Wands (2006), dijital sanatın geleneksel formları arasında baskı, fotoğraf, heykel, enstasyon, video, animasyon, müzik ve performans gibi türleri sayar. Buna karşılık sanal gerçeklik, yazılım sanatı ve net sanat gibi özgün dijital alanları ise bu mecranın yeni formları olarak tanımlar.

Paul’un bu sınıflandırmasına dayanarak bu bölümde öncelikle, dijital teknolojiyi geleneksel sanat formlarının üretiminde araç olarak kullanan sanatçılar incelenmiştir. Yapılan analizler, bu sanatçıların üretim sürecinde sanat nesnesini (yani medyumunu) tamamen ortadan kaldırmadan çalıştıklarını ortaya koymaktadır. Üretimin bir sonraki aşamasında, yapıtlar, fotoğraf makinesi veya kamera gibi araçlarla dijital ortama aktarılmaktadır. Sanatçılar, dilerse dijital ortama aktarılan eserler üzerinde fotoğraf manipülasyonu, Photoshop uygulamaları, video montajı, ses düzenlemeleri gibi müdahalelerde bulunabilmektedirler. Sanat yapıtının dijital ortama taşınması, eserlerin kalıcılığını destekleyici bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca, teknolojik araçların sunduğu melez teknik ve yöntemlerin dijital ortamda uygulanabilir olması, sanatçılara sınırsız yaratım alanı sunmakta; bu da ifade biçimlerinde yüksek düzeyde yaratıcılığa olanak sağlamaktadır.

Dijital teknolojiyi bir araç olarak kullanarak geleneksel sanat formlarını sürdüren feminist sanatçılar arasında Cindy Sherman, önemli bir örnektir. 1954 doğumlu Amerikalı sanatçı, üretimlerinde kadının toplumsal konumunu ve yerleşik cinsiyet temsillerini sorgulamış; fotoğraf makinesini hem belgeleyici hem de eleştirel bir ifade aracı olarak kullanmıştır (Şekil 2). Film kareleri, moda çekimleri ve reklam estetiğinden esinlenen kurgusal portrelerinde, farklı kadın kimliklerine bürünerek bu performansları dijital ortama taşımış ve manipülasyon teknikleriyle dönüştürmüştür. Sherman’ın bu yaklaşımı, kadın kimliğinin toplumsal inşa süreçlerine dair güçlü görsel eleştiriler sunmakta ve di-



Şekil 2. Cindy Sherman, *untitled #584* (2018) [Photograph].

jital müdahalenin yaratıcı potansiyelini ortaya koymaktadır (Şekil 3). Özellikle 2000’li yıllardan itibaren dijital manipülasyonların sanatçının üretimindeki rolü belirgin biçimde artmış; Sherman’ın pratiği, teknolojinin feminist anlatılarla nasıl bütünleşebileceğine dair erken dönem örneklerinden biri hâline gelmiştir.

Christiane Paul’un (2003) tanımladığı ikinci grup, dijital teknolojiyi yeni sanat formları yaratmak amacıyla kullanan sanatçılardan oluşur. Bu sanatçılar, sanatın somut bir nesneye dönüşmesini öngören geleneksel anlayışı terk ederek, üretim süreçlerini tamamen dijital ortamlarda gerçekleştirmektedir. Başka bir deyişle, teknoloji sadece bir araç değil sanatın yaratıcı sürecinin merkezinde yer alan bir mecra hâline gelmiştir. Özel Sağlamtimur’a (2010) göre, dijital sanat eserlerinin üretiminde sanatçılar simülasyon, kopyalama, yanılsama, yapay yaşam, veritabanları, aktivizm ve haktivizm gibi kavramlarla doğrudan ilişki kurmakta; bu kavramlar aracılığıyla çalışmalarını daha etkili ve derinlikli biçimde anlamlandırmaktadırlar (Özel Sağlamtimur, 2010, s. 228).

Dijital ortamda üretim gerçekleştiren sanatçılar, kavramsal sanatçılarda olduğu gibi göç, eşitsizlik, kimlik, melezlik, cinsellik ve toplumsal adaletsizlik gibi güncel meseleleri ele almaya devam etmektedir. Bu yönüyle sanat, dijital araçlarla da olsa bir ifade biçimi olarak işlevini sürdürmektedir. Buradan hareketle, değişimin daha çok kullanılan araçlar ve ortamlarla sınırlı olduğu söylenebilir.

Sanatçılar, üretim süreçlerinde farklı disiplinlerden uzmanlarla iş birliği yapmakta; bu durumda ortak çalışma

kültürünü teşvik eden multidisipliner yöntemleri gündeme getirmektedir. Multidisipliner yaklaşım, mevcut bir soruna farklı uzmanlık alanlarından bireylerin bir araya gelerek çözüm üretmesi olarak tanımlanabilir. Birden fazla meslek grubundan uzmanın ortak çalışmasını içeren bu yaklaşım, aynı zamanda meslekler arası teknik yöntemlerin sınırlarını da belirsizleştirmektedir. Yazılım mühendisleri, bilgisayar mühendisleri, VFX (görsel efekt) uzmanları ve grafik tasarımcılar gibi farklı meslek alanlarından uzmanlarla gerçekleştirilen iş birlikleri, yazılım, veri tabanı yönetimi, kodlama ve yapay zekâ gibi teknolojilerin sanata entegre edilmesini mümkün kılar. Bu iş birlikleri sonucunda sanatçılar, sanal ortamı yine sanal araçlarla üretilmiş nesnelerle zenginleştirmiş; ayrıca geleneksel yöntemlerle gerçekleştirilmesi güç veya imkânsız olan enstalasyonlar, yazılım temelli projeler, ağ sanatı ve yeni medya sanatı kapsamında özgün yapıtlar ortaya koyabilmektedir.

Claudia Hart, dijital teknolojiyi yeni sanat formları üretmek amacıyla kullanan çağdaş bir medya sanatçısıdır. Hart, 1990’lı yılların ortalarından itibaren bilgisayar temelli görselleştirme ve simülasyon yöntemlerini sanatsal üretim süreçlerine entegre etmiştir. Sanat pratiğinde dijital modelleme, animasyon ve sanal gerçeklik tekniklerini bir araya getirerek toplumsal cinsiyet, temsil ve yapay güzellik kavramlarını eleştirel bir perspektiften tartışmaya açar. Hart’ın dijital temelli çalışmaları, görsel kültürde kadın bedenini düzenleyen hegemonik güzellik kodlarını görünür kılarak, onları dönüştürmeye yönelik eleştirel müdahaleler geliştirir. Sanatçının, dijital ortamda feminist yaklaşımını



Şekil 3. Cindy Sherman, *untitled #559*, (2015) [Photograph].



Şekil 4. Claudia Hart, *The swing*, (2024), [Video].

görünür kılan önemli projeleri arasında “*The Swing*” (2004) ve “*A Feminist Manifesta of the Blockchain*” (2021) yer alır. “*The Swing*” (Şekil 4) başlıklı video yerleştirmede Hart, üç boyutlu animasyon tekniğiyle oluşturduğu çıplak kadın figürünü röntgenci bakıştan uzaklaştırarak özne konumuna yerleştirir; bu yönüyle kadın bedeninin temsiline ilişkin kalıplaşmış algıları tersyüz eder (Abıyeva, 2020). *A Feminist Manifesta of the Blockchain* (Şekil 5) adlı dijital projesinde ise Hart, NFT ve blok zinciri teknolojilerini feminist bir perspektifle ele alır; dijital ekonominin özgürleştirici söylemlerini sorgularken, bu teknolojilerin toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında yeniden düşünülmesi gerektiğini vurgular (Hart, 2021).

Sonuç olarak, dijital teknolojiyi sanatsal üretim sürecine entegre eden sanatçılar, bu araçları ister geleneksel ifade biçimlerine dönüştürmek için kullansınlar, ister yeni sanat formları yaratmak için üretim alanı olarak görsünler, asıl hedef izleyiciyle güçlü ve anlamlı bir etkileşim kurmaktır.

Bu etkileşimin sağlanabilmesi için yalnızca teknik yeterlilik değil aynı zamanda sağlam bir kavramsal arka plan da gereklidir. Bu bağlamda, dijital teknolojiler çağdaş sanatın gelişiminde yalnızca bir araç olarak değil, aynı zamanda yeni düşünsel içeriklerin taşıyıcısı olarak konumlanmaktadır.

Nurdan Karasu Gökçe’nin Dijital Sanat Pratiği: Feminizm ve Teknolojinin Kesişimi

Önceki bölümlerde, feminizmin ideolojik temelleri ele alınmış; sanat ve dijital teknolojinin kesiştiği çok katmanlı ilişkiler tarihsel ve kuramsal bir çerçevede incelenmiştir. Ayrıca, sanatçıların dijital araçları yalnızca üretim tekniği olarak değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı eleştirel bir araç olarak nasıl kullandıkları tartışılmıştır. Bu bağlamda, Türkiye çağdaş sanat ortamında özgün bir konuma sahip olan Nurdan Karasu Gökçe’nin sanatsal pratiği, hem feminist kavramsal yaklaşıma dayanan yönelimi hem de dijital teknolojiyi estetik ve politik amaçlarla kullanma biçimiyle öne çıkmaktadır.



Şekil 5. Claudia Hart, *A feminist manifesta of the blockchain* (2021) [NFT/dijital proje].

Bu bölümde Nurdan Karasu Gökçe'nin dijital sanat pratiği, kurumsal, estetik ve tematik açılardan çok boyutlu bir çerçevede ele alınacaktır. Öncelikle sanatçının kavramsal yaklaşımı ve feminist düşünceyle kurduğu ilişkiler çözümlenecek; ardından dijital teknolojiyi kullanma biçimi, biçimsel stratejileri ve görsel dili incelenecektir. Karasu Gökçe'nin sanatsal üretiminde ışık, renk ve mekân gibi unsurların kadın bedeniyle nasıl ilişkilendirildiği, izleyiciyle kurulan etkileşim bağlamında değerlendirilecektir. Son olarak sanatçının seçili işleri üzerinden yapılacak çözümlemeyle bu üretimlerin feminist sanat söylemindeki özgün konumu açıklanacaktır.

Sanatsal Yaklaşımın Kavramsal Temelleri

Feminizmin sanat ve dijital teknolojilerle kurduğu ilişki, yalnızca yeni ifade biçimlerinin gelişimini değil, aynı zamanda ataerkil kültürel kodların eleştirisine zemin hazırlayan çok katmanlı bir dönüşüm alanı yaratmıştır. Bu dönüşüm, bazı sanatçılar tarafından teknolojinin estetik olanaklarını genişletmek amacıyla değerlendirilirken; kimileri için dijital araçlar, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı politik bir müdahale alanı olarak kullanılmıştır. Bu kuramsal bağlamda Nurdan Karasu Gökçe'nin sanatsal üretimi, dijital teknoloji feminist düşüncenin eleştirel boyutlarıyla birleştiren estetik diliyle dikkat çekmektedir.

Karasu Gökçe'nin sanatsal pratiği, kadın bedeni ve cinselliğini yalnızca temsile indirgenmiş bir nesne olarak değil, anlam kurucu bir özne olarak ele alır. Sanatçının ışık, renk ve dijital mekân gibi unsurları metaforik düzeyde kullanması, izleyiciyi görsel algının ötesine taşıyarak beden ve kimlik üzerine düşünsel bir sorgulamaya davet eder. Bu yaklaşım, Fransız feminist kuramcı Luce Irigaray'ın ataerkil temsiliyet eleştirisiyle doğrudan ilişkilendirilebilir. Irigaray (1985), kadın kimliğinin tarih boyunca "erkeğin ötekisi" olarak konumlandırıldığını ve kadın bedeninin kendi anlam üretiminden koparıldığını savunur. Ona göre kadın, özneleşme sürecine ancak kendi bedensel deneyimlerine içkin bir ifade dili geliştirerek ulaşabilir (Irigaray, 1985). Bu yaklaşım, Karasu Gökçe'nin özellikle "Al İpek" (1994) ve "Kutsal Ağaç" (2022) adlı çalışmalarında belirginleşir. Her iki eserde de kadın bedenini temsil

eden dijital imgeleri yalnızca görünür kılmakla yetinmez; onları özneleştirerek ataerkil görsel rejimlerin dışında yeni bir kadınlık anlatısı üretir. Böylece Gökçe, Irigaray'ın vurguladığı "kadın öznesinin kendi bedeni üzerinden anlam üretmesi" fikrini görsel düzleme taşır. Bahsi geçen çalışmaların ayrıntılı betimsel ve kavramsal analizleri, makalenin "*Sanatçının Seçilmiş İşleri Üzerinden Okumalar*" başlıklı bölümünde sunulmuştur. Gökçe, bu üretimlerinde kadın bedenini sessiz ve edilgen konumdan çıkararak, ifade eden, tanıklık eden ve anlam kuran bir özne olarak yeniden konumlandırır.

Nurdan Karasu Gökçe'nin üretimleri, kişisel deneyimden kolektif belleğe uzanan çok katmanlı bir anlatı oluşturur. Kadın bedeni, cinsellik, cinsel farkındalık ve ataerkil kültürel pratikler gibi temalar, dijital mecralar aracılığıyla yeniden yapılandırarak görünür kılar. Bu yönüyle sanatçı, dijital teknolojinin estetik kapasitesini aşarak, sessizleştirdiği kadın anlatılarını sanat yoluyla görünürleştiren bir direnç alanı inşa eder. Sanatçının çalışmaları, hem yerel hem de evrensel ölçekte toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı sanatsal bir müdahale niteliği taşır.

Karasu Gökçe'nin sanatsal pratiğinde öne çıkan temel meselelerden biri, kadın bedeninin tarih boyunca maruz kaldığı nesneleştirici ve ataerkil temsillere karşı alternatif özneleştirici anlatılar geliştirmektir. Sanatçı, kadın cinselliğini sabit, evrenselleştirilmiş ya da yalnızca erotize edilmiş bir imge olarak sunmak yerine; onu çok katmanlı, çelişkisel ve dönüşken bir deneyim alanı olarak ele alır. Bu yaklaşım, sanatçının kendi sözlerinde de açıkça görülmektedir:

Dijital araçlarla çalışırken kadın bedenini ne erotize etmeye çalışıyorum ne de nötrleştirmeye. Aslında onu tüm varlığıyla göstermek, izleyiciye kadın cinselliğinin çok katmanlı varoluşunu hissettirmek istiyorum (N. K. Gökçe, kişisel iletişim, 3 Mart 2025).

Bu sözler, sanatçının kadın bedenini temsil ederken feminist, deneyim temelli ve özneleştirici bir bakış geliştirdiğini ortaya koyar. Sanatçının bu yaklaşımı, arzu nesnesi ya da aseksüel figür olarak sunan klasik ikilikleri reddeder ve onun cinselliğini sabit bir tanıma indirgemeden, çoğul ve akışkan bir biçimde görselleştirme arzusu taşır.

Karasu Gökçe'nin "kadın bedeninin erotize etmeye çalışmıyorum" ifadesi, görsel kültürde kadına atfedilen yerleşik temsillere yöneltilmiş açık bir eleştiri niteliği taşır. Bu yaklaşım, feminist film kuramcısı Laura Mulvey'nin ataerkil görsel rejimi açıklamak üzere geliştirdiği "erkek bakışı" (male gaze) kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Mulvey (1975), modern görsel anlatıların büyük bölümünün erkek öznenin bakışını merkez aldığını ve bu bakışın kadını seyredilen, tüketilen ve anlamı başkası tarafından belirlenen bir imgeye dönüştürdüğünü vurgulayarak eleştirir. Karasu Gökçe'nin *Bakışın Ötesinde* (2022) ve *Kutsal* (2022) adlı çalışmaları, söz konusu ifadeyle görsel bir karşılık bulmakta; Mulvey'in kuramında bahsettiği nesneleştirici temsil anlayışını reddederek kadın bedeninin varoluşsal bütünlüğünü ve deneyimsel derinliğini görünür kılma çabasını ortaya koymaktadır. Böylece sanatçı, bedenin arzusunun nesnesi olarak kodlanmasına karşı eleştirel bir tavır geliştirmekte ve kadına ait özelliğin görsel temsilde yeniden kurulabileceğini göstermektedir.

Karasu Gökçe'nin sözlerinde geçen "bedenin nötrleştirilmesi" ifadesi, kadın bedeninin cinselliğinden, arzundan ve duysal varlığından arındırılarak steril, tehlikesiz bir görsel nesneye indirgenmesine yöneltilmiş açık bir eleştiridir. Sanatçının *Kutsal Aşk*, *Kutsal Aşık*, *Kutsal Mekân I* (2022) adlı çalışmasında bedeni "tüm varlığıyla göstermek" yönündeki arzusu, kadın bedenini yalnızca biyolojik bir yapı olarak değil; toplumsal, duygusal ve ruhsal katmanlarıyla kavrayan politik bir temsil stratejisine dönüştürür. Bu yaklaşım, Elizabeth Grosz'un *Volatile Bodies* (1994) adlı eserinde geliştirdiği "bedensel özelliklik" düşüncesiyle uyumludur. Grosz, bedeni durağan ve sabit bir nesne olarak değil, toplumsal ilişkiler, arzular ve güç dinamikleri tarafından sürekli yeniden şekillenen açık bir oluş hali olarak tanımlar (Grosz, 1994). Gökçe'nin bu çalışmasında kadın cinselliğini bastırılmış bir alan olarak değil, yaratıcı ve dönüştürücü bir enerji biçimi olarak yeniden kurgulaması, tam da Grosz'un sözünü ettiği bedensel çoğulluğu sanatsal düzlemde görünür kılma çabasının bir yansımasıdır. Böylece sanatçı, bedeni patriyarkal söylemlerin denetiminden çıkararak ifade üreten, deneyim aktaran ve anlam kuran bir özne konumuna taşır. Bu yönüyle Gökçe'nin pratiği, izleyiciyi edilgen bir gözlemciden aktif bir sorgulayıcıya dönüştürerek, bedensel ve cinsel temsile dair toplumsal kabulleri tartışmaya açar.

Kadın cinselliğini sabit ve tek boyutlu temsillerin ötesinde ele alan Nurdan Karasu Gökçe, ışık, renk ve mekân gibi dinamik unsurlar aracılığıyla bu çok katmanlı deneyimi metaforlarla örerak kadın bedeninin kültürel, duygusal ve varoluşsal boyutlarını yeniden inşa etmektedir. Dolayısıyla Karasu Gökçe'nin sanatsal üretimi, feminist düşünceyle dijital teknolojiyi birleştirerek kadın bedenine dair kalıplaşmış temsillere karşı eleştirel ve dönüştürücü bir bakış sunar. Bedeni özneleştiren, deneyim temelli ve katmanlı anlatımları sayesinde sanatçı, bireysel ve toplumsal düzeyde ataerkil normlara karşı güçlü bir görsel direnç alanı yaratmaktadır. Bu yönüyle sanatçının sanatsal pratiği, dijital çağın feminist sanat üretimleri içinde özgün ve etkili bir konumda yer almaktadır.

Dijital Teknolojilerin Sanatsal Süreçte Kullanımı: Teknik ve Estetik Yöntemler

Nurdan Karasu Gökçe'nin sanatsal üretiminde dijital teknolojiler, yalnızca birer görsel araç değil; aynı zamanda kavramsal düşüncenin temel bileşenleri olarak işlev görür. Sanatçı, çalışmalarını Adobe Photoshop gibi dijital düzenleme programları aracılığıyla katmanlı bir yapıda inşa eder; böylece imgeler üzerinde hem estetik hem de düşünsel yoğunluk yaratan sanatsal müdahalelerde bulunur. Bu teknik süreç, Karasu Gökçe'nin kadın bedeni ve cinselliğine yönelik eleştirel yaklaşımını görselleştirmesine geniş bir olanak tanır.

Dijital ortamda oluşturulan bu imgeler, dipleks baskı tekniğiyle fiziksel bir boyuta aktarılır. Sanatçının tercih ettiği yüzey olan fiberglas, yalnızca bir taşıyıcı yüzey olmanın ötesine geçerek, anlam üretiminin aktif bir bileşeni hâline gelir. Malzemenin ışık geçirgenliğiyle oluşan yarı saydamlık, izleyici ile imgeler arasında görsel ve mekânsal bir geçirgenlik ilişkisi kurar. Fiberglasın endüstriyel, soğuk ve sert yapısıyla dijital imgelerin duysal nitelikleri arasındaki karşıtlık, Karasu Gökçe'nin üretimindeki feminist alt metni daha da görünür kılar.

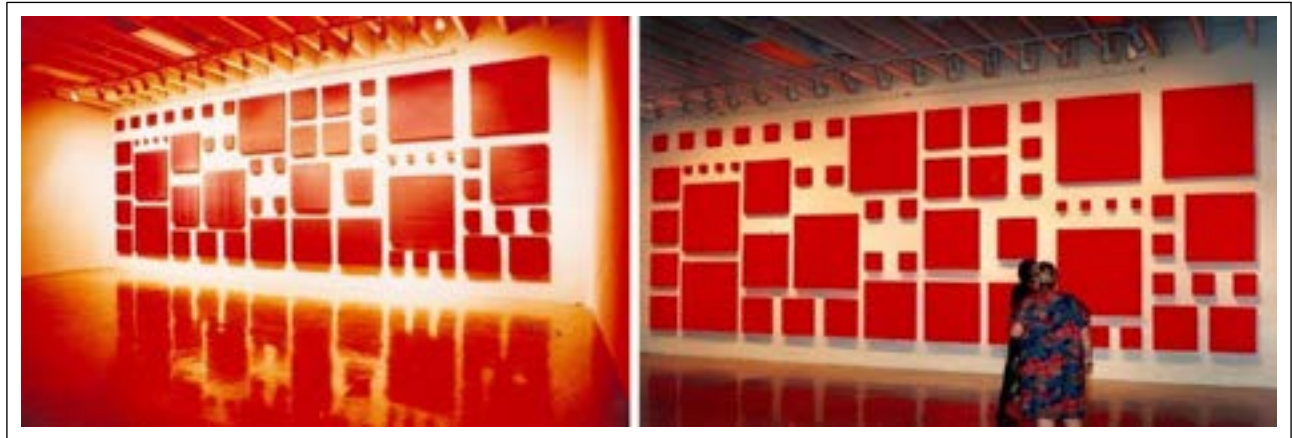
Fiberglas, doğası gereği çelişkili fiziksel özellikler taşır: İlk bakışta sert, dayanıklı ve müdahale edilemez bir yüzey gibi görünse de, aslında uygun koşullar sağlandığında şekillenebilen, esnekliğe açık bir yapıya sahiptir. Bu biçim verilebilirlik, malzemenin potansiyel dönüşüm kapasitesini ortaya koyarken; uygun koşullar sağlanmadığında kolayca çatlamaya ya da kırılmaya yatkın olması, altında gizlenen kırılabilirlik görünür kılar. Bu durum, sanatçının feminist sanat anlayışıyla da örtüşür. Zira kadın bedeni tarihsel olarak hem güçlü hem de kırılabilir olarak tanımlanmış; ancak çoğu zaman bu ikiliğin ötesine geçemeyen, sabit ve edilgen bir formda temsil edilmiştir. Karasu Gökçe, fiberglas gibi çok katmanlı bir malzeme aracılığıyla bedensel temsilleri çoğul, dönüşebilir ve akışkan yapılar olarak yeniden üretir.

Sanatçının malzeme tercihleri, geleneksel sanat anlayışından bilinçli bir kopuşu temsil eder. Tuval ya da bronz gibi tarihsel olarak sanatla özdeşleşmiş yüzeyler, genellikle kalıcılık, estetik bütünlük ve zamana karşı direnç gibi kavramlarla ilişkilendirilirken; Karasu Gökçe'nin kullandığı sanayi kökenli fiberglas gibi malzemeler, 'yüksek sanat' dışındaki üretim biçimlerini sanat alanına taşır. Bu tercihler, hem modern üretim teknolojilerinin hem de toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkilendirilen el emeğinin yeniden tanımlanmasına olanak tanır. Böylece sanatçı, yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik bir tercih yapar; kadınların sanatsal üretim araçları üzerindeki yaratıcı kontrolünü görünür kılar.

Bu teknik ve estetik stratejilerin birleşimi, Karasu Gökçe'nin yalnızca görsel bir dil inşa etmekle kalmayıp; dijital teknolojiler aracılığıyla eleştirel bir düşünme ve direnç alanı oluşturduğunu ortaya koyar. Sanatçının pratiği, dijital çağın üretim araçlarını feminist perspektifle bir araya getirerek, sanatın hem biçimsel hem de anlam düzeyinde yeniden düşünülmesini sağlar. Bu bağlamda Karasu Gökçe'nin üretimi, dijital teknolojilerle endüstriyel malzemelerin feminist bir bağlamda yeniden konumlandırıldığı çağdaş sanat anlayışına özgün ve güçlü bir katkı sunar.



Şekil 6. Nurdan Karasu Gökçe, *Al İpek / Red Silk* (1993–1994) [mixed media] personal archive.



Şekil 7. Nurdan Karasu Gökçe, *Al İpek / Red Silk* (1993–1994) [mixed media, detay] personal archive.

Sanatçının Seçilmiş İşleri Üzerinden Okumalar

Nurdan Karasu Gökçe'nin dijital sanat pratiğini daha yakından anlamak ve bu pratiğin feminist sanat söylemi içindeki konumunu daha derinlemesine değerlendirebilmek amacıyla, bu bölümde sanatçının belirli eserleri biçimsel ve kavramsal açıdan çözümlenecektir. Işık, renk ve mekân gibi görsel öğelerin nasıl işlevsel hale getirildiği, kadın bedenine dair çok katmanlı anlamların nasıl üretildiği ve dijital teknolojinin bu süreçteki rolü ayrıntılı biçimde incelenecek, böylece Karasu Gökçe'nin estetik tercihlerinin ardında yatan ideolojik yönelimleri ve eleştirel söylemler görünür hale getirilecektir.

Al İpek (1994): Kırmızının Tanıklığında Kadınlık Ritüelleri

Nurdan Karasu Gökçe'nin *Al İpek* (1994) adlı yerleştirilmesi (Şekil 6), kadınlıkla ilişkilendirilen geleneksel ritüelleri —özellikle zıfak gecesi, çeyiz, kına gecesi, kırmızı kuşak, kırmızı duvak bekaret— eleştirel bir bakışla yeniden yorumlayan etkileyici bir mekânsal çalışmadır. 4x12 metre boyutlarındaki enstalasyon, hem fiziksel büyüklüğü hem de kırmızı rengin yarattığı duygusal yoğunlukla izleyiciyi yalnızca görsel değil, bedensel bir deneyime davet eder (Şekil 7).

Sanatçı, geleneksel kadınlık rollerinin en belirgin simgelerinden biri olan zıfak gecesini, kırmızının taşıdığı kültürel kodlar aracılığıyla sorgular. Ataer-



Şekil 8. Nurdan Karasu Gökçe, *Kutsal aşk, kutsal aşık, kutsal mekân I.* (2022) [mixed media] personal archive.



Şekil 9. Nurdan Karasu Gökçe, *Kutsal aşk, kutsal aşık, kutsal mekân II.* (2022) [mixed media] personal archive.

kil toplumlarında kadının en önemli çeyizinin bekareti olduğuna dikkat çeken sanatçı, ipek kumaş seçimiyle hem çeyiz geleneğine hem de bekaretin toplumsal değerler üzerindeki önemine gönderme yapar. Geleneksel olarak mahrem alana ait olan ipek, Karasu Gökçe tarafından galerinin nötr duvarlarına büyük bir yüzeyde ritmik biçimde yerleştirilerek kamusal alana taşınır; böylece çeyiz ve mahremiyet, sanatsal temsilde kamusal bir tartışma nesnesine dönüşür.

Kırmızı renk, yalnızca erotizmin değil; aynı zamanda bekâretin kanla özdeşleştirilmesi gibi ataerkil simgeleri de temsil eder. Arnold van Gennep (1960) bireylerin bir durumdan başka bir duruma geçişinde uyguladığı bazı ritüellerden bahseder ve bunu tanımlamak için *rite de passage* (geçiş ritüeli) kavramını kullanır. Kırmızı, Arnold van Gennep'e gönderme yaparak bu çalışmada geçiş ritüelinin rengi olarak kabul edilebilir. Zifaf gecesinin kanla "kanıtlama" doğası, ipeğin geçirgen, kırılgan ve bedensel dokusuyla yeniden düşünülür. Işıklı kumaş arasında oluşan yansıma ve gölgeler ise bedenin hem görünürlük hem gizlenme hâllerini sorgular.

Yerleştirmenin mekânsal kurgusu ve izleyiciyle kurduğu fiziksel temas da çalışmanın feminist okumalarını derinleştirir. Karasu Gökçe, ipeği yalnızca sergilemekle kalmaz; boyutu ve rengin mekâna yansımasıyla izleyiciyi çevreleyen bir atmosfer yaratır. Böylece izleyici, kadınlık deneyimlerinin dışsal tanığı olmaktan çıkar, bu deneyimlerin içine çekilir.

Sonuç olarak *Al İpek*, geleneksel kadınlık ritüellerinin estetize edilmiş temsillerine karşı yönetilmiş güçlü bir görsel eleştiri olarak kabul edilebilir. Malzeme, renk ve mekânın bilinçli kullanımıyla Karasu Gökçe, kadın bedenine atfedilen tarihsel ve toplumsal anlamlara karşı feminist bir müdahale geliştirerek; mahremi kamulaştıran politik bir sanat dili kurmaktadır.

Kutsal Aşk, Kutsal Aşık, Kutsal Mekân I ve II (2022):

Kadın ve Erkek Cinselliğini Eşitleyen Estetik Bir Müdahale
Nurdan Karasu Gökçe'nin *Kutsal Aşk, Kutsal Aşık, Kutsal Mekân I* (2022) (Şekil 8) ve *Kutsal Aşk, Kutsal Aşık, Kutsal Mekân II* (2022) (Şekil 9) başlıklı serisi, iki parçadan oluşan dijital bir çalışmadır. Sanatçı, bu seride dijital medyayı dipleks baskı ile spot ışıklandırmayı birleştirerek hem görsel hem de mekânsal etkisi olan bir sunum biçimi geliştirir. Her iki kompozisyonda da pembe, kırmızı, turuncu, mor ve mavi renk tonlarının hakimiyeti; simetrik düzenlemeler ve üst üste binen soyut formlarla birleşerek, izleyicinin sadece estetik değil, aynı zamanda kavramsal düzeyde de bir sorgulamaya yönlendirilmesini hedefler.

Kavramsal olarak bu seri, cinselliğin toplumsal ve kültürel inşasına dair eleştirel bir müdahale olarak okunabilir. Sanatçı, tarih boyunca dini ve ideolojik söylemlerle şekillenen cinsellik temsillerini çözümleyerek, kadın ve erkek cinselliğini eşit ölçüde ama farklı stratejilerle yeniden yorumlar.

Kutsal Aşk, Kutsal Aşık, Kutsal Mekân I adlı ilk eser kadın cinselliğini temsil eder. Karasu Gökçe, çalışmada kırmızı ve pembe tonlarıyla cinsellik, arzu ve tutkuyu işlerken, kadın cinselliğinin tarih boyunca günah ve ayartıcılıkla özdeşleştirilmesine karşı çıkar. Bu görsel dil aracılığıyla sanatçı, kadın cinselliğinin, erkek cinselliği kadar doğal ve meşru bir varoluş biçimi olduğunu vurgulamaktadır. Böylelikle eser, kadın bedenine yönelik tarihsel bastırmayı görünür kılarken, cinselliğin bireysel bir hak ve ifade biçimi olarak yeniden yorumlanmasına katkı sunar.

Kutsal Aşk, Kutsal Aşık, Kutsal Mekân II adlı ikinci eser ise erkek cinselliğini temsil eder. Sanatçı, çalışmada mimari sütunları andıran dikey formlar ve soğuk mor tonlar aracılığıyla kurumsallık, güç ve tanrısal otorite gibi kavramlara göndermede bulunur. Bu görsel unsurlar, tarih boyunca yüceltilmiş erkek cinselliğini sıradanlaştırarak daha eşitlik-



Şekil 10. Nurdan Karasu Gökçe, *Kutsal ağaç, ışık, renk ve mekân* (2022) [mixed media] personal archive.

çi bir temsile dönüştürmeyi amaçlar. Ancak bu ‘sıradanlaştırma’, cinselliğin önemsizleştirilmesi değil, onu abartıdan arındırarak olağanlaştırma çabası olarak düşünülebilir. Tıpkı kadın cinselliğini yücelterek onu kamusal alanda görünür ve kabul edilebilir kıldığı gibi, erkek cinselliğini de görkemli simgelerden arındırarak dengeli bir ifade düzlemine taşır.

Bu yaklaşım, Jacques Derrida’nın Batı düşüncesindeki ikilik yapılarına yönelik eleştirisiyle doğrudan ilişkilidir. Derrida’nın temel tezi, Batı metafiziğinin erkek/kadın, akıl/duygu gibi ikilikler kurduğunu ve bu ikiliklerde daima bir tarafı merkezleştirerek diğerini ötekileştirdiğini ileri sürer (Derrida, 1981). Derrida’ya göre, bu tür ikilikleri yalnızca tersine çevirmek—örneğin kadın cinselliğini yücelterek merkeze almak—yeterli değildir; çünkü bu, ikilik yapısının kendisini yeniden üretir. Bu noktada sanatçının her iki cinselliği de kendi tarihsel yüklerinden arındırarak yeni bir temsil düzlemi kurması, ikilik yapısını doğrudan sorgulayan bir estetik stratejiye dönüşmektedir (Derrida, 1981). Böylece Karasu Gökçe’nin çalışması, Derrida’nın ikilik karşıtı yaklaşımını sanat aracılığıyla görselleştirirken, feminist essentialism eleştirisinin de işaret ettiği şekilde sabit, evrensel bir “kadın” ya da “erkek” öznesi yaratmaktan kaçınır. Bu yönüyle eser, yalnızca temsiliyet düzeyinde değil, kuramsal düzlemde de ikiliklerin çözülmesini öneren post-yapısalcı bir feminist yorumu mümkün kılar.

Kutsal Ağaç (2022): Kadın Bedeninin Kutsal Temsili

Nurdan Karasu Gökçe’nin *Kutsal Ağaç* (2022) başlıklı çalışması (Şekil 10), Adobe ve Photoshop gibi dijital programları aracılığı ile oluşturulmuş çok katmanlı bir görsel kurgudan oluşmakta ve tuval üzerine dijital tekniğiyle sunulmaktadır. Canlı pembe, mor, mavi ve sıcak sarı tonlarının iç içe geçmesiyle oluşan kompozisyon, merkezde simetrik bir yapı ve katmanlı bir derinlik hissi yaratır. Işık gölge oyunları, geçişli renk alanları ve yumuşak kenarlar eserin

organik bir bütünlük taşımasını sağlar. Görselde ağacı andıran yukarı doğru çatallanan form, aynı zamanda bir vulva silüeti çağrıştırır ve böylece soyut bir beden imgesiyle doğrudan ilişki kurar.

Çalışma kadın bedenine ve özellikle vulvaya yönelik ataerkil toplumsal bakışın sorgulanmasına olanak tanır. Sanatçı kadın cinsel organını utanç, mahrem ve namus kavramlarıyla kontrol altına alan eril zihniyeti eleştirerek, bu organı doğurganlık, bereket ve yaşamın sürekliliğiyle ilişkilendirilen pozitif bir metafor olan “kutsal ağaç” üzerinden yeniden temsil eder. Bu yönüyle çalışma, ataerkil sembolizme karşı estetik ve kavramsal bir itiraz niteliği taşır. Sanatçının ifadesiyle:

Kadın cinsel organı tarih boyunca utanç, ayıp ve mahremiyet kavramlarıyla bastırıldı. Oysa ben onu doğurganlığın, bereketin ve yaşamın sürekliliğinin kaynağı olarak görüyorum. ‘Kutsal Ağaç’ çalışmamda, vulvayı eril düzenin sessizliğinden çıkarıp kutsal bir varlık olarak görünür kılmak istedim (N. K. Gökçe, kişisel iletişim, 3 Mart 2025).

Sanatçının Kutsal ağaç metaforuna yaptığı bu vurgu mitolojik gelenekteki “hayat ağacı” (yaşam ağacı) imgesine doğrudan bir göndermedir. Ağaç, kökleri ve doğurganlık, bereket ve süreklilik gibi temsilleri içerir (Chevalier & Gheerbrant, 1995, s. 1028). Bu bağlamda vulvanın pozitif değerlerle özdeşleştirilen bir unsur olarak kutsallaştırılması, kadın bedenine yönelik tarihsel bastırmanın karşısında olumlayıcı bir yeniden temsili mümkün kılar.

Ayrıca eserin dijital araçlarla üretilmiş olması, geleneksel olarak “kadınsı üretim” kategorisinde değerlendirilen el işçiliğine dayalı sanat formlarının dışında konumlanır. Bu tercihle sanatçı, çağdaş dijital teknolojileri feminist bir anlatı aracı olarak kullanmakta; böylece beden politikalarını hem kavramsal hem de teknolojik düzeyde dönüştüren bir sanat pratiği ortaya koymaktadır.

Kadın Bedeninde Enerji Merkezi Olarak Vulva:

Nesneleştirme İdeolojisine Karşı Bir Duruş

Nurdan Karasu Gökçe’nin *Bakışın Ötesinde* (Şekil 11) ve *Kutsal* (2022) (Şekil 12), başlıklı soyut dijital çalışmaları, kadın cinselliğini mahremiyet, doğurganlık ve kutsallık kavramları çerçevesinde yeniden ele alırken, soyut sanatın feminist ifade olanaklarını etkin bir şekilde kullanır. Sanatçı, Laura Mulvey’nin (1975) teorisinden hareketle erkek bakışına (male gaze) içkin nesneleştirici görsel kodları reddeder ve kadını yalnızca bedensel bir varlık olarak değil; aynı zamanda enerji, sezgi ve içsel mekânsallıkla tanımlanan bütüncül bir özne olarak konumlandırır.

Her iki çalışmada da merkeze yerleştirilen simetrik kompozisyon, izleyicinin bakışını belirli bir odak noktasına yönlendirerek, görsel dikkati merkezi bir yapıya toplar. Bu simetrik yapı, geleneksel güzellik ideallerini yeniden üretmek yerine, kadının içsel gücünü ve varoluşsal enerjisini yansıtan soyut bir temsil alanı olarak yapılandırılmıştır. Işık geçişleri, yarı saydam yüzeyler ve organik kıvrımlar; cinselliğin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda duygusal, sezgisel ve deneyimsel boyutlarını da görünür kılar.



Şekil 11. Nurdan Karasu Gökçe, *Bakışın ötesinde* (2022), 100×100 cm [mixed media/painting,] personal archive.



Şekil 12. Nurdan Karasu Gökçe, *Kutsal* (2022), 100×100 cm [mixed media] personal archive.

Bakışın Ötesinde (2022) adlı çalışmada hâkim olan fuşya, mor ve kırmızı tonları, yalnızca görsel tercih olarak değil; aynı zamanda Batı kültüründe dişil enerji, sezgisel güç ve spiritüel derinlikle özdeşleştirilen simgesel anlamlarla ilişkilidir (Heller, 2004). Görselin merkezinde yer alan ve vulvayı çağrıştıran soyut form, doğrudan bir temsile başvurmadan, rahimsel bir mekânı imleyen bir alan olarak yapılandırılmıştır. Bu biçimsel yaklaşım, kadın cinselliğini içsel ve sezgisel bir varoluş alanı olarak yeniden tanımlar. Benzer biçimde *Kutsal* (2022) adlı çalışmada sanatçı, mor ve mavi tonları arasındaki geçişli ışık kompozisyonu aracılığıyla yalnızca estetik bir uyum değil; aynı zamanda izleyiciyi sezgisel düzeyde etkileyen bir atmosfer yaratır. Eserin merkezinde yer alan soyut yapı, biçimsel bir unsurdan ziyade içsel bir geçit, metafizik bir merkez ve dişil varoluşun simgesel alanı olarak kurgulanmıştır.

Karasu Gökçe, figüratif temsilden bilinçli olarak uzak durarak, Mulvey'nin (1975) tanımladığı erkek bakışına kapalı bir görsel alan üretmeyi amaçlar. Bu strateji, vulvayı nesneleştirmeden, onu kadın bedeninin yaratıcı gücünü ve sezgisel potansiyelini temsil eden bir enerji alanı olarak sunar. Böylece sanatçı, gerçekçi ve fiziksel temsillerin dışına çıkarak, kadın bedenini doğrudan görünen değil; hissedilen, sezilen ve deneyimlenen bir varlık düzlemine taşır.

Sanatçının üretimi, sanat tarihinde vulvanın temsiline dair geliştirilen eril ve nesneleştirici yaklaşımlara eleştirel bir mesafeyle yaklaşır. Örneğin Gustave Courbet'nin *Dünyanın Merkezi* (L'Origine du monde, 1866) adlı eserinde vulva, doğrudan ve erotik bir nesne olarak temsil edilmiştir. Bu tür bir temsilin, izleyicinin arzusallık bakışını teşvik ederek mahremiyeti ihlal eden, kadını seyirlik bir nesneye indirgemeye yönelik görsel bir alan yarattığı ifade edilebilir. Gökçe ise bu doğrudanlığa karşı, içsellik, sezgisellik ve kutsal gibi kavramları merkeze alarak vulvayı deneyimsel ve metaforik bir alana dönüştürür. Bu yaklaşım, kadın bedeni-

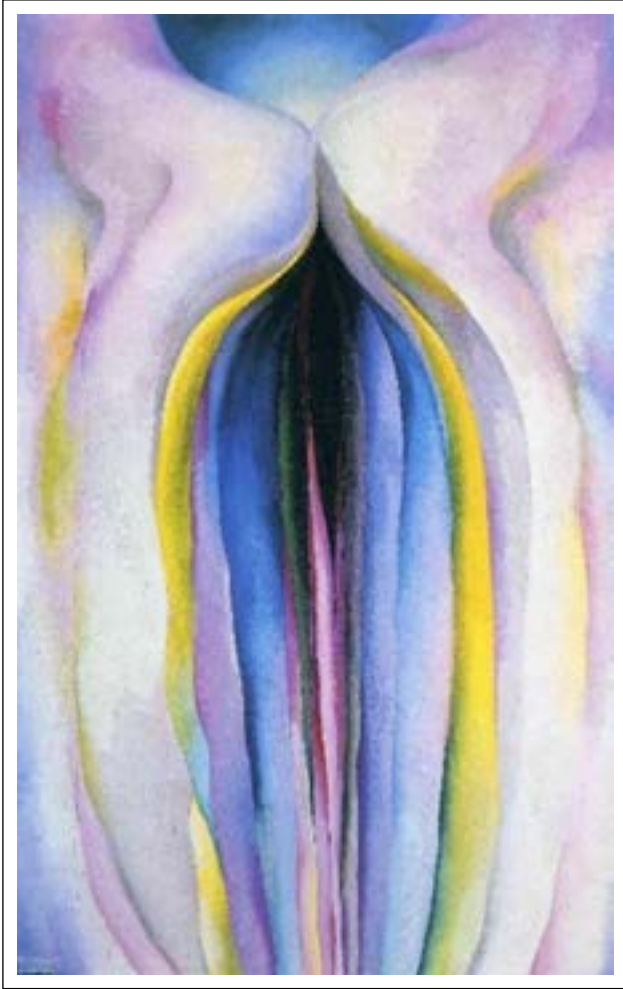
ni yalnızca görülen değil, aynı zamanda hissedilen ve içsel olarak algılanan bir varlık düzeyine taşır.

Karasu Gökçe'nin vulva temsiline yönelik yaklaşımı, Georgia O'Keeffe'in çiçek soyutlamalarıyla (Şekil 13) biçimsel ve kavramsal düzeyde paralellikler taşır. Her iki sanatçı da kadın cinselliğini doğrudan temsilden uzaklaştırarak, metaforik ve duyuşal bir düzleme taşır. O'Keeffe'in çiçeklerinde yer alan yumuşak kıvrımlar, renk geçişleri ve merkezden dışa yayılan kompozisyonlar sıklıkla vulvayı çağrışırsa da, sanatçı bu çağrışımların bilinçli temsile dayanmadığını ifade eder. Benzer şekilde, Karasu Gökçe de vulva formunu doğrudan temsil etmek yerine; ışık, simetri ve dijital dokular aracılığıyla sezgisel ve içsel bir merkez olarak yapılandırır.

Her iki sanatçı da kadın bedenini nesneleştirici temsillerden uzak durarak, içsel güç, doğurganlık ve yaratıcı potansiyelin taşıyıcısı olarak ele alır. Ancak Karasu Gökçe, dijital teknolojileri kullanarak bu temsili yalnızca doğaya referansla değil; aynı zamanda çağdaş, soyut ve metafizik bir düzleme taşır. Bu bağlamda sanatçı, O'Keeffe'in doğaya dayalı organik soyutlamalarını dijital çağın estetik ve teknik olanaklarıyla dönüştürerek bir adım ileriye taşır. Karasu Gökçe'nin üretimi, vulvayı yalnızca bir görsel simge olarak değil; feminist sanatın sezgisel, içsel ve dönüşümsel bir bileşeni olarak yeniden konumlandırır.

SONUÇ

Sanat tarihi, uzun bir süre boyunca erkek egemen anlatılarla şekillendirilmiş; kadın sanatçılar ise hem üretim hem de temsil düzleminde sistematik olarak dışlanmışlardır. Feminist sanat yaklaşımı, bu yapısal dışlayıcılığı görünür kılarak yalnızca kadın sanatçıların temsiliyetini değil, aynı zamanda sanatın tanımı, işlevi ve araçlarını da dönüştüren bir epistemolojik kırılma yaratmıştır. Bu dönüşüm, 20. yüzyılın



Şekil 13. Georgia O'Keeffe, Siyah, mavi ve sarı gri çizgiler, (1923). Tüyb.

ortalarından itibaren gelişen feminist sanat hareketleriyle kurumsal ve düşünsel düzeyde ivme kazanmış; 21. yüzyılda dijital teknolojilerin olanaklarıyla daha da çeşitlenmiştir.

Bu çalışma, feminist sanatın dijital çağda geçirdiği dönüşümü ve dijital teknolojilerin feminist sanat söylemiyle kesişim noktalarını tartışmaya açmıştır. Elde edilen bulgular, dijital teknolojilerin yalnızca teknik yenilikler sunmakla kalmayıp feminist sanat için eleştirel ifade imkânı sunduğunu göstermektedir. Özellikle Nurdan Karasu Gökçe'nin üretimlerinde görüldüğü üzere dijital medya, ataerki toplumsal kodları ve görsel egemenlik yapılarını sorgulayan müdahaleci bir dil oluşturmakta; böylece sanatçının beden, kimlik ve toplumsal cinsiyet rollerine yönelik politik eleştiriye sanatın alanına taşımasına olanak sağlamaktadır. Ayrıca dijital teknolojiler aracılığıyla kadın bedeninin nesneleştirici temsil geleneği kırılarak özelliği önceleyen yeni imge biçimleri ortaya çıkarılmakta, bu da feminist sanatın alternatif temsil stratejileri geliştirmesini mümkün kılmaktadır. Böylelikle feminist sanatın tarihsel olarak erkek egemen sanat anlatılarına karşı geliştirdiği direniş, dijital çağda yeni ifade biçimleriyle daha da çeşitlenmiş; sanat, estetik üretimin ötesinde toplumsal, kültürel ve teknolojik kodların yeniden yazıldığı bir alan hâline gelmiştir.

Siberfeminizm gibi akımlar, toplumsal cinsiyet ile teknoloji arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye olanak tanımış; Haraway, Plant, Sollfrank ve VNS Matrix gibi isimlerin katkılarıyla feminist öznenin sanatsal konumunu güçlendirmiştir. Bu bağlamda Nurdan Karasu Gökçe'nin dijital sanat pratiği, hem yerel hem de küresel düzeyde feminist estetiğin çağdaş biçimlerine dair somut bir örnek oluşturmaktadır. Sanatçı, dijital teknolojileri yalnızca estetik bir araç olarak değil, feminist düşüncenin taşıyıcısı ve dönüştürücüsü olarak işlevselleştirmekte; kadın bedenini erotize eden ya da nötrleştiren ikili temsil sistemlerinin dışına çıkarak, bedeni deneyimsel, sezgisel ve politik bir özne olarak yeniden konumlandırmaktadır.

Sanatçının özellikle ışık, renk ve mekân gibi görsel öğeleri kullanmadaki stratejik tercihinin, izleyiciyi yalnızca bir gözlemci konumunda bırakmadığı; onu bedensel ve düşünsel olarak eserin parçası hâline getirdiği anlaşılmıştır. Bu yaklaşım, feminist sanatın izleyiciyle kurduğu etkileşimi dönüştüren çağdaş eğilimleriyle de örtüşmektedir. Aynı zamanda Karasu Gökçe'nin fiberglas gibi endüstriyel malzemeleri tercih etmesi, hem geleneksel sanat formlarına yönelik eleştiriye hem de kadının sanatsal üretim araçları üzerindeki kontrolünü yeniden tanımladığı söylenebilir.

Sanatçının seçili işleri üzerinden yapılan çözümlemelerde, dijital teknolojinin sunduğu olanakların yalnızca teknik değil, aynı zamanda ideolojik bir alan olarak nasıl kullanıldığı açıkça görülmektedir. Tüm bulgular birlikte değerlendirildiğinde Karasu Gökçe'nin, kadın bedenine dair sabit ve tekil temsiller yerine çoğul, akışkan ve katmanlı anlatılar geliştirerek feminist sanat söylemine özgün bir görsel dil kazandırdığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bu görsel dil, bedeni yalnızca görünen bir imge olarak değil; hissedilen, deneyimlenen ve sorgulanan bir varlık olarak kavramaktadır.

Sonuç olarak, Nurdan Karasu Gökçe'nin dijital sanat pratiği, feminist estetiğin dijital çağda nasıl evrildiğine dair önemli ipuçları sunar. Sanatçının çalışmaları, hem Türkiye'deki çağdaş sanat ortamına hem de küresel ölçekteki feminist sanat tartışmalarına eleştirel, yenilikçi ve dönüştürücü bir katkı sağlamaktadır. Bu üretimlerin incelenmesi, dijital teknolojilerle feminist düşünce arasındaki kesişimlere dair daha derinlikli bir kavrayış geliştirmek açısından önemli bir kuramsal ve görsel zemin oluşturur.

Etik: Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması: Yazar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

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

Yapay Zeka Kullanımına İlişkin Açıklama: Makalenin hazırlanmasında yapay zeka kullanılmamıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Conflict of Interest: The authors declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

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

Statement on the Use of Artificial Intelligence: Artificial intelligence was not used in the preparation of the article.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

KAYNAKLAR

- Abiyeva, N. (2020, 20 Mayıs). *Yapıt Okumaları Dizisi I - Claudia Hart: Salıncak* [Blog yazısı]. Borusan Contemporary. Erişim adresi: https://www.borusancontemporary.com/tr/blog-yapit-okumalari-claudia-hart-salincak_1961 Accessed on Oct 10, 2025
- Antmen, A. (2013). *Kimlikli bedenler: Sanat, kimlik, cinsiyet*. Sel Yayıncılık.
- Brodsky, J. K. (2021). *Dismantling the patriarchy, bit by bit: Art, feminism, and digital technology*. Bloomsbury Visual Arts. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781350243491_A42436593/preview-9781350243491_A42436593.pdf Accessed on Oct 08, 2025.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London/New York: Routledge.
- Chadwick, W. (2020). *Women, art and society* (6th ed.). Thames & Hudson.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1995). *Simgeler sözlüğü [Le dictionnaire des symboles]* (J. Buchanan-Brown, çev.). Blackwell Publishers.
- Cockburn, C. (1983). *Brothers: Male dominance and technological change*. Internet Archive. Erişim adresi: <https://archive.org/details/brothersmaledomi0000cock/page/202/mode/2up> Accessed on April 08, 2025.
- Connell, R. (1995). *Masculinities*. University of California Press.
- Derrida, J. (1981). *Positions*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Eke, N. P. & Yücel, N. (2023). Art and Artist in The Digital Era: An Analysis on ha: Ar Akademik Sanat Dergisi, 20, 76-89. [Turkish]
- Fraser, N., Bhattacharya, T., & Arruzza, C. (2019). *Feminism for the 99%: A manifesto*. Verso Books. <https://outraspalavras.net/wp-content/uploads/2019/03/Feminism-for-the-99.pdf> Accessed on Oct 09, 2025.
- Freedman, E. B. (2003). *No turning back: The history of feminism and the future of women*. Ballantine Books. https://archive.org/details/noturningbackhis00free/page/n9/mode/2up?utm_source=chatgpt.com Accessed on Oct 11, 2025.
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Bloomington, Indiana University Press. [CrossRef]
- Han, B. C. (2022). *Enfokrasi: Dijitalleşme ve demokrasinin krizi*. Ketebe Kitap.
- Haraway, D. (1991). A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In D. Haraway, *Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature* (ss. 127-148).
- Hart, C. (2004). *The Swing*. <https://claudiahart.com/The-Swing-2004> Accessed on Oct 10, 2025.
- Hart, C. (2021, Nisan). *A feminist manifesta of the blockchain*. Claudia Hart Studio. <https://claudiahart.com/Feminist-Manifesta-of-the-Blockchain-2021> Accessed on Oct 10, 2025.
- Hart, C. (2021). *A Feminist Manifesta of the Blockchain [NFT/dijital proje]*. <https://claudiahart.com/Feminist-Manifesta-of-the-Blockchain-2021> Accessed on Oct 10, 2025.
- Heller, E. (2004). *Psikoloji ve renkler: Renklerin insanlar ve kültürler üzerindeki etkisi*. Profil Yayıncılık. <https://archive.org/details/studiesiniconology000pano/page/n51/mode/2up?q=iconographic+analysis> Accessed on Oct 12, 2025.
- Humm, M. (2015). *The dictionary of feminist theory* (2nd ed.). Ohio State University Press. <https://dokumen.pub/the-dictionary-of-feminist-theory-9781474469401.html> Accessed on Oct 11, 2025.
- Irigaray, L. (1985). *This sex which is not one* (C. Porter & C. Burke, çev.). Ithaca. Cornell University Press.
- Karapınar, D. (2018). Relationship between art and technology from past to present. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(1), 16-22. [Turkish] [CrossRef]
- Karasu Gökçe, N. (1993-1994). *Al İpek / Red Silk* [Mixed media]. Personal archive. Accessed on Jun 07, 2025.
- Karasu Gökçe, N. (2022). *Bakışın Ötesinde* [Mixed media, 100 × 100 cm]. Personal archive. Accessed on Jun 07, 2025.
- Karasu Gökçe, N. (2022). *Kutsal* [Mixed media, 100 × 100 cm]. Personal archive. Accessed on Jun 07, 2025.
- Karasu Gökçe, N. (2022). *Kutsal Ağaç, Işık, Renk ve Mekân* [Mixed media]. Personal archive. Accessed on Jun 07, 2025.
- Karasu Gökçe, N. (2022). *Kutsal Aşk, Kutsal Aşık, Kutsal Mekân I ve II* [Mixed media]. Personal archive. Accessed on Jun 07, 2025.
- L.A. Council of Women Artists. (1971). *L.A. Council of Women Artists report: Is woman a work of art?* Free Press.
- Monoskop. (n.d.). *Feminist art program*. https://monoskop.org/Feminist_Art_Program Accessed on Jul 25, 2025.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. [CrossRef]
- Nochlin, L. (2015, May 30). 1971'den: Neden hiç büyük kadın sanatçı yok? ARTnews. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/> Accessed on May 10, 2025.
- O'Keeffe, G. (1923). *Siyah, Mavi ve Sarı Gri Çizgiler*. https://www.georgiaokeeffe.net/grey-line-with-black-blue-and-yellow.jsp#google_vignette Accessed on Oct 14, 2025.
- Orlan. (1990-1993). *From The Reincarnation of Saint Orlan* [Video]. <https://allsourcesarebroken.net/books/remediation/page/239> Accessed on May 10, 2025.
- Ozel Sağlamtimur, Z. (2010). Digital art. *Anadolu University Journal of Social Sciences*, 10(3), 213-223. [Turkish]

- Panofsky, E. (1962). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Harper & Row.
- Paul, C. (2003). *Digital art*. Thames & Hudson.
- Plant, S. (1996). On the matrix: Cyberfeminist simulations. In R. Shields (Ed.), *Cultures of internet: Virtual*. Sage Publications.
- Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Feminism, femininity and histories of art*. Routledge.
- Primary Information. (n.d.). *A documentary herstory of women artists in revolution*. <https://primaryinformation.org/product/a-documentary-herstory-of-women-artists-in-revolution/> Accessed on May 10, 2025.
- Reckitt, H., & Phelan, P. (Eds.). (2001). *Art and feminism*. Phaidon. <http://archive.org/details/artfeminism0000unse/page/n5/mode/2up> Accessed on Oct 07, 2025.
- Sherman, C. (2015). *Untitled #559 [Photograph]*. <https://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-559-a-Cbdo44GGi18K1J4kXpC0UA2> Accessed on Oct 08, 2025.
- Sherman, C. (2018). *Untitled #584 [Photograph]*. *Sprüth Magers*. <https://spruethmagers.com/artists/cindy-sherman> Accessed on May 25, 2025.
- Sollfrank, C. (2015). Revisiting cyberfeminism. *Art Papers*, 39(2), 1-6.
- Tate. (n.d.). *Art Workers' Coalition (AWC)*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-workers-coalition-awc> Accessed on May 20, 2025.
- Teymur, N. (2001). Disiplinlerin aralığında (ki) mekân. *Sosyal bilimleri yeniden düşünmek: Sempozyum bildirileri içinde* (ss. 269-280). Metis Yayınları.
- Tuchman, M. (1971). *A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art*. Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art.
- Van Gennep, A. (1960). *The rites of passage* (M. B. Vizedom & G. L. Caffee, Trans.). University of Chicago Press. [CrossRef]
- VNS Matrix. (1991). *A cyberfeminist manifesto for the 21st century* [Art manifesto]. <https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century> Accessed on May 26, 2025.
- Wajcman, J. (1991). *Feminism confronts technology*. University Park. Pennsylvania State University Press.
- Wajcman, J. (2004). *TechnoFeminism*. Polity Press. <https://archive.org/details/technofeminism0000wajc> Accessed on Oct 11, 2025.
- Wands, B. (2006). *Dijital çağın sanatı* (O. Akınhay, çev.). Akbank