



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

POSTFEMİNİST SANATTA CİNSİYET STATÜSÜ

Aydan Kılınç

Yüksek Lisans Sanat alışması Raporu

Ankara, 2018

POSTFEMİNİST SANATTA CİNSİYET STATÜSÜ

Aydan Kılınç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

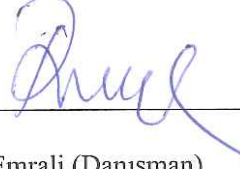
Aydan Kılınç tarafından hazırlanan "Postfeminist Sanatta Cinsiyet Statüsü" başlıklı bu çalışma, 12.01.2018 savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

İ m z a



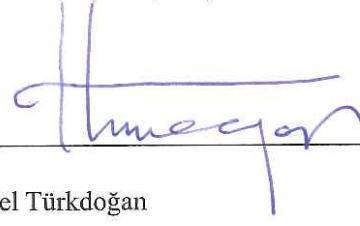
Prof. Ayşe Sibel Kedik (Başkan)

İ m z a



Prof. Refa Emrali (Danışman)

İ m z a



Prof. Tansel Türkoğan

Yukarıdaki imzaların adı geöen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

12 Ocak 2018



Aydan Kılınc

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

- Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

- Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

- Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

12 / 01 / 2018

(İmza)



Öğrencinin Adı SOYADI

Aydan KILINÇ

ÖZET

KILINÇ, Aydan. “Postfeminist Sanatta Cinsiyet Statüsü”, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2018.

“Postfeminist Sanatta Cinsiyet Statüsü” başlıklı raporda, statü ve cinsiyet kavramlarının birbirleriyle olan ilişkisi ve bu ilişkinin biçimlendirdiği rol kavramının içeriği sorgulanırken, sanatsal platformda gündeme gelen çalışmaların kimlik ve cinsiyet rolleri bağlamında irdelenmesi amaçlanmıştır.

Toplumsal sistemde cinsiyet rolleriyle bağlantılı olarak gelişen statü olgusunun yarattığı alçak ve yüksek statü konumlamalarının toplumsal cinsiyet üzerinde önemli bir yere sahip olduğu gözlemlenir. Ancak 19. yüzyılın ortalarından itibaren gündeme gelen feminizm hareketiyle birlikte sorgulanmaya başlayan cinsiyet kavramı, çeşitli aktiviteler ve sanatsal çalışmalarla desteklenerek, kültürel fonda klişeleşmiş cinsiyet rolleri üzerinde yeniden düşünülmesi gerektiğinin mesajını vermiş ve 20. yüzyılın sonlarında yaygınlaşmaya başlayan postmodern kuramların üzerinde durduğu bireyselci bakış açısıyla birlikte sınırları genişletilecek olan cinsiyet rollerinin altyapısını oluşturmuştur.

Dolayısıyla, çağlar boyunca kadını erkekten daha alçak bir statüye yerleştiren eril kültür, postmodern sanat anlayışı içerisinde kadın kimliğini yapısöküme uğratarak yeniden sorgulanır. Özellikle postmodern feminizmin üzerinde durduğu psikanalitik teoriler kapsamında, cinsiyet rollerinin çözümlenmesi için gerekli olan kimlik oluşumunun altında yatan nedenler sanatsal çalışmalarla yorumlanarak açıklanmıştır. Böylece, kadının toplumun kendisine atfetmiş olduğu cinsiyet rollerinden arınması, kendi öznel deneyimleri ve benlik farkındalığıyla mümkün olacak ve bu durum toplumda kadın için daha adil bir statü yapılmasını da beraberinde getirecektir.

Anahtar Sözcükler:

Sanat, Statü, Cinsiyet Roller, Kimlik.

ABSTRACT

KILINÇ, Aydan. "Gender Status in Postfeminist Art," Master of Arts Artwork Report, Ankara, 2018.

The report entitled "Gender Status in Postfeminist Art" aims at questioning the relationship between the concepts of status and gender, and the content of the concept of role shaped by this relationship, and analysing the works that have come to the foreground in artistic platforms within the context of identity and gender roles.

It is observed that low and high status positionings, which are created by the concept of status that develops in accordance with gender roles in the social system, have great influence on gender. However, the concept of gender, which has started to be questioned owing to the feminist movement that came to the foreground from the mid-19th century onwards, has given the message that it is necessary to reconsider gender roles, which have become clichés in the cultural background, with the support from different activities and artistic works, and constituted the base for gender roles that will be expanded by the individualistic point of view emphasised by postmodern theories that have become widespread in the late 20th century.

Hence, the masculine culture that has situated the female to a lower status than the male throughout the ages is questioned through a deconstruction of female identity by a postmodern approach. Within the context of psychoanalytic theories endorsed especially by postmodern feminism, the reasons underlying identity formation that are necessary for the analysis of gender roles are analysed by interpreting them with artistic works. Thus, the female's purification from gender roles attributed to her by society will be possible through her own subjective experience and self-awareness, and this condition will bring about a fairer status to the female in society.

Keywords:

Art, Status, Gender Roles, Identity

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	I
BİLDİRİM	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
İÇİNDEKİLER	V
GÖRSELLER DİZİNİ	VI
1.BÖLÜM: FEMİNİST SANATTA STATÜ VE ROL KAVRAMLARI	1
1.1. Sosyo Kültürel Bir Olgu Olarak Statü ve Cinsiyet Rollerini.....	1
1.2. Feminist Sanatta Kadın ve Statü	7
1.3. Toplumsal Cinsiyet ve Cinsel Kimlik Oluşumu.....	13
2. BÖLÜM: POSTMODERN FEMİNİZM BAĞLAMINDA SANAT VE STATÜ	19
2.1. Postmodernizmin Feminist Sanata Yansımaları.....	19
2.2. Post-yapısalcılık ve Feminizm.....	24
2.3. Kimlik Çözümlemelerinde Psikanaliz ve Sanatsal Üretimler.....	28
2.4. Sanatta Bir Kadınlık Göstergesi Olarak Annelik.....	36
3.BÖLÜM: UYGULAMALAR	43
SONUÇ	59
KAYNAKÇA	60

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Çömlekçinin Atölyesi, 460 civarı, Milano, Torno Koleksiyonu	5
Görsel 2. Eva Hesse, 1965, Kutu Kutu Pense / Ringaround Arosie.....	9
Görsel 3. Louise Bourgeois, 1947, Ev Hanımı / Femme Maison.....	10
Görsel 4. Judy Chicago, 1974-1979, Yemek Daveti / The Dinner Party.....	12
Görsel 5. Birgit Jürgenssen, 1975, Ev Hanımlarının Mutfak Önlüğü / Housewives’ Kitchen Apron.....	15
Görsel 6. Gülsün Karamustafa, 1987, Çifte Hakikat.....	16
Görsel 7. Barbara Kruger, 1989, Bedenin Savaş Alanıdır / Your body Is a Battleground.....	22
Görsel 8. Casey Jenkins, 2013, Rahmimi İlmekleme / Casting Off My Womb.....	23
Görsel 9. Sherrie Levine, 1991, Çeşme / Fountain (Madonna).....	26
Görsel 10. Sarah Lucas, 1996, Kızarmış Yumurtalarla Otoportre / Self Portrait with Fried Eggs.....	29
Görsel 11. Sarah Lucas, 1994, Natürel / Au Natural.....	31
Görsel 12. Agnes Emma Richter, 1844-1918, Agnes Richter’in Ceketi / Agnes Richter’s Jacket.....	32
Görsel 13. Nil Yalter, 1974, Başsız Kadın veya Göbek Dansı.....	34
Görsel 14. Tracey Emin, 2002, Sanmıyorum / I Do Not Expect.....	35
Görsel 15. Anna Maria Maiolino, 1976-2000, İplikle / Por um Fio (By a Thread).....	38

Görsel 16. Mary Kelly, 1973-1979, Doğum Sonrası Belgesi / Post Partum Document..	40
Görsel 17. Rineke Dijkstra, 1994, Tecla.....	41
Görsel 18. Rineke Dijkstra, 1994, Julie, Den Haag.....	41
Görsel 19. Rineke Dijkstra, 1994, Saskia, Harderwijk.....	41
Görsel 20. Ana Álvarez-Errecalde, 2005, Kızımın Doğumu / Birth of My Daughter...	42
Görsel 21. Aydan Kılınç, 2014, Cinsiyet Statüsü / Gender Status.....	44
Görsel 22. Aydan Kılınç, 2017, Cinsiyet Statüsü / Gender Status.....	45
Görsel 23. Aydan Kılınç, 2017, Cinsiyet Statüsü / Gender Status.....	46
Görsel 24. Aydan Kılınç, 2014, Kadın Olmanın Deneyimi / The Experience of Being a Woman.....	48
Görsel 25. Aydan Kılınç, 2017, İçerisi-Dışarısı / Inside-Outside.....	49
Görsel 26. Aydan Kılınç, 2015, Evren / Universe.....	50
Görsel 27. Aydan Kılınç, 2015, Cinsiyet Statüsü / Gender Status.....	52
Görsel 28. Aydan Kılınç, 2017, İsimli / Untitled.....	54
Görsel 29. Aydan Kılınç, 2017, Öz Farkındalık Halkası / The Circle of Self-Awareness.....	55
Görsel 30. Aydan Kılınç, 2017, Benliğe Dokunmak / Touching The Selfness.....	57

BÖLÜM 1:

1. FEMİNİST SANATTA STATÜ VE ROL KAVRAMLARI

“Postfeminist Sanatta Cinsiyet Statüsü” başlıklı çalışmanın kurgusunda, öncelikli olarak statü kavramının temel anlam ve özelliklerinin üzerinde durulmasının gerekli olduğu düşünülmüştür. Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünün; statü ve cinsiyet rollerinin sosyo kültürel bir olgu olarak, feminist sanat kapsamında incelenmesi ve ilerleyen bölümlerde ele alınan konuların temelini aydınlatması hedeflenmiştir.

1.1. Sosyo-Kültürel Bir Olgu Olarak Statü ve Cinsiyet Rollerini

*Düzeni, ışığı ve erkeği yaratan bir iyi ilke vardır;
bir de kaosu, karanlığı ve kadını yaratan kötü ilke.*

*Pitagoras'a atfedilen deyiş.
(Berktaş, 2012, s.131).*

Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlüğüne göre, “bir kimsenin, bir kurum veya bir toplum içindeki durumu” (08.11.2017. www.tdk.gov.tr) olarak tanımlanan statü kelimesinin anlamından yola çıkarak her bireyin toplumsal bir yapı içerisinde mutlaka sosyal bir statüye sahip olduğu söylenebilir.

“Statü, dar anlamıyla, kişinin bir gruptaki resmi ya da mesleki duruşunu belirtir (evli, yüzbaşı, vb.). Fakat daha geniş anlamıyla statü (bizi burada ilgilendiren tam da budur), kişinin dünyanın gözündeki değerini, önemini ifade eder” diyen Botton, statü kavramının içeriğine dikkat çekmektedir (Botton, 2013, s.7). Bu durumda bireyin sahip olduğu statü aynı zamanda toplumun kendisine atfettiği saygınlık derecelerini de beraberinde getirir. Mayer'e göre;

Saygınlık, sosyo-psikolojik bir kategoridir: Bir birey ya da sosyal grup, saygınlık talepleri öteki insanlarca kabul edilmedikçe saygınlığa sahip olamaz. Bundan dolayı statü farklılıklarının varlığı, saygınlık derecelerinin farkında olunmasına bağlıdır (Aktaran Turner, 2000, s.15).

Sosyolojide, statü ile ilgili tanımlamalar arasında “atfedilen” ve “başarılan” olmak üzere iki önemli yaklaşımdan söz edilir. Fitcher’ın tanımıyla, “atfedilen statü, toplumun bireye uyguladığı değerlendirme ölçütlerinin varlığına işaret eder. Burada bireyin kendi statüsü üzerinde yapabileceği hiçbir şey yoktur. En açık örneği soy ölçütüdür” (2016, s. 35). Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, atfedilen statüler, bireyin doğuştan gelen ve değiştiremediği fiziksel özellikleri ve fakir, zengin ya da saygın bir aileden gelmiş olması ya da kadın veya erkek olması gibi cinsiyete bağlı nitelikleridir. “Başarılan statü ise bireyin sosyal açıdan değerlendirilen, çabalarının sonuçlarına işaret eder” (Fichter, 2016, s.36). Bireyin eğitim düzeyi, dinsel inancı, mesleği, anne-baba olması gibi sahip olduğu bir takım özellikler başarılan statü için birer örnek niteliğindedir. Dolayısıyla kendi iradesiyle statüsünü başarılı bir şekilde topluma kabul ettirmiş her birey aynı şekilde toplumun kendisine vereceği saygınlık derecesini de kazanmış olur.

Her toplumsal statü bireyin sosyalleşme sürecinde öğrendiği bir takım davranışları da beraberinde getirir ve bireyin bu doğrultuda sahip olduğu konuma uygun davranışlar sergilemesi sosyal rol olarak değerlendirilir. Bireyin sahip olduğu statü ve bu statüye uygun bir şekilde rollerini yerine getirmesi, gerek kendi iradesiyle oluşturduğu davranışlar gerekse toplumun ondan beklentileriyle yapılandırılmıştır. Yani birey sahip olduğu statüye uygun hak ve görevlerini yerine getirdiğinde rolünü de oynamış olur. Örneğin; toplumsal düzende anne kız, baba oğul ya da karı koca ilişkilerinin evlatlık, ebeveyn ve eş rolleriyle bütünleştiği gözlemlenir. İnsan davranışlarını toplumsal sistemde üstü açık ve kapalı bir şekilde tekrarlanan sosyal eylemler olarak düşünen Fischer “sosyal rol” kavramını şu şekilde açıklar;

Bir aktörün bir oyunda oynadığı dramatik rolün anlamını herkes bilir. Aktör, kurgusal veya tarihsel bir karakterin kişilik ve davranışlarını geçici olarak üstlenir ve canlandırdığı kişiymişesine oyundaki rolünü oynar. Sosyal rol kavramı bu dramatik role benzer. Temel fark, sosyal rolde bireyin kendini oynamasıdır (2016, s.110).

Toplumsal sistemde insanlar birbirlerini karşılıklı sosyal ilişki ve toplumsal kurallar çerçevesinde tamamlarlar. Kişiler arasındaki ilişkiler ve toplumsal kurallar içerisinde bazı toplumların bireyi maddi, ulusal, ırksal ya da cinsiyet olmak üzere bir çok açıdan alçak ya da yüksek statüye yerleştirdiği görülür. Maddi değerler, geçmişte olduğu gibi günümüzde de yüksek statünün en belirgin niteliğini oluşturmaktadır. Kurallar gereği oluşturulan ve “ayrıştırma” olarak da ifade edilebilecek bu işlem, bireyde alçak ve yüksek algısını doğurur. Luce Irigaray’ın da belirttiği gibi, “mal ve mülk onların aynı hissetmelerini sağlar, ama aynı zamanda alçak veya yüksek de; dolayısıyla ötekine gıpta eder ve bir başkasına uyar, mübadele eder, öder, satarlar” (2014, s.21). Botton’a göre ise;

Alçak statünün sonuçları yalnızca maddi açıdan ele alınmamalıdır. Statü edinmemiş olmanın cezası (meseleyi geçimimizi sağlamamızın ötesinde değerlendirecek olursak) sadece fiziksel rahatsızlıkla sınırlı kalmaz. Daha da önemlisi, alçak statü kendimize olan saygımızı yerle bir eder (2013, s.16).

Alçak ve yüksek statüyü ortaya çıkaran en önemli faktörlerden birisi de cinsiyettir. Tarih boyunca toplumların büyük bir kısmında erkeğe yüksek bir statü verildiği ve kadının statüsünün genellikle sosyal bir değer olarak erkeğin statüsünün altında yer aldığı düşünülmüştür. Her birey, doğumdan ölüme kadar kendisini şekillendiren bir toplumsal yapılanmanın içinde varlığını sürdürdüğü için bu yapılanma bireyden bir takım rollere ve davranışlara uyum sağlamasını, kendini sistemin içinde konumlandırmasını bekler. Dolayısıyla birey, hangi cinsiyetle doğmuş olursa olsun doğduğu andan itibaren yediği yemekten, giydiği kıyafete, ilgi alanlarına, dünyaya bakış açısına kadar toplumun oluşturmuş olduğu bir cinsiyet rolünün etkisi altına girmektedir. Erkek çocuk oyuncak arabayla oynarken kız çocukların bebeklerle oynadığı en yaygın gözlemlerdendir. Erkek babayı model alırken, kız anneyi model alır. Çocuklar için bu roller zaten doğdukları andan itibaren hazır bir şekilde toplumsal konumlarını ve kimliklerini yapılandırma sürecinde onları beklemektedir. Dolayısıyla toplumun bireyden beklentisi onun cinsiyetine uygun rolleri sergilemesidir denilebilir. Toplumun beklediği rollere uyum göstermeyen bireyler topluma aykırı bir cinsiyet rolü sergilemiş olurlar.

Her ne kadar ilkel insanların yaşadıkları dönem ve coğrafyalar incelendiğinde kadın ve erkek arasında bir iktidar savaşı olup olmadığı tam olarak bilinmiyor olsa da, geçmişten günümüze gelen bir takım arkeolojik bulgulara göre toplumlardaki aile yapısı, cinsiyet rolleri ve iş bölümleri çeşitlilik göstermekte ve cinsiyet rollerine yönelik bazı detayların ipuçlarını vermektedir.

Sally Slocum'un "Toplayıcı Kadın: Antropolojide Erkek Önyargısı" isimli makalesinde incelediği bazı antropolojik bulgulara göre erkeğin fiziksel olarak kadından daha iri yapılı olması aile içinde liderlik görevini üstlenmesine ve kadın üzerinde hakimiyet kurmasına neden olmuştur. Bunun sebebi ise biyolojik özellikler göz önünde bulundurularak oluşturulan eşler arasındaki rol dağılımlarıdır. Örneğin;

Kadınlar kendilerine bağımlı olan çocuklara bakmak zorunda kaldıkları için, güç bir iş olan avlanma faaliyetiyle ilgilenemediler. Bu nedenle, erkekler işbirliğine dayalı avlanma teknikleri geliştirip buldukları eti kadınlar ve çocuklarla paylaşıırken, kadınlar "üsleri olan evde" kalıp, bulabildikleri yiyecekleri toplamakla yetindiler (Reiter, 2014, s.43).

Aynı şekilde Kathleen Gough, ailenin kökeni üzerine yaptığı araştırmalarda erkek ve kadın arasındaki iş bölümünü ele alarak şunları söyler;

Bir ailedeki erkekler ve kadınlar toplumsal cinsiyete bağlı bir işbirliğine dayanan iş bölümü yaparlar. Bu cinsel iş bölümü esneklik ve yapılan işlerde değişkenlik gösterir. Ancak bu güne kadar karşılaşılan hiçbir insan toplumunda bu iş bölümü hepten yok değildir. Çocuk bakımı, ev işleri ve haneyle ilgili el işleri çoğunlukla kadınlar tarafından üstlenilir; savaş, avlanma ve yönetim işleri ise erkekler (Reiter, 2014, s.55).

Slocum ve Gough'un antropolojik araştırmalarına göre kadının üremesinden kaynaklı olarak avcılığa yönelen ve yaşamda daha aktif rol aldığı düşünülen erkeğin konumu her zaman daha dışa dönük olmuş ve toplumsal düzende erkek, kadına göre daha yüksek bir statüyle ödüllendirilmiştir.

Diğer yandan Antik çağlarda karşılaşılan tanrı ve tanrıçalarla ilgili bir takım mitoslar günümüze kadar gelmektedir. Bazı araştırmacılar, Antik çağın toplumsal cinsiyet farklılığıyla ilgili düşünüş biçimini, gerek dilsel gerekse işlevsel olarak farklılık ve benzerlik gösteren kadın tanrıçalarla erkek tanrıları göz önünde bulundurarak bu durumun erkek egemenliği mi yoksa kadınların sahip olduğunun küçük bir parçasına erkeklerin sahip çıkma girişimi mi olduğunu anlamaya çalışmışlardır. Nicole Loraux'ın “Tanrıça Nedir” isimli makalesinde belirttiği gibi; “terimin, genel nitelikleriyle ele alındığında nötr (to theion), tanrısal olarak düşünüldüğünde eril (theos) olduğu fark edilecektir. Tanrıçalar vardır; fakat tanrısal olan dişil biçimde ifade edilemez” (Duby ve diğerleri, 2005, s.36) Bu noktada eril ve dişil tanrılardan söz etmek her ne kadar mümkün olsa da tanrısal olanın yine erkek olarak isimlendirildiği söylenebilir.



Görsel 1. Çömleğin Atölyesi, Hydria, 460 civarı. Milano, Torno Koleksiyonu (Duby ve diğerleri, 2005, s.220).

Antik çağdan bu yana kadınlarla ilgili kesin bilgilere sahip olunmadığı ve kadınların kamusal alanda yer almamalarının yanı sıra gerek edebiyatta gerekse yaşamın içinde yer alan temsilleri sadece Antik Roma’da değil, Eski Mısır ve Yakındoğu’da da çeşitli tasvirlerle gösterilmiştir. Kesin bir tanımı yapılamayan ve erkeğin yanında olmak yerine

daha alçak statülerle varlığını sürdürmüş olan kadınlar için George Duby ve Michelle Perrot şunları söyler;

Olympos tanrıçalarla doludur, fakat Yunan şehir-devletlerinin kadın yurttaşı yoktur. Bakire Meryem, (erkek) papazların kutsama işini yaptıkları sunakların üstünde hüküm sürer. Marianne, rejimlerin en erkeği Fransız Cumhuriyeti'nin vücut bulmasıdır. Kadın -imgelenmiş, imgesel, hatta fantezileştirilmiş- diğer her şeyi özetler (Duby ve Diğerleri, 2005, s.10).

Yalnızca ilkel toplumların yaşantısında ya da mitoslardaki hikayelerde değil Antik dönemlere ait çeşitli plastik sanat eserlerinde de kadın ve erkeğin statüsü hakkında ipuçları veren çalışmalar tarihte önemli bir yere sahiptir. Özellikle Antik Yunan vazolarının üzerindeki süsleme amaçlı yapılan tasvirler genellikle kadın ve erkeğin statülerini gösterir. Çok az tasvir çalışan kadınları betimlese de, kadınlar tarafından yapıldığı düşünülen “Çölekçinin Atölyesi”, işyerleriyle ya da zanaatkar gruplarıyla ilgilidir (Görsel 1). Bu çalışmada, bir çölekçinin dükkanı olduğu düşünülen yerde dört zanaatkar oturmaktadır. Athena ortada, bir kantharos'u ¹ bezeyen bir işçinin başına bir çelenk koymaktadır. Diğer iki arkadaş da yaptıkları işlerin mükafatı olarak kanatlı nike'lardan çelenkler alırlar. Sağda ise büyük bir podyum üzerinde bir kadın, büyük bir krater'in ² bezemesini tamamlamaktadır. Kadının statüsü birlikte çalıştığı kişilerden alçak bir konumda görünmese de göze çarpan en önemli şey tasvirdeki diğer üç figürden sadece kadının çelenk almadığıdır (Duby ve diğerleri, 2005 s.220).

¹ Kantharos: Antik dönemde kullanılan, dikey kulplara sahip seramik içki kabı.

² Krater: Antik çağda su ile şarabı karıştırmakta kullanılan, geniş ağızlı, büyük boyutlu kap.

1.2. Feminist Sanatta Kadın ve Statü

*“I” harfinin gölgesinde kalan her şey
pus içindeymiş gibi şeklini yitiriyor.
Bu bir ağaç mı?
Yo, bir kadın.³*

Feminizm, “kökeni Latince "femina" ve onun Fransızca türevidir olan "Feminizme" kelimesinden gelir” (www.wikipedia.org). Toplumda öteki olan kadının konumunu ve buna bağlı olarak kadın haklarını anlamaya, araştırmaya ve genişletmeye yönelik oluşturulmuş bir teori ve aynı zamanda kadınlara karar verme özgürlüğünün sağlanmasını amaçlayan politik bir harekettir. Kadınların toplumsal yapılanmalarda yaşadıkları sorunları ele alan ve inceleyen bir bilim alanı olarak da değerlendirilebilir.

Bell Hooks’a göre; “feminizm cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir harekettir” (2012, s.12). Hooks’un yorumuna göre, toplumsal bir sorun olarak nitelenen cinsiyetçiliğin kadın ve erkek arasındaki iktidar sorununa yol açtığı söylenebilir. Dolayısıyla toplumdaki ataerkil düzene karşı çıkıp onu eleştiren feminist hareket, kadın haklarını korumayı, kadınların cinsiyet bağlamında sahip oldukları rollerini gözden geçirmeyi ve kadının erkek karşısındaki statüsünü irdeleyip cinsiyetler arasındaki eşitliği sağlayabilmeyi amaçlar.

Henüz feminizm kavramının ortaya çıkmadığı ama kadınların kendi hakları için mücadelelerinin gözlemlendiği 18. yüzyılda, Mary Wollstonecraft’ın cinsiyetler arası eşitliği savunduğu “Kadın Haklarının Gereçelendirilmesi” (A Vindication of The Rights of Women) isimli eserinde kadın hakları savunusunun literatürdeki ilk izlerinden birini görmek mümkündür.

³ Woolf burada “I” harfini ‘ben’ anlamında da kullanarak metafor yapıyor. (Woolf, 2014, s.108)

Kadınların "acelece varılmış tek bir sonuçtan kaynaklanan, iç içe geçen çok çeşitli nedenlerle zayıflığa ve perişanlığa mahkum edilmiş" olduklarını düşünen Wollstonecraft, bu eserinde ataerkil baskıya karşı çıkararak kadın ve erkek arasındaki hiyerarşiyi eleştirmektedir (Wollstonecraft, 2015, s.9).

Aydınlanma çağında ortaya çıkan eşitlikçi yaklaşımların gündeme gelmesiyle birlikte çeşitli sivil özgürleşme hareketleri, sonrasında kadınların siyasal ve toplumsal alanda erkeklerle eşit olmayan statülerini ve kendi haklarını sorgulama bilincini de beraberinde getirmiş, geçmişte kadınlara atfedilen bir takım toplumsal rollere karşı kendileri için mücadeleye girişmelerinin kapılarını aralamıştır. 19. yüzyılda başlayıp 21. yüzyıla kadar devam eden bu süreçte, sosyal ve siyasal alanlarda bir takım taleplerde bulunan kadın hareketlerinin "feminizm" ideolojisinin içeriğini oluşturduğu söylenebilir.

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında gündeme gelen birinci dalga feminizmle birlikte kadınların erkeklerle eşit siyasi ve ekonomik haklara sahip olmasının kadının özgürleşebilmesi için önemli bir adım olacağını savunan feministler kamusal düzene kadın ve erkek için eşit haklar getirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Öncelikli olarak oy hakkı için çaba sarfeden ve ev hayatı eleştirileriyle devam edip sonrasında sosyal alanda da erkeklerle eşit haklara sahip olmaları gerektiğini öne süren kadınlar, toplumsal statülerini belirginleştirmek için bir araya gelmişler ve eğitim, kadına yönelik şiddet, çocuk bakımında ayrıcalıklar, eşit iş ve ücret gibi farklı alanlarda ele alınan konuları sorgulamışlardır. Böylece oy, eğitim, mülkiyet ve çalışma hayatı gibi konular üzerine yoğunlaşan birinci dalga feminizmle birlikte kadınlar için önemli bir toplumsal mücadele hareketi de başlatılmış olur.

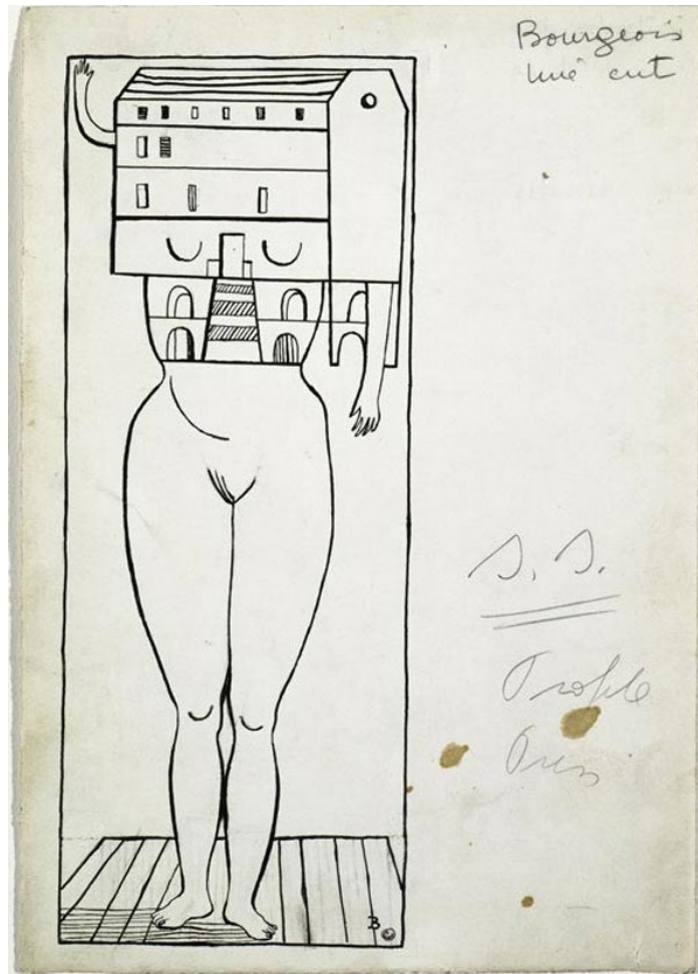
1960'lı yıllarda gündeme gelen ikinci dalga feminizmle birlikte kadınlar, çalışma hayatında, ev yaşantısında ve sosyal hayatta eşit haklara sahip olmak için ataerkil düşünce yapısına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşarak daha çok kız kardeşlik ve benlik yükseltme gibi kavramlar üzerinde dururken, "Amerika'da ikinci dalganın öncüleri Betty Friedan, Kate Millett ve Shulamith Firestone, Britanya'da ise Juliet Michell, Germaine Greer ve Eva Figes olmuştur" (Wright, 2002, s.5). Bu dönemde kadınlara iş yaşamına katılma ve siyaset içinde yer almalarının yanı sıra eğitim ve güzel sanatlarda

kendilerini geliştirme imkanı sağlanmaya başlansa da, pratikte hala ev içinde daha fazla sorumluluğa sahip olan kadının, sahip olduğu diğer sosyal haklarından çok fazla faydalanamadığı gözlemlenir. Gerek ideoloji gerekse bilim, sanat, kültür, özel ve siyasal yaşam alanlarında mücadeleye devam eden feministler bu dönemde pek çok örgütlenme ve eylemler gerçekleştirmişlerdir. Kadın sorunları üzerine kurulan merkezlerde ve üniversitelerde sanat ve bilim üzerine araştırmalar yaygınlaşmış, aile içi, cinsel, psikolojik ve ekonomik şiddete karşı toplumda farkındalıklar yaratılmıştır. Ayrıca geçmişte sanat tarihinde yerini alamamış olan kadın sanatçıların da bu süreçte feminist bir bakış açısı geliştirerek sanatta kendi konumlarını sorgulamaya başladıkları gözlemlenir. Dolayısıyla ABD’de ve İngiltere’de feminist sanatçıların, sanat tarihçi ve eleştirmenlerin kadının sanatta yeterince doğru temsil edilmemesinin üzerine bir takım mücadelelere girişmeleri kadının sanat camiasındaki misyonunun gündeme gelmesinde önemli bir rol oynar.



Görsel 2. Eva Hesse, 1965, Kutu Kutu Pense / Ringaround Arosie. Erişim: 01.12.2017. <https://goo.gl/Yyuyj5>

Özellikle Eva Hesse ve Louise Bourgeois, açıkça feminizmle tanımlanmasalar da, kadın bedeniyle, kişisel deneyimlerle ve evlilik düşünceleriyle ilgili görüntüler içeren eserler oluşturdukları için feminist hareket açısından önemli bir yere sahiptirler. Çünkü bu çalışmalar içeriğindeki feminist yaklaşımlardan dolayı 1960'ların sonunda büyük kadın hareketinin yeniden doğuşu sırasında benzer konular üzerinde çalışmalar yapmaya başlayan sanatçılar tarafından benimsenecek ve kendilerinden sonraki feminist sanatçıların konularını genişletecektir (www.theartstory.org). Örneğin; Eva Hesse'nin, "Kutu Kutu Pense/Ringaround Arosie" isimli rölyef çalışmasında renkleri, biçimi ve dokusuyla gelenekselleşmiş kadınsı bir form yarattığını görmek mümkündür. Bu çalışma aynı zamanda unutulmaz bir çocuk oyununu çağrıştıran başlığıyla Hesse'nin anne olmaya yönelik arzusunun bir ifadesi olarak da yorumlanır (Görsel 2).



Görsel 3. Louise Bourgeois, 1947, Ev Hanımı / Femme-Maison. Erişim: 01.12.2017. <https://goo.gl/4qRNLC>

Batı’da 1960’lı yılların sonunda ivme kazanan feminizm hareketleriyle birlikte kadınlar her ne kadar yasal olarak erkeklerle eşit koşullara sahip olmuş olsalar da aslında erkeklerden farklı bir yaşam pratiğine sahip olduklarını farkederler. Çünkü uyum sağlanan toplumsal normların biyolojik cinsiyetten çok ataerkil bir yapılanmaya hizmet ettiği gözlemlenmektedir. Dolayısıyla, “Simon de Beauvoir’ın “Kadın doğulmaz kadın olunur” sözü 1970’lerde geliştirilecek olan feminist çalışmaların anahtar kavramı “toplumsal cinsiyetin’in ve biyolojik cinsiyet / toplumsal cinsiyet ayrımının en temel ifadesi olmuş” tur (Cogito, 2015. s.5). Özellikle kadınlığın psikolojik, felsefi ve sosyolojik altyapısı üzerine incelemeler yapan Beauvoir, kadının eve hapsolmuş bir bağımlılıktan kurtularak özgürleşmesi gerektiğini öne sürmektedir. Görsel 3’te yer alan Louise Bourgeois’nın “Ev Hanımı/Femme Maison” isimli çalışması da aynı şekilde Beauvoir’ı destekler niteliktedir. Bourgeois’nın pek çok çalışmasında ele aldığı ev başlı kadın bedenleri kadının eve bağlı bir hayat sürdürdüğünün göstergesidir.

1971’de özellikle kadın özgürleşme hareketlerinin gündemde olduğu dönemlerde Linda Nochlin yayınladığı “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok” başlıklı makalesinde, sorun olarak nitelendirilen bir takım meselelerin, göz ardı edilmiş ve geçmişte sanat tarihine girememiş olan kadın sanatçı kimliğinin sadece toplumsal yaşamda değil akademik ortamda da doğal bir gerçeklikle sorgulanması gerektiğini öne sürer. Nochlin’e göre;

Kadının nötr bir birey [one] –aslında doğal kabul edilen beyaz erkeğin konumu, yani bütün akademik çalışmaların gizli öznesi olan erkek [he] –değil, uyumsuz bir dişi [she], bir yabancı olarak konumlandırılışının sadece bir engel ya da öznel bir çarpıtma değil, üzerinde karara varılmış bir avantaj olduğudur (Antmen, 2008, s. 120).

Böyle bir durumda daha çok sorun olarak ele alınan “kadın” kimliğinin yerleşik disiplinlere uygun olarak geliştirilmiş erkek egemen bir sistem içinde değil, kendine has özellikleri doğrultusunda doğal varsayımların araştırılmasıyla birlikte diğer disiplinlerle bağlantı kurmasına öncülük edilebilir. Böylece toplum içinde erkekten farklı olan kadın olma ve kadın olarak deneyimleme durumuyla kendine has biçim ve anlatımsal nitelikleriyle var olan bir kadın üslubundan söz edilebilecektir. Nochlin, burada kadınların erkeklerden daha üstün kabul edileceği bir sanat anlayışının varlığına işaret etmez. Aksine sanat tarihinde büyük olarak yerlerini almış pek çok erkek sanatçı

olmasına rağmen, erkekler kadar başarılı olup sanat tarihinde yerini alamamış kadın sanatçılar üzerinde düşünülmesi gerektiğini vurgular. Böyle bir durumda kadınların içinde buldukları durumla yüzleşmeleri gerekmektedir. Gerek toplumsal baskılar gerekse kadına doğuştan atfedilen toplumsal roller, kadının büyük bir sanatçı olması için deneyimlemesi gereken sanat camiası, tek başına olmak ve özgürce hareket etmek gibi kendi bakış açısını geliştirebileceği şeylerin önüne bir barikat kurmuştur. Dolayısıyla bu durum sanatsal anlamda belli bir bilgi ve beceri deneyimine sahip olamayan kadının egemen bir şekilde iktidar kurma ve kendine güven içerisinde kararlar alabilme yetisine sahip olmadığını göstermektedir (Antmen, 2008, s.123).



Görsel 4. Judy Chicago, 1974-1979, Yemek Daveti / The Dinner Party. Erişim: 01.12.2017. <https://goo.gl/DHtHvH>

1960'lı yılların sonlarında sesini güçlü bir şekilde duyuran feminist ve siyasi aktivizmle birlikte ABD'nin doğusu ve batısında gündeme gelen feminist sanat hareketleri içerisinde New York sanatçıları daha çok cinsiyet ayrımcılığını eleştirirken, batıdaki

sanatçılar estetik ve kadın bilincine yönelmişlerdir. 1971’de kurulan Sanatta Kadınlar (Women in the Arts) isimli örgütün New York’da oluşturmuş olduğu “Kadınlar Kadınları Seçiyor” başlıklı sergi sonrasında oluşturulacak olan pek çok serginin ilki olmuştur. Öte yandan batıda gerçekleşmekte olan aktivitelerin en önemlisi Judy Chicago ve Miriam Schapiro’nun öncülüğünü yaptığı “Kadın Evi” adlı sergidir. Bu sergiyi oluşturan grup üyeleri sergiyi gerçekleştirdikleri eve tamamen yerleşmişler ve kadınların kendileri için düşledikleri yaşantıyı feminist bir bilinç yaklaşımıyla canlandırmışlardır (Antmen, 2008, s.19-20).

Feminist uygulamaların en tanınmışlarından olan Judy Chicago’nun “Yemek Daveti/ The Dinner Party” isimli çalışması kadınlara uygulanan baskıyı konu alarak tarihte hakettiği yeri bulamayan kadınların başarılarını ortaya koymayı amaçlar (Görsel 4). Yemek Daveti, her biri tarihten önemli bir kadın anısına oluşturulmuş, toplam otuz dokuz yemek takımına sahip, üçgen bir masada düzenlenmiş devasa bir tören yemeği niteliğindedir. Antmen’e göre; “tarih boyunca göz ardı edilmiş pek çok önemli kadının anısını gündeme getirmeyi amaçlayan bu üçgen biçimli sofraya, kadın hareketine adanmış bir tür simgesel anıttır” (Antmen, 2014, s.240). Sanatçı, çalışmasındaki oturma yerlerinde kadın temsiliyetini geleneksel el sanatları aracılığıyla göstermek istemektedir. 1970’lerin feminist sanatının önemli bir ikonu olan bu çalışma kadınların sanatına saygı uyandırmak ister ve sanat dünyasında yeni kadın paradigmaları yaratır.

1.3. Toplumsal Cinsiyet ve Cinsel Kimlik Oluşumu

1980’lerden itibaren feminist teorisyen ve tarihçiler arasında kullanılmaya başlanan “toplumsal cinsiyet” kavramı cinsiyet ayrımcılığının toplumsal düzenden kaynaklandığına işaret etmektedir. Berktaş’ın da ifade ettiği gibi toplumsal cinsiyet, “belirli bir zamanda belirli bir toplumda cinsler için uygun olduğu varsayılan davranışların kültürel tanımı”dır (Berktaş, 2012, s.29). Ayrıca bu sözcük ““cins” ya da “cinsel farklılık” gibi terimlerin kullanımında ima edilen biyolojik determinizmin reddini ifade etmiştir” (Scott, 2013, s.62). Başka bir ifadeyle aktarmak gerekirse;

Cinsiyet (sex) terimi, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade etmektedir ve biyolojik bir yapıya karşılık gelmektedir. Cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenen demografik bir kategoridir. İnsanların nüfus cüzdanlarında yazan cinsiyet bu terimin anlamına uygundur. Toplumsal cinsiyet (gender) terimi ise, kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade etmektedir; kültürel bir yapıyı karşılamaktadır ve genellikle bireyin biyolojik yapısı ile ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de içermektedir. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı ya da erkeksi olarak karakterize eden psikososyal özelliklerdir (Aktaran Dökmen, 2006, s.4-5).

Cinsiyet, biyolojik açıdan kadın ve erkek olmanın niteliklerine göre tanımlanırken, toplumsal cinsiyet kadın ve erkek olmanın anlamlarına göre, yani bireyin toplumdaki cinsiyet rollerine göre yorumlanmaktadır. Dolayısıyla toplumda kazanılmış olan hiçbir cinsiyet rolü yalnızca bireyin biyolojik yapısına bağlı kalmayıp aynı zamanda toplumun ondan beklentileri üzerine şekillenmektedir. Bu iki terim her ne kadar biyolojik ve sosyokültürel açıdan farklı iki kavram olarak tanımlanıyor olsalar da cinsiyet eşitsizliğinin temelinde her iki kavramın da rol oynadığını düşünerek, değişmez bir yapıya sahip olan cinsiyet kavramını doğal, ancak topluma, kültüre ve çağlara göre değişiklik gösteren toplumsal cinsiyet kavramını değişken ve toplum icadı olarak değerlendirerek her iki kavramı da birbiriyle olan bağlantılarıyla düşünmek yanlış olmayacaktır.

Geçmişte bazı kültürel geleneklerde kadın ve erkeğe atfedilen rollerin anatomik özelliklere dayandığı varsayılmış ve uzun yıllar vücut yapısının insanın kaderini belirlediğine inanılmış olsa da değişen yaşam koşulları ve zaman dilimleri içerisinde kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıklardan kaynaklandığı düşünülen eşitsizlikler, yerini toplumdan topluma farklılık gösteren bir takım toplumsal rol ve kalıplara bırakmıştır. Rice bu durumu şöyle açıklar;

Toplumsal cinsiyet rolleri, kadınlığın ve erkekliğin sosyal ortamlarda ifade edilmiştir. Cinsiyet rolü, kadına ve erkeğe uygun bulunan kişilik özellikleri ve davranışlar olarak ifade edilir ve kültürel beklentileri ifade eder. bir erkek için uygun olduğu düşünülen davranışlar erkeksi (maskülen), kadınlar için uygun olduğu düşünülen davranışlar ise kadınsı (feminen) olarak adlandırılır (Aktaran Dökmen, 2006, s.18).

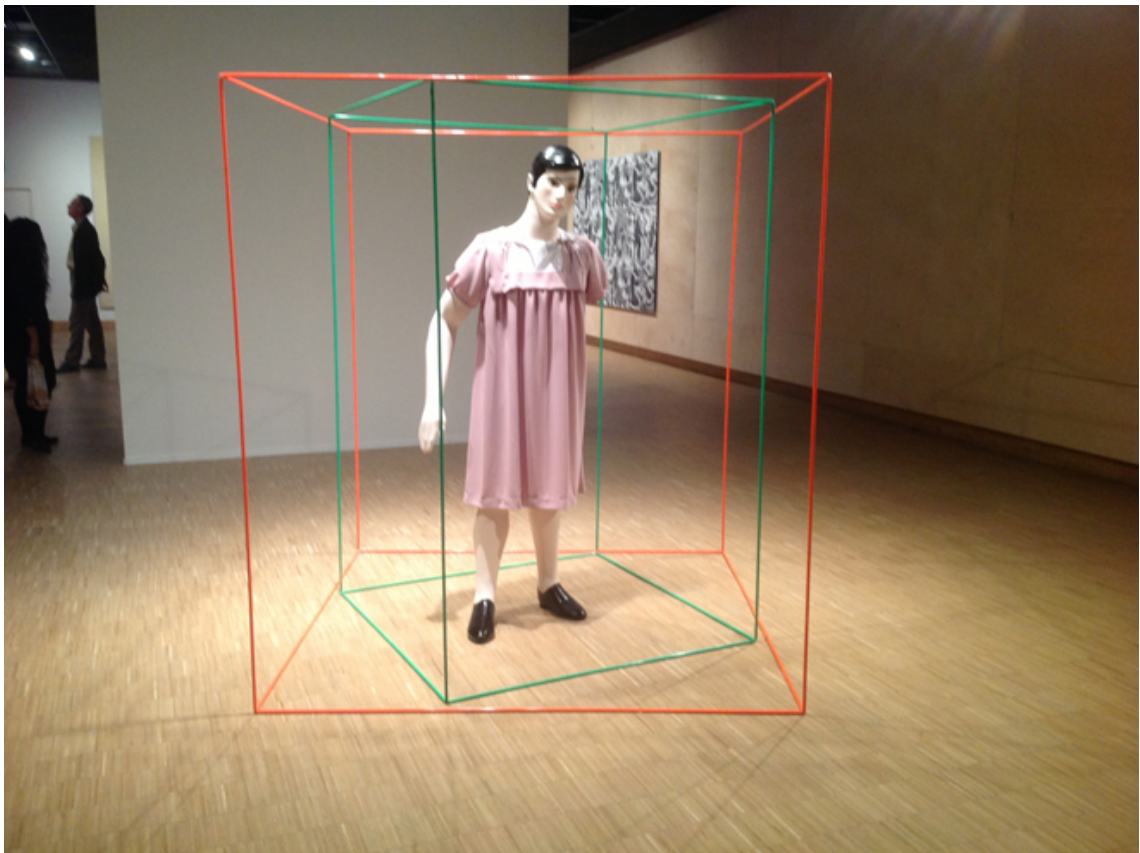


Görsel 5. Birgit Jürgenssen, 1975, Ev Hanımlarının Mutfak Önlüğü / Housewives' Kitchen Apron.
Erişim: 01.12.2017. <https://goo.gl/jhbuwq>

Geçmişte biyolojik farklılıklardan dolayı olduğu düşünülen ve ev içi düzeni kurmakla betimlenen kadın rolünün erkeğin koruma ve tahakküm kurma rolünü desteklemiş olduğu düşünülse de 20. yüzyılda değişen cinsiyet algısının biyolojik bir nitelik olma özelliğinden sıyrılıp kültürel bir değer olma sürecine girmiş olduğu gözlemlenir. “Böylece biyolojik cinsiyet, yerini, statü belirleyici bir özelliğe sahip olan toplumsal cinsiyet anlayışına bırakır. Artık kadın ve erkek yalnızca toplumsal paradigmanın onlar için belirlediği eylemleri uygulamakla yükümlüdürler” (Caner, 2004, s.17).

Toplumsal cinsiyet çoğunlukla kadınlarla özdeşleştirildiği için bu dönemde kadın sanatçıların üretimleri daha fazla gündeme gelmiştir. Çünkü “toplumsal olarak dişil ya da eril olarak cinsiyetlendirilmiş bir alan içine doğmanın, böyle bir alanda var olmanın anlamını sorgulamaya ve yansıtmaya başlayan sanatçılar, öncelikle kadınlardır” (Antmen, 2013, s.85). Birgit Jürgenssen’in, mutfak eşyaları ve kadın arasındaki ilişkiyi sorguladığı “Ev Hanımlarının Mutfak Önlüğü/Housewives’ Kitchen

Apron” isimli performans çalışması söz konusu düşünceler kapsamında değerlendirilebilir. (Görsel 5). Jürgenssen bu çalışmada, ev kadını ve anne olmak gibi toplum tarafından benimsenmiş kadın stereotiplerinin kendiliğinden oluşan ve kadını nesneleştiren boyutlarını gözler önüne serer. Tıpkı bir fırın gibi, kendisini de nesneleştiren Jürgenssen, kadının toplum tarafından kabul edilmiş rollerini abartılı bir şekilde göstererek, kadının kimliği ve statüsü üzerinde yeniden düşünülmesi gerektiğinin mesajını vermektedir.



Görsel 6: Gülsün Karamustafa, 1987, Çifte Hakikat, Erişim: 01.12.2017. <https://goo.gl/WXkgW9>

Toplumsal kalıp yargılarını ve cinsiyet rollerini belirleyen en önemli şeylerden birinin de biyolojik bir oluşum olan ve çocukluk evrelerinde belirginleşmeye başlayan cinsel kimlik olduğu düşünülür. Çünkü çocuk erken bir yaşta kendi kimliğine dair bilgiyi toplumsal roller çerçevesinde öğrenir ve yetişkinlik evresinde bu rolleri devam ettirmekle yükümlüdür. Örneğin;

Çocuklar çok erken bir yaşta, genellikle iki yaş civarında, kendi cinslerini tanırlar. İki yaşındaki çocukların ekseriyeti, iki cinsiyetin bulunduğunu, kendisinin de bunlardan birine ait olduğunu ve babasının *er*, annesinin *dişi* olduğunu bilirler. Ancak, bu kadar küçük yaşlardaki çocukların cinsel kimliğe ilişkin anlayışları tam değildir. Onlar cinsiyeti, biyolojik özelliklerden çok, giysilerle, rollerle ya da başka yüzeysel etmenlerle belirleme eğilimindedirler. Cinsiyetin değişmez olduğu, *dişi* veya *er* doğan birinin ömür boyu *dişi* veya *er* kaldığı *gerçeğini* yavaş yavaş kavrarlar ve bu kavramaları ancak beş ya da altı yaşlarında kesin bir *bilgiye* dönüşür (Vatandaş, 2007, s.31-32).

Çocuk erken yaşta kendi cinsel kimliğini tanımasıyla birlikte bundan sonra aile ve çevresinin ona empoze etmiş olduğu cinsiyet rollerini de öğrenmiş ve kendi kimliğine otomatik olarak entegre etmiş olur. Örneğin; Bir çok kültürde doğumdan sonra çocuk bakımını üstlenen kadınlardan annelik statüsüyle beraber çocuğu besleme, büyütme, şefkat gösterme gibi rolleri karşılamaları beklenmiştir. Bu rolleri yerine getiren kadınlar için şefkatli ve yumuşak oldukları düşünülen karakter özellikleri ön plana çıkartılırken, daha çok çalışma hayatına uygun olarak düşünülen erkek, çocuk bakımıyla hiç ilgilenmiyormuş gibi düşünülmektedir. Çünkü öncelikli olarak “erkek, kendini gerçekleştirmek için değil, para ve statü kazanmak için çok çalışmak zorundadır. Bunları gerçekleştiremediği zaman kendine duyduğu saygı düşmekte, kendini güvensiz hissetmektedir” (Dökmen, 2006, s.247). Dolayısıyla çocuğunun bakımını üstlenen bir erkek için kadınsı özellikler taşıdığı düşüncesi topluma kazandırılmıştır. Bu da rolü iş ve sosyal yaşamda para kazanarak statü elde etmek olan erkek için güçsüz bir statü imajı yaratacaktır. Bu durumu Eagly şu şekilde açıklar;

Kadın ve erkeğe toplum içinde farklı statüler verilmiştir ve hiyerarşik yapı içinde erkekler daha yüksek statülü rollere sahiptirler. Bu farklılık kadın ve erkek için belirlenen kalıpyargıları ve dolayısıyla her iki cinsiyetin kendisinden ve diğer cinsiyetten beklediği davranış ve özellikleri de etkilemektedir. Böylece sosyal rolleri farklı olduğu için kadın ve erkek arasında farklılıklar oluşmaktadır. Eğer kadın ve erkeğin rolleri değişirse cinsiyet farklılıkları da değişecektir; kadın daha yüksek statülü rollere sahip oldukça cinsiyet farklılıkları azalacaktır. Çocuk bakımı ve ev işi sorumlulukları kadın ve erkek tarafından eşit olarak paylaşıncaya ve ev dışında çalışma sorumlulukları da eşit olarak dağılıncaya kadar (yani insanlar eşit sosyal roller alıncaya kadar) cinsiyet kalıpyargıları kaybolmayacaktır (Dökmen, 2006, s.80).

Gülsün Karamustafa'nın Görsel 6'da yer alan "Çifte Hakikat" isimli enstalasyon çalışması söz konusu düşünceler kapsamında incelenebilir. Bu çalışmasında Karamustafa, kadın ve erkek kimliklerini alışılmışın dışında bir şekilde sergilerken toplumsal önyargılara göndermeler yapar. Plastik bir manken üzerine giydirilen ve toplum tarafından kadına ait olduğu düşünülen pembe bir gecelikte karşımıza çıkan erkek figürü, toplumun çocuk yaştan beri öğrendiği cinsiyet rollerini ve cinsiyetlere özgü oluşturulan inanışları birbiriyle değiştirdiği kadın ve erkek rolleriyle ters yüz eder. Böylece bireyin kadın ve erkek olarak sahip olduğu toplumsal statüsü de mercek altına alınmış olur.

BÖLÜM 2:

2. POSTMODERN FEMİNİZM BAĞLAMINDA SANAT VE CİNSİYET STATÜSÜ

20. yüzyılın ikinci evresinde yaygınlaşmaya başlayan postmodern feminizm ve post-yapısalcılık kapsamında yapısöküme uğrayan kadın kimliğinin, cinsiyet rollerinin toplumsal içeriğini de dönüştürmekte olduğu gözlemlenmektedir. İkinci bölümde ele alınan konularda postmodern feminist teorilerin üzerinde durduğu kimlik ve benlik kavramları, kadının statüsü, cinsiyet rollerindeki dönüşümler ve bu dönüşümlerin sanatsal çalışmalara yansımaları ele alınmıştır.

2.1. Postmodernizmin Feminist Sanata Yansımaları

Ortaçağ ve Rönesans'tan sonra ortaya çıkan modern düşünce biçimi, toplumsal düzende yeniye doğru bir arayışı da beraberinde getirmiştir. Endüstri ve kentleşmeyle birlikte kırsal kesimden şehre yapılan göçlerin modern süreci başlattığı bilinse de modernlik olarak tanımlananın sanatsal, entelektüel, siyasi ve kültürel anlamda üstyapısal oluşumları içine aldığı söylenebilir. Dolayısıyla modernlik deneyimi sanatlarda başlayan değişimin ve yeni arayışların bir ürünü olmuştur (Akay, 2010, s.245). Ancak ikinci dünya savaşından sonra modern yapılanmaların vaat edip gerçekleştiremediği uygulamaların zaman içerisinde kırılmaya başlamasıyla oluşan sorunlar, beraberinde postmodernizmin öne sürdüğü bireyselci bakış açısının özgürleştirici bir yapılanma olarak algılanmasını sağlamış ve postmodern düşünce tarzının geliştirilmesinin kapılarını aralamıştır. Modernizmin kategorize ettiği ve toplumsal sistemde statü belirleyici unsurlar olarak da nitelendirilebilecek pek çok geleneksel düşünce biçiminin ifade gücünü kırarak bireysel farklılıkları ön plana çıkarmayı amaçlayan postmodern sürecin, Modernizmin oluşturduğu kültürel problemlerdeki çelişik yaklaşımlara ışık tuttuğu gözlemleniyor olsa da kendi içinde tam olarak kabul görmemiş bir takım paradoksları da barındırdığı söylenebilir. Şahin'e göre;

Postmodernizm elbette modernizmin bir parçasıdır. Kelime anlamı olarak modern sonrası anlamına gelen postmodernizm; kelime anlamıyla sınırlı kalmayan, modernizme karşı bir eleştiri mahiyeti taşıyan bir kelimedir. Bir akım değildir (Şahin, 2012, s.92).

“Postmodernizm terimi 1960’larda New York’taki sanatçılar ile eleştirmenler arasında ortaya çıkmış, 1970’lerde Avrupalı kuramcılar eliyle geliştirilmiştir” (Sarup, 2010, s. 186). Bu kuramcılardan biri olan Jean-François Lyotard, 1979 yılında yayımladığı “Postmodern Durum” adlı kitabında postmoderni şu şekilde tanımlar;

“Postmodern” sayılan tutum, üst-anlatılara karşı inançsızlıktır. Bu kuşkusuz bilimlerdeki ilerlemenin bir sonucudur; ancak söz konusu ilerleme de zaten bunu varsayıyor. Üst-anlatısal meşrulaştırma düzeneğinin eskimişliğine, özellikle metafizik felsefe ile ona bağlı üniversite kurumunun düştüğü bunalım denk geliyor. Anlatısal işlev işleyenlerini, büyük kahramanı, büyük tehlikeleri, büyük serüvenleri ve büyük hedefi yitiriyor (2013, s.8).

Modern dönemin kalıplaşmış bir şekilde bilim ve felsefe aracılığıyla insanlığın ulaşabileceği evrensel bilgi düşüncesine karşı çıkan Lyotard, ortaya çıkan çeşitli düşünceler ve kavramlar arasında kurulan bağlantıların artık bütünleştirici bir düşünceyle açıklanamayacağını savunarak modernizmin oluşturduğu tekdüze ve kuralcı bakış açısını reddeder. Bu duygu ve düşüncelerin sanatsal çalışmalardaki etkisini belirli bir üslup çerçevesinde açıklamak mümkün olmasa da sanat ve gündelik yaşam arasındaki ayrımın, seçkinlik, büyüklük ve popüler kültür arasındaki farkların ortadan kalktığı, cinsiyet, ırk gibi kavramların arasındaki statü farklılıklarının şeffaflaştığı, bilginin de şekil değiştirdiği postmodern bir çağdan bahsetmek artık mümkündür. Dolayısıyla bir çok teorisyen bu dönemde resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf, performans, belgeleme gibi yöntemlerin sık kullanımıyla ortaya çıkan yeni kavramsal sanat biçimlerini sorgulamaya başlamışlardır. Örneğin;

Anti-modernist bir tavır olarak değerlendirilebilen postmodernizm, eklektik bir yapıyı barındıran, özgün, üslup, nitelik gibi seçkin nitelikleri olmayan, kitsch, karışık, kaos barındıran eserlerin oluşturduğu, kuralsız bir yapı içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Modernist anlayış ve görüşlerinin çoğuna karşı tavır sergileyen postmodernist olarak niteleyebileceğimiz sanatçılar, modernizmin sanatın metalaşması, sürekli yenilikçilik, geçmişin reddi gibi konularla ilgili eleştirel tavır geliştirmişlerdir (Şahin, 2012, s.92).

Başlangıçta modernizmle birlikte hareket ederken, 20. yüzyıldan sonra cinsiyet farklılıklarının ön plana çıkarılmasıyla birlikte sesini güçlü bir şekilde duyuran feminizmin, olumlu ve olumsuz bir çok açıdan postmodernizmle ortak özellikler sergilediği görülür. Postmodern dönemde feministler yalnızca kadının sesini duyurmak amacıyla ataerkil yapılanmaları eleştirmekle kalmamış, yaşamın her alanında alternatif bakış açıları geliştirmeye çalışmışlardır.

Wright'a göre; "Postfeminizmin ortaya çıkış amacı, postmodernizmin dağınık ve istikrarsız özne yaklaşımının feminizme ne kazandıracacağı sorusu üzerine düşündürmektir" (Wright, 2002, s.3-4). Postfeminizm, bir yandan kendisinden önce ortaya çıkan bütün söylemlere devingen ve eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşırken, diğer yandan "post" teriminin feminizmi bilinçli bir şekilde yok ettiği öne sürülmektedir. Yüksel ise feminizm ve postmodernizm arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar;

Feminizm aydınlanma felsefesine ve bu felsefenin erkek cinsiyeti temeline dayanmasına karşı çıkmaktadır. Postmodernizm ise bütünüyle aydınlanmayı reddetmektedir. Feminizm kadın cinsiyetine verilen değeri yükseltirken, postmodernizm erkek ve kadın cinsiyeti ayrımını reddetmektedir (Yüksel, 2001, s. 111).

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra etkin bir şekilde gündeme gelen çağdaş feminizmde, postmodernizmde olduğu gibi batı düşüncesinin epistemolojik temelleri sorgulanır. Her iki yaklaşım da insan bilgisine yönelik yeni yaklaşımlar oluşturulması gerektiğini savunur. Aydınlanma çağından beri erkek merkezci bir bakış açısıyla betimlenen bilgi, feminist ve postmodernist eleştiriler öncülüğünde eril bilimleri hedef alarak yeniden sorgulamaktadır (Hekman, 2016, s.12). Bu noktada postmodernizm ile ortak dil geliştiren feminizmin içeriğinde insan bilgisinden yola çıkarak kadının özünde ne olduğuna ve toplumsal olarak nasıl algılandığına yönelik düşünsel yaklaşımların ön plana çıktığı söylenebilir. Hekman'a göre;

Postmodern yaklaşımın bir üstünlüğü çağdaş feminist yaklaşımların bazı hatalarını gösterebilmesidir. Postmodern yaklaşım temel bir kadın doğasını tanımlama veya eril epistemolojinin yerine feminist bir epistemolojiyi geçirme çabasının anlamsız olduğunu gösterir. Ayrıca postmodernizmin özne-nesne dikotomisini reddetmesi ve bütün bilgilerin yorum içerdiğini öne sürmesi feminist eleştiriye derinlik ve içerik

kazandırır. Ancak, postmodernizm feminizmde düzeltmeler yaparken, aynıını feminizmin de postmodernizm konusunda yaptığını vurgulamak önemlidir (2016, s.22).



Görsel 7. Barbara Kruger, 1989, Bedenin Savaş Alanıdır / Your body Is a Battleground. Erişim:

01.12.2017. <https://goo.gl/DJM4FE>

Toplumsal cinsiyet rollerinin ortadan kaldırılmasını ön gören feminist düşüncenin aksine postfeminizmi savunan teorisyenler cinsiyet farklılıklarının ortaya koyulması gerektiğini düşünmektedirler. Dolayısıyla cinsiyet ve toplumsal cinsiyete dair düşüncelerin tek tip evrensel bir cinsiyet algısını kırarak daha çok din, dil, ırk, kimlik gibi bireysel sorunların eleştirilmesiyle birlikte cinsiyetlerin birbirleriyle olan ya da kendi aralarındaki farklılıkların da gündemini tartıştığı söylenebilir.

Feminist sanat ve özellikle film eleştirisi, kadınların toplumsal normlarla belirlenmiş olan cinsiyet rollerine ilişkin sorunların temeline yönelik bir takım gösterge sistemleri

üzerine araştırmaların gelişmesini de sağlamıştır (Wright, 2002, s.15). Özellikle Laura Mulvey'in kadının sinemadaki temsillerine olan yaklaşımında psikanalitik teoriyi kullanması, ataerkil toplumun yaratmış olduğu bilinçdışı film şeklini ortaya koymak üzerinedir. Mulvey, film karelerinde daha çok erkek bakışının nesnesi haline gelen kadın imgelerini eleştirir.

Postmodern kuramların geliştiği 1980'li yıllarda önem kazanmaya başlayan sanatta "yeni kavramsalcılık" anlayışı cinsiyet ve ırk ayrımcılığı, medya eleştirisi gibi toplumsal durumlara odaklanarak iktidar ilişkilerinin biçimlendirdiği kültürel yapılanmaları irdeleyen bir takım sanatçıların çalışmalarıyla şekillenir. Sanatçılar toplumda yaygınlık kazanmış stereotipleri ve değer yargılarının içeriğindeki anlamları ortaya çıkarıp toplumsal sistemdeki göstergeler sistemiyle oynayarak yapısökümcü bir yaklaşımla onları dönüştürmeyi ve imgelerden yeni anlamlar yaratarak yeni bir sorgulama sürecini başlatmayı amaçlamışlardır (Antmen, 2014, s.277).



Görsel 8. Casey Jenkins, 2013, Rahmimi İlmekleme/Casting Off My Womb. Erişim: 01.12.2017. <https://goo.gl/dR8qci>

Özellikle performans dayalı sanat çalışmalarında cinsel öznenin inşasına odaklanan kadın sanatçılar, özgün kadınlık kimliğini farklı bir gerçeklikle keşfetmeye çalışırlar. Bu dönemde kitle iletişim araçlarını yoğun bir şekilde kullanmaya yönelik feminist sanatçıların toplumsal cinsiyet rollerini ve kadın imgelerini çarpıcı bir şekilde kullanmaya başladıkları söylenebilir. Daha çok medya, fotoğraf, film, performans ve kopyalama disiplinleriyle oluşturulan Suzanne Lacy, Cindy Sherman, Sherrie Levine gibi kadın bedenini yapısökümcü bir yaklaşımla ele alan sanatçıların çalışmaları aynı zamanda toplumsal bakış açılarının ve erkek egemenliğinin yeniden sorgulanması üzerine ironik anlamlar içerir.

Örneğin, Barbara Kruger, kadınların üreme özgürlüklerini desteklemek amacıyla 1989 yılında Washington'da ürettiği "Bedenin Savaş Alanıdır/Your Body is a Battleground" isimli çalışmasında, kapitalizm, medya, siyaset ve kadın kimliğine göndermeler yapmaktadır (Görsel 7). Pozitif ve negatif pozlamalarla birbirinden ayrılan bu bedensiz kadın portresi aynı zamanda siyasal bir protesto amacı güderken, sanat yapıtının değişen değerlerini de eleştirel bir şekilde gözler önüne serer. Diğer yandan performans ve enstalasyon çalışmalarıyla gündeme gelen günümüz sanatçılarından Casey Jenkins, 28 gün boyunca bir galeride oturarak "Rahmimi İlmekleme/Casting off My Womb" isimli performansını gerçekleştirir (Görsel 8). Bu performansında Jenkins, her gün vajinasına yerleştirdiği yeni bir örgü yumağını regl dönemini de kapsayan 28 gün boyunca vajinasının içinden çektiği ipe örerken, kadınların genital organlarına karşı toplumda yaygınlaşmış olan önyargı ve korkulara meydan okur (www.nolm.us.com). Örneğini vajinasıyla iletişime geçme aracı olarak kullanan sanatçının, kadının cinsel kimliğini kadına özgü sembelleri kullanarak sorgulaması, kadının statüsünü kendine has bir yöntemle ortaya koymaktadır.

2.2. Post-Yapısalcılık ve Feminizm

Kadın erkek eşitliğinden çok, insan hakları ve özgürlüklerini kısıtlayan gelenekçi toplum yapılarına karşı çıkıldığı postmodernist ya da postyapısalcı kuramların feminist akım içerisinde etkili olduğu söylenebilir. Bu durum kadınların kendi hak ve özgürlükleri doğrultusundaki eylemlerini doğrudan etkilemiştir. Dolayısıyla kadınların

bir çoğu, genel ve gelenekselci bir bakış açısından çok farklılıkların değerli kılındığı bir inançla, bireysel olarak cinsiyet sorunlarıyla ilgilenen bir feminizme yakınlık duymaya başlamışlardır.

Aydınlanma sonrasının önemli yaklaşımları olan yapısalcılık ve post-yapısalcılığın temelinde Saussure'ün dilbilimi, özellikle de gösterge kavramı önemli rol oynar. Saussure, öne sürmüş olduğu “gösteren” ve “gösterilen” ilişkisini dilin gösterge sistemi olarak tanımlamaktadır. Yani “Gösterge kavramı, *gösteren* (*signifiant*: sessel görüngü) ile *gösterilen* (*signifié*: zihinsel temsil, suret) çiftini, bir madalyonun iki yüzü gibi birleştirir” (Castanet, 2017, s.29). Bu sistemde imge ve kavramın oluşturduğu birliktelik kültürel bir yapı içinde şekillenir ve özne bu dil yapısı içerisinde anlamlandırılmaktadır.

Saussure'e göre gösterge, gösteren ve gösterilenin çift yüzlü birliğidir. Bu birlik kültürden etkilenir. Yani “sandalye” sözcüğü gibi belirli bir gösterenin belirli bir gösterilene, özel bir kullanıcı topluluğunun sandalyenin ne anlama geldiğini “anladığı” şeye yüklenmesi kültürel bir buyrukla gerçekleşir. Genel birleştirme kuralları ve kullanım protokolleriyle birlikte, anlamlar ve onların sözcüklerin oluşturduğu dizge dil olarak bilinir. Bu nedenle dil, sözcükleri ve onların anlamını dizgeleştiren bir yapıdır (Gottdiener, 2005, s.17).

Yapısalcıların evrensel bir bakış açısıyla öne sürmüş olduğu benzerlik ve karşılıklı bağlantılığın aksine postyapısalcılar yeni bir inşayla bireysel farklılıkları ön plana çıkarmak istemektedirler. Wright'a göre, “Postyapısalcılık sözlükte olana, yani dile değil, diyalog içinde olana, söyleme ağırlık veriyordu” (Wright, 2002 s.2). Dolayısıyla metinsel bilinçdışına dikkat çeken yapısöküm, metnin dışında kalan mecaz anlamlara ışık tutarak asıl söylenmek isteneni açığa çıkarmak istemektedir. Madan Sarup, yapısalcılık ve post-yapısalcılığın ayırt edici bazı özelliklerini şu şekilde açıklar;

Yapısalcılık, doğruluğu metnin “arkasında” ya da “içinde” görünürken, post-yapısalcılık okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşimini başlı başına bir üretkenlik olarak görmektedir. Bir başka deyişle, ele alınan ürünün edilgen bir tüketimi olarak düşünülen okuma edimi değerini [status] bütünüyle yitirmiş, bunun yerine okurun performansı geçmiştir. Bu nedenle post-yapısalcılık, değişmez gösterge birliğine (Saussurecü görüş) bir hayli eleştirel yaklaşır. Yeni yaklaşım, gösterilenden gösterene doğru bir yer değiştirmeyi zorunlu kılmaktadır (Sarup, 2010, s.14).

Post-yapısalcı felsefenin önemli düşünürlerinden biri olan Jacques Derrida ise, dünyadaki sorunların sebebinin dilin belirsizliğinden kaynaklı olduğunu düşünmektedir.

Saussure'ün gösterge tanımlamalarının aksine Derrida göstergeyi bir ayırım olarak görür. Sürekli olarak yeni birleşimlerle birbirinden kopan ya da bir araya gelen gösteren ve gösterilenin her zaman aynı olamayacağını ve karşılıklı olarak dönüşebileceklerini savunur. Çünkü anlamın tek bir göstergeye dayanmadığı her zaman açık bir şekilde gösterilemez.



Görsel 9. Sherrie Levine, 1991, Çeşme / Fountain (Madonna), Erişim: 01.12.2017. <https://goo.gl/aTWnLT>

“Derrida’ya göre, ‘dişil’ olan metinle ilişkisi bağlamında metnin bilinçdışı ilkelerini oluşturmaktadır. Bir başka ifadeyle metinde bilinçli olarak dışlanmış, gizlenmiş, metnin dışına itilmiş olan herşey ‘dişil’ karakterdedir” (Game, 1998, s.36). Derrida’nın kadının metnin dışında olduğunu ileri sürdüğü bu düşünce feminist teoriyle ortak özellikler

taşımaktadır. Derrida her ne kadar feministleri erkeksi özelliklere sahip olmaya çalışmakla eleştirse de öte yandan kadınsı olanı üstün kılarak ortaya çıkarmaya çalıştıklarını da belirtir. Derrida'nın düşünceleri kadının öteki olarak görüldüğü dilsel yapılanmanın içinde kadının konumuna ilişkin düşünceleri yapıbozuma uğratarak feminist düşüncenin önünü açmaktadır (Selvi, 2014, s.87). Bu durumda yapıbozumun hem feminist teori hem de feminist sanat eleştirilerine katkıda bulunduğu söylenebilir.

Modern sanatın yapılandırmış olduğu sanatta büyüklük olgusunun postmodern sanat yapıtlarınca benimsenmemesi ve sanatta büyüklük ölçütünün kırılması sanat yapıtının neliğine dair sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Özellikle Duchamp'ın 1917 yılında gerçekleştirdiği ve 20. yüzyıl avangard sanatına damgasını vuran “Çeşme/Fountain” isimli çalışması biçimci bir sanat geleneğini, sanatsal platforma taşınan hazır nesne algısıyla ters yüz etmiş ve sanat yapıtının yeniden sorgulanması gerektiğinin mesajını vermiştir. Aynı şekilde Sherrie Levine'in 1991 yılında gerçekleştirdiği Görsel 9'daki çalışmasında Duchamp'ın pisuvarını pastiş⁴ etmesi Duchamp'la beraber biçimci sanatın yerini hazır nesnenin (readymade) alması ve çoğaltılan sanat nesnesinin orijinalliğinin sorgulanmasını yeniden gündeme getirir. Levine'in önceden varolan bir sanat çalışmasını kopyalamış ve kendine mal etmiş olmasının altında yatan sebep ise hem çağın hem de sanat nesnesinin yeniden eleştirilip gözden geçirilmesi ve aynı zamanda nesneyi kadınlık arzusuna dönüştürerek yapıbozuma uğratmasıdır. Bu durum arzunun ortaya çıkmasındaki temel nedenin doyum eksikliğinden kaynaklanan isteğin meydana getirdiği düşkünlüğü olduğunu düşünen Lacan'ın görüşlerini de destekler niteliktedir (Çulha, 2014, s.130).

Duchamp, sanatın anlam ve içeriğini ya da ona atfedilen değeri sorgularken, gerçekte nesnenin bağlamının değiştirilerek, yeni bir anlam alanı yaratılmasından ve böylece değişik bir bakış açısı yaratabilecek düşünsel bir yapılaşmadan söz etmekteydi. Levine ve diğerlerinin bu kendine maletme stratejisi ve şoke edici etkisinden ötürü kültürel tüketime vurgu yapmak için ısrarla kullandığı ‘tekrarlama (repetition) düşüncesi, yüzeydeki görünüşün ardındaki anlamın dramatik olarak görünür kılınmasıdır (Şahiner, 2013, s.186).

⁴ Pastiş: Başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri. Türk Dil Kurumu Sözlüğü, <http://www.tdk.gov.tr>

2.3. Kimlik Çözümlemelerinde Psikanaliz ve Sanatsal Üretimler

Freud var olan tek libidonun eril olduğunu ileri sürer. Bu, kolay ihmal edilemeyecek koskoca bir alanı yok saymak değil de nedir? Kadın statüsü taşıyan bütün varlıkların alanıdır bu - tabii eğer bu varlık kendi yazgısına dair herhangi bir şey taşıyabilirse.

(Aktaran Rose, 2010, s.61)

Kişilik gelişiminde bebeklik ve çocukluk dönemlerinin önemine vurgu yapan Sigmund Freud, psikanalitik kuram içerisinde anne ve babanın çocuk üzerindeki tutumlarına dikkat çekmektedir. Egonun aileden gelen ve anne-baba ile özdeşleşerek ortaya çıkan bir olgu olduğunu düşünen Freud'un, daha çok bireyin dürtülerinden yola çıkarak toplumsal sistemin birey üzerindeki etkileri üzerinde çok fazla durmadığı öne sürülür.

Freud'a göre, cinsel farklılığın kökeninde, erkek ve dişi organları arasındaki anatomik farklılıkların, varlık ve yokluk terimleriyle ifade edildiğinde kazandığı anlam vardı. Sonuçta hiçbir cinsel kimlik tam değildi: Kadınlar "penis kıskançlığı"ndan, erkekler ise "kastasyon anksiyetesi"nden muzdaripti" (Wright, 2002 s.19).

Freud'un "ruhsal cinsellik" olarak ele aldığı "Oidipus Kompleksi" karşı cinsteki ebeveyni sahiplenme olarak düşünülür. Freud'un psikanaliz kuramına göre 2-3 yaş evresinde cinsel duyumlarla çevrelenmiş olan çocuk, anneye bir cinsel birleşme düşler ve babayı devre dışı bırakır. İlk olarak oral dönemde bebeğin cinselliği henüz ayrılmamış isteklerle (fantezilerle) doludur. İkinci süreç olan anal dönem boyun eğme ve hükmetmeyle ilgilidir. Üçüncü dönem olan fallik dönemde ise anneyi isteyen çocuk iğdiş edilme tedirginliğini yaşar. Bu durumda Lacan, Freud'un düşüncelerini her ne kadar ussallaştırıyor olsa da çocuğun soyadını yasal olarak babadan almış olmasının babanın kimliğine karşı olan belirsizliği ortadan kaldırdığını ileri sürer. Freud kuramında fiziksel olanı imlerken, Lacan Freud'un görüşlerini simgeselleştirerek "penis" yerine "fallus" terimini kullanır.

“Penis” ile “Fallus” terimlerini birbirinden ayıran Lacancılar için fallusa sahip olmaya ya da olmamaya yönelik herhangi bir cinsiyet eşitsizliğinden söz etmek mümkün değildir. Çünkü “penis” sadece erkeğin sahip olduğu bir şey olsa da “fallus” bir iktidar simgesi olarak ne kadının ne de erkeğin sahip olduğu bir şeydir. Lacan’a göre, düşlemlerimiz bütünlüğe erişme arzumuzdan kaynaklanır ve eğer ki fallusa ya da başkalarının fallusuna sahip olsaydık bütünlüğe sahip olacağımız düşüncesi içerisine girerdik. Dolayısıyla doluluğu imleyen fallus başkası ile birleşmeye duyduğumuz bir arzunun, yokluğunu çektiğimiz bir bütünlüğün gösterenidir (Sarup, 2010, s.32-33).



Görsel 10. Sarah Lucas, 1996, Kızarmış Yumurtalarla Otoportre / Self Portrait with Fried Eggs. Erişim: 01.12.2017. <https://goo.gl/JUWYVW>

Zira, fallus bir gösterendir, analizin öznelarası ekonomisindeki işlevi onun gizemlerde gördüğü işlevi açığa çıkarmak olan bir gösteren. Zira, o, gösteren olarak bulunuşuyla gösterilenin etkilerini koşulladığı için gösterilenin etkilerini bütünüyle belirlemekle yükümlü olan gösterendir (Aktaran Bowie, 2007, s.121).

Cinsel kimliğin kazanılma sürecinde insanın anatomik farklılıkları üzerinde duran Freud'un aksine Lacan, cinsel konumu toplumsal sistemde cinsellik kazanmış öznel olarak ele alır ve dilin insanoğlunu kastrasyona⁵ maruz bıraktığını öne sürer. Çünkü dil, konuşan bütün varlıklar için bir tür sınırlamadır ve sınırlanmış beden bütünsel bir tatminden yoksun bırakılır. Dolayısıyla bu durum benlik ile beden arasında bir bölünmeye yol açar. Lacan bu sınırlamayı "fallik işlev" olarak isimlendirerek her iki cins üzerinde de etkili olduğunu düşünür. Ancak fallusa yüklenen iktidar konumu ve farklılık göstergesi olarak yapılan vurgular nedeniyle feministler her ne kadar penise denk bir anlam içermediğini bilseler de fallusun erkek bedeninden esinlenilmiş bir gösterge olmasına karşı çıkmaktadırlar (Wright, 2002, s.20-22). Çünkü Lacan için cinsel haz erkek çocuklarda bedenın dışına çıkan bir parçasından alınmaktadır. Dolayısıyla fallusun anlamı vücudun dışında bulunan ve içsellikten yoksun bir organda bulunan tek gösterendir. Kız çocuğunda ise klitorisın keşfi ona kendine ait bir gösteren işlevi verir, ancak bu ilk değil ikincil bir gösterendir. Çünkü klitorisın varlığına giden yol fallustan geçmektedir. Yani burada bundan önce oluşmuş bir fallus saplantısının varolması söz konusudur (Bowie, 2007, s.124-125). Böyle bir durumda Lacan'ın arzu olarak nitelendirdiği şey ise ihtiyaç üzerine kurulmuş bir isteğin karşı taraftan sağlanması sırasında eksik kalmasıdır.

Feminist psikanalitik eleştiri kadın özneliğini dışlayan bir sanat pratiğinin ortaya çıkarılmasında da önemli katkılarda bulunmuştur. Özellikle Sarah Lucas'ın çalışmaları kadınlara ve erkeklere yönelik cinsiyet rollerini ve en önemlisi kadınların nesneleştirilmesini göz önüne alarak feminist sanat bağlamında değerlendirilmektedir.

⁵ Kastrasyon : Kısırlaştırma. NND Sözlük, <http://www.nedirmedemek.com>

Sarah Lucas, “Kızarmış Yumurtalarla Otoportre/Self Portrait with Fried Eggs” çalışmasında kot pantolonu ve ağır ayakkabılarıyla kendini maskülen bir oturuş biçimiyle ve aynı zamanda haşlanmış yumurtalarla simgelediği bir kadınlık göstergesiyle canlandırırken toplumda klişeleşmiş olan cinsiyet temsillerine karşı bir duruş sergiler (Görsel 10). Lucas ayrıca bu çalışmasında adeta Lacan’ın fallus olarak nitelendirdiği iktidar sistemini kadına ait bir cinsellik göstergesi içinde ele almaktadır. Görsel 11’de yer alan “Natürel/Au Naturel” isimli çalışma ise bir yatak odasına aittir. Yatağın üzerinde duran salatalık ve iki portakal simgesel olarak ironik bir fallus oluştururlar. Diğer taraftan iki kavun ve içi boş, kırmızı bir yangın kovası kadın bedenini simgelemektedir. Erkek ve kadın bedenlerini simgeleyen bu nesnelere doğal bir görünümle birbirlerini tamamlıyor gibi görünseler de birbirlerinden farklı yapılarda sergilenirler.



Görsel 11. Sarah Lucas, 1994, Natürel /Au Naturel. Erişim: 01.12.2017. <https://goo.gl/VkGF8f>

Lacan’ın psikanalizinden etkilenen ve dişil yazının önemine dikkat çeken Helene Cixous, dişil libido ve dişil yazın arasında kurduğu benzerlikten yola çıkarak kadının dişil yazını geliştirmesi ve yazarak ataerkil sisteme karşı bir duruş sergilemesi gerektiğini savunur (Sarup, 2010, s.157). Çünkü Ataerkil bir toplumda her zaman öteki

olarak yer edinmiş olan kadın bu süreçte bastırılmış bir bilinçle kimlik elde etmiştir. Dolayısıyla ataerkil söylemlerin ortaya çıkarılıp üzerinde düşünülmesi ve kadının kendine ait bir dil geliştirmesi gerekmektedir. Madan Sarup Cixous'un düşüncelerini şu şekilde dile getirir;

Sorties [yarma hareketleri] başlıklı denemesinde Cixous, Batı düşüncesini yapılandırdığını, siyasal uygulamalarını yönettiğini ileri sürdüğü hiyerarşik düzenli bir karşıtlıklar kümesi tanımlar. Bu çerçevede “Kültür/doğa”, “kafa/kalp”, “biçim/madde”, “konuşma/yazma” türünden bir takım temel karşıtlıkları ortaya getirerek, bu karşıtlıkların “erkek” ile “kadın” arasındaki karşıtlıkla ilişkilendirir. Karşıtlıklarda yer alan terimlerden birinin hep diğerine göre daha üstün olduğunu belirtir. Bununla beraber daima karşıtlıktaki terimlerden birinin bastırılmasına dayanan her kavram çifti, aralarındaki şiddetli baskıya bağlı olarak birbirine ayrılmazcasına kenetlenmiştir (2010, s. 157-158).



Görsel 12. Agnes Emma Richter, 1844-1918, Agnes Richter'in Ceket / Agnes Richter's Jacket. Erişim: 01.12.2017. <https://goo.gl/eTs2V7>

Cixous'un dilin önemine yönelik vurgusunu kavramak için Agnes Richter'in ceketini güzel bir örnektir (Görsel 12). Alman bir terzi olan ve 1890'lı yıllarda akıl hastanesine kapatılan Richter, üzerine giydirilen deli gömleğine karşı bir direnç oluşturmuş ancak sonunda ona teslim oluşunu enteresan bir farklılıkla ortaya koymuştur. Richter,

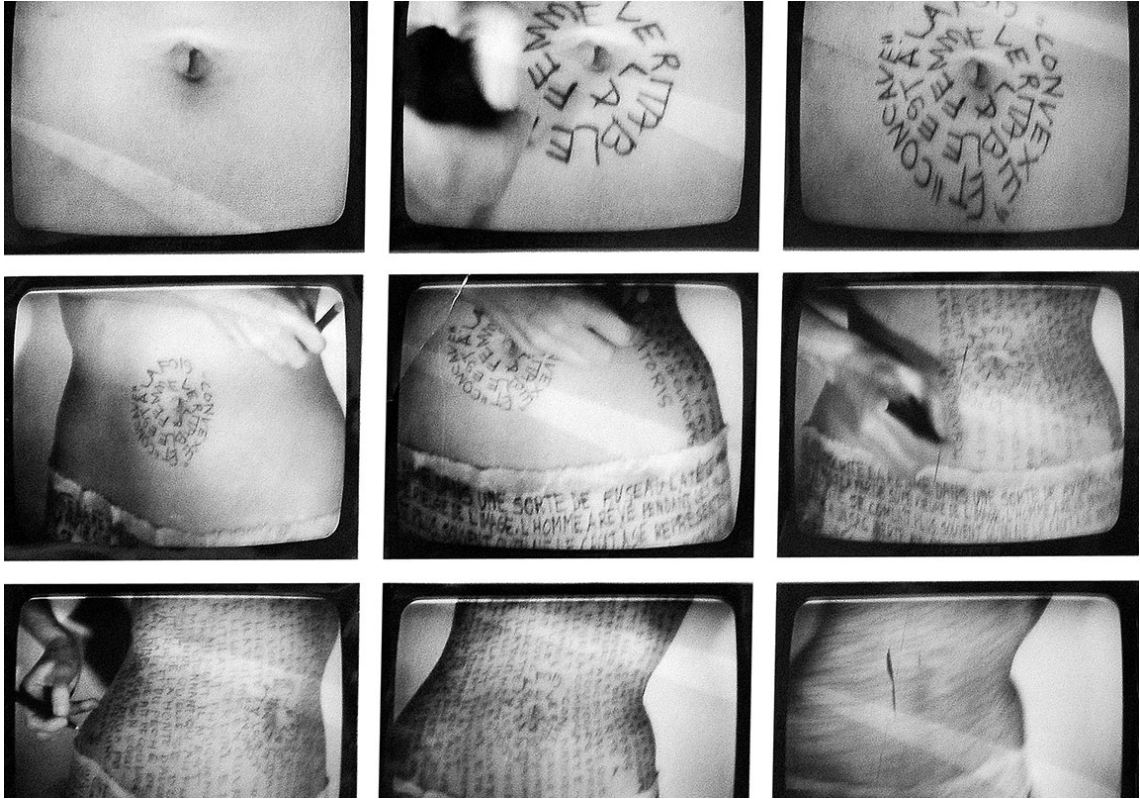
üzerindeki keten kıyafetleri bir cekete dönüştürerek ceketin üzerine çeşitli kelimeler işler. Ortaya çıkan araştırmalarda ceketin üzerine işlenen kelimelerin rastgele yazıldığını değil, Richter'in hayat hikayesini anlatan bir dil oluşturduğunu gösterir (www.sanatkaravani.com). Bu durum Agnes Richter'in bir kadın olarak hem gramatik anlamda hem de büyük bir varoluş mücadelesiyle kendi öznel dilini yapılandırarak hayatta kalması şeklinde yorumlanmaktadır.

Cixous gibi kadınların kendine ait bir dil geliştirmesi gerektiğini düşünen Luce Irigaray ise, “kadın gibi konuşmak ile kadın olarak konuşmak arasında keskin bir ayrım yapar, çünkü bunlardan ikincisi yalnızca psikolojik bir konumlamayı değil, aynı zamanda toplumsal bir konumlamayı da göstermektedir” (Sarup, 2010, s.173). Ataerki bir kültürde kadın ile erkek arasındaki statü farklılığının ve kadının her zaman erkekten daha alçak bir konumda yer almasının altında yatan en önemli sebeplerden birinin “dil” olduğunu düşünen Irigaray, dil ve iktidar arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar;

Yüzyıllardır yüceltilen eril tür, küçümsenen de dişil tür olmuştur. Örneğin güneş eril, ay dişildir. Kültürümüzde güneş yaşam kaynağı olarak düşünülürken ay -bazı köylü kadınların ve erkeklerin dışında- belirsiz ve neredeyse zararlı bir şey olarak görülmüştür. Burada söz konusu olan değiştirilemez bir hakikat değil, daha çok kültürlere, ülkelere ve dillere bağlı olarak farklı hızlarda ve uzun zaman dilimlerinde ortaya çıkan olgulardır. Sözcüklerin türü olarak erilin olumlu bir yan anlamla yüklenmesi, ataerki ve fallik iktidarın olduğu, erkeklerin kutsal kendilerinin kıldığı dönemden çıkışını alır. Bu, ikincil değil, aksine çok önemli bir sorundur. Kutsal iktidar olmadan, erkekler anne-kız çocuğu ilişkilerinin ve bunların doğa ve topluma atfedilmesinin yerini alamazlardı. Erkek, kendine görünmez bir baba, bir baba-dil vererek Tanrı haline gelebildi. Erkek ve Söz [Verbe] olarak Tanrı haline geldi, ardından Söz olarak ete kemiğe büründü. Spermin dölleme gücü doğrudan görülebilir olmadığından, dilsel kod, yani *logos*' spermin yerini aldı. *Logos*⁶ ise her şeyi kuşatan hakikate dönüşmek istemektedir (Irigaray, 2006, s. 70-71).

Nil Yalter'in kadın bedeninin içselleştirilmiş dilini sorguladığı Görsel 13'te yer alan “Başsız Kadın veya Göbek Dansı” adlı video çalışması söz konusu düşünceler kapsamında değerlendirilebilir.

⁶ Logos: Yunanca'da duyguları kavrama anlamındaki pathos sözcüğünün karşıt anlamı olan us ile kavrama anlamındadır.



Görsel 13. Nil Yalter, 1974, Başızsız Kadın veya Göbek Dansı. Erişim: 01.12.2017. <http://goo.gl/4Na55i>

Yalter videoda kendi göbeğine yönelmiş kamera önünde fonda duyulan bir doğu ezgisi eşliğinde Rene Nelli'nin *Erotizm ve Uygarlıklar* kitabından alıntıladığı "Kadın hem dışbükeydir hem içbükey" cümlesini yazmaktadır. Söz konusu yazı Afrika'nın bazı bölgelerinde uygulanan kadın sünnetine göndermede bulunurken, Anadolu'da kadınların karınlarına doğurganlık amacıyla tılsımlı yazı yazdırma geleneğini de çağırıştırır (Antmen, 2013, s.105).

Çalışmalarında kendi dilini özgün ve edebi bir şekilde kullanan bir diğer sanatçı ise Tracey Emin'dir. Emin, kadınların günlük yaşamda sıklıkla kullandıkları kumaş ve dikme işlemini, çalışmalarında önemli bir yer verdiği kendi kelimeleriyle bütünleştirerek sanatsal bir aktiviteye dönüştürür. Görsel 14'teki çalışmada görülebileceği gibi, Emin'in bir şiltenin üzerine yazdığı basit ve şiirsel cümleleri kadının içsel sesini dışarıya yansıtıyor gibidir. Nakışlı battaniyelerin üzerindeki cümleler Emin'in çocukluğundan gelen yetişme tarzını ve kendi hikayelerini anlatır. Cixous'nun da üzerinde durduğu "dişil dil" oluşumunu, Tracey Emin'in kendine özgü tarzıyla açık bir şekilde sergilediği yapıtlarının içinde görmek mümkündür.



Görsel 14. Tracey Emin, 2002, Sanmıyorum / *I Do Not Expect*. Erişim: 01.12.2007. <https://goo.gl/GtJFZP>

2.4. Sanatta Bir Kadınlık Göstergesi Olarak Annelik

Deroin, kadının bir haline gelmeyi başarmasının ancak çıkar gözetmeyen bir sevgiyle dolup taşan idealize anne [lik] ile mümkün olabileceğini savunmuştur: Kadınlar, insanlığın anneleridir; insan üretimi, tüm işler arasında en değerli olanıdır.

(Aktaran Scott, 2017, s.97)

Klasik dönemlerde incelenen Atina kültüründe kadınların ve erkeklerin birbirlerinden ayrı yaşamlar sürdürdükleri söylenebilir. Özgür olarak değerlendirilebilecek kadınlar, ev içi uğraşlar ve çocuk bakımıyla sınırlandırılırken, saygın kadınlar evden çok az dışarıya çıkarılmaktaydılar. Ev düzeneği içinde ise kadınlar evin sokaktan uzak bir bölümünde yaşarlar, sokağa çıktıklarında ise yabancı erkeklerden kendilerini koruyacak biçimde giyinirdi (Berktay, 2014, s.86-87). Ev içinde oluşturulan bu ataerkil sistemin, devlet yapısının ve eğitim sisteminin içinde de, kadını erkeğin gölgesinde bırakacak bir biçimde yapılandığı gözlemlenir.

Antik Yunan'ın önemli düşünürlerinden biri olan Aristoteles, cinsiyet farklılıklarını göz önünde bulundurarak kadın ve erkeğin aynı doğal yapıya, özellikle de aynı zekaya sahip olmadıkları için kadınların erkeklerden farklı bir eğitim almaları ve eve bağlı bir yaşantı sürmeleri gerektiğini düşünür. Çünkü aile içinde yöneten konumunda olan erkeğin bir yönetilene ihtiyacı vardır. Dolayısıyla aile olarak kurulan bu topluluk zaman içinde devleti oluşturacaktır. Diğer bir düşünür olan Platon ise, biyolojik farklılıkları göz önünde bulundurmadan devlet yönetiminde kadın ve erkeğin aynı işleri yapabileceğini savunmuştur. Ancak işte kadınların erkekler kadar iyi olamayacağını vurgulamakla birlikte kadınların erkek gibi olmalarına yönelik bir düşünce sistemi geliştirmektedir ki bunun için kadın ve erkeğin eşit eğitimden geçmeleri gerektiği düşüncesini ortaya koyar. Böylece toplumda erkek gibi kadın yetiştirme şekli amaçlanmaktadır (Atılğan, 2013, s.18-19).

Platon, aile yapısı yerine devlet tarafından sadece seçkin ailelerin çocuklarının yetiştirileceği ve bu çocukların aileleriyle hiçbir bağ kurmayacakları bir devlet yapısını

öne sürer. Dolayısıyla, erkeğin özel bir kadına bağlanmaması için evliliği yasaklayan Platoncu devlet yapısında, kısıtlanan aile bağları sebebiyle anne ve babalık kavramları da anlamlarını yitirmektedir. Platon'un ifadelerindeki doğuran kadın ve doğurtan erkek anlayışı, çocuğun yaratıcısının her zaman erkek olduğunu gösterir. Böyle bir yapılanma içinde kadın ve erkek olarak dünyaya gelen insanlar hiçbir zaman karı-koca ve anne-baba statüsünde olmayacakları gibi bu şekilde örgütlenen toplum anlayışına göre cinsiyet farklılığından söz etmek de mümkün olmayacaktır (Agacinski, 1998, s. 104-106).

Platon'un Devlet'inde kadınların erkek gibi yetiştirilme düşüncesine karşı çıkan Irigaray, Platon'un öne sürmüş olduğu iyi bir eğitimden geçtikten sonra erdemli bir insan olarak mağaradan⁷ çıkıp ışığı gören insanın gerçeğe, yani Tanrısal olana ulaşabileceği fikrini annenin geride bırakılması düşüncesiyle sorgular.

Irigaray'ın yeniden yorumunda, imgesel anne ile imgesel baba rolleri sırasıyla mağara (dölyatağı) ile İdea'ya atfedilir. Işığa doğru ilerledikçe gölgelerden uzaklaşan mağaradaki tutsak aynı zamanda anneden de uzaklaşmış olur. Doğruluğun anneyi arkada (mağarada) bırakmak anlamına geldiğini ileri süren Irigaray, Platon'un ideal devletinin, görüldüğünden farklı olarak, siyasal ve toplumsal çeşitliliğe dayanmadığını, kadının rolünün bu devlette yeniden üretimle sınırlı kaldığını kuşkuya yer bırakmayacak açıklıkta tanıtlar. Bu devlet tekcişiyetli, kadınlarının tamamıyla "erkek"tir -kadınlar ancak erkeklere benzedikleri, erkeklerin özgüllüklerini temsil ettikleri ölçüde yurttaşlık görevlerinde işbaşına gelebilirler (Sarup, 2010, s.172).

1980'lerde nesne kuramıyla birlikte daha çok anne ve kızları arasındaki ilişkilere yönelen feminist psikanalitik eleştiri kadınların birbirleriyle olan ilişkilerinin özgünlüğünü ve anne ile bebek arasındanki oidipal dönem öncesi yakınlığı sorgulamaya başlar.

⁷ Mağara Alegorisi: Bu mitosta Platon, yer altında bulunan bir mağaradan söz etmektedir. Buradaki insanlar başlarını hiçbir yöne oynatamayacak şekilde zincirlendikleri için önlerindeki mağara duvarından başka bir yeri göremezler. Arkalarında yanan bir ateşin önünden ise ellerinde çeşitli cisimler taşıyan insanlar geçmektedir. Ancak mağaradakiler gerçeği değil, bu oluşumların yalnızca duvara yansımalarını izlemekte ve tüm gerçekliğin bu yansılardan ibaret olduğunu zannetmektedirler. Dolayısıyla zincirlerinden kurtulan insan, mağaranın dışındaki ışığı gördüğünde gerçeğe ulaşabilecektir.

Toplumsal cinsiyet, erkek tarafından metalaştırılmış kadın imgesi ve patriyarkal yapılanmalar üzerinde duran çağdaş batı feminizminin bu kategoriler kapsamında konuyu yapısökümcü bir bakış açısıyla daha değişken ve dağınık bir şekilde ele almakta olduğu gözlemlenir.



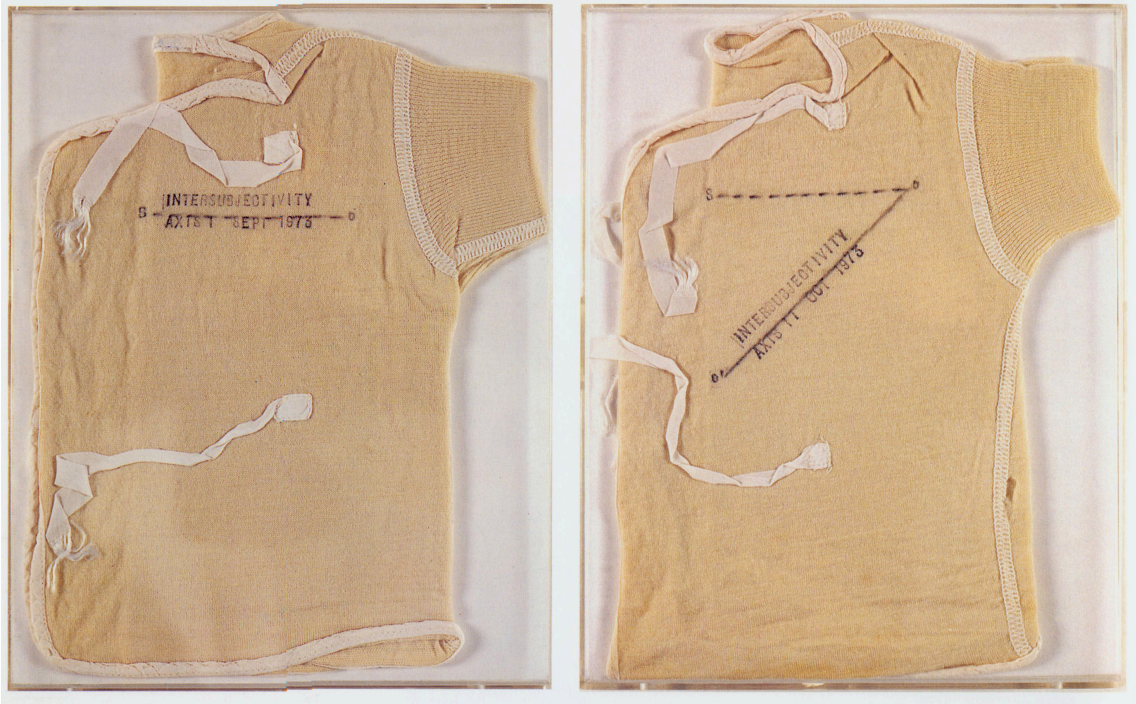
Görsel 15. Anna Maria Maiolino, 1976-2000, Por um Fio / By a Thread. Erişim: 01.12.2017. <https://goo.gl/MH1ULP>

Özellikle Luce Irigaray’ın ele aldığı konuların temelinde ataerkinin yapılanış biçimi kadın kimliğini tanımlamak üzerinedir. “Irigaray, ataerkil yasanın bastırıldığı *fallus*-ötesi hazzı gün ışığına çıkararak, kadınlar için özerk bir alan oluşturmaya çalışmaktadır” (Scott, 2017, s.100). Kadın ile erkek arasındaki eşit olmayan algıyı ve iktidar dengesini sorgulayan Irigaray, kadına özgü olan dişil kimliğin oluşturulması gerektiğini düşünür. Freudcu bir analizde kadınların doğuma yönelik rolleri gözardı edildiği için psikanaliz ve dil sayesinde kadınlarda büyük bir değişim meydana gelebilir. Bu sebeple anneyi kendi varlığı ve kadının benlik oluşumu içerisinde ortaya çıkarmak

anne-kız ilişkilerinin ön plana çıkartılmasıyla gerçekleşecektir. Çünkü Irigaray için “cinsiyet farklılığı, yalnızca döllenmeyi sağladığından değil, aynı zamanda yaşamın yeniden üretim alanı olması nedeniyle de türümüzün devamı için gereklidir” (2006, s. 13).

Kişisel olarak algılanan cinsellik anlayışının toplumsal normlardan bağımsız bir şekilde varolması mümkün değildir. Çünkü Irigaray’ın cinsel kültürün gerilemesi olarak düşündüğü günümüz cinsel kültürünün içeriği erkekler dünyasının kadınlar dünyası üzerindeki hükümlerliliği olarak topluma kabul ettirilmiştir. Bu sebeple, öznel koşulların özgür kılınabileceği bir sistemin geliştirilmesi gerekir. Burada üzerinde durulması gereken en önemli şey ise erkek soyağacı sistemlerine göre yaşadığımız gerçeğiyle yüzleşmek olacaktır. Çünkü Irigaray’a göre, bir soyağacının değerine olan hükümlerliliği ile gerçekleşen ataerkil soyağacının (iktidarın) aksine yarı yarıya, kadın ve erkekten oluşan toplumlar olarak iki soyağacından oluştuğumuz bir gerçektir (Irigaray, 2006, s. 14). Anna Maria Maiolino’nun dişil soyağacından gelen bir kordonu bir tarafından annesi, diğer tarafından ise kızıyla birleştirdiği Görsel 15’teki çalışması, Irigaray’ın üzerinde durduğu dişil soyağacının önemine dikkat çeker niteliktedir. Maiolino’nun yalnızca kadın aile bireyleriyle birlikteliğini gösteren bu çalışma, aynı zamanda dişil üreme sisteminin ve kadınlar arasındaki bağın da bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Çalışmalarında kadının annelik deneyimi üzerinde duran bir diğer sanatçı ise Mary Kelly’dir. Kelly’ye göre, kadın sanatçının öncelikli olarak toplumsal yapıda belirlenmiş olan kadının konumuyla tanımlanması sorgulanması gereken bir durumdur. Ancak erkeğin konumu olan ikincil konumu, yani “erkek konumu” olarak nitelenebilecek bir duruma geçip bakışın öznesi haline gelmesi kabul edilemez bir hakikattir. Böyle bir durumda edilgen bir duruş elde eden kadının konumuyla fallus karşısında kadının bir maske takındığını öne süren Lacan’ın görüşü desteklenmiş olur. Kadının annelik deneyiminde çocuğa “fallus” olarak sahip olma düşüncesi, Freud’un öne sürdüğü iğdiş edilme duygusunun getirisi olarak çocuğu yitirme bilinciyle onu fetişleştirmeye yönelen annenin çocuktan ayrılma deneyiminin görselleştirilmesiyle kırılır. (Antmen, 2008, s. 269-275).



Görsel 16. Mary Kelly, 1973-1979, Doğum Sonrası Belgesi / Post-Partum Document. Erişim: 01.12.2017. <https://goo.gl/veR6AT>

Bu durum, Mary Kelly'nin “Doğum Sonrası Belgesi/Post Partum Document” başlığı altında topladığı ve çocuk ile annenin merkez alındığı çalışmalarında açık bir şekilde görülebilir (Görsel 16). Kelly'nin doğum sonrası belgeleri, kullanılmış bebek bezleri, bebek atletleri, hastane belgeleri, emzirme metodları gibi anneye ve çocuğa ait materyallerden oluşan çeşitli düzenlemeleri kapsar. Bu çalışmalarda doğum sonrasında çocuk ve anne arasındaki ilişkileri, anneliğin doğasına yönelik deneyimlerini belgeleme yöntemini kullanarak sanatsal deneyimleriyle birleştirir. Kelly bu çalışmalarında Annenin sahip olma ve yitirme fantezilerini açığa çıkarmak amacıyla, anne/çocuk çiftinin varsayılan bütünlüğünü yapısöküme uğratar. Bu durum, anneliğin biyolojik olarak verili olmaktan çok inşa edilmiş bir durum olduğunu ortaya koyar.

Annelik üzerine düşünen bir diğer düşünür ise Julia Kristeva'dır. “Kristeva ve Irigaray (Lacan'ın izinden giderek), Batı uygarlığını kuran eylemin babanın değil, annenin *katli* (kadın bedenindeki boşlukların tıkanması [obliterasyon] ve tartışmasız biçimde toplumsal olan üremedeki rolünün doğaya iadesi) olduğunu ileri sürmüşlerdir” (Scott,

2017, s.99). Kristeva'ya göre; "Annenin tahakkümü altında bulunan "dişil" bir evre olmasına karşın bu, anne her zaman fallusçu bir gözle ele alınır. Annelik, kadının yaşadığı bir dişilik deneyimi olmaktan çok dişiliğe ilişkin eril bir düşlemin sonucudur" (Sarup 2010, s.178).



Görsel 17. Rineke Dijkstra, 1994, Tecla. Erişim: 01.12.2017.<https://goo.gl/9bwCMT>

Görsel 18. Rineke Dijkstra, 1994, Julie, Den Haag. Erişim: 01.12.2017. <https://goo.gl/VjBNiA>

Görsel 19. Rineke Dijkstra, 1994, Saskia, Harderwijk. Erişim: 01.12.2017. <https://goo.gl/CxyDV6>

Freud'un öne sürmüş olduğu "oidipal yapı" Lacan'da dilin yapısını ortaya çıkaran yönleri içermektedir ve kültürün temel yapısını oluşturmaktadır. Buradaki düşüncede öznenin oluşumu dilin içindeki öznenin yapılanmasıyla bağlantılıdır. Bu şekilde bilinçdışının dilin yapısıyla özdeşleştirilmesi babanın gücüyle bağdaştırılır. Ancak Kristeva'nın formülasyonu öne sürülen bu dilin yapısı ve bilinçaltı arasındaki bağlantıyı zayıflatmaktadır. Kristeva'da Lacan'ın dil ve eksiklik anlayışının kabulü aynı zamanda babanın kültürel ve hukuksal bağlamdaki hakimiyetini ortadan kaldırmak üzerinedir. Dolayısıyla feminist çerçevede Kristeva'nın düşünceleri özgürleştirici bir hamle olarak ele alınmaktadır (Beardsworth, 2004, s.27). Kristeva'nın kadını "anne" kavramı çerçevesinde dilin anlama sürecine yönelik eleştirilerinin merkezine almış olmasının örnekleri Rineke Dijkstra'nın çalışmalarında görülebilir (Görsel 17,18,19). Bu çalışmalar, hastaneden çok evde doğum yapma geleneğini sürdüren Hollanda'da, doğumdan hemen sonra kendi evlerinde fotoğraflanan kadınların otoportreleridir.

Hijyenik ped, bacaklarından akan kan sızıntısı ve göbeklerinde sezaryen yarası ile fotoğraflanan bu kadınlar, gururlu ve mutlu görünmektedirler. Yeni doğmuş bebeklerini kameradan uzaklaştırarak koruyucu bir şekilde kendi bedenlerine bastırırlar. Dijkstra, fotoğraflarıyla vurguladığı bu anlarda kadının anne olmaya yönelik statüsünü doğal bir gerçeklikle gözler önüne sermektedir. Burada bulunan kadınlar, yaşadıkları doğum deneyimini duygusal bir atmosfer içinde kültürel bir olgu olarak, normalde doğum sırasında ya da doğumdan sonra çok fazla dikkat edilmeyen ve gösterilmeyen detayları izleyiciye sunarlar. Bu kareler Platon'un devlet yapısında erkekleştirilmiş olan kadının bastırılmış anne rolünü ve anne olarak deneyimlediği kendine has kadınlık statüsünü de tüm doğallığıyla gözler önüne sermektedir.



Görsel 20. Ana Alvarez-Errecalde, 2005, Kızımın Doğumu / Birth of My Daughter. Erişim: 01.12.2017.
<http://goo.gl/5fmLSa>

Aynı şekilde, Ana Alvarez-Errecalde 'nin doğumdan hemen sonra belgelediği doğum deneyimini gösteren fotoğrafları ise kadının plasentadan hala kopmamış olan birlikteliğiyle sergilenir. (Görsel 20). Errecalde, bu çalışmasında nesneleştirilen kadın kimliğine “nesnelere kanamaz” (www.artdoxa.com) şeklinde gönderme yaparken, plasenta'nın kadın ve bebek arasındaki işlevsel ilişkisini Irigaray'ın tanımlamalarını kanıtlar şeklinde ortaya koymaktadır.

3. UYGULAMALAR

İçsel özgürlüğü kazanmanın temel adımı “kendini seçmektir”

(May, 2017, s.160)

Kadınların, tarih boyunca toplum içerisinde erkeklere göre, daha alçak bir statüye yerleştirilmiş olmaları, gerek toplumsal normların oluşturduğu cinsiyet rolleri ve rol algılarıyla, gerekse kadınların kendilerini bu normlarla tanımlarıyla gerçekleşmiştir.

Sosyal statüyü “toplumdaki geçerli sosyal değer ölçütlerinin kullanılmasıyla ulaşılan bir inşa, bir değerlendirme” (Fichter, 2016, s.112) olarak tanımlayan Fichter, burada karşılaştırmalı bir statü konumuna dikkat çekmektedir. Statü gibi karşılığında başka bir değerle karşılaştırılabilen sosyal rol de diğer bir sosyal rolle etkileşim içerisinde taklit edilerek inşa edilir. Dolayısıyla toplumsal sistemde kadının rollerinin erkeğin rolleriyle kıyaslanarak inşa edildiği düşünülürse her iki cinsiyet rolünün de birbiriyle karşılıklı bir alışveriş içerisinde yapılandırıldığı söylenebilir.

Özellikle kurumsal bir toplum yapılanmasında, kültürel oluşumların birey üzerindeki etkisi onların sosyal rol edinmelerinde önemli bir rol oynar. Ancak statü elde etme sürecinde olduğu gibi rol, atfedilen ya da başarılan bir durum değildir. “Statü, kişilerin zihnindeki bir yargılamanın sonucudur; rol ise, kişinin yaptığıdır” (Fischer, 2016, s. 118). Bu durumda birey kendi rollerini oynarken her ne kadar bağımsız olsa da aynı zamanda toplum tarafından beklenen bir rol kalıbını da üstlenerek rolünü gerçekleştirmektedir.

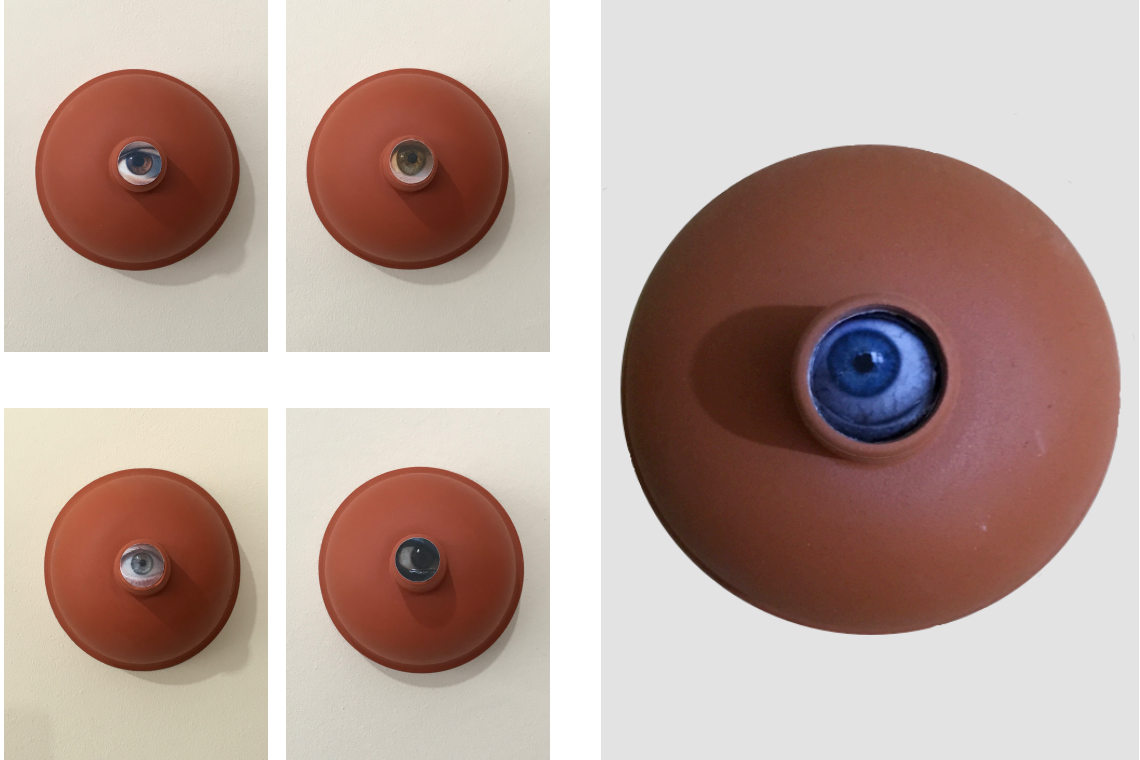
Sosyal rolleri oluşturan davranış biçimleriyle birlikte kişiler toplumsal çevrede istedikleri hedefler doğrultusunda eyleme geçerler. Kendi rolüne yakıştırılan ve ondan beklenen çeşitli değer derecelerine göre kişi en çok değer verilen üzerine odaklanır. Örneğin; kadın için toplumda saygı duyulan ve ondan beklenen en üst değer olan annelik ve eş olma rolleri önemli bir yere sahiptir. Ancak belli bir davranış beklentisiyle yapılandırılmış toplumsal değerler bireyler üzerinde baskı ve yaptırıma da neden olabilir. Dolayısıyla birey bu davranışları sergilemek için kendisinde bir zorunluluk

hisseder. Çünkü toplum belli bir hareketi onaylar veya onaylamazsa o hareketin doğruluğu ya da yanlışlığı buna göre ölçülecek ve bu onaylar sonucunda kişi ödüllendirilecek ya da cezalandırılacaktır (Fischer, 2016, s.170-171).



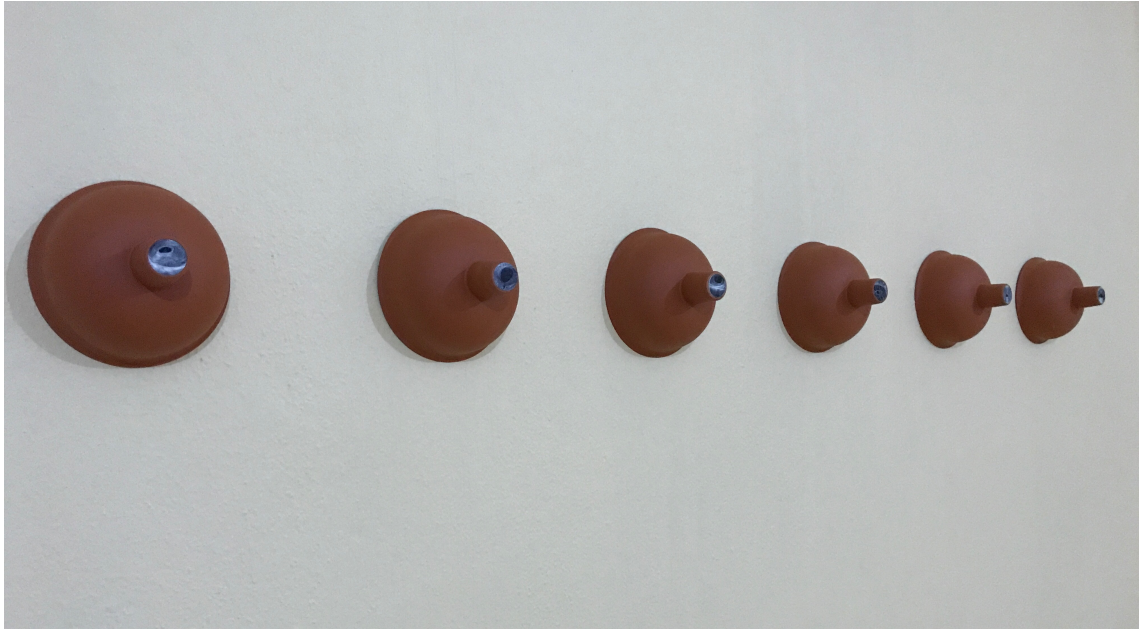
Görsel 21. Aydan Kılınç, 2014, Cinsiyet Statüsü / Gender Status, Hazır Nesne. 45x55x13 cm.

Cinsiyetlerin toplumsal statülerinin konumlanması, cinsler arasındaki rol ediminin getirisi olan davranış biçimleri ve cinslerin birbirleriyle etkileşimlerinden kaynaklandığı düşünülürse ortaya birbirine entegre olmuş bir görsel çıkmaktadır. Toplumsal düzen içerisinde birbiriyle etkileşim halinde varlıklarını sürdüren kadın ve erkek, kültürü oluşturan bireysel rollerini ve kültürün oluşturduğu toplumsal rollerini karşılıklı bir döngü içerisinde sürdürürler. Bir cinsiyetin diğeriyle sürekli olarak bağlantı halinde olduğu fikri, kadının toplumsal rolünü ve kadın olarak statüsünü belirleyen katmanlar karşısında duran bir erkek rolü ve statüsüyle bağlantılı bir yapı geliştirdiğini gösterir. Görsel 21’de yer alan “Cinsiyet Statüsü” isimli çalışma söz konusu düşünceler kapsamında değerlendirilebilir. Bu durum Lacan’ın özne ve öteki arasındaki etkileşim için kullandığı “bir eksiklik ötekini örtüyor” ifadesiyle örtüşmektedir (Castanet, 2017, s. 42). Ancak bu yaklaşımın başından beri toplum tarafından kadına atfedilen değer yargıları ve rol beklentileriyle kadının cinsel kimlik oluşturma sürecini kesintiye uğrattığı da söylenebilir.



Görsel 22. Aydan Kılınç, 2016, Cinsiyet Statüsü / Gender Status, Hazır Nesne, Düzenleme, Değişken Boyut.

Sosyalizasyon sürecinde birey öğrendiği rolleri kimliğine aktararak sosyal bir kişilik haline gelir. Bu durumda toplumda erkeğe göre daha pasif bir konumda nitelenen kadın, kendi varoluş sürecindeki yanlış bilinçlenmeler doğrultusunda gerçek kimliğini ortaya koyamamıştır. Başka bir ifadeyle, kadın, toplumun kendisinden beklediği rol davranışlarını ortaya koyarken aslında kendi kimliğini göz ardı etmektedir. Aksi takdirde, kendisine atfedilen rolleri ve cinsiyet konumunu reddetmiş ve karşılığında toplumun kendisine göstereceği saygınlığa sahip olamamış, hatta toplumda aykırı bir rol ve statü edinmiş olacaktır. Ancak kadının bastırılmış bir şekilde toplumda sahip olduğu statüsü her ne kadar ona saygınlık kazandırsa da bu statü her zaman erkeğin statüsünün altında gizil bir değer olarak varlığını korumaktadır. Dolayısıyla Görsel 22 ve 23'teki çalışmalarda körüklü pompaların içinden çıkan bakışlar ve vajinal ultrason görüntüleri kadının olduğundan çok daha dar bir alan içine bastırılan toplumsal konumuna işaret etmektedir. Yine de burada içeriye dönük ve bastırılmış bir değer olarak düşünülen ve derinden gelip boşluğa yerleşen dişil imgeler, kadının toplumsal statüsünü eril bir yapının içinden dışarıya taşıyarak görünür kılmaktadır.



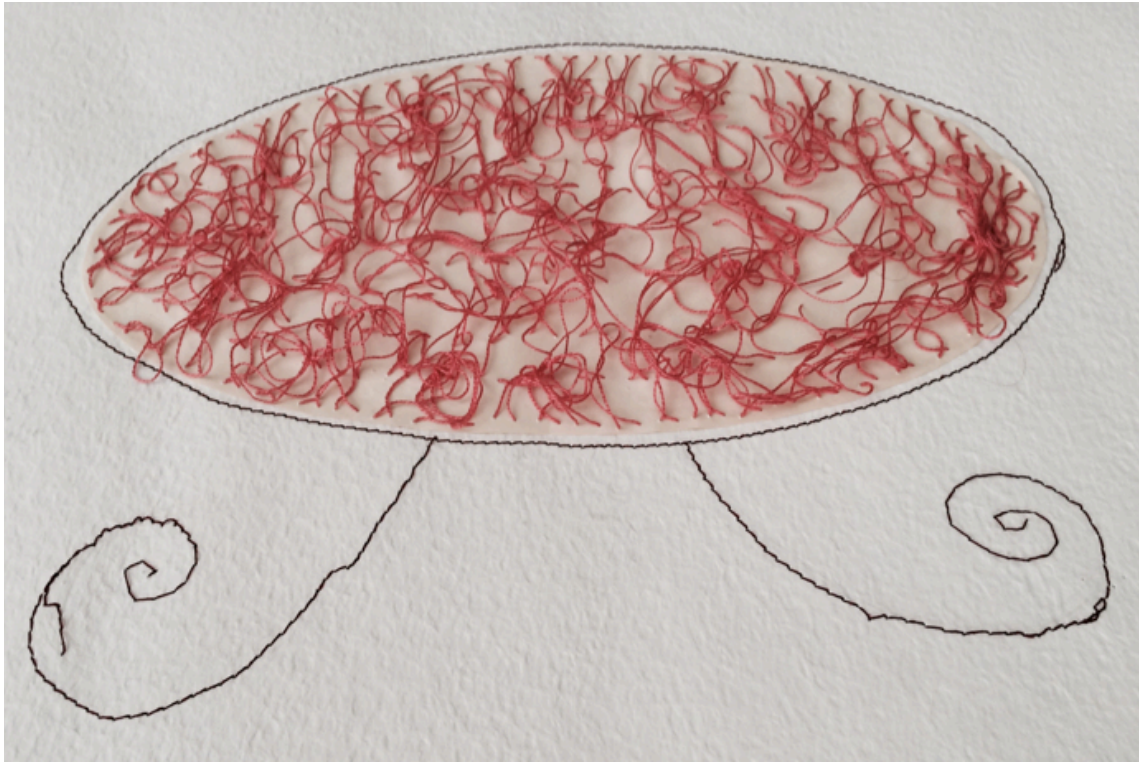
Görsel 23. Aydan Kılınç, 2016, Cinsiyet Statüsü / Gender Status, Hazır Nesne, Düzenleme. Değişken Boyut.

Arno Gruen, “Normalliğin Deliliği” adlı kitabında, toplumsal baskı ve rolleri yerine getirme bilinciyle kadının boyun eğme eğiliminin de güçlenmiş olduğunu ileri sürer. Dolayısıyla birey olarak kişisel sorumluluk ve kimlik geliştirme yetisinden mahrum kalan kadın, toplumun ondan beklentilerini, yani rollerini yerine getirerek toplumdaki saygınlığını korumaya çalışır. Yani kadın, baskın olan bir iktidar ilkesinin sınırları içinde oluşturulmuş, batırılmış bir kendilik bilinciyle varoluşunu toplumsal sistem içerisinde konumlandırmaktadır. Bu durumda Gruen, kendine özgü özelliklerden çok özdeşleşmeyle kimlik kazanan kişileri göz önünde bulundurarak şunları söyler;

Alışılmış olarak kimlikten anladığımız, belli bir insana özgü olan ve onu diğer insanlardan ayırt eden kişisel özelliklerin temel biçimidir. Ama sadece özdeşleşmeye dayanan bir kimliği oluşturan, kişinin gerçek kimliğinden kaçmak için boyun eğdiği bir dizi görevden başka bir şey olamaz. Bu şekilde oluşmuş bir kimlik insanın kendisine ihanetidir. İnsan kendisini kendi benliği üzerine kurulu bir yalanla gerçekleştirmiştir ve bu da iç boşluğu ve nefreti güçlendirir (Gruen, 2010, s.52).

Erkek egemenliğinin benimsenmesini kadının kendine bir ihanet biçimi olarak değerlendiren Gruen, aynı zamanda bu durumu kadının kendine değer vermesinin ve kendine özgü durumunun temelinde yatan anneye dair ihtimamı reddetmesi olarak düşünür. Bu sebeple bir çok kadının kendilik değeri aslında annelik rolüyle yaşam veren olarak yapılanmış kadınlık öznelliğinden çıkıp, erkeksi özelliklerle yapılandırılmış bir role bürünmüştür (Gruen, 2010, s.119). Daha doğrusu özne olarak kadın olmaktan çok toplumda öteki için oluşturulmuş bir kadın kimliğinin söz konusu olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Görsel 24’te yer alan “Kadın Olmanın Deneyimi / The Experience of Being a Woman” isimli çalışma dışil bir varoluş imgesini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu çalışmada Edip Cansever’in “Masa”⁸ şiiriyle benzer bir şekilde ele alınan yaşam deneyimi, eril düşlemin kaotik varoluş imgelemine yapıbozuma uğratarak dışil bir masa imgesiyle kendine yeni bir form bulur.

⁸ Masa da Masaymış Ha. Bkz. <https://goo.gl/KvbYHQ>

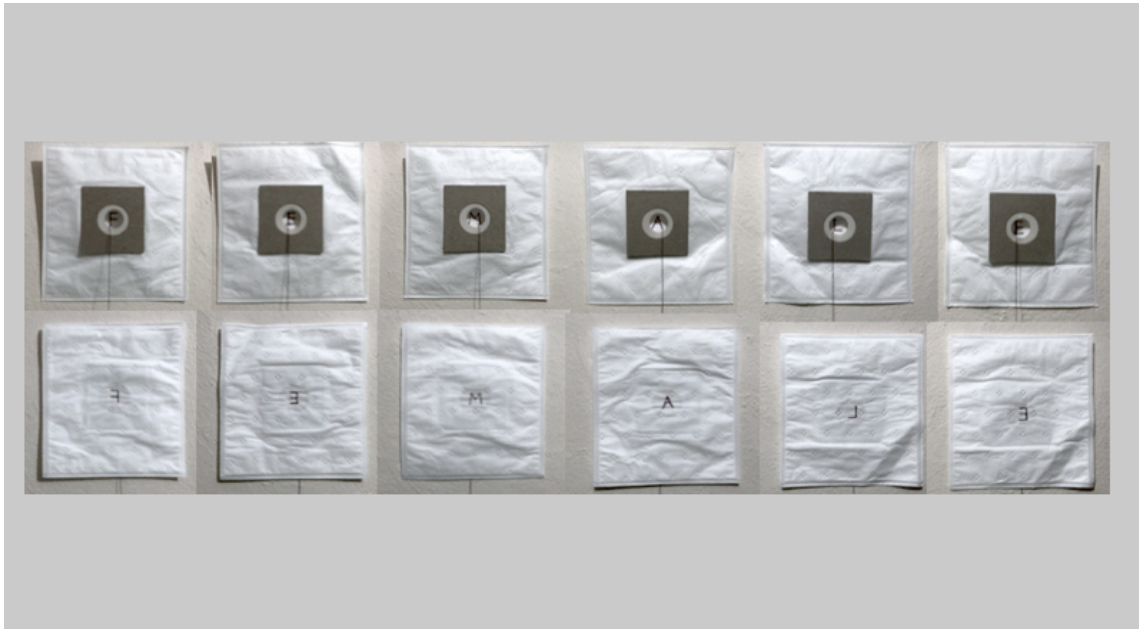


Görsel 24. Aydan Kılınc, 2014, Kadın Olmanın Deneyimi / The Experience of Being a Woman, Kağıt Üzerine İplikle İşleme, 38x50 cm.

Touraine'e göre; "Kendini kadın olarak tanımlamak, yaşamının orta yerine benliğin benlikle belli bir ilişkisini yerleştirmek, benliğin kadın olarak bir imgesini inşa etmektir" (2007, s.37). Ancak "ben bir kadını" ifadesinin içeriğinde kadına ait tanımlamalardaki "ben" ile, ötekiyle oluşan ilişkinin oluşturduğu "ben" arasında özdeşlik bulunmamaktadır. Çünkü toplumsal cinsiyet düzenlemelerinin erkek üstün çıkarları içerisinde kadın hala kendi dünyasına kısılmış durumdadır. Dolayısıyla böyle bir durumda kendini kadın olarak inşa etmek, bu kadını öteki için kadın haline dönüştürmektedir (Touraine, 2007, s.59).

Touraine'nin tanımlamalarında kadının "ben" olma sürecini erkek egemenliğinin üstün kılındığı bir toplumsal yapılanmanın içinde kendine has özellikleriyle tamamlayamaması Lacan'ın gösterge sistemiyle yorumlanabilir. Özne için "bir gösteren, bir özneyi bir öteki gösteren için temsil edendir" diyen Lacan'ın yorumunda özne, gösteren değil ancak gösterilen tarafından temsil edilendir (Castanet, 2017, s.35). Başka

bir şekilde ifade etmek gerekirse, “Özne Öteki’nin alanında gösterenin belirmesiyle doğar” (Castanet, 2017, s.39). Lacan, erkek ve kadın ilişkisi içerisinde öznenin tam olarak varlığına işaret etmese de gösterene büyük bir önem verir ve böylece özne, kendisini temsil eden gösteren tarafından ötekinin alanında imgesel olarak varlığını meydana getirmektedir. Dolayısıyla Görsel 25’teki çalışma kadının “ben” olma sürecinin içsel ve dışsal parametrelerini kendilik bütünlüğü içinde ortaya çıkarmayı amaçlar. Burada kadın gösterge sisteminin hem göstereni hem de gösterilenidir. Kendiliğini içselliğinin sınırlarında yapılandıran dişil benlik dışarı ile karşılaştığında bir ters-düz çelişkisi yaşar. Kendisinde oluşan bu ikilik, içeride yapılanan dişil kimliğin dışarıda bıraktığı ters imgeyle kadının toplumsal statüsünü de kesintiye uğratmaktadır. Dolayısıyla kadının özne olma sürecinin tamamlanması eril bir göstergeyle bütünleşmeden çok kendi içsel ve dışsal boyutlarının bütünlüğünde aranır. Böyle bir durumda kendini arayan dişil özne, toplumun kendisine atfettiği statü konumunun içeriğindeki ötekilik durumunu kırarak, öznelliğini kendilik farkındalığıyla yeniden yaratmayı amaçlamaktadır.



Görsel 25. Aydan Kılınç, 2017, İçerisi-Dışarı / Inside-Outside, Hazır Nesne, Düzenleme, Değişken Boyut

Simone de Beauvoir'ın "ikinci cins" tanımlarından yola çıkan Luce Irigaray, kadını "öteki cins" olarak tanımlamayı tercih eder ve dişil soy kütüğünün kendine has özellikleriyle varolması gerektiğini savunur. Irigaray için ikinci değil, ancak öteki cins olarak kadın kendini "farklılık" olarak olumlayacak ve böylece ataerkil bir kültürün içinden kendini özgürleştirerek ortaya çıkaracaktır (Irigaray, 2008, s.23-24). Kadının kimliğini insan türünün diğerk bir yarısı olarak değerlendiren Irigaray, kadının özgürlük alanlarının her zaman kendine özgü bir biçimde kabullenilmesi gerektiğini düşünür. Bu durumda "Tüm özneler ne ayındır ne de eşit, zaten öyle olmaları da doğru değil" (Irigaray, 2006, s.20) diyerek, özellikle cinsiyetler için geçerli olan bu durumun toplumsal düzendeki dil sistemi, değer yargıları gibi durumların değişmesiyle toplumsal adaletin oluşacağını da dile getirmiş olur.



Görsel 26. Aydan Kılınç, 2016, Evren / Universe, Hazır Nesne, Balık, 165x35x22 cm.

Öte yandan kadın doğurganlığının yüceltilmesine karşı çıkan feminist yaklaşımlar, kadınların öznelliğine yönelik düşüncelerin daha da genelleştirilebileceğini düşündükleri için salt bir annelik statüsüyle kadınları özdeşleştirmenin doğru olup olmadığını sorgularlar. (Scott, 2017, s.97). Ancak Irigaray, kadın kimliğinin kendine özgü bir şekilde inşa edilebilmesi için ötekilik boyutunun ortaya çıkarılması gerektiğini öne sürer. Çünkü dişil özne öteki cinsle olan ilişkisini ayrıcalıklı bir şekilde ortaya koyarken, eril özne bunu gerçekleştirememektedir. Dişilin diyalogda erile öncelik tanınması her ne kadar kadını kültürel olarak yabancılaştırır da diğer yandan kadın sahip olduğu özgül değerlerini bu şekilde dışa vurmaktadır. Dişil bu niteliği, erkeği de içinde besleyip büyütebilen olmasıyla kazanmaktadır (Irigaray, 2008, s.35). Dolayısıyla Görsel 26’da yer alan çalışma söz konusu düşünceler kapsamında değerlendirilebilir. Çünkü kadın kendini, Irigaray’ın da bahsettiği gibi, hayatı deneyimlerken aynı zamanda onu yeniden üretebilen bir varlıktır. Bu durumda devreye giren “rahim” kavramı da kadını temsil eden önemli bir gösterge olarak ele alınır. Hamilelik sürecinde alanını olabildiğince genişletip ötekine yer açabilen rahim, aynı zamanda ötekini besleyecek kadar da zengin bir doku üretir. Hamilelik olmadığında ise bu doku her ay kanayarak dışarıya atılır. Kadına ait olan bu döngü ötekine hayat vermenin ötesinde, üremenin gerçekleşip gerçekleşmemesine bağlı olmaksızın sürekli olarak kendini yenilemeye devam etmektedir. Dolayısıyla kadının statüsünün döngüsel bir yaşam dinamiğinin merkezi olduğu söylenebilir.

Irigaray, kadının öznelliğini sorgularken onun doğurganlığından yola çıkarak bu süreçte kendi içinde üretebildiği “plasenta” kavramı üzerinde özenle durmaktadır. Çünkü hamilelikle birlikte gelişen plasentayla aslında içinde yeni, başka bir organ üreten tek organ rahimdir. Irigaray’a göre; “plasenta ilişkisi, belirlenimcilik ve yaşamsal ya da kültürel kapatılmışlık karşısında kadının bedensel kimliğinden kaynaklanan açılımlardan birini temsil eder” (Irigaray, 2006, s.40). Bir çeşit organ nakli olarak da düşünülebilen plasenta, hamilelikte bir bedenin diğerini kabul etmesi için oluşan ve doğal yollarla anneye nakledilen bir organdır. Bu süreçte annenin organizmasına yarı yarıya yabancı olan embriyon, antijenlerinin yarısını babadan almaktadır. Anne, kendisi olmayan bir ötekine karşı savunma mekanizması harekete geçirir ancak plasenta bu

mekanizmanın harekete geçmesini önleyerek anneden gelen reddetme tepkilerini rahimde engellemektedir (Irigaray, 2006, s.42-43). Bu durum kadın bedenindeki bir çeşit bastırmadan çok, bilinçli bir şekilde oluşturulan ve ötekine karşı saygı duyan bir yapı olarak değerlendirilir. Helene Rouch, plasenta ve anne arasındaki ilişkiyi biyolojik bir yorumla şöyle açıklar;

Plasenta annenin embriyon-dölüt'ü öteki olarak tanınmasını önleyerek onun tepkisini bastıran ve otomatik olarak işleyen bir koruyucu sistem değildir. Tersine ötekinin, ben-olmayanın anne tarafından tanınması gerekir, dolayısıyla annenin ilk tepkisi sayılabilecek bu tanıma, plasental etmenlerin ortaya çıkmasını sağlayan tepkidir. "Benlik" ile öteki arasındaki farklılık, deyim yerindeyse, sürekli bir müzakere konusudur. Sanki anne embriyonun (dolayısıyla da plasentanın) öteki olduğunu başından beri biliyor gibidir. Anne böylece plasentanın öteki olduğunu bilmesini sağlar; plasenta da bu sayede anne bedeninin kendisini öteki olarak kabul etmesini sağlayan etmenleri üretebilir. Bu hoşgörü mekanizmaları ne organ naklinde -ki burada nakledilen organ, öteki olarak tanınan organ, hemen ve geri dönülemez bir şekilde alıcının bağışıklık sisteminin reddetme mekanizmasını harekete geçirir- ne de savunmasız bir organizmada öteki olarak tanınmadan üreyen kimi kanserli tümör vakasında söz konusudur (Irigaray, 2006, s.43).



Görsel 27. Aydan Kılınç, 2017, Cinsiyet Statüsü / Gender Status, Hazır Nesne, Düzenleme, Değişken Boyut

ligaray'ın, kadının kimlik çözümlerinde önemli bir etken olarak üzerinde durduğu Placentalar oluşumu, özneler arasındaki ayrımı sağlayan saygılı bir yapılanma olarak değerlendirecek olursak, öznenin “bir” olma durumunu ötekenden bağımsız bir şekilde düşünebiliriz. Doğal bir eylemle gerçekleşen bu yapılanmayı kültürel formlarda değerlendirmek her ne kadar güç olsa da, cinsiyet ve statü kavramlarının içeriğindeki düzeneğin bastırılmış bir yöntemle kadın ve erkeğin rollerini biçimleyen bir sistem olarak düşünülmesi zor değildir. Bu durumda tarihi, kültürü ve cinsiyetleri şekillendiren toplumsal normlar ne placentanın özneye duyduğu saygıyı örnek almakta ne de erkeğin kadın üzerindeki hükümlerini ortadan kaldırmaktadır. Dolayısıyla, geçmiş yüzyıllarda olduğu gibi bugün de, kadını gün yüzüne çıkarmak yerine bastırarak kendi gizil dünyasına hapseden eril kültür, kadını ötekileştirerek kendi öznelliğini koruyan bir statüden bağını koparıp, tıpkı placentalar bir oluşum gibi, hem kadına hem de erkeğe kendi öznelliğini geri vermek durumundadır. Dolayısıyla Görsel 26'daki enstalasyon çalışmasında körüklü pompaların altına yerleştirilen placentalar erkek ve kadının birbirine entegre olmuş statü konumları üzerine eğilerek, ilişki durumundaki bu yapılanmayı birbirinden ayırmayı amaçlar. Burada gösterge sisteminin ara unsuru olarak ele alınan placentalar, “Öteki'deki (simgesel düzendeki) deliği doldurma işlevi görmeye başlayan gündelik bir nesne” gibi (Zizek, 2013, s.195) bir taraftan erkeğin statüsüne işaret ederken, diğer yandan placentalarla gösterilen kadının statüsüyle, erkeğin öteki üzerinde yapılandırdığı statü konumunu yapıbozuma uğratmaktadır.

Görsel 28'de ele alınan çalışma ise eril ve dişil öznenin birlikteliğiyle meydana geldiği düşünülen kavram ve yapılanmalar arasındaki bağı kendine özgü bir yapısal unsur olarak göstermeyi amaçlar. Bu çalışmada masaj fırçasını bir araya getiren unsurlar, fırçanın üzerine yerleştirilen plastik filmle, fırça ve sapı arasındaki bütünlüğü birbirinden ayırmaktadır. Aynı zamanda Fransızca'da eril ve dişil kavramların bir araya gelmesiyle oluşan ve gramatik olarak dişil bir şekilde tanımlanmakta olan “Masaj Fırçası” dilde yapılanan eril ve dişilin birlikteliğine de gönderme yapmaktadır. Dişil olarak nitelenen fırçanın üzerine yerleştirilen plastik film, geri planda kaldığı düşünülen fırçanın öznelliğini tıpkı bir placentalar gibi ötekinin iktidarından korur. Dolayısıyla

burada gösterilen plasental yapı eril ve dişil öznenin statü konumlarını birbirinden ayırarak ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.



Görsel 28. Aydan Kılınç, 2017, İsimsiz / Untitled, Hazır Nesne, Enstalasyon, Değişken Boyut.

Postmodern feminist kuramlar çerçevesinde kadının özne olma sürecini psikanalitik yaklaşımlarla ele alan bir diğer kuramcı ise Julia Kristeva'dır. Pre-oidipal dönemde çocuğun anneden ayrılış deneyimini "iğrençlik" (abjection) olarak tanımlayan Kristeva, "ben" olma yolunda çocuğun bir özne olarak ebeveynden ayrılış sürecini ve bu süreçte bulantıyla birlikte kusmuğun dışa atılmasıyla yaşanan tiksinden kendini doğurduğunu öne sürer. Ayrılma sürecinin getirmiş olduğu korku ve tiksinti hisleriyle yaşanan oral bir iğrenme aslında annenin reddini ortaya koymaktadır. Ancak bu iğrençlik deneyimi yalnızca anneden ayrılmakla kalmayıp sürekli devam edecek olan bir özne olma sürecine de işaret eder (Doğan, 2014, s.47). Kristeva, öznenin kendi olma deneyimini şu şekilde açıklar;

Bulantı, gözleri karartan baş dönmesiyle beni sütün kaymağı karşısında iki büklüm geriye iter ve onu bana sunan anneden ve babadan beni ayırır. "Ben" onların arzusunun göstergesi olan bu ögeyi istemem, "ben" onun hakkında bir şey bilmeyi reddederim, "ben" onu özümsemem, "ben" onu dışarı atarım. Ama bu besin, anne ve babanın arzusundan başka bir yerde varolmayan "ben"im [*le moi*] için bir "öteki" de olmadığından, kendimi oluşturmaya çalıştığım aynı edimle aslında kendimi dışarı atarım, kendimi tükürürüm, kendimden tiksindiririm (Kristeva, 2014, s. 15).

İğrençlik deneyimiyle, iğrencin içinde kendini arayan özne içeride karşılaştığı imkansızla, iğrencin kendisi olduğunu anlayacak ve kendi benliğinden iğrenerek kendilik deneyimini yitirme edimiyle yeniden yapılandıracaktır. Aynı zamanda eksiklik olarak nitelenebilecek bu yitirme edimi varlığın kendisiyle yüzleşmesi anlamına gelir ve varlık burada tek gösterilenin benlikten iğrenme olduğunu kavrar (Kristeva, 2014, s. 17). Dolayısıyla öznenin varoluşuna dair temel niteliklerin, bilinçdışı bir eylemle kendiliğinden ortaya çıktığı söylenebilir.



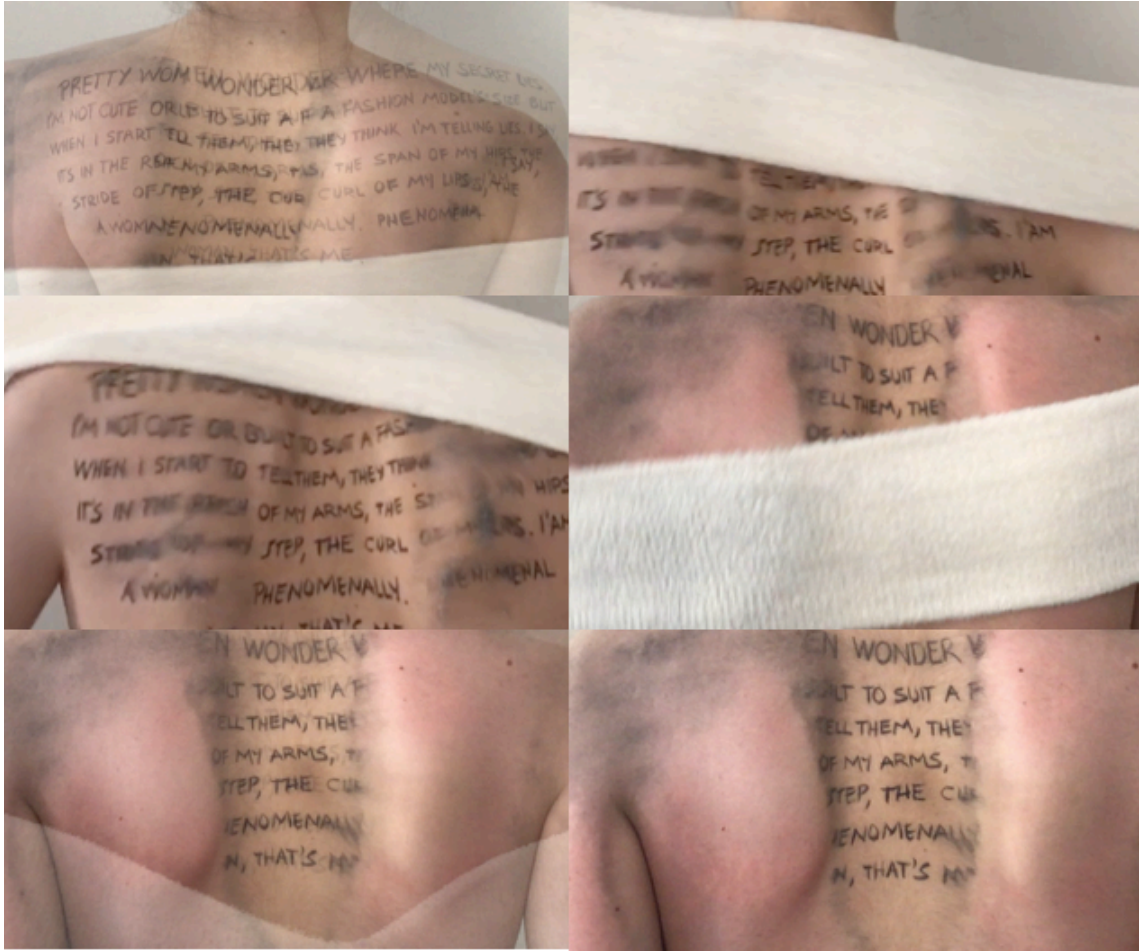
Görsel 29, Aydan Kılınç, 2017, Öz Farkındalık Halkası / The Circle of Self-Awareness, Hazır Nesne, Solucan, Video.

Görsel 29'daki çalışmada, içeriye doğru atılmış ve orada biriktirilmiş olan benlik, Kristeva'nın "iğrenç" olarak tanımladığı bazı fizyolojik dışa atımlara istinaden tıpkı bir solucan gibi bilinçdışına çıkmaktadır. Topraktaki çürümüş maddeleri yiyerek beslenen solucanlar kendi yaşamlarını korurken aynı zamanda toprağın havalanmasına da katkıda bulunarak, toprağın yenilenmesini sağlarlar. Solucanın içine yerleştirildiği süpürge torbası ise kadını temsil eden rahime benzetilmektedir. Çünkü sosyal bir kişilik olan insan, sosyalizasyon sürecinde toplumun kendisine empoze ettiği ne varsa herşeyi içine alıp bastırmaktadır. Özellikle kadının toplumsal düzende edinmiş olduğu rol davranışlarıyla iç dünyasına alıp kabullendiği ya da kabullenmediği her türlü alışkanlık

tıpkı Kristeva'nın "ben" olma sürecinde anneden ayrılırken çocuğun yaşadığı iğrençlik deneyimini açıklar niteliktedir.

Toplumsal düzende başkalarıyla ya da kendisiyle ilişkilerini sürdürebilmesi için kişinin mutlaka bir mekana sahip olması gerektiğini düşünen Irigaray, "kadınların içlerinden dışarıya gitmelerine, kendilerini özerk ve özgür özneler olarak duyumsamalarına imkan tanıyacak bir dış mekana sahip olmaları önemlidir" (Irigaray, 2006, s.51) der. Toplumsal düzeni her daim içinde yaşamak durumunda olduğumuz bir doğum sonrası mekan olarak ele alırsak, kadının benlik oluşumunda içine alıp hapsettiği her türlü toplumsal rol, tiksinti gibi görünebilecek pek çok nedenle kendini yenilemek için dışarıya atılacaktır. Tam da bu noktada, rahimden gelen akıntıların oluşturduğu "iğrenç" olarak algılanabilecek her türlü atılım aslında kadının kendini ve yaşamı yeniden üretebilmesi için sürekli olarak yenilenmesi demektir. Dolayısıyla dışarıya çıkan "şeyler" solucanlar gibi rahimden beslenerek kendini "bilinç" olarak gerçekleştirebilecek canlı bir organizmaya dönüşür.

Kadının statüsü kapsamında saklanma, gizlenme, içeride olma durumuna istinaden, bedeninin somut bir biçimde kendini temsil etmesi, kadının öteki olmaktan sıyrılıp, farklı bir özne olarak algılanması için yeterli görünmemektedir. Dolayısıyla cinsiyet rolleri tarafından sınırlandırılmış bir beden, toplumsal sistem içerisinde genelleştirilmiş bir inşa olarak benlik ile kendini bütünleştiremez. Böyle bir durumda "İnsan bedeni, sınırları belirlenmiş her sistemi simgeleyebilen bir modeldir. Sınırları, tehdit altındaki ya da bıçak sırtındaki her türlü hududu temsil edebilir" diyen Douglas, uçlarda savunmasızca yapılan tüm toplumsal sistemleri eleştirmektedir (Aktaran Butler, 2014, s.218). Dolayısıyla kadın, öncelikli olarak öznel bir varlık oluşunu benliğinin süzgecinden geçirerek toplumsal bir sistem içinde yapılandığında, bedeniyle olan bütünlüğünü de sağlamış olur.



Görsel 30. Aydan Kılınç, 2017, Benliğe Dokunmak/ Touching The Selfness, Video Performans

Beden ve benlik arasındaki karşılaşmayı sağlayabilecek olan durum Görsel 30'daki video çalışmasında, edimsel bir şekilde canlandırılır. Toplumsal sistemin kapitalist ve eril beklentilerle çerçevelediği kimliklere bürünen pek çok kadın, rollerini yerine getirme, kendini gerçekleştirme, benliğiyle özdeşleşme durumunu kendisiyle bir karşılaşmaya varamadan gerçekleştirmektedir. Gerek eril beklentiler nedeniyle, gerekse toplumsal sistemde bir saygınlığa sahip olmak için kendini daha çok "güzellik" kavramıyla bütünleştiren ve sonucunda yüzündeki maskelere razı olup kendini bunlarla özdeşleştirmek zorunda hisseden kadın, kendi öznelliğinden ve neliğine dair sorgulamalardan da uzaklaştırılmaktadır. Pallasmaa'nın da söylediği gibi buradaki "sorun, gözün diğer duyu kipleriyle olan doğal etkileşiminden yalıtılmasından ve dünya deneyimini gitgide indirgeyecek ve görme alanına sınırlayacak biçimde diğer duyuların devreden çıkarılması ve bastırılmasından kaynaklanır" (2016, s.49). Yani salt bir

görmeden çok dokunma ve yön bulma deneyimleriyle şekillenen beden algısı yaşamın henüz ilk evrelerinde dokunma duyularıyla oluşmakta ve sürekli olarak çevreyle etkileşim içinde kendiliğini gerçekleştirmektedir. (Pallasmaa, 2016, s.51). Oysa ki, “benliğe dokunmak” insanın klişeleşmiş gördüğü bütün toplumsal norm ve yapay rollerden kendini arındırması anlamına gelir. Burada kadın için, toplumsal yapının içine bastırılmış bilinçdışı bir yaratım süreci olduğu söylenebilir. May, “Bilinçdışını, bireyin *gerçekleyemeyeceği veya gerçeklemeyeceği eylem ve farkındalık gizilgüçleri* olarak” tanımlar (May, 2003, s.75). Ancak bu gizil güçlere dokunmak, tıpkı benliğe dokunmak gibi yaratıcı bir cesaret gerektirir. Bu video’da sırtını keseleyen ve tıpkı bir aynada yüzünü izler gibi sırtını izleyen kadın, aslında varlığıyla hiçbir zaman karşılaşmadığı bedeninin arka tarafına dokunmaktadır. Bu dokunuş, bilinçdışı bir yerde benliğin de saklanmakta olduğu beden arka yüzünü ön plana çıkarır ve kirle oluşan “öteki”, yani Kristeva’nın öne sürdüğü iğrençle, “ " Ben-değil " in tiksiniç olarak inşası sayesinde beden sınırları tesis edilir ” (Butler, 2014, s.220). Böylece kimliğini kendi benliğiyle inşa etmiş bir kadınla birlikte, gizil bir alanda saklı olan kadının statüsü de gerçeğin karşısına çıkmaktadır.

SONUÇ

Toplumsal değer yargıları ve kurallar çerçevesinde statüsünü oluşturan insan her ne kadar kendini bağımsız bir birey olarak tanımlasa da, toplumun kendisinden beklediği rol davranışlarını üstlenerek sosyal bir çevre içerisinde kendisini tamamlar. Erasmus'un da dile getirdiği "*insan insan olarak doğmaz, oluşturulur*" ifadesinde yer alan düşüncenin alt yapısını sosyal bir çevrenin oluşturduğu düşünülebilir. Çünkü çağlar boyunca kendi varoluşunun neliğine dair sorgulamalar yapan insan, varlığını sosyal bir çevre içerisinde yapılandırır. Ancak bu çevre ne kadar sıra dışı olursa olsun toplumsal normları ve bireyden beklenen toplumsal rol davranışlarını içinde barındırmak durumundadır.

Özellikle ataerkil toplumlarda, sosyal statünün oluşum aşamasında toplumsal değer olarak tanımlanabilecek üstü kapalı ve açık pek çok yaptırıma maruz kalan kesim daha çok kadınlar olmuştur. Erkek egemen yaratının oluşturduğu toplumsal normlar, kadını farklı bir cins olarak tanımadığından, kadın ya kendi kimlik algısında erkeğe göre daha pasif bir statü konumunu benimsemiş, ya da bu normlar başkaldıran kadını erkek gibi olmaya zorlamıştır. Ancak 20. yüzyılın sonlarından itibaren toplumda daha da belirgin hale gelen postmodern düşüncelerin, insanı alışılmış bir toplum düzeninin ötesinde, bireysel ve öznel boyutlarıyla değerlendirdiği gözlemlenmektedir. Postmodernizmin önünü açtığı bu özgürlükçü düşünce tarzı feminist bakışın da çizgilerini genişleterek kadının kimliği ve statüsü üzerine serilen toplumsal örtüyü üzerinden kaldırmış ve böylece günümüzde tüm çıplaklığıyla "farklılık" olarak algılanabilecek bir kadın öznelliğinin tohumları atılmaya başlamıştır.

"Postfeminist Sanatta Cinsiyet Statüsü" konusunu ele alan araştırma raporu sonucunda, kadının toplumsal statüsünün oluşumunda kendi benliğini irdeleyerek yapılandığı bir kendilik bilinciyle toplumsal rollerini belirlemesinin önemli olduğu vurgulanmaktadır. Dolayısıyla kadının kendine özgü bakış açısı ve yaşamsal deneyimlerinin ön planda tutulduğu sanatsal çalışmalarla birlikte postmodern sanat disiplininin feminist yaklaşımları irdelenerek, uygulama aşamasında benlik ve kimlik kavramlarıyla birlikte kadının toplumsal statüsünün boyutları sorgulanmaktadır.

KAYNAKÇA

Agacinski, Sylviane. (1998). *Cinsiyetler Siyaseti* (İ. Yerguz, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Akay, Ali. (2010). *Sanatın Gramları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Antmen, Ahu. (2008). *Sanat/Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (E. Soğancılar, A. Antmen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Antmen, Ahu. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, Ahu. (2013). *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artdoxa.com Erişim: 01.12.2017, <https://goo.gl/tPJBSi>

Atılğan Kocabaş, Duygu. (2013). Antik Yunan'da Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Temsili, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 10, 15-27. Erişim: <https://goo.gl/MUTVay>

Beardsworth, Sara. (2004). *Julia Kristeva Psychoanalysis and Modernity* [Elektronik Sürüm]. Albany: State University of New York Press.

Berktaş, Fatmagül. (2012). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.

Berktaş, Fatmagül. (2014). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın, Hristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Botton, Alain de. (2013). *Statü Endişesi* (A. S. Bayer, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Bowie, Malcolm. (2007). *Lacan*. (M. P. Şener, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Butler, Judith. (2014). *Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Caner, Emre. (2004). *Kutsal Fahışeden Bakire Meryem'e Toprak ve Kadın*. İstanbul: Su Yayınları.

- Castanet, Herve. (2017). *Lacan'ı Anlamak* (B. Aslan, Çev.). İstanbul: Encore Yayınları.
- Çulha, Dilek. (2014). Post-Yapısalcı Argümanlar Ekseninde Müellif ve Sanat Nesnesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(1), 123-140. Erişim: 29.12.2017, <https://goo.gl/UiLsRJ>
- Doğan, Hatice. (2014). *Çağdaş Sanatta Çirkinlik*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Dökmen, Zehra Y. (2006). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Duby, G., Perrot, M., Pantel, P. S. (2005). *Kadınların Tarihi Cilt 1*, (A. Fethi, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Fichter, Joseph H. (2016). *Sosyoloji Nedir* (N. Çelebi, Çev.). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Game, Ann. (1998). *Toplumsalın Sökümü: Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru*. (M. Küçük, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gottdiener, Mark. (2005). *Postmodern Göstergeler Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri* (E. Cengiz, H. Gür, A. Nur, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Gruen, Arno. (2015). *Normalliğin Deliliği, Hastalık Olarak Gerçekçilik: İnsandaki Yıkıcılık Üzerine Bir Kuram* (İ. İgan, Çev.). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Gültekin, L., Güneş, G., Ertung, C., Şimşek, A. (2013). *Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları*. Ankara: Atılım Üniversitesi Yayınları.
- Hekman J, Susan. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve Bilgi, Postmodern Bir Feminizmin Öğeleri* (B Balkız, Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Hooks, Bell. (2012). *Feminizm Herkes İçindir*. (E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, A. Yıldırım, Çev.). İstanbul: bgst Yayınları.
- Irigaray, Luce. (2006). *Ben, Sen, Biz Farklılık Kültürüne Doğru* (S. Büyükdüvenci, N. Tatal, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Irigaray, Luce. (2008). *Doğu ve Batı Arasında Tikellikten Topluluğa* (N. Tatal, Çev.). İzmir: Aralık Yayınları.

Irigaray, Luce. (2014). *Başlangıçta Kadın Vardı* (İ.Özallı, M.Odabaşı, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Kristeva, Julia. (2014). *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme* (N.Tatal, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum* (İ. Birkan, Çev.). Ankara: BigeSu Yayıncılık.

May, Rollo. (2003). *Yaratma Cesareti* (A.Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

May, Rollo. (2017). *Kendini Arayan İnsan* (K. Işık, Çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Nolm.us. Erişim: 01.12.2017, <https://goo.gl/PXAN1p>

Öztürk, Şeyda. (2015). *Feminizm, Cogito*, 58, 5-9. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları

Pallasmaa, Juhani. (2016). *Tenin Gözleri* (A.F. Kılıç, Çev.). İstanbul: Yem Yayın.

Reiter, Rayna R. (2014). *Kadın Antropolojisi*. (B. Abiral, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Rose, Jacqueline. (2008). *Görme ve Cinsellik* (D. Temiz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Sanatkaravani.com. Erişim: 01.12.2017, <https://goo.gl/c1o7L5>

Sarup, Madan. (2010). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm: Eleştirel Bir Giriş* (A. Güçlü, Çev.). İstanbul: Kırk Gece Yayınları.

Scott, Joan W. (2013). *Feminist Tarihin Peşinde* (A, Günaydın, A. Sönmez, D, Demirler, F. Dinçer, Ö. Tümer, Ö. Aslan, Çev.) İstanbul: bgst Yayınları.

Scott, Joan W. (2017). *Eleştirel Tarih Kuramı Kimlikler, Deneyimler, Politikalar* (Z. Yaya, Çev.). Ankara, Dost Kitabevi.

Selvi, Yeliz. (2014). Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 3(11), 79-98. Erişim: 29.12.2017, <https://goo.gl/9UCCRB>

Şahin, Hikmet. (2012). Postmodern Sanat. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(5), 90-111. Erişim: 29.12.2017, <https://goo.gl/Zhju64>

Şahiner, Rıfat. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Theartstory.org. Erişim: 01.12.2017, www.theartstory.org/movement-feminist-art.htm

Touraine, Alain. (2007). *Kadınların Dünyası* (M. Moralı, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Turner, Bryan S. (2000). *Statü*. (K. İnan, Çev.). Ankara: Doruk Yayınları.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü. Erişim: 16.11.2016, <https://goo.gl/RLZChV>

Vatandaş, Celalettin. (2007). Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı, *Sosyoloji Konferansları Dergisi (Istanbul Journal of Sociological Studies)*, 35, 29-56. Erişim: 29.12.2017: <https://goo.gl/kkmR64>

Wikipedia. Erişim: 22. 02. 2015, <https://goo.gl/wtnzvD>

Wollstonecraft, Mary. (2015). *Kadın Haklarının Gerekçelenirilmesi*. (D. Hakyemez, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Woolf, Virginia. (2014). *Kendine Ait Bir Oda*. (İ. Özdemir, Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Wright, Elizabeth. (2002). *Lacan ve Postfeminizm* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Yüksel, Murat. (2001). *Feminist Hukuk Kuramı ve Feminist Düşünce Teorileri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Zizek, Slavoj. (2013). *Yamuk Bakmak*, Popüler Kültürden Jaques Lacan'a Giriş (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Postfeminist Sanatta Cinsiyet Statüsü

Yazar Aydan Kılınç

Gönderim Tarihi: 15-Oca-2018 01:34PM (UTC+0200)

Gönderim Numarası: 902853352

Dosya adı: tez_enstit_son.pdf (33.06M)

Kelime sayısı: 14634

Karakter sayısı: 99866

Postfeminist Sanatta Cinsiyet Statüsü

ORIJINALLIK RAPORU

% **16**

BENZERLIK ENDEKSİ

% **14**

İNTERNET
KAYNAKLARI

% **5**

YAYINLAR

% **8**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BIRINCIL KAYNAKLAR

1	m.friendfeed-media.com	İnternet Kaynağı	%2
2	issuu.com	İnternet Kaynağı	%2
3	www.idildergisi.com	İnternet Kaynağı	%1
4	Submitted to TechKnowledge Turkey	Öğrenci Ödevi	%1
5	www.egitim.sakarya.edu.tr	İnternet Kaynağı	%1
6	Submitted to Beykent Üniversitesi	Öğrenci Ödevi	%1
7	klugekolektif.wordpress.com	İnternet Kaynağı	<%1
8	www.scribd.com	İnternet Kaynağı	<%1
9	Submitted to Yeditepe University	Öğrenci Ödevi	<%1

10

www.futuristika.org

İnternet Kaynağı

<% 1

11

Submitted to Kocaeli Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

12

www.cengizakyol.com

İnternet Kaynağı

<% 1

13

art-e.sdu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

14

www.kuman-art.com

İnternet Kaynağı

<% 1

15

www.oocities.org

İnternet Kaynağı

<% 1

16

Submitted to Ege Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

17

www.tbmm.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

18

prezi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

19

Submitted to Istanbul Aydın University

Öğrenci Ödevi

<% 1

20

acikarsiv.ankara.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

21

Submitted to Istanbul Bilgi University

Öğrenci Ödevi

<% 1

22

Submitted to Suleyman Demirel University

Öğrenci Ödevi

<% 1

23

www.sosyalhizmetuzmani.org

İnternet Kaynağı

<% 1

24

Submitted to Istanbul Ticaret Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

25

tr.wikipedia.org

İnternet Kaynağı

<% 1

26

www.asosjournal.com

İnternet Kaynağı

<% 1

27

www2.ufuk.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

28

kadincalismalari.ege.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

29

Submitted to Pamukkale Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

30

Submitted to Fatih University

Öğrenci Ödevi

<% 1

31

suleymanogrekci.com

İnternet Kaynağı

<% 1

32

www.sodev.org.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

33

Submitted to Toros Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

34

www.eba.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

35

Submitted to Nigde University

Öğrenci Ödevi

<% 1

36

acikerisim.deu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

37

KAVASOĞLU, İrem and YAŞAR, Mustafa.
"Toplumsal Cinsiyet Normlarının Dışındaki
Sporcular", Hacettepe Üniversitesi, 2016.

Yayın

<% 1

38

katalog.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

39

Submitted to Marmara University

Öğrenci Ödevi

<% 1

40

KARAKÜÇÜK ARSLAN, Suna. " Korkunun
kadınları : Cadılar ve cadıcılık", Sosyoloji
Derneği, 2010.

Yayın

<% 1

41

Submitted to Ankara University

Öğrenci Ödevi

<% 1

42

YÜKSEL, Hanife. "MODERNDEN
POSTMODERNE DOĞRU POPÜLER

<% 1

KÜLTÜR", Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak., 2016.

Yayın

-
- 43 www.tsh.hacettepe.edu.tr İnternet Kaynağı <% 1
-
- 44 www.beyaznokta.org.tr İnternet Kaynağı <% 1
-
- 45 viraverita.org İnternet Kaynağı <% 1
-
- 46 ŞENTÜRK, Levent. "Kanaatlerden yoruma mimarlık ve kent: Kısıtlanıyoruz hayatta eğer cinsiyetin bayansa ", Kadın/Woman 2000, 2013. Yayın <% 1
-
- 47 okumaninsonunayolculuk.com İnternet Kaynağı <% 1
-
- 48 www.thesis.bilkent.edu.tr İnternet Kaynağı <% 1
-
- 49 tr.scribd.com İnternet Kaynağı <% 1
-
- 50 postmodernidadpuertorriquena.blogspot.com İnternet Kaynağı <% 1
-
- 51 iletisim.akdeniz.edu.tr İnternet Kaynağı <% 1
-
- 52 ankara-universitesi-1.dergipark.gov.tr İnternet Kaynağı <% 1

53

cinsiyetintoplumsalinsasi.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

54

www.sosyalarastirmalar.com

İnternet Kaynağı

<% 1

55

content.toder.org

İnternet Kaynağı

<% 1

56

DEDE, Ebru. "Feminist Kuramların Çağdaş Sanat Pratiğinde İfade Bulması", Kadın/Woman 2000, 2015.

Yayın

<% 1

57

library.cu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

58

kutuphane.pamukkale.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

59

gazetevatanemek.com

İnternet Kaynağı

<% 1

60

RENKÇİ TAŞTAN, Tuğba. "HAZIR YAPIM (READY-MADE) ENSTALASYON ÜZERİNE OKUMALAR", İstanbul Kültür Üniversitesi, 2016.

Yayın

<% 1

61

www.akademikbakis.org

İnternet Kaynağı

<% 1

62

www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

<% 1

63

www.researchgate.net

İnternet Kaynağı

<% 1

64

gsf.deu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

65

KEDİK, Ayşe Sibel. "Başkaldırı olarak feminist sanat ve temsiliyet sorunu", Kadın/Woman 2000, 2014.

Yayın

<% 1

66

KUYUMCU, Aslıhan and ERDOĞAN, Tolga. "Yükseköğretimin Toplumsal Değişmeye Etkisi", Hacettepe Üniversitesi, 2008.

Yayın

<% 1

67

Zehra Seda Boztunali, Fatih Basbug. "ANALYSIS OF NATURE IN PAUL CEZANNE'S ART", SED Journal of Art Education, 2017

Yayın

<% 1

Alıntılarını çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat