

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**1960 SONRASI SANATTA CİNSİYET KAVRAMI ÜZERİNDEN
MEKÂN ALGISI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sevda GÖK

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

Tez Danışmanı: Prof. Neslihan ERDOĞDU

AĞUSTOS– 2020

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**1960 SONRASI SANATTA CİNSİYET KAVRAMI ÜZERİNDEN
MEKÂN ALGISI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sevda GÖK

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

“Bu tez sınavı 18/08/2020 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Neslihan ERDOĞDU	BAŞARILI
Doç. Meryem UZUNOĞLU	BAŞARILI
Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALİOĞLU	BAŞARILI



T.C,
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı : Sevda GÖK

Öğrenci Numarası : Y176017008

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

Enstitü Sanat Dalı :

Programı : ☒ YÜKSEK LİSANS ☐ DOKTORA

Tezin Başlığı : 1960 SONRASI SANATTA CİNSİYET KAVRAMI ÜZERİNDEN MEKÂN ALGISI

Benzerlik Oranı : %15

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

☒ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

09.09/2020
İmza

☐ Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafıma yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....
İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. Neslihan Erdoğan

Tarih: 09.09.2020

İmza:

☐ KABUL EDİLMİŞTİR

☐ REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

ÖNSÖZ

Bu tezi hazırlama süresince değerli eleştiri ve katkılarını esirgemeyen kıymetli danışman hocam Prof. Neslihan Erdoğan'ya, sevgili aileme, arkadaşlarıma ve eğitim hayatım boyunca bende emeği bulunan hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sevda GÖK

18.08.2020



İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	iii
ÖZET.....	vi
SUMMARY.....	vii
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1 : CİNSİYET BAĞLAMINDA BİR KAVRAM OLARAK MEKÂN.....	3
1.1. Mekân.....	4
1.2. Cinsiyet Kavramı.....	6
1.2.1. Toplumsal Cinsiyet ve Kadın	9
1.3. Beden- Cinsiyet ve Mekân İlişkisi.....	11
1.3.1. Kamusal Mekân – Özel Mekân.....	14
BÖLÜM 2 : SANAT TARİHİNDE MEKÂN-FİGÜR İLİŞKİSİNDE CİNSİYETÇİ YAKLAŞIMLAR.....	17
2.1. Eril Mekânlar.....	19
2.2. Dişil Mekânlar.....	28
BÖLÜM 3 : 1960 SONRASI SANATTA CİNSİYET VE MEKÂN ALGISI.....	40
3.1. Susan Frazier, Vicki Hodgetts, Robin Weltsch “Kadın Evi Projesi (Mutfak)”	41
3.2. Sandy Orgel “Kadın Evi Projesi (Çamaşır Dolabı)”	42
3.3. Miriam Schapiro “Kadın Evi Projesi (Oyuncak Ev)”	43
3.4. Gülsün Karamustafa “Örtülü Medeniyet”	44
3.5. Judy Chicago “Akşam Yemeği Partisi”	46
3.6. Lucian Freud “Resssam ve Model”	47

3.7. Louise Bourgeois “Kadın Ev”	48
3.8. Hale Tenger “İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik / Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık”	50
3.9. Tracey Emin “Yatağım”	52
3.10. Mona Hatoum “Ev”	53
3.11. İnci Eviner “Harem”	55
3.12. Antony Gormley “Olay Ufku (Event Horizon)”	56
3.13. Nezaket Ekici “Hareket Halindeki Duygu”	57
3.14. Do Ho Suh “Ev İçinde Ev İçinde Ev İçinde Ev İçinde Ev”	58
3.15. Do Ho Suh “Geçit/ler”	60
BÖLÜM 4 : BİREYSEL PROJE	61
4.1. Burada	61
SONUÇ	68
KAYNAKÇA	70
ÖZGEÇMİŞ	75

RESİM LİSTESİ

Resim 1 : Lascaux Mağarası.....	19
Resim 2 : Ambrogio Lorenzetti, <i>İyi Yönetimin Kentteki Etkileri</i> , 1338-39.....	20
Resim 3 : Tommaso Masaccio, <i>Kutsal Üçlü</i> , 1424-48.....	21
Resim 4 : Paolo Uccello, <i>San Romano Savaşı</i> , 1450 dolayları.....	22
Resim 5 : Raffaello Sanzio, <i>Atina Okulu</i> , 1508-11.....	23
Resim 6 : Diego Velazquez, <i>Papa X. Innocent</i> , 1649-1650.....	24
Resim 7 : John Singleton Copley, <i>I.Charles, 1641’de Avam Kamarası’ndan Suçladığı Beş Milletvekilinin Kendine Teslimini İstiyor</i> , 1785.....	25
Resim 8 : Camille Pissarro, <i>Bir Kış Sabahı Montmartre Bulvarı</i> , 1897.....	26
Resim 9 : George Grosz, <i>Toplumun İleri Gelenleri</i> , 1926.....	27
Resim 10 : Piero della Francesca, <i>Merhametli Meryem</i> , 1444-1465.....	28
Resim 11 : Fra Angelico, <i>Meryem’e Müjde</i> , 1430-45.....	29
Resim 12 : Jacobo Tintoretto, <i>Susannah ve Kent Büyükleri</i> , 1555-1556.....	30
Resim 13 : Jean-Auguste-Dominique Ingres, <i>Türk Hamamı</i> , 1862.....	31
Resim 14 : Edouard Manet, <i>Kırda Yemek</i> , 1862-1863.....	32
Resim 15 : Edouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863.....	33
Resim 16 : Berthe Morisot , <i>Terasta</i> , 1874.....	35
Resim 17 : Mary Cassatt, <i>Le Figaro Okuma</i> , 1878.....	36
Resim 18 : Vilhelm Hammershoi, <i>Uzun Pencere</i> ler, 1913.....	37
Resim 19 : Richard Hamilton, <i>Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?</i> , 1956.....	38

Resim 20 : Susan Frazier, Vicki Hodgetts, Robin Weltsch, <i>Kadın Evi Projesi (Mutfak)</i> , 1972.....	41
Resim 21 : Sandy Orgel, <i>Kadın Evi Projesi (Çamaşır Dolabı)</i> , 1972.....	42
Resim 22 : Miriam Schapiro, <i>Kadın Evi Projesi (Oyuncak Ev)</i> , 1972.....	43
Resim 23 : Gülsün Karamustafa, <i>Örtülü Medeniyet</i> , 1976.....	44
Resim 24 : Judy Chicago, <i>Akşam Yemeği Partisi</i> , 1974-79.....	46
Resim 25 : Lucian Freud, <i>Ressam ve Model</i> , 1987.....	47
Resim 26 : Louise Bourgeois, <i>Kadın Ev</i> , 1994.....	48
Resim 27 : Hale Tenger, <i>İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik / Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık</i> , 1995-2015.....	50
Resim 28 : Tracey Emin, <i>Yatağım</i> , 1998.....	52
Resim 29 : Mona Hatoum, <i>Ev</i> , 1999.....	53
Resim 30 : İnci Eviner, <i>Harem</i> , 2009.....	55
Resim 31 : Antony Gormley, <i>Olay Ufku (Event Horizon)</i> , 2010.....	56
Resim 32 : Nezaket Ekici, <i>Hareket Halindeki Duygu</i> , 2013.....	57
Resim 33 : Do Ho Suh, <i>Ev İçinde Ev İçinde Ev İçinde Ev İçinde Ev</i> , 2013.....	58
Resim 34 : Do Ho Suh, <i>Geçit/ler</i> , 2017.....	60
Resim 35 : Sevda Gök, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	64
Resim 36 : Sevda Gök, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	64
Resim 37 : Sevda Gök, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	65
Resim 38 : Sevda Gök, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	65
Resim 39 : Sevda Gök, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	66

Resim 40 : Sevda Gök, *İsimsiz*, 2020.....67

Resim 41 : Sevda Gök, *İsimsiz*, 2020.....67



Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	X	Doktora	
Tezin Başlığı: 1960 Sonrası Sanatta Cinsiyet Kavramı Üzerinden Mekân Algısı			
Tezin Yazarı: Sevda Gök		Danışman: Prof. Neslihan Erdoğan	
Kabul Tarihi: 18.08.2020		Sayfa Sayısı: vii (ön kısım) + 75 (tez)	
Anasanat Dalı: Resim			
Mekânların geçmişten günümüze dek bedenlerle gerilimli bir ilişkisi olmuştur. Yerleşik hayata geçişle birlikte zamanla mekânlar, bedenlerin denetlenip yönetilmesinde iktidar aracı olarak şekillenmeye başlamıştır. Tarih boyunca kadın ve erkek ise cinsiyetleri açısından antropoloji, metafizik, psikanaliz, felsefe ve sanat gibi farklı disiplinlerin konusu olmuştur. Tarih öncesi dönemden günümüz ataerkil toplumuna değin kadın ve erkek, cinsiyetleri doğrultusunda mekânla olan ilişkileri de güç ve iktidarla doğrudan bağıntılı olarak varlık göstermiştir. Yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte doğurganlığından ötürü içe kapanmaya mahkum edilen kadın, evi dışıl bir mekân olarak sahiplenmiştir. Erkek ise kamusal alanın hakimiyetini alarak, mekânları eril gücün göstergelerine dönüştürmüş ve mekâna dair tahakküm sınırlarını günümüze değin genişletmiştir. Dolayısıyla tarihsel süreç içerisinde cinsiyetli mekân algısının sanata yansması da kaçınılmaz olmuştur. Güç ve otoritenin temsili olarak kabul edilen pek çok portre ve büste olduğu gibi kamusal mekanları, sarayları, şatoları, savaş sahnelerini konu alan sanat eserleri eril bir gücün görünürlüğü üzerine biçimlenirken, evin içi özellikle yatak odası ve mutfak gibi kadınla özdeşleştirilen mekânlar da dışının kutsallığı ya da cinselliği üzerine biçimlenmiştir. Bu çalışmada; mekânın tanımlarından yola çıkarak mekânın işlevsellikleri ile cinsiyet arasındaki ilişkiler tespit edilmeye çalışılmış ve sanat tarihi üzerinden konu kapsamında eserler incelenmiştir. Cinsiyet ve mekân kavramlarının çağdaş sanat üzerine etkileri referans alınan sanatçıların yapıtları üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır.			
Anahtar Kelimeler: Mekân, Cinsiyet, Sanat, Aidiyet, Eril Güç			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	X	Ph.D.		
Title of Thesis: Space Perception through the Concept of Gender in Post-1960 Art				
Author of Thesis: Sevda Gök		Supervisor: Prof. Neslihan Erdoğan		
Accepted Date: 18.08.2020		Nu. of Pages: vii (pre text) + 75 (main body)		
Department: Painting				
Spaces have shared a tense relationship with bodies from past to present. Along with the transition to settled life, spaces have started to take shape as a tool of power in controlling and managing bodies. Throughout history, man and woman have been the subject of different disciplines, such as anthropology, metaphysics, psychoanalysis, philosophy, and arts in terms of their gender. From prehistoric times to today's patriarchal society, the relationship between man and woman, and the space they inhabit has also existed in direct relation with power and ruling. Woman doomed to be restricted to a closed space due to her fertility and as a result of the transition to settled life owned her house as a feminine space. However, man has transformed spaces into the indicators of the masculine power by establishing domination over the public space and expanding the limits of domination of the space until today. Therefore, reflection of the perception of gendered space to the art in the historical process has been inevitable. As in many portraits and busts, which are considered to be representations of power and authority, works of art about public spaces, palaces, castles, and war scenes have been shaped on the visibility of a masculine power; however, spaces that are identified with woman such as the interior of the house, especially the bedroom and kitchen, are shaped upon the notions of female holiness or sexuality. Based on the definitions of space, this study determines the relations between the functionalities of space and gender, and works were examined within the scope of the subject through the history of art. Effects of the concepts of gender and space on contemporary art are analyzed through the works of the artists that have been taken as reference.				
Keywords: Space, Gender, Art, Belonging, Masculine Power				

GİRİŞ

Mekân kavramı farklı disiplinler tarafından ele alınıp tartışılmış ve pek çok tanıma sahip olmuştur. En genel tanımıyla ‘bulunulan yer’ anlamına gelen mekân, yerleşik hayata geçişle birlikte iç ve dış olarak sınıflandırılmaya başlanmıştır. İçe ya da dışa ait olma durumu ise cinsiyetlere göre belirlenmiştir. Bunun en önemli nedeni kadının doğurma yetisidir. Çünkü kadın, özel alanda çocuk bakımıyla ilgilenirken toplumsal yaşamın dışında kalmış erkek ise zamanla kamusal alanda toplumsal kuralları belirleyen bir güç haline gelmiştir. Böylece otoriteyi elinde bulunduran eril güç, kendi belirlediği kurallarla tahakküm altına aldığı kadın bedenini evle sınırlandırarak içe ait bir varlık haline getirmiştir.

Erkek tarihselliği boyunca gücün ve otoritenin temsili olmuştur. Onun sahip olduğu ya da varlık göstermesinde sakınca görülmediği mekânlar da eril bir algıyla toplumun davranışlarına yön vermiştir. Kimin nerede ve nasıl davranacağı veya neye nasıl hükmedeceği statüler üzerinden olduğu kadar, cinsiyetler üzerinden de belirlenmiştir.

Cinsiyetçi yaşamın mekâna yansımaları algıyı biçimlendirdiği gibi, toplumsal düzeni de kaçınılmaz olarak kendi kültürel yapısıyla ilişkili olarak gerekli kılmıştır. Mekânların işlevsellikleriyle de bağıntılı olabilecek bu durum, her koşulda eril hakimiyetin çıkarları doğrultusunda gelişim göstermiştir.

Çalışmanın Konusu

Bu çalışmanın birinci bölümünde, konu başlığında yer alan kavramlar ele alınmıştır. Mekân, mekân çeşitleri açıklanarak cinsiyet kavramına değinilmiş ve mekânların cinsiyetleştirilmesi sosyolojik ve tarihsel açıdan irdelenmeye çalışılmıştır. Konu kapsamındaki araştırmalar sonucunda elde edilen bulgulardan yola çıkarak, kadın ve erkek karşıtlığı üzerinden çıkarımlar yapılmıştır.

İkinci bölümde ise kronolojik bir sıra takip edilerek sanat tarihi üzerinden mekânların cinsiyet ile ilişkisi irdelenmeye çalışılmıştır. Mekân algısının figür ile ilişkisi üzerinden bir okuma yapılmıştır. Cinselliğin nesnesine dönüşen kadın, kutsal kadın, ahlaklı kadın gibi birçok farklı rollerle sanata konu olmuş kadının aksine erkek, istisnaların dışında her ne statüde olursa olsun bir gücün temsili olarak sanatta yerini almıştır. Çıplaklıklarına

rağmen cinselliklerinden arındırılmıştır. Bu figürlerle birlikte mekânlar da cinsiyetlerin varlıklarını güçlendirici bir etkiye bulunmuştur.

Üçüncü bölümde, özellikle postmodernizmle birlikte birçok alanda bir sorunsal olarak ele alınan cinsiyet ve mekân kavramlarının çağdaş sanat üzerindeki etkileri ve ele alınış biçimleri incelenmiş ve eser analizi yapılmıştır. Özellikle feminizm hareketiyle birlikte cinsiyetçi yaklaşımlara getirilen eleştiriler doğrultusunda bir çıkış gösteren bu yaklaşımlar, sanatta da karşılık bulmuştur. Günümüzde ise multi-disipliner bir alanda kendini gösteren ve eleştirel bir tavra sahip olan bu çalışmalar, mekân algısını bir kez daha sorgulatmayı amaçlamaktadır.

Son bölümde ise; kim, nerede ve niçin burada olduğumuz üzerinden ele alınabilecek konu kapsamında ürettiğim çalışmalarım ve eser metnim yer almaktadır.

Çalışmanın Önemi

Bu çalışmanın önemi; tarih boyunca mekanların yeri geldiğinde sığınılan sıcak bir yuvaya yeri geldiğinde de bedenleri tahakküm altına alabilen bir iktidar aracına nasıl büründüğünü ve bunun sanatta nasıl karşılık bulduğunu saptayabilmektir. Ayrıca mekân algısı üzerinden cinsiyetlerin rol dağılımlarını konu edinen sanat eserlerini inceleyerek, 1960 sonrasında mekân ve cinsiyet konusuna sanat aracılığıyla getirilen eleştirileri, analiz etmek ve bu doğrultuda çıkarımlar yapmaktır. Bir diğeri de konu kapsamında özgün eserler üreterek sanat alanına alternatif bir bakış açısı geliştirebilmektir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada, mekân ve cinsiyet kavramlarının geçmişten günümüze kadar nasıl bir değişim sürecinden geçerek bugünkü anlamlara ulaştığına kısaca değinmek ve sanatta mekân ve cinsiyet ilişkisini görünür kılmak amaçlanmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada disiplinler arası bütüncül bir bakış açısını esas alarak, araştırma problemini yorumlayıcı bir yaklaşımla incelemeyi benimseyen nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışma boyunca konu ile ilgili sanat, felsefe gibi farklı disiplinlere ait literatür taraması yapılmıştır. Süreli yayınlar ile birlikte internet yayınları da incelenmiştir.

BÖLÜM 1: CİNSİYET BAĞLAMINDA BİR KAVRAM OLARAK MEKÂN

1.1. Mekân

“Her “özne” kendini tanıdığı ya da yitirdiği, dolayısıyla yararlandığı ya da değiştirdiği bir mekanın içine yerleşir.”

Henri Lefebvre (2016: 64)

Mekân kavramı geniş, kapsamlı bir kavramdır. Tek bir tanıma sahip olmayan mekân, mimarlık başta olmak üzere, pozitif ve sosyal bilimlerin, felsefenin ve de sanatın en temel sorunlarından biri olmuştur. Tarih boyunca dönemin algısına göre ele alınmış ve zamana bağlı olarak kavramsal sınırları değişkenlik göstermiştir. Etimolojik olarak incelendiğinde Arapça “var olmak” anlamına gelen “kevn” kökünden türetilen mekân kelimesi “yer, uzay” anlamına gelmektedir. Mekân genel anlamda “Uzayın insan eliyle sınırlandırılmış parçası; bir kimsenin, bir şeyin bulunduğu, bir eylemin gerçekleştiği yer” olarak da tanımlanabilir (Keser, 2009: 210).

Mekân kavramı tarih boyunca bir çok düşünür tarafından ele alınıp tanımlanmaya çalışılmıştır. Böylelikle mekân kavramı zamanın algısına göre şekillenip farklı farklı anlamlara kavuşmuştur. “Mekân, içine bir şeyler yerleştirilinceye kadar boş olan bir kap ya da hazne olarak var olur. Bazı düşünürler bir kap ya da hazne olarak mekânın sonsuz olduğunu, yani dış sınırları bulunmadığını söylerken, diğer bazıları mekânın sonlu olduğunu savunmuşlardır” (Cevizci, 2011: 296).

Birbirlerinden farklılıklar gösteren bu mekân teorilerine şöyle örnekler verilebilir. Parmenides’e göre mekân, salt bir yokluk, temel gerçekliği atomlarla açıklayan bilim adamlarına göre ise mekân atomlar arasındaki boşluk, Locke’ye göre mekân duyularla kavrayabileceğimiz bir şeyken Descartes’ e göre ise mekân tam tersi olarak rasyonel analiz ile kavranan, yer kaplayan bir maddedir. Bir başka teoriye sahip olan Newton mutlak bir kap olarak gördüğü mekânı bağlantısız, sabit, hareketsiz diğer tüm varlıkların koşulu olan zorunlu bir yapı olarak tanımlamaktadır. Leibniz Newton’un mutlak mekân anlayışına karşıt olarak mantıksal bir yapı olan, bağıntılardan meydana gelen, öznel, nesnel, psikolojik ve ontolojik tarafı olan salt göreceli bir mekân anlayışı geliştirmiştir. Newton fiziğini temellendirmeye çalışmış olan Kant, öznel mekân anlayışına göre

mekânı duyarlığın a priori formu olarak görmüştür. Mekânın ne gerçeklik ne de gerçeklik parçası olduğunu belirtmeyen F. Bradley' e göre ise mekân sadece bir bağıntı ve salt bir görünüşten ibarettir (Cevizci, 1999: 583-584).

Gündelik hayatta “bulunulan yer” anlamına gelen mekân, tahayyülde ilk olarak iç ve dış ayrımı yapılan mimari yapıları akla getirir. Çünkü barınma ihtiyacıyla şekillenen bu imgelem arkaik bir geçmişe sahiptir. Tarih öncesinde insanlar barınmak için kullandıkları mağaraları içselleştirmişlerdir. Kendilerine dıştan ayrı bir dünya yaratmışlardır. “Mağara duvarlarına bizon resimleri çizerek insan mağarayı bir içe dönüştürürken, bizonun gücünü de “iç”ine alıyordu çünkü. İnsanı insan yapan özellik, bir “iç”inin olması, kendini “dış”tan farklı bir “iç” olarak algılayabilmesi, böyle bir süreç içinde gerçekleşti” (Bora, 2017: 64).

Bütün bir insanlık tarihi boyunca, dışarıdaki tehlikelerden korunabilmek için insan, anne rahmini anımsatan bir içe dönüş olarak okunabilecek bir yuva/ ev inşa eder. Heidegger'e göre, “İnsan, evrenin ortasına fırlatıldığında, kendine bir ev kurar” (Alkan, 2017: 66). Heidegger yerleşikliğin bir inşa/ kurma faaliyetiyle mümkün olduğunu düşünür.

İlk olarak korunmak ve barınmak amacıyla ortaya çıkan mekânlar aidiyet kavramını da beraberinde getirmiştir. Aidiyet kavramıyla birlikte insan, kim ve nereye ait olduğunu sorgulamaya başlamıştır. Bu bağlamda belli bir sınırı içeren bir yapı olarak ele alındığında mekân kavramı, iç ve dış olmak üzere ikiye ayrılır. İç mekanlar: özel alanı ve mahrem olanı (özel olan mahremiyeti doğurmuştur) temsil ederken, dış mekânlar da kamuya açık toplumsal mekânları temsil eder.

Mekân kavramı sosyolojik olarak incelendiğinde, mekân algısının toplumdan topluma, kültürden kültüre ve zamanla farklılık gösterdiği, dönüştüğü görülür. Yani mekân özü itibarıyla canlı ve değişken bir şeydir. Mekânın toplum ile etkileşimini sorgulayan Henri Lefebvre, mekânı bütünlüklü bir biçimde ele alıp, mekânın daha önceki düşüncülerden farklı olarak toplumsal yönüyle de ilgilenmiştir. Mekân kavramının yakın zamana kadar geometrik kavramdan başka bir şey çağrıştırmamasından öte, yalnızca matematik biliminden kaynaklandığının genel bir kanı olduğunu düşünen Henri Lefebvre (2016: 33), toplumsal boyutunun hiç düşünülmediğini ifade etmektedir.

Uzun bir felsefi hazırlık sürecinden geçen mekân kavramının özgürleşmesinin oluşumunda Descartes belirleyici bir evre olarak görülmüştür. Mekânın ve zamanın kategorilerin parçası olduğunu düşünen Aristotelesçi geleneğe Descartes tarafından son verilmiştir. Aristotelesçi gelenekte zaman ve mekân hissedilir olguların adlandırılmasını ve sınıflandırılmasını sağlamaktaydı. Henri Lefebvre'ye göre mekân, kartezyen akılla birlikte mutlak olanın alanına girmiştir. Mekân özne karşısında nesnedir. Descartes'ın ardından gelen filozoflar -Spinoza, Leibniz, Newtoncular- mekân sorununu, -Kant'ın eski kategori mefhumunu değiştirip tekrar ele almasına dek- tanrısal öznitelik ya da bütün var olanların içkin düzeni olup olmadığı şeklinde ortaya koymuşlardır. Lefebvre, bilginin aracı olan mekânın Kant'a göre bilincin aporiori'sine, içsel ve ideal olduğu için aşkın dolayısıyla da kendi içinde kavranılmaz yapısına bağlı olduğunu ifade etmektedir. Lefebvre, tüm bu gelişmelerin mekân felsefesinden mekân bilimine geçişte etkili olduğunu ileri sürmektedir (Lefebvre, 2016: 33-34).

Lefebvre, ardından modern anlamda matematikçilerin geldiğini ve bu matematikçilerin mekânı ele geçirip burayı kendi mekânları yaparlarken aynı zamanda paradoksal biçimde bir belirsizlik icat ettiklerini ileri sürer. Matematik ile fiziksel toplumsal gerçek arasındaki ilişkide bir uçurum açılmaktaydı. Lefebvre (2016: 34), bu sorunsalı ortaya çıkaran matematikçilerin çözümü tekrar filozoflara bıraktıklarını ve “Böylece mekân, felsefi bir geleneğin -Platonculuğun-, kategoriler doktrinine karşı çıkardığı şey oldu (ya da yeniden böyle oldu): “Zihinsel bir şey” (Leonardo da Vinci)” sözleriyle ifade etmektedir.

Lefebvre'ye göre “Felsefi-epistemolojik kökenli mekân fetişleşir ve zihinsel mekân, fiziksel mekânla toplumsal mekânı kapsar” (2016: 37). Teorik pratik, zihinsel bir mekân doğurur. Sırası geldiğinde bu zihinsel mekân da toplumsal pratikten farklı teorik pratik yeri olur. Zihinsel mekân (epistemoloji filozoflarının ve matematikçilerin mekânı), zihinsel, fiziksel, toplumsal terimleri arasındaki uçurumları Lefebvre'ye (2016: 38) göre iyice açar.

Henri Lefebvre (2016: 56), zihinsel mekândan ayrı olarak tanımladığı toplumsal mekânın toplumsal bir ürün olduğunu ileri sürer. Üretim aracı olmanın yanında mekân aynı zamanda bir denetim, dolayısıyla tahakküm ve güç aracıdır.

Toplumsal ilişkileri içeren toplumsal mekân, zihinsel ve fiziksel mekânla artık örtüşmediğinde, kendi özgüllüğünü ortaya koyar (Lefebvre, 2016: 57).

Lefebvre toplumsal ürün olan mekânı üç içerim olan, mekânsal pratik (algılanan), mekân temsilleri (tasarlanan), temsil mekânları (yaşanan) olarak ele alıp tartışmaktadır. Bunları şu şekilde tanımlamaktadır:

“Üretimi ve yeniden-üretimi, nispi bir bağlılık içinde sürekliliği sağlayan her toplumsal oluşuma has özgül yerleri ve mekansal kümeleri kapsayan *mekansal pratik*. Bu bağlılık, toplumsal mekan ve herhangi bir toplumun her üyesinin mekanıyla ilişkisi açısından, hem belli bir *yeterliliği* hem de belli bir *performansı* gerektirir.

Üretim ilişkilerine, bunların dayattığı “düzene” ve dolayısıyla, bilgilere, işaretlere, kodlara, “cephesel” ilişkilere bağlı *mekan temsilleri*.

Toplumsal yaşamın yasadışı ve yeraltı tarafına bağlı, aynı zamanda, muhtemelen mekan kodu olarak değil, temsil mekanlarının kodu olarak tanımlanabilecek sanata da bağlı karmaşık sembolizmleri (kodlu ya da kodsuz) temsil eden *temsil mekanları*” dır (Lefebvre, 2016: 63).

Aynı zamanda Lefebvre (2016: 74) bu üç momenti (algılanan, tasarlanan, yaşanan) tartışırken kendi aralarındaki ilişkileri ne basit ne de istikrarlı bulur.

Dolayısıyla mekân, bir kavram olmaktan öte yaşamın içinde vazgeçilmez bir olgu olarak yer alır. Tarihsel sürecin beraberinde getirdiği belleği muhafaza eder ve geleceğe dair bir güvence vaat eder. Geçmiş-şimdiki ve gelecek zamanın tezahüründe biçimlenir ve anlam kazanır.

1.2. Cinsiyet Kavramı

Etimolojik kökeni Arapça olan cinsiyet kavramı, “cins” kelimesinden türemiştir. Cinsiyet kelimesinin anlamı dişi veya erkek olma durumunu ifade eder. Bir başka tanıma göre “ ‘Dişi’ ve ‘erkek’, özel bir tür üreme sisteminde ortaya çıkan biyolojik kategorilerdir” (Connell, 2017: 109).

Cinsiyet kavramını açıklarken toplumsal cinsiyet kavramına da değinilecektir. Çünkü toplumsallaşma sürecinden sonra biyolojik cinsiyet yerini toplumsal cinsiyete bırakırken

kadın erkek olma durumu fizyolojik farklılığı ifade etmekten ziyade artık toplumsal olarak yüklenen görevlerle ifade edilmeye başlanmıştır. Tarih boyunca şekillenen toplumdaki kadın ve erkek arasındaki görev dağılımları, cinslerin konumları ve buna sebep olan etkenler sorunsallaştırılıp toplumsal cinsiyet kavramı altında toplanmıştır. Toplumsal cinsiyet kültürel olarak üretilip öğrenilmiştir ve bu yüzden zaman içinde değişebilir bir durumdur.

Toplumlar kadın ve erkeğe cinsiyetlerine göre roller ve görevler vererek onları iki farklı kalıba sokmuş ve birbirine indirgenemez bir fark yaratmıştır. Başka bir deyişle “Bazı davranışları kadın davranışı olarak adlandırırız ve bu şekilde adlandırılana mesafe almak, ondan ayrılmak, onu yadsımak için erkek kategorisi çıkar ortaya. Kadın olarak adlandırılarak var edilen bedenlere yasak bir erkeklik alanı, erkek olarak var edilen bedenlere de yasak bir kadınlık alanı oluşur böylece” (Direk, 2016: 282) de diyebiliriz.

Kadın ve erkek rolleri, oturma, kalkma, konuşma, dinleme, düşünme, yazma, çalışma, sevmek gibi birçok gündelik davranış biçimlerinde birbirinden farklılıklar gösterirken, kadınlar erkeklere göre her alanda daha çok sınırlandırılmış durumdadırlar. Çünkü kadınların bu rolleri nasıl gerçekleştirmiş oldukları, onların “kadınlığının” ölçüsü olarak belirlenir. Ataerki toplumlarda ahlak kadın üzerinden kurulurken erkek için durum farklıdır. Bu sebepten dolayı kadın, toplum denetimi dışında, kendi kendinin de sıkı bir denetimcisi olmak durumunda bırakılmıştır. Aynı zamanda kadın ve erkek arasındaki rol farklılıkları mekânların cinsiyetlere göre şekillenmesinde de etkili olmuştur. Doğurganlığından dolayı kutsanan kadın özel alan kabul edilen evle sınırlandırılırken kamusal alanlar erkeklerin rahatça var olabilecekleri yerler olmuştur.

Luce Irigaray’a göre cinsiyet ne biyolojik ne de toplumsal bir kategori değil ama bu ikisi arasındaki çizgide yer alan dilsel bir kategoridir. Ona göre erkekler tarafından şekillenmiş olan dil, cinsiyetleri tanımlarken farklılıklar gösterir.

Irigaray, felsefenin, kadını ve onun kadınsı niteliklerini olumsuz terimlerle “Kadın edilgendir, arzuludur, fizikseldir, edepsizdir, anlaşıl mazdır, aşırıdır, eksiktir, düzensizdir, taklitçidir, hayalcidir, erişilmezdir, ipe sapa gelmezdir ya da unutulmuştur” fakat erkek öznenin olumlu terimlerle “Erkek etkindir, akıl yürütür, aydındır, nettir, edeplidir, tamdır,

özerktir, tekildir, sabittir ve kendi kendini belirler’’ ifade edildiğini belirtir (Rawes, 2017: 18).

Tarih boyunca kadın ve erkek cinsiyetleri açısından metafizik, psikanaliz, felsefe ve sanat gibi farklı disiplinlerin konusu olmuş ve anaerik dönemden günümüz ataerik toplumuna değin kadın ve erkek birçok tanıma girmiştir. Ama çoğunlukla bu disiplinler erkeği kadından daha üstün görmüş ve erkeği olumlu ifadelerle tanımlarken kadını olumsuz ifadelerle tanımlamışlardır.

Psikanalizin kurucusu olan Freud, kadın ve erkek arasındaki farkı iki kavramla açıklar. Bu kavramlar Oidipus ve kastrasyon kompleksidir. Freud’ a göre fallik evrede ortaya çıkan Oidipus kompleksinde, kız çocuğu erkek cinsel organı olmadığını fark etmesiyle birlikte dehşete düşer ve bu yokluğun sebebinin kendisine erkek cinsel organı vermeyen annesi olduğunu düşünerek ona olan sevgisini yitirip ondan nefret etmeye başlar. Erkek cinsel organı olan babasının bu yokluğu telafi edebileceği düşüncesiyle kız çocuğu babaya doğru yönelmeye başlar. Erkek çocuk ise kız çocukta erkek cinsel organı olmadığını fark edince bunun kendisinde de yok edilebileceği kaygısına kapılır ve kastre edilmeyi anneye ilişkilendirerek annesine olan sevginin babası tarafından cezalandırılması sonucunda meydana geleceğini düşünür. Erkek çocuk annesine karşı olan sevgisini başka kadına yönelterek aşar. Kız çocuk ise ilerde çocuk sahibi olsa bile eksikliğinden kurtulamaz. Freud’ a göre asıl olan erkektir, yani erkek cinsel organı olandır. Kadın ise erkek cinsel organı arzusuyla var olan “eksik erkek”tir (Durudoğan, 2014: 53-54).

Lacan da Freud gibi Oidipus ve kastrasyon kompleksleri üzerinde durur ve bunları ifade ettikleri anlamlar üzerinden açıklar. Bir başka deyişle Lacan’ a göre asıl konu erkek cinsel organının ne ifade ettiğidir. Erkek çocuk kastre edilmemek için annesinden uzaklaşır ve Oidipus kompleksinden kurtulur. Ama burada korkulan babanın maddesel varlığı değil babanın temsil ettiği anlam yani dil ve kurallardır. Kız çocuğu ise bu kompleksten hiçbir zaman kurtulamaz. Lacan’ a göre kızın arzusunun ifade ettiği gösteren olan hayali erkek cinsel organı ve onun temsil ettiği güçtür. Ona göre kadın simgesel olarak ifade edilemeyen eksikliktir (Durudoğan, 2014: 54-57). Bu psikanaliz kuramlardan da anlaşılacağı gibi erkek merkezli algıdan kadın dışlanan taraftır.

Irigaray erken dönem çalışmalarında erkek cinsiyetini tek cinsel organla bağlantılı olarak tanımlarken kadını ise tek bir cinsel organla sınırlandırmaz. Bunun nedeni Irigaray' a göre kadın çoklu uyandırılma, dokunma ve arzu bölgelerine sahiptir: “*en azından iki* (dudağın) teması. (...) *Kadın ne birdir ne de iki*. Kesin konuşmak gerekirse, bir kişi olarak da iki kişi olarak da belirlenemez. Her yeterli tanıma direnir ” (Rawes, 2017: 20-21). Irigaray biyolojik cinsiyetin (yani biyolojik organların) mekânla ilişkisi olduğunu ifade eder. Bunun sebebi biyolojik ve fiziksel deneyimlerin iç mekân ve dış mekânın oluşumunu şekillendirdiğini düşünmesidir (Rawes, 2017: 20-21).

1.2.1. Toplumsal Cinsiyet ve Kadın

Toplumsal cinsiyet kavramı, biyolojik olarak cinsiyet farklılığını tanımlamaktan öte toplumsal ve kültürel olarak şekillenen kadın ve erkek rollerini, iktidar ilişkilerini tanımlar.

1930' lu yıllarda akademik düşüncede “toplumsal rol” kavramı ortaya atılmıştır. 1940' lara gelindiğinde ise “cinsiyet rolü”, “erkek rolü” ve “kadın rolü” terimleri sık sık kullanılmaya başlanmıştır. Bu yıllarda cinsiyet farklılığı literatürü giderek rol başlığı altında toplanmaya başlanmıştır (Connell, 2017: 61).

Robert W. Connell' a (2017: 62-63) göre yüzyılın ortasına gelindiğinde Mead, Talcott Parsons, Simone de Beauvoir'ın önemli çalışmalarıyla birlikte toplumsal cinsiyete dair analizler çağdaş biçimini almıştır. Bu üç teorisyen benimsedikleri görüşlerini cinsiyet rolleri veya toplumsal cinsiyet rolleri içeriğinde kavranan iş bölümü analiziyle bütünleştirmişlerdir. Diğer teorisyenlerden farklı olarak Beauvoir, ilişkilerdeki iktidar boyutuyla da ilgilenmiştir.

Beauvoir, 1949 tarihinde yazdığı *İkinci Cins* kitabında kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi erkeklerin kadınlara hükmetmesi teması üzerinden açıklamaya çalışmıştır. Daha sonraları Beauvoir'ın bu kitabı feminizm kuramında önemli bir kaynak olmuştur. Özellikle de “Kadın doğulmaz, kadın olunur” sözü biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımı yapması yönünden önemli olarak görülmüştür. Yani kadınlık, tarihsel, toplumsal ve kültürel koşulların ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Doğal bir yazgının sonucu olmamakla birlikte değişebilir bir durumdur (Direk, 2018: 211).

“...kadın erkek neye karar veriyorsa ondan başka bir şey değildir; ona ‘cins’ (sex) adı verilmiştir, erilin onu özü itibariyle cinsiyetli bir varlık olarak gördüğü anlamına gelir bu; erile göre kadın cinstir, yani mutlakta cinsten başka bir şey değildir. Erkeğe göre belirlenmiş ve farklılaştırılmıştır; o özün özsel olmayan yüzeyidir. Erkek Öznedir; Mutlak’tır. Kadın Başkadır/ Ötekidir” (Direk, 2018: 40).

Beauvoir’a göre kadın, erkek tarafından mutlak başka olarak kurulmuştur. Kadın doğurganlığından dolayı erkek tarafından hem korkulan hem de yüceltilen bir varlık olmuştur. Yerleşik tarıma geçilmesiyle birlikte erkek doğaya hakim olmaya başlamış ve doğayla bütünleştirdiği kadını da kontrol altına alınması gereken bir varlık olarak görmüştür. Zamanla da eril güç tarafından denetim altına alınan kadın evle sınırlandırılarak ona biçilen rolleri yerine getirmekle yükümlü hale gelmiştir. Kadını edilgen bir konuma sokan anlayışta dikkat çekense kadının da eril güç karşısındaki kabullenişidir. Bu kabullenişle de kadın toplumdaki rolünü yüzyıllarca devam ettirmiştir.

Yaradılış hikayesindeki betimlemeye göre Tanrı, kadını Adem’ in kaburga kemiğinden yaratmış ve böylece onu ikincil konuma itmiştir. Erkeğin kadına göre üstünlüğü bu hikayeye birlikte kutsal olarak da onaylanarak asırlar boyunca sürecek olan eril bir üstünlüğe dönüşmüştür. Bir başka kutsal hikaye ise Adem ve Havva’ nın cennetten kovulmasıdır. Adem’i yasaklı elma yemeye ikna ederek cennetten kovulmalarına yol açan kadın ilk günahın işlenmesine sebep olmuştur. Yunan mitolojisinde de ilk günahın sebebi yine bir kadın figür olan Pandora’ dır. Pandora’ nın suçu ise açmaması gereken kutuyu açarak içinde hapsedilmiş kötülüğün serbest kalmasına yol açmış olmasıdır. Tıpkı Havva gibi o da böylece insanlığı yok edilemeyecek bir felakete sürüklemiştir (Caner, 2017: 75-79).

Bu hikayelerden de anlaşılacağı gibi kadın tarih boyunca ikincil, baştan çıkarıcı, günahkar olarak yerini almıştır. Beauvoir’ın ebedi dişi mitine göre ise kadın,

“hem tapılacak bir ilah hem de bir hizmetçidir, hem kutsal hem de iğrençtir, tabunun ta kendisidir, hem yaşamın kaynağı hem de karanlık bir güç; hakikatin ilksel sessizliği ve yüzeysellik, yapaylık, dedikodu, bir şeyi olmadığı gibi gösteren ve gizleyendir; sağaltıcı ve büyücü, erkeğin avı ve onu felakete götüren baş belasıdır. Erkeğin olmadığı fakat sahip olmayı arzuladığı, “yadsınması ve varoluş sebebidir””(Direk, 2018: 71).

Diğer yönden eril hakimiyetin biçimlendirdiği toplumda ahlak ve iffet olgusu, kadının cinselliği ile ilgilidir. Dinlerde karşılaşılan kadının kutsallığı üzerine ortak algı bekaretine bağlanırken, iffet ise, kadının toplumca onaylanmış sınırların dışına taşmadığı taktirde sahip olduğu bir şeydir.

Kısacası; kadın her ne kadar arkaik kültürde kutsanan bir geçmişe sahip olsa da, biyolojik farklılıklarından ve doğurganlığı gerekçe kabul edilerek, birçok toplumda ikincil bir konuma yerleştirilmiştir. Ayrıca, modern toplumlar kadının haklarını yasal düzeyde erkekle eşit kılssa da kadın, eril hegemonyanın kontrol edilmesi gereken ‘öteki’si olarak toplumda varlığını değiştirmeden devam etmektedir. Kadının modern toplum içindeki kazanılmış özgürlüğü de patriarkal tahakkümün sömürü sınırlarını genişletmesine ve onu kapitalizmin metasına dönüştürmesine olanak sağlamıştır. Böylelikle eril hegemonya her türlü toplumsal dönüşümde yine kazanan olmuştur.

1.3. Beden- Cinsiyet ve Mekân İlişkisi

Toplumsal yaşamlarda mekânların rolü, tarih öncesi dönemden günümüze değin ihtiyaçlara ve toplumsal yapıya ve coğrafi koşullara göre belirlenmiştir. Yerleşik hayata geçişle birlikte sınıflandırılan bu mekanlar, bireyleri denetlenebilir ve yönetilebilir kılmıştır. Temelinde özel ve kamusal olarak ayrılan bu mekânlarda, özel mülkler mahremiyet alanları olarak şekillenirken, kamusal alanlar kendi içerisinde kullanım amacına göre farklılıklar göstererek sınıflandırılmıştır. Ortak yaşam alanlarının dışında iktidarın sahiplendiği mekânlar da güç ve otoritenin simgeleri olmuşlardır. İktidarın toplumu yönetim biçimlerine bağlı olarak ortaya çıkan toplumsal sınıflar ise, mekânların kimliklerine göre davranış biçimlerini şekillendirmişlerdir.

Tüm bu mimari yapıların insan bedenleri arasında bir ilişkisi vardır. Mimari yapılar, kentin kamusal kimliğini kurarken aynı zamanda kişilerin kimliklerini de biçimlendirmektedir.

“Mekân ve beden arasındaki ilişkiye bakarken unutulmaması gereken diğer bir nokta, mekânların birer iktidar aracı olarak nasıl işlev gördüğü. Mekân, çeşitli düzenlemeler yoluyla belirli iktidar biçimleri kuran ya da var olan iktidar biçimlerini güçlendiren bir araç. Özellikle de devletin kendini mekân üzerinden nasıl ürettiği, bedenleri belirli noktalara yerleştirerek iktidarını nasıl örgütlediği üzerine düşünmek mekân ve iktidar arasındaki ilişkiyi epey anlaşılabilir kılıyor” (Zengin, 2017: 265)

Güç, iktidar ve yücelik; mimari formlarda dikey formla özleştirilmiştir. Antik dönem tapınaklarından, günümüz ibadethanelerine, saraylardan kulelere, gökdelenlere kadar geniş bir çeşitliliğe sahip bu mimari yapıların dikey formu eril gücün temsilcileridir.

“Gökdelenlerin, kamusal yapıların ve özellikle devlet binalarının gururlu dikeyliği, görselin içine fallik, daha doğrusu fallokratik bir kibir katar; kendini teşhir eder, gösterir, fakat bunu, her seyircinin bu yapıdaki otoriteyi fark etmesi için yapar. Dikeylik ve yükseklik, şiddete muktedir bir iktidarın mevcudiyetini her zaman mekânsal olarak ortaya koyar” (Lefebvre, 2016: 122)

Mekânı üstyapının koşulu ve sonucu olarak gören Henri Lefebvre’ye (2016: 110) göre, “Devlet ve onu oluşturan kurumların her biri, bir mekân varsayar ve bunu kendi ihtiyaçlarına göre düzenler. Dolayısıyla, mekân, kurumların ve bu kurumların tepesinde bulunan devletin önsel “koşulu”ndan başka bir şey değildir”. Devleti ve daha geniş bir çerçeveden bakıldığında küresel pazarı yönetenin eril olduğu kabul edildiğinde, mekânların cinsiyetleşmesi ve dikeyliği ile yüceltilmesi, toplumsal hiyerarşinin işleyişi açısından geleneksel algının muhafaza edildiği görülmektedir.

“Mimarlık, iktidarla ilişkisi bağlamında sorunlaştırılırken, erkek aklın doğayı denetim altına alma girişimlerinin en incelikli alanlarından biri olarak her zaman öne çıkar. Mimarlığın tahkim etmek, yerleştirmek, sıradüzene sokmak, düzenlemek, denetlemek, sınırlamak, hiyerarşik hale getirmek, çizgiselleştirmek, anıtsallaştırmak, aşkınlıştırmak, erişilmez hale getirmek, kalıcılaştırmak, dayatmak, olağanlaştırmak gibi fiillerle – ve daha sayılamayacak kadar çok olan benzerleriyle- tanımlanabilecek marifetlerinin yanı sıra, militer köklerle veya askeri faaliyetlerle bağdaşıklığı, benzerliği, ortaklığı da göz önüne alındığında, öteki sanatlardan çok daha eril bir mesleki etkinlik olduğu -bu tespitin arkasından- daha anlaşılır hale gelir” (Şentürk, 2017: 38).

Eril gücün karşısında birçok toplumda ikincil anlamda bir yere sahip kadın imgesi, tarih boyunca iktidar tarafından kontrol edilmesi gereken bir olgu olarak sorunsallaştırılmıştır. Üremeye bağlı yetilerinden dolayı içe kapanmaya mecbur bırakılan kadın, korunmaya muhtaç, aciz bir varlık olarak görüldüğü gibi, düzen bozucu, yıkıcı olabilen ve kutsansa

bile o potansiyeli içinde barındırabilen şeytansı bir varlık olarak da kabul edilmiştir. Fizyolojik farklılıklarından dolayı kontrol altında tutulmasını gerekli gören eril güç, kadın bedeni üzerinden politikalar üretmiş ve birçok ahlaki yapıyı kadın bedeni üzerinden formülize etmiştir. Dolayısıyla korunmasını da mahremiyet ile sağlamıştır.

Ataerkil yapı içinde şekillenen toplumda kadın, “iyi kadın” ve “kötü kadın” olarak kategorize edilerek cinselliği kontrol altına alınmaya çalışılmaktadır. Yani kadından beklenen her zaman için bedenini ve cinselliğini denetim altında tutarak toplumun onayladığı biçimde düzenlemesidir. Bu durum erkek egemen sistemin git gide derinlere işlemesine yol açarken kadın cinselliğinin ise saygın olan ve olmayan kadın olarak kesin çizgilerle çizilip ayrılmasına sebep olmuştur.

“Dişi olmak gibi biyolojik bir durumu, kadın olmak gibi sosyal bir duruma dönüştüren ve ona edilgen olmayı öğreten toplumdur” (Akal’dan alıntılan Caner, 2017: 16). Başka bir deyişle “Erkek, kadın üzerinde sürdürdüğü hegemonyanın yetkisini, iktidarın “yönlendirme gücü”nden etkilenmiş toplumun kendisinden alır” (Caner, 2017: 19).

Doğurganlığından dolayı kadın, erkek tarafından hem kutsal sayılarak saygı görmüş hem de ondan korkularak cinselliği her daim denetlenmiştir. “Dişil bedene yüklenen şeytani anlamlar, toplumsal cinsiyette kadının ikincil konumunu güçlendirdiği gibi, kadın üzerindeki cinsel baskının daha da yoğunlaşmasına neden oldu” (Caner, 2017: 82). Ataerkil toplumlarda kadın bu yüzden kapalı alana ait olarak kabul görmüştür. Bu toplumlarda ev dişil, sokaklar ve kamusal alanlar eril olarak hissedilir. Kadın eril iktidar tarafından ev işleri ve çocuk bakımıyla sınırlandırılmış bir figür haline gelirken erkek de kültürün yaratıcısı olmuştur. Beauvoir’ın deyimiyle “Kadınlar süreğen olanla uğraşırken, aşkınlık erkeklerin tekelindedir” (Bora, 2017: 67). Yani kadın, yeni olarak hiçbir şey yaratamaz hep birbirini tekrar eden bir kısır döngünün içine girmiş olur.

“Uygarlık, istisnasız olarak ataerkil toplumun yaşam alanı bulduğu bir tarih olarak şekillenecekti” (Caner, 2017: 28). Bu yaşam alanları da kendi cinsiyetlerini hakimiyetleri doğrultusunda belirleyecektir.

Kadın için ev içiyle sınırlı yaşam, yerleşik toplumsal düzenin devamlılığı için elzem bir gerekliliktir. Bedensel acizliği gereği de korunması gerekliydi. Tüm bu etmenlerin dışında kadının zekasına yönelik olumsuz düşünceler de, onu sınırlı alanlara mahkum etmiştir.

“Bütün tarihsel toplumlar kadınların önemini azalttılar ve kadınlığın etkisini sınırlandırdılar. Yunanlarda bu etkinlik, kocanın mülkü olan, onun tarafından ekilen bir tarlanın verimliliğine indirgenir; yeri, evin içi olarak belirlenmiştir: sunağın, ocağın etrafı; yuvarlak, kapalı ve sabit mekan olan omphalos’un etrafı, karanlık çukurun son izi olan fırının etrafı. Toplumsal statü de sembolik ve pratik statüyle aynı kısıtlamayı takip ettiğinden, bu iki veçhe mekansallık (mekansal pratik) içinde birbirinden ayrılamaz görülür” (Lefebvre, 2016, 259)

Tarihselliği süresince toplumu organize eden yaşam modelleri mimari ile görünürlük kazanmıştır. Kent kültürlerinin şekillendirdiği bu mekanlar günümüzde, gökdelenlerin, plazaların, iç içe geçmiş iş merkezlerini eril bir güç göstergesine dönüştürmekte diğer yandan şehrin kaotik yapısından arındırılmış sterilize edilmiş ve dişileştirilmiş yeni yaşam modelleriyle de alternatif kapital bir pazar alanı yaratılmaktadır. Lefebvre’nin yukarıda bahsettiği kadınla özdeşleşen ve aileyi temsil eden ocak kültü, inşaat sektöründe günümüzde medya aracılığı ile toplumsal algı yaratılarak, aile olarak mutlu olmanın tek yolu olarak pazarlanmaktadır. Tüm bu pazarlama stratejilerindeki ortak özellik de baba-anne-çocuk figürleri üzerinden ataerkil aile yapısını yani eril hâkimiyetin garantisini vermiş olmalarıdır.

1.3.1. Kamusal Mekân – Özel Mekân

Özel ve kamusal alan kavramları geçmişten günümüze dek toplumsal gelişmeler ve değişimler nedeniyle farklı şeyler ifade etmiştir. İlk olarak özel/kamu ayrımı Antik Yunanda oikos/polis ikiliği olarak ortaya çıkmış ve kesin sınırlarla birbirlerinden ayrılmıştır. Oikos kadın, çocuk ve kölelerin bulunduğu mahrem bir alanken, polis kamusal etkinliğin ve yabancı olmayan özgür erkeklerin karar verme alanıdır (Habermas, 2003: 60).

17. yüzyıldan itibaren ise toplumsal yaşamın bir kamusal ve bir de özel tarafı olduğu düşüncesi Batılı siyasal düşüncede merkezi bir yer tutmaya başlamıştır. Liberal siyasal düşüncede iki farklı alana karşılık gelen kamusal- özel alan ayrımı, geniş anlamda devletin alanı/ toplumun alanı, dar anlamda da ev alanı/ ev dışı alanı ifade etmektedir (Bora, 2004: 529). Sennett’ e göre ise 17. Yüzyılın sonlarına doğru “kamusal” herkesin denetiminde olan bir alanı ifade ederken, “özel” ise kişilerin ailesi ile yakın çevresinin oluşturdukları korunaklı bir alanı ifade etmekteydi (Sennett, 2010: 32).

Sanayi devrimiyle birlikte kent yaşamına duyulan ilgi yeni yaşam modellerini de beraberinde getirmiştir. Tarım kültürüne nazaran kent yaşamında kamusal ve özel alanın sınırları daha da belirginleşmiştir. Sanayileşen kentlerde kadının görünürlüğü artmaya başlamıştır. Ancak bu durum, eril gücün otoritesini sarsıcı bir tehlike olarak görülmüştür. Kadının kamusal alanda tehlikelere açık korunması gereken aciz varlığı onu eve kapatılması için yeni gerekçelerdendir. Bu gerekçelerin dışında dönemin ahlaki yaptırımları, kadını evin içinde “huzur” ortamında eşine sadık kutsal kadın rolünü oynamaya mahkum etmiştir.

Güç ve iktidar ilişkisi bağlamında ele alındığında kamusal ve özel mekânların cinsiyet kavramıyla doğrudan ilişkilendirildiği görülmektedir. Kamusal mekânlar eril mekân, özel mekân sınırları içinde yer alan ev de dişil mekân olarak tanımlanmaktadır. Kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıklar, mekânların kullanımıyla ilgili toplumsal mekân algısının cinsiyetleştirilmesine neden olmaktadır. Bunun nedenlerinden en önemlisi kadının doğurma yetisidir. Bu yetisinden dolayı kadın özel alanda çocuk bakımı ve ev işleriyle ilgilenirken kamusal alandan uzak, toplumsal iktidarın dışında kalmıştır. Erkekler ise kadınlardan farklı olarak her toplumda daha fazla iktidar ve güç elde etmiştir. Böylece toplumsal kurallar erkeklerin kendi belirlediği kurallara göre oluşmuştur. Otoriteyi elinde bulunduran erkek iktidar kendi egemenliğini her daim sürdürebilmek için kadın üzerindeki denetimi artırmış ve kadını mahrem alan sayılan özel alana ait bir figür haline getirmiştir.

“Erkek ile kadının alanları birbirinden kesin olarak ayrılmıştır; kadının özel alanı ile erkeğin kamusal alanı arasında kesin bir sınır vardır; özellikleri hem birbirine zıt olan hem de birbirini tamamlayan cinsiyet özellikleri “ontolojik temelde” kutuplaştırılmıştır. Çalışma hayatı ve “dünya” erkek işi, ev ve evcimenlik kadının

işidir; bu anlayış, dönemin bir özdeyişinde de görülür: “Devlet erkeğin, aile kadının” (Bock, 2004: 99).

Kadın ve erkek bedenleri üzerinden cinsiyetleştirilmiş mekanlar tarih boyunca, gücün ve iktidarın dayattığı algı ile biçimlenmiştir. Bu güç, kadının bedenini kontrol edilmesi gereken bir sorun olarak yaşamın merkezine almıştır. Çözüm de mekânların yarattığı fiziki sınırlarla giderilme yönünde şekillenmiştir. Bu sınır da kamusal ve özel mekân olarak hukuki kurallarla güvence altına alınmıştır.

Özel alan, fiziki anlamda net ve kesin sınırlar çizer ve bu sınırlar da mahremiyet olgusunu yasal dayanaklarla beraberinde getirir. Mahremiyet olgusu da özel alanı korunması gereken ve kendi kurallarını belirleyen ayrıcalıklı bir yapıya büründürür. İç ve dış ayrımını belirlediği sınırların dışında mahremiyet mekâna aidiyetlik kazandırır. Bu aidiyetlik de mülke sahip olanı, olmayandan ayırır ve ötekiyi mekânın dışında tutar.

BÖLÜM 2: SANAT TARİHİNDE MEKÂN-FİGÜR İLİŞKİSİNDE CİNSİYETÇİ YAKLAŞIMLAR

Mekânın kavramsal tanımı disiplinlere göre farklılık göstermekte ve çok yönlü olarak ele alınmaktadır. Sanat alanında da karşılığı ele alınış biçimine göre değişkenlik gösterir. Resim sanatında mekân olgusu öncelikle yüzeyin iki boyutlu fiziksel yapısıyla ilgilidir. Bu iki boyutlu yüzeyi kapsayan kompozisyonun meydana getirdiği öğelerin bir aradalığı da mekânın belirleyicisidir. Keser (2009: 210) sanat terimleri sözlüğünde “kompozisyonu oluşturan figürlerin bir araya gelerek üçüncü boyut yanılsaması oluşturacak şekilde düzenlenmesi” şeklinde mekânı tanımlarken, Tanyeli (1997: 193) “resmin iki boyutlu olduğu gerçeğini aşmaya çabalamakla eş anlamlı gibidir” söylemiyle biçimsel açıdan resimsel mekânın oluşturulmasında yanılsamanın önemini vurgulamışlardır. Ancak bu tanımlamalar mekânın biçimsel açıdan bir fon ya da yer olmanın dışında anlamlar içerdiğini ve bu anlamların tarihsel süreç içinde değişkenlik gösterdiğini açıklamaya yetmemektedir.

Gündelik yaşamda mekân, toplumun sosyo-kültürel-ekonomik yapısına göre şekil alıp bir işlevselliğe sahip olmuştur. Tarihselliği içerisinde değişkenlik gösteren bu mekân algısının da hem biçimsel hem de içerik açısından sanata yansması kaçınılmazdır.

Bu bağlamda mekân, fiziksel olarak duyumsanabilen, imkân ve ihtiyaçlara karşılık verebilen, fiziki bir yere işaret olarak tanımlandığında; resim sanatına konu olmuş bu mekânlar genel yapısıyla iç ve dış mekân olarak ayrılabilir. Dış mekânlar doğa, köy, kasaba, şehir, kent, sokaklar, meydanlar gibi kamuya açık alanları kapsar. İç mekânlar da özel ya da kamusal mimari yapının iç yapısını kapsayan ve bir mülk değeri olan alanlardır. Ancak bu tanımlar mekânın mekânsal pratiğinin yanı sıra temsili yapısını da beraberinde getirmektedir.

“Temsil mekânları, yani mekâna eşlik eden imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan mekân... egemen olunan, dolayısıyla maruz kalan mekândır” (Lefebvre, 2014: 68). Burada söz konusu olan mekânın işlevselliğinin yanı sıra toplumsal imgelemi ile ilgilidir. Böylelikle mekân, fiziksel bir yapı olarak ele alınmanın ötesinde zihinsel ve toplumsal

yanı da ön plana çıkmakta ve mekân zihinsel olarak üretilen bir şey olarak görülmektedir (Lefebvre, 2014: 74)

Sanatta mekân algısı da biçimselliğini temsili varlığı ile güçlendirir. Dini bir konunun ele alındığı uhrevi mekânların tanrısallığı temsil etmesi, kraliyetin gücünü ve otoritesini saray mekânı ve tahtıyla temsil etmesi, ya da Venüs'ün cinselliğini yatak odası gibi mahrem bir mekânda temsil etmesi gibi sayısı çoğaltılabilecek bir çok örnek, mekânın temsili rolünü ortaya koymaktadır. Batı resim sanatı tarihi süresince kompozisyonları oluşturan temsil mekânlar da dikkat çeken güç ve otoritenin dışında cinsiyetçi yaklaşımlardır. Kompozisyonların içerisinde yer alan figürlerin cinsiyetleri ve bu cinsiyetlerin toplum içerisindeki rolleri göz önüne alındığında, izleyenin algısında resim mekânı eril ve dişil mekân olarak temsili bir anlama bürünmektedir. Kullanım amaçlarına göre gündelik yaşamda da karşılığı bulunan bu yaklaşım mekânları, eril ve dişil olarak temsiliyetlerini çoğullandırmaktadır. Mekân içerisinde yer alan imgeler ve semboller aracılığı ile de mekân salt bir yer olmaktan çıkıp, tarihsel bir bellek yaratarak, mekânların cinsiyetlerini sanat aracılığı ile görünür kılmaktadır.

Toplumsal açıdan ele alındığında mekânların eril ve dişil olarak ayrılması gibi sanat da tarih boyunca ele aldığı yaklaşımlar çerçevesinde cinsiyetçi bir tavır göstermiştir. Güç ve otoritenin temsili olarak kabul edilen birçok büst ve portrede olduğu gibi birçok kamusal mekânları, sarayları, şatoları, savaş sahnelerini konu alan birçok sanat eseri eril bir gücün görünürlüğü üzerine biçimlenirken, yatak odası ve mutfak, ev içi gibi kadınla özdeşleştiren mekânlarda dişinin kutsallığı ya da cinselliği üzerine biçimlenmiştir. Mekânların cinsiyetleşmesinin ilk örneği olarak mağara resimleri kabul edilebilir.

2.1. Eril Mekânlar



Resim 1: Lascaux Mağarası, Fransa

Kaynak: <https://www.otuzbeslik.com/yazilar/tarih-oncesinden-neolitik-caga-sanat-yolculugu>

Tarih öncesi ilk insanlar dışarıdaki tehlikelerden korunmak için sığındıkları mağaraları sahiplenerek içselleştirmişlerdir. Böylece mağara tarihte iç ve dış ayrımını yapan ilk mekân olmuştur. Doğurma yetisinden dolayı kadın içe dönük bir yaşam sürmüş erkek de beslenme ihtiyacını karşılamak için avcılık görevini üstlenmiştir. Anne rahminin korumacı görevini gören mağara bir taraftan dişilleşirken bir taraftan da erkeğin çizdiği dıştaki hayatı temsil eden av resimleriyle de erilleşmektedir. Toplumsal cinsiyetin olmadığı bu dönemde bile, bu resimler aracılığıyla toplum içindeki erkeğin rolü ve gücü tescillenmiş olmaktadır.

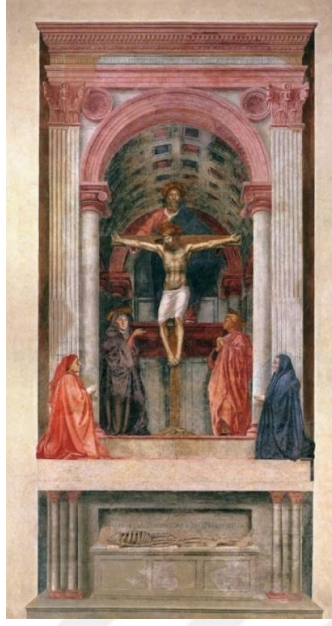


Resim 2: Ambrogio Lorenzetti, *İyi Yönetimin Kentteki Etkileri*, 1338-39, fresk, Palazzo Pubblico, Siena, İtalya

Kaynak: <http://www.sanalbasi.com/yeriniz-mi-dar-6531240>

Eril mekâna verilebilecek diğer bir örnek ise; İtalya'nın Siena şehrinde Palazzo Pubblico yani belediye binasında yer alan Ambrogio Lorenzetti'nin fresk serisidir. Bu freskler şehir yöneticilerinin adaletli davranmaları gerektiğini anımsatmak için yapılmıştır. Beklenen ölçüde davranışları, alegorik bir dille iyi ve kötü üzerinden anlatılmıştır. Bu fresk ise iyi yönetimin şehir ve ülke üstündeki etkilerini konu almaktadır. Bu duvar resminde Lorenzetti iyi yönetimin sonuçlarını överek, Siena'yı iyi insanların yönettiğini ve bu insanların refah içinde olduklarını betimlemektedir. Bu şehir dikkat çeken bir mimariye, mutlu olan insanlara sahip olan hareketli bir şehirdir. İnsanlar hem çalışmakta, hem öğrenmekte hem de eğlenmektedirler. Ön planda dans eden kadınlar dikkat çekmektedir. Bu iyi yönetim dolayısıyla barış içinde olduklarını simgelemektedir. Lorenzetti'nin "İyi Yönetimin Kentteki Etkileri" adlı duvar resminde her şey uyum içindedir. <http://www.khanacademy.org.tr/video.asp?ID=8480>

Güç ve otoritenin erkek olduğu kabul edildiğinde resmin mekânını oluşturan kale eril bir mekâna dönüşmektedir. Bu eril gücün kontrol alanı da kale surlarının içiyle sınırlamaktadır. Eril gücün sunduğu bu korunaklı alan, kadınların ve çocukların da mutluluğunun teminatı olarak sembolize edilmiştir.



Resim 3: Tommaso Masaccio, *Kutsal Üçlü*, 1424-48, fresk, 667 x 317 cm, Santa Maria della Novella, Floransa, İtalya

Kaynak: <https://www.tarihlisanat.com/masaccio-kutsal-uclu-freski/>

Masaccio “Kutsal Üçlü” adlı yapıtında İsa’nın çarmıha gerilişini konu almıştır. Freskin tam ortasında Kutsal Üçlü Tanrı, Oğul İsa ve Kutsal Ruh betimlenmiştir. İsa’nın alt sağında Meryem solunda ise aziz Yahya yer almaktadır. Meryem’in bakışları, izleyici ve resim arasında bir ilişki kurulmasına yardımcı olurken sağ eli ile de dikkati merkezdeki asıl konuya çekmektedir. En altta sağ ve sol tarafta bulunan figürler ise freskin başışçılarıdır. Diz çökmüş bir şekilde dua eden bu figürler kutsal mekânın bir basamak altında resmedilmişlerdir. Freskte en dikkat çeken şey Masaccio’nun ustalıklı bir şekilde yapmış olduğu perspektiftir. Sanatçı yapmış olduğu resimde perspektif yardımı ile mekâna üç boyutlu derinlik duygusu kazandırmıştır. Fresk o kadar gerçekçi resmedilmiştir ki ziyaretçiler ilk bakışta bunun gerçek bir mimari olduğunu sanmıştır. Bu resim hem üç boyutluluğun sağlandığı hem de kendi içinde uyumlu ışık gölge uyumu ile sistemli bir mekânın yaratıldığı ilk perspektif resim olmuştur. Masaccio bu nedenle Rönesans resminin öncüsü sayılmıştır (Krausse, 2005: 9). Bu ferskin sanat tarihi açısından öneminin dışında haç formu ile sembolize edilen İsa figürü eril tanrının (Tanrı birçok dinde olduğu gibi Hristiyanlıkta da erkek olarak kabul edilir) görünür kılınmasıdır. Bu durum da resmin mekânını erilleştirmektedir. Mekânın dikey kompozisyonu ve kompozisyonda yer alan sütunlar da bu algıyı güçlendirmektedir.



Resim 4: Paolo Uccello, *San Romano Savaşı*, 1450 dolayları, ahşap üzerine tempera, 182 x 320 cm, The National Gallery, Londra

Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2013/04/san-romano-savasi-the-battle-of-san-romano-uccello/>

Paola Uccello'nun üç bölümden oluşan San Romano Savaşı dizisinden bir tanesi olan bu resimde Floransa birliklerinin savaşı kazanmaları resmedilmiştir. Resim izleyiciyi gerçek bir savaş sahnesi olduğuna ikna etmekte zorlanıyor gözükmektedir. Bunun nedeni atların ve uzun mızrakları taşıyan şövalyelerin tahtadan oyuncaklarmış gibi izlenim vermeleridir. Aynı zamanda yere saçılmış kırık mızrakların ortak kaçış noktasına göre sıralanmış olmasıdır. Savaş alanının sahte gibi görünmesinde özellikle tercih edilmiş matematiksel yerleştirmenin etkisi vardır. Ama bütün bunların sebebi Uccello'nun perspektife duyduğu ilgidir. Sol tarafta rakursili bir açıyla yerde yatan savaşçı figür, farklı farklı açılardan atlar, yerlere saçılmış bir şekilde zırh ve mızraklardan Uccello'nun perspektifle ilgili bütün bilgisini bu resimde göstermeye çalıştığı anlaşılmaktadır (Gombrich, 2013:254-255).

Tıpkı mağara resimlerindeki av sahnelerinde erkeğin rolüne ilişkin avcı erkek figürler gibi bu savaş sahnesinde de savaşan ve koruyucu olan erkektir. Dolayısıyla erkeklerin mekânı olarak kabul edilebilecek savaş alanı bu resmin mekânını alımlayıcısının gözünde erilleştirmektedir.



Resim 5: Raffaello Sanzio, *Atina Okulu*, 1508-11, fresk, Vatikan, Roma

Kaynak: <https://ekstremlbilgi.com/sanat/raffaello-atina-okulu/>

Raffaello 1508 yılında papa II. Julius tarafından Vatikan’da papalığa ait çalışma ve kütüphane odalarını süslemekle görevlendirilmiştir. Çok kısa bir sürede yükselerek papa sarayı için baş sanatçı olarak görevlendirilen Raffaello’ya yardım etmeleri için çok sayıda hizmetine yardımcıları verilmiştir. Merkezi bir perspektifle betimlenmiş olan “Atina Okulu” resmi özgür bir tartışma ortamındaki sanatçı ve bilginleri tasvir etmektedir. Resimdeki hareketli figürler ağır ve anıtsal bir şekilde gözüken bu mimariye dinamizm kazandırmıştır (Krausse, 2005: 18).

Resmin içinde yer alan dünyayı etkisi altında bıraktığı kabul edilen birçok ünlü karakterin erkek olması ve resmin merkezinde yer alan Platon, Aristo, Sokrates, Platinus gibi ünlü düşünürlerin tanrısallaştırılmış varlıkları resmin mekânını erilleştirmektedir.



Resim 6: Diego Velazquez, *Papa X. Innocent* , 1649-1650, Tuval üzerine yağlı boya, 141 x 119 cm, Galleria Doria Pamphilj, Roma, İtalya

Kaynak: <https://www.pivada.com/diego-velazquez-papa-x-innocentiusun-portresi-1650-dolaylari>

Diego Velazquez resminde Papa X. İnnocentius'un portresini resmetmiştir. Velazquez bu resimle papayı öyle bir resmetmiştir ki sanki papanın iktidar gücü sert bakışlarından, sıkıca kapatılmış çenesinden dim dik oturuşundan anlaşılmaktadır. Sonraki dönemlerde de güç ve iktidarın tipik temsili olarak kabul edilen bu resim, eril tanrının elçisi olan papa aracılığı ile resmin mekânını erilleştirirken, bu gücü kimseye kaptırmak istemezcesine tahta oturan papanın otoriterliğini de görünür kılmaktadır.



Resim 7: John Singleton Copley, *I.Charles, 1641'de Avam Kamarası'ndan Suçladığı Beş Milletvekilinin Kendine Teslimini İstiyor*, 1785

Kaynak: <https://www.oceansbridge.com/shop/artists/c/cl-cor/copley-john-singleton/charles-i-2>

Amerikalı John Singleton Copley'in yapmış olduğu bu resim 1785 yılında sergilendiğinde büyük bir heyecan yaratmıştır. Çünkü resimde daha önce işlenen belirli konuların yani dinsel konular, azizlerin öyküleri, Yunan mitolojisi, Roma kahramanlık öyküleri, genel gerçekleri açıklayan alegorik konuların dışında bir konu anlatılmıştır. Copley'e bu konuyu öneren politikacı Edmund Burke'nin arkadaşı Malone'dir. Malone ressama resmin yapımı için ihtiyaç duyacağı tüm tarihi bilgiyi vermiştir. Resimde anlatılan konu I. Charles'ın suçladığı beş millet vekilini Avam Kamarası'ndan istemesi ve Parlamento Başkanı'nın da kralın emrini reddetmesidir. Copley bu sahneyi elinden geldiğince hatasız bir şekilde resmetmek için yaşamış bu olayı XVII. yüzyıl meclis salonunun biçiminden giyilen giysilere hatta Parlamento üyelerinin portrelerine kadar en küçük ayrıntısına kadar araştırmış ve bu konu hakkında bilgi toplamıştır (Gombrich, 2013: 481- 482).

Demokrasi kavramı ve demokratik yönetim biçimi Antik Yunan dönemine kadar geçmişe dayanmaktadır. Ancak belli bir kesimi kapsayan ve belli bir kesimin katılımına izin veren bu yönetim biçimi kadının seçme ve seçilme hakkı kazanana kadar erkeklerin hâkimiyetinde olmuştur. Bu bağlamda bakıldığında da Copley'in dönemin İngiltere siyasetinde önemli yeri olan Avam Kamarası'nı betimlediği resmin mekânını erilleştirmektedir.



Resim 8: Camille Pissarro, *Bir Kış Sabahı Montmartre Bulvarı*, 1897, Tuval üzerine yağlı boya

Kaynak: <https://www.arthipo.com/tr-tr/camille-pissarro-kis-sabahi-montmartre-bulvari.html>

Empresyonist ressamların öncülerinden Pissarro'nun "Bir Kış Sabahı Montmartre Bulvarı" isimli bu resminde Sanayi Devrimi sonrası kalabalıklaşan Paris'in bir caddesini betimlemiştir. At arabaları, kadın ve erkelerin oluşturduğu bu kalabalığın yer aldığı mekân, herkese açık kamusal bir alandır. Kentleşmeye rağmen 19-20. yy. başlarında kadınların dışarıda tek başlarına gezmeleri ve belli saatlerin dışında dışarıda olmaları toplum tarafından hoş karşılanmamaktaydı. Viktorya ahlakının hakim olduğu Avrupa genelinde bu durum da kadının kamusal alanlardaki davranışlarını eril kontrollere bağlı kılmıştır. Dolayısıyla sanatçının resmindeki dış mekân kalabalığına rağmen dönemin ahlaki yaptırımları da göz önüne alındığında eril bir mekân olarak alınılmaktadır.



Resim 9: George Grosz, *Toplumun İleri Gelenleri*, 1926, tuval üzerine yağlı boya, 200 x 108 cm, Ulusal Galeri, Berlin, Almanya

Kaynak: <https://www.tarihlisanat.com/dadaizm/>

Dadaizm akımının kurucularından biri olan Grosz eserlerinde çoğu zaman figürleri karikatürize eder. 1926 yılında yaptığı “Toplumun İleri Gelenleri” resminde iğneleyici bir üslupla Almanya’nın topluma yön veren gerici güçlerini göstermiştir. Bu resimde Grosz, Hitler’in partisinin üyesi olan gazeteciyi, emirlere hazır olan din adamını, imparatorluğun kolluk kuvvetini, politikacıyı hepsini bir arada göstermiştir. En önde gamalı haçlı bir kravat takan ve bir elinde kılıç diğer elinde de bira tutan figürün boş kafasının içinde süvari vardır. Gözleri görmüyor gibidir. Elinde gazete tutan figür gazetecidir ve kafasındaki şeyle deli gibi gözükmetedir. Şişman olarak çizilmiş figür üstünde sosyal demokrat yazan bir politikacıdır. Kafası çürümüşlüğü ve kokuşmuşluğu simgelemektedir. İki eli havada olarak çizilmiş figür ise papazdır. Son olarak arkada bir elinde silah bir elinde kılıçla duran asker ise kolluk kuvvetlerindendir. Bütün bu kişiler ülkeyi savaşa sürükleyen güçlerdir. Grosz resimde sahtekarlığın, rüşvetin, nefretin ve savaşın onda kimlere karşılık geldiğini gösterirken aynı zamanda bütün bunlara karşı duyduğu tahammülsüzlük ve öfkeyi de kullandığı sembollerle ifade etmiştir (Krausse, 2005: 100).

Aslında yukarıda eleştirel açıdan ele aldığımız resimlerde eril hegemonyanın temsillerini bir arada toplayan ve bunlara eleştirel yaklaşan Grosz’un “Toplumun İleri Gelenleri” isimli resmi eril bir mekâna sahip olmakla birlikte erilliğin güç ve iktidarına karşı güvensizliği de açıkça ortaya koymaktadır. Toplumu şekillendiren birçok sınıfın (erkeklerden oluşan) bir arada verildiği bu resim aslında toplumsal çürümüşlüğün kaynağını da açık etmektedir.

2.2. Dişil Mekânlar



Resim 10: Piero della Francesca, *Merhametli Meryem*, 1444-1465, ahşap üzerine karışık teknik, 273 x 330 cm, Museo Civico, Sansepolcro, İtalya

Kaynak: <http://www.travelingintuscany.com/art/pierodellafrancesca/madonnaofmisericordia.htm>

Sanat tarihinde güç ve otoriteyle ilişkilendirilen eril mekânların aksine, dişil olarak tanımlanabilecek mekânlar ise genellikle kutsallık ya da cinsellik üzerinden biçimlenmiştir. Ana tanrıçanın kutsallığı, Afrodit’in ise cinselliği temsil etmesi gibi bu yaklaşım, kadın algısını şekillendirdiği gibi kadın ve mekân algısını da bu paralelde bütünlüklü olarak alımlanmasına neden olmaktadır.

Bu bağlamda kadın mekân ilişkisi açısından sanat tarihine bakıldığında; çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dinlere geçilmesiyle kutsal kabul edilen ana tanrıça formu değişime uğrayarak ikona resimlerle yerini artık örtünüklüğüyle bakireliği yüceltilerek kutsanan Meryem Ana imgesine bıraktığı görülmektedir.

Piero della Francesca'nın "Merhametli Meryem" isimli eseri örnek olarak gösterilebilir. Bu panel resminde büyük boyutlu olarak resmedilmiş Meryem, yüce bir figür haline gelmiştir. Pelerinini tutarak iki yana açtığı kollarıyla arka plandaki kemere paralellik oluşturacak şekilde resim içinde yeni bir mekân yaratmaktadır. Aynı zamanda Meryem, mekânsal derinlik oluşturduğu peleriniyle figürlerin sığındıkları bir çatı görevi görmektedir (Özgenç, 2011: 90). Dolayısıyla Meryem, kendisini mekâna dönüştürdüğü gibi içinde bulunduğu mekânı da dışıl bir kutsallığa büründürür.



Resim 11: Fra Angelico, *Meryem'e Müjde*, 1430-45, fresk, San Marco Manastırı, Floransa, İtalya

Kaynak: <https://www.msxslabs.org/forum/sanat-ww/200309-fra-angelico.html>

San Marco Manastırı için Fra Angelico tarafından yapılmış "Meryem'e Müjde" isimli freskte ise kanatlarıyla dikkat çeken bir melek tarafından Meryem'e İsa'yı doğuracağı müjdelenmektedir. İki figür de kollarını kavuşturmuş bir şekilde hafif eğik beden hareketiyle birbirini selamlamaktadır. Uhrevi dünyaya ait olan melek dünyevi mekânda gösterildiğinden dünyevi bir rol üslanarak giyinik bir şekilde resmedilmiştir. Aynı zamanda freskteki mimari yapıyla birlikte müjdecî melek ve Meryem bir kere daha

örtünmüşlerdir (Özgenç, 2011: 91). Bahçedeki çiçekler ise Meryem’in ilerleyen zamanda anne olacağına rağmen bakire kalmaya devam edeceğini simgeler.

“Beden, geçmişten bugüne sadece sanatsal değil, dinsel, felsefi, bilimsel ve siyasal alanlarda sürdürülen mücadele ve araştırmaların da başkahramanıdır. Din ve felsefenin ezeli tartışması olan “beden ve zihin” ikileminden tutun, gerçeklik, yanılsama, temsil, kurgu, toplumsallık, bireysellik, cinsellik ve iktidar ilişkilerine kadar, neredeyse bütün tartışmalar öncelikle beden üzerinden yapılmıştır. Çünkü bütün bu alanların buluştuğu bir kavşak, bir mücadele alanı, bir mekândır beden” (Uysal, 2007: 61).



Resim 12: Jacobo Tintoretto, *Susannah ve Kent Büyükleri*, 1555-1556, tuval üzerine yağlı boya, 146 cm x 194 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/susanna-and-the-elders-jacopo-robusti-called-tintoretto/oQEIxVov8NZf2g>

Tintoretto’nun “Susannah ve Kent Büyükleri” adlı resminde Susannah bahçede yıkanırken iki adam tarafından izlenmektedir. Dış mekânda gerçekleşen bu olay hem iç mekânı hatırlatıcı ayna ve eşyalarla hem de Susannah’ın karşısında bulunan kaide ile kapalı bir mekân yanılsaması yaratır. Resimde Susannah’ın aynadan kendini mi yoksa onu izleyenleri mi seyrettiği tam olarak anlaşılmamaktadır. Berger’e göre “Ayna, kadının

kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme” (Berger, 2013: 51).

Resme figür-mekân ilişkisi açısından bakıldığında, resimdeki kadın figürünün çıplaklığı mahrem bir durumun halidir. Yatak odası ve banyo gibi iç mekâna özgü alanları ile özdeşleştirilebilecek bu durum, dikizleme olayı ile birleştiğinde mahremiyet alanı yaratmakta ve alımlayıcısında mekânı cinsellik açısından dışileştirmektedir.



Resim 13: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1862, ahşaba yapıştırılmış tuval üzerine yağlıboya, Louvre Müzesi, Fransa

Kaynak: <http://mehmetbilgehanmerki.blogspot.com/2017/03/turk-hamami-le-bain-turc-jean-auguste.html>

Ingres “Türk Hamamı” adlı resmini, Lady Montagu’nun on sekizinci yüzyılda İstanbul’daki kadın hamamına yaptığı ziyareti anlatan mektuplarından esinlenerek oluşturmuştur. Sanatçının doğunun harem kültürünü ele aldığı oryantalist resmi, sanatçının kendi fantezisinin resme dökülmüş halidir. Ingres’ın bütün eserleri arasından en erotik olanı bu harem sahnesi olarak görülmektedir. <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/turkish-bath>

Sözcük anlamı “Genel girişin yasak ya da denetim altında olduğu ve içinde belirli kişilerin ya da belirli davranış biçimlerinin yasak olduğu bir mekân” (Pierce’den alıntalayan Çakır, 2009: 80) olan harem, aynı zamanda “Bir hanenin özel yaşama ilişkin bölümlerine ve uzantısı olarak burada yaşayan kadınlara da” (Pierce’den alıntalayan Çakır, 2009: 80)

denmektedir. Tanımlardan da anlaşılacağı gibi harem, kadın bedenleri üzerindeki eril tahakkümün açıkça hissedildiği mekânlardır. Yani harem dışı bir mekân olarak algılansa da denetimi eril güçlere ait alanlardır ve kan bağı olmayan erkeklerin girmeleri de yasaktır (Özgenç, 2011: 93).

“Türk Hamamı” resminde yer alan onlarca çıplak kadın bir hamamda çeşitli pozlarda görülmektedir. Eserdeki kadın figürler yıkanmaktan çok kahve içmekte, bir müzik aletini çalmakta, dans etmekte ve eğlenmektedirler.

Resmin dairesel formda olması izleyicide, mahrem bir alanın anahtar deliğinden gizlice izleniyormuş algısını yaratmaktadır.



Resim 14: Edouard Manet, *Kırda Yemek*, 1862-1863, tuval üzerine yağlı boya, 81.9 x 104.5 cm, Orsay Müzesi, Paris

Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2014/01/kirda-ogle-yemegi-luncheon-on-the-grass-manet/>

Tintoretto’nun resminde görülen dış mekân ve çıplaklıkla benzerlik kurulabilecek Edouard Manet’nin “Kırda Yemek” adlı resminde kırda iki giyinik adamla birlikte çıplak bir şekilde oturan bir kadın betimlenmiştir. 1863’de Paris Solonu tarafından reddedilen eser, reddedilen kişilerin eserlerinin sergilendiği Reddedilenler Salonu’nda sergilenmiştir.

Gündelik hayattan bir sahne olarak kurgulanan “Kırda Yemek” resmi, döneminde büyük tepkilere yol açmıştır. Klasik dönem sanatçıları cinsellik içeren erotik resimlerini

mitolojinin sığınağı altında, ruhani dünyanın karakterine yer vererek betimleyerek olası tepkilerden kendilerini koruyabilmişlerdir. Oysa ki Manet dünyevi bir manzara ve karakterle izleyicilerinin karşısına çıktığında, resimlerindeki kadın ve mekân ilişkisi bu bağlamda bir gerçekliğe bürünmüş olmakta ve bu gerçeklikle yüzleşmek dönemin alımlayıcısının alışık olduğu bir duruma karşılık gelmemekteydi.

Manet'in amacı resimde “burjuva kesimin bayıldığı pazar piknikleri ile Paris'in banliyölerinde başını alıp giden fuhuş sektörü arasında mahrem ilişkiyi hicvetmekti” (Krausse, 2005: 71).

“Kırda Yemek” resmi figür-mekân ilişkisi olarak ele alındığında kadının çıplaklığı izleyiciye dış mekânın kamusalının ne ifade ettiğini düşündürmektedir. Aynı zamanda iç mekânın mahremiyetini akla getiren çıplaklığın resimde kadın figürle birlikte ortadan kalktığı görülmektedir. Ayrıca Manet'nin resimde klasik perspektif kurallarını göz ardı etmiş olduğu, arka planda yıkanan kadın figürün olduğundan büyük görünmesinden anlaşılmaktadır.



Resim 15: Edouard Manet, *Olympia*, 1863, tuval üzerine yağlı boya, 130,5 cm x 190 cm, Orsay Müzesi, Paris

Kaynak: <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/07/29/edouard-manetin-olympia-eseri/>

Manet'nin 1863 de yaptığı “Olympia” adlı resmi ilk defa 1865 yılında Paris Salonu'nda sergilendiğinde, tıpkı sanatçının “Kırda Yemek” adlı resminde olduğu gibi büyük bir skandala yol açmıştır.

Kompozisyon olarak Urbino Venüsü isimli resmi akla getiren Olympia klasik sanatın yeniden yorumlanması olarak düşünülebilir. İki eser de her ne kadar kompozisyon olarak birbirlerini akla getirseler de kadın imgesinin ifade edilişi olarak farklılıklar gösterir. Bu resimlerde diagonal bir şekilde uzanan çıplak kadın figürlerinden biri mitolojik bir karakter olan aşk ve güzellik tanrıçasını diğeri ise hayat kadını temsil etmektedir. Her iki eserde giyinik halde görülen hizmetçiler resimdeki çıplaklığa dikkat çekmektedir (Antmen, 2017: 143). Resimlerin ikisinde de arka plan koyu bir renkte oluşturulmuştur.

Urbino Venüsü'nde ki kadın figür bir eliyle gül tutarken diğeri eliyle de cinsel organını kapatmaktadır. İzleyici ile kurduğu göz teması cinsel çağrışımlar içermektedir. Ayağının ucuna yerleştirilmiş köpek sadakati simgelemektedir. Geri planda ise iki hizmetçi odadaki sandığı düzenlemektedir. Bu da resme dünyevi bir hava katmaktadır. Manet'nin Olympia'sı gerçekçi bir üsluba sahip bir resimdir. Resimdeki kadın figür aşk tanrıçası olan Venüs'den dünyevi bir kişiliğe yani hayat kadınına dönüşmüştür. Çıplak halde üzerinde yastıklar olan bir yatağa uzanmış olarak betimlenen Olympia kendinden emin duruşuyla izleyiciye doğru bakmaktadır. Eli cinsel organına dikkat çekmektedir. Topuklu terliklerinden biri ayağından çıkmış haldedir. Ayak ucunda sadakati temsil eden köpek yerine uğursuzluk anlamına gelen siyah bir kedi yer almaktadır. Siyahi hizmetçinin elindeki çiçek buketi ise Olympia'ya müşterisi tarafından yollanmış bir hediyedir. Aynı zamanda Manet resminde siyahi hizmetçiyi ve siyah kediyi arka planın koyuluğuna dahil ederek Olympia'yı ön plana çıkarmıştır.

Manet'nin "Kırda Yemek" ve "Olympia" resimlerindeki kadın figürler resim sanatının geleneksel yapısına karşı bir başkaldırı olarak yorumlanır. O zamana kadar kabul gören "İdeal kadın imgesi bozulmuştur. Ne var ki onun yerine konan şey -yirminci yüzyılın başındaki öncü resmin değişmez kadını olan- yosmanın "gerçekliği"nden öte bir şey değildir" (Berger, 2013: 63-64).

Empresyonizm akımı ev içi sosyal yaşamı ve o döneme kadar sadece genre resmine ait olarak görülen günlük yaşam ile ilgili konuları işlediğinden dolayı bazı kadın sanatçıların dikkatini çekmiştir

Berthe Morisot ve Mary Cassatt empresyonist tarzda eserler veren önemli kadın sanatçılardır. Edouard Manet, Edgar Degas ile yakın ilişkilerinden dolayı empresyonist

çevreyle bağları bulunsan da Morisot ve Cassatt'ın çalışmaları erkek sanatçıların eserlerinden mekânsal olarak farklılıklar gösterir. Bunun nedeni XIX. yüzyılda kadın sanatçılar erkek sanatçıların özgürce bulundukları her yerde yani kafeler, barlar, kulisler v.b. bulunamadıkları için onlar kadar o mekânlara hakim değillerdir. O yüzden kadın sanatçılar genellikle eserlerinde ev içi ve özel alanları resmetmişlerdir. Bu mekânlar eril iktidarın kadınlar için uygun gördüğü dışarıdaki tehlikelerden uzak olan korunaklı mekânlardır. Örnek verilirse: yatak odası, oturma odası, yemek odası, balkon / veranda, özel bahçe dir.

“Kadınlık mekânları, kadınlığın söylemde ve sosyal pratikte bir konumsallık olarak yaşandığı mekânlardır. Bu mekânlar, görme ve görülmeyi içeren sosyal ilişkide yaşanan sosyal yer, görünürlük ve hareketlilik duygusunun ürünüdür. Bakmanın cinsel politikası çerçevesinde şekillenmiş olan bu öğeler, bakışın belirli bir sosyal örgütlenmesinin sınırlarını çizer, bu da cinsel farklılığın belirli bir sosyal düzenlemesini yerleştirir. Kadınlık, hem koşul hem de sonuçtur” (Antmen, 2014: 211).

Morisot ve Cassatt genellikle ev yaşantılarını resmetteler de nehir kenarı, tiyatro, park, araçla gezinti sahneleri gibi kamusal alanları resmettikleri tabloları da vardır. Yine de bu eserlerinde de kadınlara çizilen sınırlar görülmektedir.



Resim 16: Berthe Morisot ,*Terasta*, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 65.5 x 73 cm

Kaynak: https://arthive.com/berthemorisot/works/6309~On_the_terrace

Morisot resimlerinde korkuluk, set gibi yapılarla mekânı ikiye ayırır. Örneğin “Terasta” isimli resimde yer alan kadın figür merkezden uzakta resmin sağ tarafına sıkışmış halde görülür. Resim dışarı ile içeri arasındaki farkı hissettirerek kadının aslında bir nevi ev içinde sıkışmışlığı ve dışarıdaki kamusal alandan yalıtılmışlığı olarak algılanabilir. Aslında bu sınırlar Morisot’ un resimlerinde kadın ve erkek arasındaki sınırları ifade etmektedir. Çünkü bu sınırlar kadın ve erkeklere ne tür mekânların açık olduğunu ve aynı zamanda kadın ve erkeklerin o mekânlarda kimlerle nasıl ilişki kurduğu ile ilgili bir sınırdır.

Her iki kadın sanatçının eserlerinde çoğunlukla yer alan ev içinde kurgulanmış sahneler yaşadıkları dönemin kadın yaşantısına dair fikirler vermektedir. Kadın bakış açısıyla yaptıkları günlük ev yaşantılarını konu alan resimlerinde kadınlar sosyal varlıklarını ortaya koymuşlardır. Aynı zamanda erkeklere göre kısıtlanmış mekânlarda sürdürdükleri yaşamları eril söylemin dışında farklı anlamlar kazanır.



Resim 17: Mary Cassatt, *Le Figaro Okuma*, 1878, tuval üzerine yağlı boya, 104 x 84 cm, Özel Koleksiyon

Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/mary-cassattin-eserleri-ve-hayati/>

La Figaro Okuma adlı resimde Cassatt annesini koltukta La Figaro gazetesi okurken betimlemiştir. Kadının yüz ifadesinden samimi olduğu anlaşılmaktadır. Aklın erkek ile ilişkilendirildiği dönemde resimde gazete okuyan kadın figürü, erkeklere ait görülen bu eylemi yaparken kendinden beklenen ev işleri, çocuk bakımı, dikiş nakış gibi görevlerin dışında entelektüel anlamda kendini geliştiren, güçlü, bilgili bir profil çizer. Bu bağlamda ataerkil toplum yapısında erkek ressamın geleneksel kadın betimlemelerine bir başkaldırı olarak düşünülebilir. Cassatt'ın bu sahneleriyle birlikte ev içi ve özel alanlar kadınların sosyalleşebildikleri ve kendilerini geliştirebildikleri alanlara dönüşmektedir. Böylece Cassatt XIX. yüzyıl modern kadını resimleriyle yeniden ifade etmektedir (Yılmaz, 2015: 89).

Cassatt'ın resimlerinde genel olarak kadın figürler izleyiciyle göz teması kurmazlar. Böylece kadın seyredilen bir nesne olmaktan kurtulur ve üzerinde eril tahakkümün oluşmasını engeller. Aynı zamanda resimdeki ayna kadının kendisini seyretmesi için değil resme derinlik katması için vardır (Yılmaz: 2015: 90).



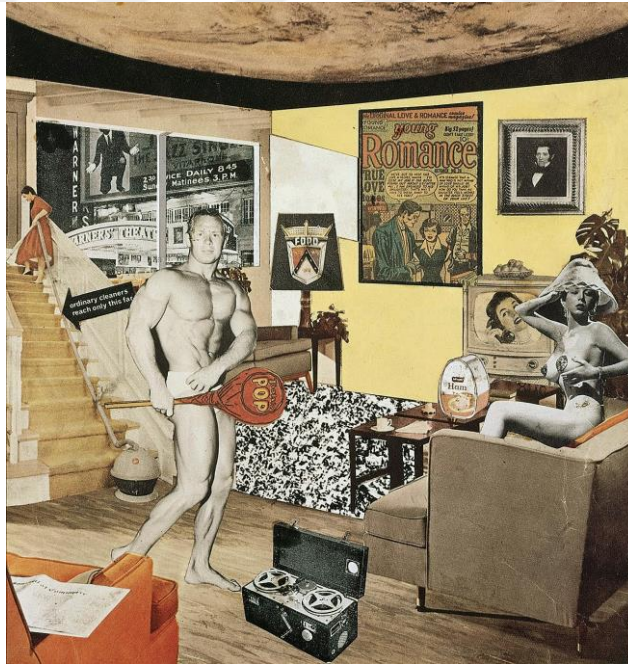
Resim 18: Vilhelm Hammershøi, *Uzun Pencere*, 1913, tuval üzerine yağlı boya, 64.5 × 52 cm

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/vilhelm-hammershøi-the-tall-windows>

Carl Vilhelm Holsoe, Peter Ilsted ve Vilhelm Hammershoi'un resimlerinde kadınların dış dünya ile tek bağı penceredir.

Bu sanatçılar on dokuzuncu yüzyılda kadın ve erkeğe biçilen rolleri resimlerinde kendi erkek bakış açılarına göre aktarmışlardır. Bu ev içi mekânlarda sadece kadın yaşantısını resmetmişlerdir. Bu sanatçılar resimlerinde sakin ve huzurlu hayat süren kadın figürlerin sanki sadece eril iktidarın onlara sunduğu ev içinde oldukları sürece böyle kalabileceklerini göstermişlerdir. Bu bağlamda ataerkil sistem içinde toplumsal olarak inşa edilen mekânların cinsiyetlere göre nasıl ayrıldığı ve işlediği görülmektedir.

Bu resimlerdeki ev içi tasvirleri, eril iktidar tarafından belirlenmiş cinsiyetli mekânların tekrar ve tekrar üretilmesine yardımcı olurlar. Yani ev içi resimlerde hiç erkek cinsiyetinin tasvir edilmemesi bu mekânların kadınlarla bütünleştiğinin göstergesidir. Bu durumda kamusal alanların daha çok erkeklere ait olduğu ve böylece otoritenin de sadece onların elinde olabileceği ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda düşünülürse David Harvey'e göre "mekân hegemonik gücün inşasında aktif bir bileşendir" (Yağcıoğlu, 2019: 88).



Resim 19: Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?*, 1956, kağıt üzerine kolaj, 26,5 x 25 cm, Sanat Galerisi, Hamburg, Almanya

Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/popun-mucidi-richard-hamilton-oldu/427>

İngiltere’de 1956 yılında açılan "İşte Yarın" isimli sergide yer alan Richard Hamilton tarafından yapılmış bu kolaj çalışması pop sanatın ilk çalışmalarından biri olarak görülmektedir. Hamilton’a göre Pop Sanat, 20. yüzyılın kitle kültürünü yansıtmaktadır. Hazır fotoğraflardan kes yapıştır tekniği kullanılarak oluşturulan resim, dönemin Avrupa’sının gündelik yaşamından bir kesit sunmaktadır. Kolaj, evin içinde yer alan teknolojik aletlerle tüketim toplumuna göndermede bulunmaktadır. Arka planda evi süpüren bir figür ve elektrik süpürgesini övücü nitelikte ‘sıradan temizleyiciler sadece bu noktaya kadar uzanıyor’ bir slogan bulunmaktadır (Antmen, 2009: 159).

Kolajda koltukta ideal güzellik anlayışına uygun çıplak bir halde oturan kadın figür erotik bir duruş sergilemektedir. Aynı zamanda resimde kaslı vücut yapısıyla izleyiciye doğru bakan çıplak erkek figür göze çarpmaktadır. Şu ana kadar izleyici konumunda olan erkek bu sefer ideal vücut yapısıyla tıpkı çıplak kadın figür gibi seyirlik bir nesne konumunda görünmektedir. Bunun nedeni “vücut geliştirme yönündeki ilk heveslerin bu dönemde yaşanmaya başlamasından kaynaklanır” (Antmen, 2009: 160). Erkek figürün elinde bulunan fazlasıyla büyük şekerin ambalajında büyük harflerle görünen ‘POP’ kelimesi pop sanata bir göndermedir.

Kolajdaki çerçeve cinsiyetler arasında kurulan iktidar ilişkisini akla getirmektedir. O an orada olmasa bile duvarda asılı olan çerçevedeki portresiyle her zaman ev içini gözetleyen konumunda olan erkek, iktidarlığını bir kez daha bu yolla hatırlatır.

BÖLÜM 3: 1960 SONRASI SANATTA CİNSİYET VE MEKÂN ALGISI

Klasik sanata bir tepki olarak ortaya çıkan modern sanat, modernizm ile birlikte bilimsel, düşünsel ve teknolojik gelişmeler doğrultusunda bir bakış açısı geliştirmiştir. Modern sanatla birlikte sanatçıların, klasik dönemin taklide dayalı sanatının yerine öznelliğe yönelmesi de temsil sorununu gündeme getirmiş, sonucunda da birçok farklı bakış açısı sanat alanına yön vermiştir. Empresyonizm, ekspresyonizm, kübizm, fovizm, soyut sanat gibi art arda gelen sanat akımları ve avangard sanat hareketleri de beraberinde sanata dair birçok ezberi bozmuş ve sonrasında sanatın ne olması gerektiği sorununun boyutunu alışlagelmişin dışına çıkartarak modern sonrası diye adlandırılan dönemin temellerini atmışlardır.

Feminist hareketlerle birlikte 1960'lı yıllarda ortaya çıkan feminist sanatın etkisiyle de cinsiyet kavramı sanatın sorgulanan temel meselelerinden biri olmuştur. Bu durum ilerleyen süreçlerde birçok toplumda yasal düzeyde yeni düzenlemeler yapılmasını gerekli kılmıştır. Kadınlara tanınan yasal haklara rağmen, toplumun kadın üzerindeki cinsiyetçi yaklaşımları günümüzde hala etkisini sürdürmeye devam etmektedir.

Feminist sanatla başlayan ve sonrasında çağdaş sanatta sıkça ele alınan cinsiyet olgusu, kimlik, öteki gibi birçok alt başlıkla beraber sanatın gündeminde yer aldığı gibi, sosyal sorumluluk projelerine de dönüşme eğilimi göstermiştir.

Modernizm sonrası sanata konu olmuş cinsiyet meselesi çok kapsamlı bir şekilde birçok sanatçı tarafından ele alındığından bu bölümde, toplum algısında cinsiyetleştirilmiş mekân olgusuna eleştirel yaklaşımda bulunan eserler üzerinden seçkiler yapılmıştır.

3.1. Susan Frazier, Vicki Hodgetts, Robin Weltsch “Kadın Evi Projesi (Mutfak)”



Resim 20: Susan Frazier, Vicki Hodgetts, Robin Weltsch, *Kadın Evi Projesi (Mutfak)*, 1972, enstalasyon, ABD

Kaynak: <http://www.5harfliler.com/kendine-ait-bir-ev-1972/>

Bu konu bağlamında ele alınabilecek sanatçıların başında gelen Miriam Schapiro ve Judy Chicago beraber Kaliforniya Sanat Enstitüsü'nde başlattıkları, Feminist Sanat Programı'nın sonucunda yirmi bir kadın sanatçıyla birlikte Kadın Evi Projesi'ni gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2009: 247).

Yüzyıllardır kadınlarla bütünleştirilen ev, kadınların başkalarını hoşnut etmekle uğraştıkları, her zaman kendileriyle ve çevresiyle savaştıkları bir mekân olmuştur. Bu proje ise yalnızca kendilerini memnun edecekleri yeni bir ev tasarısı nasıl olurdu fikrinden yola çıkarak oluşmuştur. Eğitimler süresince evin odaları için farklı farklı fikirler geliştirmişlerdir (Antmen, 2009: 247).

Miriam Schapiro Kadın Evi Projesi kapsamında yapılan mutfağın fikir olarak nasıl ortaya çıktığı hakkında şu ifadelerde bulunmuştur:

“Bilinç çalışmaları yaparken, motif olarak mutfak fikri belirdi. Evin bu odasıyla ilgili gerçek fikirlerimizi dile getirdiğimizde, mutfağın, kızların anneleriyle sevgi mücadeleleri verdikleri bir alan olduğu ortaya çıktı. Görünürde şefkatin fazla fazla aktığı bir yerdi ama gerçekte annenin hapsedildiği ama kaçamadığı, toplumsal

anlamda kaçmaya teşvik edilmediği için hapsolup kaldığı bir mekân olarak bütün acısını öfkeyle biriktirdiği yerdî” (Antmen, 2009: 248).

Kolektif bir çalışmayla, mutfağı oluşturan her şeyi pembeye boyamışlar ve bazı ülkelerin görsellerinden oluşturulmuş kolajlarla çekmeceleri kaplamışlardır. Duvarlara ve tavana git gide göğüslere benzemeye başlayan kızarmış yumurtalar yerleştirmişlerdir (Antmen, 2009: 248). Kolektif bir çalışmanın ürünü olan Kadın Evi Projesi, kadınların kendilerini keşfettikleri ve aynı zamanda kadınsı ifadelerinin sanatsal pratiğe döküldüğü bir imkan sağlamıştır. Toplumsal cinsiyet normlarına ve bunun sonucunda şekillenen mekân yapılanmalarına karşı gelmişlerdir.

3.2. Sandy Orgel “Kadın Evi Projesi (Çamaşır Dolabı)”



Resim 21: Sandy Orgel, *Kadın Evi Projesi (Çamaşır Dolabı)*, 1972, enstalasyon, ABD

Kaynak: <https://www.variazionicosmetiche.com/tap-and-touch?lightbox=dataItem-intb44x2>

Kadın evi projesi için yapılmış diğer bir çalışma Sandy Orgel’in “Çamaşır Dolabı”dır. Orgel bu işi için “Aynı zamanda bir kadın ziyaretçi olarak bu çalışma için şunu diyebilirim, bu iş kesin olarak kadının her zaman bulunduğu yer ile yani rafların ve örtülerin arası ile ilgili. Ama şimdi dolaptan dışarı çıkma zamanı” <http://www.sanatatak.com/view/1970-sonrasi-gorsel-sanatta-kadinlika-dair-izlekler> demiştir.

Rafların arasında sıkışmış cansız model sürekli olarak tekrar eden günlük ev işleriyle ilgilenen kadının ev içindeki sıkışmışlığını temsil etmektedir. Bir bacağı dolabın dışına çıkmış olan cansız model, kadının evdeki yükümlülüklerinden kurtularak dışarı çıkma çabasını göstermektedir.

3.3. Miriam Schapiro “Kadın Evi Projesi (Oyuncak Ev)”



Resim 22: Miriam Schapiro, *Kadın Evi Projesi (Oyuncak Ev)*, 1972, Smithsonian Amerika Sanat Müzesi

Kaynak: <https://americanart.si.edu/artwork/dollhouse-35885>

Kadın evi projesinin parçası olan diğer bir çalışma “Oyuncak Ev”, Sherry Brody’nin işbirliğiyle, projenin öncülerinden olan Miriam Schapiro tarafından üretilmiştir. “Kadın Evi” nin içine yerleştirilen “Oyuncak Evi” adlı çalışma “ev içinde ev” olarak düşündürücüdür. Çalışma, ahşap bir yapıdan meydana gelen altı odalı bir oyuncak bebek evidir. Evin odaları “bir salon, bir mutfak, bir Hollywood yıldızının yatak odası, bir ‘harem’ odası, bir kreş ve en üst katta bir sanatçının stüdyosu” ndan oluşmaktadır. Odalar Schapiro ve Brody'nin ülkenin farklı yerlerindeki kadınlardan topladığı kişisel eşyalardan meydana gelmiştir. <https://americanart.si.edu/artwork/dollhouse-35885>

Her odanın kendine ait bir kepengi vardır. Bu sayede odalar istenildiğinde kapatılıp gizlenebilirken istenildiğinde de açılıp izlenebilirler. Bu ayırım, mekânların

işlevselliklerine bağlı anlamlandırılmalarının yanı sıra, mekân aracılığı ile kadının toplum ve aile içindeki rollerini de gözler önüne sermektedir.

Kız çocuklarının oynamaları için üretilen oyuncak bebek evler, ileride onlardan yerine getirmeleri beklenecek olan kadın rollerinin bir tür provası işlevini görür. Schapiro “Oyuncak Evi”nde evin sözde korunaklı ve huzurlu yapısını gizlenen tehlikelerle (yılan, örümcek, pencerenin dışındaki ayı ya da beşikteki canavar bebek gibi) tekinsiz bir mekân haline getirir.

Schapiro evle bütünleştirilen kadının anne ve eş kimliklerinden öte oluşturduğu sanatçı stüdyosu odasıyla kadının sanatçı kimliğine dikkat çekmektedir. Aynı zamanla Schapiro odada çıplak erkek model kullanarak ataerkil sanat tarihindeki nü kadın model algısını tersine çevirmiştir. Çalışmadaki bölmeler toplumdaki kadınların farklı kimliklerini temsil etmektedir.

3.4. Gülsün Karamustafa “Örtülü Medeniyet”



Resim 23: Gülsün Karamustafa, *Örtülü Medeniyet*, 1976, kağıt üzerine karışık teknik

Kaynak: <http://www.sanatatak.com/view/1970-sonrasi-gorsel-sanatta-kadinlika-dair-izlekler>

Gülsün Karamustafa toplumsal cinsiyet, göç, kültürel kimlik gibi kavramları ele aldığı pek çok eser üretmiştir. Sanatçı erken dönem resimlerinde kadını eş, gelin ya da anne

kimliğiyle kadının gündelik yaşam hallerini betimlemiştir. Türkiye’de gerçekleşen ekonomik ve toplumsal dönüşümler sonucunda 1950’li 60’lı yıllarda kırsal bölgelerden kente büyük bir göç dalgası yaşanmıştır. Kentlerde göçle gelen yoğun nüfusu ağırlayacak yeterli konut bulunmamasından dolayı gecekondulaşma meydana gelmiştir. Bu dönemde iç içe geçen köy ve kent kültürü yeni kültürel yapılar doğurmuştur. Kültürel alandaki dönüşümler Karamustafa’nın erken dönem eserlerinin konusunu oluşturmuştur. 1976 yılında yaptığı “Örtülü Medeniyet” resmi de bunlardan bir tanesidir. Sanatçı eserlerinin oluşum sürecini şu şekilde anlatmaktadır:

“Önce bir olayı tüm boyutlarıyla yaşarım. Gözlerim ve o gözlemim üstüne kurmaya çalışırım resmimi. İlk çalışmalarım eskizdir. İlk çalışmada aşağı yukarı tüm olay ortaya çıkar. Beni sürekli dürtten konuları işlerim genellikle. Bu dürtüden bir tek resim değil, toplu biçimde birkaç resim konusu çıkar. Uzun süredir üstünde kafa yordüğüm konu da şu: Türkiye’de korkunç bir kültür karmaşası yaşanıyor. Gün geçmiyor ki yeni kültürel yapılar ortaya çıkıyor. Yeni üretilen değerler geleneksel kültürle iç içe geçmeye başlıyor. Bir kargaşadır gidiyor ülkemizde. Bununla ilgili olarak bir tablomun oluşumunu şöyle anlatabilirim: Samsun’da bir evde kalıyorduk. Bir süre sonra banyoda durup duran elektrik süpürgesinin üstüne ev sahibesinin özenerek bir örtü dikmiş olduğunu şaşkınlıkla gördüm. Her şey örtülüydü evde. Açıkçası insan makineyi evcilleştiriyor, giydiriyor, donatıyordu. İşte “Örtülü Medeniyet” adlı tablom böyle oluştu” (Sarioğlu, 2007: 9).

“Örtülü Medeniyet” adlı resimde izleyiciye doğru bakan kadın figür dantel işleme eylemini gerçekleştirmektedir. Sanatçı, resimde kente göç etmesine rağmen geleneklerinden kopamayan insanı ve bunun sonucunda ortaya çıkan kültür karmaşasını göstermeye çalışmıştır. Resim, kitlesel gerçekleşen mekânsal değişimlerin kenti, toplumu, kültürü nasıl değiştirdiği ve dönüştürdüğünün iyi bir örneğidir.

Resim toplumsal cinsiyet ve roller olarak ele alındığında erkek kamusal alanda hem çalışıp hem sosyalleşirken özel alandaki kadının da ev işlerini yaptıktan sonra arta kalan zamanında ev eşyalarına dantel veya örgü yaparak geçirdiği, evinin içini kendince güzelleştirmeye çalıştığı görülmektedir. Kadının evdeki en küçük ev eşyasına kadar örtme, güzelleştirme çabası belki de ev içinde sıkışmışlığının bir şekilde dışavurumu olarak okunabilir.

3.5. Judy Chicago “Akşam Yemeği Partisi”



Resim 24: Judy Chicago, *Akşam Yemeği Partisi*, 1974-79, karışık malzeme yerleştirme, Brooklyn Müzesi, New York

Kaynak: <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/july/20/how-judy-chicago-made-a-feminist-masterpiece/>

Kadın Evi Projesinin yaratıcılarından biri olan Judy Chicago’nun 1974-79 yılları arasında çok sayıda kadının katılımıyla meydana getirdiği, “Akşam Yemeği Partisi” isimli enstalasyonu feminist sanatın en önemli çalışmalarından biri olarak kabul edilmektedir.

Chicago’ya göre,

“kadın sanatı ve edebiyatı konusundaki çalışmalarım ve kadınların yaşamları hakkındaki -bir kadın ve bir sanatçı olarak kendi geleneğimi oluşturma sürecinin bir parçası olarak giriştiğim araştırmalarım- vardığım sonuç kadınlık mirasımız konusundaki genel bilgi eksiliğimizin devamlı baskıya maruz kalmamıza neden olduğudur. Bu hepimizin kendine verdiği değer bilinçsizce azalmasına ve kadınlarda kendiyi övünme duygusunun yok olmasına neden olmuştur” (Clark, 2011: 176).

Bütün bu algıları tersine çevirmek için sanatçı kolektif bir kadın çalışmasının ürünü olan bu işiyle cinsiyetçi sanat tarihine karşı çıkarak kadınların da yeteri kadar değer gördüğü yeni bir sanat yaratmayı amaçlamıştır. Üçgen biçimindeki masayla sanatçı hem Hristiyanlıktaki teslis inancına hem de kadın rahmine göndermede bulunmaktadır. Çalışmayla, tarih ve mitolojide göz ardı edilen kadınların bu üçgen masa etrafında

buluşmaları canlandırılmaktadır. Üçgen düzeneğin ilk bölümü tarih öncesi dönemden Roma dönemine kadar, ikinci bölümü Hristiyanlıktan Reform dönemine kadar olan zamanı temsil ederken üçüncü bölümü ise 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan dönemi temsil etmektedir. Toplam 39 bölmenin bulunduğu masanın her bir bölümünde yer alan kadın rahmine benzeyen motiflerle kaplı seramik tabaklar bulunmaktadır. Geçmişten günümüze değin erkekler için yemek masası hazırlayan kadınlar kendi el işçiliklerinin ürünü olan bu çalışmayla kendi cinselliklerini kutsamışlardır. <https://kadngazetesi2016.wordpress.com/2017/05/09/judy-chicagoaksam-yemegi-partisi>

3.6. Lucian Freud “Resssam ve Model”



Resim 25: Lucian Freud, *Resssam ve Model*, 1987, tuval üzerine yağlı boya, 159.6 x 120.7 cm

Kaynak: <http://whosthatgirl-searchme.blogspot.com.tr/2014/03/lucian-freud.html>

Lucian Freud’un “Resssam ve Model” isimli resminde kadın figür ressam, erkek figür ise model konumundadır. Cinsiyetleri açısından düşünüldüğünde genelde sanat tarihinde karşılaşılan çıplak kadın modelin aksine bu resimde Freud, erkek modeli sere serpe yatar pozisyonda resmetmiştir. Sanat tarihinde seyirlik bir nesne konumunda olan kadın bu sefer çıplak erkek modeli izleyen konumundadır. Bu durum izlenen ve izleyen kavramlarını tekrar sorgulatırken erkek cinsel organı da mekânın cinsiyetini sorgulatmaktadır. Tarih öncesi dönemde şans ve bereketin simgesi olan erkek cinsel

organı “erkekliğin” belirleyici gücüdür. Ancak açıkça teşhir edilen bu güç, resmin mekânını erilleştirmeye yeter mi sorusunu akla getirmektedir. Çünkü mekândaki kadının varlığı ve kadına dair kültürel bellekte yer edinmiş yatak imgesi söz konusu olduğunda, çıplaklığa rağmen erotizmden çok uzak bir algıya sahip bu resim mekânını dişileştirmekten alıkoyamamaktadır.

3.7. Louise Bourgeois “Kadın Ev”



Resim 26: Louise Bourgeois, *Kadın Ev*, 1994, beyaz mermer, Wendy Fisher Koleksiyonu, Londra, İngiltere

Kaynak: https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbytech/objbytech_tech-2034959_sov_page-7.html

Eserlerini üretirken kendi yaşamından ilham alan Fransız sanatçı Louise Bourgeois, kadın, kız çocuk, eş, anne, baba, aile ve ev kavramlarını çalışmalarında ele almıştır.

<http://www.sanatatak.com/view/1970-sonrasi-gorsel-sanatta-kadinlika-dair-izlekler>

Aynı zamanda hayatı boyunca Bourgeois'i derinden etkileyen çocukluk travmalarının kaynağı olan baba figürü, kendisinde uyandırdığı acı, korku, öfke gibi duygular aracılığıyla eserlerine yansımıştır.

<https://manifold.press/yaraticilik-ve-psikanaliz-iliskisi-baglaminda-louise-bourgeois-nin-sanat-pratigi>

Bourgeois bir röportajında sanatının kaynağını “Elli yıl boyunca yapmış olduğum tüm çalışmalarım ilhamını çocukluğuma borçludur. Benim çocukluğum hiçbir zaman sihirini, gizemini ve dramını kaybetmemiştir” (Yılmaz, 2015: 3) olarak ifade etmiştir.

Bourgeois'ın 1940'lı yıllarda ürettiği “Kadın Ev” serisi, sanatçının Fransa'dan hayatının geri kalanını geçireceği Amerika'ya taşındığı zamana denk gelmektedir. Amerika'da üç çocuğunu yetiştirmekle ilgilenirken eve bağımlı hale gelen Bourgeois için sanatsal üretim, anneliğe karşı vermek zorunda olduğu bir mücadeleye dönüşmüştür. Aynı zamanda sanatçı bütün bunlarla uğraşırken doğduğu ülkeye ve evine özlem de duymaktadır. Bu süreçte hissettiği duyguları Bourgeois, “Kadın Ev” serisiyle ortaya koymuştur. “Kadın Ev” serisinde başı ya da bedeni çok katlı bir ev formuna dönüşen çıplak kadın bedeni tasvir edilmiştir. Ev, yuva olmanın ötesinde kadının anne ve eş kimlikleriyle kuşatılmışlığını ve dışarıdan yalıtılmışlığını simgeler. Sanatçı için aynı zamanda ev, çocukluk travmalarının yaşandığı bir alanı da sembolize etmektedir. <https://manifold.press/yaraticilik-ve-psikanaliz-iliskisi-baglaminda-louise-bourgeois-nin-sanat-pratigi>

Bourgeois “Kadın Ev” serisindeki kadın hakkında “Kadın yarı çıplak olduğunu bilmiyor, saklanmaya çalıştığını da bilmiyor. Yani bu kadının engeli yine kendisi, çünkü saklanabildiğini düşündüğü her anda aslında kendisini açık ediyor” ifadelerini kullanmıştır. <https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/louise-bourgeois/>

Kadın bedeniyle iç içe geçmiş ev formu, iç mekân ile dış mekân arasındaki gerilimi, sıkışmışlık ile özgürlüğü, ev ile cinsiyetler arasındaki ilişkiyi ve toplumsal rolleri açığa çıkarır.

Deborah Wye'ye göre “Kadın Evler'de evcimenlik, bu kadınların kimliği haline gelmiştir. Kadının fiziksel varlığı binanın önyüzü tarafından saklanır haldedir ve tutsaktır. Zira insanın en önemli karakteristiği olan yüz kısmı yerine ev figürü almış, kadının özgül kimliği yok sayılmıştır” (Yılmaz, 2015: 5).

Sanatçının desenlerindeki “Kadın Ev” teması daha sonraki yıllarda heykel formuna dönüşerek yeniden ortaya çıkmıştır. Bourgeois sanatsal üretimde bulunurken duygularını aktarmada çizimlerinden daha iyi bir araç olarak gördüğü heykelleri hakkında:

“Heykelim bir imge değildir, bir fikir de değildir. Ben araştırıyorum. Yaptığım atıf geçmişteki bir duyguyadır. Sanatım bir şeytan kovma durumudur. Heykelim korkuyu yeniden deneyimlemem için izin verir bana. Böylece onu uzaklaştırabilirim. Bugün heykelimde geçmişte çözemediğim şeyleri söylüyorum. Bu, bana geçmiş

yeniden deneyimleyebilmeyi ve onun realistik boyutunda ve tarafsızlığında geçmişini görebilme fırsatını veriyor. Korku pasif bir durumdur ve maksadımsa onu aktifleştirmek ve kontrol edebilmek, onu, bugün ve burada yalnız bırakmaktır. Pasiflikten aktifliğe doğru bir hareket. Çünkü eğer geçmiş reddedilirse, bugün yaşayamazsınız. Geçmiş korkuları beden işlevleriyle bağlantılandırıldığı için onlar beden olarak görünürler. Benim için heykelim bedenimdir, bedenimse heykelimdir” (aktaran İlter, 2006: 14).

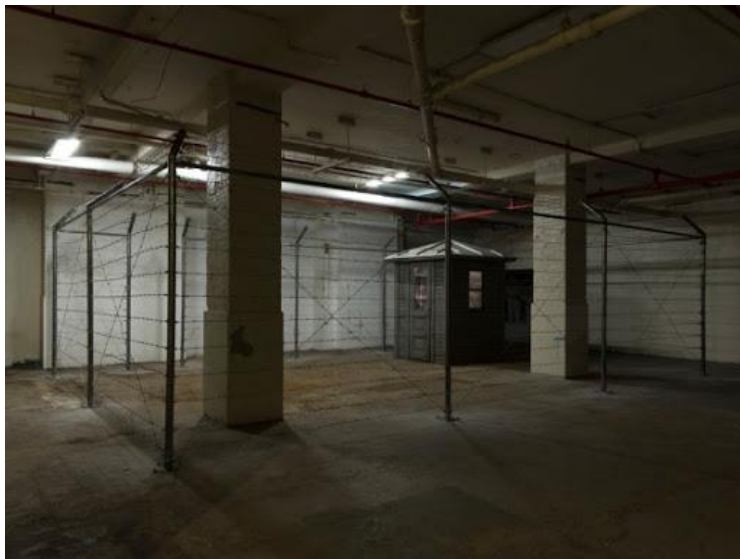
ifadelerinde bulunmuştur.

Sanatçı, sanatsal üretimlerini geçmişteki travmalarından kurtulmanın bir tür yolu olarak görmüştür. Bunu şu şekilde ifade etmiştir “Üretmezsem çıldırabilirdim. Bir şekilde bunlardan kurtulabilmeliydim” (İlter, 2006: 15).

Beigeois’in Kadın Ev serisi birçok feminist çalışmaya ilham kaynağı olmuştur. Bunlardan bazıları şunlardır:

Yukarıda bahsedilen 1972 yılında Miriam Schapiro ve Judy Chicago öncülüğünde gerçekleştirilen Kadın Evi (Womanhouse) Projesi ismini Beigeois’in Kadın Ev (Femme Maison) serisi isminden almıştır. Bu proje kapsamında üretilen ve yine yukarıda bahsedilen Sandy Orgel’in “Çamaşı Dolabı” adlı çalışması, Beigeois’in Kadın Evi serisinin bir tür çeşitlemesidir (İlter, 2006: 44-49).

3.8. Hale Tenger “İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik / Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık”



Resim 27: Hale Tenger, *İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik / Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık*, 1995-2015, enstalasyon

Kaynak: <http://www.saha.org.tr/projeler/proje/hale-tenger>

Hale Tenger'in "İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik / Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık" yerleştirmesi ismini, Edip Cansever'in Oteller Kenti kitabında yer alan Sera Oteli şiirindeki bir dizeden almaktadır.

Tenger'in 4. İstanbul Bienali için 1995 yılında ürettiği "İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik / Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık" adlı eseri, sanatçının 3. İstanbul Bienali'nde sergilenen "Böyle Tanıdıklarım Var II" adlı duvar yerleştirmesinin mahkemelik olması sonucunda ürettiği tepkisel bir çalışmadır. <https://www.youtube.com/watch?v=IqKVme7gA6E>

Sanatçı "İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik / Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık" adlı çalışmayla iktidarın birey üzerindeki tahakkümünü, çalışmanın isminden de anlaşılacağı gibi iç ve dış kavramları üzerinden sorgulatmaya çalışmaktadır. Etrafı dikenli tellerle çevrili ahşap bekçi kulübesinden oluşan enstalasyon ilk olarak izleyiciyi dikenli tellerle çevrili bahçeye daha sonra da ahşap kulübenin içine davet etmektedir. Kulübenin içi güreş ve doğa manzarası görselleriyle kaplanmıştır. Masanın üzerindeki küçük bir radyodan 90'ların şarkıları çalmaktadır. Çalışmanın yaratıldığı yıl "radyolar devlet tekeline çıkarıldı henüz bir yıl olmuştu; kulübedeki yayınsa geçmişin radyo günlerini çağrıştırıyordu" (Antmen, 2007: 72).

Kulübedeki radyoda çalan şarkılar her ne kadar sıcak bir atmosfer izlenimi yaratsa da belki de birazdan başlayacak olan ülke gündemini anlatan haberlerle ya da iktidarın propagandasının yapıldığı yayınlarla birey bir anda baskıcı atmosferle kuşatılacaktır. Yaşamın en küçük birimlerine kadar sızan dışarının baskıcı atmosferi özel alanın korunaklılığını delip geçerek bir bakıma bireyin özgürlüğünü ortadan kaldırmaktadır. Yani Tenger izleyiciye içeride ya da dışarıda olmak arasında mekânsal farklılıklar olsa da dışarıdakilerin de içeridekiler kadar baskı altına alınmış olduğunu iktidarın temsili olarak kullandığı radyoyla ortaya koymaktadır.

Çalışma 1995 yılından sonra ikinci kez 2015 yılında New York'da sergilenmiştir. Tenger, bir röportajında çalışmasıyla ilgili,

“Geçen Mayıs ayında New York’da “İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik / Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık” sergilendiğinde üzerinden 20 yıl geçmiş olmasına rağmen hâlâ günümüz Türkiye’siyle kurduğu güçlü bağlantılar karşısında insan bunun nasıl bir tuhaflık olduğuna şaşırıyor, bu coğrafyanın her zamanki hâlleriyle tekrar yüz yüze gelmek zorunda kalıyor. Maalesef sadece geçmişe bakış olarak var olamıyorlar henüz.” <https://bantmag.com/magazine/issue/post/43/623>

ifadelerinde bulunmuştur. Tenger’in güç ve iktidarın temsili sayılabilecek bu çalışmasında mekân, eril tahakkümün tüm varlığını hissettirir. Dikenli tellerin yarattığı gerilimle de mekânı iç ve dış olarak ayırırken, diğer yönden eril gücün yaptırım gücünü de gözler önüne serer.

3.9. Tracey Emin “Yatağım”



Resim 28: Tracey Emin, *Yatağım*, 1998, yatak, çarşaf, yastıklar ve nesneler

Kaynak: <https://www.widewalls.ch/tracey-emin-my-bed/>

Konu kapsamında ele alınan bir diğer sanatçı olan Tracey Emin ise yaşadığı ilişkinin bitmesi sonucunda ağır bir bunalım dönemi geçirdiği zamanki yatağını, kirli ve dağınık çarşaflarıyla, boş alkol şişeleriyle, sigara izmaritleri ve etrafa saçılmış günlük hayatta kullandığı nesnelerle olduğu gibi sergileyerek özel yaşamını sanat nesnesi haline getirmiştir. Günlük kullanım nesnesi olan yatak, bir yaşamışlığın ifade biçimi olmuştur.

Akay’a (1990: 202) göre, “Belirli bir işlevi olan bir objeyi alıp, başka bir objeye dönüştürüyorsunuz. Yani daha önceki işlevinden soyup, ona yeni bir işlev yüklüyorsunuz.

Ya da işlevini aynen koruyup bir sanat objesi haline getiriyorsunuz. İster objeyi eski işlevi ile koruyun, ister korumayın; ”bu bir sanat objesidir” dediğiniz anda, onun kimliği değişmiş demektir.”

Bu bağlamda düşünüldüğünde Emin’in enstalasyonundaki yatak, yatak odasındaki yatak olmaktan çıkarak artık farklı anlamlar ifade etmeye başlayan sanat nesnesine dönüşmüştür.

Özel alana ait cinselliği çağrıştıran yatağın kamusal alanda sunumu mahremiyet algısını sorgulatırken bir taraftan da izleyiciyi röntgenci konumuna düşürmektedir. İzleyici, yatak odasının mahremiyetini kapı deliğinden gözetleyen röntgenci gibi Emin’in cinselliğindeki sorunlara tanık olmaktadır. Sanatçı bu çalışmasıyla izleyicinin kendi cinselliğiyle yüzleşmesini de sağlamaktadır. Emin “Yatağım” adlı enstalasyonu ile tabu olan cinselliğin üzerine düşünülme ve konuşulma imkanı yaratmıştır.

3.10. Mona Hatoum “Ev”



Resim 29: Mona Hatoum, *Ev*, 1999, ahşap masa, 15 çelik mutfak eşyaları, elektrikli tel, üç ampul, yazılım ve ses

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-home-t07918>

Filistin kökenli Lübnan doğumlu bir sanatçı olan Mona Hatoum, 1975 yılında Lübnan’da çıkan savaş yüzünden, eğitim için gittiği Londra’ya yerleşmek zorunda kalmıştır. <https://magazine.artland.com/female-iconoclasts-mona-hatoum/>

Hatoum'un yapıtları kendi geçmişinden ayrı düşünülemez. Sanatçı bir söyleşisinde şu ifadelerde bulunmuştur:

“Savaşın kasıp kavurduğu bir ülkede büyümüş olmam, Filistinli ailemin memleketinden koparak Lübnan'da sürgün hayatı yaşamak zorunda kalması, haliyle dünyayı algılayışımı şekillendirdi. Yapıtlarıma bir huzursuzluk hissi olarak yansıdı bu. Hiçbir şeye güven duyulamayacağı hissi, hatta üstünde yürüdüğünüz zeminin bile sağlamlığından şüphe etmek” (Baykal'dan alıntılan Duyuler, 2019: 32-33).

Geçmiş, Hatoum'un aile, ev, yurt, yerinden edilme, kadın kimliği, beden, iktidar yapıları, güç ilişkileri gibi kavramları çalışmalarında derinlemesine sorgulamasına neden olmuştur. Aynı zamanda sanatçı çalışmalarında günlük hayatta kullanılan objeleri tehlikeli hale getirerek bir anda her şeyin tekinsiz bir hal alabileceğini göstermiştir.

Hatoum'un “Ev” isimli çalışmasında ahşap bir masa üzerinde yer alan metal mutfak eşyaları birbirine elektrik akımının geçtiği tellerle bağlanmıştır. Bazı ev eşyalarına yerleştirilen küçük ampuller elektirik akımı ileten teller yoluyla yanıp sönmektedir. Elektiriğin çıkardığı çatırtı sesi hoparlör aracılığıyla şiddetlendirilmiştir. Enstalasyon çalışması barındırdığı tehlike nedeniyle izleyiciden yatay çelik tellerle ayrılmıştır. Hatoum “Ev” adlı çalışmasıyla, evin beslenme ihtiyacının görüldüğü mutfakı tehditkar ve tehlikeli bir hale getirerek izleyiciyi fiziksel ve psikolojik gerilimle karşı karşıya bırakmıştır.

Sanatçının bu çalışmasıyla ilgili Tamar Garb şu ifadelerde bulunmuştur: “...bir sığınak sunmaktan çok uzak olan ‘ev’, rahatsızlık odağı, psişik bir tuzak ve çıkış yolu olmayan bir terör alanıdır”. <https://artsandculture.google.com/asset/home-mona-hatoum/-QFjYsGtBTA7fg>

Sanatçının yapıtlarındaki vurgu savaşın yıkımıdır. Bu savaşın yıkımını da aile ve ev kavramları üzerinden ele almıştır. Aile, ev, ocak gibi anne sıcaklığını ve onun kutsallığını temsil edebilecek dışıl mekânlar, sanatçının eserlerinde savaşın temsili tekensiz bir alana dönüşmüştür. Bu tekensizlik de mekânın dışıl cinsiyetini erilleştirmekte ve korunaksız bir gerilim yaratmaktadır.

3.11. İnci Eviner “Harem”



Resim 30: İnci Eviner, *Harem*, 2009

Kaynak: <https://www.incieviner.net/en/harem-2009.html>

British Museum ile Malezya İslam Sanatları Müzesi’nin ortaklaşa düzenlediği “Doğudan Esinlenme: İslam Dünyası Batı Sanatını Nasıl Etkiledi?” isimli sergide, İnci Eviner’in 2009 yılında yapmış olduğu “Harem” adlı video çalışması da yer almıştır. British Museum’da 10 Ekim 2019 – 26 Ocak 2020 tarihleri arasında gerçekleşen sergide Eviner’in çalışması Oryantalizme karşı güncel bir eleştiri sunmaktadır. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2019/10/09/inci-eviner-british-museumda/>

İnci Eviner’in “Harem” çalışmasının çıkış noktası, Antoine Ignace Melling’in 18. yüzyılın sonlarına doğru Sultan III. Selim’in davetlisi olarak geldiği İstanbul’da yaptığı “Harem” isimli gravürüdür. Melling de gravür çalışmasında diğer Oryantalistler gibi hayalindeki haremi betimlemiştir. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2019/10/09/inci-eviner-british-museumda/>

Eviner “Harem” adlı video çalışmasında, Melling’in gravüründeki hareketsiz kadınların yerine, aynı hareketleri tekrarlayıp duran okul yatakhaneinden kaçan pijamalı genç kız görüntülerini yerleştirmiştir. Oryantalistlerin fantezilerini süsleyen harem kadınları burada erotik pozların aksine agresif, birbirlerini ısırp bıçaklayan şiddet eğilimli kişiler olarak yer almaktadır. Aslında sanatçı, erkeğin fantezisinin nesnesi haline getirilen kadının, içinde evcilleştirilemeyen tarafını harekete geçirerek bir nevi direnme imkanı yaratmaktadır. Böylece video boyunca genç kızlar tedirgin edici hal ve hareketleriyle

Oryantalistlerin harem algısını ters yüz etmektedir.
<http://www.galerinevistanbul.com/exhibition/strange-fruitharem/>

3.12. Antony Gormley “Olay Ufku”



Resim 31: Antony Gormley, *Olay Ufku (Event Horizon)*, 2010, New York

Kaynak: <http://www.sanatatak.com/view/gormleynin-sessiz-bedenleri>

İngiliz sanatçı Antony Gormley’in kendi bedeninin kalıbını alarak oluşturduğu gerçek boyutlu heykelleri, estetik bir değer taşımaktan öte beden içindeki enerjiyle ilgilidir.

Canlı bedeninin kalıbını alıp heykel formuna getiren Gormley bir taraftan yaşanmış bir ana ait olan kendi bedenini başka bir zamana taşıyarak ölümsüzleştirir.

Maurice Merleau -Ponty’ye göre, “Görme, dokunma gibi işlevlere sahip olarak, ben’in dünya ile olan ilksel temasını ve algının oluşumunu sağlayan beden, öznenin kendisi için görülemezdir!...Dış nesneler beden ile görülüp gözlemlenir. Ama beden kendisini gözlemleyemez... Beden, öznenin dünyaya baktığı, açıldığı noktadır ve öznenin bütün algılarının sınırındadır” (Aydın: 2009: 41).

Bu bağlamda düşünüldüğünde Gormley kendi beden kalıbının dökümü olan heykeller üreterek kendi bedenini bütünlüklü olarak gözlemleyebilir hale getirir. Yani kendinden başka bir nesne olarak algılayabileceği bu yolla kendi bedeninin farkına varmaya çalışır. Bir başka deyişle kendi bedenine yabancılaşarak varoluşunu algılamaya çalışır.

Gormley heykellerini çeşitli yerlere yerleştirerek bedenlerin bulundukları çevreyle nasıl bir etkileşime girdiğini gözlemlemektedir. Sanatçı “Olay Ufku” isimli çalışmasını 2010

yılında New York’da bir binanın çatısının en uç noktasına yerleştirerek sergilemiştir.
<https://www.madisonsquarepark.org/mad-sq-art/antony-gormley-event-horizon>

Çatıya yerleştirilen heykel ile mimari yapılar arasında ilişki kurulduğunda heykel, mimari yapıların dikeyliğine bir paralellik oluşturmaktadır.

“Dikeylik, kulelerin politik kibri, kulelerin feodalizmi, Göz ile Fallus arasındaki ittifakı şimdiden belirtmektedir. ‘Bilinçdışı’ ve o ölçüde etkili ittifakı.

Fallus görülür. Oysa ki dünyanın simgesi olan dişi organ gizli kalır. Güç ve doğurganlık sembolü, prestijli Fallus dikilerek kendini gösterir. Gözün ayrıcalıkları kendine mal ettiği mekânın içinde fallik ayrıcalıklar edinecek ya da üretecektir. Bakış, Tanrı’nın, Baba’nın, Şef’in gözüdür. Bakışın kendine hizmet edeni ele geçirdiği bu mekân, kendi imkanlarından başka sınırı olmayan, gücün, şiddetin, iktidarın mekânı olacaktır. Üçlü tanrının ve Kralların mekânı, artık kriptik işaretlerin değil, yazıların ve tarihselliğin mekânı olacaktır. Dolayısıyla, askeri, yani eril şiddetin mekânı” (Lefebvre, 2016: 272).

Bu bağlamda Antony Gormley’in metropollerin dikeyliğiyle birlikte algılanan heykelleri, şehrin eril görünümüne katkı sunduğu gibi, şehrin kendisini eril bir mekâna dönüştürmesi açısından değerlendirilebilir. Kutsanan bir erillik açısından fallusa bir hediye gibidir.

3.13. Nezaket Ekici “Hareket Halindeki Duygu”



Resim 32: Nezaket Ekici, *Hareket Halindeki Duygu*, 2013, Londra

Kaynak: <http://www.berlinartlink.com/2014/04/01/interview-nezaket-ekici-after-love-at-last-sight/>

Almanya’da yaşayan sanatçı Nezaket Ekici ilk olarak Münih’te 2000 yılında gerçekleştirdiği “Hareket Halindeki Duygu” adlı performans çalışmasını daha sonraki yıllarda da pek çok kez farklı şehirlerde gerçekleştirmiştir. Sanatçı her ne kadar aynı eylemi tekrar gerçekleştiriyor olsa da her performansı sırasında hiç olmazsa bedeninin ve zihninin değiştiğini ifade etmektedir. <https://artradarjournal.com/2015/05/01/turkish-artist-nezaket-ekici-on-repetition-love-and-marina-abramovic-interview/>

Ekici’nin “Hareket Halindeki Duygu” adlı performansının ortaya çıkış noktası, hayatında belli bir işlevi gören nesnelere ve bu nesneleri üreten insanlara teşekkür etmek istemesidir. Performans, sanatçının kişisel eşyalarıyla yaşam alanı oluşturduğu bir mekânda gerçekleşmektedir. Ekici, üç gün süren performansı boyunca eşyalardan duvara kadar her şeye, öperek teşekkür etmektedir. Öpücüklerini görünür kılmak için de kırmızı ruj kullanmaktadır. Sanatçıya göre her duygu birbirinden farklı olduğu için kimi öpücük daha koyu kimisi de daha açık gözükmetedir. <https://artradarjournal.com/2015/05/01/turkish-artist-nezaket-ekici-on-repetition-love-and-marina-abramovic-interview/>

Performans boyunca mekân, her öpücükle birlikte değişmekte ve git gide de dışıl bir mekâna bürünmektedir. Ayrıca mekânın ve içindeki eşyaların beyaz rengi saflığı akla getirebileceği gibi sanatçının performans boyunca mekâna bıraktığı kırmızı izler de bekareti bozulan kadının, toplum algısında “saflığını” yitirmesi olarak kavranmasına bir eleştiri gibi düşünülebilir.

3.14. Do Ho Suh “Ev İçinde Ev İçinde Ev İçinde Ev İçinde Ev”



Resim 33: Do Ho Suh, *Ev İçinde Ev İçinde Ev İçinde Ev İçinde Ev*, 2013, polyester kumaş, metal çerçeve, Kore, 1530 x 1283 x 1297 cm

Kaynak: <https://www.saic.edu/academics/departments/aiado/events/do-ho-suh>

Güney Koreli sanatçı Do Ho Suh, Güney Kore’de resim bölümünde yüksek lisans eğitimini tamamladıktan sonra eğitimine devam etmek için taşındığı Amerika Birleşik Devletleri’nde resim ve heykel eğitimi almıştır. Kore’den sonra Amerika’da ve sonrasında da Avrupa’da yaşayan sanatçı üç kıta arasında bir yaşam sürmüştür. Yer değiştirme hali sanatçının eserlerinde göç, kimlik, ev, bellek, kültür, yer, yurt, gibi kavramlara odaklanmasına yol açmıştır. Suh çeşitli yerlerde yaşadığı evlerinin bire bir kopyalarını renkli yarı saydam kumaşlarla tekrar inşa etmiştir. Sanatçının işlerini üretirken kumaş malzeme seçmesinin bir nedeni de her yere yanında taşıyabileceği hafiflikte olmasıdır. <https://americanart.si.edu/exhibitions/suh>

Sanatçı böylelikle kumaştan tekrar inşa ettiği evlerini bir anlamda yerinden ederek istediği her yere götürebilecektir.

Suh’un 2013’de ürettiği “Ev İçinde Ev İçinde Ev İçinde Ev içinde Ev” adlı çalışması sanatçının Amerika’ya taşındıktan sonra yaşadığı ilk evinin ve onun içine yerleştirilmiş havada asılı halde duran çocukluğunda yaşadığı geleneksel tarzdaki Kore evinin kopyalarından oluşmaktadır. <https://ocula.com/magazine/conversations/do-ho-suh/> Çalışma, Batı ve Doğu kültürünün, geçmişin ve şimdinin birlikteliğini ve iç içe geçmişliğini yansıtır.

Evlerin yarı saydam kumaştan yapılmış olması yapıların içini görünür kılmış ve ev içinin mahremiyetini ortadan kaldırmıştır. İzleyici çalışmadaki Amerikan tarzı evin içine girdiğinde geleneksel tarzdaki Kore evinin dışında kalmaktadır. Böylece izleyici aynı anda hem içte hem de dışta olmayı deneyimlemektedir.

Çalışmanın isminde beş ev geçmektedir. Çalışmada yer alan iki ev dışında atıfta bulunulan üç ev sırasıyla evlerin içinde bulunduğu müze, müzenin içinde bulunduğu tarihi alan ve tarihi alanın içinde bulunduğu Seul şehridir. <https://ocula.com/magazine/conversations/do-ho-suh/>

3.15. Do Ho Suh “Geçit/ler”



Resim 34: Do Ho Suh, *Geçit/ler*, 2017, polyester kumaş, metal çerçeve, Londra

Kaynak: <http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/Passages>

Suh, diğer bir çalışması olan “Geçit/ler”de farklı ülkelerde yaşadığı evlerinin ve stüdyolarının koridorlarını gerçekte olan boyutlarıyla üretmiştir. Her biri farklı renkte olan koridorlar saydam kumaşlar kullanılarak birbirine bağlanmıştır. Buradaki koridorlar mekânlar arasındaki bağlantıyı ve hareketi sağlamaktadır. Bu geçiş alanlarına sanatçı şu ifadelerle dikkat çekmiştir “Hayatı sabit bir başlangıç ya da varış noktası olmayan bir geçit olarak görüyorum. Her zaman hedefe odaklanma eğilimindeyiz ve aradaki boşlukları unutuyoruz. Ama kimsenin gerçekten dikkat etmediği bu sıradan alanlar olmadan, bu gri alanlar, a noktasından b noktasına gidilemez” <https://divisare.com/projects/338265-do-ho-suh-passage-s>

Bu çalışma, sanatçının hayatı düşünüldüğünde farklı kimlikler ve kültürler arasındaki bağlantının sağlanması olarak da okunabilir.

Aynı zamanda sanatçının çalışmada kullanmış olduğu renkler, mekânın cinsiyetini çoğullandırmakta ve algıda mekânlara bir kimlik kazandırmaktadır. Ayrıca Suh'un renkli yarı saydam kumaş yapıları, özel alanın görünmez olmasıyla sağlanan mahremiyetin ortadan kalkmasına neden olmaktadır.

BÖLÜM 4: BİREYSEL PROJE

4.1. Burada

“Buradayım” önermesi bu bilinç içeriğinin dilegetirilişidir. Bu önerme, o ‘yer’i gösterir; o içerik de, o kişinin ‘kendi’sidir. ”

Oruç Auroba

Oruç Auroba’nın “Benlik” isimli yapıtında yer alan “Burada” adını taşıyan bölümden referansla oluşturduğum seride, mekânların bedenlerle geçmişten günümüze dek olan gerilimli ilişkisi ve nerede - ne zaman gibi “yer”e dair sorgulamalar oyunsu bir yaklaşımla ele alınmıştır.

“ ‘Burada’ olma bilinci, çevre ‘dünya’dan kişiye doğru uzanan ilişki uçlarının toplandığı ve düğümlendiği bir noktanın (bir ‘yer’in : *topos*) varlığına ilişkindir. - Bu bilince, aslında, her insan, her düşündüğü anda, sahiptir; ancak, bu (‘sıradan’) bilinç içinde, içeriğin yönelişi, o yoğun noktadan, ilişki iplikleri boyunca, dışarıya doğrudur. Bu -çoğunluk- durumlarda, bilinçlendirilen, kişinin uzamsal konumudur : o -fiziki, toplumsal, iktisadi, kültürel, vb.-yerinde kendine ulaşan ilişkiler içindeki konumudur, ilgilenilen – kendi dışına yönelmiştir, kişi...”(Aruoba, 2018: 24-25).

Buradalık, bilinç düzeyindeki farkındalık gerektirir. Evde olmak, dışarıda olmak, işte olmak, okulda olmak, pazarda olmak gibi birçok şekilde çoğullaştırılabilecek yerler, eylemlerimizi belirlediği gibi yaşantımızı da denetlenebilir hale getirebilmektedir. Burada olma bazen tercih edilmeyen ve bir yaptırımın sonucu da olabilmektedir. Tutsak alanlar ya da sistemin dayatmaları sonucu iradenin kontrol edildiği yönlendirmelere bağlı olarak şekillenen mekânlar gibi... Tercih edilmiş ya da edilmemiş olsun reel olarak bilinçle algılanan bu mekânların yanı sıra cennet, cehennem mekânları, rüya mekânları ve sanal mekânlar da buradalık olgusuyla fiziki olmasa da zihinsel olarak karşılık bulmaktadırlar.

Çalışmalarında burada'lık üzerinden mekân, beden, zaman sorgulaması yapılmaya çalışılmıştır. Özellikle de bedenlerin, cinsiyetlerin mekânlarla ilişkileri zamana göre ne gibi değişimlere uğrayıp dönüştüğü ya da dönüşebileceği çalışmalarının üretim sürecinde etkili olmuştur.

Çalışmalarım beyaz bir fonun üzerinde kara deliklerden oluşmaktadır. Belli bir mekâna gönderme yapmamasına karşın sonsuzluğu simgelemektedir. Kompozisyonun içerisinde yer alan kara delikler; anne rahmi, yuva, kapı, pencere, çağımızın gözetleyen gözü gibi sembollere karşılık gelir. Bir taraftan da bilinmezliğe vurgu yapar.

Aruoba'nın yukarıdaki alıntısında bahsettiği ilişki ipliklerinden referansla Resim (35-36-38-40-41)'de kullandığım ipliklerle dijital çağın internet ağlarıyla birlikte kişilerin diğer kişilerle kurduğu ilişkiler anlatılmak istenmiştir. Aynı zamanda kişilerin burada olma bilinci üzerinden fiziki ya da sanal mekândaki varlıkları Resim (35-36-38-39-40-41)'de yer alan transparanlaşan yüz ya da bedenlerle sorgulanmak istenmiştir. Bu çalışmalardaki kara deliklerle kişilerin varlıklarının burada'lıkları bir bilinmezlik içinde kaybolmaktadır.

Resim (35-41)'de yer alan balık sembolü doğurganlığı simgelemektedir. Dinlerin kutsal hikayelerine göre ilk insanlar olarak kabul edilen Adem ve Havva, yasak olan meyveyi yemelerinden dolayı uhrevi mekân olan cennetten kovularak fiziksel bir mekâna gönderilmişlerdir. Resim (37-40)'de yer alan elma ve yılan sembolleri Adem ve Havva'nın cennetten kovulma hikayesine bir göndermedir. Bu göndermeyle dünyadaki ilk insanlardan bu yana insanların mekânlarla olan ilişkileri ve günümüz dijital çağın sanal mekânlarıyla nasıl bir iletişim kurulabileceği sorgulanmaya çalışılmıştır.

İnternet ağlarıyla mekânın mahremiyeti ve fiziksel sınırları ortadan kalkmış ve fiziksel mekândaki dışıl ya da eril mekânlara karşı cinsin sızması olanaklı hale gelmiştir. Kamusal alan, özel alan ve mahremiyet kavramının dijital çağla beraber ne ifade etmeye başladığı ve iktidarın bedenleri kontrol eden gözetleme mekanizmasının neye evrildiği çalışmalarımın sorguladığı konulardan bir diğeridir.

Yüzün biri sordu -hangimiz ipin ucunda?

Diğer yüz dedi -belki de hepimiz aynı anda...

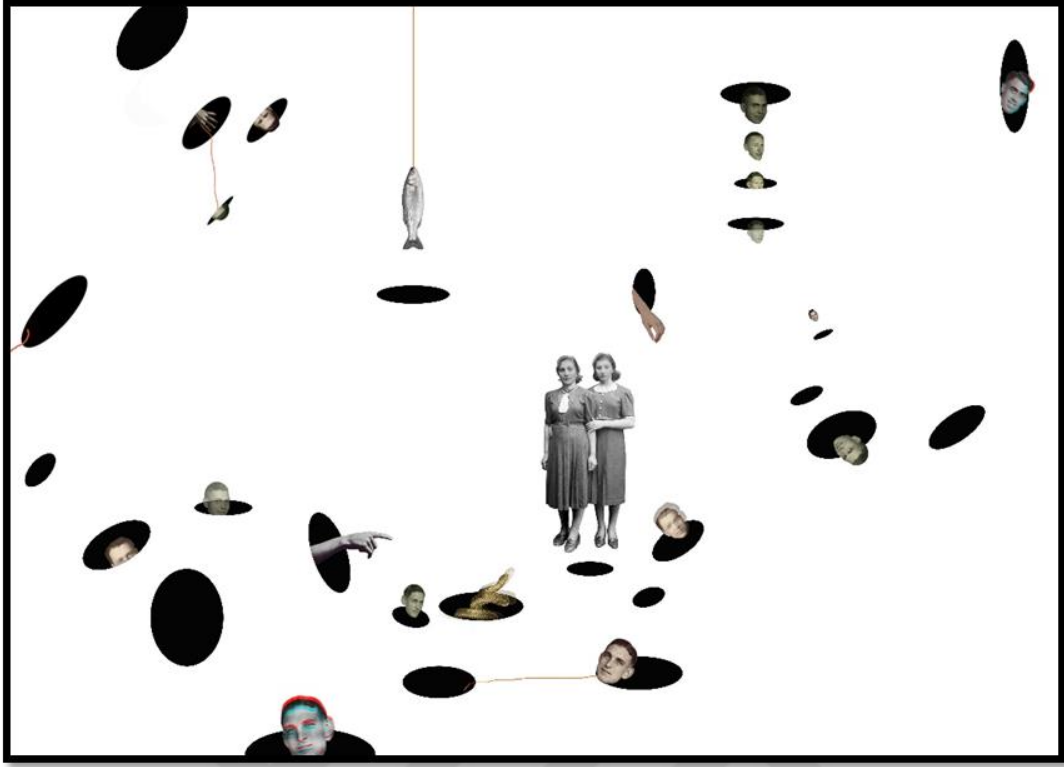
Resim 36’da yukarıda yazmış olduğum dizelerle günümüz dijital panoptik çağda sahte hesaplar oluşturularak yaratılan kimliklerin suretler üzerinden sorgulaması yapılmıştır. Her ne kadar dijital çağ, kişilere sanal mecralarda gerçek kimliklerini gizleyerek oluşturdukları kimliklerle istedikleri her ortama dahil olabilme, sızabilme, yorum yazabilme, beğenme ya da beğenmeme imkanı verse de aslında iktidarlara kişilere ait bütün verileri kayıt altına alma ve zamanı geldiğinde de rahatlıkla ulaşabilme imkanı vermektedir.

Bir taraftan da dijital panoptik dünyanın günümüz insanlar üzerindeki etkileri, hem biçimsel hem de içeriksel açıdan çalışmalarına üretim sürecinde yön verici olmuştur.

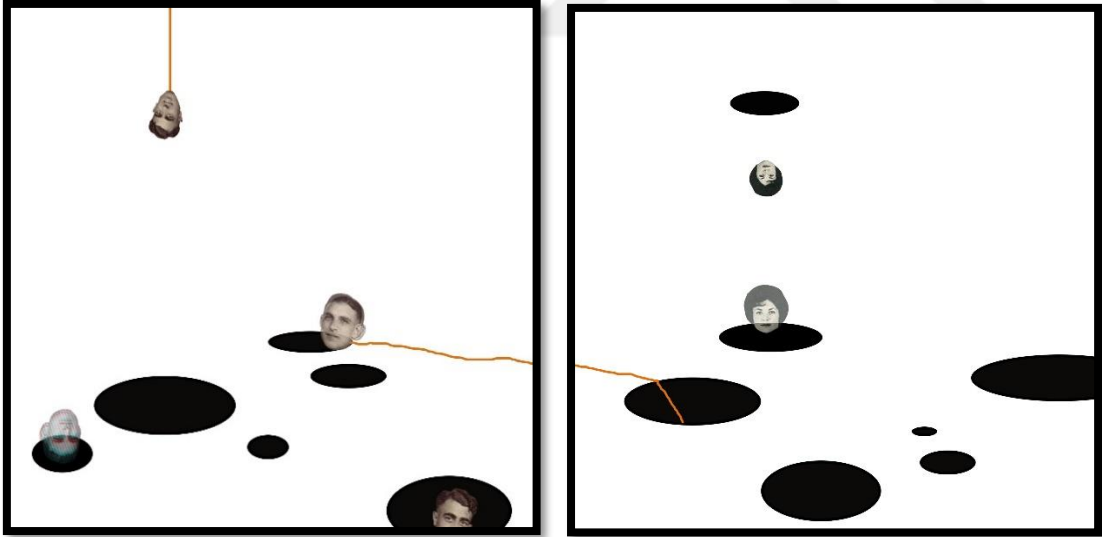
Dijital çağla birlikte sanal mekânlarda kişiler, özel alanın mahremiyetinin ortadan kalkması pahasına da olsa gönüllü olarak hem kendilerini sergilemekte hem de kendisini sergileyen bir başkasını izlemektedir. Byung-Chul Han’ın ifadesiyle “Dijital panoptikondaki mahkum aynı zamanda hem kurban hem faildir” (2020: 72)

Aynı zamanda kişilerin yapmış oldukları bazı paylaşımlarının ne kadar görüntülendiğini sayısal değerlerle görebildikleri bir durum da söz konusudur. Yani kişiler, hem izlenen hem izleyen hem de ne kadar görüntülendiğini izleyendir.

Bundan dolayı Resim (35-36-38-39-40-41)’de kişilerin her yerde gözetlenilebilir olması, dijital panoptik dünyadaki öznenin temsili olarak izleyiciye doğru bakan yüzlerle, izlenen ya da izleyen ikiliği ve gerilimi yaratılarak sorgulanmak istenilmiştir.



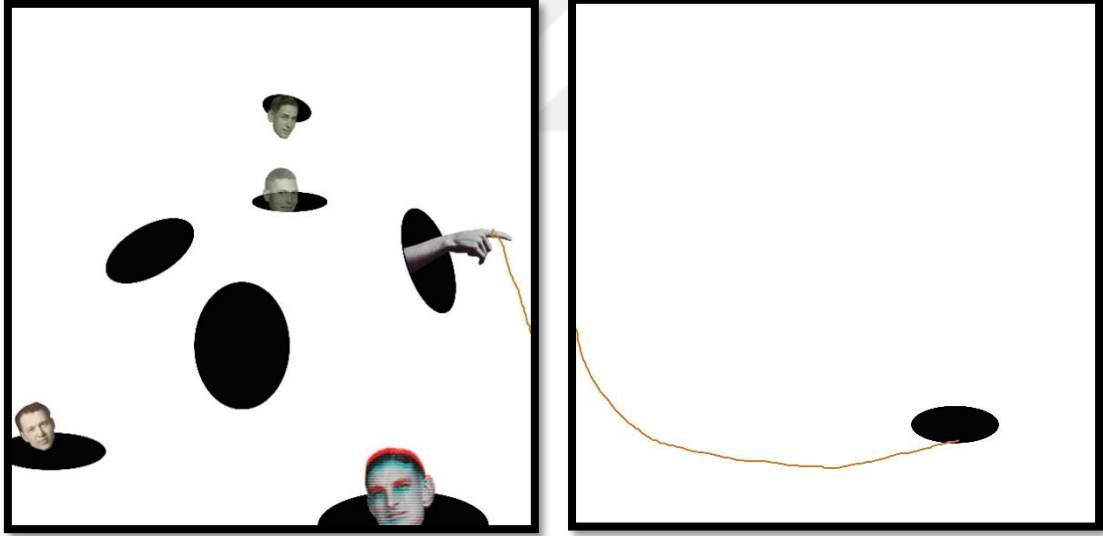
Resim 35: Sevda Gök, *İsimsiz*, 2019, dijital baskı, 40x30 cm.



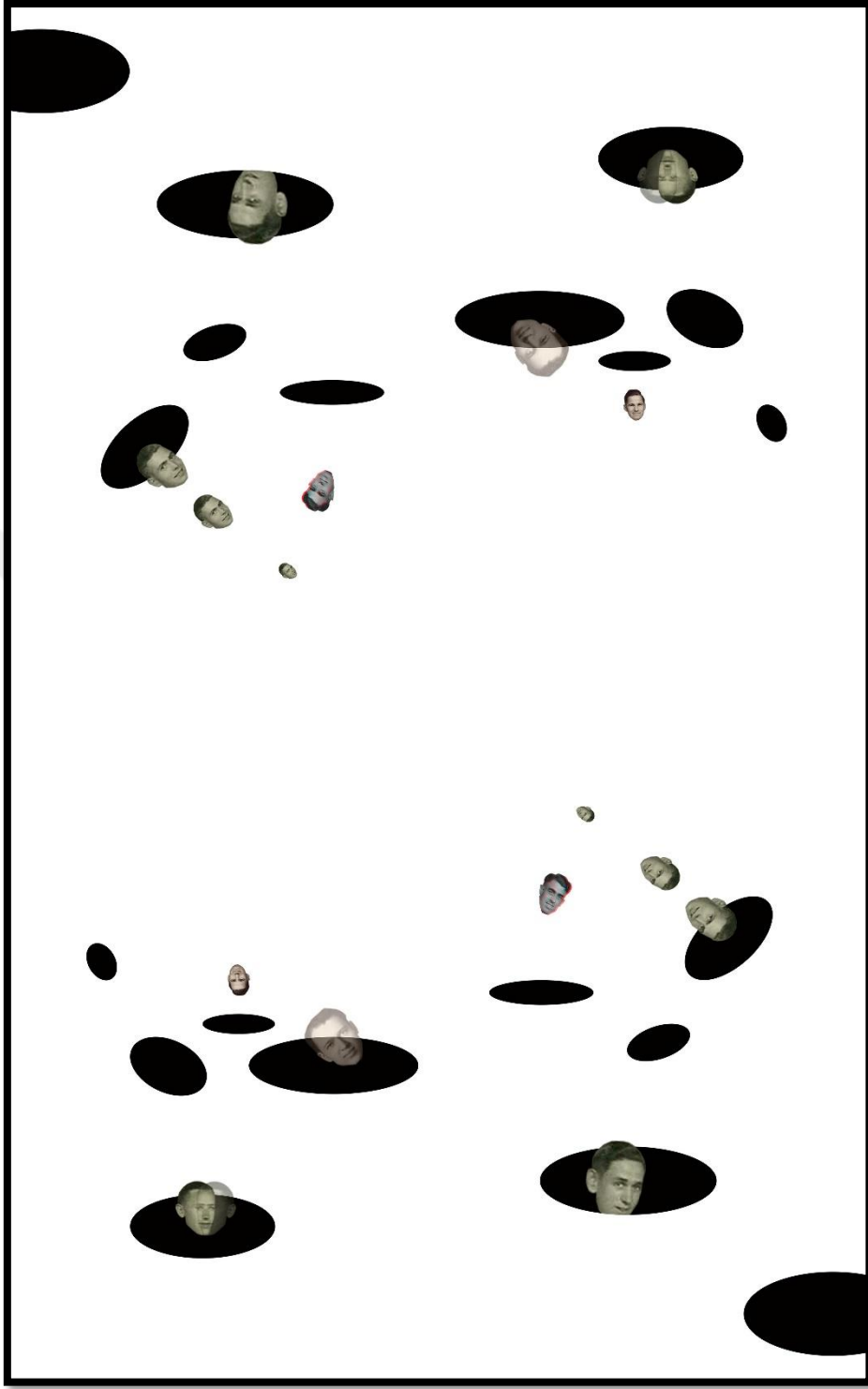
Resim 36: Sevda Gök, *İsimsiz*, 2019, dijital baskı, 20x20 cm.



Resim 37: Sevda Gök, *İsimsiz*, 2019, dijital baskı, 20x20 cm.



Resim 38: Sevda Gök, *İsimsiz*, 2019, dijital baskı, 20x20 cm.



Resim 39: Sevda Gök, *İsimsiz*, 2019, dijital baskı, 30x45 cm.



Resim 40: Sevda Gök, *İsimsiz*, 2020, dijital baskı, 40x30 cm.



Resim 41: Sevda Gök, *İsimsiz*, 2020, video

SONUÇ

Mekân, varoluşun belki de en belirleyici göstergelerinden biridir. Düşünsel ya da fiziki açıdan da ele alınsa, varoluşun kendine bir yer edinme çabasıdır. Bu varoluş mekânı bir kimliğe ve bir temsile büründürür. Aidiyetle birlikte de burada olmanın ön koşulunu tamamlar.

Fiziki barınma mekânlarının tarihsel hikayesi mağaraların sahiplenilişiyile başladığı kabul edildiğinde mekânlar, barınmanın ötesinde geleceğe dair de buradalığa karşılık gelir. Ancak bu buradalık zamanla kadını ve erkeği cinsiyetlerinden dolayı ayırtırdığında, mekân kendini başka türlü anlamlarla yeniden var etmeye zorunlu bırakılır.

Belki de bu ayrışma inşa etmeye başlamakla aynı zamana denk gelmektedir. İnşa sonrasında gelişen mimari yapılar, zamanın ve kültürün getirdikleri ihtiyaçlara göre işlevsellikleri açısından hem sahiplenilmiş hem de cinsiyetleştirilmiştir.

Dolayısıyla kadın ve erkeğin toplumsal farklılıkları, mekânların kullanımıyla daha da görünür olmuştur. Biyolojik farklılıklarına dayandırılan bu ayırtırma, kadını iç mekâna, erkeği dış mekâna yöneltirken, dış mekân aynı zamanda eril güçlerin kendini gösterme diğer bir deyişle hakimiyet alanına dönüşmüştür.

Her ne kadar kadın, iç mekânla özdeşleştirilse de eril tahakküm hem için hem de dışın efendisi olmuştur. Mekâna yüklenen cinsiyetçi anlam da eril aklın bir sonucudur. Sanat da bu bağlamda mekânların cinsiyetleştirilmesi konusunda tarih boyunca erkek hegemonyasına hizmet etmiştir. Fantezileri süsleyen yatak odası, hamam, gece kulübü gibi sayısı çoğaltabilecek nice resimlere konu olmuş mekânların dişilikleri de eril tahakkümün kadını konumlandıkları yerle ilgilidir. Tıpkı mutfağında yemek yapan ya da çocuğunu emziren kadının muazzam kutsallığı gibi.

Feminizm hareketiyle başlayan tüm bu cinsiyetçi yaklaşımlara tepki özellikle 1960 sonrası sanatta bir eleştiri unsuru olarak öne çıkmaya başlamıştır. Sanat tarihinin eril bakış açısına da tepkisel yaklaşımlar kendini göstermiştir. Her ne kadar bir mücadele verilmiş olunursa olunsun, mekân algısında geçmişten miras kalan algılama biçimi kendini hala sanat alanında var etmektedir. Kadını ya da erkeği ayırtırıcı niyeti olmasa

bile cinsiyetçi bir ayrıştırma yapmaktan kendini kurtaramamaktadır. Yerleşik toplumsal algı günümüz sanal dünyasında bile kendini göstermektedir.

Sanal mekânlar diye tanımlanan bu mekânlarda, bedenın fiziki etkisi azalmıştır. Ancak bedenle birlikte zaman ve mekân, topluluk, kamusal alan, mahremiyet, siyaset gibi kavramlara da yeni anlamlar yüklenmeye başlanmıştır.

Günümüzde dijital dünyanın sanal mekânları bile cinsiyetçi bir algıyla yönetilmektedir. Kadını reklam aracılığıyla bir nesneye dönüştürdüğü gibi, kadını sömürebilecek potansiyel bir müşteri olarak da görmektedir.

Kısacası; gelecekte mekânın ve mekâna dair söylemlerin dili, tekniğı ve eleştirisi de kendini kaçınılmaz olarak bugünkü algıdan ayrışarak dönüştürecektir. Fiziki mekânların cinsiyetçiliğı sanal mekânların cinsiyetçiliğine aktarıldığında sanatın bu konuya katkısı ya da eleştirisi ise yeni sanal mekânların alanında kendini göstermesi kaçınılmaz görölmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akay, A. (1990), *Kıvrımlar*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Antmen, A. (2009), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2014), *Sanat Cinsiyet*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2017), *Kimlikli Bedenler*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aruoba, O. (2018), *Benlik*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2013), *Görme Biçimleri*, Y. Salman (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bock, G. (2004), *Avrupa Tarihinde Kadınlar*, Z. A. Yılmaz (Çev.), İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Bora, A. (2004), “Kamusal Alan Sahiden ‘Kamusal’ mı?”, *Kamusal Alan*, M. Özbek (Ed.), İstanbul: Hil Yayın.
- Bora, A. (2017), “Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner”, *Cins Cins Mekân*, A. Alkan (Der.), İstanbul: Varlık Yayınları.
- Caner, E. (2017), *Toprak ve Kadın*, İstanbul: Su Yayınevi.
- Cevizci, A. (2011), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (1999), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma.
- Chul Han, B. (2020), *Şeffaflık Toplumu*, H. Barışcan (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Clark, T. (2011), *Sanat ve Propaganda*, E. Hoşcusu (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connell, R. W. (2017), *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, C. Soydemir (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Direk, Z. (2018), *Cinsel Farkın İnşası*, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (2013), *Sanatın Öyküsü*, E. Erduran ve Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Habermas, J. (2003), *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, T. Bora ve M. Sancar (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keser, N. (2009), *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınları.

- Krausse, A. C. (2005), *Resim Sanatının Öyküsü*, D. Zaptçioğlu (Çev.), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Lefebvre, H. (2016), *Mekânın Üretimi*, I. Ergüden (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Rawes, P. (2017), *Mimarlar İçin Irigaray*, İstanbul: Yem Yayın.
- Sennet, R. (2010), *Kamusal İnsanın Çöküşü*, S. Durak ve A. Yılmaz, (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şentürk, L. (2017), “Eril Kente Dönüş”, *Cins Cins Mekan*, A. Alkan (Der.), İstanbul: Varlık Yayınları.
- Tanyeli, U. (1997), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul: Yem Yayın.
- Zengin, A. (2017), “Devletin Cinsel Kısımları”, *Cins Cins Mekan*, A. Alkan (Der.), İstanbul: Varlık Yayınları.

Sürekli Yayınlar

- Direk, Z. (2016), “Elizabeth Grosz, Judith Butler: Farklı Felsefeler, Farklı Kuir Kuramlar”, *Gilles Deleuze: Ortadan Başlamak*, Cogito Dergisi, Sayı: 82.
- Durudoğan, H. (2014), “Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”, *Cinsiyetli Olmak*, Cogito Dergisi.
- Özgenç, N. (2011), *Dünden Bugüne Batı Resim Sanatında Kadın-Mekan İlişkisi*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Sayı: 19, (89-96).
- Uysal, M. A. (2007), “Cin.sel.şey; Beden”, *RH+ Sanat*, Sayı: Sayı: 38.
- Yağcıoğlu, S. (2019), “Mekanın Metaforik Halleri”, *Metafor*, Psikeart Dergisi, Sayı: 65.
- Yılmaz, B. S. (2015), *Feminist Eleştiri Kuramının Mary Cassatt'nın Yapıtlarına Uygulanması*, Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Sayı: 8, (75-92).

Diğer Yayınlar

Duyuler, H. N. (2019), *Mona Hatoum'un Ürünlerine Bilişsel Dilbilimsel Metaforik Bir Yaklaşım*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

İlter, İ. (2006), *Özyaşamsal Sürecin ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois'da Görsel Anlatı*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Sarıoğlu, S. (2007), *Gülsün Karamustafa: Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

<http://acikerisim.deu.edu.tr:8080/xmlui/handle/20.500.12397/9862>

<https://americanart.si.edu/artwork/dollhouse-35885>

<https://americanart.si.edu/exhibitions/suh>

<https://artsandculture.google.com/asset/home-mona-hatoum/-QFjYsGtBTA7fg>

<https://artradarjournal.com/2015/05/01/turkish-artist-nezaket-ekici-on-repetition-love-and-marina-abramovic-interview/>

<https://bantmag.com/magazine/issue/post/43/623>

<https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/louise-bourgeois/>

<https://kadngazetesi2016.wordpress.com/2017/05/09/judy-chicagoaksam-yemegi-partisi>

<https://magazine.artland.com/female-iconoclasts-mona-hatoum/>

<https://manifold.press/gordon-matta-clark>

<https://manifold.press/yaraticilik-ve-psikanaliz-iliskisi-baglaminda-louise-bourgeois-nin-sanat-pratigi>

<https://ocula.com/magazine/conversations/do-ho-suh/>

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/turkish-bath>

<http://www.galerinevistanbul.com/exhibition/strange-fruitharem/>

<https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2019/10/09/inci-eviner-british-museumda/>

<http://www.sanatatak.com/view/1970-sonrasi-gorsel-sanatta-kadinlika-dair-izlekler>

<http://www.khanacademy.org.tr/video.asp?ID=8480>

<https://www.madisonsquarepark.org/mad-sq-art/antony-gormley-event-horizon>

<http://www.sanatatak.com/view/1970-sonrasi-gorsel-sanatta-kadinlika-dair-izlekler>

<https://www.youtube.com/watch?v=IqKVme7gA6E>

