

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**1980 SONRASI GÜNCEL TÜRK SANATINDA
İSLAMİ ÖRTÜNME OLGUSU**

HATİCE KÜBRA ÇİNKAYA

2501170800

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. SİMGE ÖZER PINARBAŞI

İSTANBUL-2021

ÖZ

1980 SONRASI GÜNCEL TÜRK SANATINDA

İSLAMİ ÖRTÜNME OLGUSU

HATİCE KÜBRA ÇİNKAYA

Bu tez çalışmasının amacı 1980 sonrası güncel Türk sanatında İslami örtünme olgusunu ele alan üretimlere odaklanmak ve bu üretimlerin, eğer varsa, ne tür bir ortak söyleme sahip olduğunu açıklamaktır. Çalışmaya arka plan oluşturmak adına ilk olarak örtünmenin tarihi ve İslami örtünmenin Türkiye’deki geçmişi incelenmiştir. Üretimler biçimsel özelliklerine göre sınıflandırılmış ve kronolojik olarak tartışılmıştır. Çarşaf, geleneksel başörtüsü ve türbanın ayrı ayrı yer aldığı üretimler için toplam üç kategori oluşturulmuştur. Bunlar da kendi içlerinde Türkiye ve Batıya referans veren üretimler olmak üzere iki ayrı başlık altında toplanmıştır. Batı coğrafyasına gönderme yapan güncel Türk sanatı üretimleri hem sayıca az olduğundan ve hem de her bir Batı ülkesinin İslami örtünmeye dair tavrı değişkenlik gösterdiğinden bu çalışmalar incelenirken tarihsel bağlam hakkındaki bilgi paylaşımları tezin ilgili kısımları içerisinde yapılmıştır. Son olarak da bütün bu örtünme formlarına aynı anda yer veren üretimler için ayrı bir başlık açılmıştır. Üretimlerin hepsi bir arada değerlendirildiğinde, 1980 sonrası güncel Türk sanatında İslami örtünme olgusunun, tesettürün geçmişine de paralel bir biçimde, karmaşık ve çok katmanlı bir mesele olarak ele alındığı anlaşılmıştır. Üretimlere ait ortak bir söylemden bahsetmek mümkün olmasa da her bir üretimin Türkiye ve Batı’nın İslami örtünmeye atfettiği değerler ve anlamlar çerçevesinde şekillenmiş, kendine özgü ve eleştirel bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. Çalışma, içeriği ve kapsamı açısından bir ilktir.

Anahtar Kelimeler: İslami örtünme, güncel Türk sanatı, çarşaf, başörtüsü, türban

ABSTRACT
THE PHENOMENON OF MUSLIM VEILING IN
CONTEMPORARY TURKISH ART AFTER 1980
HATICE KUBRA CINKAYA

This study aims to focus on the contemporary artworks that deal with the phenomenon of Muslim veiling after 1980 and explain what sort of common discourse they adopt, if any. Firstly, the history of veiling and the past of Muslim veiling in Turkey were explored to form a background for the study. The artworks were categorized according to their form and discussed chronologically. A total of three categories were formed for the artworks that are about chador, traditional headscarf, and turban, respectively. They were also divided into two subcategories as the artworks that refer to Turkey and the West. Since the contemporary Turkish artworks in the latter subcategory were few in number and the attitude of each Western country about the issue of Muslim veiling varies, the historical information about the topic was shared in the related parts of the study during the discussion of these artworks. Lastly, another category was formed for the artworks that deal with all of these forms of Muslim veiling. Having discussed all of the artworks, it has been understood that the phenomenon of Muslim veiling in contemporary Turkish art after 1980 is an issue that is complex and multi-layered in parallel to the history of Muslim veiling. Although it is not possible to talk about a common discourse for the artworks, it could be said each artwork has a unique and critical characteristic shaped in accordance with the values and meanings Turkey and the West have attached to Muslim veiling. The study is a first in its content and scope.

Key words: Muslim veiling, contemporary Turkish art, chador, headscarf, turban

ÖNSÖZ

1980 sonrası güncel Türk sanatında İslami örtünmeye yani tesettüre odaklanan üretimlerin incelendiği bu tez çalışmasında, güncel Türk sanatında İslami örtünmeye dair ortak bir söylemin olup olmadığını anlamak ve eğer ortak bir söylem varsa da bu söylemin ne olduğunu ve nelerden etkilendiğini saptamak hedeflenmiştir.

“Laleli’den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız” diyor ya Cemal Süreya, işte benim için de gerçek manada dünyaya uzanan yol, Laleli’den ilk bindiğim tramvayla başladı. Yıllar boyunca da o tramvayda yolculuk yaparken “acaba içerisi nasıl bir yer” sorusunu kendi kendime sorarak İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nin önünden geçtim. Şimdi ise o fakültede aldığım eğitimi tamamlayıp yüksek lisans tezimi bitirmiş bulunuyorum. Ne dünya ne tramvay ne de Laleli eskisi gibi... Fakat şair de devamında “birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun” diyor ya işte orada bir umut ışığı çakıveriyor aniden, belli belirsiz ama yüreğimizi elleyen, “bütün kara parçalarında, Afrika dahil”... Pek bir tuhaf az biraz da alakasız olsa da böyle not düşmek istedim buraya. Her daim merakımı celbeden o fakültenin içindeki en sabırlı ve nezaket sahibi insanlardan biri olan canım danışman hocam Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı’na, tez yazma sürecim boyunca her türlü nazımı çeken aileme ve o tramvayı benim için özel yapan her şeye teşekkür ediyorum. Tez çalışmamı biricik kardeşim Fatma Beyza Kula’ya atfediyorum.

İstanbul, 2021

Hatice Kübra Çinkaya

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
GÖRSELLER LİSTESİ	vii
BELGE LİSTESİ	xiv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖRTÜNMENİN TARİHİ VE İFADE ETTİKLERİ

1.1. Bir Kavram Olarak Örtünme	4
1.2. Çeşitli Kültürlerde ve Çok Tanrılı Dinlerde Örtünme.....	6
1.3. Tek Tanrılı Dinlerde Örtünme.....	11

İKİNCİ BÖLÜM

İSLAMİ ÖRTÜNME VE TÜRKİYE

2.1. İslami Örtünmenin Türkiye’deki Biçimsel Evrimi.....	16
2.2. İslami Örtünmenin Türkiye’deki Anlamsal Evrimi	25

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1980 SONRASI GÜNCEL TÜRK SANATINDA İSLAMİ ÖRTÜNME

3.1. Çarşaf.....	42
3.1.1. Çarşafı Türkiye Bağlamında Ele Alan Üretimler	42
3.1.2. Çarşafı Batı Bağlamında Ele Alan Üretimler	53
3.2. Geleneksel Başörtüsü	62
3.2.1. Geleneksel Başörtüsünü Türkiye Bağlamında Ele Alan Üretimler	62
3.2.2. Geleneksel Başörtüsünü Batı Bağlamında Ele Alan Üretimler	75
3.3. Türban	84
3.3.1. Türbanı Türkiye Bağlamında Ele Alan Üretimler	84
3.3.2. Türbanı Batı Bağlamında Ele Alan Üretimler	111
3.4. Çarşaf, Geleneksel Başörtüsü ve Türbanın Bir Arada Ele Alındığı Üretimler ...	119
 SONUÇ.....	128
KAYNAKÇA	132
EKLER.....	152

GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 1:** Brassempouy Venüsü, M.Ö. 23000 civarı, Bulunduğu Yer: Fransa, Brassempouy.....sf no. 152
- Görsel 2:** Sümer dönemine ait bir kadın başı heykeli, M.Ö. 2400 civarı, Bulunduğu Yer: Irak, Tell Agrab.....sf no. 152
- Görsel 3:** Tegidionunu alnından başının arkasına atmış bir kadın çizimi.....sf no. 153
- Görsel 4:** Pelerinli ve tegidionlu bir kadın çizimi.....sf no. 153
- Görsel 5:** Hitit kralı III. Hattuşili'nin eşi kraliçe Puduhepa'yı örtülü gösteren bir mühür, M.Ö. 13. yüzyıl.....sf no. 154
- Görsel 6:** Bir erkek ve başörtüsünün altına baş çatkısı takmış bir kadın figürün yer aldığı bir taş kabartma, M.S. 1. yüzyıl civarı, Bulunduğu Yer: Gaziantep, Zeugma.....sf no. 154
- Görsel 7:** Sassoferrato, *The Virgin in Prayer*, 1640-50, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 x 57.7 cm, Birleşik Krallık, Londra, The National Gallery sf no. 155
- Görsel 8:** Mermer mezar taşı üzerinde takkeli yaşmak takan kadın figürü, 1336, Bulunduğu Yer: Konya, Nasrettin Hoca Mezarlığı.....sf no. 155
- Görsel 9:** Duvar çinisi üzerinde yaşmaklı kadın figürü, 1225-1236, Bulunduğu Yer: Beyşehir, Kubadabad Sarayı.....sf no. 156
- Görsel 10:** Çini üzerinde çarşaf ve peçeli kadın figürü, 1225-1236, Bulunduğu Yer: Beyşehir, Kubadabad Sarayı.....sf no. 156
- Görsel 11:** Yanında bir kadınla ferace, yaşmak ve hotozla baştan aşağıya kapanmış şekilde hamama giden bir Türk kadını tasvir eden bir gravür.....sf no. 157
- Görsel 12:** Ferace, yaşmak ve hotozla baştan aşağıya kapanmış şekilde şehre giden bir Türk kadını tasvir eden bir gravür.....sf no. 157
- Görsel 13:** Feraceli ve yaşmaklı iki İstanbullu kadının yer aldığı bir minyatür sf no. 158
- Görsel 14:** Levni, *Feraceli Kadın*, 1720.....sf no. 158
- Görsel 15:** Tango çarşaf bir kadını tasvir eden bir karikatür.....sf no. 159

Görsel 16: Şule Yüksel Şenler'in kendisine "Şulebaş" ismiyle atfedilen baş bağlama biçimiyle görüldüğü bir gençlik fotoğrafı.....	sf no. 159
Görsel 17: Geleneksel başörtülü bir kadın.....	sf no. 160
Görsel 18: Azade Köker, <i>Girl with Veil</i> , 2003, Kolaj, 79x65 cm, Birleşik Krallık, Londra, The British Museum	sf no. 160
Görsel 19: Memed Erdener a.k.a. Extramücadele, <i>Bariş Ormanı</i> 'ndan bir ekran görüntüsü, 2004, Kısa Animasyon Film, 1 dk. 20 sn.	sf no. 161
Görsel 20: Memed Erdener a.k.a. Extramücadele, <i>Bariş Ormanı</i> 'ndan bir ekran görüntüsü, 2004, Kısa Animasyon Film, 1 dk. 20 sn.	sf no. 161
Görsel 21: Nezaket Ekici, <i>Tshador Flagge</i> 'den bir fotoğraf, 2007, Performans, 30 dk.	sf no. 162
Görsel 22: Nezaket Ekici, <i>Tshador Flagge</i> 'den bir fotoğraf, 2007, Performans, 30 dk.	sf no. 162
Görsel 23: Nezaket Ekici, <i>Permanent Words</i> 'den bir fotoğraf, 2009, Performans, 20-30 dk.	sf no. 163
Görsel 24: Nezaket Ekici, <i>Disguise</i> 'den bir ekran görüntüsü, 2013, Tek Kanallı Video Performans, 9 dk. 57 sn.	sf no. 163
Görsel 25: Nezaket Ekici, <i>Disguise</i> 'den bir ekran görüntüsü, 2013, Tek Kanallı Video Performans, 9 dk. 57 sn.	sf no. 164
Görsel 26: Rafet Başokçu, <i>İsim Bilinmiyor</i> , 19. yüzyılın sonları, Suluboya Resim.....	sf no. 164
Görsel 27: Rafet Başokçu, <i>İsim Bilinmiyor</i> , 19. yüzyılın sonları, Suluboya Resim.....	sf no. 165
Görsel 28: Özlem Şimşek, <i>Rüzgar (Rafet Başokçu'dan Sonra)</i> , 2013, Fotoğraf, 73x50 cm	sf no. 165
Görsel 29: Özlem Şimşek, <i>Şemsiyeli Kadın (Rafet Başokçu'dan Sonra)</i> , 2013, Fotoğraf, 73x50 cm	sf no. 166
Görsel 30: Burak Delier, <i>İsimsiz</i> , 2004, Fotoğraf	sf no. 166

- Görsel 31:** Fransa bayrağını peçe şeklinde kullanan bir kadın sf no. 167
- Görsel 32:** Fransa’da okullara yönelik başörtüsü yasağı teklifini ülkenin bayrağının renklerinde başörtüsü takarak protesto eden bir kadın sf no. 167
- Görsel 33:** Burak Delier, *İsimsiz* (İstiklal Caddesi’nden Bir Görüntü), 2004, Afiş sf no. 168
- Görsel 34** Burak Delier, *İsimsiz* (Taksim’den Bir Görüntü), 2004, Afiş sf no. 168
- Görsel 35:** Gülsün Karamustafa, *Antik Kentte Sabah Alışverişi*, 1982, Resim, 39,5x58 cm sf no. 169
- Görsel 36:** Gülsün Karamustafa, *Kapıcı Dairesi*, 1976, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 30x40 cm.....sf no. 169
- Görsel 37:** Gülsün Karamustafa, *Hapishane Resimleri*’nden bir örnek, 1972, Resim, ...sf no. 170
- Görsel 38:** Halil Altındere, *Annem Pop Art’ı Seviyor, Çünkü Pop Art Rengârenk*, 1998, Fotoğraf, 100x150 cm sf no. 170
- Görsel 39:** Aydan Murtezaoglu, *Top/Less*, 1999, Fotoğraf sf no. 171
- Görsel 40:** Aydan Murtezaoglu, *Aynadaki Çıplak*, 2004, Fotoğraf, 90x120 cm.....sf no. 171
- Görsel 41:** Şinasi Güneş, *Anatolia*’dan bir ekran görüntüsü, 2006, Video, 2 dk. 18 sn. sf no. 172
- Görsel 42:** Şinasi Güneş, *Anatolia*’dan bir ekran görüntüsü, 2006, Video, 2 dk. 18 sn. sf no. 172
- Görsel 43:** Şinasi Güneş, *Anatolia*’dan bir ekran görüntüsü, 2006, Video, 2 dk. 18 sn. sf no. 173
- Görsel 44:** Burcu Yağcıoğlu, *Seni Yutardım*’dan bir ekran görüntüsü, 2009, Video, 6 dk. 53 sn. sf no. 173
- Görsel 45:** Ferhat Özgür, *Metamorfoz Muhabbet*’ten bir ekran görüntüsü, 2009, Video, 9 dk. 25 sn. sf no. 174

- Görsel 46:** Ferhat Özgür, *Metamorfoz Muhabbet*'ten bir ekran görüntüsü, 2009, Video, 9 dk. 25 sn. sf no. 174
- Görsel 47:** Memed Erdener a.k.a. Extramücadele, *Saçın Açık Kalmış Kızım*, 2012, Heykel, Yaklaşık 10x15x75 cm sf no. 175
- Görsel 48:** Şehzade Camii'nin şadırvan musluklarından biri sf no. 175
- Görsel 49:** Nilbar Güreş, *Stranger*'ın "Person of Cloth" kısmından bir ekran görüntüsü, 2006, Video Enstalasyon, 12 dk. sf no. 176
- Görsel 50:** Nilbar Güreş, *Stranger*'ın "Person of Cloth" kısmından bir ekran görüntüsü, 2006, Video Enstalasyon, 12 dk. sf no. 176
- Görsel 51:** Nilbar Güreş, *Stranger*'ın "Mirror" kısmından bir ekran görüntüsü, 2006, Video Enstalasyon, 12 dk. sf no. 177
- Görsel 52:** Nilbar Güreş, *Stranger*'ın "Mirror" kısmından bir ekran görüntüsü, 2006, Video Enstalasyon, 12 dk. sf no. 177
- Görsel 53:** Nilbar Güreş, *Stranger*'ın "Turk-Head" kısmından bir ekran görüntüsü, 2006, Video Enstalasyon, 12 dk. sf no. 178
- Görsel 54:** Nilbar Güreş, *Soyunma*'dan bir ekran görüntüsü, 2006, Video Performans, 6 dk. 19 sn. sf no. 178
- Görsel 55:** Nilbar Güreş, *Soyunma*'dan bir ekran görüntüsü, 2006, Video Performans, 6 dk. 19 sn. sf no. 179
- Görsel 56:** Anny ve Sibel Öztürk, *Nö-Performance*'dan bir fotoğraf, 2007, Performans, Kreuzberg, Berlin, 1 saat 4 dk. 56 sn. sf no. 179
- Görsel 57:** Nilbar Güreş, *Herhangi Bir Yerin Palmiyeleri Altında*'dan bir ekran görüntüsü, 2012-2018, Video, 9 dk. 2sn. sf no. 180
- Görsel 58:** Bedri Baykam, *Türbanlı Feministlerden Bana Ne?*, 1988, Sunta Üzerine Fotopentür, 177x132 cm sf no. 180
- Görsel 59:** Nokta dergisinin 50. sayısının 20 Aralık 1987 tarihli kapağı.....sf no. 181
- Görsel 60:** Kutluğ Ataman, *Peruk Takan Kadınlar*'dan üniversite öğrencisine ait ekrandan bir görüntü, 1999, Dört Kanallı Video Enstalasyon, Yaklaşık 1 saat.....sf no. 181

- Görsel 61:** Kutluğ Ataman, *Peruk Takan Kadınlar*'ın sergilenme biçimi, 1999, Dört Kanallı Video Enstalasyon, Yaklaşık 1 saat sf no. 182
- Görsel 62:** Köken Ergun, *İsimsiz*'den bir ekran görüntüsü, 2004, Video Performans, 8 dk. sf no. 182
- Görsel 63:** Köken Ergun, *İsimsiz*'den bir ekran görüntüsü, 2004, Video Performans, 8 dk. sf no. 183
- Görsel 64:** Köken Ergun, *İsimsiz*'den bir ekran görüntüsü, 2004, Video Performans, 8 dk. sf no. 183
- Görsel 65:** Burhan Kum, *Kısır Örgü*, 2006, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x90 cm.....sf no. 184
- Görsel 66:** Burhan Kum, *e-şarp-lık*, 2006, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x90 cm.....sf no. 184
- Görsel 67:** CANAN, *Emine, Mine*, 2007, Fotoğraf Enstalasyon, 70x100 cm.....sf no. 185
- Görsel 68:** CANAN, *Emine, Mine*, 2007, Fotoğraf Enstalasyon, 70x100 cm.....sf no. 185
- Görsel 69:** CANAN, *Emine, Mine*, 2007, Fotoğraf Enstalasyon, 70x100 cm.....sf no. 186
- Görsel 70:** CANAN, *Emine, Mine*, 2007, Fotoğraf Enstalasyon, 70x100 cm.....sf no. 186
- Görsel 71:** CANAN, İnci Furni, Neriman Polat, *Şapkasız*'dan bir fotoğraf, 2007, Performans sf no. 187
- Görsel 72:** Bedri Baykam, *Teşekkürler Türkiye*, 2007, 4D-Lentiküler Çalışma, 120x90 cm sf no. 187
- Görsel 73:** Memed Erdener a.k.a. Extramücadele, *Türban Gücü No1*, 2008, Kağıt Üzerine Tükenmez Kalem, 70x100 cm sf no. 188
- Görsel 74:** Neriman Polat, *Haşema Serisi*, 2010, Fotoenstalasyon sf no. 188

Görsel 75: Neriman Polat, <i>İki Kız (Haşema Serisi'nden)</i> , 2010, Fotoenstalasyon, 80x54 cm.....	sf no. 189
Görsel 76: Neriman Polat, <i>Adadaki Kız (Haşema Serisi'nden)</i> , 2010, Fotoenstalasyon, 60x47 cm.....	sf no. 189
Görsel 77: Neriman Polat, <i>Havuz (Haşema Serisi'nden)</i> , 2010, Fotoenstalasyon, 50x86cm	sf no. 190
Görsel 78: Neriman Polat, <i>Günbatımı (Haşema Serisi'nden)</i> , 2010, Fotoenstalasyon, 40x30cm	sf no. 190
Görsel 79: Neriman Polat, <i>Koşan (Haşema Serisi'nden)</i> , 2010, Fotoenstalasyon, 30x27cm	sf no. 191
Görsel 80: Neriman Polat, <i>Optik (Haşema Serisi'nden)</i> , 2010, Fotoenstalasyon, 80x50 cm	sf no. 191
Görsel 81: İpek Duben, <i>Onlar'dan bir ekran görüntüsü</i> , 2015, Çok Kanallı Video Enstalasyon	sf no. 192
Görsel 82: İpek Duben, <i>Onlar'dan bir ekran görüntüsü</i> , 2015, Çok Kanallı Video Enstalasyon	sf no. 192
Görsel 83: İnci Eviner, <i>Beuys Yeraltında'dan bir ekran görüntüsü</i> , 2017, 4K Video Yerleştirme, 2 dk. 40 sn.	sf no. 193
Görsel 84: Aslı Çavuşoğlu, <i>Başörtülü Eşit Değildir Kapalı (Eşit Değildir'den bir detay)</i> , 2018, Kağıt Üzerine Çizim, 42x60 cm	sf no. 194
Görsel 85: Burhan Kum, <i>Deniz Seviyesi Altındaki Hollanda Manzarası (POLDER)</i> , 2004, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 42x242 cm	sf no. 194
Görsel 86: Esra Ersen, <i>Parachutist in Third Floor, Birds in Laundry'den bir ekran görüntüsü</i> , 2005, Üç Kanallı Video Enstalasyon, 51 dk. 35 sn.	sf no. 195
Görsel 87: Esra Ersen, <i>Parachutist in Third Floor, Birds in Laundry'den bir ekran görüntüsü</i> , 2005, Üç Kanallı Video Enstalasyon, 51 dk. 35 sn.	sf no. 195
Görsel 88: Esra Ersen, <i>Parachutist in Third Floor, Birds in Laundry'den bir ekran görüntüsü</i> , 2005, Üç Kanallı Video Enstalasyon, 51 dk. 35 sn.	sf no. 196
Görsel 89: CANAN, <i>Hicap'tan bir fotoğraf</i> , 2007, Performans, 5 dk.	sf no. 196

Görsel 90: CANAN, <i>Hicap</i> 'tan bir fotoğraf, 2007, Performans, 5 dk. sf no. 197
Görsel 91: CANAN, <i>Hicap</i> 'tan bir fotoğraf, 2007, Performans, 5 dk. sf no. 197
Görsel 92: CANAN, <i>Hicap</i> 'tan bir fotoğraf, 2007, Performans, 5 dk sf no. 198
Görsel 93: CANAN, <i>İbretnüma</i> 'dan bir ekran görüntüsü, 2009, Video Animasyon, 27 dk. 30 sn.....sf no. 198
Görsel 94: CANAN, <i>İbretnüma</i> 'dan bir ekran görüntüsü, 2009, Video Animasyon, 27 dk. 30 sn.....sf no. 199
Görsel 95: CANAN, <i>İbretnüma</i> 'dan bir ekran görüntüsü, 2009, Video Animasyon, 27 dk. 30 sn.....sf no. 199
Görsel 96: CANAN, <i>İbretnüma</i> 'dan bir ekran görüntüsü, 2009, Video Animasyon, 27 dk. 30 sn.....sf no. 200
Görsel 97: CANAN, <i>İbretnüma</i> 'dan bir ekran görüntüsü, 2009, Video Animasyon, 27 dk. 30 sn.....sf no. 200
Görsel 98: Özlem Şimşek, <i>İdeal Kadınlar Atlası</i> 'ndan bir fotoğraf, 2015-2018, Persona Performansı sf no. 201
Görsel 99: Özlem Şimşek, <i>İdeal Kadınlar Atlası</i> 'ndan bir fotoğraf, 2015-2018, Persona Performansı sf no. 201
Görsel 100: Özlem Şimşek, <i>İdeal Kadınlar Atlası</i> 'ndan bir fotoğraf, 2015-2018, Persona Performansı.....sf no. 202

BELGE LİSTESİ

Belge 1: Müslüman kadınların Hristiyan kadınlara benzedikleri gerekçesiyle çarşaf giymelerini yasaklayan ferman.....sf no.203



GİRİŞ

Bu tez çalışmasında 1980 sonrası güncel Türk sanatında İslami örtünmeye yani tesettüre odaklanan üretimler incelenmiştir. Amaç, güncel Türk sanatında İslami örtünmeye dair ortak bir söylemin olup olmadığını kavramaya çalışmak ve eğer ortak bir söylem varsa bu söylemin ne olduğunu ve nelerden etkilendiğini saptamaktır. Bu hedef doğrultusunda İslami örtünme meselesini ele alan resim, fotoğraf, heykel, kısa film, video (enstalasyon) ve performans gibi farklı üretim biçimlerine ait örnekler tartışılmıştır. Bu tez, içeriği ve kapsamı bakımından bir ilktir.

Tezin birinci bölümünde konu için genel bir kavramsal çerçeve oluşturmak adına insana ait bedensel bir pratik olan örtünme olgusu çeşitli başlıklar altında ele alınmıştır. Güncel Türk sanatı üretimlerindeki İslami örtünme olgusu, tesettürün ülkemizdeki biçimsel ve anlamsal serüveninden bağımsız bir biçimde incelenemeyeceği için ikinci bölümde İslami örtünmenin Türkiye coğrafyasında ilk ortaya çıkışından günümüze kadar geçirdiği şekli ve anlamsal evrimi üzerinde durulmuştur. Detaylı bir literatür taraması yapılmış; konuya başta sosyolojik açıdan sonrasında tarihsel, kültürel, siyasal ve hukuki yönlerden de yaklaşan basılı ve dijital çeşitli kaynaklardan yararlanılmıştır. Tesettürün biçimsel olarak ele alındığı kısımda tarihsel manada çizgisel bir yaklaşım izlense de herhangi bir zaman diliminde tek tip bir örtünme şekline rastlanmadığından konu daha çok merkez-çevre ilişkileri bağlamında merkezde dönemine göre popüler olan örtünme biçimlerine göre değerlendirilmiştir. Çevrenin göz ardı edilmek zorunda kalındığı bu tutumun nedeni, İslami örtünmeye dair yürütülen bilimsel araştırmaların da referans noktası olarak merkezi almasından kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak ferace, çarşaf, geleneksel başörtüsü ve türban Türkiye coğrafyasında merkezde en çok görünürlüğü olan İslami örtünme unsurlarıdır.

İslami örtünmenin Türkiye coğrafyasındaki anlamsal evriminin konuya dair yaşanan olaylar ve tartışmalar dahilinde incelendiği kısımda da aynı sebeple merkeze odaklanılmış ve Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüz Türkiye Cumhuriyeti'ne kadar

tesettür lehinde ve aleyhinde söylemler geliştiren tarafların karşılıklı görüşlerine yer vermeye çalışılmıştır. Konuya tarafsız bir biçimde yaklaşan sosyolojik araştırmaların verileri ve alternatif bakış açıları da aktarılmıştır. Neticede, İslami örtünmeyi desteklemeyen ve destekleyen taraflar sırasıyla Osmanlı'da Batıcı ve İslamcı, Türkiye Cumhuriyeti'nde ise laik ve İslamcı isimleriyle varlık sürdürmüştür. Örtünme meselesi en temel düzeyde Batılı-Doğulu, modern-geleneksel ve laik-Müslüman gibi ikilikler üzerinden ifade edilmiştir. Fakat konunun toplumsal ve siyasal yaşama dair yansımaları demokrasi, özgürlük, eğitimde fırsat eşitliği ve kamusal alan gibi çok daha çeşitli kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Türkiye'deki örtünme yasakları ve protestoları siyasi iradenin kararlarına göre şekillenmiştir. Meselenin “çözüme kavuşturulması” da siyasilerin elinden olmuştur. Her bir örtünme biçimi belirli değerlerle özdeşleştirilmiştir.

Tezin ana kısmını oluşturan üçüncü bölüm için yeterli güncel sanat üretimi örneği toplamak adına başta SALT Araştırma'nın yazılı kaynaklarından ve güncel sanat arşivinden yararlanılmış, çeşitli sanatçıların kişisel web siteleri incelenmiş ve galeriler ve müzelerle iletişime geçilmiştir. Üretimler için 1980 sonrasında yapılmış olma kriteri konmuştur çünkü seksenler hem örtünme meselesinin Türkiye içinde büyük çapta toplumsal ve siyasal kırılmalar yarattığı hem de güncel Türk sanatının gerçek anlamda toplumsal ve siyasal olaylar karşısında tepkisel olarak şekillenmeye başladığı yıllardır. Teze dahil edilen güncel Türk sanatı üretimleri üçüncü bölümde toplam dört alt başlıkta incelenmiştir. Toplanan örnekler biçim açısından kategorilere ayrılmıştır. Bu doğrultuda ilk etapta sırası ile çarşaf, geleneksel başörtüsü ve türban başlıkları oluşturulmuştur. Bu üç ana kategorinin her birinde Türkiye ve Batıya referans veren üretimler için iki ayrı alt başlık daha açılmıştır. İlk alt kategoride yer alan üretimler her bir İslami örtünme şeklinin Türkiye'de çağrıştırdığı anlamlar, neden olduğu olaylar ve yarattığı tartışmalar göz önünde bulundurularak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Batı coğrafyasına gönderme yapan güncel Türk sanatı üretimleri hem sayıca az olduğundan ve hem de her bir Batı ülkesinin örtünme meselesine dair tavrı değişkenlik gösterdiğinden konu hakkındaki tarihsel bilgiler ilgili kısımlarda metin içerisine uygun düştüğü ölçüde paylaşılmıştır. Son olarak da çarşafı, geleneksel başörtüsünü ve türbanı aynı anda ele alan üretimler

dördüncü bir başlık altında toplanmıştır. Bütün üretimler kronolojik bir sıraya dizilerek incelenmiştir.

Tez çalışması için mümkün olduğunca geniş bir örneklem sunulmaya gayret edilmiştir. Fakat aynı konuyu üretimlerinde benzer bir biçimde ve/ya tema ışığında ele alan kimi sanatçıların bazı işleri ile tartışılacak sanatsal referanslar noktasında yetersiz bulunan ve herhangi bir kanaldan erişim sağlanamayan üretimler çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Çalışmanın sonunda bütün bu etmenler bir arada değerlendirilerek 1980 sonrası güncel Türk sanatında İslami örtünme olgusuna dair bir çıkarım yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖRTÜNMENİN TARİHİ VE İFADE ETTİKLERİ

1.1. Bir Kavram Olarak Örtünme

Örtünme insana ait bedensel bir pratiktir. Kavram, her ne kadar giyim kuşam tarihinin bir alt başlığı olacak şekilde insanın vücudunu kıyafetlerle örtmesine de işaret etse de çoğu zaman özellikle başın ve/ya yüzün farklı kumaş malzemeleriyle çeşitli formlarda örtülmesi anlamına denk gelecek biçimde kullanılmaktadır. Örtünme bu yönüyle insanın vücudunu kaplayan kıllarını kaybetmesinin ardından¹ doğa koşulları karşısında savunmasız kalmasının neticesinde geliştirdiği ve biyolojik temeli olan bir olgu değildir. Öte yandan, örtünme giyim kuşam tarihinden de bağımsız değerlendirilemez zira örtünme yer yer belirli kurallar çerçevesinde şekillenen giyim kuşamı da zorunlu kılmaktadır.

Örtünmenin tarihinde yüzbinlerce yıllık bir gelenekten bahsedilemez. Bazı bilim insanları DNA modellemeleri kullanarak elbise bitleri üzerinde deneyler yapmış ve insanın kıyafet kullanımının başlangıcının 170000 yıl öncesine kadar uzanabileceğini iddia etmişlerdir.² Diğer tarafta, birçok araştırmada başın ve/ya yüzün örtülmesinin tarihi hakkında bilgi verilirken öncelikle konuya dair bilinen ilk yazılı belge olan milattan önce 1200'lü yıllara ait Asur kanunları örnek gösterilmiştir.³ Benzer bir mantıkla, giyim kuşam tarihinin kökenine inen araştırmalarda tarih öncesi çağlarda dahi çeşitli coğrafyaların kendine özgü geliştirdiği kıyafetlerden bahsedilirken⁴ başın ve/ya yüzün

¹ Melissa A. Toups et al., "Origin of Clothing Lice Indicates Early Clothing Use by Anatomically Modern Humans in Africa," **Molecular Biology and Evolution**, Vol: 28, No: 1, January 2011, s. 29, (Çevrimiçi) <https://doi.org/10.1093/molbev/msq234>, 9 Nisan 2021

² a.y.

³ Konuya dair bazı örnekler için bkz. Leila Ahmed, **Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate**, New Haven, Yale University Press, 1992, s. 14-15; Fadwa El Guindi, **Veil: Modesty, Privacy, and Resistance**, Oxford, Berg, 1999, s. 14; Murat Aksoy, **Başörtüsü-Türban: Batılılaşma-Modernleşme, Laiklik ve Örtünme**, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2005, s. 34; Cihan Aktaş, **Tanzimat'tan Günümüze Kılık Kıyafet ve İktidar 1**, İstanbul, Nehir Yayınları, 1989, s. 32

⁴ Konuya dair karşılaştırma yapmak için bkz. Carl Köhler, **A History of Costume**, Ed. Emma von Sichart, Trans. Alexander K. Dallas, New York, Dover Publications, 1963; Francois Boucher, **20,000 Years of Fashion: The History of Costume and Personal Adornment**, New York, H.N. Abrams, 1987;

örtülmesinin çıkış yeri olarak Orta Doğu ve Akdeniz coğrafyalarına işaret edilmiştir.⁵ Ayrıca, giyim kuşam tarihi kaynaklarında genellikle belirgin bir cinsiyetçi tavır görülmezken örtünmenin tarihinde kadınlara yönelik araştırmalar ağırlık kazanmıştır. Örneğin; birçok çalışmada İslamiyet öncesi Arap toplumu ve günümüz Tuareg kabilesi örneklerinde görüldüğü gibi etnografik bir olgu olarak erkeklerin örtünmesi konusu göz ardı edilmiştir.⁶ Tek tanrılı dinler bağlamında da örtünme her iki cinsiyet için geçerli olsa da kadının örtünmesine çok daha fazla özen gösterilmiş ve bu geleneğin sürdürülmesi için ayrıca çaba sarf edilmiştir.

Örtünme Arapça bir kavram olan “tesettür” (التسْتُر) kelimesi ile de ifade edilmektedir. Terim her ne kadar kişinin giyinip kuşanması, kendisi ve karşısındakiler arasına perde koyması veya bir şeyin içinde gizlenmesi gibi anlamlara gelse de aslında “ilgilileri ve ölçüleri dinen belirlenmiş örtünme yükümlülüğünü ifade etmek için”⁷ kullanılır. Bu konuda farklı düşünen araştırmacılar da vardır. Mesela; kendisi bir ressam olan Yıldız Cıbroğlu konuyla ilgili bir kitap yazmış ve orada başın ve/ya yüzün örtülmesini “tesettür” kelimesi ile açıklamış ve bu olgunun çıkışını ip dokumanın başlangıcına kadar dayandırmıştır: Cıbroğlu kelimenin kökü “sitr,”i, İştâr ve Sitare gibi tanrıça adları ile ilişkilendirmiş; dini bir çerçevede bakıldığında tanrıçaların dokuma ve örtünmeyi bulduklarına inanıldığını iddia etmiş; kadınlarınsa 40000 yıl önce saçları ile özdeş tutulan ipi icat etmesiyle birlikte yavaş yavaş örme ve dokuma aşamalarını öğrendiklerini ve nihayetinde örtü gibi nesneler ürettiklerini, hatta başı örten ağ gibi dokuma örneklerinin 30000 yıl önceki kadın heykelciklerinin üzerinde olduğunu söylemiştir.⁸ Araştırmacı savını desteklemek için, saçları örgülü veya kafalarında çeşitli başlıklar olan heykelleri konuya dair örnekler şeklinde sunmuştur⁹ (**Görsel 1, 2**).

Sabahattin Türkoğlu, **Tarih Boyunca Anadolu’da Giyim Kuşam**, İstanbul, Atılım Kağıt Ürünleri ve Basım San., 2002

⁵ Konuya dair en bilindik kaynaklardan bazıları Ahmed, **a.g.e.**; El Guindi **a.g.e.**

⁶ El Guindi, **a.g.e.**, s. 4

⁷ H. Yunus Apaydın, “Tesettür,” **TDV İslam Ansiklopedisi**, t.y., (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/tesettur>, 21 Haziran 2020.

⁸ Yıldız Cıbroğlu, **Kadın Saçı: Büyü ve “Türban,”** İstanbul, Payel Yayınları, 2004, s. 94-95

⁹ **a.e.**, s. 30, 92

Sonuç olarak örtünme, günümüzdeki yaygın kullanımına göre, özellikle başın ve/ya yüzün kapatılmasına denk gelen; kültürel, dini ve sembolik anlamları barındıran ve kendine ait görece sabit bir dili olan incelikli bir olguyu ifade eden bir kavramdır. Bu noktada da giyim kuşam manasına da gelebilecek örtünme sözcüğünden ayrılmaktadır.

1.2. Çeşitli Kültürlerde ve Çok Tanrılı Dinlerde Örtünme

Örtünmeye dair çeşitli kaynaklardan bilgi edinmek mümkündür. Bunlardan en bilindik olanı ve eskisi Asur kanunlarıdır. Asurlularda hangi kadınların ne tür koşullarda örtünmesi gerektiği ve hangi kadınların örtünmesinin yasak olduğu kanunlarla sabitlenmiştir; örtünmeye yönelik kuralların ihlali cezaları da beraberinde getirmiştir. Asur kanunlarının 40. maddesine göre evli ve dul kadınların sokağa çıkarken başlarını örtmeleri gerekir; bu durum bey kızları için de geçerlidir; sahibine eşlik eden *esirtuların* (yani cariyelerin?) de başlarını örtmeleri şarttır fakat fahişelerin başlarının açık olması gerekir aksi durumda tutuklanmalı, saray mahkemesine gönderilmeli, elli sopa yemeli ve başlarına zift dökülmelidir.¹⁰ Kanunun 41. maddesine göre ise bir adam cariyesini örtmek istediğinde şahitler önünde bu eylemi yapmalı ve “bu benim karımdır” demelidir; bu koşullar gerçekleşmediğinde kadın erkeğe eş olarak kabul edilmez.¹¹ Bunlardan anlaşılacağı üzere Asurlularda örtünme kadının toplumsal sınıfına ve medeni haline işaret eden bir simgedir.

Bir başka Mezopotamya uygarlığı olan Sümerlerde örtünme konusu hakkında farklı yorumlar ortaya konmuştur. Türk Sümerolog Muazzez İlmiye Çığ, “Kur’an İncil ve Tevrat’ın Sumer’deki Kökeni” isimli kitabında “Sümer tapınaklarında rahibeler genel kadın görevi yapıyorlardı” diye belirttikten hemen sonra Hartmut Schmökel’in “Kulturgeschichte des Alten Orient” kitabını kaynak göstererek “bunlar Tanrı namına seks yaptıklarından kutsal sayılmış ve diğer kadınlardan ayrılmalrı için başları

¹⁰ Mebrure Tosun, Kadriye Yalvaç, **Sumer, Babil, Assur Kanunları ve Ammi-Şaquda Fermanı**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1975, s. 252

¹¹ a.e., s. 253

örttürülmüştür” ifadesini kullanmıştır.¹² Çığ, aynı çalışmasında Sümerler ve Asurlulardaki örtünme geleneklerinin Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam’a da geçtiğini belirtmiştir.¹³ Sümerolog, “Ortadoğu Uygarlık Mirası” isimli kitabında bu tezin benzerini “Sümer mabet fahişeliğini simgeleyen başörtüsü, çeşitli çağlarda ve ülkelerde kendilerine göre yorumlanarak İslamiyet[’]e kadar gelmiş”¹⁴ ve “Sumer kadınlarının en önemli görevlerinden biri mabetlerde rahibe olmaktı. 20’ye yakın görevleri vardı. Bunların başında şarkıcılık, oyunculuk, fahişelik geliyordu. Mabet fahişelerinin başlarını örtmeleri zorunluydu”¹⁵ ifadeleriyle yinelemiştir. Savları Türkiye’de oldukça ses getiren Çığ, ilgili ifadelerinden ötürü “kutsal değerlere saldırmak, halkı kin ve düşmanlığa tahrik etmek ve aşağılama ile hakaret” iddiasıyla yargılanmış ve beraat etmiştir.¹⁶

Bu tez araştırmasının sırasında Çığ’ın atıf yaptığı yabancı kaynağın ilgili sayfasına bakılmıştır. Kitapta kadınların ve zaman zaman da tapınak fahişelerinin sokaklarda örtündükleri belirtilmiştir; yazarın “örtünme” kavramı için kullandığı kelime Almancada günümüzdeki manasıyla başörtüsü anlamına gelen “das Kopftuch” değildir; yazar burada [geleneksel manada baş ve omuzlar üzerine alınan hatta peçe olarak da şekillendirilebilen geniş kumaş/örtüyü tanımlanabilecek şekilde] “der Schleier”¹⁷ ifadesine başvurmuştur.

Öte yandan, Sümeroloji alanında çalışan akademisyenler Sebahattin Bayram ve Ömer Kahya “Eski Mezopotamya’da Başörtüsü Kullanımı Üzerine” adlı makalelerinde Çığ’ın atıf yaptığı Schmöckel’in kitabının aynı yerini referans göstererek birebir bir çeviri yapmışlar ve yazarın orada

¹² “Hartmut Schmökel, *Kulturgeschichte des Altenorient*, Stuttgart, 1961, s. 37”den aktaran Muazzez İlmiye Çığ, **Kur’an İncil ve Tevrat’ın Sumer’deki Kökeni**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1995, s. 29

¹³ a.y.

¹⁴ Muazzez İlmiye Çığ, **Ortadoğu Uygarlık Mirası**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2002, s. 219

¹⁵ a.e., s. 217

¹⁶ Kürşat Akyol, “İlmiye Çığ beraat etti,” **BBC Turkish**, 1 Kasım 2006, (Çevrimiçi) http://www.bbc.co.uk/turkish/europe/story/2006/10/061031_ilmiyecig.shtml, 6 Şubat 2020

¹⁷ Hartmut Schmökel, **Kulturgeschichte des Alten Orient: Mesopotamien, Hethiterreich, Syrien-Palastina, Urartu**, Stuttgart, Kroner, 1961, s. 37

“Başlık (serpuş) olarak, kurdele, bez, baret, takke – örneğin, III. Ur zamanında yün takkeler- fes ve çeşitli yükseklik ve biçimde kasketler; ayakkabı olarak da sandalet veya sert deriden ayakkabı kullanılırdı. Kadınlar, zaman zaman da mabet fahişeleri sokakta örtünürlerdi; fakat sıradan fahişeler ve kadın köleler buna mezun değillerdi”

ifadelerine başvurduğunu belirtmişlerdir.¹⁸ Bununla ilişkili olarak makalede, Çığ’ın din kadınlarının fahişe olduğu ve diğer kadınlardan ayırtılmak adına başlarını örttükleri çıkarımının temelinin olmadığı belirtilmiş, Sümeroloğun konu hakkındaki diğer çalışmalarında aynı ifadeler için Schmökel’e atıf yapmadığı söylenmiş, Schmökel’in çalışmasında kadın örtünmesi ile alakalı bir referansa yer vermediği ve yazarın örtünme ile ilgili Orta Asur Kanunları’ndan bahsettiği dile getirilmiştir.¹⁹ Ayrıca, araştırmacılar Sümerce ve Akadca sözlükleri referans göstererek “S[ü]mercede kadınların kapanmak amacıyla kullandığı ‘başörtüsü’ için bir kelime[nin]” bilinmediğini ve “S[ü]mercede ‘baş giysisi/süsü, başlık/takke, şal, türban’ karşılığındaki kelimelerden hiçbir[nin] ‘(kutsal) fahişe’ olarak alınan kelime ile geçme[diğini]”²⁰ belirtip Çığ’ın savlarına karşı çıkmışlardır.

Antik Mısır ve Yunan’da ise inançlara ait anlatılarda, mitolojilerde ve heykellerde özellikle tanrıçalar başları ve yüzleri örtülü/peçeli bir biçimde tasvir edilmiştir. Tanrıçaların örtüleri aşkın, kutsal ve bilinmezle olan ilişkileri gibi birçok olguyu sembolize eden bir unsurdur. Örneğin; Mısır Tanrıçası İsis Doğa ile özdeşleştirilir ve peçelidir. İsis’in peçesine dair ilk anlatılardan birisi Antik Yunan tarihçisi Plutarkhos’a (M.S. 46-119 sonrası) aittir. Plutarkhos, “Moralia” isimli el yazmalarında yer alan “İsis ve Osiris” adlı metninde “... [Antik Mısır kenti] Sais’te İsis’in kendisi olduğuna inan[ılan] Tanrıça Athena tapınağının giriş bölümünde şu yazıt okunuyor: ‘Ben geçmişte olmuş, şimdi olan ve gelecekte olacak her şeyim; ve benim

¹⁸ “Hartmut Schmökel, Kulturgeschichte des Alten Orient, Stuttgart, 1961, s. 37”den aktaran Sebahattin Bayram, Ömer Kahya, “Eski Mezopotamya’da Başörtüsü Kullanımı Üzerine,” **Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi**, C: 6 No: 2, 2019, s. 651, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/753836>, 9 Nisan 2021

¹⁹ a.e., s. 651-652

²⁰ a.e., s. 647-648

örtümü[/peçemi] henüz hiçbir ölümlü kaldıramadı’...,”²¹ ifadelerini kullanmıştır. Tanrıçanın peçesinin varlığı, yüzünün ürkütücü doğasını saklama işlevi ve doğanın sırları ile ilişkilendirilmiştir.²²

Antik Yunan’da Zeus’un karısı olarak tapılan Hera da bazı heykellerinde peçelidir; Hera’nın peçesi ise evli oluşu ile bağlantılıdır.²³ Antik Yunan’daki bereket ve tarım Tanrıçası Demeter de birçok yerde örtü ile tasvir edilmiştir ve anlatılmıştır. Aigeai antik kentinin Roma dönemi sikkeleri buna verilecek ilginç örneklerdendir; sikkelerde tanrıça başında örtüsü ve buğday başağı ile resmedilmiştir.²⁴ Yine “Homerik İlahiler”de kendisine ayrılan bölümde tanrıçadan bahsedilirken örtüsü/peçesi ile kapattı ifadesine başvurulmaktadır.²⁵

Örtünme Antik Yunan’da sadece kutsal ve aşkın olan ile ilişkilendirilmez. Halktan kadınlar da örtünme pratiğini günlük yaşamlarına dahil etmek zorunda kalmışlardır. Burada Mezopotamya’da olduğu gibi yine kadına yönelik cinsiyetçi bir tutumun varlığından söz etmek mümkündür. Antik Yunan’da kadınlar, erkeklerden farklı olarak, çoğunlukla ev gibi iç mekanlarda zaman geçirdiklerinden erkeklerin bulunduğu dış mekanlara çıktıklarında üzerlerine pelerinler almışlar ve bedenleri ile birlikte başlarını ve yüzlerini de örtmüşlerdir.²⁶ Bu örtünme malzemelerinden bir tanesi kadınların başlarının etrafına tutturdıkları sadece gözleri açıkta bırakacak şekilde tasarlanmış dikdörtgen şekilli *tegidion*lardır²⁷ (**Görsel 3, 4**). Özellikle geç antik dönemde ve erken Helenistik dönem boyunca Kuzey Yunanistan ile birlikte Anadolu ve Mısır’dan üst sınıf

²¹ Plutark, **İsis ve Osiris**, Çev. Muammer Tuncer, Haz. Birsan Akman, İstanbul, Ruh ve Madde Yayınları, 2006, s. 26

²² Pierre Hadot, **The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature**, Trans. Michael Chase, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 2006, s. 237

²³ G. W., Elderkin, “The Marriage of Zeus and Hera and Its Symbol,” **American Journal of Archaeology**, Vol: 41, No: 3, 1937, s. 424, (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/498508, 9 Nisan 2021

²⁴ Elvan L. Eti, **Aigeai Sikkeleri (Roma İmparatorluk Dönemi)**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2006, s. 28

²⁵ **The Homeric Hymns**, Trans. Jules Cashford, London, Penguin, 2003, s. 13

²⁶ Lloyd Llewellyn-Jones, “House and Veil in Ancient Greece,” **British School at Athens Studies**, Vol:15, 2007, s. 253-257, (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/40960594>, 9 Nisan 2021

²⁷ **a.e.**, s. 252

kadınlar *tegidion* kullanmışlardır.²⁸ Antik Yunan’da topluma açık yerlerde dikkat çekecek şekilde açık dolaşan kadınlar ise kötü üne sahip olmuştur; erkeğin veya eşin koruması altında olmayanlar ve alt sınıftan fahişeler topluma açık alanlarda çıplak şekilde dolaşmışlardır.²⁹ Sonuç olarak, Antik Yunan’da kadın örtüsü erkeklerin olduğu kamusal mekanlarda kadınların bulunmasına izin veren bir araç işlevi görmüştür.

Baş örtmenin antik zamanlardan günümüze kadar süregelen bir gelenek olduğu Anadolu coğrafyasında yöresel özelliklerden bahsedilebilir. Anadolulu kadın milattan önceki zamanlarda dahi başörtüsünü çeşitli başlıklarla bir arada kullanmıştır.³⁰ Örneğin; Hitit devrine ait bir mühürdeki kraliçe Puduhepa’yı simgeleyen kadın başında “sivri bir başlık ve üstünde enseyi de kapatan ince [bir] örtü”³¹ vardır (**Görsel 5**). İyonya’da kadınlar başlarını örtmeleri gerektiğinde dış elbiselerinin arka tarafını çarşafa benzer bir şekilde kullanmışlardır.³² “... Zeugma ... kazılarında bulunan eserlerde... kadınların başörtüsü altında görülen baş çatkısı [yine] Hititler’den beri süregelen ... gelenekler[dendir]... ”³³ (**Görsel 6**).

[Antik Yunan’a benzer biçimde] Bizans İmparatorluğu’nda [da üst sınıfa ait] kadınlar sıkı bir biçimde örtünmüş ve kapalı alanlarda yaşam sürmüşlerdir; örtünme “namuslu” kadınlar ve fahişeler arasındaki farkı belirlemiştir.³⁴ On birinci yüzyıl Bizans yazarı ve politik figürü Mikhail Psellos bir anlatısında eskiden fahişelik yapan bir kadının bu yaşam tarzını bırakınca bütün yüzünü tevazu ile örttüğünden, kutsal tapınakları ziyaret ettiğinden ve başını kapalı tuttuğundan bahsetmektedir.³⁵ Öte yandan,

²⁸ a.e., s. 256

²⁹ a.e., s. 255

³⁰ Aktaş, 1989, s. 51

³¹ A. Muhibbe Darga, **Eski Anadolu’da Kadın**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1976, s. 47

³² “M. Demat, *Le Monde Greco-Romain*, Paris, 1960, s. 141”den aktaran Türkoğlu, a.g.e., s. 66

³³ a.e., s. 102

³⁴ Ahmed, a.g.e., s. 26

³⁵ Michael Psellos, **Mothers and Sons, Fathers and Daughters: the Byzantine Family of Michael Psellos**. Ed. Trans. Anthony Kaldellis, Indiana, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2006, s. 74

erken Bizans'ta kadının saçını örtmesi tevazu ve irade ile ilişkilendirilirken ilerleyen zamanlarda saçın örtülmesi medeni hali belli etmek adına da bir gösterge sayılmıştır.³⁶

1.3. Tek Tanrılı Dinlerde Örtünme

Tek tanrılı dinler bağlamında örtünme denince akla gelen ilk şey Adem ve Havva'nın yasak meyveden yedikten sonra cinsel organlarını ağaç yaprakları ile kapatmalarına dair anlatıdır. Tevrat'ta

“...Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. İkisnin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar...”³⁷

ifadeleri yer almaktadır. Bu durumda örtünme, hem giyinme anlamında hem de utanma duygusuyla ve farkındalıkla ilişkili bir olgu olarak öne çıkmaktadır; hem kadını hem de erkeği ilgilendirmektedir ve Tanrı'nın emrettiği dini bir vecibe şeklinde görülemez.

Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam'a bakıldığında dini bir vecibe olarak örtünme, her iki cinsiyeti de kapsayan bir olgu olmasına rağmen çoğunlukla kadının örtünmesi gündeme getirilmiş ve uygulanması yönünde de özellikle Yahudilik ve İslam'da ısrarcı ve titiz davranılmış; böylece, kadının örtünmesi sayısız tartışmalar doğurmuştur. Yahudiliğe göre hem bir gelenek hem de dini bir kural olarak evli kadınların dışarıya yani topluma açık yerlere başları açık şekilde çıkmamaları gerekir.³⁸ Kadın saçları bir avret yeri olarak sayılmakta veya saçın erotik bir çağrışım yaptığı düşünülmektedir.³⁹ Günümüzde dini inançlarına göre yaşamayı tercih eden kimi Yahudi kadınlar evlendikten sonra ya peruk ya da türban formunda başörtüsü takarak saçlarını kapatmaktadırlar. Macar, Ukraynalı ve Galiçyalı Hasidik topluluklarda kadınların

³⁶ Gabriel Radle, “The Veiling of Women in Byzantium: Liturgy, Hair, and Identity in a Medieval Rite of Passage,” **The University of Chicago Press Journals**, Vol: 94, No: 4, October 2019, s. 1114-1115, (Çevrimiçi) <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/705421>, 9 Nisan 2021

³⁷ Yaratılış 3/6-7

³⁸ Babil Talmudu, Ketubot 72a-b

³⁹ Barbara Goldman Carrel, “Shattered Vessels That Contain Divine Sparks: Unveiling Hasidic Women's Dress Code,” Ed. Jennifer Heath, **The Veil: Women Writers on Its History, Lore, and Politics**, California, University of California Press, 2008, s. 49, (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnq61.7>, 9 Nisan 2021

evliliklerinin ertesi günü saçlarını tamamen kazıdıkları ve bu eylemi her ay yineledikleri⁴⁰ bilinmektedir. Yahudilikte kadının örtünmesi sadece saçın kapatılması ile ilişkili değildir; bedeninin de belirli sınırlar dahilinde örtülmesi gerekir. Evli kadınların toplum içinde ve evlerinde boyun(dan aşağısı ve kürek kemiği dahil [bölgeleri]), (bilekler dahil olacak şekilde) kolların tamamı ve (otururken ve ayakta) kalça ve diz kapakları kapalı olacak şekilde giyinmeleri beklenir.⁴¹ Örtünmek tevazu ve Tanrı'ya yakınlıkla özdeşleştirilen bir eylemdir.

Hristiyanlıkta Aziz Pavlus'un Korintliler'e gönderdiği ilk mektuptaki

*"...Her erkeğin başı Mesih, kadının başı erkek, Mesih'in başı da Tanrı'dır. Başına bir şey takıp dua ya da peygamberlik eden her erkek, başını küçük düşürür. Ama başı açık dua ya da peygamberlik eden her kadın, başını küçük düşürür. Böylesinin, başı tıraş edilmiş bir kadından farkı yoktur. Kadın başını açarsa, saçını kestirsin. Ama kadının saçını kestirmesi ya da tıraş etmesi ayıpsa, başını örtsün. Erkek başını örtmemeli; o, Tanrı'nın benzeri ve yüceliğidir. Kadın da erkeğin yüceliğidir. Çünkü erkek kadından değil, kadın erkekten yaratıldı. Erkek kadın için değil, kadın erkek için yaratıldı. Bu nedenle ve melekler uğruna kadının başı üzerinde yetkisi olmalıdır..."*⁴²

ifadelerine ve yine aynı mektuptaki

*"...Siz kendiniz karar verin: Kadının açık başla Tanrı'ya dua etmesi uygun mu? Doğanın kendisi bile size erkeğin uzun saçlı olmasının kendisini küçük düşürdüğünü, kadının uzun saçlı olmasının ise kendisini yücelttiğini öğretmiyor mu? Çünkü saç kadına örtü olarak verilmiştir. Bu konuda çekişmek isteyen varsa, şunu bilsin ki, bizim ya da Tanrı'nın kiliselerinin böyle bir alışkanlığı yoktur..."*⁴³

cümlelerine bakılarak kadının başını örtmesi gerektiği düşünülmüştür. Kadının başını örtmesi hem onun yaratılış açısından erkekten farklı yahut aşağı oluşu ile ilişkilendirilen bir olgudur hem de Tanrı karşısındaki tevazu ile bağdaştırılmıştır. Buna uygun olarak kadının iki durumda başını örtmesi gerekir: bunlardan birincisi Tanrı'ya dua etme ikincisi ise insanları vahiyden haberdar etme durumudur. Aziz'in söylediklerinin günümüz dünyasında geçerli olup olmadığı yahut geçerli ise kadının başını örtmesinden kastedilen şeyin sembolik veya somut bir örtünme olup olmadığı tartışılmaktadır.

⁴⁰ a.e., s. 51

⁴¹ Rav Yitzchak Yaacov Fuchs, Halichos Bas Yisrael: A Woman's Guide to Jewish Observance, New York, Feldheim, 1985, s. 71-72'den aktaran Carrel, a.g.e., s. 48

⁴² 1. Korintliler 11/3-10

⁴³ 1. Korintliler 11/13-16

Konuya dair yürütülen farklı argümanlar ya Aziz'in bahsettiği geleneklerin modern kilisenin gelenekleri olmadığı için metnin günümüzde geçerli olmadığı; ya baş örtmeden kastedilenin saç olduğu ve günümüzde kadınların (görece) uzun saçlı olmaları gerektiği; ya metnin somut manada bir baş örtmeye referans verdiği, bunun günümüzde de geçerli olduğu ve buna uygun olarak da kadınların kilisedeyken yahut kilisede topluma açık bir şekilde dua ederken veya dini öğretirken başlarını örtmeleri gerektiği ya da kadının örtünmesinin antik dünyada anlamlı bir sembol olduğundan günümüzde de sembolik bir şeye denk geldiği fakat illa ki başı kapatmak anlamına gelmediği yönündedir.⁴⁴ Ayrıca, Yahudiliktekine benzer şekilde Hristiyanlıkta da kadınların abartısız ve hayali biçimde giyinmeleri tavsiye edilmiştir. Bunun dini temeli Aziz Pavlus'un Timoteos'a gönderdiği birinci mektupta yer alan "... Kadınların da saç örgüleriyle, altınlarla, incilerle ya da pahalı giysilerle değil, sade giyimle, edepli ve ölçülü tutumla, Tanrı yolunda yürüdüklerini ileri süren kadınlara yaraşır biçimde, iyi işlerle süslenmelerini isterim..."⁴⁵ sözleri ile Petrus'un Birinci Mektubu'ndaki "... süsünüz örgülü saçlar, altın takılar, güzel giysiler gibi dışla ilgili olmasın. Gizli olan iç varlığınız, sakın ve yumuşak bir ruhun solmayan güzelliğiyle süsünüz olsun. Bu, Tanrı'nın gözünde çok değerlidir..."⁴⁶ ifadeleridir. Günümüzde Hristiyan dünyasında kadının başını somut bir örtü malzemesi ile kapatması ve sade giyinmesi uygulaması genel olarak rahibelerle sınırlı kalmıştır. Öte yandan, çoğu sanatsal betimlemede Bakire Meryem, başında örtü ile süssüz kıyafetler içinde tasvir edilegelmiştir (**Görsel 7**).

Tezin ana konusu olan kadına yönelik İslami örtünme hakkında Kur'an'da birden fazla ayet vardır. Somut manada örtünme yine sözü geçen diğer tek Tanrısal iki dinde olduğu gibi sadece başın örtülmesi ile sınırlandırılmamış ve bedenin belirli kısımlarının da örtülmesi gerektiği belirtilmiştir. İslami örtünme uygulamada terk edilmemiştir fakat her Müslüman kadın da örtünmeyi benimsememiştir. Örtülü birçok Müslüman kadın

⁴⁴ Daniel B. Wallace, "What is the Head Covering in 1 Cor 11:2-16 and Does it Apply to Us Today?," **Bible.org**, June 26th 2004, (Çevrimiçi) <https://bible.org/article/what-head-covering-1-cor-112-16-and-does-it-apply-us-today>, 22 Kasım 2020

⁴⁵ 1. Timoteos 2/9-10

⁴⁶ 1. Petrus 3/3-4

çarşaf, peçe, burka, nikap ve eşarp gibi farklı formlarda tesettür⁴⁷ malzemesi kullanmaktadır. Tesettürü benimseyen Müslüman kadınlar, dini açıdan sadece evlenme olasılıkları olan erkeklerin, yani kendilerine mahrem sayılan kişilerin, bulunduğu mekanlarda ve namaz ibadetlerini yaparken aynı kaideler çerçevesinde örtünmektedirler. Bu kadınlar temelde Kur'an'da yer alan Nur Suresi 31. ayetteki

“ ... Mümin kadınlara da söyle: Gözlerini (harama bakmaktan) korusunlar; namus ve iffetlerini esirgesinler. Görünen kısımları müstesna olmak üzere, zinetlerini teşhir etmesinler. Başörtülerini, yakalarının üzerine (kadar) örtsünler. Kocaları, babaları, kocalarının babaları, kendi oğulları, kocalarının oğulları, erkek kardeşleri, erkek kardeşlerinin oğulları, kız kardeşlerinin oğulları, kendi kadınları (mümin kadınlar), ellerinin altında bulunan (köleleri), erkeklerden, kadına ihtiyacı kalmamış (cinsî güçten düşmüş) hizmetçiler, yahut henüz kadınların gizli kadınlık hususiyetlerinin farkında olmayan çocuklardan başkasına zinetlerini göstermesinler. Gizlemekte oldukları zinetleri anlaşılsın diye, ayaklarını yere vurmasınlar. Ey müminler! Hep birden Allah'a tevbe ediniz ki, kurtuluşa eresiniz...”⁴⁸

ve Ahzab Suresi 59. ayetteki *“...Ey peygamber! Hanımlarına, kızlarına ve müminlerin kadınlarına hep söyle de cilbablarından (dış elbiselerinden) üzerlerini sımsıkı örtsünler. Bu onların tanınmalarına, tanınp da eziyet edilmemelerine en elverişli olanıdır. Bununla beraber Allah çok bağışlayıcıdır, çok merhamet edicidir...”⁴⁹* ifadelerini kendilerine temel almaktadırlar.

Bu iki surede peygamber eşlerinin ve yaşlı kadınların giyim kuşamına ve örtünme biçimlerine yönelik ayetlere de rastlanır. Nur Suresi 60. ayette

“...Bir nikah ümidi kalmayan, çocuktan kesilmiş yaşlı kadınların ise, zinetlerini (yabancı erkeklere) göstermeksizin dış elbiselerini çıkarmalarında kendilerine bir vebal yoktur. Yine de iffetli olmaları kendileri için daha hayırlıdır. Allah işitendir, bilendir...”⁵⁰

ifadeleri ile yaşlı kadınların süslerini göstermeksizin dış kıyafetlerini kullanma zorunluluğundan muaf olduğu belirtilmektedir. Ahzab suresi 32 ve 33. ayetlerde

⁴⁷ Tezde bu noktadan sonra “İslami örtünme” ve “tesettür” kavramları Türkçedeki ifade edilişlerine de uygun olarak bazı kısımlarda birbirinin yerine kullanılacaktır.

⁴⁸ Nur 24/31

⁴⁹ Ahzâb 33/59

⁵⁰ Nur 24/60

“....Ey peygamberin hanımları! Siz kadınlardan herhangi biri gibi değilsiniz. Eğer takva ile korunacaksınız, konuşurken kırıtmayın da kalbinde bir hastalık bulunan kimse tamaha düşmesin. Güzel ve dosdoğru söz söyleyin. Hem vakarınızla evlerinizde durun da önceki cahiliyet devrinde olduğu gibi süslenip çıkmayın. Namazı kılın, zekatı verin. Allah ve Resulü'ne itaat edin. Ey ehli beyt! Allah sizden kiri gidermek ve sizi tertemiz, pampak yapmak istiyor...”⁵¹

denmektedir. Bu ifadelere göre peygamber eşlerinin süslenip dışarı çıkmaları uygun görülmemiştir.

Sözü geçen bütün ayetler bir arada değerlendirildiğinde kadının örtünmesine yönelik üç kritik kelimeye rastlanır. Bunlardan ilki Arapça “ziynet” (زينة) kelimesi yani Kur'an'da kullanıldığı manasıyla “elbise, takı, hoşça giden, güzel bulunan nesneler, insanı maddî veya mânevî olarak güzelleştiren şeyler[dir].”⁵² İkincisi “başörtüsü” yani Arapça “himar” (خمار) kelimesi ve üçüncüsü “dış kıyafet” olarak çevrilen Arapça “cilbab” (سيلباب) kelimesidir. Özellikle Nur Suresi 31. ayette yer alan “başörtüsü” olarak çevrilen “himar” kelimesi konuya dair farklı tartışmaların doğmasına neden olmuştur. Çünkü kimi kesim bu sözcük ile somut manada bir başörtüsü örtme zorunluğuna/farzına işaret edildiğini düşünürken kimi kesim ise bu kelimenin tek başına başörtüsü anlamını taşımadığını belirtmektedir.⁵³ Buna bağlı olarak da Müslüman kadınların kullandıkları başörtüsünün gerekliliğine dair fikir ayrılıkları vardır. Benzer bir düşünce farklılığı yüzün örtülmesi için de geçerlidir. Uygulamadaki çeşitlilik ise halen sürmektedir.

⁵¹ Ahzâb 33/31-32

⁵² “Nûr Suresi - 31 . Ayet Tefsiri,” **Kur'an-ı Kerim-Diyanet İşleri Başkanlığı**, t.y., (Çevrimiçi) <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/N%C3%BBr-suresi/2822/31-ayet-tefsiri>, 9 Nisan 2021

⁵³ İlgili tartışmaların (sırasıyla lehte ve aleyhte) örnekleri için bkz. Erdem Uyan, **Kur'an'da Himar (Başörtüsü)**, t.y., (Çevrimiçi), <http://erdemuyan.com/wp-content/uploads/2018/08/Kuranda-H%C4%B1ma%CC%82r-Bas%CC%A7o%CC%88rtu%CC%88su%CC%88.pdf>, 4 Temmuz 2020; Özdemir İnce, “Nur Suresi 31. ayet (24:31),” **Hürriyet**, 26 Aralık 2007, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/nur-suresi-31-ayet-24-31-7921304>, 4 Temmuz 2020

İKİNCİ BÖLÜM

İSLAMİ ÖRTÜNME VE TÜRKİYE

İslami örtünmenin şekli ve çağrıştırdığı kavramların yanı sıra tesettüre yönelik olaylar ve tartışmalar dünyanın diğer birçok yerinde olduğu gibi Türkiye’de de sosyal, kültürel ve siyasi yaşamdaki gelişmelerin etkisiyle değişkenlik göstermiştir ve göstermektedir. İslami örtünmenin Türkiye’deki biçimsel ve anlamsal evrimini algılayıp tesettür hakkındaki olayları ve tartışmaları kavramak adına tarihsel bir yolculuk yapmak gerekir.

2.1. İslami Örtünmenin Türkiye’deki Biçimsel Evrimi

İslami örtünme algısı Türklerin hayatına Müslümanlaşma süreciyle girmiştir. Kavramın çağrıştırdığı somut en temel unsurlar başın, yüzün ve bedenın belirli kısımlarının örtülmesidir. Seyahatnameler, anlatılar ve görsel kaynaklara göre İslamiyet ile tanışmış Türk kadınları kimi zaman başlarını ve/ya yüzlerini örtmüşler kimi zaman ise bu uygulamaları terk etmişlerdir. Örneğin; onuncu yüzyılda Arap gezgini İbn Fadlan (877?-960?) seyahatnamesinde Aral Gölü çevresindeki Oğuz Türklerinden bahsederken “... kadınları erkeklerinden ve yabancılardan dolayı örtünmezler, gizlenmezler. Aynı şekilde kadın insanlardan bedeninin hiçbir yerini gizlemez. ... ” demiştir.⁵⁴ Öte yandan, Karahanlı Türklerinden Yusuf Has Hacip’in (1019?-1069?) yazdığı “Kutadgu Bilig”de geçen “... tişide uvut kitti örtmez yüzün ... ” yani “kadından haya gitti örtmez yüzünü”⁵⁵ ifadesine göre belirli bir dönem Türk kadınlarının yüzlerini örtükleri çıkarımı yapılabilir. Kaşgarlı Mahmut’un (1008-1090) on birinci yüzyılın son çeyreğine yakın kaleme aldığı “Dîvânu Lugâti’t-Türk”te “uragut saraguçlandı” yani “kadın baş örtüsü örttü”⁵⁶ ifadesi geçmektedir. On dördüncü yüzyıl gezginlerinden İbn Battuta (1304-1368/9?)

⁵⁴ İbn Fadlan, **İbn Fadlan Seyahatnamesi ve Ekleri**, 3. bs., Ed. Ramazan Şeşen, İstanbul, Yeditepe Yayınevi, 2012, s. 10-11

⁵⁵ Yusuf Has Hacip, **Kutadgu Bilig I Metin**, 5. bs., Çev. Reşit Rahmeti Arat, Ankara, Türk Dil Kurumu, 2007, s. 639

⁵⁶ Kaşgarlı Mahmut, **Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi III**, Çev. Besim Atalay, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1985, s. 205

seyahatnamesinde “özgür Türk kadınlarının başlarında “buğtak” adı verilen hotozlar” olduğunu ve “Türk kadınları[nın] yüzleri açık dolaş[tıklarını]” söylemiştir.⁵⁷

Anadolu Selçuklularında ise kadınlar yaşmak ve peçenin yanı sıra hotoz gibi başlıklar da kullanmışlardır.⁵⁸ Döneme ait çiniler ve taş üzeri tasvirlerle bakıldığında kadınların bu örtünme unsurlarını nasıl kullandıkları kavranabilir: on dördüncü yüzyıla ait mermer bir mezar taşında yer alan bir kadın figüründe boyun kısmını saran takkeli bir yaşmak görülmektedir⁵⁹ (**Görsel 8**). Beyşehir Kubadabad Sarayı buluntularından olan on üçüncü yüzyıla ait bir duvar çinisinde saçları arkadan omzuna dökülen, başlığı taysanlı ve yaşmaklı bir kadın figür yer almaktadır (**Görsel 9**).⁶⁰ Yine Kubadabad buluntularından olan bir diğer çinide Güney ülkelerinden gelen bir saray hizmetlisi olduğu tahmin edilen, başında meyve sepeti taşıyan, çarşafı ve peçeli⁶¹ bir kadın figüre rastlanmıştır (**Görsel 10**).

Osmanlı Devleti’nde [baş örtme ile birlikte] yüz örtme Sultan I. Murad döneminde Bursa’da bir moda haline gelmiş ardından da gelenekselleşmiştir.⁶² Zaten İslami örtünme çoğu zaman kentleşme olgusuyla ve sosyokültürel değerlerle yakından ilişkili olmuştur. Başın, yüzün ve bedenin bir arada örtüldüğü kadın tesettürü anlayışının Osmanlı toplumsal hayatının ayrılmaz bir parçası olması ise hilafetin Osmanlı’ya geçtiği on altıncı yüzyıla denk gelmektedir ki, o zamanlar kentli kadınların örtünmesi konusunda fermanlarla düzenlemelere gidilmeye başlanmıştır.⁶³ Osmanlı kadınlarının örtünmek için dış giysi olarak “önden açık, bedeni ve kolları bol, eteği yere kadar uzun, boyuna oturmuş yuvarlak veya hafifçe ‘V’ şeklinde oyulmuş yakalı ve ön açıklığının iki

⁵⁷ Ebu Abdullah Muhammed İbn Battuta Tanci, **İbn-i Battuta Seyahatnamesi**, 2. bs., Çev. A. Sait Aykut, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 472

⁵⁸ Özden Süslü, **Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2007, s. 138-139

⁵⁹ **a.e.**, s. 115

⁶⁰ **a.e.**, s. 74

⁶¹ **a.e.**, s. 81

⁶² “Şikari, Karaman Tarihi, el yazması nüsha, t.y., s. 113”ten aktaran Pars Tuğlacı, **Osmanlı Döneminde İstanbul Kadınları-Women of Istanbul in Ottoman Times**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1984, s. 68

⁶³ Aktaş, 1989, s. 55-56

yanında yer alan dikey yırtmaç cepli bir tür cübbe”⁶⁴ şeklinde tanımlanabilecek feraceleri kullandıkları bilinmektedir. Feraceleri tamamlamak adına iki parçadan oluşan ve kadının “yalnız iki kaşı[nı] ve iki gözü[nü] açıkta bırakan”⁶⁵ yaşmaklarla müslin denilen pamuklu örtüler gibi çeşitli tesettür unsurları kullanılmıştır. Fransız gezgin Nicolas de Nicolay’a (1517-1583) ait “Les Quatre Premiers Livres des Navigations et Peregrinations Orientales” isimli kitapta yer alan 1568 tarihli, yanında bir kadınla ferace, yaşmak ve hotozla baştan aşağıya kapanmış şekilde hamama giden bir Türk kadının ve yine tanınmayacak şekilde ferace ve yaşmakla örtünerek şehre giden bir başka Türk kadının tasvir eden gravürler (**Görsel 11, 12**) ve Enderunlu Fazıl’ın (1756/7?-1810) “Zenannâme” isimli mesnevisindeki yaşmaklı ve feraceli iki İstanbullu kadının yer aldığı bir minyatür (**Görsel 13**) Osmanlı’daki Müslüman kadınların örtünme anlayışını yansıtan örneklerdendir.

On sekizinci yüzyılın başlarında eşinin Osmanlı İmparatorluğu’na İngiltere elçisi olarak gönderilmesi vesilesiyle bir müddet Osmanlı topraklarında kalan Lady Mary Wortley Montagu’nün (1689-1762) Osmanlı kadınlarının örtünme pratiklerine dair anekdotları da dikkate değerdir:

*“... Her hangi sınıfa mensup olursa olsun bir kadının iki yaşmak örtünmeden sokağa çıkması yasak. Bu örtülerin biri ile gözler müstesna olmak üzere, yüzlerini örtüyorlar; öbürü ile saçlarını örtüp bedenlerinin yarısına kadar arkalarına sarkıtıyorlar. Vücutlarını da bir ferace ile kapatıyorlar. Hangi mevkide olursa olsun, bir kadın feracesiz sokağa çıkamaz. Bu feracenin kolları dar, uzunluğu parmakların ucuna kadardır. Erkekler nasıl cuppeye bürünüyorlarsa, kadınlar da feraceye bürünüyorlar. ... Kadınlar bu ferace ile o kadar kıyafet değiştiriyorlar ki, en kışkanç bir koca bile zevcesine sokakta rast gelse tanıyamıyor. ...”*⁶⁶

Fakat böylesi sıkı sıkıya örtünmüş kimliği belirsiz şehirli Müslüman kadın imgesi zaman içerisinde çözülmeye gitmiştir. Lale Devri (1718-1730) ile birlikte farklılaşan yaşam tarzına paralel olarak tesettür anlayışında da bir takım büyük değişiklikler ortaya

⁶⁴ Hülya Tezcan, “Ferace,” TDV İslam Ansiklopedisi, t.y., (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/ferace>, 14 Aralık 2020

⁶⁵ Reşat Ekrem Koçu, **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Ankara, Sümerbank Kültür Yayınları, 1969, s. 241

⁶⁶ Lady Motegü, **Şark Mektupları**, Çev. Ahmet Refik, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933, s. 46-47

çıkmaştır. Kadınlar açık renkli, dantelli, kırmalı ve geniş yakalı feraceler kullanmaya başlamışlar ve giyimlerini gümüş saplı şemsiye ya da mücevherli eldiven gibi aksesuarlarla tamamlayarak kendilerine göre bir şıklık anlayışı geliştirmişlerdir;⁶⁷ ayrıca yüzlerini daha şeffaf örtülerle örtmeyi tercih etmişlerdir (**Görsel 14**). Bu tür durumları engellemek isteyen devlet de kadın giyimine dair bir takım kısıtlamalar getirmeye çalışmıştır. Örneğin; o dönemde kadınların gösterişli ve “masraflı” görünmelerine neden olduğu düşünülen uzun yakalar, geniş kurdeleler ve büyük-dikkat çekici başörtüleri gibi unsurlara dair yasaklamalara gidilmiştir.⁶⁸

On dokuzuncu yüzyılın ortalarında ise İstanbul’da Osmanlı kadınları yeni bir örtünme biçimi olan çarşaf ile tanışmıştır.⁶⁹ Suphi Paşa’nın Suriye valiliğinden dönmesinin ardından ailesinden kadınlar Çamlıca’da bir ilk olacak şekilde çarşafı dolaşmaya başlamıştır; çarşaf bu yönüyle imparatorluğa Suriye’den gelen bir tesettür unsurudur.⁷⁰ Çarşaf, ulemanın ve yönetici kesimin onayını almadan önce ve aldıktan sonra bile tıpkı ferace gibi fermanlara tabi tutulmuştur. Kimi zaman yasaklanmış kimi zaman da giyilmesi zorunlu kılınmıştır. Mesela [1892’de] şehir eminine Cuma selamlığı resmi törenine katılmak üzere çıkan Sultan [II. Abdülhamit’in] Teşvikiye’de bulunan silahhane-i hümayunu ziyaretinden saray-ı hümayuna dönerken yolda [kadınların] şeriatın emrine aykırı şekilde ince çarşafı giydiklerini [gördüğü]; bu halleriyle Hristiyan kadınlara benzedikleri[ni], hatta Müslüman kadınlar olduklarının tam anlaşılmadığı[nı] ve bu durumun dine ve devletin esasına zararı olacağı[nı] [düşündüğü]; hatta bazı erkeklerin şuraya buraya[çeşitli] yerlere girip çıktıkları, bazı erkeklerin ise bu kıyafetlerle evlere girip hırsızlık yaptıkları ve kadınlara saldırdıkları hatırlatılarak [kadınların] bu şekilde çarşaf giymemeleri konusunda uyarılmalarının emri verilmiştir⁷¹

⁶⁷ Tezcan, a.g.e.

⁶⁸ Aktaş, 1989, s. 59-60

⁶⁹ Meral Akkent, Gaby Franger, **Das Kopftuch-Başörtü: Ein Stückchen Stoff in Geschichte und Gegenwart-Geçmişte ve Günümüzde Bir Parça Kumaş**, Frankfurt, Dağyeli Verlag, 1987, s. 105

⁷⁰ Musahipzade Celal, “İstanbul’da Giyim Kuşam,” **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, C: 2, Gen. Yön. Murat Belge, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985, s. 564

⁷¹ T.C. Başbakanlık Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı (BOA), Dâhiliye Nezâreti Mektûbî Kalemî, (DH.MKT.), Sıra No. 106, Gömlek No. 1938

(Belge 1). Fakat yasaklamalara rağmen çarşaf ve peçe halktan kadınlar arasında yaygınlaşmaya ve kullanılmaya devam etmiştir.

Önceleri tek bir parçadan oluşacak şekilde kullanılan ve başı da kapatan “torba” çarşaf modelinin yerini zaman içerisinde pelerin ve etek şeklinde iki ayrı parça olarak kullanılan “tango” çarşaf modeli almıştır. Torba çarşafta kumaş,

“... önden kavuşturulup ayaklardan bele kadar yerinden bükülerek sağdan sola, soldan sağa beldeki kemerin arasına sokulur ark[a]dan üst ortanın üst kenarları ile peçenin üstüne gelmek üzere baş örtülür, şakaklardan iğnelenir, aynı kenarın baştan aşağı sarkan iki ucu üst üste kapanıp içinden tutulurdu. İstanbullular ilk zamanlar siyah kıl peçe yerine yüzlerine dallı yemeni örterlerdi. ...”⁷²

Çarşaf II. Meşrutiyet döneminde bariz bir evrim geçirmiştir. Hatta bir tesettür vasıtası olmaktan çıkıp modern bir giyim unsuru haline gelmiştir:

“... Etek ve pelerin olarak iki parçaya ayrılan çarşaf git gide tamamiyle garp tarzı tayyörler içinde erimiştir. Bu yavaş değişme ilk defa pelerin kısılması[yla] görül[müştür.] Çıplak kollar uzun eldivenlerle örtül[müştür] ... Daha sonra etekler de tamamen kısa[lmıştır]. Peçe gayet incel[miş], bu şekliyle çarşaf mahiyetinden büsbütün uzaklaşmıştır. Mütareke senelerinde tayyör üzerine konulan bir pelerin ve yüzü örten bir tülden ibarettir. Daha sonra da pelerin bırakılarak başa örtülen bir başörtü şeklinde devam etmiştir. ...”⁷³

Hatta çarşafın bu yeni hali karikatürlere dahi konu olmuştur (**Görsel 15**). Fakat bu değişimin her safhasının herkes tarafından kabul edilmiş olduğunu varsaymak doğru değildir.⁷⁴ Zaten bu durumun önüne geçmek için etek boyu ve peçe kalınlığına varıncaya kadar denetlemeler yapıp fermanlar çıkarılmıştır. Ama zamanla, politik gelişmelere de bağlı olarak, eskisi gibi sıkı yaptırımlar söz konusu olmamıştır.

Osmanlı, savaş gibi tarihsel kırılma noktalarında koşullara bağlı olarak çarşaf ile alakalı yaptırımlarını gevşetmek zorunda kalmıştır. I. Dünya Savaşı’nda tesettürlü birçok kadın toplumsal hayata katılmış, gıda ve askeri mühimmat fabrikası gibi birçok yerde işe

⁷² Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I**, İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi, 1993, s. 327

⁷³ Muhaddere Taşcıoğlu, **Türk Osmanlı Cemiyetinde Kadının Sosyal Durumu ve Kadın Kıyafetleri**, Ankara, Akın Matbaası, 1958, s. 53

⁷⁴ a.y.

girmiş, çalışan kadın sınıfının sayısı artmış ve banka ile hastane gibi yerlerin de kadınlara kapılarını açmasının sonucunda 1915 yılında bir ferman ile kadınların [devlet dairelerindeki] çalışma saatlerinde çarşaflarını çıkarmalarına izin verilmiştir.⁷⁵ Kurtuluş Savaşı yıllarında “siyah çarşaf giyen kadınlara nadiren rastlandığı halde”⁷⁶ Halide Edip (1884-1964) gibi milliyetçi kadın figürlerinin bu dönemde kitlelere hitap ederken siyah giysiler ve çarşaf içerisinde olmaları bir şekilde kadınsal atıflardan sıyrılarak ve halka yaklaşarak dava ruhunu aktarma çabası ile açıklanabilir.⁷⁷ Git gide incelen bir form halinde kullanılan peçe ise hemen terk edilmemiştir. Cumhuriyet’in ilanından sonra bile yeni rejimin öncü kadınları tarafından bir müddet daha tercih edilmiştir. Mesela Türkiye Cumhuriyeti’nde “dava alan ilk kadın avukat Beyhan Hanım ... 1928’te ... bir iflas davasını savun[urken] ... [b]aşının üzerinde peçe bulunan bir cübbe giymişti[r].”⁷⁸

Merkez-çevre ilişkileri bağlamında değerlendirildiğinde çarşafın merkezdeki kadınlarca kullanımının birden değil de aşama aşama terk edildiği söylenebilir. Osmanlı’nın son dönemi ve erken Cumhuriyet dönemi bu değişime şahit olmuş bir zaman aralığıdır. Bu dönemde çarşafın yerini önce bakiyesi olan çenenin altından bağlanan bir başörtüsü almış, sonrasında bütün başı saracak şekilde arkadan iğnelerle tutturulan türbanlar moda olmuş ve nihayetinde muhafazakarlar tarafından tercih edilen şapkaya karşı savunulan sarma baş (türban) bırakılıp Avrupa’da da kadın giyiminde moda olan şapkalar 1930’dan sonra benimsenmeye başlanmıştır.⁷⁹

Erken Cumhuriyet döneminde çarşaf ve başörtüsü gibi örtünme unsurları kurucu ideoloji tarafından Batı/Avrupa değerlerini kendine örnek alan modern Türkiye’de geçmişte kalması gereken anti-modernlik simgeleri olarak görülmüştür. Hatta 1935’te ve 1956’da çarşafın yasaklanmasına yönelik kanun çıkarılması gündeme gelmiştir. Fakat

⁷⁵ Nermin Abadan Unat, “Turkish Women and Social Change,” **Women in Turkish Society**, Ed. Nermin Abadan Unat, Leiden, Brill, 1981, s. 8

⁷⁶ Aktaş, **1989**, s. 125

⁷⁷ Aynur İlyasoğlu, **Örtülü Kimlik: İslamcı Kadın Kimliğinin Oluşum Öğeleri**, İstanbul, Metis Yayınları, 1994, s. 54

⁷⁸ Bernard Caporal, **Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını: 1919-1970**, Çev. Ercan Eyüboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1982, s. 620

⁷⁹ Taşçıoğlu, **a.g.e.**, s. 82

çok partili hayata geçişle ve [Anadolu'dan büyük kentlere] göçlerle birlikte 1950'li yıllarda çarşaf, modernleşmenin kalesi sayılan büyük şehirlerde görünürlük kazanmaya başlamıştır; bu da çarşaf karşıtı kesim açısından bir gerginlik yaratmıştır.⁸⁰

Altmışlı yılların sonlarına doğru şehirli ve eğitilmiş İslami kesim kadınları arasında yeni bir başörtüsü takma biçimi yaygınlaşmaya başlamıştır. Eşarbin boyundan arkaya bağlanarak boynun kapatıldığı ve saçların gözükmeyeceği bu örtünme biçimi ile özdeşleştirilen ve tesettüre yönelik verdiği konferanslar ve yazdığı yazılarla da bunu teşvik eden kişi İslamcı bir kadın yazar olan Şule Yüksel Şenler'dir (1938-2019). Bu başörtüsü takma biçimi “Şulebaş” olarak da bilinmektedir (**Görsel 16**). Bu noktada Türkiye’de başörtüsü kavramının (laik kesim için) zamanla “geleneksel” ve “siyasal” olarak ikiye ayrıldığını söylemek gerekir. “Şulebaşın” öncüsü kabul edilebilecek “siyasal” başörtüsünü tesettür açısından tamamlamak adına İslam fıkına uygun⁸¹ olarak eller, yüz ve ayaklar hariç beden bütünü (pardösü gibi bol giysilerle) kapatılır. “Geleneksel” olarak değerlendirilebilecek başörtüsü formunda saçlar gözükebilir ve örtü çene altından ya da boynun gerisinden bağlanabilir; örtünün altına kolların veya bacakların açıkta kaldığı elbise tercihleri yapılabilir (**Görsel 17**).

Başörtüsünün laik kesimce “siyasal” bir nesne olarak değerlendirilmeye başlanması (bölümün ikinci kısmında detaylı tartışılacağı üzere) İslami ya da İslamcı kesimin başta eğitim olmak üzere ekonomi ve siyaset alanlarında daha görünür olduğu ve Kemalist kesimle yaşadığı çatışmaların git gide şiddetlendiği yıllara denk gelmektedir. Bu bakımdan sözü geçen iki tip baş örtme biçiminin – “geleneksel” ve “siyasal” -- aslında kadının yaşıyla, geldiği yerle ve eğitim durumuyla ilişkili olduğu söylenmelidir. “Geleneksel” başörtüsü takan kişiler genellikle yaşlı, kırsal kesime ait

⁸⁰ Aksoy, a.g.e., s. 139

⁸¹ Konu ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Suat Erdem, “İslam Fıkında Tesettür,” **Ekev Akademi Dergisi**, No: 64, Güz 2015, s. 257-262, (Çevrimiçi) <http://dx.doi.org/10.17753/Ekev476>, 22 Haziran 2020

(bir geçmişi olan) ya da eğitimsiz kadınlar “siyasal” örtünme biçimini benimseyenler genç, eğitilmiş ve şehirli kadınlardır.⁸²

Seksenlerde özellikle üniversitelerde başlarını saçları gözükmeyecek şekilde örten kadın öğrenci sayısı artış göstermiştir. Laik kanat bu kadınların varlığını Türkiye’yi İslamlaştırma yönünde ideolojik bir savaş aracı olarak görmüştür. Bunun sonucunda devlet, üniversitelere bir dizi başörtüsü yasağı getirmiştir. Yasaklar üniversite rektör ve hocaları ile tabandaki laik kesimin de desteğini görmüştür. Bazen de yasaklamalar yeni yönetmeliklerle kaldırılmıştır ya da her üniversite kendine has uygulamalar yapmıştır. Örtü serbestliğe yönelik yönetmeliklerden birinde başörtüsünün yerine “türban”⁸³ kelimesinin kullanılmasından sonra düşüncedeki bu siyasallık dile de yansımış ve laik kesim ilerleyen yıllarda “siyasal” örtünmeyi ifade etmek adına “başörtüsü” yerine “türban” kavramını kullanmayı tercih etmiştir.⁸⁴ Fakat tesettürlü ve

⁸² Konuya dair ayrımı güncel bir bakış açısıyla daha detaylı kavramak adına bkz. Ahmet Hakan, “Türban ile başörtüsü arasındaki 12 fark,” **Hürriyet**, 5 Aralık 2007, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/turban-ile-basortusu-arasindaki-12-fark-7812960>, 22 Haziran 2020

⁸³ Esasen türban kavramı “18. asrın sonlarında Fransa’da, Osmanlı İmparatorluğu’nun Paris elçisi Morali Esseyid Ali Efendi’nin sarığının Fransız hanımlara verdiği ilhamla ortaya çıktı. Paris sosyetes, şıklığıyla dillere destan olan Osmanlı elçisini davet edebilmek için birbiriyle yarışır olmuştur. Ali Efendi davetleri hiç reddetmiyordu, hanımlara karşı gösterdiği nezaket dillerdeydi ve hanımlar, Ali Efendi’nin başındaki sarığına, elindeki çubuğuna, yürütmesine ve etrafı selâmlamasına hayrandılar. Derken, Parisli hanımlar 1790’ların sonunda Ali Efendi’nin sarığına benzer şapkalar takmaya, saçlarını kıymetli kumaşlarla sarmaya başladılar ve bu yeni moda ‘türban’ adını aldı. Sarıkta kullanılan, bugün ‘tül bent’ dediğimiz ve Farsça aslı ‘dülbend’ olan kelime Fransızca’da ‘turban’a dönüverdi!,” Murat Bardakçı, “İthal Türbanın Kısa Öyküsü,” **Habertürk**, 5 Aralık 2007, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/turban-ile-basortusu-arasindaki-12-fark-7812960>, 23 Haziran 2020. Fakat 10 Mayıs 1984’te Yükseköğretim Kurulu’nun (YÖK) yayınladığı genelgede “ ‘20 Aralık 1982 tarihli genelge ile ilgili olarak yapılan görüşmelerde, yükseköğretim kurumlarında öğrenim gören kız öğrencilerin başlarının açık olması esas yer almış olmasına rağmen, bazı yükseköğretim kurumlarında, sayıları az da olsa bazı kız öğrencilerin müessesede içinde başörtüsü kullandıkları konusu üzerinde durarak bu durumun etkin bir surette önlenmesi gerektiği; ancak modern bir şekilde ‘türban’ kullanılabileceği görüşü çoğunlukla benimsendi.’ ifadelerine yer verildi. Bu suretle üniversitelerde ... ‘türban’ serbest oldu. (YÖK. N: 84.15.527),”

ARGE Analiz: Dünyu Bugünü Yarımıyla Başörtüsü Meselesi, Haz. Yağmur Can Saka, Günay Betül Altınöz, Ankara, Arge Enstitü, 2011, s. 10, (Çevrimiçi) http://www.argeenstiti.org/images/stories/arge_basortusu_raporu.pdf, 23 Haziran 2020. Böylece, “başörtüsü” ve “türban” kavramları arasında bir ayrım yapılmıştır. Ama genelgede şeklen hangi örtünme biçiminin başörtüsüne hangisinin türbana denk geleceği hususunda net bir ifade olmadığından genelgenin ardından bazı üniversiteler örtülü öğrencileri ders ve sınavlara kabul etmiş, bazıları ise etmemiştir.

⁸⁴ Türkiye’de “başörtüsü” ve “türban” kelimelerinin ayrımı ideolojik düzlemde değildir. Tezin bu bölümünde ilerleyen yerlerde, özellikle kavramların politikleşmeye başladığı dönemler olan seksenler ve sonrası hakkında fikir beyan edilirken, her iki sözcük mümkün olduğunca bir arada kullanılmıştır. Fakat güncel Türk sanatı üretimlerinin tartışıldığı üçüncü bölümde “geleneksel başörtüsü” başlığı altında da bir dizi

tesettürü destekleyen kesimler hem başörtüsünün siyasallaştırılmasını hem de Türkiye’yi İslamlaştırmaları yönündeki savları örtünmeyi sadece dini bir vecibe olarak gördüklerini dile getirip reddetmişlerdir. Buna bağlı olarak da “türban” kelimesini benimsememiş “başörtüsü” kelimesini kullanmaya devam etmişlerdir.

Doksanlı yıllarda başörtüsü/türban takan kadınlar arasındaki tesettür biçiminde kişisel zevkler öne çıkmaya başlamıştır. Başörtüsü/türbanlar çok daha çeşitli desen ve renklerde üretilmeye başlamıştır. Önceleri dış giyimlerinde siyah ve koyu renkleri tercih eden başörtülü/türbanlı kadınlar pardösüler yerine renkli etekler, pantolonlar ve tunik gibi giyim unsurlarıyla bireysel bir tarz ve şıklık yakalamaya çalışmışlardır. İki binli yıllar ve günümüze kadar olan dönemde bu yeni İslami giyim biçimi git gide endüstrileşmiş ve modern değerlerle daha fazla alışveriş içerisinde olmuştur. Bunun neticesinde İslami hareketlerin ilk ortaya çıktığı yıllardaki tesettürlü kadın imgesi de değişiklik göstermiştir. Örneğin; seksenli yıllarda başörtüsü/türban takan kadınların geneli, İslami kaidelere göre dikkat çekeceği düşünülen makyaj yapmak ya da süslü/dar elbiseler giymek gibi pratiklerden kasten kaçınırken günümüzde bunun tersi gözlemlenmektedir. Bu durum toplumdaki tesettürlü kadınların geneline mal edilemez fakat “yeni nesil tesettürlü” olarak tanımlanabilecek grupta yer alan birçok kişi bu yönde bir tavır sergilemektedir.

Yukarıdaki değişim ile alakalı olarak Radikal Gazetesi’nin eki Radikal 2’de 2005’te yayınlanan bir yazıda “... metropol/kozmopol yaşamına ayak uydurmanın bir işareti olarak, sokaklarda başörtüsü altına streç pantolon [giyildiği], başörtülü yüze ‘ifrata kaçan’ ağırlıkta makyaj [yapıldığı] ...” “...tuhaf kombinasyonlar[ın]...” görünür olduğu dile getirilmiş ve “ilk nesil başörtülü” olarak tanımlanabilecek kişilerin buna tepkisinin nedeni “kendi verdikleri mücadelenin popüler kültür ile alt kültürün kırması

üretim ele alındığı için doğabilecek kavram karmaşasını engellemek adına özellikle şehirli, eğitilmiş ve genç kadınların taktığı, siyasal arenada tartışmalara yol açan ve İslami bir bilinç üzerine kullanılan başörtüsüne odaklanan üretimler “türban” başlığı altında incelenmiştir.

bir kültür tarafından iinin boşaltılışını izlemek durumunda kal[maları]”⁸⁵ şeklinde tanımlanmıştır. Yeni nesil tesettürü ele alan bir başka yazıda ise tesettürlü kişilerin sayısının artmasına orantılı olarak tesettürün amacında kaymaların olduğu belirtilmiş; kadınların tesettür aracılığı ile dikkat çektikleri, böylece, örtünme olgusunun sadece baş örtme ile sınırlı şeklinde algılandığı ve tavır ve davranışların da dahil edildiğı tesettür düşüncesinin göz ardı edildiğı dile getirilmiştir.⁸⁶

2.2. İslami Örtünmenin Türkiye’deki Anlamsal Evrimi

İslami örtünme Müslüman Türklerde genel itibarıyla “tevazu,” “haya,” ve “ekinme” ile özdeşleştirilmiştir. Bunun en erken örneklerinden biri (bir önceki kısımda da dile getirildiğı üzere) “... *tişide uvut kitti örtmez yüzün ...*”⁸⁷ yani “kadından haya gitti örtmez yüzünü” ifadesinin yer aldığı “Kutadgu Bilig”de görölmektedir. Benzer şekilde tesettür Osmanlı döneminde de uzun zaman aynı kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Fakat aşağıda ele alınacağı üzere bazı tarihi noktalarda bu durum değışikliklere uğramıştır.

İslami örtünme hakkında bariz fikir ayrılıklarının ortaya çıktığı ve çeşitli tartışmaların yaşandığı ilk dönemler Osmanlı’nın önemli siyasal ve kültürel kırılmalar yaşadığı zamanlara denk gelmiştir. [Zaten] “kadın sorunu” [modernleşme ve Batılılaşma çabalarının başlangıcı sayılan] Tanzimat’ın ardından bir daha asla popülerliğini yitirmemek üzere Osmanlı politik gündeminde⁸⁸ kendine yer edinmiş konulardan birisi olmuştur. Kadının tesettürlü olması ya da olmaması -- daha özelde de çarşaf giymesi ya da giymemesi veya peçe takması ya da takmaması -- artık medenileşme, kadının eğitimi, çalışması, mirastaki payı ve boşanma hakkı gibi üzerinde çokça fikir üretilen konulardan biri haline gelmiştir. İslami örtünmeye verilen önem o derece yoğun bir hal almıştır ki,

⁸⁵ Ertan Keskinsoy, “İskender’in kılıcı başörtüsü düğümünü çözer mi?” **Radikal** 2, 27 Kasım 2005, (evrimii) <http://www.radikal.com.tr/radikal2/iskenderin-kilici-basortusu-dugumunu-cozer-mi-873236/>, 17 Aralık 2020

⁸⁶ Ayşe Ünal Aydın, “Yeni Nesil Tesettür,” **dinalemi.net-Din aleminin sanal buluşma platformu!**, 17 Mart 2013, (evrimii) <https://www.dinalemi.net/news.asp?go=201>, 17 Aralık 2020

⁸⁷ Yusuf Has Hacib, **a.g.e.**, s. 639

⁸⁸ Deniz Kandiyoti, “End of Empire: Islam, Nationalism and Women in Turkey,” **Women, Islam and the State**, Ed. Deniz Kandiyoti, Hampshire, Macmillan, 1991, s. 23

on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru modernist edebiyatta ağırlık verilen iki temel konudan birincisi tesettür-ü nisvan yani kadının örtünmesi iken diğeri taahhüd-ü zevcat yani çok karılıktır.⁸⁹ Hatta zamanla kadın tesettürü imparatorluğun kazandığı ve kaybettiği savaşlar gibi konudan tamamen farklı bağlamlarda yer alan bazı durumları izah etmede önemli bir araç haline gelmiştir. Mesela; “kimilerine göre kadınların kapalı ve çarşafli giyimleri kimilerine göre de açık saçık ve süslü giyinmeleri [kaybedilen Balkan S]avaşlar[ı’n]daki felaketlerin nedeni olmuştu[r].⁹⁰

Örtünme konusunun muhatabı olan Osmanlı kadınları ise hem bireysel olarak hem de kadın dergilerinde yaptıkları gibi kolektif bir biçimde tesettüre dair fikirlerini beyan etmeye çekinmemişlerdir. Örneğin; konak eğitimi görmüş olan Fatma Aliye (1862-1936) kadınların saçlarını örtüp bedenlerini muhafaza eden ve endamını belli etmeyen giysiler giymelerinin İslami şeriatla tesettür açısından yeterli olduğunu belirtmiş; yaşmak, ferace, çarşaf ve peçenin sonradan ortaya çıktığını söylemiş; köylülerin ve aşair halkın ziynetleri olmaksızın kapalı giysiler giydiklerinde sadece başlarını örttüğünü dile getirmiştir.⁹¹

1913 ve 1921 yılları arasında yayımlanan “Kadınlar Dünyası” isimli dergide ise çarşafa dair çok sayıda yazı kaleme alınmıştır. Örneğin; Nebile Kamuran Avrupa’da moda olan her türlü elbisenin hemen İstanbul’da moda olup çarşafların dahi o elbiselerin şekline sokulmasını eleştirmiş ve milliyete uygun elbiselerin icat edilip çarşafların da ıslah geçirmesi gerektiğini yazmıştır.⁹² İsmi C.H. olarak belirten bir başka yazar, Türklerin tarihine uygun milli kıyafetlerin yapılması için milli moda cemiyeti kurulmasını teklif etmiş ve çarşafın da harici/dış elbise olarak şekle sokulmasının şart

⁸⁹ Nora Şeni, “Fashion and Women’s Clothing in the Satirical Press of Istanbul at the End of the 19th Century,” **Women in Modern Turkish Society: A Reader**, Ed. Şirin Tekeli, London, Atlantic Heights, N.J., Zed Books, 1995, s. 27

⁹⁰ Aktaş, **1989**, s. 103

⁹¹ Fatma Aliye Hanım, **Nisvan-ı İslam**, Haz. Prof. Dr. Hülya Argunşah, İstanbul, Kesit Yayınları, 2012, s. 81-82

⁹² **Kadınlar Dünyası (1913-1921): 1. 50. Sayılar (Yeni Harflerle)**, Haz. Fatma Büyükkarcı Yılmaz, Tülay Gençtürk Demircioğlu, İstanbul, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, 2009, s. 203-204. Kitaba göre yazının Osmanlıcası için bkz. Nebile Kamuran, “Kıyafetimiz,” Kadınlar Dünyası, No: 20, 23 Nisan 1329

olduğunu eklemiştir.⁹³ Emine Seher Ali, kadınların tesettürü hakkındaki birçok yorumun konuya vakıf olmayan kişilerce yapıldığını ve lüzumsuz olduğunu dile getirmiş, İslam’da tesettürün varlığına uymak gerektiğini belirtmiş fakat bugünkü yani o zamanki tesettürün İran’dan geldiğini söyleyip sıkı sıkıya kapanmanın gereksiz olduğunu⁹⁴ yazmıştır.

Bütün bunlara karşılık tesettür konusunda erkekler daha baskın bir biçimde görüşlerini ortaya koymuşlardır ki, bu da konunun temelde eril zihniyetle biçimlendiğini göstermektedir. Özellikle Batıcı ve İslamcı erkekler bu “alevli” tartışmaların önde gelen karşıt tarafları olmuşlardır. Tesettürü/çarşafı destekleyen taraflar dinin emirleri, toplumsal huzur, fitnenin engellenmesi ve kadının iffeti gibi; desteklemeyen taraf ise kadının özgürlüğü, dini baskılardan kurtulması ve çarşafın kadınları sosyal hayattan alıkoyduğu gibi hususları kendilerine temel almıştır. Örneğin; Batıcı Selahattin Asım, tesettürü Osmanlıyı “cemiyette ve medeniyette yarım bırakan, sosyal organizmanın bir yarısını sakat ve felç yapan”⁹⁵ kadını ise “aile ve cemiyette zevkten ve şehvetten, eğlence ve sefahatten başka bir şey yapmaya mahal ve imkan vermayerek onu en temelli bir surette karılaştıran. ... böylece onu karılık ve dişilik vazifelerinden başka bir şeyle iştilgal ettirmeyerek insanlığını ve medeniliğini ... öldüren”⁹⁶ bir unsur şeklinde tanımlamıştır. “1908 [Jön Türk] Devrimi’nden sonra peçe ve çarşafa ilk savaşı açan” ve “bunun arkasından şeriatın çok eşli evlenmeye müsaade etmesi konusunu da ele al[an]” Abdullah Cevdet (1869-1932),⁹⁷ bu tarihten önce “*İctihat* dergisini Cenevre’de yayımladığı yıllarda Müslüman halkın kalkınması için gerekli çarelerin neler olacağı üzerine Müslüman ve Avrupalı tanınmış kişiler arasında” açtığı ankete Fransız bir edebiyatçının verdiği “Kur’an’ı kapa, kadınları aç” cevabı üzerine düşünüp bunda

⁹³ a.e., s. 271. Kitaba göre yazının Osmanlıcası için bkz. C.H., “Milli Moda,” Kadınlar Dünyası, No: 26, 29 Nisan 1329

⁹⁴ a.e., s. 394-395. Kitaba göre yazının Osmanlıcası için bkz. Emine Seher Ali, “Tesettür Meselesi,” Kadınlar Dünyası, No: 39, 12 Mayıs 1329

⁹⁵ Salahaddin Asım, **Osmanlıda Kadınlığın Durumu**, Haz. Metin Martı, İstanbul, ARBA Yayınları, 1989, s. 27

⁹⁶ a.e., s. 28

⁹⁷ Niyazi Berkes, **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, 27. bs., Haz. Ahmet Kuyaş, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 444

değişiklik yapmış ve bunu “hem Kur’an’ı, hem kadınları aç” şeklinde ifade ederek “aile reformu sorununun sloganı olarak al[mıştır].”⁹⁸ Şeyhülislam Musa Kazım (1858/9-1920) ise kadının yüzünü ve saçını örtmesi, süslü giyinmekten kaçınması ve erkeklerin cinsi duygularını kamçılamayacak şekilde görünmesi gerektiğini düşünmüş; aksi şekilde davrananların cezalandırılmasının şart olduğunu belirtmiştir.⁹⁹

Öte yandan, Batıcılık ve İslamcılığa kıyasla “orta yol” olarak değerlendirilebilecek Türkçülük akımına göre kadının tesettürlü olmasına gerek yoktur çünkü eski Türklerin hayatında böylesi bir kavram yer almamaktadır. Bu konuda Ziya Gökalp (1876-1924), “Türkçülüğün Esasları”nda eski Türklerin feminist ve demokrat olduklarını ifade etmiş ve “kadınlar, tesettüre ait hiçbir kayıt ile mukayyed değildiler”¹⁰⁰ demiştir. Yine Gökalp, İslamiyet’te başörtüsünü önceleri hürleri cariyelerden ayırt etmeye yarayan “aristokratik bir alamet-i farika” olarak adlandırmış, sonradan bunun kadınları kendilerine mahrem olmayan erkeklerden ayıştıran bir “perde” mahiyeti aldığını belirtmiş ve zamanla Rum ve İranlılarda olan “birka’-yaşmak”ların “peçe” olarak taklit edilmeye başlandığını eklemiştir.¹⁰¹

(Kadın) kılık-kıyafet(in)e atfedilen anlam ve önem açısından Osmanlı ile büyük bir benzerliğe sahip olan (erken) Cumhuriyet döneminde kurucu kesimin İslami örtünmeye karşı tavrı Batıcıların görüşlerinin bir tür devamı niteliğindedir. Başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere kurucu kesim söz ve yaşam biçimleriyle tesettüre yönelik algının şekillenmesinde rol oynamıştır. Atatürk, kadın giyimi ve tesettür konusunda sert bir tutum sergilemekten kaçınmış olmasına rağmen örtünme veya Avrupalı giyinme açısından aşırılıkları doğru bulmadığını dile getirmekten çekinmemiştir. Örneğin; 21 Mart 1923’te Konya’da Hilâliahmer Kadınlar şubesinin düzenlediği bir çay ziyafetinde:

⁹⁸ “İçtihat, 4(1905) ve 29(1327/1911)”den aktaran Berkes, **a.g.e.**, s. 444

⁹⁹ “Musa Kazım, ‘Hürriyet-müsavat’, 21-22”den aktaran Berkes, **a.g.e.**, s. 446

¹⁰⁰ Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, Haz. Mehmet Kaplan, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1976, s. 158

¹⁰¹ Ziya Gökalp, “Aile Ahlakı,” **Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi**, C: III, Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1992, s. 1089

“... dinimizin tavsiye ettiği tesettür hem hayata, hem fazilete uygundur. Kadınlarımız şeriatın tavsiyesi, dinin emri mucibince tesettür etselerdi ne o kadar kapanacaklar, ne o kadar açılacaklardı. Tesettürü şer’î, kadınlar için mucibi müşkilât olmayacak, kadınların hayatı içtimaiyede, hayatı iktisadiyede, hayatı maişette ve hayatı ilimde erkeklerle teşriki faaliyet etmesine mâni bulunmayacak bir şekli basittedir. Bu şekli basit heyeti içtimaiyemizin ahlâk ve adabına mugayir değildir ... ”

demmiştir.¹⁰²

Atatürk tesettür konusuna kendisi ile aynı dönemlerde görev yapan ve Batı modernleşmesi örneğini benimseyen bazı liderlerden farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Şah Rıza Pehlevi (1919-1980) örtüyü bir gericiilik sembolü olarak gördüğünden 1939 yılında yasaklarken¹⁰³ Afgan kralı Emanullah Han’ın (1892-1960) “İslâmî âdetlere sıkı sıkıya bağlı olan Afgan halkını, özellikle de kadınları Avrupalılar gibi giyinmeye mecbur etmesi halkın büyük tepkisine sebep ol[muştur].”¹⁰⁴ Atatürk ise bu yöneticilerin aksine bireysel olarak hiçbir zaman kadın tesettürüne dair herhangi bir (kanuni) yasaklama getirmemiştir. Yine de her daim gerek sözleri gerekse davranışları ile kadınları geçmişteki tesettür anlayışını bırakmaya ve modern giyinmeye teşvik etmiştir. Öte yandan, medenileşme çabalarının bir parçası olarak 25 Kasım 1925’te kabul edilen¹⁰⁵ ve vatandaşların fes veya sarık gibi başlıklar yerine şapka takmalarını gerekli kılan Şapka Kanunu ve 3 Aralık 1934’e onaylanan bazı kisvelerin giyilemeyeceğine dair kanun¹⁰⁶ ilerleyen zamanlarda ilerici Kemalistler için kadınların çarşaf, peçe ve başörtüsü/türban gibi tesettür öğeleri taşımalarının Cumhuriyet ilkelerine aykırı ve yasak olduğu düşüncesini savunmada dayanak noktaları olmuştur.¹⁰⁷

¹⁰² **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri II (1906-1938)**, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1959, s. 150

¹⁰³ Faegheh Shirazi, **The Veil Unveiled: The Hijab in Modern Culture**, Gainesville, University Press of Florida, 2001, s. 7

¹⁰⁴ Mehmet Saray, “Emanullah Han,” **TDV İslam Ansiklopedisi**, t.y., (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/emanullah-han>, 9 Ocak 2021

¹⁰⁵ Şapka İktisası Hakkında Kanun, **Resmî Gazete 230** (28 Kasım 1925), Kanun No: 671, md. 1, (Çevrimiçi) <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/230T.pdf>, 17 Nisan 2020

¹⁰⁶ Bazı Kisvelerin Giyilemeyeceğine Dair Kanun, **Resmî Gazete 2879** (13 Aralık 1934), Kanun No: 2596, md. 1, (Çevrimiçi) <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/2879.pdf>, 17 Nisan 2020

¹⁰⁷ Konu ile ilgili yazılmış bir kitap için bkz. G. Engin Ulusoy, “**Başındaki o pis ne? : Şapka’dan Türban’a Cumhuriyetle Yüzyıllık Kavga**, İstanbul, Günizi Yayıncılık, 2008

Dönemin İslami örtünme algısı ile birlikte incelenmesi gereken bir diğer husus Cumhuriyet’le birlikte doğan ulus devlet anlayışının neticesinde ortaya çıkan ve Osmanlı’daki hemcinslerinden ayrıışan “asri kadın” imgesidir. Bu ideal kadın tipini anlamak adına yaşamı ve eserleri ile Halide Edip’e bakmak gerekir; ulusçuluk “etkisiyle yazdığı romanlarda ... halka yakın ... yurt ülküsü için çalış[an]” ve sade giyimli kadın betimleri vardır; kendisi ise siyasi arenada erkeklerle bir arada yer alırken arkadaş, ağırbaşlı ve halkçı bir kadın profili çizerek “Kemalist kadın tipini hazırlamaktadır.”¹⁰⁸ Bu [erkeklerle eşit] Cumhuriyet kadınının en temel özelliği ise şehirli, “eğitim görmüş, toplumsal hayata doğrudan üreterek, erkeklerle omuz omuza katılan meslek kadını”¹⁰⁹ olmasıdır. Medenileşme çabaları çerçevesinde tesettürü terk etmelidir çünkü tesettür geçmişte kalması gereken ve kadını gizleyerek hapseden gerici bir unsur olarak cinsiyetler arası eşitsizliği hatırlatmaktadır. Bununla birlikte tesettür onu eğitim hayatından, sosyal ve profesyonel yaşamdan da alıkoymaktadır.

Erken Cumhuriyet’teki tesettür tartışmalarının konusu olan çarşafli kadın imgesi ise merkezdeki ideal kadın tipinden son derece uzaktır. Çarşafli kadın hala gelenekle ve İslami geçmişle olan bağını sürdürmektedir. Bu yüzden de ne asri ne de modernidir. Çağa ayak uydurabilmesi için değişmesi ve çarşafını terk etmesi gerekmektedir. Çarşafı tarif ederken tercih edilen kelime bile bu düşüncüyü destekler: çarşaf genellikle “geçmiş” ve dolayısıyla “karanlığı” anımsattığı düşüncesiyle “kara çarşaf” olarak anılır. Bu düşünce siyasi hayatta da kendine yer edinmiştir. Nitekim 1956’da çarşafın yasaklanmasına yönelik meclise yasa teklifi götüren Türk Kadınlar Birliği’nin (TKB) genel merkez üyesi olan Cumhuriyet Halk Partili (CHP) üç kadın milletvekili çarşafın Türk milletini yabancı milletler nazarında küçük düşürdüğünü öne sürmüştür.¹¹⁰ TKB ayrıca “çarşafın yasaklanması yönünde kamuoyu oluşturma faaliyetlerine ... katıl[mıştır].”¹¹¹ Hatta o dönemde birliğin İstanbul Merkezi İdari Kurulu yaptığı bir toplantıda çarşafın

¹⁰⁸ Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 1994, s. 46-47

¹⁰⁹ Işık Özel, “1930’ların İstanbul Basınında Kadın”, **Toplumsal Tarih**, C: 6, No: 31, Temmuz 1996, s.30

¹¹⁰ Aktaş, **1989**, s. 219

¹¹¹ a.e., s. 222

kaldırılmasına yönelik tasarının kabulü halinde kadınlara ucuz manto temin etme düşüncesini öne sürmüş ve kadın mantosu satan mağaza sahipleri ve tüccarlar gibi çeşitli kişilerin de fikirlerini almıştır.¹¹²

(Yukarıda da belirtildiği gibi) İslamcı kadın yazar Şule Yüksel Şenler ile özdeşleştirilen ve şimdilerde “Şulebaş” olarak anılan ve sadece yüzün açık kaldığı baş örtme biçiminin 1960’ların sonlarına doğru popülerleşmeye başlamasıyla birlikte tesettüre yönelik tartışmalar çarşıdan bu yeni tip başörtüne kaymıştır. Bu örtünme biçimi, dindar birçok kimse için Kur’an’ın ve diğer İslami kaynakların eleştirel bir bakış açısıyla öğrenilip yorumlanması sonucunda ortaya çıkan bir tür İslami bilinçlenmenin, yeni bir Müslüman kimliği inşasının ve geleneğin reddinin sonuçlarındandır. Zira o dönemlerde Müslümanların bir kısmı politik olarak sağ kanattan ayrılarak siyasal İslamcılığı inşa etme çabasına girmeye başlamıştır. Bu kimliğin oluşumunda başka ülkelerdeki İslamcı düşünürlerin varlığı, İslamiyet’e dair birçok kaynağın Türkçeye çevrilmesi ve İslami kesimin içsel sorgulamalara girişi de etkili olmuştur. Buna paralel olarak da kadın ve kadın tesettürü konularına yer veren İslamcı dergiler,¹¹³ yazarlar, konferanslar vb. faktörlerin artmaya başlaması ile birçok genç kadın tesettüre, özelde başörtüsüne, yönelmiştir. Batı odaklı bir modernliğin bir tür anti-tezi olarak görülen bu durum sadece Türkiye’ye özgü değildir. Özellikle yetmişlerde Mısır ve İran gibi birçok ülkede anneleri örtünmemiş veya nine ve anneleri örtünmemek için savaşmış kişilerin başörtüsü takıp tesettüre dönmesi fenomeni “reveiling movement”¹¹⁴ (tekrardan örtünme hareketi) olarak adlandırılmaktadır. Artık Batı dışında gerçekleşen “alternatif modernlik” veya “çoğul modernlikler” şeklinde tanımlanabilecek olgular gündemdedir. Örtünme de bu olguların sonuçlarından bir tanesidir.

¹¹² “Kısa bir anketin garib neticesi: Bir D.P. li milletvekili, çarşafın men’i aleyhinde,” **Cumhuriyet**, 27 Mart 1959, s. 5

¹¹³ “Kadın ve Aile,” “Bizim Aile” ve “Mektup” bu tür dergiler arasında yer almaktadır. Dergilerin içerikleri ve başörtüsüne yönelik bakış açılarına dair bir araştırma için bkz. Feride Acar, “Women and Islam in Turkey,” **Women in Modern Turkish Society: A Reader**, Ed. Şirin Tekeli, London, Atlantic Heights, N.J., Zed Books, 1995

¹¹⁴ Katherine Bullock, **Rethinking Muslim Women and the Veil: Challenging Historical & Modern Stereotypes**, Herndon, VA, International Institute of Islamic Thought, 2002, s. 38

Öte yandan, başörtüsünü dini bir bilinçlenme neticesinde takmak ve bu şekilde doktorluk, avukatlık, öğretmenlik gibi üst seviye eğitim gerektiren işleri devlet bünyesinde yapmak laik kesim için Cumhuriyet değerleriyle bir çatışma içine girmek demektir. Zira “rejimin benimsediği laiklik ilkesi ile İslam siyasal ve toplumsal dayanaklarından yoksun bırakılarak *şahsi bir vicdan meselesi* olarak tanımlanmış ve böylece kamusal ve siyasal alanın dışına atılmış[tır].”¹¹⁵ Bu gruba göre başörtüsü vicdanlarda kalması beklenen bir inanışın aleni bir biçimde dışa vurumu olduğu için laiklik ilkesine aykırı olarak görülmüştür. Yine devlete ait (veya devlet denetimindeki) yerleri de kamusal alan olarak tanımladıkları için buralarda örtülü kişilerin varlığı kabul görmemiştir. Fakat laik kesim geleneksel başörtüsüne karşı değildir çünkü bu tip başörtüsünü takan kimseler siyasi bir İslami kimlik inşası sürecine dahil olmadan kültürel bir İslam anlayışı benimsemekle beraber geldikleri sosyal sınıflardan ve(ya) eğitim seviyelerinden ötürü üst kademedeki işlerde yer alamazlar.¹¹⁶

Başörtüsünün/türbanın uzun yıllar en çok tartışma yarattığı mekan üniversiteler olmuştur. 1968 yılında Hatice Babacan¹¹⁷ isimli başörtülü genç bir üniversite öğrencisinin fakülte hocalarının örtüsünü çıkarma taleplerini dini inancından dolayı reddetmesinden ötürü okuldan atılması ve ardından gelen öğrenci protestoları ve açlık grevleri Türkiye’nin gündemini başörtüsü/türban meselesine dair yaklaşık kırk yıl boyunca belirli aralıklarla meşgul edecek olayların en önemli prototiplerindendir.¹¹⁸

¹¹⁵ Çağla Kubilay, **Hegemonik Söylem Karşısında Siyasal İslam’ın Kamusal Alan Tasavvuru: Türkiye’de Türban Tartışmaları**, (Yayımlanmış) Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008, s. 63

¹¹⁶ Günümüzde biçim olarak “Şulebaş’a” benzeyen başörtüsü/türban takma pratiği her sınıftan kadın arasında görülmektedir. Fakat başörtüsü/türban taktığı halde İslam’ı sadece kültürel anlamda yaşayan kadınların geleneksel olarak örtündüğü söylenebilir. Bu kadınlardan alt orta sınıftan ve düşük eğitimli olanlar, kendileriyle sosyal açıdan ve eğitim açısından aynı durumdaki başı açık hemcinslerine kıyasla, satış danışmanlığı gibi iş alanlarında dahi dış görünüşleri veya moda anlayışlarının yetersiz olduğunun düşünülmesi gibi birçok sebepten ötürü hala dezavantajlı bir konumdadırlar, Feyda Sayan Cengiz, **Beyond the Culturalization of the Headscarf: Women with Headscarves in Retail Jobs in 2000s Turkey**, (Yayımlanmış) Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2014

¹¹⁷ Hatice Babacan, Türkiye’de bir dönem dışişleri ve ekonomi bakanlığı görevlerini yürütmüş olan Adalet ve Kalkınma Partisi’nin (AK Parti) eski milletvekillerinden ve şimdiki Demokrasi ve Atılım Partisi’nin (DEVA Partisi) kurucu genel başkanı Ali Babacan’ın halasıdır.

¹¹⁸ Richard Peres, **Headscarf: The Day Turkey Stood Still**, UK, Southport, Garnet Publishing, 2013, s. 20

Laikliğin kalelerinden biri olarak görülen üniversitelerde başörtüsü takmak siyasi bir amaca hizmet eden bir eylem olarak işaretlenmiştir. Bunun en somut ilk göstergelerinden biri “Hacettepe Üniversitesi’n[in] öğrencilerin başörtüsü ile dolaşmaları[nı] yasakla[yıp] sınav yönetmeliğine ekle[diği] bir madde ile başörtüsünü ‘üniversite içerisinde siyasal partileri ve ideolojik eğilimleri yansıtan bir kıyafet’ olarak kabul etmesidir.”¹¹⁹ Tesettüre dair tartışmalarda yıllarca geçerliliğini koruyacak olan bu argümanı savunan kesime göre kadınların örtünmesi İslami kökenli partilerin varlığı/yükselişi ile ilişkilidir; tesettürlü kadınlar bu partileri desteklemekte ve(ya) destekledikleri için örtünmektedirler.

Seksenlerde hem üniversitelerde hem de kamu kurum ve kuruluşlarında başörtüsüne yönelik birçok resmi yasak uygulanmıştır. Aslında yıllar öncesinde de başörtüsüne yönelik bir takım yasaklamalar yapılmıştır¹²⁰ fakat ilk kez bütün tesettürlü üniversite öğrencilerini ilgilendirecek yasaklar söz konusu olmuştur. Bir dizi kafa karıştırıcı ve tutarsız¹²¹ genelge ile üniversitelerde başörtüsü bazen yasaklanmış bazen de serbest bırakılmıştır. Yükseköğretim Kurulu’nun (YÖK) 1982 yılında yayınladığı bir genelgede kurum/(üniversiteler) içinde kadınların başlarını örtmemesi gerektiği belirtilmiş; 1984’de başörtüsü yerine öğrencilerin modern olduğu düşünülen “türban” takmalarına izin verilmiş; 1987’de yükseköğretim kurumlarında sadece çağdaş kıyafet ve görünümle bulunulması gerektiği ve bunun aksi şekilde davranılmasının kınama cezası gerektiren bir disiplin suçu olduğu söylenmiş¹²² fakat 1988’de dini inanç

¹¹⁹ M. Bülent Çaparoğlu, **Meclis’te Başörtüsü Mücadelesi: Malatya Milletvekili M. Bülent Çaparoğlu’nun Hatıraları**, Haz. M. Ertuğrul Düzdag, İstanbul, Şule Yayınları, 1998, s. 33

¹²⁰ Örneğin; 1972’de Milli Eğitim Bakanlığı’nın Tebliğler Dergisi’nde “öğretmen giyim kuşamında sadeliğe ve ağır başlılığa önem verir, günlük davranış ve yaşayışında örnek olur. Dikkati çekecek ve aşırı derecede süs, gösteriş ve giyimden sakınır. Derste, törenlerde görevde iken başı açık bulunur” ifadesi yer almaktadır: **T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Tebliğler Dergisi**, C: 35, No: 1684, 1972, s. 397, (Çevrimiçi) <http://tebligler.meb.gov.tr/index.php/tuem-sayilar/viewcategory/36>, 31 Ocak 2021

¹²¹ Hilal Elver, **The Headscarf Controversy: Secularism and Freedom of Religion**, New York, Oxford University Press, 2012, s. 17

¹²² Yükseköğretim Kurumları Öğrenci Disiplin Yönetmeliğinin Bir Maddesine Bir Fıkra Eklenmesine Dair Yönetmelik, **Resmi Gazete 19335** (8 Ocak 1987), md. 1 (Çevrimiçi) <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/19335.pdf>, 21 Şubat 2021. İlgili yönetmelik disiplin yönetmeliğinin kınama cezası gerektiren disiplin suçlarının ele alındığı 7. maddesine h fıkrasının eklenmesini uygun görmüştür. Bu fıkra gazetede şu şekilde ifade edilmiştir: “Yükseköğretim kurumlarının dersane,

nedeniyle örtünmeye müsaade edilmiştir.¹²³ Ardından 1989'da dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren'in (1917-2015) başörtüsü serbestisine yönelik getirilen bu son düzenlemenin iptali için açtığı dava Anayasa Mahkemesi (AYM) tarafından kabul edilmiş ve mahkeme düzenlemeyi temelde laikliğe aykırı olduğu gerekçesiyle iptal etmiştir;¹²⁴ böylece tesettür yükseköğretim kurumlarında tekrardan yasaklanmıştır. Bu çelişkili durum üniversitelerin yasaklara karşı tavırlarında da görülmüştür; bazı üniversiteler başörtülü öğrenci kabul ederken bazıları başörtülü/türbanlı öğrencileri derslere kabul etmemiş, sınavlara almamış ya da okuldan atmıştır. Kimi öğrencilere de disiplin cezası veya uzaklaştırma verilmiştir.¹²⁵

Seksenlerdeki bütün bu yasaklara rağmen paradoksal bir biçimde o yıllarda başörtülü/türbanlı öğrencilerin üniversitedeki sayı ve görünürlükleri artmıştır. Açık lise bitirdikten sonra üniversitelere geçiş yapan başörtülü/türbanlı kız öğrenciler, kız imam hatip liselerinin açılması, kentleşme, Müslüman ailelerde eğitimin kızlara doğru yaygınlaşması ve arkadaşlarının etkisiyle ya da arkadaşlarının yaşadıkları sıkıntılara tepki olarak örtünmeye karar veren öğrenciler gibi çeşitli faktörler¹²⁶ buna sebep gösterilebilir. İlerleyen zamanlarda ise örtülü öğrenciler yasaklara karşı yapılan grev, protesto ve eylemlere katılarak politik bir tavır sergilemişlerdir. Böylece, kadın öğrenciler hak taleplerini dile getirirken politik aktörlere dönüşmüşler ve Türkiye siyasetini etkilemişlerdir.¹²⁷

laboratuvar, klinik, poliklinik ve koridorlarında çağdaş kıyafet ve görünüm dışındaki bir kıyafet ve görünümünde bulunmak.” Buna göre çağdaş sayılmayan tesettürlü dış görünümle kurumda bulunmak kınama cezası gerektiren bir disiplin suçudur.

¹²³ Yükseköğretim Kanunu (YK), **Resmî Gazete 20032** (27 Aralık 1988), Kanun No. 2547, md. 2/16, (Çevrimiçi), <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/20032.pdf>, 21 Şubat 2021

¹²⁴ Anayasa Mahkemesi (AYM), K. 1989/12 (7 Mart 1989), (Çevrimiçi) <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/20216.pdf>, 11 Nisan 2021

¹²⁵ Aksoy, **a.g.e.**, s. 174, 183

¹²⁶ Cihan Aktaş, **Tesettür ve Toplum: Başörtülü Öğrencilerin Toplumsal Kökeni Üzerine Bir İnceleme**, İstanbul, Nehir Yayınları, 1991, s. 23, 60-61

¹²⁷ Ayşem Sezer Şanlı, Beyzanur Coşğun, “Yeni Toplumsal Hareketlerin Yeni Aktörleri; 90’lı Yıllar Türkiye’inde Başörtülü Öğrencilerin Mücadelesi,” **Mukaddime**, C: 11, No: 2, 2020, s. 388, (Çevrimiçi) <https://doi.org/10.19059/mukaddime.789439>, 11 Nisan 2021

[Başörtülü öğrencilerin sayılarının ve protest tavırlarının artması ile birlikte] laik kesim türbanın/başörtüsünün arkasından peçe ve çarşafın geleceği korkusunu yaşamıştır; hatta başörtüsü/türban takmanın bireysel bir tercihten ziyade şeriatçı bir strateji unsuru olduğunu iddia etmiştir.¹²⁸ Bu fikrin oluşmasında en önemli etkenlerden bir diğeri de Şah Rıza Pehlevi'nin kurduğu laik Pehlevi rejiminin 1979'da yıkılarak Ayetullah Ruhullah Humeyni (1902-1989) önderliğinde bir İslam Cumhuriyeti'nin ilan edilişi ile sonuçlanan İran Devrimi'nin yankıları ve siyasal İslam'ın güçlenişi olmuştur. İran'daki bu durum ilerici laik kesimin aklına "acaba Türkiye'de de böyle bir durum olur mu; geriye dönülür mü?" sorusunu getirmiş ve tesettürün bir korku unsuru olarak algılanmasına neden olmuştur. Üniversite öğrencilerinin aile/erkek baskısı, cemaatsel eğilimler, dış güçlerden para almak gibi sebeplerden örtü örtündüklerini ve amaçlarının Türkiye'yi İslamlaştırarak dinci bir düzeni geri getirmek olduğunu düşünmüşlerdir. Nitekim, o dönemlerde yükselişte olan İslamcı partilerin de bu amaca hizmet ettiğini belirtmişlerdir. Zaten İslami kökenli partilerin bazı söylemleri başörtüsü/türban serbestisi getirme çabası olarak görülmüş ve günümüze kadar çok sayıda parti laiklik gibi Cumhuriyetin temel ilkelerine karşı çıktıkları gerekçesiyle kapatılmıştır.¹²⁹

Başörtülüler/türbanlılar cephesine bakıldığında ise olayların tam tersi bir biçimde yorumlandığı görülür. Öncelikle örtünmenin bir tutsaklık değil de bireysel bir hak ve özgürlük olduğunu düşünmektedirler. Örtüleri sayesinde toplumsal alanda var olabildiklerini, okuyabildiklerini (ve ileride de meslek sahibi olabileceklerini) dile getirmektedirler. Örtünme gerekçelerini ise dış güçlerin teşviki ya da erkek zoru gibi herhangi bir fani otoriteye bağlamamışlar aksine erkek egemen bir sistemi kabul etmediklerini ve Allah rızası için örtündüklerini belirtmişler;¹³⁰ bu yüzden kimi zaman "Müslüman feministler" olarak da anılmışlardır. Başörtülü/türbanlı öğrenciler (ve üniversite mezunu kadınlar) birçok araştırmaya konu olmuşlardır. Bu çalışmaların

¹²⁸ Göle, 1994, s. 79

¹²⁹ Anayasa Mahkemesi (AYM) antiseküler icraatlarından dolayı Milli Nizam, Milli Selamet, Refah ve Fazilet partilerini kapatmıştır. Bunun yanında 1963'ten beri İslami kökenli, Kürt kökenli, komünist, sosyalist ve diğer çeşitli ideolojilerle bağlantılı 24 partiyi kapatmıştır, Elver, a.g.e., s. 215

¹³⁰ Cihan Aktaş, **Türbanın Yeniden İcadı**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2006, s. xvi

sonucunda eğitimli başörtülü/türbanlı kadınların genellikle orta sınıf ailelerden geldikleri, üniversite okumalarını genellikle annelerinin teşvik ettiği, birçoğunun annesinin örtülü olmadığı ya da geleneksel bir örtünme biçimi benimsediği hatta kimilerinin örtündükleri için aileleri ile çatışmaya girdikleri, bir kısmının üniversitede arkadaşlarından etkilenecek örtündükleri, iyi bir kariyer için değil de yetişmiş bir Müslüman kadın olmak için üniversite eğitimi istedikleri, Allah rızasına karşı çıkmamak için örtünmekten vazgeçemedikleri ve devlet bünyesinde çalışmadıkları için çok azının kendine özel iş yeri açabildiği gibi veriler elde edilmiştir.¹³¹ Ayrıca bu kadınlar “kendilerini ailelerinden ve geleneksel Müslüman halktan her fırsatta ayırmaktadırlar ... ‘geleneksel müminler’den farklı olarak, kendileri ‘kaynaklara’ inip ‘araştırma yapmaktadırlar... Kulaktan dolma bilgilerle geleneksel biçimde İslam’ı yaşayan ‘cahil’ halktan farklı olarak kendilerini ‘bilgili’ ve ‘aydın’ konumunda görürler.”¹³² “... [bu] kadınlar, Müslüman geleneksellik ile Batı modernizminin eleştirisi arasında, yeni bir alternatif sistem yaratmaya çalışan ... radikal İslamcı akımın içinde yer alırlar. ...”¹³³ Onlar için “başörtüsü kullanmanın simgesi bir düşük statü göstergesi olmaktan farklılaşmış, yüksek dinsel ahlakın ve bir dini kimliğin ögesi olmaya doğru bir kayma göstermiştir.”¹³⁴

Tesettürlü kadınlar okuma taleplerini eğitim hakkı ve eşitlik ilkesine dayandırırken¹³⁵ tesettüre karşı çıkan kesim¹³⁶ asıl örtülü okumaya izin verilirse bunun eşitliğe aykırı bir tutum olacağını ve diğer öğrencilerin tesettürlü öğrenciler yüzünden üzerlerinde sosyal baskı hissedeceğini savunmuştur.¹³⁷ Benzer şekilde başörtülü/türbanlı kadınlar anayasadaki din özgürlüğüne dayanarak başörtüsü/türban takma taleplerini dile getirirken bu talebin reddediliş gerekçesi devletin bir dine ait bir sembole izin verdiğinde

¹³¹ Göle, 1994; İlyasoğlu, a.g.e.; Aktaş, 1991; Acar, a.g.e.

¹³² Göle, 1994, s. 86

¹³³ a.e., s. 87

¹³⁴ İlyasoğlu, a.g.e., s. 107

¹³⁵ Elver, a.g.e., s. 21

¹³⁶ Burada Anayasa Mahkemesi’ne gönderme yapılmaktadır, bkz. Elver, a.g.e., s. 18

¹³⁷ a.y.

laik düzende dinlere karşı tarafsız olma ilkesini yitireceği düşüncesi olmuştur.¹³⁸ Kısacası, tartışmalar kısır bir döngüye girmiş ve uzun zaman çözümsüz kalmıştır.

Başörtüsü/türban tartışmaları doksanlı yıllarda da benzer seyrirde devam etmiştir. Yine başörtüsü/türban belirli bir dönem serbest bırakılmış ve ardından tekrar yasaklanmıştır. Fakat bu dönemde tesettürlü kadınlar kendi hikayelerini anlatmaya başlamışlar ve örtülü kadınların hakları Özgür-Der ve Ak-Der gibi gruplarla savunulmuştur.¹³⁹ Ayrıca İslamcı kesim, daha yoğun bir biçimde kendi modernliğini yaratma çabası içerisine girmiş ve buna bağlı olarak tesettüre yönelik moda gösterilerinin-markalarının yanında İslami tatil yerleri, radyolar, türbanlı spikerler¹⁴⁰ gibi bir takım olgular ortaya çıkmıştır. Laik kesim bütün bunları eleştirirken merkezde yükselişe geçen İslami kesim bu gelişmeler doğrultusunda geleneksel ve modernin sentezlendiği yeni bir hayat biçimine adapte olmaya çalışmıştır. Aslında bu durum Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanan dış görünüşten yaşam tarzına kadar geniş bir etki alanına sahip medenileşme ve sekülerleşme çabalarının İslami bir paraleli şeklinde de okunabilir.

1997 yılında gerçekleşen ve “28 Şubat Süreci” olarak adlandırılan Milli Güvenlik Kurulu'nun (MGK) aynı tarihte toplanmasının ardından gelen bir dizi kararla başlayan dönem, başörtüsüne/türbana yönelik tartışmaları şiddetli bir biçimde körüklemiştir. Askeriye, başbakan ve İslami kökenli Refah Partisi (RP) genel başkanı Necmettin Erbakan'ın (1926-2011) sekülerizmi tehdit ettiğini belirterek hükümetin istifasını istemiştir ve [Refahyol koalisyon] hükümet[i] istifa etmiştir.¹⁴¹ Hükümetin başörtüsü/türban serbestisi getirmek istediği söylenmiş ve MGK “köktenci dinciliğin en görünür işareti” olarak kabul edilen başörtüsünü/türbanı yasaklamak için üniversite

¹³⁸ a.e., s. 65-66

¹³⁹ Yeşim Arat, **Rethinking Islam and Liberal Democracy: Islamist Women in Turkish Politics**, Albany, State University of New York Press, 2005, s. 25

¹⁴⁰ Konuya dair detaylı bilgi için bkz. Nilüfer Göle vd., **İslam'ın Yeni Kamusal Yüzleri : İslam ve Kamusal Alan Üzerine Bir Atölye Çalışması**, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2000

¹⁴¹ Elver, a.g.e., s. 19

yönetimleri ve yargıçlarla toplantılar düzenlemiştir.¹⁴² Bunların üzerine hem kamuda örtü tekrar yasaklanmış hem de YÖK bütün üniversitelerin başörtüsü/türban yasağını uygulamasına yönelik bir genelge yayınlanmıştır. Yasağı katı bir biçimde uygulamasıyla bilinen İstanbul Üniversitesi'nde kayıt yaptıran tesettürlü öğrencileri örtülerinden vazgeçirmek için telkinlerin yapıldığı “ikna odaları” adı verilen görüşme odaları kurulmuş, farklı üniversitelerde yasaklara yönelik birçok protesto gerçekleştirilmiş ve yasaklara yönelik iç hukuk yollarının tükenmesi üzerine ilk kez bir öğrenci örtü takma talebini Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'ne (AİHM) götürmüştür.¹⁴³

İronik bir biçimde başörtüsü/türban meselesinden ötürü kapatılan İslami kökenli partilerin yerine çok kısa zamanda aynı kadrolarla ve aynı ideolojiyle fakat değişik adlarla yeni partiler kurulmuştur.¹⁴⁴ Bunlardan biri kapatılan RP'nin yerine kurulan Fazilet Partisi'dir (FP). 1998 yılının genel seçimlerinde Merve Kavakçı (1968) isimli tesettürlü bir kadın milletvekili adayının FP'den İstanbul milletvekili seçilmesinin ardından Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde (TBMM) yaşanan olaylar, doksanlı yıllarda başörtüsü/türbana yönelik tartışmaları alevlendiren ikinci önemli olaydır. Seçim kampanyaları boyunca başörtüsünü/türbanını çıkarmayan Kavakçı'nın milletvekilliği yemin töreni için mecliste başörtülü/türbanlı bir şekilde bulunması ve ardından yaşananlar başörtüsünün/türbanın Türkiye'de kullanım alanına yönelik kısıtlama ve tepkileri son derece dikkat çekici bir biçimde bir kez daha gözler önüne sermiştir. Kavakçı'nın meclise örtülü olarak girmesine kimi siyasiler sert çıkmış kimileri milletvekilini alkışlamıştır. Dönemin başbakanı Bülent Ecevit (1925-2006) ise mecliste söz alarak:

“...Türkiye'de, hanımların giyim kuşamına, başörtüsüne, özel yaşamlarında hiç kimse karışmıyor; ancak, burası, hiç kimsenin özel yaşam mekânı değildir; burası, devletin en yüce kurumudur. Burada görev yapanlar, devletin kurallarına, geleneklerine uymak

¹⁴² a.y.

¹⁴³ Kubilay, a.g.e., s. 77-78

¹⁴⁴ Elver, a.g.e., s. 63

zorundadırlar. Burası, devlete meydan okunacak yer değildir. Lütfen, bu hanıma haddini bildiriniz!...”¹⁴⁵

demıştır. Bunun üzerine verilen aranın ardından Kavakçı meclisi terk etmiştir. Sonrasında Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığından çıkarılmıştır ve ülkeyi terk etmiştir. Kavakçı olayı başörtüsü/turbanın politik bir simge şeklinde işaretlenmesinde önemli bir başka etkidir.¹⁴⁶

2000’li yılların başında bir başka İslami kökenli parti olan Adalet ve Kalkınma Partisi’nin (AK Parti) tek başına iktidara gelmesiyle tesettürün kamusal-özel alan, laiklik ve demokrasi kavramları ile ilişkisi partili bakan ve vekillerin eşleri üzerinden tartışılmıştır. 2002 yılında meclis başkanı Bülent Arınç’ın (1948) örtülü eşiyle birlikte dönemin Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer (1941) ve eşini yurt dışına yapacakları bir seyahat için Esenboğa Havalimanı’ndan uğurlaması “turbanın protokole girmesi” şeklinde yorumlanmış,¹⁴⁷ Sezer’in bir sene sonra Çankaya Köşkü’nde verdiği bir davete başörtülü/turbanlı eşleri olan vekiller için tek kişilik, diğer vekiller içinse eşli davetiye göndermesinin ardından çoğu vekilin davete katılmaması “resepsiyon krizi” olarak adlandırılmış ve olay[lar] kamusal alan ve tesettür ilişkisini bir kez daha sorunsallaştırmıştır.¹⁴⁸ İslamcı kesim bu hareketi laiklik ve demokrasinin özüne aykırı tavırlar olarak eleştirmiştir.¹⁴⁹ 2007’de eşi başörtülü/turbanlı olan AK Partili Abdullah Gül’ün (1950) cumhurbaşkanı adayı olarak gösterilmesi de tesettüre yönelik tartışmalarda bir başka dönüm noktasıdır. İslami örtünmeye karşı kesim karısı örtülü olan bir cumhurbaşkanının laik Türkiye Cumhuriyeti imgesini zedeleyeceğini düşünmüş

¹⁴⁵ “Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurul Tutanağı, 21. Dönem 1. Yasama Yılı

1. Birleşim 02 Mayıs 1999,” **Türkiye Büyük Millet Meclisi**, t.y., (Çevrimiçi) https://www.tbmm.gov.tr/develop/owa/tutanak_b_sd.birlesim_baslangic?P4=787&P5=B&page1=9&page2=9, 4 Temmuz 2020

¹⁴⁶ Elver, **a.g.e.**, s. 20

¹⁴⁷ “Turbanlı Protokole Sezer Formülü,” **Milliyet**, 24 Kasım 2002, (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/siyaset/turbanli-protokole-sezer-formulu-5197198, 4 Temmuz 2020>

¹⁴⁸ Resepsiyon krizine dair “Hürriyet, “Turban-laiklik-kamu alanı tartışması”, http://dosyalar.hurriyet.com.tr/almanak2003/news_detail.asp?nid=122&sid=2”den aktaran Kubilay, **a.g.e.**, s. 132

¹⁴⁹ **a.e.**, s. 133

bu kararı protesto etmek maksatlı gösteri, sergi vb. eylemler düzenlemiştir.¹⁵⁰ İslami kesim ise adaylığı desteklemiş ve neticede Gül, cumhurbaşkanı seçilmiştir. 2008 yılında ise AK Parti, Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) ile birlikte başörtüsü serbestisi getirmeye çalışmasının ardından partili bakan ve vekillerin başörtüsüne yönelik diğer söylem ve eylemlerin de yer aldığı bir iddianame ile laikliğe aykırı davrandığı gerekçesiyle Anayasa Mahkemesi'nde partinin kapatılması istemi ile davalı olmuştur. Dava sonucunda parti kapatılmamış fakat partinin hazine yardımı almasında kısıtlamaya gidilmesi yönünde bir karar çıkmıştır.¹⁵¹

Günümüzde başörtüsüne/türbana yönelik tartışmaların odak noktası ne örtü yasakları ne laiklik kavramına getiren farklı yorumlar ne de örtülü kadınların siyasal tavırları gibi konulardır. Başörtüsü/türban 2013 yılından itibaren devlet kurumlarında serbest bırakılmıştır. Artık mecliste dahi tesettürlü kadınlar milletvekilliği yapabilmektedir. Tesettüre yönelik tartışmalar ise “yeni nesil tesettürlü” kadınların dış görünüşleri ve hayat biçimleri üzerinden yürütülmektedir. Örtü takmayan birçok hemcinsleri gibi dış görünüşlerine yönelik şıklık gibi kaygılara sahip olan, makyaj yapan, eskiden seküler kamptan kişilerin gittikleri mekanlarda bulunan ve bireyselliklerine odaklanan bu şehirli kadınların¹⁵² varlığı, aslında 2000’li yılların başlarında dikkat çekmeye başlamış ve bu kadınların görünürlükleri git gide artmıştır. Hem Kemalist hem de İslamcı kesim bu kadınların birçok yönden eleştirmektedir. Özellikle tevazu, sakınma ve ölçülülük gibi kavramlarla özdeşleştirilen örtülü kadın imgesinin yeni nesil tesettürlülerle birlikte orijinal niteliğinden uzaklaştığı düşünülmektedir. Bu yeni tip kadınların gösterişli ve tüketim odaklı görünüş, hal ve

¹⁵⁰ Elver, **a.g.e.**, s. 22

¹⁵¹ “ ‘AK Parti kapatılmasın’ kararı çıktı,” **Milliyet**, 30 Temmuz 2008, (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/siyaset/ak-parti-kapatilmasin-karari-cikti-972729>, 4 Haziran 2021

¹⁵² Konuya dair bir çalışma için bkz. Sema Genel, Kerem Karaosmanoğlu, “A New Islamic Individualism in Turkey: Headscarved Women in the City,” **Turkish Studies**, Vol: 7, No: 3, 2006, (Çevrimiçi) <https://doi.org/10.1080/14683840600891158>, 11 Nisan 2021

yaşamlarını tanımlamak için “süslüman,” “yeşil sosyete,” “instatürbanlı” gibi kavramlar icat edilmiştir.¹⁵³

Neticede, başörtüsü/türban tartışmalarında taraflar birbirlerini anlamayı değil de aynı konularda birbirine “zıt noktaları” referans alarak benzer stratejilerle birbirlerini dışlamayı¹⁵⁴ ve ötekileştirmeyi yeğlemişlerdir.¹⁵⁵ Bu durum tesettür lehinde ve aleyhinde düşünen grupların modernliğe yaklaşımı ile benzerdir: “Kemalist-laik elit” kesim gelenekselden kurtularak Batı odaklı bir modernlik inşa etmek isterken İslamcı kesim bu tarzdaki modernliğin melezleme yoluyla bir tür “anti-tezini” kurarak “karşı elit” kimliğiyle Kemalist kesimin karşısına çıkmıştır; fakat hem modernlik hem de İslam insana bağlı bir biçimde sürekli devinim içerisinde kalan ve tekrar tekrar inşa edilen akışkan süreçler olarak tarih sahnesinde yer almıştır.¹⁵⁶ Başörtüsüne/türbana yönelik tartışmalar da tıpkı bu süreçler gibi tarihsel değişimlere bağlı olarak devinim geçirerek ve tekrar tekrar inşa edilerek ilerlemiştir.

¹⁵³ “Süslüman” kavramı “süs” ve “Müslüman” kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır; “yeşil sosyete” İslami zengin kesime-“sosyeteye” atıf yapmaktadır; “instatürbanlı” bir sosyal medya platformu olan Instagram’da özel hayatlarına dair paylaşımlarda bulunan başörtülü/türbanlı kadınları tanımlamak için üretilmiş bir kelimedir. Son kavrama dair bkz. Fatma Barbarbarasoglu, “DİB hiç bilmediği hayatlara video hazırlıyor, İnstatürban kadınlar coşuyor,” **Yeni Şafak**, 29 Kasım 2019, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/yazarlar/fatmabarbarasoglu/dib-hic-bilmedigi-hayatlara-vidyo-hazirliyor-instaturban-kadinlar-cosuyor-2053409>, 4 Temmuz 2020

¹⁵⁴ Ayşe Saktanber, **Living Islam: Women, Religion and Politicization of Culture in Turkey**, London, I. B. Tauris, 2002, s. 24

¹⁵⁵ Kubilay, **a.g.e.**, s. 39-40

¹⁵⁶ Nilüfer Göle, **Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine**, İstanbul, Metis Yayınları, 2000, s. 111-137

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1980 SONRASI GÜNCEL TÜRK SANATINDA İSLAMİ ÖRTÜNME

3.1. Çarşaf

Tezin bu kısmında İslami örtünme unsurlarından biri olan çarşafa odaklanan ya da yer veren güncel Türk sanatı üretimleri incelenecektir. Bu inceleme yapılırken çarşafın başta Türkiye için ifade ettiği ifade ettiği anlamlar ve ülkede geçirdiği biçimsel değişimlerin yanı sıra Avrupa'nın çarşafa bakış açısı göz önünde bulundurulacaktır. Üretimler kronolojik bir sıraya göre tartışılacaktır. Amaç, güncel Türk sanatında çarşafa yönelik ortak bir söylemin olup olmadığını bulmaya çalışmak ve eğer ortak bir söylem varsa da bu söylemin ne olduğunu ve nelerden etkilendiğini açıklamaktır.

3.1.1. Çarşafı Türkiye Bağlamında Ele Alan Üretimler

Bu kısımda ilk olarak Azade Köker'in (1949) "Girl with Veil" (Peçeli Kız) (2003) isimli kolaj çalışması değerlendirilecektir. Sanatçı, çarşaf ve peçeyi bir arada kullandığı eserinde bu iki İslami örtünme unsurunu tesettürü desteklemeyen söylem bazında tenkit eder. 2010 yılında "Orta Doğu ve Kuzey Afrika Modern Sanatı" sınıflandırılmasıyla British Museum'un koleksiyonuna giren¹⁵⁷ eserde, yüzünde bir peçe ve omuzlarına kadar siyah bir çarşaf ile tasvir edilen bir kız, omzundan aşağısında ise cinsel organı üzerinden dişiliği/kadın oluşu vurgulanmak istercesine pubik kılları ile çırılçıplak betimlenmiştir (**Görsel 18**). Bu gösterim, bir araya getirdiği karşıt imgeler ve anlamlar açısından tam anlamıyla "kadını kapatarak onun cinselliğinin altını çizen anlayış..."¹⁵⁸ diye tanımlanabilecek düşüncenin sanatsal boyutta somutlaşmış bir halidir.

¹⁵⁷ "Collection Online: Girl with Veil," The British Museum, t.y., https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3306808&partId=1, 3 Nisan 2020

¹⁵⁸ Funda Berksoy, **Heykelde Beden İmgeleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm ve Sanat (1923-2007)**, Ed. Banu Mahir, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2012, s. 85'de Azade Köker'in 1979 tarihli "Peçeli Kadın I" heykeline dair bir yorum. "Girl with Veil," heykeldeki görselin bir tür tekrarı olduğu için bu çalışmada ilgili ifadeye başvurulmuştur. Yazar belirtilen yerde heykelde görselin alakalı olarak "[Azade Köker'in] erken dönemine ait olan *Peçeli Kadın I* (1979) isimli çalışması, İslam'da kadına bakış açısını sorgulayan ilk eserlerden birisidir. ... Heykelde yüzün peçeyle örtülüp, vücudun çıplak bırakılması, kadını kapatarak onun cinselliğinin altını çizen anlayışın çelişkilerini gözler önüne serer.

Bir başka deyişle burada kadının örtünerek gizlenen dişiliğinin/çekiciliğinin paradoksal bir biçimde yine aynı yolla vurgulanmış olduğu düşüncesi yatar. Başörtüsü/turban gibi diğer tesettür unsurlarını da kapsayan bu fikir sömürgeci, yeni sömürgeci, Oryantalist ve feminist söylemde kendine yer edinmiş olsa da Türkiye coğrafyasında asırlardan beri kadın tesettürüne yönelik sunulan en önemli eleştirilerden birisidir.

Öte yandan, “Girl with Veil” imgeleri bir araya getirme biçimi açısından orijinal bir çalışma değildir. Örtülü [veya peçeli] ama çıplak bedenli kadın motifi özellikle Batılılar tarafından yüzyıllarca kartpostal, resim ve heykel gibi görsel kaynaklarda çokça tüketilmiş ve artık bir klişe haline gelmiştir.¹⁵⁹ Yine Batılı gezginler Doğulu kadınlar hakkındaki görüşlerine de yer verdikleri yazılı eserlerinde peçenin çok önemli bir örtünme unsuru olduğunu ve Türk kadınlarından en çekingen olanının dahi iffetini sadece yüzünde taşıdığını; yüzü örtülü olduğu sürece de hiçbir şeyden utanmayacağını¹⁶⁰ belirtmişlerdir. Zaten Köker de bu motifi çok benzerini yıllar öncesinde “Peçeli Kadın” (1979) adlı heykelinde kullanmıştır.

Batı’da Müslüman kadınların başı kapalı fakat bedeni çıplak bir şekilde tasvir edilmesinin arkasında yatan neden “soyulan Müslüman kadını motifinin ... Batı emperyalizminin sömürgeci ve yeni sömürgeci politikaları için uygun bir mecaz teşkil etmesidir...[ve bu tür bir betim biçimi,] ataerkil siyasi söylemde toprak fethetmekle bir kadına ‘sahip’ olmak arasındaki özdeşliğin bir yansımasıdır.”¹⁶¹ Yani, peçeli kadın bir arzu nesnesine dönüştürülerek dişiliğiyle pasifize edilmiştir. Böylece tekrar tutsak hale gelmiştir. Bu noktada şu şekilde bir alternatif yorum da sunulabilir: kolajdaki kız gereksiz hiçbir unsur verilmeden “kabaca” betimlendiğinden vücut hatları ve gözleri ile sömürgeci veya Oryantalist resimlerde yer alan kıvrımlı çizgilere sahip estetize edilmiş

Köker, çıplak vücutla aynı zamanda kişinin, bu durum karşısındaki savunmasız ve çaresiz halinin de altını çizmiş olur,” cümlelerini kullanmıştır.

¹⁵⁹ İrvin Cemil Schick, “Olaf Metzel’in Turkish Delight Adlı Heykelinin Düşündürdükleri,” **Bianet**, 14 Haziran 2008, (Çevrimiçi) <http://bianet.org/biamag/toplumsal-cinsiyet/107647-olaf-metzel-in-turkish-delight-adli-heykelinin-dusundurdukleri>, 19 Mart 2020

¹⁶⁰ Giacomo Casanova, **History of My Life**, V: II, Trans. Willard R. Trask, New York, Harcourt, Brace & World, 1966, s. 99

¹⁶¹ Schick, **a.g.e.**

kadın figürlerden farklıdır. Belki de gerçekçi olmaktan uzak ve bir karikatürü andıran bu betimleme biçimi Türkiye bağlamında ele alındığında Şarkiyatçı düşünceyi karşısına alan bir tür sanatsal eleştiri niteliğine sahiptir.

Extramücadele adı altında üretim yapan eski Hafriyat Grubu üyelerinden Memed Erdener (1970) ise “Barış Ormanı” (2004) isimli kısa animasyon filminde çarşafli kadın imgesi aracılığıyla bir takım ikilikler/karşıtlıklar sunmuş ve izleyicisini Türkiye’de kadın bedeni ve giyimi üzerinden tartışılan Doğu-Batı, geleneksel-modern ve Müslüman-laik gibi kutuplar hakkında düşünmeye davet etmiştir. Sanatçı çalışmasında Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk’ü şık bir smokin içerisinde ve uzun bir pelerinle tasvir ederek siyah çarşafli ve peçeli bir kadınla bir araya getirmiştir. Bu tip bir sunum ile Erdener, ister ilerici Kemalist ister radikal İslamcı ister apolitik olsun Türkiye’de yaşayan çoğu insan için bir imkânsız mümkün kılmıştır. Buna karşı bir savunma olarak Atatürk’ün karısı Latife Hanım örnek gösterilebilir. Fakat kendisi o zamanın koşulları ve toplumsal kabullerinden ötürü sadece evliliği süresince çarşafli ya da başörtülü şekilde dolaşmıştır ve asla peçe takmamıştır.¹⁶²

Sadece siyah ve beyaz renklerin kullanıldığı “Barış Ormanı” yalın bir görsel dile sahip olsa da işteki soyut ve somut her bir gösterge Türkiye’deki politik değerlerle bağlantılı anlamlar ifade etmektedir. Film bir takım şeylerin ters gideceğine işaret edercesine kurumuş ağaçlarla dolu bir ormanda tedirginlik yaratan hayvan sesleri ve piyano müziği eşliğinde başlar. İlerleyen sahnede Türkiye Cumhuriyeti bayrağının iki ögesinin -- ay ve yıldızın – birbirine ters yönde Cumhuriyet’in kurucusunun anıt mezarı Anıtkabir’in sol üst köşesine yerleştirilmiş olması bu “terslik” mesajını pekiştiren unsurlardandır (**Görsel 19**). Derken smokin içerisindeki pelerinli Mustafa Kemal, bir eli cebinde dimdik durarak Anıtkabir’den çıkar ve bir otomobile doğru ilerler. Çalışmada Atatürk özelinde kullanılan bu tarz bir kostüm tercihinin ve beden dilini önemli iki detay olarak yorumlamak mümkündür. Birincisi, lider kendisinin askeri geçmişine atıf

¹⁶² İpek Çalışlar, “Latife Hanım Açık mıydı, Kapalı mı?,” **Bianet**, 13 Şubat 2006, (Çevrimiçi) <https://m.bianet.org/bianet/medya/74674-latife-hanim-acik-miydi-kapali-mi>, 16 Nisan 2020

yapılacak şekilde bir üniforma içinde ve Asya/Türk dünyasıyla özdeş geleneksel bir başlık olan kalpakla değil de sekülerizmin toplumsal hayatın bir parçası haline gelmesinde önemli bir yer tutan sosyalleşme eylemlerinden biri olan balolarda ya da resmi davetlerde giyilen ve Batılı/Avrupalı oluşu vurgulayan şık bir smokin ve pelerinle canlandırılmıştır. Zaten,

“Cumhuriyet’in resmi ideolojisi [m]edeniyet[e] katılma ütopyasını yaşam ve giyim tarzından ayırmamaktadır. ‘Uygarım diyen Türkiye Cumhuriyeti halkı aile hayatı ile, yaşayış tarzı ile baştan aşağıya dış görünüşü ile de uygar olduğunu göstermek zorundadır,’ diyen Mustafa Kemal’in Batılılaşma sürecinde giyim kuşama verdiği önem (örneğin kendisinin golf pantolonlu resimleri) şapka kanununun çıkarılmasına kadar gitmiştir.”¹⁶³

İkincisi, smokin ve pelerinle yaratılan uygar erkek imgesi, Mustafa Kemal’in beden dilinin yansıtılış biçimiyle bir kez daha vurgulanmıştır çünkü Cumhuriyet’in beden politikalarında fit/diri bir vücuda/duruşa sahip olmak dolayısıyla da sağlık ve güzellik önemli bir yere sahiptir. Zira, sağlıklı gelen güzellik “medeni” ifadelerle “bilimsel-pedagojik” bir çerçevede sağlıklı bir ulusun ve ırkın sembolüdür.¹⁶⁴ Cumhuriyet’in kuruluşuyla güzellik yarışmalarına, spor müsabakalarına ve milli bayramlardaki gösterilere atfedilmeye başlanan önem bunun kanıtlarındandır.

At arabası gibi geleneksel bir taşıta değil de Batı endüstrisinin bir ürünü olan otomobile binen Atatürk, ormanda yaptığı kısa bir seyahatin ardından bir başka otomobilin olduğu bir yerde durur. Ardından, yarasaların tutunduğu ağaçların arasından geçerek siyah çarşafı ve peçeli bir kadına doğru ilerler. Kısa boyu, yuvarlak hatları, enine dolgun görünüşü, çarşafının altından gözüken topuklu ayakkabıları ve Türkan Şoray’a benzeyen belirgin gözleri ile bu çarşafı kadın, “şeriatçı,” “korkulması gereken” ve “protest” radikal İslamcı kadın tipinden çok uzaktır. Hatta, Rusya’nın simgesi matruşkaların peçeli bir versiyonu gibidir. Ayrıca, ince ve dik duran Atatürk imgesiyle de tam bir kontrast oluşturmaktadır. İkilinin bu görüntüsü “Osmanlı geçmişine karşı

¹⁶³ Göle, 1994, s. 52. Aynı sayfada Atatürk’ün ilgili ifadeleri “Devrimler ve Tepkileri (1924-1930), Başnur Matbaası, Ankara, 1972, s. 141” den aktarılmıştır.

¹⁶⁴ Ayşe Durakbaşı, **The Formation of Kemalist Female Identity: A Historical-Cultural Perspective**, Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1983, s. 86

Cumhuriyet şimdisi” çelişkisini yansıtmaktadır. Erdener, “Türban Şoray” ismini koyduğu bu kadın karakterini “Türkiye’nin ilk komik, Müslüman karakteri”¹⁶⁵ olarak tanımlamaktadır. Bir bakıma, Türban Şoray kendi içinde de ikilikler barındıran bir karakterdir. Böylesi bir durum ise çalışmanın vurgusunu yineler.

Filmde bu iki “zıt” karakterin yan yana durması bile izleyici için yeterince şaşırtıcıyken Türban Şoray’ın peçesine dokunduktan sonra Atatürk’e doğru gelip elini uzatması işleri daha da farklı bir boyuta taşır. Kadın karakterin bu jestine şaşırان Mustafa Kemal ilk önce bu “barış teklifini” düşünmek istercesine başını kaşır, sonrasında, o da Şoray’a elini uzatır. Barış’ın “bir tokalaşma değil, el ele tutuşma” şeklinde olması onu “karşılıklı yapılan bir anlaşmadan çok, özlem duyulan bir buluşmaya” benzeter.¹⁶⁶ Ve olaya romantik bir boyut da katar. İki karakterin el ele tutuşmasının nihayetinde yarasaların ağaç dallarından uçması ve gergin müziğin nispeten sakinleşmesi “barış” eylemini tamamlar niteliktedir (**Görsel 20**).

Peki, bu tür bir barışın “öte” iletisini değerlendirirken nelere bakılmalıdır? İlk olarak buradaki “barışma eyleminin” kurgulanmasında işin üretim zamanının denk geldiği Türkiye siyasi gündeminin etkisinin olup olmadığı sorulması gereken sorulardandır. 2000’ler Türkiye için “kurucu seçkin/elit” zihniyetin taşıyıcıları laikler/Kemalistler ve “karşı seçkin/elit” olarak tanımlanabilecek İslamcıların oldukça keskin dinamiklerle karşı karşıya kaldığı yıllardır. O dönemlerde, her iki ideoloji çatışmaya devam etse de birbirini olumlu ya da olumsuz yönde tanıma yolunda önceki zamanlara göre çok daha fazla yol kat etmiş ya da etmek zorunda kalmıştır. Dahası, tezin devamında çeşitli üretimlerle ilgili olarak da tartışılacağı üzere, dönemin hükümetini kuran İslami kökenli AK Partili siyasilerin başörtülü/türbanlı eşlerinin varlığı siyasal, askeri ve hukuki birçok konunun kadın tesettürü üzerinden gündeme gelmesine yol açmıştır. Bu yüzden, üretimi bu yıllara denk gelen “Barış Ormanı” (İslami

¹⁶⁵ Hakan Tekeli, “Extramücadele (Memed Erdener),” **Is.CaM - Istanbul Contemporary Art Museum**, t.y., (Çevrimiçi) <http://istanbulmuseum.org/artists/extramucadele.html>, 29 Mart 2019

¹⁶⁶ Murat Turan, “Ormanda Barış’ın Jungçu Yorumu,” **Memed Erdener aka. Extramücadele**, 2007, (Çevrimiçi) <http://www.extramucadele.com/tr/makaleler/ormanda-barisin-jungcu-yorumu>, 30 Mart 2020

örtünme konusuna değinen diğer birçok çalışma gibi) dönemin siyasi gündeminden bağımsız değildir; tam da bu sebeple “güncel” bir niteliğe sahiptir. Sanki işte kurgulanan bu barış, o günkü gerçek dünyada yaşanan karşı karşıya gelişlerin bir tür uzlaşmaya dönüşmesine dair bir temenni niteliğindedir.

İkinci olarak, sıradan çarşafli bir kadın imgesi özellikle laik kesimden birçok izleyici için radikal İslam’ı, “feminen Doğu”yu, Osmanlı’yı, ilerici hedefler için geride bırakılmak istenen gelenekleri, “karanlık” geçmiş ve duyguları; sıradan smokinli bir erkek ise sekülerizmi, “maskülen Batı”yı, Cumhuriyet’i, geleneği terk ederek kurulacak bir modernliği, “aydınlık” geleceği ve akıllı temsil etmektedir. İşteki çarşafli kadın bu ve benzeri anlamlardan arındırılmak istercesine görünüşü ile “yumuşatılmış”tır fakat yine de zihinlerdeki çarşafli kadın tasavvurunu bütünüyle yıkmaya mümkün değildir. Atatürk’ün varlığıysa bu karşıtlıkların altının çizilmesinde son derece kilit bir rol oynar. Dolayısıyla ormandaki bu “barışı” sadece Mustafa Kemal ve Türban Şoray’ın barışı olarak değil de daha geniş bir bakış açısıyla bu ikiliklerin barışı olarak değerlendirmek mümkündür. Ama barış mekanının ıssız bir orman olduğu göz önünde bulundurulursa aslında zıt yöndeki ideolojilerin birlikteliğinin herkesten saklanmak istendiği söylenebilir. Zaten gerçek hayatta bu durumun imkansızlığından dolayı “Barış Ormanı”nı bir “ütopya,” “düş” veya “özlem ormanı” olarak görmek daha doğru olacaktır. Diğer taraftan da filmdeki kurguda herkesten gizlenen bu barışın gerçek hayatta sanatsal bir ifşa yoluyla izleyicisiyle buluşup akıllara bu zıtlıkların barışı olasılığını dahi getirmesi, atlanmaması gereken ilginç bir jesttir.

Öte yandan, filme çarşafli kadının yerine yine sözü geçen karşıtlıkların İslam’a yönelik ucunu temsil edecek şekilde “sakallı ve şalvarlı bir erkek yerleştir[ildiğinde] resmin anlamının ... [değişecek olması dişil özelliğin] ... ağırlıklı bir önemi olduğunu”¹⁶⁷ göstermektedir. Dahası, kadın karakter bir tayyör ve şapka ile ya da bir balo elbisesiyle tasvir edilmiş olsaydı da tablonun manası tamamen değişirdi. Zaten böylesi bir senaryoda ne siyah-beyaz renklerin ne gergin müziğin ne yırtıcı hayvanların

¹⁶⁷ Turan, a.g.e.

seslerinin ne de sırt sırta olan ay ve yıldızın çağrıştırdığı anlamlar aynı kalırdı. Ana tema bir ormanda herkesten uzak bir barışma eylemi de olmazdı. Neticede, en başta da iddia edildiği gibi işin dayandığı bütün bu karşıtlıklar üzerinden çeşitli ideolojik değerlerin açığa vurulmasında iki öge, kadın ve çarşaf, en temel rolü oynamaktadır.

Almanya’da yaşayan ve hali hazırda üretimlerinde çarşaf, peçe ve başörtüsüne başta Doğulu oluş ve İslamiyet’in temsili bağlamında oldukça sık yer veren sanatçı Nezaket Ekici’nin (1970) çarşaf içerisinde yaptığı üç üretimi Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde çarşafa atfedilen olumsuz anlamlarla bağlantılı olarak değerlendirilebilir. Bunlardan ilki Ekici’nin çarşaf ve modern Türkiye ideallerinin uyuşmazlığını keskin bir biçimde vurguladığı “Tshador Flagge” (Çador/Çarşaf Bayrak) (2007) isimli performansdır. Performans, ismine ve düşünsel içeriğine uygun olarak iki unsura odaklanır: burkayı andıracak şekilde çarşaf ve peçe ile tamamen örtünmüş bir kadın ve Türk bayrağı (**Görsel 21, 22**). İlk olarak seyirci, kırmızı ve beyaz renk pigmentlerinden oluşan Türk bayrağı görselini performans salonunun zemini üzerinde görür ki, bayrak imgesinin yerde oluşu Türk milletinin ona atfettiği kutsallık değeri düşünüldüğünde (sanatsal boyut hesaba katılmaksızın) sıradan bir Türk izleyici için “saygısız” bir harekettir. Tamamen siyahlar içerisindeki çadorlu/çarşafli sanatçı ayağında patenlerle performans alanında bayrağın üzerinden geçerek kaymaya başlar. Biraz önceki “saygısız hareket” savından devam ederek motomot bir okuma yapılacak olursa bu sefer çarşafli kadın adeta bayrağı “ayakları altına almıştır.” Mecazi anlamda da bayrak ile bir “kavga” içerisinde. Zira, bayrak üzerindeki her bir paten hareketi/darbesi bayrak imgesinin bütünlüğünü bozar ve Türk bayrağı bir bakıma yok olmaya yüz tutar. Sanatçının eylemi “medeni Türkiye imgesini bozan/bozma niyetinde olan çarşafli, gerici ve ürkütücü kadın” algısına bir atıf şeklinde tanımlanabilir. Tabii ki bunu aşırı bir yorum olarak görmek de mümkündür. Nitekim, Polonyalı performans sanatçısı ve küratör Waldemar Tatarczuk (1964) bu işin kendisine Türk bayrağının kökenine ilişkin hikayelerden birisini andırdığını belirtmiştir:

“Türk bayrağı bir hilal ve yıldız içeren kırmızı bir bayraktır. Kökenine ilişkin hikayelerden biri Türk-Yunan savaşına kadar uzanır. Acımasız bir çarpışma sona

erdikten sonra Türk askerleri gece savaş alanında katledilmiş silah arkadaşlarını aramaya başlar. Onları kan birikintileri içinde yatar halde bulurlar. Hilal ve kuzey yıldızı kanların üzerinde parlamaktadır. *Chador Flag*[/Tshador Flagge] performansı da bana bu hikayeyi anımsattı.”¹⁶⁸

Fakat unutulmaması gereken şey, bu tarz ayrıştırıcı politik simgeleri kullanan bu ve benzeri çalışmalarda diğerlerine kıyasla izleyicisinin referans gösterilen değerlerle olan ilişkisinin en az bir derecede daha önem arz ettiğidir. Tatarczuk bir profesyonel olmasına rağmen çarşaf ve Türk bayrağının bu şekilde bir araya getirildiği performansın onun için ifade ettiği şey ile Türkiye Cumhuriyeti’nde çarşaf giyen radikal İslamcı bir kadın veya çarşaf karşıtı protestolara katılmış ilerici bir Kemalist için ifade ettiği şey asla aynı olmayacaktır. Başka bir deyişle, çok hassas dengeler üzerine kurulu bu tür üretimlere dair yorumlar her bir izleyicinin o imgelerle olan geçmişine ve iletişimine göre değişecektir. Tıpkı çarşaf ve peçenin dahil olduğu tesettür kavramının ifade ettiği anlamın kişiler ve gruplara göre değiştiği gibi.

Sanatçının incelenecek diğer iki üretimi “Permanent Words” (Kalıcı Sözler) (2009) isimli performansı ve bunun “bir adım ötesi”¹⁶⁹ ve “anlamsal bütünleyicisi” şeklinde tanımlanabilecek “Disguise” (gizlenme) (2013) adlı video enstalasyonudur. Sanatçı, her iki çalışmasında elinde kendi günlüklerinden, Kur’an ayetlerinden ve çeşitli kaynaklardan derlenen notların yer aldığı kağıtlarla bedeni bir iple baştan aşağıya sarkacak şekilde, ayaklarından tavana asılı olarak, izleyicisiyle buluşur.¹⁷⁰ Ekici, birinci işte siyah bir çarşaf içindedir (**Görsel 23**); ikincisinde ise ilkindeki görüntüyü anımsatmak istercesine siyah renkte giyinmiştir fakat seyirci, anlık istisnalar hariç, bu sefer sanatçının yalnızca başını ve ellerini görür (**Görsel 24**). Bu bedensel kurgulamaları, çarşafın kadını bireysel ve sosyal olarak tutsak ettiği düşüncesine bir atıf olarak yorumlamak mümkündür: her iki çalışmada da kadın ne “düzgün” durabilmekte, ne serbestçe hareket edebilmekte ne de kendini rahatça ifade edebilmektedir; adeta

¹⁶⁸ Friederike Fast et al., **Nezaket Ekici: Personal Map - To be Continued**, Ed. Marta Herford, Bielefeld, Kerber Verlag, 2011, s. 173

¹⁶⁹ “Nezaket Ekici, Disguise, Braverman Gallery Tel Aviv,” **Loop Barcelona**, t.y., (Çevrimiçi) <http://loop-barcelona.com/artist-video/disguise/>, 1 Nisan 2020

¹⁷⁰ “Disguise,” “Permanent Words’e” göre kısadır ve videoda kullanılan notlar performanstakilerden bir seçkidir.

içinde bulunduğu duruma hapsolmuştur. Esareti çağrıştıran bu jest, sanatçının “Atropos” (2006) ve “Tube” (Tünel) (2008) gibi diğer çalışmaları da göz önünde bulundurulduğunda, üretimlerinde zaman zaman yer verdiği “bedensel meydan okumaya” dayalı sanatsal bir ifade biçimi şeklinde de okunabilir. Ama her iki işin ilerlemesiyle birlikte İslami söyleme yönelik tonlamanın ve eleştirinin ağır basması bunun sadece sanatsal bir taktik boyutunda kalmadığını gösterir.

Ekici’nin elinde tuttuğu kağıtların içerikleri hem Osmanlı hem de erken Cumhuriyet döneminde özellikle erkeklerin çarşaf hakkında yürüttüğü tartışmalarda sıkça gündeme getirdikleri konulara paraleldir. İslamiyet’te kadının konumu, evlilik, eğitim, iş hayatı, kadının ve erkeğin toplumda bir arada oluşu, kadın-erkek eşitliği gibi noktalara¹⁷¹ değinen sanatçı elindeki her bir kağıdı okudukça yere atar. Ayrıca, sanatçı, İslami örtünme hususuna dair öznel ve spesifik atıflarda bulunur. Bu da işlerin kurgu ve içerik bütünlüğüne katkı sağlar. Örneğin, günlüğünden bir alıntı olarak Anadolu’nun muhafazakar bir kentinin bir üniversitesinde geleneksel İslami elbiselerle -- [başörtüsüyle] -- hulahup çevirerek gerçekleştirdiği “Hullabelly” performansını [tekrardan] yapma isteğinin bunun “dindar kadınları hayal kırıklığına uğratacağı” gerekçesiyle reddedildiğini aktarır. Ekici’nin tesettür konusu ile ilgili olumsuz yöndeki kişisel tecrübelerinden birini, bu şekilde, kendisinin başka bir performansına değinerek, paylaşması işin anlamsal yoğunluğunu artırır.

Dahası, her iki çalışmada da kurgu ve içerik bütünlüğü yoluyla, yine işlerin eleştirel yönüne hizmet edecek şekilde, bir dizi “ironik” duruma gönderme yapılmıştır. Bunun en çarpıcı olanı “Disguise’ın” başında ve sonunda görülür: sanatçı İslam’da kadının en yüksek mertebede yer aldığını ve [İslam’da] cinsler arası adaletin gözetildiğini yazan bir kitaptan bir parça okurken bir erkek ona doğru yaklaşır ve kafasına siyah boyalı bez parçaları yapıştırmaya başlar. Sanatçı elindeki kağıtları okumaya devam ettikçe git gide daha fazla güçlük çeker; erkek ise daha çok bez parçası

¹⁷¹ Bu hususlar günümüzde de yeni tesettür biçimleri üzerinden İslam ve kadın konusu konuşulurken de gündeme gelmektedir.

kullanarak kadının yüzünü kapatmaya devam eder (**Görsel 25**). Video biterken erkek, artık sanatçının yüzünü tamamen örtmek üzeredir; kadınsa Kur'an'da erkek ve kadının eşit olduğunu haykırmaya çalışır ve erkek kadının yüzünü bütünüyle kapatır kapatmaz ona bir tokat atar. Bu hareket, çok genel bir ifadeyle kadının konumuna dair çoğu zaman hem söylemsel hem de eylemsel açıdan dominant rol oynayan erkek egemen toplumsal yapıya bir taşlamadır denebilir. Nihayetinde, konuşan kadın aktif olmaya çalışan tarafı, erkekse yaptığı eylemle kadını bastırmaya çalışan tarafı temsil etmektedir. Daha özel bir yaklaşım sergilemek gerekirse bunu, Türkiye ve Batı'da kadının erkek baskısıyla/eliyle kapatıldığı yönündeki tesettür/çarşaf karşıtı eleştirilerin sanatsal bir ifadeye dönüşmüş şekli olarak nitelemek mümkündür. Videonun, sanatçının kafası tamamıyla kapalı haldeyken çaresizce “kadınlar özgürdür” demeye çalışırken karşısındaki erkeğin ağzını eliyle kapatıp onu susturmaya çalıştığı anları göstererek bitmesi bu görüşü destekler. Çünkü son kerte artık erkek tarafından tanınmayacak halde kapatılmış, çaresiz bırakılmış ve her anlamda tutsak edilmiş bir kadın vardır. Sonuçta, Ekici bu işlerinde sanatsal ve düşünsel olarak son derece doğrudan bir dil ile İslami ideolojiyi ve çarşafı eleştirmiştir.

Özlem Şimşek (1983) ise “Rafet Başokçu’dan Sonra” adı altında gerçekleştirdiği üretimlerinde izleyicisini çarşafın günümüzdekinden farklı bir şekle sahip olduğu ve ona göre anlamlar ifade ettiği zamanlara yolculuk yapmaya davet eder. Bu kapsamda incelenecek “Şemsiyeli Kadın” ve “Rüzgar” çalışmaları sanatçının modern Türk sanatına konu olmuş kadınlara kendine has yorumuyla tekrardan hayat verdiği “Otoportre Olarak Modern Türk Resmi” (Selfportrait as Modern Turkish Art) (2009-2013) serisinin “Dramatik Persona” isimli ikinci ayağında yer alır.¹⁷² İlgili fotoğraflar laik kesimin çarşafa dair geliştirdiği olumsuz söylemlere atıf yapan diğer işlerden ayrışır. Ayrıca, Osmanlı’da II. Meşrutiyet’ten itibaren çarşafın git gide değişim geçirerek tesettür fonksiyonunu yitirip etek ve pelerinden oluşan modern/Batılı bir giyim unsuru

¹⁷² Sanatçının serisinin tarihi ve ikinci ayağına dair verilen bilgiler için bkz. “Özlem ŞİMŞEK|Söyleşi (52. Sayı),” **Kontrast Dergi**, 27 Ağustos 2018, (Çevrimiçi) <https://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-soylesi-52-sayi/>, 23 Şubat 2021

haline gelmesi¹⁷³ durumuna dair güncel bir örnek sunar. Şimşek'in ana serisi temellük (kendine mal) etme sanatı ya da Fransız sanat kuramcısı Nicolas Bourriaud'nun post prodüksiyon şeklinde tanımladığı sanatsal üretim kategorisinde¹⁷⁴ yer almaktadır. Serinin mantığı ve ismi Japon sanatçı Yasumasa Morimura'nın (1951) "Batı sanat tarihinin köşe başlarında yer tutmuş resimleri [kendini ve ait olduğu kültürün değerlerini dahil ederek] yeniden yapmaya giriştiği"¹⁷⁵ "Self-portrait as Art History" yani Türkçe adıyla "Otopotre Olarak Sanat Tarihi" başlıklı ünlü fotoğraf serisiyle (1988-1991) çok benzerdir. Şimşek'in işleri Cindy Sherman (1954) ve Sherrie Levine (1947) gibi isimlerin kendi kültürel değerleri üzerinden kadın kimliklerini yeniden yorumladıkları çalışmalarıyla da kıyaslanabilir. Fakat sanatçının söz konusu işlerini özgün kılan şey Türkiye coğrafyasının tanık olduğu büyük değişimlere -- Batılılaşma ve modernleşme süreçlerine -- farklı kadın kimliklerine bürünerek yaptığı bir tür "kostüm partisi" ile ışık tutuyor olmasıdır. Şimşek, bu serüvene sanatında İstanbullu kadınların tasvirlerine yer veren Rafet Başokçu'nun (1885-1950) paletinden çıkan figürleri de dahil ederek izleyicisine Osmanlı'nın Batılılaşma sürecinde geçirdiği dönüşümlerin kadın giyimine ve duruşuna nasıl yansıdığını farklı bir bakış açısı ile tekrardan hatırlatmıştır.

Sanatçı kendi bedenini kullanarak ürettiği bu fotoğraflarda kostümünden verdiği pozlara kadar Başokçu'nun orijinal resimlere çok yakın olacak şekilde bir bütünlük yakalamaya çalışmıştır (**Görsel 26, 27**). Şimşek, "Şemsiyeli Kadın" ve "Rüzgar"da Batılılaşmaya çalışan Osmanlı'daki Avrupalı giyimli kadınlar için dış görünümelerini tamamlayan önemli bir aksesuar niteliğinde olan şemsiye ile tango çarşaf içerisinde farklı pozlar vermiştir (**Görsel 28, 29**). Dirsek hizasında biten bir pelerin ve hafif diz altı bir etekten oluşan bu "çarşafın" tamamlayıcı "tesettür" unsurları incecik bir peçe ve bir bone kadar küçülmüş ve saçları kısmen özgür bırakan bir "başörtüsüdür." Sanatçının bu fotoğraflarında tekrar can bulan Osmanlı kadını giyimi ile çarşafın orijinalinin çağrıştırdığı gizemli oluş, tutsak edilmişlik ya da baskı altında kalmışlık gibi hususları

¹⁷³ Konuya dair tartışmalar ve referanslar için bkz. bu tez çalışmasının ikinci bölümü

¹⁷⁴ Erdem Oğuz, "Temellükten Postprodüksiyona: Yasumasa Morimura Örneği," **İdil Sanat ve Dil Dergisi**, C: 6, No: 39, 2017, s. 3455, (Çevrimiçi) doi: 10.7816/idil-06-39-25, 5 Nisan 2020

¹⁷⁵ a.e., s. 3460

anımsatmaz. Hatta dış görünüşü ve pozları itibarıyla Şimşek'in kadını ne İslami tesettürün dayandığı temellere uygun olarak erkeğin bakışlarından kendini sakınmaya çalışır ne de kendi bakışlarını başkalarından sakınır. Aksine adeta içinde bulunduğu durumdan şikayet etmeyen kamera karşısındaki bir model havasındadır. Sonuç olarak çarşafli kadın üzerinden ifşa olan geleneksel kodlardan ve klişelerden arınmıştır. Zaten “İstanbul’da dolaş[ırken] ... gördüğü [dönemin modasına uygun giyinmiş] çarşafli [ve şemsiyeli] kadınları suluboya” ile resmeden hatta bu yüzden zabıtalara takıldığı söylenen Başokçu’nun kendisi de tasvir ettiği kadınları tıpkı bir “moda kataloğundan çıkmış gibi estetize” ederek¹⁷⁶ resmetmiştir.

Serisinde geçmişteki sanat eserleri ile güncel bir diyalog kurarken bir sanatçı olarak kendi kimliğini de masaya yatıran Şimşek, hem toplumda kadın kimliğinin üretim sürecine vurgu yapmakta hem de toplumun [dış görünüş odaklı] modernlik algısına ayna tutmaktadır.¹⁷⁷ Bu fikrin sağlaması çok basit bir şekilde yapılabilir: Şimşek’in Başokçu’nun kadınlarını yorumlarken tek bir şeyi değiştirdiği, tango çarşaf değil de siyah bir torba çarşaf giydiği, hayal edilecek olursa işlerin şu an sahip olduğu anlamı bütünüyle yitireceği kesindir. Böylesi bir durumda da anlatılmak istenen her şey alt üst olur ve yukarıda belirtilen argümanların aksi geçerlilik kazanır. Fakat birbirinin zıttı olan bu iki senaryonun işaret ettiği gerçeklik aynıdır: kadın bedeni hiçbir tarihsel süreçte ideolojilerin en belirgin taşıyıcısı olma yükünü üzerinden atamamıştır.

3.1.2. Çarşafı Batı Bağlamında Ele Alan Üretimler

Bu kısımdaki tek üretime dair tartışmaya geçmeden önce şunu belirtmek gerekir örtünme ne tür bir formda olursa olsun Müslüman Doğu ve seküler ya da Hristiyan Batı arasındaki farklılığı kadın bedeni üzerinden somut bir biçimde ortaya koyan en önemli göstergelerden birisidir. Fakat Batı açısından, tanınırlığı yüzyıllar öncesine dayanan çarşaf ve peçe İslam’ın en uç noktadaki simgelerindendir. [Batı, peçeyi/yüzü örtmeyi] on

¹⁷⁶ “Özlem Şimşek (Bölüm 2),” **İzler Suretler**, Yap. Ayşegül Daldal, Yön. Seyfettin Tokmak, İstanbul, TRT 2, 2019

¹⁷⁷ “Temsili Diyalektik Üzerine” (Selin Turam’ın Özlem Şimşek ile Yaptığı Röportaj), **Epic Seduction-Epik Ayartma** (Sergi Kataloğu), İstanbul, Galeri Zilberman, 2011

sekizinci yüzyıla gelindiğinde Müslümanlar arasında çoktandır görülen bir baskı sembolü olarak işaretlemiştir.¹⁷⁸ Ayrıca, örtünme Batılı bir göz için kadın ve erkek cinsinin birbirinden ayrı tutulması gibi İslam'ın geri kalmışlığını sembolize eden ve medeniyet yolunda yürümek için kurtulunması gereken saldırı noktalarından bir tanesidir.¹⁷⁹ Güncel manada ise bir çarşaf türü olan siyah çador giyerek protest tavırlar sergileyen ve böylece 1979 İran İslam Devrimi'nin alt yapısının oluşmasında önemli rol oynayan İranlı kadınların varlığı¹⁸⁰ çarşafın Batı açısından radikal İslam'ın en önemli simgelerinden biri olarak görülmesinde büyük etki yaratmıştır. Çarşaf Batı'da İslami terör ve ötekilik gibi başka olumsuz kavramlarla da bağdaştırılmıştır. Bunda Amerika'daki 11 Eylül 2001 terör saldırıları, İspanya tarihindeki en kanlı terör saldırısı olan Faslı teröristlerin rol oynadığı 2004 Madrid tren saldırıları ve İslam toplumlarındaki kadına yönelik şiddeti anlattığı bir filmi yüzünden Hollandalı film yönetmeni Theo Van Gogh'un Faslı Hollandalı bir kişi tarafından öldürülmesi gibi Batı'nın Müslüman toplumlarla ilişkisinde büyük kırılma noktaları yaratan olayların etkisi büyüktür. Zira, Batı'nın Müslümanlar ve İslami teröre karşı olumsuz tavrının, tepki ve korkularının ilk muhatapları İslam'ın en belirgin simgesi olan tesettürü benimseyen kadınlar olmuştur.

Türkiye'de yaşayan Burak Delier'in (1977) ikonik hale gelmiş "AB Bayraklı Kız" olarak da bilinen "İsimsiz" (2004) adlı işi çarşaf ve peçeyi Avrupa bağlamına gönderme yapacak şekilde ele alan en bilindik örnektir. Sanatçı bu çalışmasını 2005 yılında gerçekleşen 9. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında hem "Misafirperverlik Alanı" bölümünde Halil Altındere'nin küratörlüğünü yaptığı "Serbest Vuruş" sergisinde bir iç mekanda fotoğraf formunda hem de kamusal bir alan olan sokaklarda bir protest sanat örneği şeklinde afiş olarak sergilemiştir. Eserde kullanılan dil son derece yalındır: Avrupa Birliği (AB) bayrağı ve bu bayrağı üzerine çarşaf ve peçe olarak dolamış sadece gözleri açıkta kalmış bir kadın (**Görsel 30**). Fakat bu iki zıt imgenin bir arada içerdiği anlamlar, izleyicisine verdiği mesajlar ve yarattığı tepkiler görseldeki "basitliğe" kıyasla

¹⁷⁸ Bullock, a.g.e., s. 1

¹⁷⁹ Ahmed, a.g.e., s. 152

¹⁸⁰ Bullock, a.g.e., s. 88

oldukça karmaşıktır. Yine de bu tür bir görselin orijinal olmadığını belirtmek gerekir. Örneğin; Fransa’da laikliğin kaleleri olarak görülen (ilkokul, ortaokul ve lise kademelerindeki) devlet okullarında dikkat çekici dini simge kullanımının yasaklandığı 2004 yılında yasak karşıtı protestolarda¹⁸¹ farklı etnik kökenli birçok Müslüman kadın Fransa bayrağını Fransa’ya ait olduklarını vurgulamak adına başörtüsü veya peçe formunda kullanmışlardır (**Görsel 31, 32**). Çünkü yasak meselesi Fransa açısından sadece laikliğin ve Cumhuriyet değerlerinin savunulmasına bir gerekçe değildir; hatta Fransa’nın (başta Cezayir gibi) Müslüman ülkelerdeki sömürgeci geçmişine ve (özellikle bu ülkelerden gelip Fransa’da kendilerine yaşam alanı açmak isteyen) Müslüman göçmenlerin ve dolayısıyla da İslam’ın Fransa’daki istenmeyen varlığına da işaret etmektedir. Mesele bir bakıma tıpkı Delier’in işinin de işaret ettiği gibi “dışarıdan gelenin” ve “öteki”nin içeriye ait olma çabası ile ilişkilidir.

Sanatçının kullandığı basit dili sertleştiren ve çarpıcı hale getiren şeylerden biri Avrupa Birliği bayrağının başörtüsüne değil de peçeye ve çarşafa dönüştürülmüş olmasıdır. Kendisinin de ifade ettiği üzere Delier’in bu işindeki amacı birbirinden “ayrı görünen” bu iki imge -- “kendi içinde geri kalmış, mağdur durumunu, medeniyetin güzelliklerinden haberi olmadan yaşayan insanları çağrıştıran” peçe/çarşaf ve “medeniyetin liderliğini üstlenmiş, öncü kuvvet gibi” algılanan Avrupa’ya ait bir unsur

¹⁸¹ Konuya dair bir yasaklama gelmeden önce de Fransa özelinde dini sembollerin kamusal alandaki varlığı çok kez tartışılmıştır. 2003 yılında dönemin Fransa İçişleri Bakanı Nicolas Sarkozy’nin 11 Eylül saldırılarından sonra terörü de gündeme getirerek Müslüman kadınların resmi kimlik belgeleri için başı açık fotoğraf çektirmeleri konusundaki ısrarı ile mesele ulusal bir boyut kazanmıştır, Joan Wallach Scott, **The Politics of the Veil**, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2007, s. 29-30. Ardından başörtüsünün yasaklanması için bir kanunun çıkarılıp çıkarılmayacağına dair olasılıkları incelemek üzere [dönemin] Fransa Cumhurbaşkanı Jacques Chirac eski Fransız bakan ve milletvekili Bernard Stasi’nin başkanlığında bir inceleme kurulu tayin etmiştir, **a.e.**, s. 30. Paris’in Aubervilliers isimli banliyö kasabasında aynı yılın Eylül ayının sonunda ateist bir avukat babanın yeni Müslüman olmuş iki kızı Alma ve Lila Lévy’nin okullarında İslami başörtüsü taktıkları ve örtülerini çıkarmayı da reddettikleri için okuldan atılmaları [ile olay daha farklı bir boyuta taşınmıştır], **a.y.** Yasakla birlikte ise tepkilerin dile getirildiği kamusal alan sokaklar olmuştur.

olan birliğin bayrağı -- aracılığıyla aslında izleyicisini bu “iki kavram üzerine tekrar düşünmey[e]” davet etmektir.¹⁸²

Bayrağın içindeki kadın, peçeli ve çarşafli kadına ilişkin olarak sömürgeci söylemde yer alan güzelliğinin fethedilmesi gereken, erotize edilmiş, gizemli olan ve hatta görülmediğinden ötürü hayali ve pasif varlıklar şeklinde tasvir edilen ve böylece bir şekilde insan dışı yaratıklara dönüştürülen¹⁸³ kadın imgesinden çok uzaktır. Dahası, örtünme yasaklarını protesto eden kadınlar gibi bir grup halinde değil de tek başınadır. Kadının bedeninde açıkta kalan tek kısım bayrağın yırtıldığı yerde ortaya çıkan gözleri olmasına rağmen kadın, kocaman açılmış iri gözleri ile izleyicisine “ben de buradayım” dercesine doğrudan ve delici bir şekilde bakmakta ve gözleri yoluyla takipçisi ile iletişime geçmektedir. Burada kadın sözcük kullanmasa bile imgelerin ifade gücü sayesinde görsel bir dille konuşmaktadır. Ne tür duyguların veya yüz ifadesinin böylesi bir bakışı doğurduğu konusunda farklı tahminler yürütmek mümkün olsa da izleyici açısından kadının gerçekte tam olarak ne hissettiğini anlamak asla mümkün değildir. Bu yönüyle eserin seyircisinin konumu, Müslüman Doğulu kadını görmesi ve üzerinde tahakküm kurması asla mümkün olmayan fakat kadın tarafından rahatça izlenebildiğinden bir çıkmazın ve huzursuzluğun içinde olan Avrupalı sömürgeci erkeğe veya bir seyyaha benzetilebilir.

Fotoğrafi ve içerdiği anlamı dönüştüren bir başka unsur ise sadece bir iç mekanda değil kozmopolit bir kamusal alan olarak değerlendirilebilecek bir mekan olan Beyoğlu sokaklarında da afiş formunda muhatapları ile buluşmuş olmasıdır (**Görsel 33, 34**). “İsimsiz” sadece “Misafirperverlik Alanı”nda sergilenseydi muhatapları bienalin seçili ve sınırlı takipçileri olarak kalacaktı ve doğal olarak eriştiği insan grubuna dair yelpaze de daha kısıtlı olacaktı. Delier, “illegal” ve bir tür “sokakları geri alma” eylemi

¹⁸² Berrin Karakaş, “Mösyö Chirac’a Şikayet Edilecek Sanatçı: Burak Delier ‘Çarşafı Duvara İlegal Yapıştırdım’,” **Tempo**, Sayı: 41/931, 11 Ekim 2005, s. 28, (Çevrimiçi) <https://burakdelier.files.wordpress.com/2013/01/berrin-karakas-soylesi-tempo41-931-11-ekim-2005.pdf>, 12 Mart 2021

¹⁸³ Judy Mabro, **Veiled Half-Truths: Western Travellers’ Perceptions of Middle Eastern Women**, London, I.B. Tauris, 1996, s. 51

olarak tanımladığı afiş asma sürecinde bir sanatçı olarak halkın olumlu ve olumsuz tepkisiyle de doğrudan muhatap olmuştur.¹⁸⁴ Afişi dükkanlarına koymayı arzulayan esnaflar ve işi çok beğendiklerini söyleyip yerinden çıkartıp yanlarında götürmek isteyenler¹⁸⁵ olmuştur. Böylece, bu tip bir sergi mekanı sayesinde Müslüman kadının örtünmesi konusu hem yeniden kamusallaşmış hem de bir dönüşüme uğramıştır. Zaten Türkiye’de olduğu gibi Avrupa’da da Müslüman kadının örtünmesi tartışması genellikle örtülü kadınların kamusal alandaki varlığı/görünürlüğü ile sert boyutlara ulaşmıştır ve yer yer yasaklar gündeme gelmiş ya da uygulanmıştır.¹⁸⁶ Dahası, İslami örtünmeye yönelik Avrupa gündemini meşgul eden olayların farkında olan bir izleyici için Delier’in işi sokakta hızlıca yanından geçilecek ve hemen unutulacak reklam içerikli bir afişe benzemez. Bunun somut örneklerinden bir tanesi mesajı olumsuz algılayan bir Japon’un afişler yapıştırılırken Fransa’daki başörtüsü yasaklarında önemli rol oynayan Fransa eski Cumhurbaşkanı Jacques Chirac’a atıfta bulunarak “sizi Mösyö Chirac’a şikayet edeceğim Avrupa’yı eleştiriyorsunuz” demesidir.¹⁸⁷ Bütün bunlara bakarak eserin doğrudan muhataplarının en başta Batılılar ve/ya yabancılar sonrasında da Türkler olduğunu söylemek mümkündür.

Bienalin yapıldığı yılda Türkiye’de yaşanan gelişmeler de işin ülke özelindeki muhataplarını ve bunun neticesinde işe yönelik tepkilerini de ikiye ayırır. Bunlar hem örtünme hem de Batılılaşma ve modernleşme konularında sürekli görüş ayrılıklarına düşen İslamcılar ve Kemalistlerdir. O dönemde hükümetin başında olan İslami kökenli AK Parti Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne girme konusunda bir takım adımlar atmıştır. Bunun neticesinde de çeşitli tartışmalar çıkmış ve her iki kesimin tepkileri ve duruşlarında bir takım değişiklikler olmuştur. Türkiye ilk aşamada Avrupa Ekonomik

¹⁸⁴ Karakaş, **a.g.e.**, s. 28, 30

¹⁸⁵ **a.y.**

¹⁸⁶ Örneğin; sonradan Alman vatandaşı olan Afganistan doğumlu Fereshta Ludin ders verdiği esnada başörtüsünü çıkarma hususunda isteksiz olacağı ihtimali gerekçe gösterilerek devlet okullarındaki öğretmenlik sınavlarını geçmiş olsa da işe alınmamıştır ve yapılan yargılamalar neticesinde Federal Anayasa Mahkemesi’nin 2003 yılında verdiği kararın akabinde on altı Alman eyaletinden sekizi öğretmenler ve bazı durumlarda da öteki kamu çalışanlarının başörtüsü takmasını yasaklamıştır, Elver, **a.g.e.**, s. 134-135.

¹⁸⁷ Karakaş, **a.g.e.**, s. 30

Topluluğu'na (AET) 31 Temmuz 1959'da ortaklık başvurusu yapmıştır ve "3 Ekim 2005 tarihinde Lüksemburg'da yapılan Hükümetlerarası Konferans ile ... resmen A[vrupa] B[irliği]'ne ... katılım müzakerelerine başlamıştır."¹⁸⁸ Böylece, kendilerini çoğunlukla anti-AB retorik ile ifade eden Milli Selamet Partisi (MSP), Refah Partisi (RP) ve Fazilet Partisi (FP) gibi [AK Parti kurucularının bazılarının organik bağı bulunan] erken nesil dini-sağcı partilerden farklı olarak AK Parti [o dönemde] net bir şekilde AB sürecini destekleyici bir pozisyon benimsemiş Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ise [AB süreci ile gelen] demokratikleşme reformlarına oldukça soğuk yaklaşmıştır.¹⁸⁹ Ayrıca, müzakere sürecinde AK Parti hükümeti "etnik ve dinsel çoğulculuğun tanınması için bir dizi reforma giriş[irken] seküler ... [kanattaki] siyasal partilerse daha otoriter bir milliyetçiliğe ve Avrupa karşıtı siyasete" yönelmişlerdir.¹⁹⁰ Bu yönüyle de Kemalistler ve İslamcılar arasında bir söylem alışverişi gerçekleşmiş ve her iki grup için de ironik bir durum ortaya çıkarmıştır. Sonuçta, İslamcılar için Avrupa Birliği'ne girmek yasal sisteme dair [kendi lehlerine] değişimlerle sonuçlanacağından¹⁹¹ iştaki imge [o dönemki] İslamcılar/sağcılar açısından pozitif anlamlarla yüklüken Kemalistler için tam tersi bir durum söz konusu olmuştur.

Yine 2000'li yılların başlarında Türkiye'de örtünmeye dair tartışmalar özellikle AK Parti ve partili siyasilerin türbanlı eşleri üzerinden yürütülmekte ve Türkiye gündemini yoğun bir biçimde meşgul etmektedir. Bu tartışmalar laiklik, demokrasi, ülkenin modern görünüşü ve Müslüman geçmişiyle olan ilişkisi ve Avrupa'ya karşı temsili gibi kavramlar çerçevesinde şekillenmiştir. Avrupa için olduğu kadar Türkiye için de dini bir sembol olarak İslami bağlamda uç bir noktayı temsil eden çarşaf da bu tartışmalardan bağımsız düşünülemez. Çarşafın böylesine çarpıcı bir biçimde

¹⁸⁸ "Türkiye-AB İlişkilerinin Tarihçesi," T.C. Dışişleri Bakanlığı Avrupa Birliği Başkanlığı, 12 Şubat 2020, (Çevrimiçi) https://www.ab.gov.tr/turkiye-ab-iliskilerinin-tarihcesi_111.html, 12 Şubat 2020

¹⁸⁹ Sedef Eylemer, İlkey Taş, "Pro-EU and Eurosceptic Circles in Turkey," **Journal of Communist Studies and Transition Politics**, Vol: 23, No: 4, 2007, s. 571-572, (Çevrimiçi) <https://doi.org/10.1080/13523270701674657>, 12 Mart 2021

¹⁹⁰ Nilüfer Göle, "Benlik, Devlet ve Kamusal Alan," **Seküler ve Dinsel: Aşınan Sınırlar**, Çev. Erkal Ünal, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 17

¹⁹¹ Tijen Tunalı, "The Paradoxical Engagement of Contemporary Art with Activism and Protest," **Rhetoric, Social Value and the Arts: But How Does It Work?**, Ed. Charlotte Bonham, Carter Nicola Mann, Cham, Palgrave Macmillan, s. 70

kullanıldığı çalışma o zamanki gündemde halktan birçok kişinin hassasiyetlerine de olumlu ve olumsuz anlamda göndermeler yapmaktadır.

“İsimsiz” aynı zamanda Türkiye açısından AB sürecinin sonuna dair şüpheleri ve imkansızlıkları ima etmektedir. O yıllarda başörtüsü takan birçok kadın kamusal alanda örtüleriyle hem tanınırlık hem de aktif varlık talep etmektedirler. Hatta Türkiye’de kamusal alanlardan biri olan üniversitelerde başörtüsü yasakları esnasında eğitim hayatlarında sıkıntı yaşamış kadın öğrencilerden kimileri yasal yollardan haklarını ararken yerel hukuk yollarını tüketmişler ve olay Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi’ne (AİHM) kadar gitmiş ve davacıların aleyhine sonuçlar alınmıştır. Kısacası, Avrupa’nın örtünmeye dair tepkiselliği ortadadır. Hele ki peçe ve çarşaf söz konusu ise bu tepkisellik çok daha serttir. Bütün bunlara dayanarak fotoğraftaki kadının bakışını, Avrupa açısından Türkiye gibi Müslüman nüfusun çoğunlukta olduğu ve örtünmenin hararetle tartışıldığı bir ülkenin üyeliği düşüncesiyle ortaya çıkan bir korkunun, Müslümanlığın Avrupa’yı domine etme tehdidinin, bir yansıması olarak da okumak mümkündür. Zaten asıl cevaplandırılması gereken sorulardan biri de Avrupa Birliği’nin Müslüman kimliğe sahip bir ülkeyi kabul etmeye ne kadar hazır olduğudur.

Delier’in işi sadece bienaldeki sergi alanında ve sokakta sergilenmekle kalmamış mekansal ve mecrasal devinimlere de girmiştir. Fotoğraf o dönemde hem yerel medya hem de Avrupa medyası tarafından sıkça kullanılmıştır. Hatta International Herald Tribune ve Financial Times gazetelerinde yer almıştır.¹⁹² Ayrıca, “kültür ve siyaset derslerinde, parti kampanyalarında, yazı dizilerinde, dergi kapaklarında ve çeşitli haberlerde” de kendine yer bulmuştur.¹⁹³ Günümüzde bile basit bir internet araması sonucunda fotoğrafın yabancı basında Müslümanların Avrupa ile ilişkilerinin farklı bağlamlarda izah edilirken kullanıldığı görülebilir. Örneğin; “Interview: Islam’s Image in Europe and Imams as Bridge Builders” (Röportaj: İslam’ın Avrupa’daki İmajı ve Köprü Kurucular Olarak İmamlar) başlıklı, Viyana’da 2006 yılı Nisan ayında

¹⁹² Karakaş, **a.g.e.**, s. 28

¹⁹³ Burak Delier, **Sanat Dünyasının Senaryoları**, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2016, s. 185

Avrupa'dan imamların katılımı ile gerçekleşecek ve Müslüman cemaatlerin kimliklerini korurken Avrupa'ya nasıl entegre olabileceklerinin tartışıldığı bir konferans öncesinde bir katılımcı ile yapılan röportajın¹⁹⁴ haberinin tek görseli Delier'in "İsimsiz" çalışmasıdır.

Bütün bu tartışmalar, tepkiler ve devinimler iş bugün de sergilenseydi yine aynı şekilde gerçekleşir miydi bilinmez. Ama artık iş bir tür "dolaşma döngüsü içine gir[miş] ... şöhretini yaşamış ve bir ikon haline gelerek kaybolmuştur. Kendini kurtarmasını sağlayan tek niteliği ... aşağıdan/sokaktan gelişmiş bir süreç olması[dır]."¹⁹⁵ Neticede, sanatçının yaptığı şey kendi düşüncesine uygun olacak şekilde "sanata has mekanları aşan, sokağa ve kamusal alana yayılan, oradaki pop dili kullanan ama yadırgatıcı bir iş" ortaya çıkarmak olmuştur ve "işin bundan sonraki macerası beklenmedik şekilde" gelişmiştir.¹⁹⁶

Sonuç olarak yukarıda incelenen üretimlerde çarşaf, sadece kadın bedenini örten bir tesettür unsuru şeklinde yorumlanmamıştır. Çarşafın Türkiye bağlamında ele alındığı üretimlere bakıldığında bu tesettür unsurunun Türkiye coğrafyasındaki tarihsel serüvenine de uygun olacak şekilde Doğu-Batı, geleneksel-modern, İslamcı-laik gibi ikili ideolojik ve siyasi söylemlerin Doğu, geleneksel ve İslamcı uçlarını en keskin biçimde ifade etmek için kullanıldığı görülmüştür. Bu kategorideki çalışmalarda büyük ölçüde Osmanlı'daki Batıcı ve Cumhuriyet'teki Kemalist/laik kesimin çarşafa yönelik geliştirdiği söylemlerin izi vardır fakat İslamcı kesimin çarşafı olumlayan söylemlerine yer verilmemiştir. Bir istisna olarak Şimşek'in fotoğraflarında görüldüğü üzere çarşaf, kendine yüklenen olumsuz anlamlardan arınmış şekilde sunulduğunda "modern" oluş ekseninde Batı ile ilişkilendirilerek anlam kazanmıştır. Üretimlerin her birinde çarşafli kadın imgesi kullanılsa da hiç birisinde gerçekte çarşaf giyen bir kadının konuya dair gözlem, his ve düşüncelerine yer verilmemiş veya buna yönelik bir aktarımda

¹⁹⁴ Eugen Tomiuc, "Interview: Islam's Image In Europe And Imams As Bridge Builders," **Radio Free Europe / Radio Liberty**, April 6th 2006, (Çevrimiçi) <https://www.rferl.org/a/1067455.html>, 13 Şubat 2020

¹⁹⁵ Delier, **a.g.e.**, s. 186

¹⁹⁶ **a.e.**, s. 185

bulunulmamıştır. Çarşafı kadın kimliğinden ziyade çarşafın İslami bir giyim ögesi olarak ifade ettiği sembolik anlamlar dikkat çekmiştir. Türkiye bağlamı kapsamında incelenen çalışmalarda ağırlıklı olarak Türkiye coğrafyasında çarşafa dair gündeme getirilen olumsuz politik söylemlerin bir tür tekrarı görülmektedir. Çarşafı Avrupa bağlamında ele alan üretimler kısmında ise tek bir üretim incelenmiştir. Bu da Delier'in “İsimsiz” adlı çalışmasıdır. Buna göre çarşaf, Avrupa için radikal İslam'ı ve dışarıdan geleni yani ötekiyi hatırlatmaktadır. Ayrıca, Türkiye'nin Avrupa ile olan ilişkisinde tarafların sahip olduğu korku, ümit ve beklentilerini yansıtmada önemli bir sembolik göstergedir.

3.2. Geleneksel Başörtüsü

Tezin bu kısmında İslami örtünme unsurlarından biri olan geleneksel başörtüsüne odaklanan ya da yer veren güncel Türk sanatı üretimleri incelenecektir. Bu inceleme yapılırken geleneksel başörtüsünün literatürde ilişkilendirildiği kavramlar göz önünde bulundurulacaktır. Üretimler kronolojik bir sıraya göre tartışılacaktır. Amaç, güncel Türk sanatında geleneksel başörtüsüne yönelik ortak bir söylemin olup olmadığını bulmaya çalışmak ve eğer ortak bir söylem varsa da bu söylemin ne olduğunu ve nelerden etkilendiğini açıklamaktır.

3.2.1. Geleneksel Başörtüsünü Türkiye Bağlamında Ele Alan

Üretimler

Bu kısımda ilk olarak Gülsün Karamustafa'nın (1946) "Antik Kentte Sabah Alışverişi" (1982) isimli resmi incelenecektir. Sanatçının çalışmasında başörtüsü, geçmişi çağrıştıran nostaljik bir unsur olarak göze çarpar (**Görsel 35**). Karamustafa resminde, aynı bedene sahip iki kadın imgesini karşı karşıya getirmiş ve kadınları farklılaştırmak için kullandığı öğelerle kadına yüklenen "dini, toplumsal ve kültürel değerlerin/sembollerin taşıyıcısı olma" rolünü de sorgulamıştır. Sanatçı, resmin tam ortasına yerleştirdiği taş kemerli pencereyi "zıt" değerlerin kesişme noktası olarak konumlandırmış ve bu pencereyi bir çerçeve olarak değerlendirip içine eserin arka planını oluşturacak şekilde bir cami görünümü yerleştirmiştir. Böylece, mekanı İslami geçmişle/kökenle bağdaştırmıştır. Ön planda pencerenin düşey uzamından taşmayacak şekilde biri sağa diğeri sola yerleştirilen iki kadın hem somut hem de soyut manada resmi ikiye bölmekte ve iki farklı dünyayı temsil etmektedir.

Resimde kollarında alışveriş çantalarıyla karşı karşıya gelen her iki kadının üzerinde taşıdıkları öğeler, dini, toplumsal ve kültürel öneme sahiptir. Soldaki kadının mavi başörtüsü, onun Müslüman kimliğini ifşa eden bir unsurdur. Buradaki başörtüsü İslami bilinçle takılmış bir başörtüsünden ziyade geleneksel değerler adına takılmış bir başörtüsüdür. Fakat bu durum kadın örtüsüne atfedilen dini değerlerin yok sayılmasına neden olmaz çünkü örtülü kadın, başı açık ve boynuna küçük bir haç takan ve böylece

Hristiyan olduğu bildirilen hemcinsiyle karşı karşıya getirilmiştir. Soldaki kadının baş örtme biçimi onun alt kimliklerine, hangi sınıfa ait olduğuna, şehirli mi köylü mü olduğuna dair bilgiler de aktarmaktadır. Çene altından bağlanan ve saçların yanlardan veya arkadan görüldüğü bu baş örtme şekli, genellikle köyden kente göç etmiş ve şehre yeni alışmakta olan fakat bu alışma sürecinde de geleneksel bir unsur olan başörtüsünden vazgeçemeyen kadınların tercih ettiğı veya başörtülerini tamamen terk etmeden önce kullandıkları bir tür ara geçiş sağlayan örtünme formudur. Yani bu kadın ne gelenekten kopabilmiş ne de tam manasıyla modern olabilmiştir. Bir başka deyişle kadının bedeninde modern ve geleneğin bir çekişmesinden ziyade bir tür melezleşmesi söz konusudur; kısacası; burada bir adaptasyon sürecinin izleri sürülebilir.

Sanatçı bu resminde, kadın başörtüsü üzerinden ortaya çıkan “göçmenlik” ve “alt orta sınıfa ait olma” gibi işaretleri seksenler öncesinde yaptığı “Kapıcı Dairesi” (1976) ve “Hapishane Resimleri” serisindeki (1972-1978) bazı eserlerine göre farklı bir şekilde **(Görsel 36, 37)**, bir kıyaslama ortamı yaratarak, işlemiştir. Bu kıyaslamayı sağlayan tek ve temel öge olan sağdaki kadınsa karşılarındaki hemcinsinin aksine “modern” ve “üst orta sınıf” kimliğı temsil eder; diğerkadının büyük ve renkli pazar torbasının yanında incelikli ve zarif kalan çantası bile bunu gösteren bir detay şeklinde değerlendirilebilir.

Resimde bu zıtlıkların karşılaşmasına rağmen hiçbir gerilimin olmaması; her şeyin olağan gözükmesi bu farklı dünyaların politik savaşılarakurban olmadan bir arada olabildiklerine, kent olgusu içerisinde kendilerine yer bulabildiklerine işaret eder. Kadınların bu karşılaşmadan bi haber tavırları da bunu onaylar. Her biri diğeri için adeta görünmezdir ama bu görünmezlik hali, içerisinde dışlamaları ve ötekileştirmeleri barındırmaz. Bu yönüyle buradaki örtülü ve örtüsüz oluş, siyasal söylemlere atıf yapmamakta, köy-kent, Müslüman-Hristiyan, geleneksel-modern gibi karşıtlıklara ılımlı bir dille gönderme yapmaktadır. Fakat bu kavramların ve ılımlı tavrın yine kadın bedeni üzerinden ifade edilmiş olması kadın bedeninin “zıt/farklı” ideolojilerin kodlandığı siyasal bir obje olarak değerlendirildiğı gerçeğini bir kez daha yineler.

Halil Altındere'nin (1971) belki de en çok bilinen ve hakkında en çok konuşulan işlerinden biri olan "Annem Pop Art'ı Seviyor, Çünkü Pop Art Rengârenk" (1998) isimli fotoğrafında¹⁹⁷ başörtüsü ilk bakışta sadece kırsal kesimle özdeşleştirilen bir öge olarak dikkat çekmektedir. Fakat fotoğrafın detaylarına inildiğinde başörtüsü ile ilişkilendirilmiş simgesel anlamların varlığının daha ağır bastığı anlaşılmaktadır. Sanatçı, annesini elinde sanat alanındaki kitaplarıyla ünlü yayınevlerinden biri olan ve kapağını Andy Warhol'e ait bir Marilyn Monroe resminin süslediği Taschen'e ait büyük boy bir pop art kitabı tutarken fotoğraflamıştır (**Görsel 38**). Renkli kırlentlerin yer aldığı bir odada bir minderin üzerine bağdaş kurmuş bir biçimde yalın ayak oturan annenin başında bembeyaz bir başörtüsü vardır. İşe dair yapılan bazı yorumlara göre fotoğraf [Türk toplumundaki] sınıfsal değerlere atıf yapmakta,¹⁹⁸ Pop Art kavramını alışılmadık bir bağlama yerleştirerek biz ve öteki ilişkisini ters yüz ederken Türkiye'de Batı'nın ve aynı şekilde Batı'da Türkiye'nin kabul ve algısına dair ironik bir beyanda bulunmaktadır.¹⁹⁹ Ayrıca iş, Doğu-Batı veya modern-geleneksel gibi ikilikleri bir araya getirmekte ve özellikle de bunların Doğu ve geleneksel kanadına dikkat çekmektedir. İşteki beyaz başörtüsünün, bu, benzeri ve çok daha çeşitli yorumların doğmasındaki ya da kuvvet kazanmasındaki en önemli etken olduğu ileri sürülebilir.

Beyaz başörtüsünün işteki anlamsal değerini kavramak için fotoğraftaki unsurları tek tek ele almak gerekir. Fotoğrafın evreninde görsel olarak dikkat çeken ilk şey çok renkliliktir. Çok renklilik günümüz [Türkiye'sinde] [işteki gibi minder döşek tarzı] ıvır zıvır eşyalarla birleştirildiğinde bir tür zenginlik yoksunluğu belirtisi şeklinde okunabileceğinden fotoğraf muhtemelen mütevazı ve kırsal bir yaşam biçimine işaret

¹⁹⁷ Anne figürünün aynı yerde, hemen hemen aynı pozisyonda ve elinde bir kitapla yer aldığı bu fotoğrafın bir diğer versiyonu denilebilecek aynı tarihli ikinci bir çalışma "Annem Fluxus'u Seviyor Çünkü Fluxus Anti-Sanattır" ismine sahiptir. Bu ikinci fotoğrafta hem anne figürüne dair büyük bir değişiklik hem de "Annem Pop Art'ı Seviyor, Çünkü Pop Art Rengârenk"deki gibi annenin elinde tuttuğu kitabın anne figürüne karşı tezin konusu bağlamında ele alındığı şekliyle yarattığı bir gerilim olmadığından "Annem Fluxus'u Seviyor Çünkü Fluxus Anti-Sanattır" ayrıca tartışmaya açılmamıştır.

¹⁹⁸ Vasif Kortun, "Becoming Places," **english.vasif kortun** (blog), October 14th 2001, (Çevrimiçi) <http://vasif-kortun-eng.blogspot.com/2001/10/becoming-places.html>, 15 Ekim 2020

¹⁹⁹ "HALİL ALTINDERE, My Mother Likes Pop Art, because Pop Art is Colorful," **The Global Contemporary Art Worlds After 1989**, t.y., (Çevrimiçi) <http://www.global-contemporary.de/en/artists/100-halil-altindere>, 15 Ekim 2020

etmektedir.²⁰⁰ Annenin giydiği çok desenli etek ve bluz da bu yaşam biçiminin bir uzantısıdır. Anne figürü ve kitap ikilisinin iletişimi de son derece önemlidir; annenin kitapla organik bir bağı yok gibidir. Kitap adeta eline bir başkası tarafından tutuşturulmuştur; görünüşe bakılırsa annenin okuması yazması da yoktur; kadın kitaba bakar ama onu okuyamaz.²⁰¹ Kitap elindedir çünkü kitabın kapağı, kadının bulunduğu mekanla görsel uyum içerisindedir; bir başka deyişle, işin başlığında da ifade edildiği üzere, sanatçının annesi pop art'ı sever çünkü pop art rengârenktir. Fakat fotoğrafta yapılacak ufak bir oynama; örneğin başörtüsünün kaldırılması veya Marilyn'in kafa kısmının anneye monte edilmesi buraya kadar yapılan bütün yorumları büyük ölçüde geçersiz kılacaktır.

Aslında başörtüsü, sanatçının pop art kitabı gibi kasten fotoğrafa eklemlediği bir öge değildir. Zaten sanatçının bu fotoğrafı, orijinalde sergileme maksadı olmaksızın Mersin'de aile evinde aile albümü için çektiği anı fotoğraflarından biridir.²⁰² Ve fotoğrafın mizahi yönü ağırlıktadır. Yine de başörtüsünün zihinlerde yarattığı algı “olağan” varlığının ötesindedir. Bir çalışmada işle alakalı şöyle bir ifade geçmektedir: “*kırsal bir kesimden yaşça büyük bir Türk kadın[ın]dan bekleyeceğimiz üzere, uzun eteği ve başörtüsüyle....*”²⁰³ Buradaki yoruma göre kadının elindeki kitabın önemi olmaksızın başörtüsü ve uzun etek, yabancıların gözünde Türkiye'yi, Anadolu'lu oluşu ve yaşlılık gibi kavramları çağrıştırmaktadır. Hatta bunlara yönelik bir *beklenti* oluşturmaktadır. Aynı kaynağa göre fotoğrafın kitapsız hali adeta bir “etnolojik tipoloji türü[dür] ... karakteristik bir giyime sahip ve belirli bir sınıfa ait bir tavrı olan”²⁰⁴ bir kadın türünden bahsetmektedir. Bu yönüyle Türkiye'de kadının örtünmesine karşı olan kesimin başörtüsüne yükledikleri anlamlarla yabancılarıinki benzeşmektedir; kültürel

²⁰⁰ Kortun, **October 14th 2001**

²⁰¹ **a.e.**

²⁰² Vasıf Kortun, “Conversation Between Vasıf Kortun & Halil Altındere, Istanbul 22 December 2012,” **Halil Altındere**, Madrid, CA2M Centro de Arte dos de Mayo, 2013, s. 164

²⁰³ C.J.M. Zijlmans, **Een wereld van verschil. Kunstgeschiedenis op de drempel van de 21ste eeuw** (Leiden Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 2001 yılı bahar dönemi açılış dersi için konuşma metni) April 6th 2001, s. 6 (Çevrimiçi)

<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/5409/OR226.pdf?sequence=1>, 15 Ekim 2020

²⁰⁴ **a.y.**

kimliğini, örtü ve etek gibi imgelerin sınırladığı ve belirlediği bu kadın, Doğu'ya aittir. Kadın başörtüsü ve giyimi yüzünden hem içten hem de dıştan gelen bir oryantalizasyona maruz kalmıştır.

Kadının Doğulu kültürel kimliğini keskinleştiren diğer iki unsur şüphesiz Batı kökenli bir sanat akımını konu alan bir kitap ve kitabın üzerindeki dişiliği ile ikonlaşmış Batılı bir kadın olan Marilyn'in figürüdür. Bunlar üzerinden başörtüsüne dair bir başka okuma daha yapmak mümkündür. Kitap kapağındaki başı açık Marilyn, izleyicisine karşı da “açık” olup resmin dışından ona bakarken başı kapalı anne kitaba bakar ve izleyicisine de “kapalıdır.”²⁰⁵ Bu açıklık ve kapalılık iki zıt kadın tipinin bir yansımasıdır; biri ikonik bir poster kızına, bir femme fatale; diğeri ise duruşu ve giyimiyle [İsa'nın annesi], kutsal kadın “Meryem'e” benzer ki, bu Meryem atfını yapmanın en önemli gerekçelerinden birisi de kadının taktığı “beyaz başörtüsüdür” ve bu örtü Marilyn'in sarı saçlarıyla bir uyumsuzluk içerisindedir.²⁰⁶ Bu yönüyle, başörtüsü burada kadına dini/kutsal değerler yükleyen bir sembol olarak da görülmektedir. İşte tam da bu yüzden kadın ne elindeki kitabı “okuyabilmekte” ne de o kitabın sunduğu dünyaya ait olmaktadır. Eğer elinde dini özellikli bir kitap bulunsaydı bütün bu gerilimlerin yerini uyumlar alacaktır. Dahası, zihnin algıladığı şey sükûnet içerisinde dini bir vecibesini gerçekleştiren yaşlı bir kadın olacaktır.

Aydan Murtezaoglu'nun (1961) “Top/Less” (Üst/Süz) (1999) isimli fotoğraf çalışmasında başörtüsü geleneksel örtünme söylemine uygun olarak “yaşlılık haliyle” ilişkilendirilmektedir fakat burada Karamustafa'nın ve Altındere'nin başörtüsü ile ima ettiği alt kimliklerin anti-tezi göze çarpar. Üst orta sınıf modern görünümlü bir ailenin bir arada bulunduğu bu fotoğrafta iki unsur belirgin bir biçimde dikkat çeker: kırmızı kazaklı küçük kız “(ki bu sanatçının çocukluk hali[dir])”²⁰⁷ ve yanındaki beyaz başörtülü

²⁰⁵ a.e., s. 11

²⁰⁶ a.e., s. 11-12

²⁰⁷ Vasıf Kortun, **10** (Online-yayın), İstanbul, SALT-Garanti Kültür A.Ş., 2014, s. 266, (Çevrimiçi) https://saltonline.org/media/files/10_scrd20102017.pdf, 22 Ağustos 2020

yaşlı kadın (**Görsel 39**). Bu iki kişinin varlığı örtünme olgusunun ifade ettiği anlamların bedensel zıtlıklar üzerinden açığa çıkmasında önemlidir.

Yaşlı kadın başörtüsü kaynaklı bir otoriteye sahiptir.²⁰⁸ Başörtülü birçok kadını tanımlarken kullanılan “kırsal kesimden gelen” ve “geleneksel” sıfatları bu kadına yakıştırılamaz; kadın, modern ve şehirli bir ailenin üyesidir; laik kesimin savunduğu başörtüsü ve anti-modernlik denkliği bu noktada işlevsiz kalır. Öte yandan, bu kadının başörtüsü geleneksel örtünme söyleminin dışında da değerlendirilemez; kadın yaşlanmış, dünyadan alması gereken hazları almış, kendi içine dönmüş ve neticede örtünmüştür. Belki de yıllar önce görünüş olarak fotoğrafta yer alan diğer kadınlardan pek de farklı değildir. Hatta buradaki yaşlı kadının başörtüsü, örtünmeye karşı kesim tarafından bile hoş karşılanabilir çünkü bu kesime göre yaşlı bir kadının taktığı örtü, genç bir kadının taktığı ve ülkeyi İslamlaştırma amacına hizmet etmede önemli bir simge olarak gördükleri türbandan farklıdır; bunun sonucunda da “zararsız” bir unsurdur.

Fotoğrafta küçük kız ve yaşlı kadının yan yana oluşu “genç/modern”e karşı “yaşlı/geleneksel” karşıtlığını hatırlatır. Bu zıtlıklar bir tür döngüye de işaret eder; yaşlanmak bir bakıma iç ve dış yönden muhafazakarlaşmayı da beraberinde getirir. Zaten geleneksel örtünme söylemine göre bu durum modernin terki değil de bir tür dönüşüme uğramış halidir. Fotoğrafın temellendiği yaşlı kadın aile “bireylerin[in] döngüsel kaderlerini de tamaml[ar]”.²⁰⁹ Belki ileride küçük kız da “tam da yanıbaşındaki nine gibi, yolun sonuna geldiği zaman beyazlara bürünecek[tir].”²¹⁰ Fakat şimdi bunun sırası değildir. Nitekim, sanatçının yıllar sonra iki yarım topla fotoğraf üzerinde yaptığı oynama işte sunulan sakin aile resmine farklı bir dinamik getirir, kader döngüsünü erteler ve yaşlı kadının örtüsü ile temsil ettiği beden mahremiyetini ve cinsiyetsizleşme çabasını alt üst eder. Resimdeki kapanmalar bozulur ve muzır bir kaçış yolu aranır.²¹¹

²⁰⁸ a.y.

²⁰⁹ a.e., s. 174

²¹⁰ Vasif Kortun, Erden Kosova, “MEKAN,” **ofsayt ama gol** (blog), 28 Haziran 2007, (Çevrimiçi) <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/space.html>, 22 Ağustos 2020

²¹¹ a.e.

Küçük kız, kadın memesini anımsatan bu iki yarım topla “cinsiyet ve cinselliğine sahip olmayı [imler]²¹² resmi erotikleştir[ir]... [adeta resimde] kısa devre yarat[ır]... ”²¹³

Murtezaoğlu bir başka çalışması olan “Aynadaki Çıplak”ta (2004) geleneksel başörtüsünü (olası) toplumsal değişimlerle ilişkilendirmiştir. Sanatçının hem somut hem de zihinsel anlamdaki örtünmeleri, kapanmaları ve mesafe koyuşları ele aldığı fotoğrafında iki kadın imgesi yer alır: biri başörtülü ve pardösülü diğeri ise hemcinsi kadar olmasa da mütevazi bir giyime sahip bir başka kadın (**Görsel 40**). Murtezaoğlu, çalışması için Barok dönem İspanyol ressam Diego Velázquez’in (1599-1660) “Aynadaki Venüs/Rokeby Venüsü”nde (1647-1651) yer alan kompozisyondan öykünür. Orijinal resim ne kadar “açıksa” Murtezaoğlu’nun çalışması bir o kadar “kapalıdır.” “Çıplaklık” fotoğrafın başlığına mahsus bir kavramdır ve ironik bir duruma işaret etme işlevine sahiptir. Orijinal resimdeki çıplaklık örtünmeyle,²¹⁴ iç mekansa dış mekanla yer değiştirmiştir. “Aynadaki Venüs”te anne-oğul olan Venüs ve Küpid üzerinden kurulan bedensel ve ruhsal bir yakınlık varken Murtezaoğlu’nun işinde bu yakınlığın yerini mesafeler almıştır. Çalışmadaki iki kadının paylaştığı tek şey bulundukları mekandır. Tensel aşkı ve erotizmi simgeleyen Küpid’in yerine fiziksel kapanmanın, korunmanın ve mahremiyetin sembolü olarak görülen başörtülü ve pardösülü orta yaşlı bir kadın getirilmiştir. Burada (geleneksel) örtünme kodunda yer alan “muhafazakarlık” kavramının varlığı hissedilmektedir.

Kadının elinde tuttuğu ayna, orijinal eserdeki güzellik gösterme işlevini kaybetmiş, küçülmüş ve fotoğrafta yer alan eğreti bir nesneye dönüşmüştür; sadece orijinal eserdeki motifin tekrarı olması adına var gibidir. Böylece güzellik kavramı da örtülerek kamusal alanda saklanması gereken bir şey haline gelmiştir. Sırtı dönük kadın

²¹² Kortun, 2014, s. 174

²¹³ a.e., s. 308

²¹⁴ Özlem Şimşek, “1980 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Bir İfade Olanğı Olarak Fotoğraf,” Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2009, s. 158. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi’nde tezin kısa versiyonu mevcuttur. Yukarıda faydalanılan uzun versiyona yazarın Academia.edu sitesindeki hesabından erişim sağlanmıştır: (Çevrimiçi) https://www.academia.edu/4008742/1980_Sonras%C4%B1_Tu_rkiyede_C_ag_das_Sanatta_Bir_I_fade_Olanag_%C4%B1_Olarak_Fotog_raf, 15 Nisan 2021

figürü, Velázquez'in çıplak resmettiği aşk ve güzellik tanrıçası Venüs'ün aksine bedensel çekicilikten yoksun bırakılmıştır; bol elbiseleri ile bedensel mahremiyetini korumaktadır. Hatta üzerinde eksik olan tek şey başörtüsüdür ki, bedeninde tek açık kalan yer olan başını kısmen de olsa taktığı bir şapka örtmüştür. Bir bakıma izleyiciyi “cezbeden” pek de bir şey kalmamıştır. Fotoğrafta orijinal resmin sembolik yönünün tersine bir akış görülür: dışarıdan içeriye bir geri çekilme vardır. “Muhafazakarlık ve toplumsal yaşamın ... [örtünme ile gelen] muhafazakarlık olgusu üzerinden düzenlenişi görselleştirilmektedir.”²¹⁵ Kadın bedeninin başörtüsü, pardösü ve bol elbiselerle kapatılması anahtar öğelerdir. Sanki bu tablo örtülü kadınların toplumsal görünürlüğünün artması neticesinde ortaya çıkan toplumsal “muhafazakarlaşma korkusuna” da bir tür gönderme yapmaktadır.

Şinasi Güneş (1968) “Anatolia” (Anadolu)²¹⁶ (2006) isimli videosunda Anadolu’da birçok kadının gündelik hayatında kullandığı geleneksel bir başörtüsü olan bir adet oyalı yazmayı kamera önünde farklı biçimlerde başına bağlayan bir kadını tek odak noktası olarak seçmiştir. Üretim bu yönüyle literatürde başörtüsüne yüklenen “kültürel açıdan ve eğitim açısından geri kalmışlık,” ya da “yaşlılık” gibi herhangi bir mecazi anlam olmaksızın birebir Anadolu’lu oluşturma gönderme yapmaktadır. Bu yönüyle, başörtüsü “kırsal” olanı temsil etmektedir.

Bir coğrafi unsur olarak Anadolu’nun ev sahipliği yaptığı asırlık geleneklerden birisi de kadınların örtünmesidir.²¹⁷ Sanatçı bu kültürel olguya “teklikler” üzerinden

²¹⁵ a.y.

²¹⁶ Sanatçının “Anatolia” çalışmasının devamı sayılabilecek ve yine örtünme konusuna odaklandığı bir diğer video “The New Anatolia”dır (Yeni Anadolu) fakat ilgili videoda geleneksel örtünme biçimleri yer almaz. Videoda kafasına mavi plastik bir malzeme takılmış bir figür, ara ara sırtındaki siyah giysiyi bir başörtüsünü anımsatacak şekilde başına geçirir ve nefes almakta zorlanır. Nefes almakta güçlük çekme durumu, örtünmenin politik boyutuna bir gönderme şeklinde okunabilir. Videoyu izlemek ve hakkında bilgi edinmek için bkz. “The New Anatolia, Şinasi Güneş,” [vimeo.com](https://vimeo.com/128233025), t.y. (sitede net bir tarih verilmesi de “6 years ago” (6 yıl önce) ifadesi yer almaktadır), (Çevrimiçi), <https://vimeo.com/128233025>, 7 Mart 2021

²¹⁷ Mehmet Cem Şahin, Muhammet Fatih Demirdağ, Salih Aydemir, “A Sociological Assessment on the Examples of Veiling as an Indicator of Gender at the Ancient Anatolian Societies,” **Journal of History Culture and Art Research**, Vol: 7, No: 3, 2018, (Çevrimiçi) <https://doi.org/10.7596/taksad.v7i3.1676>, 15 Nisan 2021

gönderme yapmaktadır; yani tek bir başörtüsü, tek bir yüz ifadesi ve tek bir kadın üzerinden birçok Anadolu kadını temsil edilmektedir. Öte yandan, videodaki kadının her bir baş bağlama biçimi, Anadolu'daki kadınların yaşı, yaşadıkları coğrafi bölgeler ve kullandıkları yerel örtüler gibi bir takım özel/özel farklılıklara işaret ettiğinden videoda bireysel okumalara da gidilmiştir. Örneğin; videodaki kadın, üçgen katladığı örtüsünün iki ucundan her birini ense altından geçirip omuzlarına saldıgında genç bir kızı, yazmasını çenesinin altından bağladığında orta yaşlı bir kadını veya başörtüsünü başına serbestçe dolayıp yerleştirdiğinde leçek/laçık adı verilen örtüsü ile dolaşan Kürt bir kadını anımsatır²¹⁸ (**Görsel 41, 42, 43**). Bu bakımdan çalışma çift yönlü bir işleyişe sahiptir: bir yandan başörtülü Anadolu kadınların bir panoraması sunulurken diğer yandan videoda kullanılan dil ile bu kadınlar tek bir kimlik altında, Anadolu kadını kimliği altında, anonimleşmektedir.

Video, daha özelde, kadın kimliğine, kadın oluşa, kadınlarla özdeşleştirilmiş bir unsurla, Güneş'in deyişiyle "kadına dönüştürülmüş kültürel bir obje"²¹⁹ olan başörtüsüyle, odaklanarak nesnelerin cinsiyetleştirilmiş doğasına bir eleştiri sunmaktadır. Bu nesne kadın cinsi ile o kadar özdeşleşmiştir ki, üretimdeki kadın ayna karşısında saçını kendi kendine çeşitli şekillere sokan bir kadından farksızdır. Örtü saçın bir izdüşümü haline gelmiştir. "Anatolia" bu yönüyle genç sanatçı Burcu Yağcıoğlu'nun (1981) "Seni Yutardım" adlı (2009) videosuyla benzerlik göstermektedir. İşinde bir sprey kullanarak saçını şekillendiren Yağcıoğlu, finalde saçını başörtüsü görünümüne sokmuştur (**Görsel 44**). Burada örtünme eyleminin kadına ait bir unsurla, bir tutam saçla, gerçekleşmiş olması örtülü kadınlar için başörtüsünün örtü takmayan kadınlar içinse saçın ifade ettiği somut anlamların benzerliğine bir gönderme olarak

²¹⁸ Leçek/laçık beyaz bir başörtüsüdür. Videodaki yazma beyaz değildir fakat yazmanın dolanış biçimi leçek/laçık kullanan kadınların örtülerini şekillendirme biçimlerine benzediğinden böyle bir yakıştırma yapılmıştır. Leçek ile alakalı detaylı bilgi için bkz. "Kültürümüzde Kavgayı Durduran Laçık (Leçek) Gerçeği," **Muş'un Sesi Gazetesi**, 20 Mayıs 2017, (Çevrimiçi) [yenimusunesesi.com/haber/kulturumuzde-kavgayi-durduran-lacik-lecek-gercegi-5039.html#:~:text=Kültürümüzde%20%20Laçık%20\(leçek\),kullandığı%20bir%20başörtü%20çeşididir%20Leçek,6%20Mart%202021](http://yenimusunesesi.com/haber/kulturumuzde-kavgayi-durduran-lacik-lecek-gercegi-5039.html#:~:text=Kültürümüzde%20%20Laçık%20(leçek),kullandığı%20bir%20başörtü%20çeşididir%20Leçek,6%20Mart%202021)

²¹⁹ Şinasi Güneş, "Videos," **sinasi gunes - contemporary art**, t.y., (Çevrimiçi) <https://sinasigunes.net/videos-2>, 18 Ağustos 2020

değerlendirilebilir. Her iki nesne de, başörtüsü ve saç, dişil objelere dönüştürülmüş ve kadınlar da varlıklarını içselleştirdikleri bu nesneleri çeşitli dış faktöre bağlı olarak şekillendirmeye devam etmişlerdir ve etmektedirler. Bunu yaparken kadınlara bu nesnelere dair hiçbir yabancılik çekmemeleri gerektiği öğretilmiştir. “Anatolia” ve “Seni Yutardım” videolarındaki kadınların tavırları bunun bir ispatı gibidir.

Ferhat Özgür (1965) ise “Metamorfoz Muhabbet” (2009) isimli video çalışmasında geleneksel başörtüsünü kullanırken “farklı” olanların/“öteki” olarak etiketlenenlerin kabulüne dair alternatif düşünme yöntemlerinin varlığını sorgulamıştır. “Metamorfoz Muhabbet,” bir üçleme şekline tasarlanan ve çarşafli bir kadının açık alanda teknodans performans sergilediği “Şimdi Dans Etme Zamanı” (2008) isimli ve başörtülü ve pardösülü bir kadının yine bir açık alanda İngilizce “Hallelujah” şarkısına kendinden geçercesine playback yapmaya çalıştığı “Şarkı Söyleyebilirim” (2008) isimli videoları kapsayan serinin son ayağıdır.²²⁰ Sanatçının kendi annesinin (Pakize hanım) ve annesinin emekli öğretmen olan bir arkadaşının (Aysel hanım) yer aldığı bu videoda örtünme meselesi, kavramsal ve somut manadaki siyasi kutuplaşmalardan arındırılmış bir biçimde mizahla yoğrularak ele alınmıştır. Videodaki biri başörtülü (Pakize hanım) diğeri açık (Aysel hanım) iki yaşlı kadın, kılık kıyafet simgeselliği üzerinden İslami/geleneksel ve modern/laik olmak üzere iki farklı dünya görüşünü temsil etmektedir. Başörtüsü ve entariye karşılık pantolon, triko kazak ve makyaj vardır.

İki kadın bir ev ortamında çay sohbeti esnasında çocuklarının sorunları gibi gündelik meseleler hakkında konuşturlarken kamera kadrajına girerler ve konu birden kendi dış görünüşlerine gelir. Normal koşullarda karşı taraf için ötekileştirmelerin rol oynadığı savunma mekanizmalarının devreye girmesi beklenirken bu durum bir tür karşılıklı dertleşme haline dönüşür. Muhabbet esasında birbirlerinin niçin bu şekilde

²²⁰ Ebru Nalan Sülün, “Metamorfoz Muhabbetler (Ferhat Özgür ile Röportaj)”, **Cumhuriyet**, 19 Mart 2016, (Çevrimiçi)
https://www.academia.edu/23445965/METAMORFOZ_MUHABBETLER_CUMHUR%C4%B0YET_GAZETES%C4%B0_19_MART_2016, 30 Ekim 2020

giyindiklerini anlamaya çalışırlar. Bu iki kadın yetiştirilme biçimi, meslek seçimi ve hayat koşulları gibi faktörlerin dış görünüşlerine biçim verdiğini aktarırlar. Derken Aysel hanımın Pakize hanıma giysilerini değiştirmeyi teklif etmesiyle bir tür kimlik değiş tokuşu girişimi ortaya çıkar. Niyetler samimidir; maksat karşısındakinin duygularını anlayabilmektir. Bir yanıyla performatif sayılabilecek bu kimlik değiş tokuşu ayakkabılardan başlayarak baş kısmına doğru ilerler ve son derece eğlenceli bir hal alır. Her iki kadın da yer yer kahkahalar atarak bu değişime adapte olmaya çalışırlar **(Görsel 45)**. “Metamorfozları” tamamlandığında ise şaşkınlık, anlayış ve memnuniyet duyguları arasında gidip gelirler ve bir hatıra fotoğrafı çekilerek bu süreci tamamlarlar **(Görsel 46)**.

“Metamorfoz Muhabbet,” üretildiği dönemde Türkiye için son derece kırılğan bir konu olan İslami örtünme ve karşısında yer alan modern açıklık meselelerini beklenmedik bir hareketle yumuşak bir zemine oturtturur. Türkiye’de İslami ve laik kanattaki kesim için en keskin ideolojik ayrışma sebebi olan dış görünüş odaklı modernlik ve Müslümanlık anlayışı “kıyafet değiş tokuşu” teması ile zevk alınan bir tür eyleme dönüşür. Bu esnada da bir denklem bozulur: bu denkleme göre siyasi otorite veya ataerkil sistem gibi etmenler ülkede kadın kimliğinin oluşmasında etkin role sahiptir. Videoda ise yetiştirilme tarzı, hayat koşulları ve kişisel seçimler gibi son derece insani faktörlerin de kadın kimliğinin inşa sürecinde rol oynadığının altı çizilir. Bunu yaparken de asıl odak noktası olması beklenen konunun, örtünme sorununun, birden önemini yitirmesi yeni bakış açılarının ortaya çıkmasıyla sonuçlanır.

Videonun temel meselelerinden biri de o dönemde Türkiye siyaseti ve toplumu için son derece zor olan bir şeyi yani “ötekinin” “ötekiyi” düşünsel ve eylemsel düzeydeki çatışmalar olmaksızın anlayabilmesinin yöntemlerini aramaktadır. Bu arayış bir bakıma olaylara bir çözüm getirme olasılığını sorgular. Bu çözüm getirme çabası “örtünme ve giyinme biçimlerimizin ötekileştirme gibi önyargılara kurban gitmemesi gerektiği[,] [a]sıl olan[ın] bireyin kendine ait kimliğini en özgür biçimde

yaşayabilmesi...”²²¹ fikrini baz alır. Öte yandan izleyicinin aklına gelen bir soruyu da es geçmemek gerekir. Acaba bu değişimi gerçekleştirmek isteyenler iki yaşlı kadın değil de iki genç kadın olsaydı esnemelerin, empatinin ve adaptasyonun yerini kırılmalar ve terk edişler mi alırdı? Ya da böylesi bir değişimi isteme olasılıkları ne olurdu?

Memed Erdener, “Saçın Açık Kalmış Kızım” (2012) isimli heykel çalışmasında yukarıda incelenen üretimlerden farklı olarak somut manada başörtüsü imgesi kullanmadan geleneksel örtünmenin dayandırıldığı söylemlere gönderme yapmıştır. “Saçın Açık Kalmış Kızım” görsel olarak iki öğeden oluşmaktadır: eski bir musluk ve musluğun ağzından su gibi akarcasına yere uzanan saçlar (**Görsel 47**). İş ile ilgili yapılan değerlendirmeler işi “ekstrasarkastik” bir dile sahip, “toplumdaki karşılığı ... ile doğru orantılı...” bir absürtlükte²²² ve “ülke gündemini sık sık meşgul eden saçını açma/örtme mevzusuna” dair “nüktedan” bir yorum²²³ şeklinde tanımlayarak işin iletişinin son derece doğrudan ve anlaşılır olduğu varsayımı üzerinden gitmiştir. Evet, Erdener’in Extramücadele adı altında yaptığı çoğu iş kolay anlaşılabilir mizahi bir dile sahiptir. Sanatçının bu üretiminde yaptığı şey de, yine esprili bir dille, “muskuk açık kalmış” ifadesi üzerinden dindar kesimce önemli olan bir hususa, örtülü bir kızın saçının görülmemesi gerektiğine, vurgu yapmaktır. Nasıl ki musluk açık kalınca su israfi olmaması için musluğu kapatmak gerekiyorsa, kadının da saçı açık kaldığı noktada “günaha” girmemesi için örtüsüyle saçını kapatması gerekir. Musluğun da saçın da açık kalması, şaşkınlık yaratan ve kolay bir hamle ile derhal çözüme kavuşması/düzeltilmesi gereken sorunlu durumlardır.

Peki, sanatçı neden “saçınız açık kalmış hanımefendi” ya da “saçınız açık kalmış, toplayın” gibi ifadeler kullanmamıştır? Ve neden “saçın açık kalmış” ifadesi eserde

²²¹ Sülün, **a.g.e.**

²²² Burcu Pelvanoğlu, “Extramücadele ve.../ Extrastruggle and...,” Merve Güneş vd., **Amı olanın imanı olmaz/One who has a cunt has no faith**, Çev. Nazım Dikbaş, İstanbul, Aş Ofset, 2016, s. 76, (Çevrimiçi) <https://www.zilbermangallery.com/images/publications/MEMED%20EDENER%20KITAP%20WEB.pdf>, 7 Mayıs 2021

²²³ Kevser Güler, “Nereden Gelmemiz Gerekiyorsa Oradan Gelmişizdir,” **ARTUNLIMITED**, İstanbul, Punto Baskı Çözümleri, Sayı: 16, Mayıs 2012, s. 95, (Çevrimiçi) <https://vdocuments.mx/au16.html>, 15 Nisan 2021

örtüye yönelik hiçbir referans yokken dini bir söylem şeklinde algılanmıştır? Bunu anlamak adına birkaç hususa değinmek gerekir. İlk olarak sanatçının seçtiği “kızım” kelimesi uyarıyı yapan kişinin yaşça büyük olduğunu, bir üst tondan konuştuğunu, ima eder. Yani büyük bir kişiden küçük bir kişiye gelen bir uyarı söz konusu olduğu için örtünmenin kız çocuklarına yetişkinler/yaşlılar tarafından dikte edilen yönüne vurgu vardır; ya da örtünmeye dair bir kusur, sıkıntı, olduğunda bir büyüğün müdahalesi söz konusudur. Böylesi bir örtünme gelenekseldir; nesilden nesile aktarılır; kız bir tercih hakkı olmadan bunu içselleştirmek ve uygulamak zorundadır çünkü büyükleri gibi toplumsal kontrol mekanizmaları saçın açık kalması gibi sorunlu bir durum olduğunda kıza müdahale etmeye hazırdır. Bu yüzden de işte “hanımefendi” gibi bir sözcük kullanılmamıştır ve iş bu yönüyle (geleneksel) örtünmeye eleştirel bir tavırla yaklaşmaktadır.

İkinci olarak sanatçının kullandığı musluğun biçimini irdelemek gerekir. Bu musluk bir mutfakta veya tuvalette kullanılan sıradan bir musluk tipine benzemez. İnternette herhangi bir arama motorundan bakıldığında da anlaşılacağı üzere işteki musluk, camilerdeki eski tip şadırvan muslukları gibidir (**Görsel 48**). Dolayısıyla, (kulağa aşırı bir yorum gibi gelse de veya öyle olsa da), bu imgeye aşına biri, uyarıyı yapan kişinin dini bir yönü olduğunu ve eril cinsi temsil ettiğini düşünebilir; örneğin, cami ziyaretinde şadırvanda abdest alan/almış dindar yaşlı bir erkek. Bu sav işin neden bir geleneğe veya dini vecibeye gönderme yapıyor olarak algılandığını açıklamada bir başka sebep olarak değerlendirilebilir.

İşin İngilizce başlığında “Your Hair’s Loose Girl” yani saçın örtülü olmamasından dolayı açıklığına değil de saçın toka gibi bir nesne ile toplanmamasına, serbest bırakılmış olmasına, atıfta bulunan bir kelime olan “loose” (salınmış, serbest bırakılmış, dağınık, gevşek vb.) kullanılmıştır ki, “loose” musluğun gevşek kaldığını ifade etmek için de kullanılan bir sözcüktür. Yani işin başlığının İngilizce versiyonunda da örtünmeye dair hiçbir ipucu yoktur. “Hair” ve “loose” kelimesini bu bağlamda bir araya getiren bir işin zihinde yarattığı imgeyi en fazla “saçları salınmış/dağınık olan bir

kız” şeklinde tanımlamak olağanken Erdener’in çalışmasına dair algılar dini bir karaktere bürünmüştür. Bu noktada Türkiye’nin toplumsal dinamiklerinin ve hassasiyetlerinin devreye girdiği söylemek gerekir çünkü bir yabancı için “Your Hair’s Loose Girl” sadece kelime oyununa dayalı ve mizahi karaktere sahip bir üretilimdir. Türkiye’de yaşayan biri için işin içerdiği toplumsal ve dini söylemlerin hissedilmemesi ne kadar zorsa dışarıdan bir göz için de aksi o kadar zordur.

3.2.2. Geleneksel Başörtüsünü Batı Bağlamında Ele Alan Üretimler

Bu kısımdaki çalışmaları incelemeye başlamadan önce şunu belirtmek gerekir Türkiye’deki anlamı ve biçimiyle geleneksel başörtüsü, özellikle Avrupa’da ilk nesil göçmen Müslüman Türk kadınların benimsediği bir tesettür unsurudur. Türklerin göçmen nüfusta önemli bir orana sahip olduğu ülkelerde başörtüsü, Türk kadını ile özdeşleştirilen bir tür klişe haline gelmiştir. [Bazı Türklere göre Avrupa’da] insanlar göçmen Türk kadınları hakkında konuşurken onların başörtüsü gibi farklılıklarına odaklanmaktadırlar ve onları tarihsel gelişimin dışında geleneğin köleleri olarak görmektedirler; eğer [ki bu kadınlar] başörtüsü takmıyorlarsa, mavi gözleri varsa veya ilgi çeken bir işe sahiplerse, “tipoloji dışında” ya da “çoktan entegre olmuş” olarak tanımlanmaktadırlar.²²⁴ Sadece Türk olmayanların değil göçmen Türklerin de akıllarında yer edinen bu tarz düşünceler birçok önyargıyı da beraberinde getirmiştir.

Öte yandan, genel çerçevede geleneksel başörtüsü Batı için Doğu’yu ve İslamiyet’i, ardından geri kalmış olanı, dıştan geleni, Batı kültür ve değerlerine entegre olamayanı ve böylece “öteki” oluşu sembolize eden bir unsurdur. Geleneksel başörtüsü bir yanıyla da çarşaf ve peçeye kıyasla daha “kabul edilebilir” bir örtünme unsuru olarak görülür. Yine de başörtüsü 11 Eylül saldırıları sonucunda belirgin bir biçimde görünürlük kazanan ve (çarşafa dair kısımda belirtilen) diğer İslami terör saldırıları neticesinde artan İslamafobi ve Müslümanlara yönelik önyargılardan bağımsız bir biçimde değerlendirilemez. Müslümanlara karşı olumsuz düşünceler zaman zaman bir

²²⁴ Meral Akkent, “Foreword: A Necessary Correction,” **Women in Turkish Society: A Reader/ Edited by Şirin Tekeli**, Ed. Şirin Tekeli, London, Zed Books, 1995, s. vii

“histeriye” dönüşmüş ve başörtüsü meselesi hem Avrupa hem de Amerika’da Müslüman kadın kimliği inşası yoluyla Müslümanların genelinin ırksallaştırılmasına bile yol açmıştır.²²⁵

Bu kısımda ağırlıklı olarak Viyana’da yaşayan ve üretim yapan Türk sanatçı Nilbar Güreş’in (1977) çalışmaları tartışılacaktır. Güreş, işlerinde farklı desen ve dokularda kumaşlardan faydalanarak örtünme temasına sıkça yer veren bir sanatçıdır. Sanatçı tesettüre dair üretimlerinde bulunduğu ülke olan Avusturya’daki kamusal alanlarda uygulanan yüz örtme yasakları²²⁶ veya 2020 yılında Müslüman kız öğrencileri hedef aldığı gerekçesiyle ülkenin anayasa mahkemesi tarafından iptal edilen ilkokullardaki baş örtme yasağı²²⁷ gibi somut yaptırımlara değinmekten ziyade özellikle (Türklükle ilgili) yerel unsurları ve Türk kimliğini öne çıkarmıştır.

İlk olarak Güreş’in dört eşit süreli parçadan oluşan “Stranger” (Yabancı) (2006) isimli video enstalasyonun ilk üç kısmı ele alınacaktır. Sanatçı ilgili yerlerde geleneksel başörtüsünün çeşitli formlarını kullanarak Avrupa ve İslami örtünme ilişkisini “öteki” oluş teması kapsamında izleyicisine sunmuştur. Güreş, kendi bedenini kullandığı bu çalışmasında başörtüsü aracılığıyla en başta “öteki”ye yönelik ön yargıların doğasını gözler önüne sermiştir. Ayrıca, Türklük ve göçmenlikle ilişkili klişelere ve ironik durumlara da atıflarda bulunmuştur.

“Stranger” videosunun “Person of Cloth” (kumaştan kişi) başlıklı ilk parçası yabancılık, göçmenlik ve Avrupa kültürüne ait olmama gibi konulara değinirken giyim eşyalarının aslında kimliği dönüştürmede ne kadar etkili olduğuna da vurgu yapmaktadır. Videoda bütün bedeni tamamen çiçek desenli/yerel motifli turkuaz bir kumaşla kaplanmış ve başında Anadolulu/kırsal kesimden kadınların başlarını örttüğü biçimde bağlanmış bir yazma bulunan sanatçının Viyana metrosunda yerel halk ile

²²⁵ Elver, **a.g.e.**, s. 6

²²⁶ “Austrian ban on full-face veil in public places comes into force,” **BBC News**, October 1st 2017, (Çevrimiçi) <https://www.bbc.com/news/world-europe-41457427>, 1 Haziran 2021

²²⁷ “Austria court overturns primary school headscarf ban,” **BBC News**, December 11th 2020, (Çevrimiçi) <https://www.bbc.com/news/world-europe-55277840>, 1 Haziran 2021

yaptığı bir seyahatten kesitler yer almaktadır (**Görsel 49**). Her ne kadar işin başlığında “person” yani “kişi” ifadesi kullanılmış olsa da bu kişinin başına taktığı yazma “kişi” kelimesinin anlamındaki nötr ifadeyi yok ederek seyahat edenin bir kadın olduğuna işaret eder. Yine giyim olarak bu “kişinin” diğer metro yolcularından farklı olması onun “ötekiliğine” bir nevi “dıştan gelen” yani “yabancı/göçmen” oluşuna gönderme yapar denebilir. Videoda ilginç olan noktalardan bir tanesi seyahat boyunca yolcuların bu kadının varlığına karşı tutumlarıdır. Yerel halk bu “yabancıya” dair son derecede umursamaz bir tavır içerisindedir. Hatta sanatçı videonun sonlarına doğru siyahi bir “yabancı” (ya da göçmenin) yanında oturarak seyahatine devam etse bile bu “yabancı” da yanındaki “yabancı kişinin” varlığına karşı ilgisiz tutumu bir tür ironi doğurmaktadır (**Görsel 50**). Sanatçı büründüğü kimlikle bu dikkat çekici kumaşın ve başörtüsünün altında adeta yok olmuştur. Bir nevi görünür ve farklı olandan sıradan ve görünmez olana dönüşmüştür. Bu ise göçmenlerin, onlara dair tutumların ve klişelerin gerçek hayattaki var oluş biçimlerinin sanatsal platformdaki bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, “yabancıyı” izleyen konumunda olan yerli halkın/yolcuların videoda yer alarak izlenen konumuna gelmesi “göçmen” ve “yerel halk” arasındaki rolleri alt üst etmektedir. Böylece hapsediği kostümde nefes dahi alamayan bu “göçmen/yabancı” adeta ortamda hüküm süren bir tür “yerli/öze ait olana” dönüşmektedir.

Videonun “Mirror” (ayna) başlıklı ikinci kısmı içerik olarak ilk bölümden farklı gözüke de değindiği noktalar açısından ilkiyle bir paralellik içindedir. Burada kimlik dönüşümünü yapan kumaştan ziyade sanatçının ayna karşısında dahil olduğu resim yapma sürecidir. Güreş yine Anadolu’ya/kırsala ait oluşu simgeleyen bir biçimde başına taktığı yazma ile ayna karşısına geçmiştir. Ayna yüzeyine tam da kendi yüzünün yansımasını kaplayacak şekilde kabaca bir kadın portresi resmetmeye başlar (**Görsel 51**). Resmetme sürecinin sonunda ortaya çıkan sonuç ise klişeler bağlamında değerlendirildiğinde aynaya bakan klasik/tipik esmer ve başörtülü göçmen kadının tam zıttı olarak “tipoloji dışındaki” veya “entegre olmuş” denilebilecek başı açık, beyaz tenli, mavi gözlü, pembe rujlu ve sarı saçlı bir Avrupalı kadın portresidir (**Görsel 52**). Sanatçı

burada basit bir resmetme işlemi ile Avrupalı gözünde “cahil olanı,” “geri kalmışı” ve “dış bir unsur” olan göçmeni “içeriye ait/yerel” ve “ideal olan” yani “Avrupalı” bir kadın imgesine dönüştürmüştür. Aslında bu yönüyle yapılan işlem bir klişenin bir diğer klişe ile yer değiştirmesidir. Öte yandan, sanatçı sadece birkaç renkte boya ve bir fırça kullanarak yaptığı dönüştürme işlemiyle farklılıklar, ön yargılar ve genel kabullerin renk ya da giyim malzemesi gibi basit düzlemlerde var olduğunun altını tekrar çizmiştir.

Videonun “Turk-Head” (Türk başı/kafası) isimli üçüncü parçası ise birinci kısma benzer bir seyre sahipken sanatçının videoyu üretirken aldığı tepkiler açısından ilkinde tezat bir durum barındırmaktadır. Sanatçı, videonun başlığına da uygun olacak şekilde kafasını tamamen yerel motifli kumaşlarla kaplamış ve üzerine bir başörtüsü takarak bir tür “Türk başı/kafası” yaratmıştır (**Görsel 53**). Burada Türklüğün temsil edilişi yine kadın bedeni ve kadının kullandığı bir giyim malzemesi üzerinden gerçekleşmiştir. Son derece dikkat çekici ve büyük olan bu baş kısmının aşağısında ise sıradan bir görünüm vardır. Kısacası, Türk kimliği kadın bedeninin baş kısmında toplanmış/inşa edilmiştir. Aslında bu tür bir kimlik oluşturma süreci Avrupalı kadın için de geçerlidir; nitekim videonun “Mirror” başlıklı ikinci kısmında ortaya çıkan sonuç ve yarattığı algı bunun bir delili niteliğindedir. Sanatçı bu haliyle ellerinde poşetlerle Viyana caddelerinde kimseye aldırış etmeden kalabalık içerisinde yürüse de insanlar bu görüntü karşısında farklı farklı tepkiler göstermişlerdir. Başörtülü yaşlı bir kadından Avrupalı gençlere kadar birçok kişi kadının görünümü karşısında şaşkınlıklarını gizleyememiştir. Asıl can alıcı nokta ise videonun sonuna doğru iki Türk’ten gelen tepkidir. Genç bir kadın “Turk-Head” yanından geçerken “görebiliyor mu bu” diyerek şaşkınlığını ifade ederken bir başka Türk erkek, sanatçının arkasından sözlü tacizde bulunarak “vay yavrum şuna bak” demiştir. Türklere ait olduğu varsayılan bir unsurun/baş(örtüsünün) Türklerin tepkisini bu denli sert bir şekilde çekmesi, sanatçının ürettiği “yabancı” asıl yabancıların/göçmenlerin zihninde bile öteki olarak algılandığına işaret eder. Ortaya çıkan durum ise yine bir tür ironiden ibarettir. Güreş, böylesi bir temsil biçimiyle klişelerin ve onlara dair tepkilerin oluşum sürecinin sadece “dıştan” değil “içten” gelen unsurlardan da etkilendiğini gözler önüne sermiştir. Sanatçı ürettiği “öteki” kimliklerle

yaptığı bu dönüşüm sürecini ve döngüyü dördüncü videonun sonunda yine aynanın karşısına geçerek kendi yüzünün yansımaya denk gelecek şekilde çizdiği esmer kadın resmi ile tamamlamış ve ötekinin kendi içinde de bir şekilde kabul edilmesini/içselleştirilmesini sağlamıştır.

Güreş en bilindik çalışmalarından biri olan ve farklı sanatçılar tarafından da taklit edilen “Soyunma” (2006) isimli video performansında ise izleyicisinin karşısına “Turk-Head”de olduğuna benzer bir halde çıkar. Sanatçıyı performansının başında yüzünü de kapatacak şekilde başına onlarca başörtüsünü üst üste dolamış bir şekilde, adeta kimliksiz bir halde, görürüz öyle ki, gördüğümüz bu bedenin sanatçıya ait olduğunu ancak performansın sonunda anlarız (**Görsel 54, 55**). Sanatçının örtünme hususunu ele alış biçimi ötekileştirmelere yer vermeksizin bir kabul şeklinde gerçekleşir. Güreş, yavaş yavaş başındaki örtüleri çıkarır ve izleyici her bir baş örtme biçimine denk gelecek şekilde bir kadın ismi duyar. Bu kadınlar sanatçının akrabaları ve arkadaşları gibi hayatında yer alan kişilerdir. Burada örtünme olgusu anonimleştirilmemiş aksine örtünmenin bireysel/bireylere mal olmuş yönü öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken çoğu örtülü kadının tanınmasında en önemli etken olan “yüz/surat” kısmının yok edilmiş olması işin bireysellik vurgusu iddiasını çürütüyor gibidir. Fakat bunun işin eleştirel yönüyle bağlantılı olduğunu düşünmek gerekir. Sanatçı Avrupa’da yaşayan bir kadın olarak örtü gibi somut unsurlardan ötürü Müslümanlık, Türklük gibi soyut temsil öğelerinin kadın bedeni üzerinden anlam kazanmasını eleştirir. Müslüman bir Türk kadın olarak kendi yaşadığı ayrımcılıklardan yola çıkar ve Avrupa’da kamusal alanda başörtülü oldukları için ayrımcılığa maruz kalan kadınlarla empati kurar.²²⁸ Zaten örtü hem Avrupa’da hem de Türkiye’de en başta Müslüman kimlikle özdeşleştirilen bir giyim unsurudur. Avrupa için örtülü bir kadın İslamiyet’ten, (Orta) Doğu ülkelerinden ve bu ülkelerin çağrışım yaptığı olumsuz değerlerden bağımsız değildir; örtülü bir

²²⁸ Erkan Aktuğ, “ ‘İsterdim ki bu çapta sergim önce İstanbul’da açılsın’ ” (Nilbar Güreş ile Röportaj), **Hürriyet**, 12 Temmuz 2018, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/isterdim-ki-bu-capta-sergim-once-istanbulda-acilsin-40894474>, 26 Eylül 2020

kadının bireysel kimliği arka plandadır ve bunlarla ilişkili olarak bu kadınlar hakkında varsayımlar üzerinden anonimleştirmeler yapılır.

Ayrıca, sanatçının İslami örtünmede bireyin tanınması için açık kalmasına izin verilen en temel alan olan yüzü saklayıp gerçek kişilere dair aktarımlarda bulunması ve örtünmenin aksi görülen “soyunma” olgusu ile izleyicisiyle buluşması konuya dair algı ve olguları ters yüz eder. Böylece meselenin literatürdeki, siyasal arenadaki ve popüler kültürdeki çelişkili yönüne de dikkat çekilmiş olur. Aslında sadece örtülü kadınların değil de Avrupa’da yaşayan bütün Müslüman (göçmen) kadınların dış görünüşleri üzerinden yaşadıkları ötekileştirilmeler eleştirilir: vurgulanmak istenen şey her kadının kendine özgü biricik doğasıdır. Sanatçının deyişiyle “Avrupa’da yaşayan farklı milliyetlerden kadınlar ... başörtülü ya da başörtüsüz ne Türkiye’yi, İran’ı, ya da Afganistan’ı ne de başka ülkeleri ya da İslam’ı temsil ed[er] ... her şeyden önce dinsel ya da milliyetçi görüşleri değil, kendilerini temsil ederler.”²²⁹

Almanya’da yaşan ve üretim yapan Anny (1970) ve Sibel Öztürk (1975) kız kardeşlerin “Nö-Performance” (Nö Performansı) (2007) isimli performansı geleneksel başörtülü kadının yurt dışında Türk göçmenlerle özdeşleştirilerek bir “tipi” ve klişeyi temsil ettiğini gösteren bir başka üretimdir. Joseph Beuys’un “Ja Ja Ja Ne Ne Ne” (1968) performansına içerik, isim ve süre olarak gönderme yapan ve [Türk nüfusun yoğun olduğu] Kreuzberg’de gerçekleştirilen bu işte iki kız kardeş²³⁰ Almanya’da iki farklı Türk kadını tipolojisini yansıtacak şekilde giyinmişlerdir (**Görsel 56**). Performansta piknik yaparken aralarında Beuysvari bir diyalog kuran iki kız kardeşten Anny Öztürk giydiği siyah pardösüsü ve omzuna kadar saldıği mor başörtüsü ile adeta ilk göçmen kuşağı ait geleneksel kanattaki Müslüman kadın tipine atıfta bulunmaktadır. Sibel Öztürk ise açık saçları, üzerinde “KISS ME Beuys” (beni öp Beuys) yazan tişörtü ve pantolonuyla modern bir görünüme sahip Türk kadını temsil etmektedir. Bu iki “zıt”

²²⁹ **Sanatçı ve Zamanı-Artists in Their Time**, Ed. N. Can Kantarcı, Çev. Alexander Dawe vd., İstanbul, İstanbul Modern, 2015, s. 300

²³⁰ Rafael von Uslar, “Anny & Sibel Öztürk,” **Her Yerde, Evinde**, Ed. Mine Haydaroğlu, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, s. 8-10

görünümlü kadının bir arada oluşu ise Almanya'nın gerçeklerini yansıtmaktadır. Bir başka deyişle “iki kız kardeşin ... sergilediği mizansen, Federal Almanya’da Türkiyeli kadınların imgesinin genel geçer ama bir o kadar da tutarlı bir klişe[sine] gönderme yap[ar]: çarşafli modelden dünyevi vamp kadına uzanan bir yelpaze[ye].”²³¹ Sanatçıların performansında bulundukları mekanın “eskiden [Berlin] Duvar[ı’nın] yer aldığı Kreuzberg ile Treptow arasındaki” alan olduğu da düşünüldüğünde izleyicinin aklına “neyin yerel neyin yabancı olduğu sorusu”²³² gelmektedir. Nitekim, “yabancı” olarak var sayılan bu kadınlar hem Almanya’nın kamusal bir alanında Alman bir sanatçının bir işini referans alarak özgürce sanat yapmakta hem de Almanya’nın yerel halkı ile aynı mekanı paylaşmaktadırlar. Sonuçta, yerel ve yabancı dengeleri yer değiştirmekte ve yabancı olarak görülen yerel olana dönüşmektedir.

Güreş’in örtünme meselesine değindiği bir diğer çalışması olan “Herhangi Bir Yerin Palmiyeleri Altında” (2012-2018) başlıklı videosunda mekan olarak Amerika Birleşik Devletleri (ABD) seçilmiştir. Videoda klasik anlamda geleneksel başörtüsü kullanımı yoktur fakat sanatçı yine de kullandığı yerel motifli kumaşla örtünmenin geleneksel doğasına bir gönderme yapmıştır. Üretim 11 Eylül’den sonra yürütülen tartışmalardan etkilenen başörtüsü takan (göçmen) kadınların ve başörtüsü takmayan (yerel) kadınların, kısacası hangi inançtan olursa olsun ve ne tür bir giyim malzemesi tercih ederse etsin bedeni ideolojilerin savaş alanı olmaktan kurtulamayan bütün kadınların durumlarına gönderme yapmaktadır. Güreş, toplum nezdinde “iki farklı” kadının birbirlerine bağlandıkları bir kumaş ile yaptıkları bir tür “mücadeleye” veya sanatçının kendi deyimiyle “kader birliğine”²³³ değinmektedir. [New York Limanı yakınlarındaki] Governors Island’da çekilen videonun arka planında [dikkatli bir

²³¹ a.e., s. 8

²³² a.e., s. 10-11

²³³ Burcu Dimilli, “Zaman Duruyor Çocuklar Koşuyor,” **Artful Living**, 16 Ocak 2019, (Çevrimiçi) <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/zaman-duruyor-cocuklar-kosuyor-i-17648>, 14 Mart 2019

izleyici] 11 Eylül saldırılarında patlatılan İkiz Kuleler'in yerine yapılmakta olan yeni gökdeleni [görecektir].²³⁴

Videoda iki yapay palmyenin arasındaki “iki farklı kutbu” temsil eden biri başörtülü diğeri mini etekli iki kadın bir uçta birinin başörtüsü diğeri uçta diğeri mini eteğini oluşturan yerel desenli ve turkuaz renkli bir kumaşın aralarındaki uzantısı ile birbirlerine bağlı bir biçimde hareket etmeye çalışır (**Görsel 57**). Bağlı oldukları kumaş parçasıyla bazen birbirlerine yaklaşmakta, bazen uzaklaşmakta, bazen coşkuyla karşılıklı zıplamakta, bazen biri diğeri giyim tarzını taklit etmeye çalışmakta ve bazen de birbirleriyle çekişme halinde olmaktadır. Videoda, Batı'nın “egzotik” Orta Doğu hayaline gönderme yapan deniz, palmyeler, yapay kumdan oluşan²³⁵ ön planla mantık, düzen ve gelişimle bağdaştırılan Batı'ya gönderme yapan uzun ve abidevi binalardan oluşan arka plan zıtlık içindedir. Her ikisinin işaret ettiği olaylar ve olgular ataerkil bir düzenin ürünüdür fakat videoda olduğu gibi bütün bunların nihai muhatabı kadın ve kadın bedenidir. Buradaki kadınlar da dini görüşlerinin önemi olmaksızın ataerkil bir düzenin içine hapsolmuşlardır. Bu yüzden de bir tür “ortak kadere” sahiptirler. Aslında olan şey en basit düzlemde Hristiyanlığın (ya da sekülerliğin) ve Müslümanlığın veya Batı ve Doğu'nun mücadelesi şeklinde de ifade edilebilir. Her iki taraf açısından da kadının özgürlüğü olarak görülen giyim unsurları mini etek ve başörtüsü, videonun da altını çizdiği üzere ataerkil zihniyet çerçevesinde bir yandan da bir tür tutsaklığın ifadesidir. Özetle, yaşanan olaylar neticesinde erkek elinden gelen şiddetin ve karmaşanın görünür olması gerekirken pasifize edilmiş kadın bedeni ve ona ait unsurlar öne çıkmıştır.

Bir bütün olarak bakıldığında, Türkiye bağlamında geleneksel başörtülü kadın imgesi kullanmış ve(ya) geleneksel örtünme konusunu ele almış üretimlerin çarşafa ve çarşafli kadınlara odaklanan üretimlerin aksine ideolojik ve siyasi meselelerden ziyade toplumsal olgulara değindikleri anlaşılmıştır. İncelenen çalışmalarda literatürde

²³⁴ a.e.

²³⁵ “Rust & Bones,” **Galerie Tanja Wagner**, t.y., (Çevrimiçi) <https://tanjawagner.com/exhibitions/2019-rust-bones/>, 14 Mart 2019

geleneksel başörtüsü ve örtünme ile ilişkilendirilen Anadolulu oluş, kırsaldan geliş, göçmenlik, alt orta sınıfa ait olma, cahil kalmışlık, kültürel İslam, muhafazakarlık ve yaşlılık gibi kavramların hepsinin aynı anda olmasa da yer yer kendilerini belli ettikleri görülmektedir. Bu yönüyle literatürde geleneksel başörtüsüne ve örtünmeye atfedilen söylemlerin pek değişime uğramadan güncel sanat eserlerine yansıdığı söylenebilir. Öte yandan, çoğu işte geleneksel başörtüsüne yönelik olumsuz eleştiri hissedilmez. Yine çarşafı konu alan işlerinin genelinin aksine burada başörtülü kadın kimliğine dair kolektif değerlendirmelerin yerini görece bireysel unsurlar almıştır. Zaten işlerdeki başörtülü kadınlar sanatçıların kendi anneleri, tanıdıkları veya hikayelerini bildikleri kişilerdir. Üretimlerde başörtülü kadınların varlıkları olağan kabul edilmiş ve haklarında ötekileştirilmeler ya da genellemeler yapılmamıştır ya da başkalarının (baş)örtülü kadına dair yaptıkları ötekileştirilmeler aktarılmıştır. Fakat geleneksel başörtüsü sembolik anlamlardan yoksun sıradan bir giyim unsuru olarak ele alınıp nötralize de edilmemiştir. Kısacası, geleneksel başörtüsünün, toplumsal kabulü daha rahat olan ve ideolojik “çatışmalar” doğurmayan bir tesettür unsuru olduğu gözlemi sanatsal düzlemde de geçerliliğini korumuştur. Geleneksel başörtüsünü Batı bağlamında ele alan üretimlerde başörtüsünün özellikle Avrupa’da Türklük, İslamiyet, göçmenlik ve ötekilik gibi kavramlarla bağdaştırıldığı gerçeği vurgulanmış ve eleştirilmiştir. Yine geleneksel başörtülü kadının bireysel kimliğinden ziyade temsil ettiği ideolojiler ve grupların kimliği ön plandadır.

3.3. Türban

Tezin bu kısmında Türkiye’de altmışlı yılların sonlarına doğru şehirli ve eğitilmiş kadınlar arasında ortaya çıkan ve seksenlerde özellikle üniversitelerde görünürlüğü artmaya başlayan İslami örtünme unsurlarından türbana odaklanan ya da klasik manada imgeler olmaksızın bu tip tesettür biçimine göndermeler yapan güncel Türk sanatı üretimleri incelenecektir. Bu inceleme yapılırken Türkiye tarihinde türbana yüklenen politik, kültürel ve sembolik anlamların yanında başörtüsü/türban meselesine dair yapılan tartışmalar ve yaşanan olaylar göz önünde bulundurulacaktır. Yine bu kısımda benzer bir tavırla türbanı Batı bağlamında ele alan işler de değerlendirilecektir. Üretimler kronolojik bir sıraya göre tartışılacaktır. Amaç, güncel Türk sanatında türbana yönelik ortak bir söylemin olup olmadığını bulmaya çalışmak ve eğer ortak bir söylem varsa da bu söylemin ne olduğunu ve nelerden etkilendiğini açıklamaktır.

3.3.1. Türbanı Türkiye Bağlamında Ele Alan Üretimler

Bu kısımda ele alınacak ilk iş Bedri Baykam’ın (1957) “Türbanlı Feministlerden Bana Ne?” (1988) isimli fotopentür çalışmasıdır (**Görsel 58**). Baykam’ın bu çalışması güncel sanatta tesettür konusuna değinen ilk işlerdendir. Ayrıca sanatçının “kimden ve kime karşı olduğunu sergile[diği]”²³⁶ ve toplumsal meselelere dair politik bir bakış açısı ortaya koyduğu çalışmalarından birisidir. Sanatçı bu işi için sansasyonel kapaklarıyla bilinen haftalık “Nokta” dergisinin 20 Aralık 1987 tarihli kapağını kullanmıştır. Derginin ilgili/ellinci sayısında, dönemin tesettür tartışmalarında popüler bir konu olan “Türbanlı Feministler” dosyası yer almaktadır ve dosya aynı başlıkla kapağa taşınmıştır. Konu dikkat çekicidir çünkü “türban” ve “feminizm” iki farklı ideolojinin ürünü olarak görülmektedir ve bu yönüyle “türbanlı feminist” oksimoron içeren bir anlama sahiptir. “Türbanlı feminist,” derginin [Cihan Aktaş, Fatmagül Meriç, Mualla Gülnaz ve Asiye Dilipak gibi] “kendileriyle ilgili tanımlamaları sorgulayan, gelenek karşısında olduğu gibi modernlik karşısında da sorgulayıcı bir konumda bulunan tartışmacı kadınlar[ı]”

²³⁶ Hasan Bülent Kahraman, “Kağıt Üzerindeki Sözcüklerin Çağırışı,” **Eleştirmenlerin Kaleminden Bedri Baykam**, Ed. Öykü Eras, İstanbul, Piramid Yayıncılık, 2016, s. 79

tanımlamak için kullandığı bir terim olmakla beraber bu kadınlara “İslamcı feminist,”²³⁷ “başörtülü feminist” ya da “Müslüman feminist” de denilmektedir. Bu kadınlar İslam’ın ve geleneğin kadına karşı bakış açısını yine dini kaynak okumaları yaparak irdemişlerdir.²³⁸ Onları “Nokta” dergisinde buluşturan şey, o dönemde Ali Bulaç isimli İslamcı yazarın “feminist bayanların kısa aklı” yazısıyla feminizm üzerinden bütün kadınları aşağıladığını medya aracılığıyla dile getirdikten sonra buna tepki olarak Mualla Gülnaz ve bir arkadaşının durumu eleştiren yazılar kaleme almasının ardından kadın meselesinin İslami çevrelerdeki durumuna dair bir tartışma dalgası yaratmaları olmuştur.²³⁹

Dosya dergi kapağında tanıtılırken, başını geleneksel örtünme mantalitesinden bağımsız olarak o dönem Müslüman çevrelerde yükselişe geçmeye başlayan İslami uyanış/İslamcılık neticesinde bilinçli bir şekilde örten kadınların tercih ettiği baş örtme biçimini, yani türbanı, benimseyen bir kadının fotoğrafı kullanılmıştır. Bu kadın, bir erkeği eliyle kafasından aşağıya iter ya da erkeği baskılar gibi bir jest yapmaktadır **(Görsel 59)**. Görseldeki kadın dış görünüşü ile İslamcılığı, yaptığı jest ile feminizmi temsil etmektedir. Eserinde hem kadının fotoğrafını hem de kapak başlığını yeniden yorumlayan Baykam, orijinal kapakta kadın tarafından eliyle “baskılanan” orta yaşlı erkeğin yerine dilini çıkaran bir erkek çocuk yerleştirmiştir. Dosya adının altına da “’den bana ne” ifadesini eklemiştir.

Sanatçı böylece bir dönemin gündemini çokça meşgul eden bu yeni(likçi) konuya karşı olduğunu, bu konuya prim vermediğini, alaysı bir biçimde ifade etmiştir. Buradaki çocuk, adam gibi kısıtlanmaz; başında kapağın orijinalinde yer alan erkeğin başı üzerindeki kadın eli yoktur; son derece özgür, oldukça şımarık ve umursamaz bir haldedir; üzerindeki tişörtte de yazdığı üzere (adeta haylaz) bir velettir. (Belki de)

²³⁷ Cihan Aktaş, “Feminizmin Beyaz Batılı Kadın Seçkinciliği,” **DocPlayer**, t.y., (Çevrimiçi) <https://docplayer.biz.tr/3111712-Feminizmin-beyaz-batili-kadin-seckinciligi-cihan-aktas.html>, 6 Mayıs 2021

²³⁸ “Aksu Bora ve Mualla Gülnaz Kavuncu ile Türkiye’de Kadın Hareketi’nin Tarihi ve Deneyimler,” **Emek ve Adalet Platformu**, 19 Şubat 2018, (Çevrimiçi) <https://www.emekveadalet.org/soylesiler/aksu-bora-ve-mualla-gulnaz-kavuncu-ile-turkiyede-kadin-hareketinin-tarihi-ve-deneyimler/>, 21 Ekim 2020

²³⁹ a.e.

sanatçının kendi iç sesinin bir çocuk bedenine bürünmüş halidir ya da sanatçı bu çocuk aracılığıyla “türbanlı feministler” olgusuna karşı çıkan laik/Kemalist kesimden birçok kişiyi temsil etmektedir. Zira bu kesim için “laik feministler” ve “Müslüman feministler” kadın meselesine dair farklı bakış açılarına sahiptirler; din bir otorite unsuru olarak özgürlük getirmemektedir; türban da dini baskının bir sembolü şeklinde görüldüğünden bu “sözde feminist” kadınların kadın özgürlüğü için çabalayan feminist hareketle buluşması mümkün değildir.²⁴⁰ Baykam ise laik kesime bu çocuk aracılığıyla seslenerek “endişeye mahal yok ... gelecekte bu kadar saçmalamaya veletler bile ... gülecekler...”²⁴¹ der gibidir.

Kutluğ Ataman (1961) türbanlı bir üniversite öğrencisinin hikayesine de yer verdiği “Peruk Takan Kadınlar” (1999) isimli video enstalasyonunda örtünme meselesini Baykam’dan hem teknik hem de içerik olarak son derece farklı bir şekilde masaya yatırmıştır. Sanatçı üretiminde toplumsal, siyasi, cinsel ve kültürel olarak “öteki” şeklinde konumlandırılan dört kadınla yaptığı röportajları bir araya getirmiştir. Burada örtünme meselesi, eğitim gördüğü üniversitede uygulanan başörtüsü yasakları sebebiyle derslerine devam edip mezun olabilmek için peruk takmak zorunda kalan ve ismini ve yüzünü izleyici ile paylaşmayan genç bir kadının kişisel hikayesi üzerinden ele alınmış olsa da son kertede meselenin toplumsal ve politik yönü ağır basmıştır (**Görsel 60**). Videodaki başörtülü kadının hikayesini diğer kadınların hikayelerinden ayrı değerlendirmek teknik olarak mümkün olsa da çalışma içeriğinin bütünlüğünü ve tutarlılığını kavrayamama riskini doğurur. Nitekim çalışma, mikro bir konu üzerinden, farklı sebeplerden ötürü hayatlarının belirli bir döneminde peruk takmak zorunda kalan kadınların kişisel hikayeleri üzerinden, makro bir konu olan Türkiye’nin [o zamana

²⁴⁰ Akanda Taştekin, “Müslüman feministler; Ne istiyorlar, neden eleştiriliyorlar?,” **BBC News Türkçe**, 4 Ekim 2019, (Çevrimiçi) <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-499125750>, 21 Kasım 2020

²⁴¹ Mahmut Nüvit, “Bedri Baykam Bir Dalgakıran,” **Eleştirmenlerin Kaleminden Bedri Baykam**, Ed. Öykü Eras, İstanbul, Piramid Yayıncılık, 2016, s. 309

göre] yaklaşık son yirmi yıllık dönemdeki siyasal ve toplumsal kimliğine²⁴² politik bir eleştiri getirmektedir.

Bu isimsiz öğrencinin gerçek yaşamda videodaki diğer kadınlarla bir araya gelmesi pek de mümkün değildir. Hatta bu dört kadının bir arada bulunması oldukça zordur. Ataman da konu hakkında konuşurken “bugünün Türkiye[']sinde bile bu dört kadını aynı odaya koymak kolay olmaz. Farklı sınıflara ait[tir]ler, farklı politik görüşlere sahip[tir]ler, toplumun farklı katmanlarından geli[rler] ve farklı ideolojileri var[dır]”²⁴³ der. Videodaki diğer kadınlar, yetmişli yıllarda sol bir örgütün siyasi faaliyetlerine katıldığı gerekçesiyle polis tarafından arandığı süre zarfında yer yer kimliğini gizlemek maksatlı peruk takarak kaçak bir yaşam sürmek zorunda kalan Melek Ulagay, kemoterapi gördüğü dönemde kadınsı özelliklerden biri olarak tanımladığı saçının dökülmesi üzerine kadın kimliğini yitirmemek için peruk takmak zorunda kalan siyasetçi Nevval Sevindi ve son olarak ailesinden gizlediği cinsel kimliğini ifade edebilmek için ve doksanlardaki travesti yasaklarında saçının polis tarafından kesilmesinden ve son yıllarda yaşadığı saçkırandan ötürü peruk takmak zorunda kalan transseksüel Demet Demir’dir.²⁴⁴ Sanatçı, bu kadınları bir araya getirirken peruk kullanımı gibi ortak bir noktadan hareket etmiş, kadınların farklılıklarını yaptığı bireysel röportajlarla keskinleştirmiş ve bütün bu kadınların konuşmalarının videolarını tek bir düzlemde yan yana koyup simultane bir biçimde akıtarak devletin baskıcı yüzünü göstermiştir (**Görsel 61**).

Tezin konusu özelinde örtülü üniversite öğrencisinin hikayesine odaklanılacak olursa şunlar söylenebilir: ilk olarak sanatçının İslami örtünme konusuna değinme yöntemi politiktir ki, sanatçının işi politik bir iştir. Ama buradaki politik oluş, Doğu-Batı, İslamcı-laik gibi karşıt sınıflandırmalar üzerinden işlenmemiştir. Aksine, türbanlı

²⁴² Emre Baykal, **Kutluğ Ataman: Sen Zaten Kendini Anlat! You Tell Me About Yourself Anyway!**, Çev. Nazım Dikbaş vd., İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 44

²⁴³ James Lingwood, “Kutluğ Ataman ile Söyleşi Eylül 2010, Londra,” **Kutluğ Ataman: İçimdeki Düşman-The Enemy Inside Me**, Ed. Esin Eşkinat, Çev. Begüm Kovulmaz, İstanbul, İstanbul Modern, 2010, s. 41-42

²⁴⁴ Kutluğ Ataman, **Peruk Takan Kadınlar: Video Röportaj-Kutluğ Ataman**, Haz. Haldun Bayrı, Yay. Yön. Ruşen Çakır, İstanbul, Metis Yayınları, 2001

bir kadının yaşadığı okuyup okumama yönündeki ikilemlere, Batı ve dış görünüş odaklı modernliğin sorgulamalarına, kimlik bunalımlarına, stresine, olayla dini ve psikolojik açıdan başa çıkma yöntemlerine mercek tutar ve “kişisel olan politiktir” söylemi ile ilişkilidir.

Öğrencinin:

“... [peruğu] takıp aynaya baktığımda ‘Bu ben miyim?’ diye düşünüyorsunuz. ‘Bu kim?’ Bir maske takılmış gibi oluyorsunuz ... Kendinizi tanıyamıyorsunuz ... ‘... Ben niye bu şekilde hareket etmek zorunda kalıyorum? Bana niye bunu yaptırıyorlar? ... Ben bir suç mu işledim?’ .., kendinizi o anda bir maskenin altına sığınmış gibi hissediyorsunuz. ...”²⁴⁵

şeklindeki ifadeleri yaşadığı travmayı anlatması açısından dikkate değerdir. Öğrencinin konuşmalarından başörtüsü yasağı yönetmeliklerinin tutarsızlıklarına, İslami ve laik kesim arasındaki söylemsel farklılıkların insanları pratikte nasıl etkilediğine, Müslüman erkeklerin konuya dair mesafeli tutumlarına ve Türkiye’de (politik ve dini) kimliğin kadın bedeni üzerinden yönetilmeye ve baskılanmaya çalışılmasından kaynaklanan sıkıntılı durumlara dair de bilgi edinmek mümkündür. Çünkü Ataman, yaptığı şey ile örtünme meselesi hakkında literatürde, gerçek yaşamda ve hatta sanat alanında var olan bir sorunu aşmıştır: bu sorun, örtülü kadınların gerçek hikayelerinin sayılı araştırmacı haricinde dinlenmemiş olması ve var olan bilgilerin de varsayımlar üzerinden işlenerek örtülü kadın kimliğine dair bir “öteki” yaratılmasıdır.

Üretildiği zamandan bugüne kadar aradan uzun yıllar geçse dahi çalışma güncelliğini korumaktadır. Günümüz Türkiye’inde başörtüsü yasakları yoktur. Yasaklar İslami kökenli AK Parti tarafından zamanla kademeli olarak kaldırılmıştır. Fakat günümüzde de ister örtülü olsun ister örtüsüz olsun kadın kimliği sorunsal siyasi otoriteden bağımsız bir şekilde şekillenmemektedir. Daha geniş bir çerçeveden bakılacak olursa ülkenin kendi kimliğinin politik ve dini alanlarla sınırlandırıldığı ve benzer travmaların bu sefer de farklı eller tarafından yinelendiği görülecektir. Bu durum videonun şekilsel kurgusuyla da örtüşür. Videoda bir kadının sesi diğerininkine ağır

²⁴⁵ a.e., s. 71

basmaz, biçimsel olarak bakıldığında her bir kadın aynı anda konuşurken birbiriyle rekabet içerisinde gibi gözükür fakat bütün bu konuşmalar ve yan yana oluşlar bir arada eriyerek “beşinci” bir ekranı doğurur ve burada Türkiye’nin kimlik sorunsalına dair çoklu sesler yükselir.²⁴⁶ Örtülü kadının sesi bu çoklu seslerden sadece bir tanesidir.

Ataman’inkine benzer bir biçimde “ötekileştirilmiş” ile empati duygusundan yola çıkarak başörtüsü meselesinin siyasi boyutuna eleştirel bir yorum getiren bir diğer sanatçı Köken Ergun’dur (1976). Sanatçının kendi bedenini kullandığı “İsimsiz” (2004) adlı video performansının ortaya çıkış sürecini tetikleyen olay, basında “resepsiyon krizi” olarak da bilinen, o dönemki Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer’in Cumhuriyet Balosu’na eşleri başı örtülü olan meclis üyeleri için tek kişilik diğerleri içinse eşli davetiye göndermesidir.²⁴⁷ Ergun performansında örtünmeye dair hem teknik/biçimsel hem de politik ve psikolojik anlamda önemli detaylara yer vermiştir. Performans, sanatçının “laik” olarak tanımladığı (ailevi) politik kimliğinden²⁴⁸ sıyrılıp Müslüman kadın kimliği ile girdiği diyalog ve erkek bir sanatçının bir kadın meselesine “karşı” taraftan kadınların kimliğine bürünerek değinmesi açısından konu hakkında üretilmiş çoğu işten ayrışır.

Sanatçı performansına başına çoğu örtülü kadın için saç kapatmada işlevsel önemi olan bir bone takarak başlar (**Görsel 62**). Eline aldığı bir örtüyü itina ile bonesinin üzerine yerleştirir, örtüsüne çeki düzen verir ve karşısında bir ayna var(mışçasına) son haline bakar (**Görsel 63**). Bu jestini farklı başörtüleri takarak yineler. Her bir örtü ile farklı bir kadını temsil ederek farklı bir kadın ile diyaloga girer. Bir noktadan sonra teknik anlamdaki örtünmenin yerini örtünmenin getirdiği (psikolojik) sıkıntılar alır. Bedensel ve ruhsal tükenmişlikler konuşmaya başlar. Kamera yer yer sanatçının dolan gözlerine odaklanır. Sanatçı en sonunda Türk bayrağı desenine sahip bir başörtüsü taktığı haliyle izleyicisinin karşısındadır; bir nevi Türkiye’ye ait olan veya olmaya

²⁴⁶ Baykal, a.g.e., s. 49

²⁴⁷ Şadiye Dönümcü, “Köken Ergun: Kitle ve İktidar,” **Bianet**, 7 Aralık 2013, (Çevrimiçi) <http://bianet.org/biamag/sanat/151878-koken-ergun-kitle-ve-iktidar>, 27 Eylül 2020

²⁴⁸ a.e.

alışan bir kadın kimliğinin ve bu kadının yaşadığı i çatışmaların sembollere başvurularak somutlaştırılması söz konusudur. Ergun’un temsil ettiği bu kadın derin düşüncelere dalmıştır, gözyaşları içinde sessizce dua eder gibi yukarılara bakar **(Görsel 64)**. Bir süre sonra üzerindeki baskıya dayanamaz yavaş yavaş yüzünü eğer ve kameranın tek odak noktası olarak kalan örtüsü de kadrajdan kayar gider. Varoluşu kendini de üzen bir problemidir ve sıkıntılarının çözümü şimdilik yok gibidir.

Ergun işin psikolojik boyutuna değinirken türbanlı kadınların hissettiği stres²⁴⁹ duygusuna dikkat çeker. Bu stres sanatçıya göre; “İşlam dininin kuralları, laik devletin yaptırımları, muhafazakar Müşlümanlar ile aşırı dincilerin türbana yükledikleri politik ve ahlaki rol”²⁵⁰ şeklinde sıralanabilecek üç kaynaktan beslenir. Sanatçının üretimini yaptığı zamanlar bu faktörlerin görünürlüklerinin ve örtünmeye dair çatışmalarının en üst seviyede olduğu dönemlerden bir tanesidir. Başörtüsü meselesi ne siyasal arenada ne eğitim alanında ne de kamuda çözüme kavuşmuştur. Bu kadınlar merkezde ve laik çevrelerde politik bir tehdit olarak algılanmaya devam etmektedir. Böylesi bir ortamı eleştirme yöntemi açısından “İşimsiz” dönemine göre cesur olarak adlandırılabilir. işlerden bir tanesidir.

Batılı anlamdaki ağdaş ve seküler unsurlarla İşlami ölçüleri harmanlayan modern giyimi ve yaşam tarzını benimsemiş yeni tip başörtülü/türbanlı Müşlüman kadını eleştiren çalışmalar da mevcuttur. Burhan Kum’un (1962) “Kısır Örgü” (2006) ve “e-şarp-lık” (2006) isimli tuval üzerine yağlı boya resimleri buna örnektir. “Kısır Örgü”ye bakıldığında sanatçının doksanlardan itibaren ortaya çıkmaya başlayan ve 2000’li yıllarda sayıca git gide artan bu şehirli örtülü Müşlüman kadınların içinde bulundukları paradoksal hali ele aldığı görülür. Resmin odak noktası umumi bir tuvalette makyaj yapan veya tazeleyen türbanlı bir kadındır **(Görsel 65)**. Kadının başına taktığı eşarp sanatçının kastettiği “kısır” olan şeyin ne olduğunu anlatmaya yarar: örtünme konusunda çoğu kişinin öncelikli olarak dikkat ettiği nokta saçın/başın örtülmesidir.

²⁴⁹ a.e.

²⁵⁰ a.e.

Hatta günümüzde birçok genç kadın açısından örtünme, sadece saçların kapatılmasına indirgenmiş ve bedenle alakalı İslami örtünme kaidelerinin yerini yeni “İslami” modaya uygun bir biçimde giyinmek ve süslenmek almıştır. Böylece, örtünmenin asıl hedeflerinden olan kadın bedeninin mahremiyeti korumak ve kadın bedeni üzerindeki haram bakışları engellemek kaidelerinden uzaklaşmıştır; bir sakınmadan ziyade bir tür görsel ifşa ve dikkat çekme çabası popülerleşmeye başlamıştır. “Kısır Örgü”deki genç kadın bu duruma dikkat çekmek için resimdedir. Başına taktığı eşarp, saklamaya çalıştığı saçın formunda bir desene, örgülü kadın saç desenine, sahiptir. Burada bir çelişki söz konusudur: saklanmak istenen şey saklama aracı olan öge ile yani eşarp ile ele verilmiştir. Yani söz konusu kadın bir tür “kısır” bir hal içerisinde. Ayrıca, güzel görünmek ve fark edilmek adına örtülü olmayan birçok yaşıtı ile aynı bedensel pratiklere, bu durumda rimel sürme (ve makyaj yapma) pratiğine, başvurmuştur. Dolayısıyla, örtünen ve örtünmeyen kadın arasındaki en önemli fark olarak görülen türban da bu “kısır” döngüye dahil edilmiş ve bu nesne örtme/gizleme fonksiyonunu yitirmiştir.

Kum, “e-şarp-lık” İngilizce ismiyle “a sharp look” yani “keskin bir bakış” isimli resminde de yine umumi bir tuvalette bedeni ile ilgilenen, gözüne lens takmaya çalışan, modern görünümlü türbanlı bir kadına odaklanır (**Görsel 66**). Buradaki kadın için de sanatçının eserinin isminde vurguladığı üzere “bakış” ve belki de “keskin” bakışlar yani yine dikkat çekme hususu önemlidir. Sanatçı kendi ideolojisine uygun olarak bir şeyler anlatmak adına kadının eşarbtan üzerinden yola çıkar. Kum, “erkeğin kadın kimliğinin üzerindeki hakimiyetinin [bir] simgesi” olarak değerlendirdiği türbanı kadının özgür seçimi ile ilişkilendirmez; kadın ancak örtünerek dışarıya çıkabildiği için “paradoksal” ve “trajik” bir duruma itilmiştir der.²⁵¹ Resimdeki kadının eşarbtan da sanatçının deyişiyle kadının “dazlaklaştırılması” eylemi ile özdeşleştirilmiş bir nesnedir ve buna uygun

²⁵¹ Burhan Kum, Korku Versus Korku (Sergi Katalogu), İstanbul, X-İst Sanat Galerisi Yayınları, 2006, s.33’ten aktaran Sait Toprak, **Bir Sanatçı Portresi Olarak Burhan Kum**, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2009, s. 129.

olarak da tıraş malzemeleriyle bezeli desenlere sahiptir.²⁵² örtülü kadınlar bir bakıma saçlarını kapatarak kendi dazlaklaştırılmalarına boyun eğmektedirler.

Bu noktada şu eleştiriye yer vermek gerekir. Sanatçı, kadının örtünerek hiçleştirildiğini söyler ve “ne estetik, ne de koruyucu bir işlevi olmayan türban da son tahlilde bir üniformadır ve içinde kaçınılmaz olarak teslimiyet ve itaat duygusunu taşır” der; bu yönüyle de kadının eşarabının renk ve desenini seçme özgürlüğünün pek de bir önemi yoktur²⁵³ diye ekler. Öte yandan, Kum her iki işinde de kullandığı farklı desenlerdeki eşarplar ile ideolojik aktarımlarda bulunur. Sanatçı türbanı tek bir göstergeye, yani erkek egemenliğinin göstergesine, indirgemiş olsa bile bu öge aracılığıyla modern örtülü kadına dair eleştiri sunabilmektedir. Buna göre türban kullanım şekline göre farklı anlamlar kazanan bir nesnedir. Sanatçının işlerindeki kadınlar bir bakıma pasifize edilmişlerdir fakat bu pasifize edilme bir erkek eliyle değil de İslami yaşama uymadığı düşünülen makyaj yapmak ve dış görünüşü yeni modaya göre şekillendirmek gibi bir takım modern değerlerle ifade edilmiştir. Böylece, bilinçli ya da bilinçsiz olsun yaptığı tercihle sanatçı da (örtülü) kadına dair standart bir tipoloji olması gerektiğini söylemiş olur. Bu tipoloji dışına çıkan kadın da bir tür “kısır döngü” içine hapsedilmiş ya da “yapmaması gereken” şeyleri yaparken resmedilerek eleştiriye uğramıştır.

CANAN (1970) ise “Emine, Mine” (2007) isimli fotoğraf enstalasyonunda olaylara Kum’un yaptığıının tam aksi yönde bir tavırla yaklaşır ve dile, mekana, kadın giyimine ve dış görünüşüne bağlı olarak yürütülen kimlik politikalarını eleştirir. Tesettür konusunu da bu bağlamda feminist bir bakış açısıyla ele alır. İş, üretildiği dönemdeki başörtüsü meselesine dair yaşanan siyasi çekişmelerin kutuplaştırıcı doğasını mercek altına almakta ve konu ile ilişkili göndermeler yapmaktadır. Zamanlaması olan 2007 yılında Türkiye’de Cumhurbaşkanlığı seçim sürecinde en çok tartışılan konulardan bir tanesi, Cumhurbaşkanı adaylarından AK Parti kökenli Abdullah Gül’ün eşinin örtülü

²⁵² Kum, a.y.’den aktaran Toprak, **a.g.e.**, s. 130

²⁵³ Kum, a.y.’den aktaran Toprak, **a.g.e.**, s. 130

olmasıdır. İslami ve laik kesim bu gündemle birlikte karşı karşıya gelmişlerdir. O dönemin başörtüsü tartışmaları Cumhuriyet ideolojileri ve kamusal alan tanımını ekseninde alevlenmiştir.²⁵⁴ Türkiye Cumhuriyeti tarihinde bir ilkin yaşanma olasılığının getirdiği bir gerilim söz konusudur. Gül'ün seçimi kazanması demek, İslamiyet'in en önemli simgelerinden biri olarak görülen ve Kemalist kesimce laik Türkiye Cumhuriyeti'nin değerlerine karşı olduğu düşülen türbanın cumhurbaşkanının eşi vasıtasıyla Cumhurbaşkanlığı Köşkü'ne çıkması demektir. Türkiye'nin kadının örtünmesi konusuna dair sahip olduğu çalkantılı geçmiş düşünüldüğünde bu durum her iki taraf için de sıkıntı yaratmıştır.

CANAN, bu gergin gündeme işi için yarattığı iki farklı kadın tipi üzerinden odaklanır. Bu kadınlardan biri “Emine” diğeri ise “Mine”dir. Sanatçı bu kadınları fotoğraflamış ve fotoğraflarını farklı mekanlarda yer alan reklam panolarına yerleştirip sergilemiştir. İsimlerinden de anlaşılacağı üzere bu kadınlar birbirilerine tek bir harfin ifade edeceği somut mesafe kadar yakın soyut mesafe kadar da uzaktır. Kur'an'da geçen Arapça “Amine”²⁵⁵ isminin Türkçeleştirilmiş versiyonu olan “Emine” ismini taşıyan kadın, adının dini kökenine de uyacak şekilde türbanlı ve pardösülüdür. Türkçede kulağa hoş geldiği için kız çocuklarında çokça tercih edilen ve herhangi bir dini kökeni olmayan “Mine”²⁵⁶ ismine sahip kadın ise örtüsüzdür ve modern Cumhuriyet kadını imgesine uygun olarak döpiyes giymiştir. Her iki kadının fotoğrafında surat kısımları boştur. Böylece, öznel kimliklerden mahrum bırakılan bu iki kadın, İslami kökenli/İslamcı ve laik olmak üzere iki farklı kolektif kimliği temsil etmek adına var olmuşlardır (**Görsel 67**). Aslında yapılan şey iki “zıt” siyasi kimliğin kadın bedeni ve giyimi üzerinden ifade

²⁵⁴ Pınar Ürer Yılmaz, “Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması,” **YEDİ-Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, No:4, 2010, s. 132, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21837/234802>, 18 Ekim 2020

²⁵⁵ “Emine isminin anlamı nedir? Emine ne demek,” **Hürriyet**, 19 Aralık 2019, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/emine-isminin-anlami-nedir-emine-ne-demek-41401361>, 18 Ekim 2020

²⁵⁶ “Mine İsmi'nin Anlamı Nedir? Mine Ne Demek?,” **Hürriyet**, 14 Nisan 2020, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/mine-isminin-anlami-nedir-mine-ne-demek-41493836>, 18 Ekim 2020

edilip ve varlık sürdürmesine bir göndermedir ki bu durum seçim sürecinde oldukça sık gündeme gelmiştir.

Yaratılan bu iki “karşıt” kadın imgesinden temsil ettikleri ideolojilere uygun olarak var olmayı tercih ettikleri, var oldukları ya da var olmaları beklenen mekanlarda dahi kolektif kimliklerine dair “farklılıklarını” sürdürmeleri beklenir ki, ideolojilerin beslenme noktaları olan “uyumsuzluklar” sürsün. Zaten yukarıda da belirtildiği üzere dönemin tartışmalarında görülen şey de budur; laik kesimce cumhurbaşkanı adayının örtülü eşi Cumhuriyet’le gelen laik bir mekana, devlete ait olduğu için kamusal bir alan sayılan köşke, uygun görülmemiştir. Birçok sivil toplum örgütünden kadınlar da bu yaklaşıma destek vermişlerdir.²⁵⁷ CANAN ise Emine ve Mine’nin fotoğraflarını hem “ait olmadıkları” hem de Emine’yi Mine’nin, Mine’yi ise Emine’nin “ait olduğu” ya da “ait olması” beklenen mekanlara yerleştirerek zihinlerde oluşan bu sistemi bir tür yapı bozumuna uğratmıştır. Burada İstanbul Etiler’de yer alan Akmerkez isimli alışveriş merkezinin önündeki bir panoya yerleştirilen “Emine” imgesinin çağrıştırdıklarına alışveriş merkezinin tarihçesiyle ve bağdaştırıldığı değerlere ilişkili olarak değinmek gerekir (**Görsel 68**). Günümüzde örtülü kadın imgesi, tesettürlü kadınların sayıca artması, çeşitli mekanda bulunması ve tesettür giyime yönelik bazı markaların tramvay yüzeyleri ya da büyük binaların duvarları gibi kamusal görünürlüğü yüksek olan mekanlara reklamlarını vermesiyle son derece alışılabilen ve normal bir durum haline gelmiştir. Fakat bundan yıllar önce, Akmerkez’in önünde “Emine’nin” bulunması veya “Emine” gibi örtülü bir kadının fotoğrafının oradaki bir panoda yer alması çok da olağan karşılanan bir durum değildir. Zira, bir mekan olarak Akmerkez inşa edildiği dönemde (ve belki de hala) “Emine’nin” türbanı ve pardösüsü ile temsil ettiği ideolojinin tam tersine işaret eden bir mekan şeklinde tanımlanmış ve konumlandırılmıştır.

Akmerkez de seksenli yıllardan itibaren Türkiye’de ilk kez İstanbul’da açılmaya başlayan benzerleri gibi “ABD’nin çok katlı alışveriş merkezlerinin Batı Avrupa’daki

²⁵⁷ Merve Erdil, Esra Kaya, “Türbanlı First Lady’e kadınlardan büyük tepki,” **Hürriyet**, 26 Nisan 2007, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/turbanli-first-lady-e-kadindan-buyuk-tepki-6404820>, 18 Ekim 2020

versiyonlarını model alan”²⁵⁸ bir alışveriş merkezidir. “... güneş ışıklarını yansıtan kırkın üzerinde parıltı kat ile ... İstanbul’un daha alçak olan silüetinde göze çarp[an]” Akmerkez, diğer alışveriş merkezleri gibi kurulduğu ilk zamanlarda “çağdaş ve uygar yaşamın [bir] simgesi olarak sunul[muştur]”.²⁵⁹ Alışveriş merkezlerinde konumlandırılan mağazalar, pahalı ürünler ve yeme-içme bölümleriyle buralarda insanlara “Batı’da olmanın” ya da “Batılı gibi yaşamının” ne demek olduğunu tecrübe ederek öğrendikleri düşündürülmüştür.²⁶⁰ Laik medya alışveriş merkezleri lehinde tanıtımlar yaparken İslamcı medya Osmanlı çarşılarının toplumsal tarihinden örnekler verip bu yeni alışveriş merkezlerinde oluşan kültürü eleştirerek “kendilerini manevi açıdan daha üstün sayarak idealleştirdikleri ‘eski zaman’ ile özdeşleştir[mıştır].²⁶¹ Kısacası, “alışveriş merkezlerine, laisistler ve İslamcılar arasında kutuplaştırılmış bir kültür politikası prizmasından bakıl[mıştır].”²⁶² Öte yandan, 1995 seçimleri arifesinde Akmerkez’in girişi değiştirilerek “parıltılı bir cam perdenin arkasına normal boyutunun dört katı büyüklüğünde siyah beyaz Atatürk portreleri asıl[mıştır]. Seçimleri [İslami kökenli] Refah Partisi’nin [RP] kazanması[nın] beklen[diği]” o zamanlarda “alışveriş merkezinin yöneticileri kimlik politikasının neresinde durduklarını ilan e[tmişlerdir].²⁶³ O zamanın laik kesimi Akmerkez ziyaretleri ile “Atatürk’ün çizdiği doğrultuda çağdaş bir yaşam tarzı sürdürdüklerini düşün[müş]...” ya da bu tip mekanlarda alışveriş yapma imkanına sahip olmasalar bile “en azından bu tip yerlerin gösterge çerçevesini benimseyerek buraları ‘kimli[klerinin]’ bir parçası yapmış[tır].”²⁶⁴ Bu bilgilere dayanarak Akmerkez’in önünde yer alan “Emine” görselinin neden “absürt” kaçtığını anlamak son derece kolay olacaktır. “Emine” örtüsü ve pardösüsü ile (laik kesim için) Akmerkez’e yüklenen sembolik değerlerin karşıt olanını yani İslamcı ideolojiyi, Atatürk’e karşıt konumlandırılanı ve gericiliği temsil etmektedir. Bu da Türkiye

²⁵⁸ Yael Navaro Yaşın, “Kimlik Piyasası: Metalar, İslamcılık, Laiklik,” **Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat**, 2. bs., Haz. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, Çev. Zeynep Yelçe, İstanbul, Metis Yayınları, s. 238

²⁵⁹ a.e., 239

²⁶⁰ a.y.

²⁶¹ a.e., s. 239-240

²⁶² a.e., s. 240

²⁶³ a.e., s. 241

²⁶⁴ a.y.

coğrafyasında ister türban ister başörtüsü olsun tesettürün laik kesim tarafından modernlik, laiklik ve ilerlemenin karşıtı bir simge olarak işaretlenmesinin bir neticesidir.

Öte yandan, şunu belirtmek gerekir; “Emine, Mine” zamanının koşullarına uygun olarak var olmuş ve anlam kazanmış bir iştir; zamanında istenildiği gibi bir etki yaratmış ya da eleştirilmiştir. Şu anki durumda ise örtülü kadınların laik değerlere referans verdiği düşünülen mekanlardaki artan görünürlüklerinin yanı sıra mekanlara atfedilen anlamların değişkenliği de göz önünde bulundurulmalıdır. Önceleri İslamcılık ve alışveriş merkezleri tezatlığı üzerine inşa edilmiş bir sav mevcutken günümüzde bu savın tam tersi gündemdedir. Nitekim, İslami kökenli iktidar partisi AK Parti zamanında inşa edilen çok sayıdaki alışveriş merkezinin varlığı, alışveriş merkezlerine yüklenen anlamları değişime uğratmış ve alışveriş merkezleri “bir rejimin sembolü” olarak görülüp iktidarın eleştirildiği mekanlar haline gelmiştir.²⁶⁵

“Emine”nin konumlandırıldığı bir diğer mekan olan İstanbul’un Fatih ilçesinin Unkapanı semti, İslami kadın kimliği ve mekan ilişkisinin uyumunu gözler önüne serer **(Görsel 69)**. Fatih, seksenler öncesinde göçlerle “*milliyetçi-muhafazakarlık*” üzerinden biçimlenen egemen bir *habitus*a sahip olan, seksenler sonrasında ise “kültürel kimlik dengeleri[nin] *dini temelde biçimlenen habitustan* yana ağırlık kazan[dığı]” bir yer olarak²⁶⁶ Cumhuriyet tarihinde her daim ister kültürel ister siyasi olsun dini bir eksenle gelişim gösteren bir mekan olmuştur. İlçede yer alan tesettür giyim mağazalarının çokluğu ise mekanın İslami kimliği ile ilişkilidir. CANAN’ın işinin yer aldığı Unkapanı bu bağlamda büyük öneme sahiptir. “Emine’nin” fotoğrafı, tesettür dükkanlarının varlığı ile de bilinen Unkapanı’ndaki İstanbul Manifaturacılar Çarşısı’nın (İMÇ) olduğu caddede yer almaktadır. “Emine” burada Akmerkez’de olduğu gibi eğreti durmaz; Unkapanı “Emine’nin” kendi “alanıdır.” “Emine’nin” giydiği ve İslamcı kesim tarafından “‘yerel kültür’ün, yerel geçmiş’in ve ‘yerel değerler’in temsilcisi olduğu

²⁶⁵ Ozan Gündoğdu, “AVM Cumhuriyeti,” **BirGün**, 17 Mayıs 2020, (Çevrimiçi) <https://www.birgun.net/haber/avm-cumhuriyeti-301212>, 18 Ekim 2020

²⁶⁶ İrfan Özet, “Habitus Dönüşümü Olarak Muhafazakârlığın İktidar Deneyimini Kavramsallaştırmak,” **Sosyoloji Notları**, C: 2, No: 2, 2018, s. 184 (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosnot/issue/42083/472961>, 18 Kasım 2020

savunulan pardösü”²⁶⁷ dahi buradaki dükkanlarda satılmaktadır. Dolayısıyla, “Emine” bu mekanda var olduğunda laik perspektifin örtünmeye dair sunduğu savların geçerliliğini yitirip İslami/İslamcı kesimin tesettüre yönelik tezlerinin olumlu manada görünür olması kimlik politikalarının mekandan bağımsız olmadığını göstermektedir. Öte yandan, “Mine’nin” fotoğrafının da Unkapanı’nda yer almış olması kimlik ve mekan arasında kurulan bu bağı, “Mine”nin temsil ettiği “aitsizlikle” yinelerken “Emine” ve “Mine”nin aynı yerde birlikte var oluşu sayesinde de alt üst eder. Ayrıca, sanatçı işini kişisel web sitesinde tanıtırken “Emine’ye” bakan biri örtülü diğeri örtüsüz kol kola girmiş iki kadını arkadan gösteren bir fotoğrafa (**Görsel 70**) da yer vererek hem bu “alt üst” oluşu kutlar hem de kadın giyimi ve dış görünüşü üzerinden yürütülen bütün bu kimlik politikalarını dayanışmacı ve feminist bir ruhla eleştirir.

CANAN örtünme konusuna dair benzer bir tavrı sanatçı arkadaşları Neriman Polat (1968) ve İnci Furni (1976) ile gerçekleştirdiği “Şapkasız” (2007) isimli performansında da sergilemiştir. Bu sanatçılar “Şapkasız”da hem tesettür meselesi hakkında kolektif bir eleştiri dilini benimsemişler hem de Türkiye’de konunun taraflarının kullandığı bölücü dile karşı “öteki” olarak işaretlenen örtülü kimliğine bürünüp onunla sanatsal düzlemde iletişime geçerek konuya dair tepkisel bir yaklaşım sunmuşlardır. Performans kapsamında “Şapkasız”ın fikir insanı CANAN, diğer sanatçı arkadaşları Polat ve Furni ile birlikte modern Türk soyut resminin önemli temsilcilerinden Adnan Çoker’in (1927) Mac Art Gallery’de sunduğu yirmi yedinci kişisel sergisini türban takarak ziyaret etmiştir (**Görsel 71**). Performansın çıkış noktası ise sanatçıların Çoker’in dönemin başörtüsü tartışmalarındaki taraf olma biçimini ifade şekline tepki koyma isteğidir.²⁶⁸ Nitekim, Çoker, “Yapısal Ritim” başlığıyla sunduğu

²⁶⁷ Yaşın, a.g.e., s. 233

²⁶⁸ “Without Hat” (Şapkasız), **Neriman Polat** (kişisel web sitesi), 2009, (Çevrimiçi) http://www.nerimanpolat.com/works/2009/2009_03.htm, 22 Eylül 2020

ve Atatürk’e adadığı ilgili sergisinde Şapka Devrimi’ni sembolik olarak yaşatmayı arzuladığı için sergide şapkasız kadın görmek istemediğini belirtmiştir.²⁶⁹

Çoker’in hareketi o dönemin Türkiye’sinde yaşanan tesettür tartışmalarının boyutu düşünüldüğünde sıradan bir talep şeklinde yorumlanamaz; zaten başörtülü/turbanlı kadına karşı Cumhuriyetçi, modern giyimli ve başı açık ya da şapkalı kadın imgesi o yıllarda sıklıkla karşı karşıya getirilmiştir. CANAN, [Polat ve Furni de] Çoker’in siyasal ve bir o kadar da “elitist” gördü[kleri] tavrını provoke edici bulmuş[lardır]: CANAN’a göre ressam “bir yanıyla ... başörtülü kadınları o sergi açılışında görmek istemediğini yani bu siyasi tartışmada taraf olduğunu belli etmiş...”²⁷⁰ Polat’a göreyse Çoker, “şapkalı bayanlar tercihini ileri sürerek, [C]umhuriyet ideolojisindeki tavrını kadın bedeni üzerinden belirl[emiş] ve ayrımcı bir dil kullan[mıştır].²⁷¹ Bu üç laik sanatçının performansı en başta feminist bir eleştiriye sahiptir. Buradaki feminizm, laik ve Müslüman ayrımını geçersiz kılar. Nitekim “Şapkasız” tesettür meselesine bütünleştirici bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır.

CANAN, Polat ve Furni’nin²⁷² performansı bireysel sanatsal pratikleri göz önünde bulundurulduğunda çok da sıra dışı olarak nitelendirilemez. Her biri işlerinde örtünme meselesine taraf olmadan ama tarafların dillerini eleştirerek ve kadın odaklı bir biçimde değinmiş sanatçılardır. Fakat “Şapkasız”ı diğer işlerinden ayıştıran şey kimlik politikalarının mekan faktörü ile olan ilişkisinde bir kırılma yaratarak dönemin şiddetli siyasal ve toplumsal kutuplaşmalarını bir nebze olsun azaltma çabasıdır. O yıllarda

²⁶⁹ Ece Koçal, “Bu sergiye şapkasız giriş yok,” **Sabah**, 2 Mart 2007, (Çevrimiçi) <http://arsiv.sabah.com.tr/2007/03/02///cm/yas105-20070302-103.html>, 5 Mayıs 2021

²⁷⁰ Ş. Özgür Erkök, **Performans Sanatı ve Aktivizm**, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2011, s. 102

²⁷¹ “Without Hat” (Şapkasız), **Neriman Polat**, 2009

²⁷² Furni’nin örtülü kadınlara da yer verdiği en bilindik çalışmalarından biri 11. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilenen pamuk üzerine resmedilmiş farklı görsellerin bir araya getirildiği “Spirit” (2007-2009) çalışmasıdır. Tesettür özelinde konuşulacak olursa çalışmada, çarşaf, başörtüsü ve türban gibi örtünme biçimleri benimsemiş kadınlar, tek başlarına ya da tesettürü benimsemeyen hemcinsleriyle birlikte siyasi arena ve Cumhuriyet ideolojileri gibi farklı bağlamlara atıf yapacak şekilde resmedilmiştir. Çalışmaya ait görseller için bkz. “Spirit,” **İnci Furni** (kişisel web sitesi), t.y., (Çevrimiçi) <http://incifurni.com/index.php/project/spirit/>, 5 Mayıs 2021

İslami ve laik kesim, siyasal gerilimden ötürü toplum tabanında da birbirini anlamakta ve birbirilerine yakınlaşmakta sıkıntı çekmektedir. Sanat galerileri de bu mesafelerin sürdürüldüğü mekanlardan birisidir. Zaten modern (sanat) ve İslam yıllarca birbiriyle bağdaştırılamamış ve iki “zıt” kavram şeklinde değerlendirilmiştir. Aslında bu yönüyle Çoker’in şapka çıkışı söz düzeyinde kalmış bir tavır olarak görülebilir, çünkü büyük ihtimalle o zamanlar bu tür sergilerin muhafazakar kesimden gelen ziyaretçilerinin oranları diğer ziyaretçilere kıyasla kısıtlıdır ya da bu tür sergileri muhafazakar kesim ziyaret etmemektedir. Öte yandan kimileri için söz düzeyinde kalmış olsa bile Çoker’in hareketi belirli bir grup için de var olan İslami ve laik kesim ayrılığını daha da keskinleştirmektedir. Üç kadın sanatçının jesti ise buna karşı bir savunma/tepki niteliğinde okunabilir. Performansla ilişkili olarak kendilerinin de dile getirdiği gibi “bir sanat sergisi her türden insana kapılarını açmalıdır, türbanlı, türbansız, bıyıklı, bıyısız vs.”²⁷³

Diğer taraftan, performansın anlamsal açıdan zayıf düştüğü noktalardan bir tanesi zamanlamasıdır. “Şapkasız” CANAN’ın sergi açılış günü yurt dışında olmasından ötürü ertelenmek zorunda kalmış bir performanstır; zaten sergi açılışında gerçekleşmiş olsaydı Polat ve Furni işe dahil olmayacaktır çünkü CANAN’ın baştaki niyeti zamanlamayı açılışa denk getirip tek başına bir performans sergilemektedir.²⁷⁴ Eğer “bu eylem açılışa yapılmış olsaydı ne olurdu, nasıl tepkiler doğururdu?” sorusu ise hayal gücünün sınırlarını zorlamaktadır. Fakat şüphesiz “Şapkasız” sergi açılışına denk gelmiş olsaydı performansın tepkiselliğinin ifade ettiği anlam ve aldığı geri dönüşler çok daha farklı olacaktır. Yine de performansın eleştirdiği hususun tıpkı “mini etekli bir kadının cinsel tahrik nesnesi haline gelmesini[n]” eleştirilmesi gibi “başörtülü bir kadının siyasi bir tahrik nesnesi haline gelmesi”²⁷⁵ olduğu kaçırılmaması gereken asıl noktadır.

²⁷³ “Without Hat” (Şapkasız), **Neriman Polat**, 2009

²⁷⁴ Erkök, **a.g.e.**, s. 102

²⁷⁵ Güler İnce, “Sanat, kadın ve Canan Şenol” (CANAN ile Röportaj), **Radikal**, 25 Ekim 2009, (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/radikal2/sanat-kadin-ve-canan-senol-960793/>, 22 Eylül 2020

2007 yılında üretilmiş bir diğer iş olan “Teşekkürler Türkiye”de örtülü kadınlar siyasal İslam’ın temsilcileri ve Kemalizm’in karşıtları olarak konumlandırmıştır. Bedri Baykam’a ait olan bu çalışmada sanatçı konuya dair kendi politik tavrının/kimliğinin altını bir kez daha çizmiştir (**Görsel 72**). Çalışma, İslami kökenli AK Parti’nin 2007 genel seçimlerinde birinci parti olarak çıkmasına karşı tepkisel bir yaklaşım sergiler. Sanatçı, “Türbanlı Feministlerden Bana Ne?” çalışmasında yaptığı gibi yine bir figür üzerinden, bu sefer çalışmada öne çıkan Atatürk figürü üzerinden, Kemalist ideolojiyi temsil ederek konuşmaktadır. Çalışmada tam gövdesinin üzerinde “teşekkürler Türkiye” yazan Atatürk (figürü/görseli), “teşekkürünü” bir memnuniyet üzerine söylememiştir aksine “modern Türkiye’nin kurucusu ve dönemin en ileri kadın hakları çalışma[larını] yapmış” bir lider olarak bir “sitayışı ve küskünlüğü dile getirmektedir.”²⁷⁶ Atatürk, her ne kadar çalışmanın odak noktası olsa da bu tabloda olmaktan hiç de memnun değildir; kendini buradan kurtarmak istercesine uzaklara bakmaktadır. Atatürk’ün seslendiği Türkiye kurduğu Türkiye’den uzaktır; kendisi bir dizi çarşafli kadın, İslami kökenli AK Parti kurucularından başat iki figür olan Recep Tayyip Erdoğan ve Abdullah Gül’ün yanı sıra onların türbanlı eşleri ve ufak yaştaki türbanlı bir kızla çevrelenmiştir. Aralarında “modern” giyimli ve başında örtü olmayan hiçbir kadın yoktur.

Atatürk’ün “Nutuk”taki ve “Gençliğe Hitabesi”ndeki uyarıları göz ardı edilmiştir; [ve acilen önlem alınmazsa Cumhuriyet[e ait bir şeyler adeta] etrafındaki kişilerde kaybolmuş ya da kaybolacak gibidir.²⁷⁷ Çalışmada, hem sivil hem de politik kimliği olan örtülü kadınlar bu kaybın oluşmasındaki öncü aktörler olarak işaretlenmiştir. Atatürk ve bu örtülü kadınlar, aynı tabloda yer alsalar da aslında bu tabloda bir türlü bir arada olamamış iki farklı dünyayı temsil etmektedirler. Bunun en belirgin göstergesi çalışmada kullanılan tekniktir. Sanatçının lentiküler tekniğe yer verdiği bu çalışması, “Üç Boyut + Zaman: Dünü, bugünü ve geleceği bir araya getiren

²⁷⁶ Nüvit, **a.g.e.**, s. 309

²⁷⁷ Fırat Demir, **The Contemporary Cultural Manifestations of the Kemalist Paranoid Style in Turkish Politics**, Yüksek Lisans Tezi, Sabancı Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018, s. 50

dört boyutlu vektör”²⁷⁸ şeklinde tanımlanan 4D serisine aittir. Kolajlarla farklı unsurlar - İslamcılar ve Atatürk -- farklı kaynaklardan kesip biçilip bir araya getirilmişler, daha doğrusu bu teknikle ayrıştırılmışlardır.²⁷⁹ Dolayısıyla farklılıkları vurgulanmıştır. Atatürk’ün başının etrafı [Bizans ve Batı sanatında kutsal figürleri diğer sıradan figürlerden ayıştıran] halemsi bir yaldızla donatılmıştır; böylece Atatürk kutsanmış, idealleştirilmiştir ve diğer figürler bu kutsal tablonun dışında bırakılmışlardır²⁸⁰ hatta laiklikle özdeşleşmiş bu kutsiyeti bozmaktadırlar. Atatürk vakur bir tavır içerisindeyken etrafındaki kadınlar hiç de oralı değildir: İslami kökenli liderlerin eşleri son derece neşelidir; çarşafli kadınlar zaten yüzleri gözlerine kadar kapalı olduğundan yüzlerindeki ifadeleri okumak imkansızdır; pembe başörtülü/türbanlı kız da gözleri sanatçı tarafından siyah bir kalın çizgiyle sansürlendiğinden izleyicisine o anki ruh haline dair büyük bir ipucu vermez. Atatürk(’ün Türkiye’si) İslamcılar arasında sıkışıp kalmıştır fakat kurtuluş yine Atatürk’ün yolunu takip etmekten geçmektedir: çalışmada Atatürk’ün tam da sağ altında yer alan ata binmiş silueti bunu gösterir.²⁸¹ Özetle, sanatçı örtülü kadınları politik İslam’la özdeşleştirmiştir ve Atatürk’ün ve Atatürk’ün sunduğu değerlerin karşısında olarak sunmuştur. Örtülü kadınlar laik ve modern bir Türkiye’yi değil de politik İslam’ın zaferle çıktığı İslamlaştırılmış bir Türkiye tablosunu vurgulamakta ve istemektedirler. Örtülü kadın kimliği, sadece politik olarak İslami partilere oy veren, onlar için savaşan ve laik değerlere karşı olan bir kadın kimliğine indirgenmiştir.

Memmed Erdener, örtünmeyi ele aldığı bir başka işi olan “Türban Gücü No1”de (2008) başörtülü/türbanlı kadınları dolaylı yoldan politik bir bağlama yerleştirerek bu kadınlara yakıştırılan kolektif kimlik algısına dair ipuçları verir. Sanatçı bunu yaparken ironik bir biçimde tek bir kadın figüre odaklanır ve eleştirel bir dil kullanır. İşteki görsel yalındır: eline boksör eldiveni takmış kolu kaslı “türbanlı” bir kız resmedilmiştir (**Görsel 73**). Bu kızın (sanatçının kastettiği) “gücünü” elindeki eldivenden aldığını söylemek ani

²⁷⁸ “2007’den Günümüze... 4D’ler (Lentiküler Çalışmalar)” **Bedri Baykam**, t.y., (Çevrimiçi) <http://www.bedribaykam.com/tr/galeri/2007den-gunumuze-4dler-lentikuler-calismalar>, 10 Eylül 2020

²⁷⁹ Demir, **a.g.e.**, s. 51

²⁸⁰ **a.y.**

²⁸¹ **a.e.**, s. 52

bir karar olacaktır çünkü kız ringe çıkmış bir boksör gibi sinirli ve öfkeli bir biçimde değil de son derece donuk bir yüz ifadesiyle tasvir edilmiştir. Hatta bir eylem içerisinde olmaktan ziyade bir poz vermiş gibidir. Belli ki bu güç saldırgan ve somut bir güçten ziyade temsili boyutta kalmış simgesel bir güçtür ki bu bağlamda gücün kaynağı boks eldiveninden ziyade kızın taktığı türbandır. Boks eldiveni ise türbanın “gücünü” öne çıkaran bir araç olmuştur. Öte yandan, bu gücün sanıldığı kadar da etkili olduğu söylenemez zira boks eldivenli kız bir genci değil de bir çocuğu andırır. Kız kitleler halinde başörtüsü/türban yasaklarına karşı toplu halde yürüyen ve protestolara katılan “ablaları” gibi değildir, yapayalnızdır. Fakat yine de izleyicisi için o politik kadınlardan biridir. Bu anlatım biçimi Türkiye’de tesettürlü kadın imgesinin zihinlerde yarattığı imgelemi tekrar eder: tek bir örtülü kadın ister çocuk ister genç olsun topluluklarla özdeşleştirilmektedir ve kitlelere ait bir gücü, İslam’ı, temsil etmektedir; (tesettüre karşı kesimden de) herhangi bir “saldırıda” bulunmayacaksa bile “saldırı” ihtimali göz önünde bulundurularak muamele görmüştür (ve/ya görmektedir).

Örtülü kadın imgesinin zihinlerde topluluklarla ya da kolektif kimlikle ilişkilendirilmesine değinen bir başka iş Neriman Polat’ın “Haşema Serisi” (2010) isimli foto enstalasyonudur (**Görsel 74**). Mahremiyet olgusunu farklı bakış açılarıyla işleyen çalışmaları bir araya getiren “Kolektif Mahrem” isimli sergi kapsamında sergilenen bu iş, ilk ortaya çıktığında Türkiye gündemini oldukça meşgul eden tesettür mayo ya da alternatif mayo olarak da bilinen “heşema”²⁸² giymiş kadın görsellerine odaklanır. Haşema özellikle popüler olmaya başladığı ilk yıllarda ne İslamcı ne de laik kesim tarafından kolayca kabul görmüştür. Sanatçı ise işinde her iki tarafın konuya dair hassasiyetlerini göz önünde bulundurarak haşema hakkındaki gündemlerine göndermeler yapmıştır.

²⁸² “Haşema” orijinalde seksenlerde erkek spor giyim ürünü üreten bir firmanın adıdır. Firma doksanlarda “alternatif mayolar” üretmeye başlamış ve tesettür mayolar marka farkı gözetilmeksizin firmanın adıyla anılmaya başlamıştır, bkz. “Hakkımızda,” **Haşema**, t.y., (Çevrimiçi) <https://www.hasema.com/hakkimizda>, 22 Ekim 2020

Haşemalar Müslüman kadın bedenini İslami kurallara göre örttüğü mantalitesiyle pazara sunulan tesettür mayolardır. Buna göre; haşema giyen tesettürlü kadınlar diğer kadınlar gibi havuz ve denizlerde rahatça yüzebilecekken İslami örtünme kurallarını da ihlal etmemiş olacaklardır. Haşema, ürünün olumlu yöndeki pazarlama taktiklerine rağmen hemen kabul görmemiş ve pratikte sayısız tartışma doğurmuştur. Birçok İslamcı ya da dindar kişi, kadınların haşema giyseler dahi erkeklerle bir arada yüzmelerinin caiz olmadığına dair fetvalar vermiş ya da haşema giyen kadınlar denizden çıktıktan sonra bu mayoların su çektiği için kadınların vücut hatlarını tekrardan ortaya çıkardığı gerekçesiyle haşemaları dinen uygun bulmamıştır.²⁸³ Laik kesimse modern bir yaşam tarzının en önemli alanlarından sayılan plaj ve havuzlardaki haşemalı kadınların varlığından rahatsız olmuştur. Ülkede git gide görünürlükleri artan örtülü kadınların bir de bu yerlerde var olmaya başlaması laik Türkiye imgesini bozan bir durum şeklinde yorumlanmıştır.²⁸⁴ Ayrıca bu yeni mayoların estetik olmadığı ve göz zevkini bozduğu²⁸⁵ gibi görüşler ortaya atılmıştır. Tüm bunlarla bağlantılı olarak haşemalı Müslüman kadın ve bikinili/mayolu laik kadın “karşıtlığı” yaratılmış; başı örtülü ve başı açık kadın ikiliğine yüklenen bütün politik ve sembolik anlamlar bu iki kadın imgesinde de sürdürülmüştür. Polat “Haşema Serisi’nde” bütün ilgili tartışma ve ikilemlere de değinmektedir.

Seri kapsamında sergi mekanındaki bir duvarda yer alan güneşli bir kumsal fotoğrafının üzerine haşemalı kadınların yer aldığı kolajlarla çalışılmış çeşitli fotoğraflar yerleştirilmiştir. Bunlardan “İki Kız” isimli çalışma yukarıda bahsedilen iki “farklı” kadın imgesini bir araya getirme şekli açısından oldukça ilgi çekicidir: sanatçı bikinili

²⁸³ Konuya dair tartışma örnekleri için bkz. “Kadınlar, tesettüre uygun kıyafetle (haşemayla) denize girebilirler mi?,” **Sorularla İslamiyet**, 29 Ağustos 2006, (Çevrimiçi) <https://sorularlailslamiyet.com/kadinlar-tesetture-uygun-kiyafetle-hasemayla-denize-girebilirler-mi>, 22 Ekim 2020; “Tesettürle İlgili Çeşitli Sorular,” **Dinimiz İslam**, t.y., (Çevrimiçi) <http://www.dinimizislam.com/detay.asp?Aid=1055>, 22 Ekim 2020

²⁸⁴ “ ‘Haşema, Türkiye’nin laik imajını zedeledi’,” **Milliyet**, 1 Eylül 2006, (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/gundem/hasema-turkiyenin-laik-imajini-zedeledi-257177>, 19 Eylül 2020

²⁸⁵ Ruken Kadioğlu, İdris Tiftikçi, “Site havuzuna haşema ile alınmama davasında genç kızın avukatlarından açıklama,” **Demirören Haber Ajansı**, 4 Aralık 2019, (Çevrimiçi) <https://www.dha.com.tr/yurt/site-havuzuna-hasema-ile-alinmama-davasinda-genc-kizin-avukatlarindan-aciklama/haber-1740774>, 22 Ekim 2020

bir modelin kafa kısmını kesip haşemalı bir modele, haşemalı bir modelin kafa kısmını kesip bikinili bir modele yerleştirmiştir (**Görsel 75**). Böylece, ideolojilerin önem atfettiği sembolik öğelerin değiş tokuşu ile plaj ve denizlere kadar sıçramış olan İslamcı ve haşemalıya karşı laik ve bikinili/mayolu kadın “zıtlığını” eleştirmiştir. Buna ek olarak Polat, kadın bedeni ve cinselliğinin başörtüsü tartışmalarının odak noktasında olduğuna vurgu yaparken kadın bedeninin mahrem-gizli oluşuna dair karşıt/çelişkili fikirlerin nasıl “kolektifleştirildiğini” de göstermiştir.²⁸⁶ İki kadının bir arada yer aldığı bu tabloda görsel ters yüz edilmişlik hariç herhangi bir gerilim ya da çatışma yaratılmamış olması ise sanatçının konuyu çok daha geniş bir çerçevede bir kadın meselesi olarak ele aldığını gösterir. Bu yönüyle Polat’ın bu işinde CANAN’ın “Emine, Mine”sine benzer bir şekilde feminist bir bakış açısı sunduğu söylenebilir.

Sanatçının seride yer alan “Adadaki Kız” ve “Havuz” isimli diğer iki çalışmasında sırasıyla ada ve havuzda bulunan tek bir haşemalı kadın imgesini devleştirerek sunması, bu kadınların ilgili mekanlardaki artan görünürlüklerine gönderme yaptığını düşündürür (**Görsel 76, 77**). Görsellerde ortaya çıkan tablolar durumun ironikliğine de atıfta bulunmaktadır: İslamcıların mahremiyet adına laiklerinse kendilerine ait modern bir alanı işgal ettiği gerekçesiyle varlıklarından hoşnut olmadıkları ve karşı çıktıkları haşemalı kadın imgesi, onlara inat çalışmaların tam da ortasına yerleştirilmiş ve ilgili mekanlarda adeta tek kişilik bir hakimiyet kurmuştur. Polat, “Günbatımı” “Koşan” ve “Optik”te ise yüzme ile ilişkilendirilmiş mekanlarda haşemalı tek bir kadın imgesini “çılgınca” çoğaltarak kadınların bu yerlerdeki hakimiyetini bir tür “işgale” çevirmiş ve böylece her iki ideolojinin sinir uçlarına daha sivri bir dille dokunmuştur (**Görsel 78, 79, 80**).

İpek Duben (1941) türbanlı kadın kimliğini kolektif değil de bireysel yönler öne çıkacak şekilde ele almıştır. Ataman’ın kullandığı türbanlı “öteki”ye kulak ve ses verme temasını “Onlar” (2015) isimli çok kanallı video enstalasyonunda daha güncel bir zaman

²⁸⁶ Hülya Arık, “Speaking of Women? Exploring Violence against Women through Political Discourses: A Case Study of Headscarf Debates in Turkey,” **e-cadernos CES**, No: 16, 2012, s. 26-27

diliminde gerçekleştirmiştir. Duben de bu bağlamda örtülü kadınların kişisel hikayelerini izleyicisi ile buluşturmuştur. Bu sefer örtülü kadınlar içlerinde farklı cinsiyet, sınıf ve etnik köken olan çok daha geniş bir popülasyonun içerisinde konumlandırılmıştır. “Öteki”ye aile içi şiddet kurbanları, Aleviler, Ermeniler, Kürtler, LGBTler, Yahudiler ve Zazalar da eklenmiştir; toplam yirmi dört birey çalışmaya dahil edilmiştir; “enstalasyon, her birinde üçer video perdesinin bulunduğu iki ayrı alan ile bunlardan bağımsız konumlandırılmış bir dizi projeksiyondan oluşmakta[dır].”²⁸⁷ Bireyler hem “ötekiyi” oluşturan kavramlar hakkında konuşurlar hem de kendi kimliklerine dair aktarımlarda bulunurlar. Ataman’ın kurgusuna benzer bir şekilde bu bireylerin hikayelerine kulak vermek için onlara ayrılan alanların önünde durmak gerekir. Buralardan uzaklaşınca sesler birbirine girer ve yine Türkiye’ye ait travmaların bir kataloğu ortaya serilir.

Sanatçı, Batılıların kendileri için “öteki” olan Türkler hakkındaki görüşlerini dile getirdiği “What is A Turk” (Türk Nedir?) (2003-2004) isimli kartpostallardan ve bir videodan projesinin bir tür içe bakan/içkin versiyonu sayılabilecek, “ ‘ötekinin ötekisi’ni tanımlamayı amaçl[ayan],”²⁸⁸ “Onlar” enstalasyonunun Türk ve Kürt olmak üzere farklı etnik kökenlerden gelen biri modacı diğeri editör ve yazar olan iki türbanlı kadını da dahil etmiştir (**Görsel 81, 82**). Bu yaklaşımıyla Ataman’ın sanat alanında eksikliğini giderdiği örtülü kadınlara dair öznel ve ilk elden bilgi aktarma durumunu yinelemiştir. Duben, örtülü kadınları işine dahil ederek çalışma esnasında bir yenilik yaşadığı ve öğretici bir sürece dahil olduğu fikrini İslami örtünme hakkındaki akademik çalışmalarıyla da bilinen sosyolog Nilüfer Göle ile yaptığı bir röportajda akademisyenin sorduğu soruya verdiği cevapla tasdik etmiştir.²⁸⁹ Sanatçı bu tercihinde başörtüsü/türban meselesinin normalleşme sürecinden de etkilendiğini dile getirmiştir.²⁹⁰ Duben’in çalışma esnasında kullandığı dil de göz önünde bulundurulduğunda, ortaya çıkan üretim

²⁸⁷ Vasıf Kortun, “Önsöz,” **Onlar** (Online Yayın), Haz. Seda Ateş, İstanbul, SALT-Garanti Kültür A.Ş., 2016, s. 4, (Çevrimiçi) <https://saltonline.org/media/files/ipek-duben-onlar-scrd.pdf>, 1 Ekim 2020

²⁸⁸ İpek Duben, “Onlar Hakkında,” **Onlar** (Online Yayın), Haz. Seda Ateş, İstanbul, SALT-Garanti Kültür A.Ş., 2016, s. 9

²⁸⁹ Nilüfer Göle, İpek Duben, “Onlar Sergisi Üzerine Konuşmalar,” **Onlar** (Online Yayın), Haz. Seda Ateş, İstanbul, SALT-Garanti Kültür A.Ş., 2016, s. 15

²⁹⁰ a.y.

aracılığıyla sanatçının kendisiyle yüzleşerek “öteki” ile politik kaygılar olmaksızın samimi bir diyalog içerisinde bulunduğu söylenebilir.

Çalışmada İslami örtünme konusu şekle ve kurallara dayalı temellerden bağımsız bir biçimde kendine yer edinmiştir. Yıllarca yapılan etiketlemeler etiketlenenler tarafından özgürce ifşa edilmiştir. Türbanlı kadınlar bir tip olarak değil de birey olarak sorunları hakkında konuşabilmişlerdir. Sanatçının da belirttiği gibi örtünmenin kamusal alanda normalleşmeye başlaması ile gelen esneklik ve kaynaşma durumunun bunda etkisi büyüktür. Yine buna paralel olarak “Onlar”da Ataman’ın videosundaki örtülü Müslüman kadın kimliğinin ifade ettiği değerlerin dönüşüme uğradığı görülür. Bir bakıma, Türkiye’deki koşullara bağlı olarak tekrar tekrar üretilen performatif kimlikler de kendini ele vermiştir.

“Onlar”ın türbanlı Müslüman kadına dair açığa çıkardığı önemli bir nokta ise bu kadınların hem kendi çevrelerinde hem de laik kesimce mahrem alana itilerek yaşadıkları “ötekileştirmelerdir.” Konuşmacılardan bir kadın, taciz gibi güncel bir konuya dair yaptığı yorumların ardından [Müslüman] kesimce “İslamcı feminist” olarak etiketlendiğini, [laik] kesim tarafından da başındaki örtüden dolayı ataerkil sistemin bir parçası olmakla suçlanarak bu meselelere dair söz söyleme hakkının elinden alındığını dile getirir.²⁹¹ Yine aynı kadın,

“... muhafazakâr aile sadece kadına ihale edilmiş durumda! ... Bu tamamen en başta, yani bireyselliği, modern düşüncüyü vesaireyi geçtim, Resulullah’ın sünnetine aykırı bir şey; Peygamber Efendimiz kendi hanelerinde kadınlara böyle bir yük yüklemiş değildi İslami perspektiften konuşuyorsak Hazreti Ayşe’dir. Hazreti Ayşe, yeri gelip kumandan olup birliklerin başına geçmiştir, yeri gelmiştir fetva vermiştir, bu böyle olmaz demiştir, düzeltmiştir. Yani geride duracak, kadın aileyi yönetecek, evinde duracak, çocuk bakacak... Bu tarz bir yapı İslam’ın hiçbir yerinde, ne Kur’an-ı Kerim’de yazmakta ne de bir sünnetin üzerinde olmaktadır. Şimdi bu nereden çıkıyor?”²⁹²

şeklindeki ifadeleriyle İslamcı bakış açısını eleştirir. Eleştirinin referans noktasının peygamberin kendisi ve aile etrafındaki kişilere dayanması, İslami kimliğe ve örtünme meselesine dair sosyolojik çalışmalarda da sıkça dile getirilen İslamcılık bağlamında

²⁹¹ “Anlatılar,” **Onlar** (Online Yayın), Haz. Seda Ateş, İstanbul, SALT-Garanti Kültür A.Ş., 2016, s. 43

²⁹² a.e., s. 42-43

İslami kimlik ve cemaat olgusunun inşasında Asr-ı Saadet’e gönderme yapma durumunun hala güncelliğini koruduğunu gösterir. Bundan hareketle çalışmanın interdisipliner bir yönünün de olduğu söylenebilir.

Son tahlilde Duben “öteki” ile yaşadığı tanışma deneyimine izleyicisini de ortak ederek toplumsal ve kültürel bir farkındalık yaratmak ister. Örtünme meselesi de bu çabadan beslenerek işe dahil edildiği için “öteki”nin ötekileştirilmeden, olduğu gibi, belki de sanatçının da deyimi ile bir “psikoterapi” sürecindeymiş gibi politik manada doğru olma kaygısı taşımadan²⁹³ kendini “karşı” tarafa sunması işin özgün yönlerindendir. “Öteki” kendini “karşı” tarafa açarken “karşı” taraf için de bir kabullenme sürecinin yolu açılmış olur.

İnci Eviner (1956) “Beuys Yeraltında” (Beuys Underground) (2017) isimli video çalışmasında başörtüsü/türban tartışmasını daha geniş bir bağlama oturtarak çözüme kavuşturulması gereken bir mesele olarak ele alır. Buradaki çözüme kavuşma ise teknik manada kamusal alanda örtünmeye izin verilmesi anlamına gelmez ki, zaten o dönemde bu çoktan gerçekleşmiştir. Sanatçının işaret ettiği şey somut çözümlerin de ötesindedir. Eviner, çalışması ile 13. Sharjah Bienali Ödülü’nü alan sanatçılardan biri olmuştur.²⁹⁴ Videoda türban meselesi, iyileşmeyi bekleyen sanatsal, politik ve sosyolojik diğer meselelerden sadece bir tanesidir. Eviner, bu meseleleri yarattığı görsel bir distopyaya yerleştirmiştir. İyileşmek için de “I Like America and America Likes Me” (1974) “performansında iyileşme, ilişki kurma ve kendi var oluşunu baştan yazma meselelerine eğil[en]” Joseph Beuys anılır²⁹⁵ ve adeta ondan medet umulur. Meseleler videoda ufkun altı ve üstü olmak üzere ikiye ayrılmış farklı mekanlarda çözümlenmeye ve çözülmeye çalışılır (**Görsel 83**). İşteki imgelerin hangi meselelerle ilişkilendirildiği beyaz dikedörtgenler içerisine yazılmış ifadelerden yani bir nevi “etiketlerden” anlaşılır.

²⁹³ Göle, Duben, **a.g.e.**, s.15

²⁹⁴ “Sharjah Biennial 13 Prize Winners Announced,” **Sharjah Art Foundation**, t.y., (Çevrimiçi) <http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/news/sharjah-biennial-13-prize-winners-announced>, 12 Mart 2021

²⁹⁵ Fisun Yalçınkaya, “Karakterlerim yer altında” (İnci Eviner ile Röportaj), **Milliyet**, 16 Mart 2017, (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/gundem/karakterlerim-yer-altinda-2414390>, 21 Eylül 2020

Böylece, “... etiketler de işin içine girince, imgeler ve onlara yüklediğimiz anlamlar ve kelimeler, referanslarla ilgili, okunanla görünen arasındaki gerilimi yansıtır ve bu da bir çatışmayı açığa çıkarır ... [bir bakıma] fikirler aksiyon içinde evrilir”.²⁹⁶

Sanatçının fiziksel devinime soktuğu fikirlerden olan örtünme meselesi, “matter of turban” (türban meselesi) etiketiyle yer altında yer alır. Etiketın üzerinde takım elbise giymiş genç bir adam ile pardösü giymiş ve türban takmış genç bir kadın karşı karşıya konumlandırılmıştır. Kadın elinde erkeğe hizmet ediyormuşçasına hafifçe bedeni öne eğik olacak şekilde bir tepsi tutar, ellerini beline koymuş sinirli erkek tepsiye bir ayağı ile tekme atarak tepsiyi yere düşürür ve kadın ellerini yüzüne götürür. Çift, olay bittikten sonra yok olur fakat saniyeler içinde tekrardan var olur, bir döngü yaratılır ve bu döngü sürüp gider. Örtünme meselesinin bu biçimde ele alınışı konuyu şüphesiz eril tahakküm ile bağdaştırmaktadır.

Öte yandan, “matter of turban”ı sadece erkek eliyle zorla örtülerek pasifize edilen kadın düşüncesine bir gönderme olarak algılayıp konuya bu kadar sonuç odaklı bir bakış açısıyla da yaklaşmamak gerekir. Zira, aynı çift yer altında “just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?” (günümüz evlerini/ailelerini bu denli farklı, bu denli çekici kılan şey nedir ki?) meselesiyle de “boğuşurken” görülür. Bunun bir “tesadüf” olup olmadığı sorulması gereken bir sorudur. Eğer bir tesadüf değilse örtünme konusunun çok daha farklı bağlamlarla ilişkilendirildiği savı sunulabilir. Bu çift, evleri ya da aileleri söz konusu olduğunda çocuklarını ve birbirlerini “delicesine” seven bir ailenin üyeleri olarak karşımıza çıkmıştır. “Matter of turban”da örtülü kadına yönelik şiddet, çocuklara yöneltilen aşırı bir sevgiye (ve belki de böylece şiddetin bir başka boyutuna), dönüşmüştür. Burada da bir döngü devam etmektedir yani değişen pek bir şey yoktur. Ama türban kavramı, bir önceki bağlamından farklı bir biçimde anlam kazanmıştır. “Günümüz evlerine/ailesine” atıf yaparken sanatçının herhangi başka bir kadın imgesine de başvurması olasıyken bu tür bir tercih, konuyu İslamlaştırılmaya ya

²⁹⁶ Evrim Altuğ, “15 Temmuz’dan sonra olup biteni Yeraltındaki Beuys ile okuyabilmek” (İnci Eviner ile Röportaj), **Art Unlimited**, t.y., (Çevrimiçi) <https://www.unlimiteddrag.com/post/yeraltindaki-beuys>, 21 Eylül 2020

da muhafazakarlaştırılmaya çalışılan aile/toplum yapısıyla da ilişkilendirmektedir ve böylece sanatçı İslami kökenli siyasi iradeye de göndermeler yapmaktadır. Nitekim, Eviner bu işi 15 Temmuz 2016 darbe girişiminin arkasından olup biteni anlamakta güçlük çekmesi üzerine ürettiğini belirtir.²⁹⁷ Sanatçı videosuyla “belirsiz bir gelecekle silinmiş bir geçmişin tam arasında kaldığımız bir şimdiki zaman[la]”²⁹⁸ ilişki kurar.

Aslında yukarıda da belirtildiği gibi 2016 yılında Türkiye’de başörtüsü/turban meselesi çoktan hallolmuştur çünkü örtülü kadınlar kabaca eğitim-öğretim mekanları ve resmi daireler diye tabir edilebilecek kamusal alanlarda öncesinde uygulanan yasaklar ya da yaptırımlar olmaksızın var olabilmektedir. Diğer taraftan, dönemin İslami kökenli siyasilerinin bir kısmı başörtüsü/turban meselesinin geçmişte yarattığı toplumsal travmayı hala gündemde tutmaya ve böylece siyasi rant elde edilmeye çalışmaktadır. Laik kesimden de konunun sıkıntılı geçmişine rağmen ayrıştırıcı tavırlarını sürdüren siyasiler mevcuttur. Böylece her iki tarafın siyasi kanadının tavırları toplum tabanına da yansımakta ve konuya dair toplumsal gerilim bir şekilde devam etmektedir. Bütün bunlara bakılınca da sanatçının distopyasında “matter of turban” a yer vermesi konuyu salt “eril şiddet” ve “baskı” gibi klasik okumalar üzerinden sorgulamadığını gösterir. İslami ile laik kesimin karşı karşıya geldiği Atatürk Kültür Merkezi (AKM) gibi meselelerin de yeraltında devinim içinde olduğu dikkate alınırsa ne demek istendiği daha net anlaşılacaktır.

Aslı Çavuşoğlu (1982), “Eşit Değildir” (2018) adlı çalışmasında yer alan “Başörtülü Eşit Değildir Kapalı” isimli kağıt üzerine mürekkep çiziminde Türkiye’nin İslamcı ve laik kesiminin kadın tesettürü ve bilhassa başörtüsü/turban konusunda yaşadığı tartışmalara son derece minimalist ve bir o kadar da kapsamlı bir biçimde eleştiri getirmektedir. Sanatçı işinde farklı cinsten kağıtları restorasyon tekniği ile bir araya getirerek bayrağı anımsatan yeni bir imge yaratmıştır; merkezden geçen bir çizgi

²⁹⁷ a.e.

²⁹⁸ Evrim Altuğ, “Niyetim, orada ‘ziyaretçi’ olmamak” (İnci Eviner ile Röportaj), **SAHA**, t.y. , (Çevrimiçi) http://www.saha.org.tr/docs/SAHA_Yaz%C4%B1_Dizisi_%C4%B0nci_Eviner_EA.pdf, 21 Eylül 2020

ile ikiye bölünmüş olan “bayrağın” sol ve sağ tarafına mürekkep ile birer kelime yazmış ve kağıtların birleşme çizgisi tam ortada bulunan eşittir işaretini kesmiştir²⁹⁹ (**Görsel 84**). Böylece, somut düzlemde eşitsizlikler oluşturulmuş ve izleyici sözde “eşit olmayan” bu kelimelerin “farklılık” nedenlerine dair düşünmeye davet edilmiştir.

Çavuşoğlu’nun karşı karşıya getirdiği ve “eşitliklerini” bozduğu kelimeler aslında Türkiye’de kendisini İslamcı veya laik olarak tanımlamayan herhangi biri için hemen hemen aynı anlamı ifade etmektedir. Fakat bu sözcükler Türkiye’nin kutuplaşmasında rol oynayan İslamcı ve laik ideolojinin taraftarlarının bilinçli tercihleri sayesinde “farklılaşmaktadır.” “Başörtülü Eşit Değildir Kapalı” isimli örnekteki “eşitsizlik” eğer ki, siyasal jargona hakim değilse yıllarca başörtüsü/turban takmış (veya takmamış) bir kişi tarafından dahi anlaşılamayacak kadar inceliklidir. “Kapalı” kelimesi, kadının örtünmesiyle alakalı bir bağlamda kullanıldığında İslamcı bir kişi, özellikle bir kadın için son derece negatif bir anlama sahip olabilir. “Kapalı” kelimesinin zıttı “açıktır;” eğer kadın tesettürü için “(baş)örtülü” yerine “kapalı” kelimesi kullanılıyorsa bu bedensel, zihinsel ve toplumsal olarak kendini bir şeylere “kapatmak” ve kendini kısıtlamak anlamına gelecektir.³⁰⁰ Bu düşünce paralelinde, İslamcı kesim “kapalı” kelimesini tercih etmez. Laik kesim ise aynı mantıkla bu düşünceyi teyit etme maksadıyla “kapalı” kelimesini kullanır çünkü örtülü bir kadın bu kesime göre bedenini ve zihnini birçok şeye “kapatmış” ve kendini her manada izole etmiş, yok olmuştur; “açık” bir kadın da bu olguların tam tersini ifade etmektedir. “Örtülü kadınların ‘kapalı’ olarak nitelendirilmesinin tarihi[nin tahminen] en fazla yüzyıl” olması³⁰¹ ise tesettür kavramının geçirdiği anlamsal ve ideolojik evrime dair önemli bir ipucu sağlar ve düşünce düzleminde yaratılan “eşitsizliklere” gönderme yapar.

²⁹⁹Yavuz Parlar, Aslı Çavuşoğlu, “Eşit Değildir,” Aslı Çavuşoğlu, t.y., (Çevrimiçi) <http://aslicavusoglu.info/2018/not-equal-to/nggallery/image/1pb100005/>, 17 Ekim 2020

³⁰⁰ Konuyla ilgili detaylı bir tartışma için bkz. Cihan Aktaş, “Kapalı olmak-Açık Olmak,” **Eksik Olan Artık Başka Bir Şey: İslamcılık**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2014

³⁰¹ Yukarıda ifade edilen zaman dilimi yazarın bir çıkarımıdır; gerekçeleri için bkz. Aktaş, “Kapalı olmak-Açık Olmak,” s. 185

Bütün bunlara rağmen, Çavuşoğlu'nun işi İslamcı ve laik kesime karşı politik fakat “eşit(likçi)” bir tavır sergiler. Sanatçı, kullandığı görsel dilde bir taraf olmaktan kaçınmıştır.³⁰² İdeolojik çatışma unsuru olan kelime ve cümlelere dair yaptığı tek müdahale, renklere dahi hiçbir simgesel değer katmadan, onları çırılçıplak bir biçimde bir araya getirmek olmuştur. Hatta kağıtları çalışmaya dahil ederken kullandığı teknik de bir tür “melezleme” olduğundan yapmaya çalıştığı şeye olumlu anlamlar dahi yüklenebilir. Fakat kelimelerin gücü ve geçmişi bütün bu çabayı alt üst edecek ve durumu ironikleştirecek niteliktedir; tıpkı her iki ideolojinin taraftarlarının birbirlerini ötekileştirmek için yıllarca aynı ya da benzer stratejileri kullandıklarında olanlar gibi.

3.3.2. Türbanı Batı Bağlamında Ele Alan Üretimler

Bu kısımdaki çalışmaları incelemeye başlamadan önce şunu belirtmek gerekir: Batı’da kadınların geleneksel manada taktıkları başörtüsü ile İslami bir bilinç neticesinde benimsedikleri başörtüsünü ayırt etmede farklı kelimeler kullanılmamaktadır. Fakat yine de tıpkı Türkiye’de olduğu gibi örtünme meselesi söz konusu olduğunda kelimeler dahi siyasi anlamlara sahiptir. Medya ve örtünme taraftarları ya da aleyhtarları bu kelimelerin kullanımında çeşitli tercihler sergilemektedir. Mesela; Fransa’da Müslüman kadınlar taktıkları örtüye “hijab” adını verirken kelimenin Fransızcası “foulard” olarak geçmektedir; medya ise tartışmayı ele alırken [Türkçe anlamı peçe olan ve radikal İslam’ı temsil ettiği düşünülen] “voile”³⁰³ kelimesini tercih etmektedir; ülkede yıllar süren başörtüsü tartışmaları ise “affaires des foulards” olarak ifade edilmektedir. Çarşaf ve geleneksel başörtüsü ile bağdaştırılan Doğu, İslamiyet, terör, göçmenlik, yerel olana entegre olamamışlık ve dolayısıyla ötekilik kavramları da kadınların İslami bir bilinç neticesinde taktıkları başörtüsü ile özdeşleştirilmiştir. Bu tip örtünmeninse birden fazla versiyonu mevcuttur. Örneğin; kimi kadınlar şallarını başlarına çeşitli şekilde dolamaktadırlar kimi kadınlar Türkiye’de türban olarak da anılan başörtüsü şeklini tercih etmektedirler kimi kadınlarsa burka ve nikap gibi tesettür unsurlarını benimsemektedirler. Bu kısımda incelenecek iki

³⁰² Parlar, Çavuşoğlu, a.g.e.

³⁰³ Scott, a.g.e., s. 16

üretimden ikincisinde türban formu birebir kullanılmamasına rağmen örtünmenin geleneksellik bağlamı dışında ele alındığı görülmüştür ve bu yüzden üretim bu kategoriye dahil edilmiştir.

Bu kısımda tartışılacak ilk çalışma Burhan Kum'un "Deniz Seviyesi Altındaki Hollanda Manzarası (POLDER)" (2004) isimli tuval üzerine yağlı boya resmidir. Sanatçı türbanlı kadın imgesine başvurarak Avrupa'nın Müslüman göçmenlere dair sahip olduğu kaygı ve korkularına değinmiştir. "POLDER," Türkiyeli sanatçının "ikinci vatani" olarak tanımladığı Hollanda'ya gittiği bir dönemin ardından ülkedeki İslam ve türbanlı Müslüman (göçmen) kadınlar hakkındaki algı ve tavırlara dair yaptığı gözlemleri ile bağlantılı bir çalışmadır.³⁰⁴ Günümüzde Hollanda'da (göçmen) Müslüman kadınların örtünmesine dair tartışmalar daha çok burka ve nikap üzerine yoğunlaşmaktadır. Ülkede başörtüsünün kullanımına dair bir yasak bulunmamakla birlikte üst düzey devlet memurlarının başörtüsü takması uygulamada tercih edilmez. 2019 yılında ise burka ve nikap ile bulunmak hem kamusal binalarda hem de kamusal taşıma araçlarında kanunla yasaklanmıştır. Yasağın çıkmasına dair ilk öneri 2005 yılında göçmen karşıtı Hollandalı siyasetçi Geert Wilders'ten gelirken politik figürün bu hareketi başörtüsü, nikap, burka, cinsiyet eşitliği, İslam'ın Hollanda sınırlarının dışına ait oluşu fikri ve terör zamanında yüzün açık kalması gerekliliği gibi ülkenin üzerine düşündüğü konularla da bağlantılıdır.³⁰⁵ Kum'un çalışması ise zamanlama olarak tam da bu tür tartışmaların arifesine denk gelmektedir. Sanatçı, yönetmen Theo van Gogh'un henüz öldürülmemiş olduğu dönemde ülkeyi ziyaretinde sokaklarda türbanlı kızların sayıca arttığını gözlemlediğini, 11 Eylül saldırılarının ardından gelişen olaylar neticesinde Hollanda basınının da İslamofobiyi körüklediğini ve Müslümanların duruşlarının radikalleştiğini belirtmiş, hatta "Amsterdam'da türbanın çevreye korku salan bir güç olduğunu da keşfettim. Hollandalılar, daha önceleri başörtü taktıkları için

³⁰⁴ Burhan Kum, **Suret: 14 Nisan-14 Mayıs 2005** (Sergi Kataloğu), Çev. Burhan Kum, Dorothy Jean Moore, İstanbul, Artı Sanat Üretim Hizmetleri, 2005

³⁰⁵ Anna C. Korteweg, **The Headscarf Debates: Conflicts of National Belonging**, California, Stanford University Press, 2014, s. 97

hor görüp alay ettikleri Türk kızlarına, şimdi o kızlar türban taktığı için, ürkerek yol veriyorlardı” diye eklemiştir.³⁰⁶

Ülkede İslami kimliğin simgesi olan türban sadece terör ile bağdaştırılmaz. Örtünme meselesi Hollanda’da da Fransa örneğine benzer bir şekilde göçmenlik konusu ile de ilintilidir. Hollanda’da sonradan Müslüman olanlar hariç başörtüsü/türban takan kadınlar genellikle göçmen olup Müslüman Faslı ve Türk ailelere mensupturlar. Bu aileler ise çoğunlukla 1960 ve 1970’li yıllarda ülkeye misafir işçi olarak gelmiştir ve zamanla göçmenlerin taktığı başörtüsü, nikap ve burka Hollanda kültürünün reddi olarak algılanmaya başlanmıştır.³⁰⁷ Kum’un çalışmasının başlığı da bu gerçekliğe, Müslüman göçmenlerin Hollanda’da “öteki” olarak algılanması ve sınıfsal olarak “aşağı” şeklinde görülmesine vurgu yapmaktadır. Kelime olarak “denizin bir bölümünün tepelerle çevrilip, daha sonra deniz suyunun dışarıya pompalanmasıyla, tarım amacı için elde edilen, deniz seviyesi altındaki ova” anlamına gelen Polder “alt tabaka köylülerin yaşadığı tipik Hollanda manzarasıdır.”³⁰⁸ Bu noktada bu ovanın “Hollanda manzarasına sonradan katılmış ve deniz seviyesinin altında olması, Müslümanların Hollanda’ya sonradan gelmiş olmaları ve toplumun alt tabakasını oluşturmaları ile koşutluk gösterir.”³⁰⁹

Resimde “Polder”in bir parçası olan, başlarına birbirinden farklı eşarpları ayrı biçimlerde bağlamış, çeşitli suretlerde ve değişik yüz ifadesine sahip altı tane Müslüman (göçmen) kadının portresi yan yana durmaktadır (**Görsel 85**). Dikkati çeken ilk şey kadınların yüz ifadeleridir. Normalde tevazu, haram olan bakışlardan sakınma ve dişiliği vurgulamaktan kaçınma gibi kavramlarla bağdaştırılan ve bunlarla ilişkili belirli davranış kodlarını gerektiren İslami başörtüsü burada çağrıştırdığı bütün bu kavramlara zıt bir biçimde adeta kışkırtıcı, erotik ve dişiliğin vurgulandığı yüz ifadeleriyle bir araya getirilmiştir. Resimde ağzına sokulan başparmağı emerken haz alan birinci kadının

³⁰⁶ Kum, **a.g.e.**

³⁰⁷ Korteweg, **a.g.e.** s. 98

³⁰⁸ Kum, **a.g.e.**

³⁰⁹ **a.e.**

portresi oral seksi çağrıştırırken diğer portrelerdeki kadınlar yine ya kocaman açtıkları kırmızı rujlu dudakları, ya ağızlarından çıkardıkları dilleri ya da yine rujlu dudaklarını vurgulayacak şekilde yaptıkları mimiklerle İslami kodları alt üst etmektedirler. Böylece bu kadınlar türbanları ile İslami kodlara göre hem kendilerini bakışlarından sakındıkları hem de kendi bakışlarını kaçırdıkları karşı cinse adeta “bana bak, beni arzula ve ben de arzu sahibiyim” demektedirler. Yüzlerindeki makyaj ise yine İslami kodlara göre dikkat çekici sayılmakta ve bu yüzden birçok Müslüman kişi tarafından pek de hoş karşılanmamaktadır. Kadınlar bu halleri ile bir tür başkaldırı içerisindeyler. Öte yandan, portrelerde ağız vurgulanışı sanatçının ifadesiyle “kadınlara yönelik cinsel şiddetin ve aşağılanmanın pornografik bir izdüşümü” şeklinde tanımlanmaktadır ki, sanatçı bu resmi “aşağılanmaya karşı direnen angry young woman” (öfkeli genç kadın) için yaptığını belirtmiştir.³¹⁰ Ayrıca türbanı “erkeklerin kadınlardan talep ettiği bir giyim eşyası” yani cinsiyetçi bir baskı unsuru olarak gören sanatçı, bu resmi aynı zamanda kadınların “kendisinden kadınlığını gizlemesini talep eden, cinsel şiddete karşı direnmesi için de yaptı[ğın]ı”³¹¹ eklemiştir. Sanatçının bu son ifadesi Hollanda bağlamında da son derece anlamlıdır. Nitekim Türkiye örneğinde olduğu gibi Hollanda’da da İslami örtünmeye karşıt olanlar burka, nikap ve başörtüsünü erkeklerin kadınlara bir tür dayatması, cinsiyet ayrımcılığı, bir baskı unsuru ve geriliğin sembolü şeklinde görmektedirler.

Berlin’de yaşayan ve üretim yapan Türk sanatçı Esra Ersen’in (1970) “Parachutist in Third Floor, Birds in Laundry” (Paraşütçü Üçüncü Katta, Kuşlar Çamaşırhanede) (2005) isimli video enstalasyonu, Avrupa ve İslami örtünme meselesine temelde göçmenlik ana teması ile değinen bir iştir. İsveç’in Malmö kentinde yaşayan göçmenlerin ülkeye dair izlenimlerini ve gelecek için hayallerini anlattıkları iş, İsveç’te göçlerden ötürü nüfusun gelecekte İsveçlilerin azınlıkta kalacağı tezini referans alan “In 2052 Malmö will no longer be Swedish” (2052’de Malmö Artık İsveçli Olmayacak)

³¹⁰ Kum, a.g.e.

³¹¹ a.e.

projesi kapsamında gerçekleştirilmiştir.³¹² “Proje başlığındaki provokatif ifade aslında demografi uzmanları tarafından hazırlanmış raporlara dayan[maktadır]” ve gerçeklerle yüzleşerek “milliyetçi ve ırkçı kapanmalara başvurmak yerine kültürel farklılıkların yan yana yaşanabileceği bir toplum tasavvurunun oluşturulmaya çalışılmasını savun[maktadır].”³¹³ Sanatçı üç kanallı videosunu çekmek için konuk olduğu proje kapsamında iki yıllık bir araştırmaya girişmiş ve Malmö’nün Holma mahallesine odaklanmıştır.³¹⁴ Bu mahalle “altmışlı yıllardan itibaren işçi sınıfı ailelerine daha konforlu bir yaşam ortamı hazırlamak amacıyla ülke çapında girişilen sosyal konut projesinin ... Rosengard isimli bölgesinde” bulunmaktadır “fakat yıllar içerisinde İsveçli aileler kent merkezine doğru bir geçiş yaşamışlar ve [buradaki] boşalan konutlara ... İsveç’e iltica eden göçmenler yerleştirilmeye başlanmış[tır].”³¹⁵

Tezin konusunu ilgilendiren kısım video enstalasyonun simultane bir biçimde gösterilen ikinci ve üçüncü kanallarında yer almaktadır. Fakat her üç kanal birbiriyle bağlantılı olduğu için ilk kanaldan da kısaca bahsetmek faydalı olacaktır. Burada göçmen kökenli İsveçli iki genç kız yaşadıkları apartmanın koridorlarında yer alan ve bir bahçıvan tarafından orada yaşayan kişilerin hayat hikayelerini dinledikten sonra yapılan fakat son kerte İsveç doğasını anımsatan pastoral nitelikli resimleri gösterip onlar hakkında konuşmaktadırlar³¹⁶ (**Görsel 86**). İkinci kanalda bu konutlarda yaşayan ve farklı coğrafyalardan gelen göçmenler sıra ile İsveç’e dair tecrübelerini ve hayallerini paylaşıırken üçüncü kanalda bir ressam kadın, göçmenlerin anlatılarına uygun resimler yapmaktadır (**Görsel 87**). Ersen, bu ikinci resimleme sürecini “göçmen kiracıların geçmişten çok geleceklerine yönelik beklentilerine, vizyonlarına ifade kazandırmak üzere” proje kapsamında anlaşılan “toplu konut dairesinde temizlikçi olarak çalışan ama bir şekilde yan iş olarak bölgedeki konutlarda dekoratif resimler yapan” bir ressam ile

³¹² “Parachutist in Third Floor, Birds in Laundry,” **Esra Ersen**, t.y., (Çevrimiçi) <https://esraersen.jimdofree.com/work/parachutist-in-third-floor-birds-in-laundry/>, 9 Mart 2020. Sözü geçen proje 2002 ve 2005 yılları arasında Rosseum ve NIFCA işbirliği ile gerçekleşmiştir.

³¹³ Erden Kosova, **Esra Ersen: Yüz Yüze: Face to Face**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 102-103

³¹⁴ **a.e.**, s. 103

³¹⁵ **a.y.**

³¹⁶ **a.e.**, s. 104

yürütmüştür.³¹⁷ İkinci kanalda konuşan Orta Doğu kökenli başörtülü göçmen genç kadın ve kullandığı ifadelerin video enstalasyonla ilişkisi bu çalışma kapsamında incelenecektir.

Kadının ifadeleri ele alınmadan önce İsveç'te başörtüsüne/türebana ve çağrıştırdıklarına dair bakış açısından söz edilmelidir. Diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi İsveç'te de başörtüsü Müslüman göçmenlere özgü dini bir sembol ve “öteki” yani yerel olmayanı ve göçmen olanı temsil eden bir unsur olarak görülmektedir. Yine başörtüsü, kadının ezilmesinin bir göstergesi şeklinde de yorumlanmaktadır. Ülkede başörtüsüne olan tepkiler de farklı biçimlerde seyretnmektedir. Örneğin; 2015 yılında Burlöv'de kültürel çeşitliliği yansıtmayı için yaptırılan ve birkaç portrenin yer aldığı bir duvar resmindeki başörtülü kadın portresi ile ilgili bir müddet sonra şikayetler gelmiş ve işin olduğu mekanın seküler bir yapıyı temsil ettiği düşüncesiyle resimdeki başörtüsü saça dönüştürülmüştür.³¹⁸ Öte yandan, başörtüsüne dair tutum Fransa'nın aksine ülke geneline yayılmamakla birlikte bazı yerel belediyeler başörtüsü yasağı uygulamaktadır. 2019'da Malmö'nün yakınlarındaki Staffanstorpe bölgesinde “entegrasyon planı” kapsamında “kadınların cinselleştirilmesi” şeklinde yorumlanan her türlü başörtüsünü takmak on üç yaşından küçük okul öğrencilerine yasaklanmıştır.³¹⁹ Benzer bir yasak 2019 yılında Skurup şehrinde gündeme gelmiş ve ardından kaldırılmıştır.³²⁰

Ersen'in işinde konuşan başörtülü ikinci nesil göçmen kadın, yaşadığı ülkede örtüsünün çağrıştırdığı bütün bu konulardan bağımsız olarak yeni bir kimlik inşası gayretindedir. İsveç hakkında yaptığı yorumlar diğer göçmenlerinkine kıyasla son derece olumludur. Genç kadın İsveç'te doğup büyüdüğünü, eğitim aldığını, çevresindeki herkesin İsveçli olduğunu ve kendisini İsveç'e entegre hissettiğini söyler. Ayrıca, İsveç'te kendisini özgür hissettiğini ve ülkede kimsenin giyim kuşamına karışılmadığını

³¹⁷ a.e., s. 104-105

³¹⁸ Linda Fridh, Gösta Backlund, “Burlövs center lät måla över slöjan till hår,” **SVT Nyheter**, November 29th 2015, (Çevrimiçi) <https://www.svt.se/nyheter/lokalt/skane/burlövs-center-lat-mala-over-slojan-till-har>, 9 Mart 2020

³¹⁹ “Swedish town bans Islamic headscarf in primary schools,” **The Local**, May 30th 2019, (Çevrimiçi) <https://www.thelocal.se/20190530/sweden-town-bans-islamic-headscarf-in-primary-schools>, 9 Mart 2020

³²⁰ “Sweden's schoolchildren allowed to wear headscarves,” **eurotopics.net**, February 19th 2020, (Çevrimiçi) <https://www.eurotopics.net/en/235564/sweden-s-schoolchildren-allowed-to-wear-headscarves>, 12 Mart 2021

dile getirerek ileride kriminal polis olup devlete yardım etmek istediğini belirtir³²¹ **(Görsel 88)**. İzleyici için bu tablo son derece şaşırtıcıdır. Gerçekler ve kadının söylemi arasında bağ kurmak zordur. Fakat bu kopuk bağ ressamın üretim süreci esnasında sürekli restore edilmektedir: videoda ressamın görüntülediği anlarda göçmenleri sembolize etmek maksatlı “Filistin, Arap ve İskandinav gibi coğrafi kimliklere karşılık gelen terimlerle tanımlanmış” ansiklopedik kaynaklı kuş türlerinin görselleri ekrana yansır.³²² Bir bakıma “ressamın iyi niyetine rağmen kategoriler üzerinde düşünme ve tanımlama alışkanlığı... halen sür[mektedir] ...”³²³ Bu durum birinci kanalda hakkında konuşulan duvar resimlerinin resmedilme süreci ve sonucu ile de ilişkilidir. Kısacası, değişmesi hayli zor olan gerçeklerin altı ufak gözükken fakat bir o kadar da önemli referanslarla çizilmiştir. Buna uygun olarak da başörtülü genç kadının kişisel kimlik inşa süreci ileriye yönelik umut vaat eden bir bakış açısı ile şekillense de ülkenin gerçekleri onu dış görünüşünden ötürü bir “göçmen,” “dış unsur” ve “öteki” olarak konumlandırmaktan vazgeçmeyecektir.

Türkiye bağlamında türban temasına odaklanan güncel sanat üretimleri genel çerçevede laik ve İslamcı kesimin tesettür hakkında ürettikleri çekişmelerden beslenmiş, ya bu iki kanadın görüşlerini tarafsız veya feminist bir bakış açısıyla eleştirmiş ya da laik kanadın türbana karşı görüşleri çerçevesinde şekillenmiştir. Özellikle kadın sanatçıların üretimleri ilk yönde eğilim gösterirken erkek sanatçıların bazılarının konuya dair kişisel siyasi tercihlerine uygun şekilde yorum getirdikleri görülmüştür. Fakat laik kesimin savunduğu “türban eşittir siyasi bir simge” denklemi çoğunlukla işlere yansımamıştır. İncelenen üretimlerin çoğunun zamanında Türkiye’nin gündemini oldukça meşgul eden başörtüsü yasaklarına da değinmemesi ilginç bir detaydır. Dikkat çeken bir başka husus da yine türbanlı kadın kimliğinin kolektif yönünün birçok çalışmada vurgulanmış olmasıdır. Bu tür çalışmalarda türbanlı kadın kimliği bir şekilde ya İslamcı ya da modern giyimli yeni tip Müslüman kadın kimliğine indirgenmiş veya

³²¹ Kızın konuşmaları sanatçının videosu izlenerek Türkçe’ye çevrilmiştir. Bkz. Esra Ersen, **Parachutist in Third Floor, Birds in Laundry**, 2005, Üç Kanallı Video Enstalasyon, 51 dk. 35 sn.

³²² Kosova, **a.g.e.**, s. 110

³²³ **a.y.**

bu kimlik sınırlamaları/politikaları eleştirilmiştir. Böylece, örtünme konusunun dış görünüş odaklı yönüne vurgu yapılmıştır. Öte yandan, bazı sanatçılar “öteki” olarak konumlandırılan türbanlı kadınlara kendilerini ifade edebilmeleri için ya birebir söz hakkı vermişler ya da türban takarak onlarla sanatsal yönden iletişime geçmişlerdir. Böylece, bir şekilde türbanlı kadın kimliğinin bireysel yönlerine dair de ipuçları elde edilmiştir. Türkiye’nin İslami örtünme meselesine dair çalkantılı ve gerilimli geçmişinin üretimlere aynı derecede şiddetle yansımadağı da bir gerçektir. Bu yönüyle, çarşafı ve geleneksel başörtüsünü ele alan işlere kıyasla yukarıda değerlendirilen üretimlerde türban meselesine görece çok yönlü bir bakış açısıyla yaklaşıldığı söylenebilir. Konuyu Batı bağlamında ele alan işlerde ise bu tip örtünmenin Avrupa’da terör, İslam, göçmenlik ve ötekilik gibi kavramlarla bağdaştırıldığı gerçeğinin altı çizilmiştir.

3.4. Çarşaf, Geleneksel Başörtüsü ve Türbanın Bir Arada Ele Alındığı Üretimler

Tezin bu kısmında üç farklı üretim incelenecektir. Bunlardan ilki CANAN'ın kadın bedeninin nesneleştirilerek ideolojik kavgalara malzeme olmasını politik ve sert bir dille eleştirdiği “Hicap” (2007) isimli performansıdır. “Sözlükte ‘engel olmak; örtmek, gizlemek’ mânalarına gelen hacb kökünden türemiş bir isim olan hicâb ‘perde, iki nesne arasına konan engel, örtü’ anlamında kullanılır.”³²⁴ Bu kelime özellikle günümüz Batı’sında kadınların başörtüsünü ve İslami örtünmenin genelini ifade eder.³²⁵ Fakat her ne kadar üretimde farklı örtünme biçimlerine yer verilse de, “Hicap” örtmeye, saklamaya ve gizlemeye değil de ortaya dökmeye, ifşa etmeye ve göstermeye yönelik bir performanstır. Bu yönüyle başlık metaforik bir örtünmeye işaret eder ve ironik bir anlama sahiptir. Hicaba sokulan mekan kadın bedenidir ve ideolojiler kadın kıyafetleri üzerinden burada kendilerine hem saklanma hem de açığa çıkma alanı bulur. Sanatçı performansında dış görünüş üzerinden kadın bedenine yüklenen anlamlar silsilesini bozar. Yöntemi de “Şapkasız” ve diğer birçok işinde olduğu gibi kendi bedenini işin içine dahil etmek ve yeni kimliklere bürünmektir.

CANAN'ın performansı bir uçta yani kara çarşafli bir kadın imgesiyle başlar; diğer uçta yani çıplak bir kadın imgesiyle biter (**Görsel 89, 90**). Arada kalan alanlar yine farklı kıyafetlerle yani Türkiye Cumhuriyeti’nde ve dünyada var olan çeşitli kadın kimlikleriyle doldurulmuştur. Performans boyunca sanatçının değiştirdiği kıyafetlere/kimliklere uygun olarak önünde durduğu dev ekranda seri halinde çeşitli fotoğraflar akar. “Kara” çarşafa yakıştırılan imgeler eski Irak’ın devrik lideri Saddam Hüseyin’in, Irak’a savaş açmış eski Amerika başkanı George Bush’un, kanlar içindeki bir kadın bedeninin, patlamaların, bir dansözün ve çarşaf içindeki toplu kadın gruplarının olduğu fotoğraflardır. Bu şekilde sanatçı çarşaf giyen bir kadının, Orta Doğu, şiddet, korku, terör, siyaset ve Oryantalizm gibi kavramlarla bağdaştırılmasını açık ve

³²⁴ “Lisânü’l-‘Arab, ‘hcb’ md.; Kâmus Tercümesi, I, 103”ten aktaran İlyas Çelebi, “Hicab,” **TDV İslam Ansiklopedisi**, t.y., (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/hicab>, 23 Eylül 2020

³²⁵ Kelimenin Türkiye’nin popüler kültüründe kullanımı pek yaygın değildir. Ülkede İslami örtünmeyi genel manada ifade etmek için daha çok “tesettür” sözcüğü tercih edilmektedir.

çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer. Sanatçı çarşafını çıkarıp üzerinden attığında bir pardösü ve başörtüsü/türban ile kalır; bu sefer de İslamcı kadın kimliğiyle izleyicisinin karşısındadır (**Görsel 91**). Çarşıftan pardösüye geçişle birlikte imgeler dünyasında coğrafi bir değişim olur; Orta Doğu'dan Türkiye'ye geçilir. Örtünme meselesinin ülke için ifade ettiği siyasi, ekonomik, eğitimsel ve kitlesel değerlere vurgu yapılır. Arkadaki ekranda AK Partili yöneticiler ve eşlerinin, Atatürk ve eşi Latife Hanım'ın örtülü halinin, örtü yasaklarında protestolar yapmış kadınların ve tesettüre yönelik metalaştırılmayı anlatan görsellerin olduğu fotoğraflar akmaya başlar. CANAN'ın üzerindeki pardösüyü ve başörtüsünü/türbanını çıkarmasının ardından işin bir diğer boyutu, Türkiye Cumhuriyeti ile özdeşleştirilmiş değerler boyutu, devreye girer. Sanatçı bir döpiyesle kalır (**Görsel 92**). Türk bayrakları, Türkiye Büyük Millet Meclisi, Cumhuriyet mitinglerinde yer alan Kemalist kitleler, ulusal bayramlarda gösteri yapan çocuklar ve modern giyimli kadınlar ekrandadır. Modern görünümlü kadın eşittir modern Türkiye Cumhuriyeti denklemi sağlanır. Sanatçı yavaş yavaş bluz ve eteğini çıkarır ve kırmızı renkli frapan saten bir gecelikle kalır. Artık imgeler kadın bedenini kullanan ekonomik ve cinsel parametrelerle ilişkilidir. Bunlar reklamlar, futbol maçları, siyasetçiler ve benzeri unsurlardan beslenir. Bu görüntü silsilesi sanatçı iç çamaşırıyla kaldığında da devam eder. CANAN bütün yüklerinden kurtulup çıırılçıplak kaldığında ise imgelere gerek yoktur. Düşünceler susar ve tamamen karanlık bir ortamda performans sona erer.

“Hicap” sessiz bir performanstır fakat coğrafi işaretlemeler sayesinde konuşur; Doğu'dan başlayıp Batı'ya doğru akar. Bu çalışmada örtünme çok daha geniş bir bağlama yerleştirilmiş ve bir kadın meselesi olarak ele alınmıştır. Sanatçı kılık-kıyafet üzerinden tipolojileri, ekrandaki görseller üzerinden de bilinçaltına ilıştırılan dış görünüme yönelik kodları açığa çıkarmıştır. Öte yandan, CANAN o dönemde “başörtüsünü desteklediği yönünde suçlan[mıştır].”³²⁶ Fakat sanatçının yaptığı şey laik bir sanat çevresi ve siyasi muhalefet ile İslami kökenli bir yönetim ve toplumsal tabakaya rağmen üretimlerinde tepkisel ve politik bir dil benimsemektir. Böylece sanatçı

³²⁶ İnce, a.g.e.

ait olduğu alandan çıkmış ve “öteki” ile bir kadın olarak yüzleşmiştir. “Beyaz,”³²⁷ “Müslüman” ve “laik” gibi sıfatlar olmaksızın sadece *feminist* bir bakış açısı sunmada ısrarcı olmuştur.

CANAN bir diğerk çalışması olan “İbretnüma” (2009) isimli video animasyonunda bir kadın karakterin gerçeğe dayalı bir hayat hikayesi³²⁸ üzerinden örtünmeyi bütüncül bir yaklaşımla irdelerken konuyu, üretimin mercek altına aldığı toplumsal cinsiyet, Türk modernleşmesi, evlilik-aile kurumu, kadın bedeninin metalaştırılması ve kadın güzelliğinin bir oryantalizm ve tüketim kanalı olarak kullanılması³²⁹ gibi çok katmanlı meselelerle de ilişkilendirir. CANAN ilk kez 11. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında sergilediğı ve son derece beğenilen bu işinde³³⁰ içeriğinde olduğı gibi görsel açıdan da zengin bir dil kullanmış; ağırlıklı olarak klasik Osmanlı minyatürleri ve fotoğraf kareleri ile kolajlar yapmış ve pop-artvari öğelere yer vermiştir. Ve bütün bu detaylara kadının örtünmesi konusuna da referans olacak şekilde sembolik anlamlar yüklemiştir.

Sanatçının hikayesini anlattığı genç kadın, “İbretnüma’nın” ana karakteri, Fadike’dir. Bu kadının hayat döngüsünde geleneksel örtünme olgusu yer almakta ve bu etrafındaki kişi ve koşullara göre şekillenmektedir. Doğı’nun bir köyünde yaşayan Fadike o kadar güzeldir ki, evden çıktığında bedenini bakışlardan korumak ve dolayısıyla güzelliğini muhafaza etmek için örtünmek zorundadır (**Görsel 93**). Hikayenin bu kısmında örtünme, bilinçli bir şekilde öğrenilen dini bir referansa ve

³²⁷ Türkiye’deki tanımına göre “ ‘Beyaz Feminizm’, yalnızca Batı’nın çağdaş ilkelerine uyan, seküler, üst ya da orta sınıfa mensup, kendini Türk olarak tanımlayan, sol ya da liberal kategorideki insanların hareketini temsil etmektedir,” Büşra Özudoğıru, “Beyaz Feminizm ve Öteki Kadınlar,” **Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C: 6, No: 12, 2018, s. 312, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbid/issue/41861/460916>, 24 Eylül 2020

³²⁸ Pınar Gümüş, “Canan Şenol İle İbretnüma Üzerine Söyleşi,” **artizan**, 9 Ocak 2010, (Çevrimiçi) <http://www.art-izan.org/artizan-arsivi/canan-senol-ile-ibretnuma-uzerine-soylesi/>, 19 Ağustos 2020

³²⁹ “Canan Şenol Antrepo No.3,” **İKSV Bienal**, t.y., (Çevrimiçi) <http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=61>, 19 Ağustos 2020

³³⁰ “Eleştirimen gözüyle Bienal’in en iyileri,” **Milliyet**, 17 Ekim 2009, (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/elestirimen-gozuyle-bienal-in-en-iyileri-1151219>, 16 Ekim 2020; “En politik ve en katılımcı bienal,” **Sabah**, 3 Kasım 2009, (Çevrimiçi), https://www.sabah.com.tr/medya/2009/11/03/en_politik_ve_en_katilimci_bienal, 16 Ekim 2020

kişisel bir iradeye dayanmaz; hatta hikayede Fadike “örtündü” yerine Fadike’yi “örttüler” kelimesi tercih edilmiştir. Kadın adeta pasif ve alıcı bir konumdadır; dış görünüşü, inançları ve kararları ile alakalı herhangi bir aktif rolden mahrum bırakılmıştır. Yapması gerekeni ona dikte eden otorite figür annesidir ve anne, kızı için bir denetim mekanizması işlevi görür; geleneğin sürmesinde rol oynayan çarklardan bir tanesidir. “İbretnüma” anne figürünün otoriter yönü ile kadının örtünmesine karşı kullanılan argümanlara dair farklı bir yorum getirmektedir. Örtünmeye karşı olan söylemde Türkiye dahil birçok ülkede kadınların (ailelerinde yer alan baba, büyük abi gibi) erkekler tarafından zorla örtüldüğü öne sürülmektedir ve erkek, kadın bedeni üzerindeki en fazla tahakküm gücüne sahip olan unsur şeklinde işaretlenmektedir.³³¹ Elbette bu durumun geçerli olduğu örneklerle rastlamak mümkündür.³³² Fakat örtünmeye karşı söylemde bunun aksinin olabileceği yani bir kadının kendi iradesiyle örtünmeye karar verebileceği düşünülmez veya konuya dair alternatifler kabul görmez ve tek yönlü bir okuma mevcuttur. Örtünmenin erkek zoruyla olduğu varsayıldığından da kadının bu konudaki rolü göz ardı edilir. Sanatçı ise anne figürüne bir hakimiyet alanı vererek genel kanının tersine kadınların da kızlarının örtünmeleri konusunda yaptırım gücüne sahip olabileceğini göstermiştir.

Videoda, ikinci bölüme kadar literatürdeki geleneksel başörtüsü eşittir Anadolu’ya ya da kırsal kesime ait olma denklemi işlemektedir. İkinci bölümde bu eşitliğin yerini başka bir eşitlik alır; başörtülü kadın eşittir geri kalmış/anti-modern kadın; çünkü artık Fadike köyden kente göç etmiştir. Şehir ise farklıdır: şehir, kadınların örtünmektense mümkün olduğu kadar güzelliklerini sergiledikleri bir mekandır; yüzler, gözler, göğüsler ve bacaklar açıktır; kadın ve erkek bir aradadır.³³³ Yani şehir

³³¹ Scott, **a.g.e.**, s. 125, 130-131; Orhan Bursalı, **Türban: Kadın Sorunu Mu, Erkek Sorunu Mu?**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 2008, s. 74-80

³³² Konuya dair kişisel örnekler için bkz. Nesrine Malik, “I was forced to wear the veil and I wish no other woman had to suffer it,” **The Telegraph**, September 20th 2013, (Çevrimiçi) <https://www.telegraph.co.uk/news/religion/10323303/I-was-forced-to-wear-the-veil-and-I-wish-no-other-woman-had-to-suffer-it.html>, 16 Ekim 2020; “My dad is obliging me to wear hijab,” **novni**, t.y. (sitede net bir tarih verilme de “4 years ago” (dört yıl önce) ifadesi yer almaktadır), (Çevrimiçi) <https://novni.com/letters/read/34118/my-dad-is-obliging-me-to-wear-hijab>, 16 Ekim 2020

³³³ CANAN (Şenol), **İbretnüma**, 2009, Video Animasyon, 27 dk. 30 sn.

moderndir, Batı'ya dönüktür ve bu alanda geleneklere, eskiye ve gizlenmeye yer yoktur. Bu yüzden hikayeye bir başka eşitlik daha eklenir: şehirli kadın eşittir modern görünümlü/giyimli ve başı açık kadın eşitliği. CANAN bu savın altını çizercesine hikayesinin bu kısmında kullandığı görsel dilde de belirgin oynamalar yapmıştır. Doğu'yu/geleneği temsil eden köylü Fadike ve annesini hikayenin bir önceki kısmında yaptığı gibi Doğu'ya özgü bir sanat biçimi olarak düşünülüp ötekileştirilen minyatür³³⁴ formunda sunmaya devam ederken modern kentli/Batılı kadınlara Batı'ya mal olmuş bir sanat formu olan fotoğraf kullanarak hayat verir **(Görsel 94)**. Sanatçı böylece örtünmeye dair tartışmalarda sıkça gündeme gelen ve bu tartışmaların en temel beslenme noktası olan Doğu-Batı, köy-kent ve modern-geleneksel gibi karşıtlıklar dünyasına bir selam çakar.

Şehirli kadınlar Fadike'nin dış görünüşüne dair memnuniyetsizliklerini dile getirirler; Fadike'nin sistem tarafından dışlanmaması³³⁵ adına değişmesi, dönüşmesi, gerekir. Bunun için önce geleneği ifade eden başörtüsünü terk etmelidir. Fadike tamamen “modernleşmeden” önce alt orta sınıf çoğu göçmen kadının yaptığı gibi başörtüsünü çenesinin altından bağlar ve saçlarını hafifçe açık bırakır; böylece bir adaptasyon sürecine girer. Kısa süre içerisinde de diğer şehirli kadınlar gibi olur. Fadike'den beklenen “dönüşüm,” başörtüsü üzerinden ifade edilen geleneksel örtünme savlarını destekler; başörtüsünde “bilinçten ziyade bir alışkanlık rol oynar” ve geleneksel manada örtünen bir kadın örtüsü konusunda ısrarcı değildir.³³⁶ Nitekim Fadike'nin de örtünme konusunda “mutlakları” yoktur. Sanatçı dönüşümün “gerekliliğini” vurgulamak adına Türkiye'nin dış görünüş odaklı modernlik algısına politik ve eleştirel bir gönderme yapmaktadır; anne figürüne ses verir; anne Şapka Kanunu çıktığında köylerinde kanuna riayet etmeyenlerin başına gelen kötü şeyleri örnek gösterip³³⁷ kızını uyarır **(Görsel 95)**. Hikayede yer alan bu anlatı bir kopukluk göstergesi değildir; Türkiye'de (erken Cumhuriyet döneminde) nasıl ki, şapka en önemli

³³⁴ Gümüş, a.g.e.

³³⁵ a.e.

³³⁶ Hakan, a.g.e.

³³⁷ CANAN (Şenol), a.g.e.

modernlik göstergelerinden birisi olarak işaretlendiye geleneği sürdürerek kapalı kalmak da bir anti-modernlik göstergesi olarak işaretlenmiştir. Başörtüsü bu bağlamda modernliğe ters ve kadını küçük düşüren bir unsurdur. Bu görüşü destekleyecek şekilde ana karakterin değişmeye yani başı açık ve modern giyimli şehirli bir kadın olmaya karar verdiği andan itibaren sanatçı, kullandığı görsel dilde ufak ve fakat bir o kadar da önemli bir oynama yapar; Fadike’yi baş kısmı minyatür olarak kalacak şekilde fotoğrafla göstermeye başlar. İsteki bu detayla yukarıda da sözü edilen ve minyatür ve fotoğraf üzerinden yansıtılan Doğu ve gelenek/geçmiş, Batı ve modernlik gibi ikiliklerin altı bir kez daha çizilmiş olur. Ayrıca, CANAN’ın minyatür hakkındaki “ötekileştirilmiş bir sanat dili”³³⁸ ifadesi düşünüldüğünde Fadike’nin minyatür oluştan “kurtulması” “ötekileştirilmekten kurtuluşu” şeklinde de yorumlanabilir. Şehirlileşme ile birlikte hikayedeki diğer Doğulu karakterlerin de kafa kısımları değiştirilmeyerek minyatür formunda bırakılmış bedenleriye fotoğrafla gösterilmeye başlanmıştır ki kafa kısmı ifade edilirken minyatür formundaki ısrar düşündürücüdür (**Görsel 96**).

Fadike’nin tekrar örtünmeye başlaması evlilik hayatında sıkıntılar çekmesi ve yaş almasının ardından gerçekleşir. Fakat Fadike bu sefer çarşafa girerek örtünür. Burada çarşaf Türkiye’nin laik düzenini tehlikeye sokabilecek radikal İslam’a ait bir simge olarak işaretlenmemiştir. Zira, Fadike’ye bütün mahalle esnafı saygı duyar; dertli kadınlar ondan dua istemeye başlarlar. Fakat Fadike’nin yıllar sonra (bir sabah uyanır yanmaz) *aniden* aldığı bu “kararı,” bir bakıma sisteme dahil olma durumu, anlatılırken arka fonda dönemin İslami kökenli hükümet kurucularının yani AK Partili siyasilerinin gölgelerine/silüetlerine yer verilmesi dikkat çekicidir. Bu durum, dinin siyasete alet edildiği bir ortamda kadının bir takım çıkarlar adına da örtünebileceği ve/ya erkeğin de aynı şekilde dış görünüşünde değişiklikler yapabileceği düşüncesini akla getirmektedir. Ana karakterin (öncesinde hikayede herhangi bir dini bağlamda var olmamış) kocasının da karısına uyarak dış görünüşünü *aniden* değiştirmesi, şalvar giymesi, erkeklerin İslami kimliğini ifade eden bir öge olarak görülen sakal bırakması ve bunun neticesinde toplum nezdinde onun da saygı görmesi bu tezi destekler niteliktedir.

³³⁸ Gümüş, a.g.e.

Videonun son bölümünde kadının örtünmesi teması, hikaye açısından ilk bölümdekine çok benzer bir şekilde izleyiciye aktarılmasına rağmen sanatçı burada örtünme olgusunu ilk bölümdeki gibi geleneksel başörtüsü üzerinden değil de türban formu üzerinden irdeler. Fadike de artık annesi gibidir: kızları hakkında annesininkilere benzer endişeleri taşımaktadır ve onları bu kaygılardan ötürü tesettüre sokmuştur. Bu yönüyle örtünme gelenekseldir; herhangi bir irade taşımamaktır; nesilden nesile aktarılır. Fakat Fadike'nin kızları annelerinin aksine modern bir biçimde tesettüre girmişlerdir; başlarında türbanları, üstlerinde trençkotları ve pantolonları ile son derece şıktırlar, adeta birer manken gibidirler; annelerinin şehre ilk geldiği zamandaki dış görünüşünden son derece uzaktırlar **(Görsel 97)**. Burada örtünme parametrelerinin ve toplumsal olguların zaman içerisinde nasıl değiştiği de görülür: bir zamanlar laik kesimce “siyasal” olarak adlandırılan ve genellikle şehirli ve eğitimli kadınların İslami bir bilinçlenme neticesinde benimsedikleri modern örtünme biçimi toplumun farklı kesimlerince kabullenilip yaygınlaşmıştır; toplumsal bir muhafazakarlaşma ortaya çıkmıştır.

Özlem Şimşek “İdeal Kadınlar Atlası” **(2015-2018)** isimli projesinde/persona performansında Türkiye'nin modernleşme ve uluslaşma sürecinde yaratılmış ya da ötekileştirilmiş klişe kadın tiplerine yer vermiştir. Bunlar arasında farklı örtünme biçimlerini benimsemiş kadınlar da yer almaktadır. Sanatçı, bir kamera karşısına geçip “Türkiyeli kadın kimliklerinin toplumsal cinsiyet, sınıf, din ve etnisite boyutlarını ve bunların temsillerini maskeleye ve rol oyunu pratiklerine başvurarak tartışabilmeyi ve kadın imgelerine ve temsillerine yönelik yabancılaşma etkisi üretebilmeyi hedeflediği”³³⁹ bu projesinde örtünme meselesine de Türkiye'nin bir kimlik sorunu olarak yaklaşmış ve konuya dair feminist bir eleştiri sunmuştur. “Eğer ki kadın bedeni kültürel anlamların kazındığı bir araç ise ve kimlikler ve bedenler toplumsal olarak inşa

³³⁹ Özlem Şimşek Esin, **Rol Oyunu ve Maskelenme Pratikleri: Bir Persona Performansı**, Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018, s. 135

edildiyse, farklı bir insan olma olasılığımız var mıdır yahut olduğunu düşündüğümüz kişinin içinde mi sıkışıp kalmışızdır[?]”³⁴⁰ sorusunu sormuştur.

Şimşek, Türkiye tarihi boyunca “ideal” ya da “öteki” diye kategorize edilen çeşitli kadın kimliklerine bürünerek kamera önünde verdiği pozlarla ülkedeki “üretilmiş/yapay” kadın kimliklerinin bir kataloğunu yapmıştır. Bu bağlamda dinci, İslamcı, Müslüman, köylü, türbanlı, yeşil sosyete, Anadolulu, şariatçı gibi “ötekileştirici” sıfatlarla tanımlanan ya da temsil ettikleri ideolojiler bakımından “ideal” görülen tesettürlü kadın tiplerine yer vermiştir. Projede İslami örtünmeye yönelik bir olumlama veya olumsuz eleştiri yapma söz konusu değildir. Aksine işte temsil edilen diğer kadın tipleri gibi İslami örtü takan kadın tipi de, tesettürlü kadın imgesinin belirli ideolojileri temsil etmek maksatlı yaratılıp kullanılmasına yönelik eleştiri sunmak adına oradadır. Çarşafı, geleneksel başörtülü ve türbanlı kadınlar da projededir. Bu kadınların kimlikleri örtünme biçimlerine yapılan yakıştırmalardan veya eleştirilerden ötürü anonimleşmiştir; sanatçı ayrıca İslami kesimden tanınmış örtülü kadınlara da göndermelerde bulunmuştur (**Görsel 98, 99, 100**).

Projedeki her bir kılık-kıyafet ögesi, aksesuar ve mimik hayati önem taşır ki, böylece “kimlik mefhumunu[n] basitçe karşıtlıklar üzerinden ele alı[nmadığı, aksine] kararlı ve sabit kimlik düşüncesini[n]” tartışmaya açıldığı görülür.³⁴¹ Şimşek, böylece izleyicisinden her bir ögenin “işaret et[t]iği sınıf, etnisite, ideoloji, eğitim gibi örtük anlamları düşünmesini talep eder.”³⁴² Örneğin; “tesettüre güneş gözlüğü ya da tayyöre tesettür eklendiğinde temsil... anlamı...” değişmektedir ve sanatçı bu değişimlerin sebep ve yollarının düşünülmesini ister.³⁴³

Projede kadınların konuşarak değil de poz vererek canlandırılmış olması onlara yönelik geliştirilen “ideal” ve “öteki” söyleminin kadına söz hakkı verilmeden

³⁴⁰ “Atlas of Idealized Women,” **Özlem Şimşek**, t.y., (Çevrimiçi) <https://ozlemsimsek.com/ideal>, 5 Ekim 2020

³⁴¹ **a.e.**, s. 137

³⁴² **a.e.**, s. 151-152

³⁴³ **a.e.**, s. 152

süregelmesinin bir yansıması olması bakımından da anlamlıdır. Buradaki kadınların genelinin kişisel hikayesi bilinmemesine rağmen ait oldukları düşünce sistemi çok kolay bir biçimde fark edilebilir. Dış görünüşe dair yapılan ufak oynamaların sonucunda değişen algılar bu kimliklerin aslında ne kadar kırılgan olduğunu ifade eder. Evet, sanatçı bir çağrıda bulunur; kalıpları kalıplar üzerinden kırmayı teklif eder fakat bu teklife kimlerin karşılık vereceği yine tartışma konusudur.

Çarşafa, başörtüsüne ve türbana bir arada yer verilen üretimlerde örtünme konusuna bir kimlik problemi ve kadın meselesi olarak bakılmıştır. Kadın bedeninin giyimden ötürü çeşitli ideolojilere malzeme olması eleştirilmiştir. Ayrıca, her bir örtünme biçiminin mekan, zaman ve kişiler gibi farklı faktörlere bağlı olarak anlam kazandığı ya da anlam değişimine uğradığı gerçeği aktarılmıştır.

SONUÇ

Bu tez kapsamında 1980 sonrası güncel Türk sanatında İslami örtünme olgusuna yani tesettüre odaklanan üretimler incelenmiştir. Resim, fotoğraf, heykel, kısa film, video (enstalasyon) ve performans gibi üretim türlerinin dahil edildiği bu çalışmanın temel hedefi İslami örtünmeye dair yapılmış güncel Türk sanatı üretimlerinde ortak bir söylemin olup olmadığını bulmak ve eğer ortak bir söylem varsa bu söylem nedir ve nelerden etkilenmiştir sorularını cevaplamaktır.

Güncel Türk sanatında İslami örtünmeye yer veren üretimlerle ilgili gözlemlenen ilk husus çoğunun iki binli yıllarda üretilmiş olmasıdır. İncelenen otuz sekiz üretimden sadece beş tanesi bu dönemin öncesine aittir. Türkiye özelinde değerlendirildiğinde bu durum bir yanıyla oldukça şaşırtıcıdır çünkü hem İslami örtünmenin tarihi yüzyıllar öncesine dayanmaktadır hem de tesettüre yönelik belki de en kutuplaştırıcı ve alevli tartışmalar seksenli ve doksanlı yıllarda yaşanmıştır. Öte yandan, zamanlamanın iki binli yıllar olması bir yönüyle de son derece doğaldır. O dönemde Türkiye, İslami kökenli AK Parti hükümeti tarafından yönetilmektedir ve özellikle partinin iktidara geldiği ilk yıllarda partili vekillerin birçoğunun eşinin tesettürlü olması İslami örtünmeye dair yaşanan tartışmaların hem tekrar alevlenmesine hem de çeşitlilik kazanmasına sebep olmuştur. Ayrıca, zaman içerisinde güncel Türk sanatında gündemin nabzını tutan ve bu yüzden gündeme karşı tepkisel özellikler taşıyan çok daha fazla üretimin ortaya çıkmış olması da bunda rol oynamaktadır. Zaten Türkiye’de örtünme meselesinin teknik manada “çözülmesinin” ardından da konuya dair yapılan üretimler hem sayıca tek tük kalmış hem de tepkiselliklerini yitirmiştir.

Üretimlerin çoğunda örtünme formlarından çarşaf, geleneksel başörtüsü ve türbana yer verilmiştir. Zaten bunlar Türkiye coğrafyasında farklı zamanlarda hem şekilsel hem de söylemsel açıdan merkez-çevre ilişkileri bağlamında merkezde en popüler olan temel tesettür biçimlerindendir. Batı’da çok daha çeşitli İslami örtünme şekilleri görülse de tesettürü Batı coğrafyasını referans noktası belirleyerek ele alan işlerde de bu formların dışına çıkılmamıştır. Üretimlerin zamanlaması ve biçimsel

özellikleri ile ilgili bu durumlar bir arada değerlendirildiğinde tarihsel, kültürel, siyasi ve hukuki gelişmelerden bağımsız olarak ele alınamayacakları anlaşılmıştır.

Çarşaf imgesine Türkiye bağlamında yer veren üretimlerin çoğunda çarşaf, Kemalist/laik kesimin çarşafa yakıştırdığı değerlere paralel bir biçimde ele alınmıştır: çarşaf Batı'ya karşı Doğu'yu, moderne karşı gelenekseli, kadının cinsel ve toplumsal olarak bastırılmasını ve laik Türkiye değerlerinin tersi yönde öğeleri ifade eden bir giyim unsuru olarak yansıtılmıştır. Geleneksel başörtüsünü Türkiye bağlamında ele alan üretimlerde ise çarşafa yer veren ürünlere kıyasla politik ve eleştirel tonunun oldukça zayıf kaldığı görülmüştür. Yine de bu üretimlerde de literatürde geleneksel başörtüsü ile özdeşleştirilen kavramların varlığı yer yer açıkça kendini belli etmiştir: geleneksel başörtüsü takan kadın Anadolulu, kırsaldan gelen, kültürel bir İslam anlayışına sahip, cahil ya da düşük eğitilmiş, yaşlı, alt orta sınıfa ait veya muhafazakar biri olarak tanımlanmıştır. Fakat üretimlerde geleneksel başörtülü kadın kimliği, çarşafli kadın kimliğinin aksine tipolojilerden ziyade bireysel yönler ağır basacak biçimde şekillendirilmiştir. Şüphesiz bu durumda sanatçıların üretimlerinde kendi aile üyelerine ya da hikayelerini bildikleri kadınlara yer vermeleri etkili olmuştur. Ek olarak, geleneksel başörtüsünün hem İslamcı hem de laik kesim açısından büyük tartışmalar doğurmamasının da bunda rolünün olduğu düşünülmektedir. Kısaca, toplumsal olarak daha rahat kabul görmüş olan geleneksel başörtüsü, sanatsal platformda da çarşafa kıyasla görece esnek bir bakış açısıyla sunulmuştur.

Türbanı Türkiye bağlamında ele alan üretimlerde ise beklenmedik bir gerçeklikle karşılaşmıştır: üretimlerin çoğunda bu tip örtünme biçiminin sebep olduğu ve Türkiye'nin gündemini uzun yıllar meşgul eden üniversitelerde ve kamusal alanda başörtüsü/türban yasakları gibi olaylara somut referanslar yok denecek kadar azdır. Bunun yerine başörtüsü/türban tartışmaları üzerinden benzer stratejilerle birbirlerini dışlayan İslamcı ve laik kesimin bu tip örtünme biçimi aracılığıyla sürdürdükleri söylemsel farklılıklar, mekana bağlı kimlik politikaları ve kutuplaştırıcı unsurlar öne çıkmış veya eleştirilmiştir. Bu yönüyle bütün üretimler politik bir yaklaşıma sahiptir

fakat burada genel itibarıyla kastedilen şey özellikle laik kesim tarafından savunulan “türban eşittir siyasi bir simge” söyleminin paralelinde bir yaklaşım değildir. Türbanın siyasal İslam’la özdeşleştirildiği ve türbanı, kadını kimlik olarak yok eden ve ataerkil bir baskı unsuru olarak gören üretimlerin sayısı diğerlerine kıyasla oldukça azdır. Bazı üretimlerde ise sanatçılar konuyu ele alırken farklı bir yaklaşım sergilemişler; ya “öteki” olarak işaretlenen türbanlı kadına kendini ifade etmesi adına söz hakkı tanımışlar ya da onun gibi örtünerek onunla sanatsal manada bir iletişime geçmişlerdir. Bu tür üretimlerde ise örtünme meselesi Türkiye’nin bir kimlik problemi olarak görülmüştür. Dahası, bu üretimlerde diğerlerinin aksine türbanlı kadın kolektif bir kimlik çatısı altında ele alınmamış yani kimliği İslamcı veya modern giyimli yeni tip Müslüman kadına indirgenmemiştir. Öte yandan, Türkiye’nin örtünme konusunda sahip olduğu gerilimli ve çatışmalı geçmişe rağmen bu kategorideki üretimlerin çoğu beklenenin aksine konuya “sakin” bir bakış açısıyla bakmıştır. Çarşafa ve geleneksel başörtüsüne odaklanan işlere kıyasla bu üretimlerde konunun ilişkilendirildiği bağlamlar açısından görece çeşitlilik vardır.

Çarşafı, geleneksel başörtüsünü ve türbanı Batı bağlamında ele alan üretimlere bakıldığında fark edilen ilk husus bunların çoğunun Avrupa’da yaşayan Türk sanatçıların elinden çıkmış olmasıdır. Üretimler biçimsel olarak ayrı alt başlıklarda incelenmiş olsa bile hemen hemen hepsinde Avrupa ve Amerika’da tesettürlü kadınların en başta Doğu’yu, İslam’ı, göçmeni, terörü, Türk’ü, Batı için yerel olana entegre olamayanı, ötekini, görünmez olanı ya da tam tersine görünmez olması gerekirken görünür olanı temsil ettiği gerçeğine vurgu yapılmıştır. Çoğu üretim, Batı’nın İslami örtünme meselesine dair tutum, korku ve kaygılarını yansıtmış ya da bunları eleştirmiştir.

Çarşafı, geleneksel başörtüsünü ve türbanı bir arada ele alan üretimlerde ise örtünme Türkiye’nin bir kimlik problemi ve bir kadın meselesi olarak görülmüştür. Her bir örtünme biçiminin ifade ettiği anlamların zaman, mekan ve kişiler gibi farklı faktörlere bağlı olduğu gerçeğinin altı çizilmiştir. Kadın giyimi üzerinden ortaya konan

toplumsal ve siyasi söylemlerin yanı sıra kadının dış görünüşü yüzünden idealleştirilmesi ya da ötekileştirilmesi eleştirilmiştir.

Genel bir değerlendirme yapıldığında 1980 sonrası güncel Türk sanatında İslami örtünmeye odaklanan üretimlerin büyük oranda tesettür meselesine kutuplaştırıcı bir dil kullanmadan yaklaştıkları görülür. Laik kadının veya tesettüre karşı kesimin örtünme aleyhindeki söylemlerini birebir yansıtan üretimler haricinde İslami örtünme ya toplumsal bir olgu olarak ele alınmış ya da tesettürün yarattığı taraflar, söylemler ve/ya sorunlar irdelenip gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Üretimlerin genelinde örtülü kadın kimliği, tesettür biçiminin önemi olmaksızın kolektif bir algı ile sunulmuştur yani tek bir örtülü kadınının diğer bütün örtülü kadınları ya da ait oldukları grupları temsil ettiği düşüncesi hakimdir. Bütün üretimler bir arada değerlendirildiğinde ise 1980 sonrası güncel Türk sanatında İslami örtünmenin, tesettürün tarihine de uygun bir biçimde, karmaşık ve çok katmanlı olgu olarak ele alındığı görülmüştür. Sonuçta, üretimlere dair tek bir ortak dilin ya da söylemin varlığından bahsetmek mümkün olmasa da her bir üretimin Türkiye ve Batı'nın İslami örtünmeye atfettiği anlamlar ve değerler çerçevesinde şekillenmiş, kendine özgü ve eleştirel bir karaktere sahip olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Acar, Feride: “Women and Islam in Turkey,” **Women in Modern Turkish Society: A Reader**, Ed. Şirin Tekeli, London, Atlantic Heights, N.J., Zed Books, 1995, s. 46-65
- Ahmed, Leila: **Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate**, New Haven, Yale University Press, 1992
- Akkent, Meral: “Foreword: A Necessary Correction,” **Women in Turkish Society: A Reader/ Edited by Şirin Tekeli**, Ed. Şirin Tekeli, London, Zed Books, 1995, s. vii-xi
- Akkent, Meral, Franger, Gaby: **Das Kopftuch-Başörtü: Ein Stückchen Stoff in Geschichte und Gegenwart-Geçmişte ve Günümüzde Bir Parça Kumaş**, Frankfurt, Dağyeli Verlag, 1987
- Aksoy, Murat: **Başörtüsü-Türban: Batılılaşma-Modernleşme, Laiklik ve Örtünme**, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2005
- Aktaş, Cihan: **Tanzimat’tan Günümüze Kılık Kıyafet ve İktidar 1**, İstanbul, Nehir Yayınları, 1989
- Tesettür ve Toplum: Başörtülü Öğrencilerin Toplumsal Kökeni Üzerine Bir İnceleme**, İstanbul, Nehir Yayınları, 1991
- Türbanın Yeniden İcadı**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2006
- “Kapalı olmak-Açık Olmak,” **Eksik Olan Artık Başka Bir Şey: İslamcılık**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2014, s. 183-210
- “Feminizmin Beyaz Batılı Kadın Seçkinciliği,” **DocPlayer**, t.y. (Çevrimiçi) <https://docplayer.biz.tr/3111712-Feminizmin-beyaz-batili-kadin-seckinciligi-cihan-aktas.html>, 6 Mayıs 2021
- Aktaş, Erkan: “ ‘İsterdim ki bu çapta sergim önce İstanbul’da açılsın’ ” (Nilbar Güreş ile Röportaj), **Hürriyet**, 12 Temmuz 2018,

- (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/isterdim-ki-bu-capta-sergim-once-istanbulda-acilsin-40894474>, 26 Eylül 2020
- Akyol, Kürşat: “İlmiye Çığ beraat etti,” **BBC Turkish**, 1 Kasım 2006, (Çevrimiçi)
http://www.bbc.co.uk/turkish/europe/story/2006/10/061031_ilmiyecig.shtml, 6 Şubat 2020
- Altuğ, Evrim: “15 Temmuz’dan sonra olup biteni Yeraltındaki Beuys ile okuyabilmek” (İnci Eviner’le Röportaj), **Art Unlimited**, t.y., (Çevrimiçi)
<https://www.unlimitedrag.com/post/yeraltindaki-beuys>, 21 Eylül 2020
- “Niyetim, orada ‘ziyaretçi’ olmamak” (İnci Eviner ile Röportaj), **SAHA**, t.y., (Çevrimiçi)
http://www.saha.org.tr/docs/SAHA_Yaz%C4%B1_Dizisi_%C4%B0nci_Eviner_EA.pdf, 21 Eylül 2020
- Apaydın, H. Yunus: “Tesettür,” **TDV İslam Ansiklopedisi**, t.y. (Çevrimiçi)
<https://islamansiklopedisi.org.tr/tesettur>, 21 Haziran 2020
- Arat, Yeşim: **Rethinking Islam and Liberal Democracy: Islamist Women in Turkish Politics**, Albany, State University of New York Press, 2005
- Arık, Hülya: “Speaking of Women? Exploring Violence against Women through Political Discourses: A Case Study of Headscarf Debates in Turkey,” **e-cadernos CES**, No: 16, 2012, s. 10-31, (Çevrimiçi)
<https://doi.org/10.4000/eces.1009>, 19 Nisan 2021
- Ataman, Kutluğ: **Peruk Takan Kadınlar: Video Röportaj-Kutluğ Ataman**, Haz. Haldun Bayrı, Yay. Yön. Ruşen Çakır, İstanbul, Metis Yayınları, 2001
- Aydın, Ayşe Ünal: “Yeni Nesil Tesettür,” **dinalemi.net-Din aleminin sanal buluşma platformu!**, 17 Mart 2013, (Çevrimiçi)
<https://www.dinalemi.net/news.asp?go=201>, 17 Aralık 2020

- Barbarbarasoğlu, Fatma: “DİB hiç bilmediği hayatlara video hazırlıyor, İstatürban kadınlar coşuyor,” **Yeni Şafak**, 29 Kasım 2019, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/yazarlar/fatmabarbarosoglu/di-b-hic-bilmedigi-hayatlara-video-hazirliyor-istaturban-kadınlar-cosuyor-2053409>, 4 Temmuz 2020
- Bardakçı, Murat: “İthal Türbanın Kısa Öyküsü,” **Habertürk**, 5 Aralık 2007, (Çevrimiçi) <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/213382-ithal-turbanin-kisa-oykusu>, 23 Haziran 2020
- Baykal, Emre: **Kutluğ Ataman: Sen Zaten Kendini Anlat! You Tell Me About Yourself Anyway!**, Çev. Nazım Dikbaş vd., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 44
- Bayram, Sebahattin, Kahya, Ömer: “Eski Mezopotamya’da Başörtüsü Kullanımı Üzerine,” **Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi**, C: 6 No: 2, 2019, s. 638-662, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/753836>, 9 Nisan 2021
- Berkes, Niyazi: **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, 27. bs., Haz. Ahmet Kuyaş, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018
- Berksoy, Funda: **Heykelde Beden İmgeleri: Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm ve Sanat (1923-2007)**, Ed. Banu Mahir, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2012
- Boucher, Francois: **20,000 Years of Fashion: The History of Costume and Personal Adornment**, New York, H.N. Abrams, 1987
- Bullock, Katherine: **Rethinking Muslim Women and the Veil: Challenging Historical & Modern Stereotypes**, Herndon, VA, International Institute of Islamic Thought, 2002
- Bursalı, Orhan: **Türban: Kadın Sorunu Mu, Erkek Sorunu Mu?**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 2008
- CANAN: **İbretnüma**, 2009, Video Animasyon, 27 dk. 30 sn.

- Caporal, Bernard: **Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını: 1919-1970**, Çev. Ercan Eyüboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1982
- Carrel, Barbara Goldman: “Shattered Vessels That Contain Divine Sparks: Unveiling Hasidic Women’s Dress Code,” Ed. Jennifer Heath, **The Veil: Women Writers on Its History, Lore, and Politics**, California, University of California Press, 2008, s. 44-59, (Çevrimiçi), <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnq61.7>, 9 Nisan 2021
- Celal, Musahipzade: “İstanbul’da Giyim Kuşam,” **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, C: 2, Gen. Yön. Murat Belge, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985, s. 564-565
- Cengiz, Feyda Sayan: **Beyond the Culturalization of the Headscarf: Women with Headscarves in Retail Jobs in 2000s Turkey**, (Yayınlanmış) Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2014
- Cıbroğlu, Yıldız: **Kadın Saçı: Büyü ve “Türban,”** İstanbul, Payel Yayınları, 2004
- Çalışlar, İpek: “Latife Hanım Açık mıydı, Kapalı mı?,” **Bianet**, 13 Şubat 2006, (Çevrimiçi) <https://m.bianet.org/bianet/medya/74674-latife-hanim-acik-miydi-kapali-mi>, 16 Nisan 2020.
- Çaparoğlu, M. Bülent: **Meclis’te Başörtüsü Mücadelesi: Malatya Milletvekili M. Bülent Çaparoğlu’nun Hatıraları**, Haz. M. Ertuğrul Düздаğ, İstanbul, Şule Yayınları, 1998
- Çelebi, İlyas: “Hicab,” **TDV İslam Ansiklopedisi**, t.y., (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/hicab>, 23 Eylül 2020
- Çığ, Muazzez İlmiye: **Kur’an İncil ve Tevrat’ın Sumer’deki Kökeni**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1995
- Ortadoğu Uygarlık Mirası**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2002

- Darga, A. Muhibbe: **Eski Anadolu'da Kadın**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1976
- Delier, Burak: **Sanat Dünyasının Senaryoları**, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2016
- Demir, Fırat: **The Contemporary Cultural Manifestations of the Kemalist Paranoid Style in Turkish Politics**, Yüksek Lisans Tezi, Sabancı Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018
- Dimilli, Burcu: "Zaman Duruyor Çocuklar Koşuyor," **Artful Living**, 16 Ocak 2019, (Çevrimiçi) <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/zaman-duruyor-cocuklar-kosuyor-i-17648>, 14 Mart 2019
- Dönümcü, Şadiye: "Köken Ergun: Kitle ve İktidar," **Bianet**, 7 Aralık 2013, (Çevrimiçi) <http://bianet.org/biamag/sanat/151878-koken-ergun-kitle-ve-iktidar>, 27 Eylül 2020
- Duben, İpek: "Onlar Hakkında," **Onlar** (Online Yayın), Haz. Seda Ateş, İstanbul, SALT-Garanti Kültür A.Ş., 2016, s. 8-9 (Çevrimiçi) <https://saltonline.org/media/files/ipek-duben-onlar-scrd.pdf>, 1 Ekim 2020
- Durakbaşı, Ayşe: **The Formation of Kemalist Female Identity: A Historical-Cultural Perspective**, Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1983
- Ebu Abdullah Muhammed İbn Battuta Tanci: **İbn-i Battuta Seyahatnamesi**, 2. bs., Çev. A. Sait Aykut, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004
- El Guindi, Fadwa: **Veil: Modesty, Privacy, and Resistance**, Oxford, Berg, 1999
- Elderkin, G. W.: "The Marriage of Zeus and Hera and Its Symbol," **American Journal of Archaeology**, Vol: 41, No: 3, 1937, s. 424-435, (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/498508, 9 Nisan 2021
- Elver, Hilal: **The Headscarf Controversy: Secularism and Freedom of Religion**, New York, Oxford University Press, 2012

- Erdem, Suat: “İslam Fıkında Tesettür,” **Ekev Akademi Dergisi**, No: 64, Güz 2015, s. 253-276, (Çevrimiçi) <http://dx.doi.org/10.17753/Ekev476>, 22 Haziran 2020
- Erdil, Merve, Kaya, Esra: “Türbanlı First Lady’e kadınlardan büyük tepki,” **Hürriyet**, 26 Nisan 2007, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/turbanli-first-lady-e-kadınlarından-buyuk-tepki-6404820>, 18 Ekim 2020
- Ersen, Esra: **Parachutist in Third Floor, Birds in Laundry**, 2005, Üç Kanallı Video Enstalasyon, 51 dk. 35 sn.
- Esin, Özlem Şimşek: **Rol Oyunu ve Maskelenme Pratikleri: Bir Persona Performansı**, Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018
- Eti, Elvan L.: **Aigeai Sikkeleri (Roma İmparatorluk Dönemi)**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2006
- Eylemer, Sedef, Taş, İlkay: “Pro-EU and Eurosceptic Circles in Turkey,” **Journal of Communist Studies and Transition Politics**, Vol: 23, No: 4, 2007, s. 561-577, (Çevrimiçi) <https://doi.org/10.1080/13523270701674657>, 12 Mart 2021
- Fast, Friederike et al.: **Nezaket Ekici: Personal Map - To be Continued**, Ed. Marta Herford, Bielefeld, Kerber Verlag, 2011
- Fatma Aliye Hanım: **Nisvan-ı İslam**, Haz. Prof. Dr. Hülya Argunşah, İstanbul, Kesit Yayınları, 2012
- Fridh, Linda, Backlund, Gösta: “Burlövs center lät måla över slöjan till hår,” **SVT Nyheter**, November 29th 2015, (Çevrimiçi) <https://www.svt.se/nyheter/lokalt/skane/burlövs-center-lat-mala-over-slojan-till-har>, 9 Mart 2020
- Genel, Sema, Karaosmanoğlu, Kerem: “A New Islamic Individualism in Turkey: Headscarved Women in the City,” **Turkish Studies**, Vol: 7, No: 3, 2006, s. 473-488,

(Çevrimiçi) <https://doi.org/10.1080/14683840600891158>,
11 Nisan 2021

Giacomo Casanova:

History of My Life, V: II, Trans. Willard R. Trask, New York, Harcourt, Brace & World, 1966

Gökalp, Ziya:

Türkçülüğün Esasları, Haz. Mehmet Kaplan, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1976

“Aile Ahlakı,” **Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi**, C: III, Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1992, s. 1080-1098

Göle, Nilüfer:

Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 1994

Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine, İstanbul, Metis Yayınları, 2000

“Benlik, Devlet ve Kamusal Alan,” **Seküler ve Dinsel: Aşman Sınırlar**, Çev. Erkal Ünal, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 11-25

“Seküler İktidar Alanları: Medeniyet, Mekan ve Cinsellik,” **Seküler ve Dinsel: Aşman Sınırlar**, Çev. Erkal Ünal, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 43-66

Göle, Nilüfer, Duben, İpek:

“Onlar Sergisi Üzerine Konuşmalar,” **Onlar** (Online Yayın), Haz. Seda Ateş, İstanbul, SALT-Garanti Kültür A.Ş., 2016, s. 10-25 (Çevrimiçi) <https://saltonline.org/media/files/ipek-duben-onlar-scrd.pdf>, 1 Ekim 2020

Göle, Nilüfer vd.:

İslam'ın Yeni Kamusal Yüzleri: İslam ve Kamusal Alan Üzerine Bir Atölye Çalışması, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2000

Güler, Kevser:

“Nereden Gelmemiz Gerekliyorsa Oradan Gelmişizdir NON,” **ARTUNLIMITED**, Sayı: 16, Mayıs 2012, İstanbul, Punto Baskı Çözümleri, s. 94-95, (Çevrimiçi) <https://vdocuments.mx/au16.html>, 15 Nisan 2021

- Gümüş, Pınar: “Canan Şenol İle İbretnüma Üzerine Söyleşi,” **artizan**, 9 Ocak 2010, (Çevrimiçi) <http://www.art-izan.org/artizan-arsivi/canan-senol-ile-ibretnuma-uzerine-soylesi/>, 19 Ağustos 2020
- Gündoğdu, Ozan: “AVM Cumhuriyeti,” **BirGün**, 17 Mayıs 2020, (Çevrimiçi) <https://www.birgun.net/haber/avm-cumhuriyeti-301212>, 18 Ekim 2020
- Güneş, Şinasi: “Videos,” **sinasi gunes – contemporary art**, t.y., (Çevrimiçi) <https://sinasigunes.net/videos-2>, 18 Ağustos 2020
- Hadot, Pierre: **The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature**, Trans. Michael Chase, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 2006
- Hakan, Ahmet: “Türban ile başörtüsü arasındaki 12 fark,” **Hürriyet**, 5 Aralık 2007, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/turban-ile-basortusu-arasindaki-12-fark-7812960>, 22 Haziran 2020
- İbn Fadlan: **İbn Fadlan Seyahatnamesi ve Ekleri**, 3. bs., Ed. Ramazan Şeşen, İstanbul, Yeditepe Yayınevi, 2012
- İlyasoğlu, Aynur: **Örtülü Kimlik: İslamcı Kadın Kimliğinin Oluşum Ögeleri**, İstanbul, Metis Yayınları, 1994
- İnce, Güler: “Sanat, kadın ve Canan Şenol” (CANAN ile Röportaj), **Radikal**, 25 Ekim 2009, (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/radikal2/sanat-kadin-ve-canan-senol-960793/>, 22 Eylül 2020
- İnce, Özdemir: “Nur Suresi 31. ayet (24:31),” **Hürriyet**, 26 Aralık 2007, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/nur-suresi-31-ayet-24-31-7921304>, 4 Temmuz 2020
- Kadıoğlu, Ruken, Tiftikçi, İdris: “Site havuzuna haşema ile alınmama davasında genç kızın avukatlarından açıklama,” **Demirören Haber Ajansı**, 4 Aralık 2019, (Çevrimiçi) <https://www.dha.com.tr/yurt/site-havuzuna-hasema-ile-alinmama-davasinda-genc-kizin-avukatlarindan-aciklama/haber-1740774>, 22 Ekim 2020

- Kahraman, Hasan Bülent: “Kağıt Üzerindeki Sözcüklerin Çağrışımları,” **Eleştirmenlerin Kaleminden Bedri Baykam**, Ed. Öykü Eras, İstanbul, Piramid Yayıncılık, 2016, s. 77-80
- Kandiyoti, Deniz: “End of Empire: Islam, Nationalism and Women in Turkey,” **Women, Islam and the State**, Ed. Deniz Kandiyoti, Hampshire, Macmillan, 1991, s. 22-47
- Karakaş, Berrin: “Mösyö Chirac’a Şikayet Edilecek Sanatçı: Burak Delier ‘Çarşafı Duvara İlegal Yapıştırdım’,” **Tempo**, Sayı: 41/931, 11 Ekim 2005, s. 28-30 (Çevrimiçi) <https://burakdelier.files.wordpress.com/2013/01/berrin-karakas-soylesi-tempo41-931-11-ekim-2005.pdf>, 12 Mart 2021
- Kaşgarlı Mahmut: **Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi III**, Çev. Besim Atalay, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1985
- Keskinsoy, Ertan: “İskender’in kılıcı başörtüsü düğümünü çözer mi?” **Radikal** 2, 27 Kasım 2005, (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/radikal2/iskenderin-kilici-basortusu-dugumunu-cozer-mi-873236/>, 17 Aralık 2020
- Koçal, Ece: “Bu sergiye şapkasız giriş yok,” **Sabah**, 2 Mart 2007, (Çevrimiçi) <http://arsiv.sabah.com.tr/2007/03/02/////cm/yas105-20070302-103.html>, 5 Mayıs 2021
- Koçu, Reşat Ekrem: **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Ankara, Sümerbank Kültür Yayınları, 1969
- Korteweg, Anna C.: **The Headscarf Debates: Conflicts of National Belonging**, California, Stanford University Press, 2014
- Kortun, Vasıf: “Becoming Places,” **english.vasif kortun** (blog), October 14th 2001, (Çevrimiçi) <http://vasif-kortun-eng.blogspot.com/2001/10/becoming-places.html>, 15 Ekim 2020
- “Conversation Between Vasıf Kortun & Halil Altındere, İstanbul 22 December 2012,” **Halil Altındere**, Madrid, CA2M Centro de Arte dos de Mayo, 2013, s. 147-172

- 10** (Online-yayın), İstanbul, SALT-Garanti Kültür A.Ş., 2014, (Çevrimiçi)
https://saltonline.org/media/files/10_scrd20102017.pdf, 22 Ağustos 2020
- “Önsöz,” **Onlar** (Online Yayın), Haz. Seda Ateş, İstanbul, SALT-Garanti Kültür A.Ş., 2016, s. 3-7
- Kortun, Vasıf, Kosova, Erden: “MEKAN,” **ofsayt ama gol** (blog), 28 Haziran 2007, (Çevrimiçi)
<http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/space.html>, 22 Ağustos 2020
- Kosova, Erden: **Esra Ersen: Yüz Yüze: Face to Face**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010
- Köhler, Carl: **A History of Costume**, Ed. Emma von Sichart, Trans. Alexander K. Dallas, New York, Dover Publications, 1963
- Kubilay, Çağla: **Hegemonik Söylem Karşısında Siyasal İslam’ın Kamusal Alan Tasavvuru: Türkiye’de Türban Tartışmaları**, (Yayımlanmış) Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008
- Kum, Burhan: **Suret: 14 Nisan-14 Mayıs 2005** (Sergi Kataloğu), Çev. Burhan Kum, Dorothy Jean Moore, İstanbul, Artı Sanat Üretim Hizmetleri, 2005
- Lady Motegü: **Şark Mektupları**, Çev. Ahmet Refik, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933
- Lingwood, James: “Kutluğ Ataman ile Söyleşi Eylül 2010, Londra,” **Kutluğ Ataman: İçimdeki Düşman-The Enemy Inside Me**, Ed. Esin Eşkinat, Çev. Begüm Kovulmaz, İstanbul, İstanbul Modern, 2010, s. 40-47
- Llewellyn-Jones, Lloyd: “House and Veil in Ancient Greece,” **British School at Athens Studies**, Vol: 15, 2007, s. 251-258, (Çevrimiçi)
<http://www.jstor.org/stable/40960594>, 9 Nisan 2021
- Mabro, Judy: **Veiled Half-Truths: Western Travellers’ Perceptions of Middle Eastern Women**, London, I.B. Tauris, 1996

- Malik, Nesrine, “I was forced to wear the veil and I wish no other woman had to suffer it,” **The Telegraph**, September 20th 2013, (Çevrimiçi)
<https://www.telegraph.co.uk/news/religion/10323303/I-was-forced-to-wear-the-veil-and-I-wish-no-other-woman-had-to-suffer-it.html>, 16 Ekim 2020
- Nüvit, Mahmut: “Bedri Baykam Bir Dalgakıran,” **Eleştirmenlerin Kaleminden Bedri Baykam**, Ed. Öykü Eras, İstanbul, Piramid Yayıncılık, 2016, s. 295-314
- Oğuz, Erdem: “Temellükten Postprodüksiyona: Yasumasa Morimura Örneği,” **İdil Sanat ve Dil Dergisi**, C: 6, No: 39, 2017, s. 3455-3474, (Çevrimiçi) doi: 10.7816/idil-06-39-25, 5 Nisan 2020
- Özel, Işık: “1930’ların İstanbul Basınında Kadın”, **Toplumsal Tarih**, C: 6, No: 31, Temmuz 1996, s. 30-38
- Özet, İrfan: “Habitus Dönüşümü Olarak Muhafazakârlığın İktidar Deneyimini Kavramsallaştırmak,” **Sosyoloji Notları**, C: 2, No: 2, 2018, s. 176-194, (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosnot/issue/42083/472961>, 18 Kasım 2020
- Özüdoğru, Büşra: “Beyaz Feminizm ve Öteki Kadınlar,” **Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C: 6, No: 12, 2018, s. 304-319, (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbid/issue/41861/460916>, 24 Eylül 2020
- Pakalın, Mehmet Zeki: **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I**, İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi, 1993
- Parlar, Yavuz, Çavuşoğlu, Aslı “Eşit Değildir,” **Aslı Çavuşoğlu**, t.y., (Çevrimiçi)
<http://aslicavusoglu.info/2018/not-equal-to/nggallery/image/1pb100005/>, 17 Ekim 2020
- Pelvanoğlu, Burcu: “Extramücadele ve.../Extrastruggle and...,” Merve Güneş vd., **Amı olanın imanı olmaz/One who has a cunt has no faith**, Çev. Nazım Dikbaş, İstanbul, Aş Ofset, 2016, s. 64-79, (Çevrimiçi)
<https://www.zilbermangallery.com/images/publications/M>

EMED%20EDENER%20KITAP%20WEB.pdf, 7 Mayıs 2021

- Peres, Richard: **Headscarf: The Day Turkey Stood Still**, UK, Southport, Garnet Publishing, 2013
- Plutark: **İsis ve Osiris**, Çev. Muammer Tuncer, Haz. Birsen Akman, İstanbul, Ruh ve Madde Yayınları, 2006
- Psellos, Michael: **Mothers and Sons, Fathers and Daughters: the Byzantine Family of Michael Psellos**. Ed. Trans. Anthony Kaldellis, Indiana, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2006
- Radle, Gabriel: “The Veiling of Women in Byzantium: Liturgy, Hair, and Identity in a Medieval Rite of Passage,” **The University of Chicago Press Journals**, Vol: 94, No: 4, October 2019, s. 1070-1115, (Çevrimiçi) <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/705421>, 9 Nisan 2021
- Ross, Robert: **Clothing: A Global History**, Cambridge, Polity, 2008
- Sait Toprak: **Bir Sanatçı Portresi Olarak Burhan Kum**, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2009
- Saktanber, Ayşe: **Living Islam: Women, Religion and Politicization of Culture in Turkey**, London, I. B. Tauris, 2002
- Salahaddin Asım: **Osmanlıda Kadınlığın Durumu**, Haz. Metin Martı, İstanbul, ARBA Yayınları, 1989
- Saray, Mehmet: “Emanullah Han,” **TDV İslam Ansiklopedisi**, t.y., (Çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/emanullah-han>, 9 Ocak 2021
- Schick, İrvin Cemil: “Olaf Metzel’in Turkish Delight Adlı Heykelinin Düşündürdükleri,” **Bianet**, 14 Haziran 2008, (Çevrimiçi) <http://bianet.org/biamag/toplumsal-cinsiyet/107647-olaf-metzel-in-turkish-delight-adli-heykelinin-dusundurdukleri>, 19 Mart 2020

- Schmökel, Hartmut: **Kulturgeschichte des Alten Orient: Mesopotamien, Hethiterreich, Syrien-Palastina, Urartu**, Stuttgart, Kroner, 1961
- Scott, Joan Wallach: **The Politics of the Veil**, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2007
- Shirazi, Faegheh: **The Veil Unveiled: The Hijab in Modern Culture**, Gainesville, University Press of Florida, 2001
- Sülün, Ebru Nalan: “Metamorfoz Muhabbetler (Ferhat Özgür ile Röportaj)”, **Cumhuriyet**, 19 Mart 2016, (Çevrimiçi) https://www.academia.edu/23445965/METAMORFOZ_M_UHABBETLER_CUMHUR%C4%B0YET_GAZETES%C4%B0_19_MART_2016, 30 Ekim 2020
- Süslü, Özden: **Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2007
- Şahin, Mehmet Cem, Demirdağ, Muhammet Fatı, Aydemir, Salih: “A Sociological Assessment on the Examples of Veiling as an Indicator of Gender at the Ancient Anatolian Societies,” **Journal of History Culture and Art Research**, Vol: 7, No: 3, 2018, s. 402-420 (Çevrimiçi), <https://doi.org/10.7596/taksad.v7i3.1676>, 15 Nisan 2021
- Şanlı, Ayşem Sezer, Coşgun, Beyzanur: “Yeni Toplumsal Hareketlerin Yeni Aktörleri; 90’lı Yıllar Türkiye’inde Başörtülü Öğrencilerin Mücadelesi,” **Mukaddime**, C: 11, No: 2, 2020, s. 382-409, (Çevrimiçi) <https://doi.org/10.19059/mukaddime.789439>, 11 Nisan 2021
- Şeni, Nora: “Fashion and Women’s Clothing in the Satirical Press of Istanbul at the End of the 19th Century,” **Women in Modern Turkish Society: A Reader**, Ed. Şirin Tekeli, London, Atlantic Heights, N.J., Zed Books, 1995, s. 25-45
- Şimşek, Özlem: “1980 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Bir İfade Olanağı Olarak Fotoğraf,” Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2009, s. 158, (Çevrimiçi) https://www.academia.edu/4008742/1980_Sonras%C4%B0

1_Tu_rkiyede_C_ag_das_Sanatta_Bir_I_fade_Olanag_%
C4%B1_Olarak_Fotog_raf, 15 Nisan 2021

- Taşçıoğlu, Muhaddere: **Türk Osmanlı Cemiyetinde Kadının Sosyal Durumu ve Kadın Kıyafetleri**, Ankara, Akın Matbaası, 1958
- Taştekin, Akanda: “Müslüman feministler; Ne istiyorlar, neden eleştiriliyorlar?,” **BBC News Türkçe**, 4 Ekim 2019, (Çevrimiçi) <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-499125750>, 21 Kasım 2020
- Tekeli, Hakan: “Extramücadele (Memed Erdener),” **Is.CaM - Istanbul Contemporary Art Museum**, t.y., (Çevrimiçi) <http://istanbulmuseum.org/artists/extramucadele.html>, 29 Mart 2019
- Tezcan, Hülya: “Ferace,” **TDV İslam Ansiklopedisi**, t.y., (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/ferace>, 14 Aralık
- Tomiuc, Eugen: “Interview: Islam's Image In Europe And Imams As Bridge Builders,” **Radio Free Europe / Radio Liberty**, April 6th 2006, (Çevrimiçi) <https://www.rferl.org/a/1067455.html>, 13 Şubat 2020
- Tosun, Mebrure, Yalvaç, Kadriye: **Sumer, Babil, Assur Kanunları ve Ammi-Şaquda Fermanı**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1975
- Toups, Melissa A. et. al.: “Origin of Clothing Lice Indicates Early Clothing Use by Anatomically Modern Humans in Africa,” **Molecular Biology and Evolution**, Vol: 28, No: 1, January 2011, s. 29-32, (Çevrimiçi) <https://doi.org/10.1093/molbev/msq234>, 9 Nisan 2021
- Tuğlacı, Pars: **Osmanlı Döneminde İstanbul Kadınları-Women of Istanbul in Ottoman Times**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1984
- Tunalı, Tijen: “The Paradoxical Engagement of Contemporary Art with Activism and Protest,” **Rhetoric, Social Value and the Arts: But How Does It Work?**, Ed. Charlotte Bonham, Carter Nicola Mann, Cham, Palgrave Macmillan, s. 67-81

- Turan, Murat: “Ormanda Barış’ın Jungcu Yorumu,” **Memed Erdener aka. Extramücadele**, 2007, (Çevrimiçi) <http://www.extramucadele.com/tr/makaleler/ormanda-barisin-jungcu-yorumu>, 30 Mart 2020
- Türkoğlu, Sabahattin: **Tarih Boyunca Anadolu’da Giyim Kuşam**, İstanbul, Atılım Kağıt Ürünleri ve Basım San., 2002
- Ulusoy, G. Engin: “Başındaki o pis ne?": Şapka’dan Türban’a Cumhuriyetle Yüzyıllık Kavgı, İstanbul, Günizi Yayıncılık, 2008
- Unat, Nermin Abadan: “Turkish Women and Social Change,” **Women in Turkish Society**, Ed. Nermin Abadan Unat, Leiden, Brill, 1981, s. 5-31
- Uslar, Rafael von: “Anny & Sibel Öztürk,” **Her Yerde, Evinde**, Ed. Mine Haydaroglu, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, s. 8-23
- Uygan, Erdem: **Kur’an’da Himar (Başörtüsü)**, t.y., (Çevrimiçi) <http://erdemuygan.com/wp-content/uploads/2018/08/Kuranda-H%C4%B1ma%CC%82r-Bas%CC%A7o%CC%88rtu%CC%88su%CC%88.pdf>, 4 Temmuz 2020
- Wallace, Daniel B.: “What is the Head Covering in 1 Cor 11:2-16 and Does it Apply to Us Today?,” **Bible.org**, June 26th 2004, (Çevrimiçi) <https://bible.org/article/what-head-covering-1-cor-112-16-and-does-it-apply-us-today>, 22 Kasım 2020
- Yalçınkaya, Fisun: “Karakterlerim yer altında” (İnci Eviner ile Röportaj), **Milliyet**, 16 Mart 2017, (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/gundem/karakterlerim-yer-altinda-2414390>, 21 Eylül 2020
- Yaşın, Yael Navaro: “Kimlik Piyasası: Metalar, İslamcılık, Laiklik,” **Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat**, 2.bs., Haz. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, Çev. Zeynep Yelçe, İstanbul, Metis Yayınları, s. 229-258

- Yılmaz, Pınar Ürer: “Canan Şenol’un Yapıtlarından Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Okuması,” **YEDİ-Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, No: 4, 2010, s. 125-134 (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21837/234802>, 18 Ekim 2020
- Yusuf Has Hacip: **Kutadgu Bilig I Metin**, 5. bs., Çev. Reşit Rahmeti Arat, Ankara, Türk Dil Kurumu, 2007
- Zijlmans, C.J.M: **Een wereld van verschil. Kunstgeschiedenis op de drempel van de 21ste eeuw** (Leiden Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 2001 yılı bahar dönemi açılış dersi için konuşma metni) April 6th 2001, (Çevrimiçi) <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/5409/OR226.pdf?sequence=1>, 15 Ekim 2020
- “ ‘AK Parti kapatılmasın’ kararı çıktı,” **Milliyet**, 30 Temmuz 2008, (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/siyaset/ak-parti-kapatilmasin-karari-cikti-972729>, 4 Haziran 2021
- “Aksu Bora ve Mualla Gülnaz Kavuncu ile Türkiye’de Kadın Hareketi’nin Tarihi ve Deneyimler,” **Emek ve Adalet Platformu**, 19 Şubat 2018, (Çevrimiçi) <https://www.emekveadalet.org/soylesiler/aksu-bora-ve-mualla-gulnaz-kavuncu-ile-turkiyede-kadin-hareketinin-tarihi-ve-deneyimler/>, 21 Ekim 2020
- “Anlatılar,” **Onlar** (Online Yayın), Haz. Seda Ateş, İstanbul, SALT-Garanti Kültür A.Ş., 2016, s. 26-55, (Çevrimiçi) <https://saltonline.org/media/files/ipek-duben-onlar-scrd.pdf>, 1 Ekim 2020
- ARGE Analiz: Dünyü Bugünü Yarınıyla Başörtüsü Meselesi**, Haz. Yağmur Can Saka, Günay Betül Altınöz, Ankara, Arge Enstitü, 2011, (Çevrimiçi) http://www.argeenstitu.org/images/stories/arge_basortusu_raporu.pdf, 23 Haziran 2020
- Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri II (1906-1938)**, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1959
- “Atlas of Idealized Women,” **Özlem Şimşek**, t.y., (Çevrimiçi) <https://ozlemsimsek.com/ideal>, 5 Ekim 2020

“Austrian ban on full-face veil in public places comes into force,” BBC News, October 1st 2017, (Çevrimiçi) <https://www.bbc.com/news/world-europe-41457427>, 1 Haziran 2021

“Austria court overturns primary school headscarf ban,” BBC News, December 11th 2020, (Çevrimiçi) <https://www.bbc.com/news/world-europe-55277840>, 1 Haziran 2021

AYM, Anayasa Mahkemesi, K. 1989/12 (7 Mart 1989), (Çevrimiçi) <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/20216.pdf>, 11 Nisan 2021

Bazı Kisvelerin Giyilemeyeceğine Dair Kanun (Kanun No: 2596), **Resmi Gazete 2879** (13 Aralık 1934), (Çevrimiçi) <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/2879.pdf>, 17 Nisan 2020

BOA, T.C. Başbakanlık Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı. Dâhiliye Nezâreti Mektûbî Kalemi (DH.MKT.). Sıra No. 106, Gömlek No. 1938

“Canan Şenol Antrepo No.3,” **İKSV Bienal**, t.y., (Çevrimiçi) <http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=61>, 19 Ağustos 2020

“Collection Online: Girl with Veil,” **The British Museum**, t.y., https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3306808&partId=1, 3 Nisan 2020

“Eleştirmen gözüyle Bienal’in en iyileri,” **Milliyet**, 17 Ekim 2009, (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/elestirmen-gozuyle-bienal-in-en-iyileri-1151219>, 16 Ekim 2020

“Emine isminin anlamı nedir? Emine ne demek,” **Hürriyet**, 19 Aralık 2019, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/emine-isminin-anlami-nedir-emine-ne-demek-41401361>, 18 Ekim 2020

“En politik ve en katılımcı bienal,” **Sabah**, 3 Kasım 2009, (Çevrimiçi) https://www.sabah.com.tr/medya/2009/11/03/en_politik_ve_en_katilimci_bienal, 16 Ekim 2020

“Hakkımızda,” **Haşema**, t.y., (Çevrimiçi) <https://www.hasema.com/hakkimizda>, 22 Ekim 2020

“HALİL ALTINDERE, My Mother Likes Pop Art, because Pop Art is Colorful,” **The Global Contemporary Art Worlds After 1989**, t.y., (Çevrimiçi) <http://www.global-contemporary.de/en/artists/100-halil-altindere>, 15 Ekim 2020

“ ‘Haşema, Türkiye'nin laik imajını zedeledi’,” **Milliyet**, 1 Eylül 2006, (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/gundem/hasema-turkiyenin-laik-imajini-zedeledi-257177>, 19 Eylül 2020

Kadınlar Dünyası (1913-1921): 1. 50. Sayılar (Yeni Harflerle), Haz. Fatma Büyükkarcı Yılmaz, Tülay Gençtürk Demircioğlu, İstanbul, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, 2009

“Kadınlar, tesettüre uygun kıyafetle (haşemayla) denize girebilirler mi?,” **Sorularla İslamiyet**, 29 Ağustos 2006, (Çevrimiçi) <https://sorularlaislamiyet.com/kadinlar-tesetture-uygun-kiyafetle-hasemayla-denize-girebilirler-mi>, 22 Ekim 2020

“Kısa bir anketin garib neticesi: Bir D.P. li milletvekili, çarşafın men’i aleyhinde,” **Cumhuriyet**, 27 Mart 1959

“Kültürümüzde Kavgayı Durduran Laçık (Leçek) Gerçeği,” **Muş’un Sesi Gazetesi**, 20 Mayıs 2017, (Çevrimiçi) [yenimusunesi.com/haber/kulturumuzde-kavgayi-durduran-lacik-lecek-gercegi-5039.html#:~:text=Kültürümüzde%20“Laçık”%20\(leçek\),kullandığı%20bir%20başörtü%20çeşididir%20Leçek,6%20Mart%202021](https://yenimusunesi.com/haber/kulturumuzde-kavgayi-durduran-lacik-lecek-gercegi-5039.html#:~:text=Kültürümüzde%20“Laçık”%20(leçek),kullandığı%20bir%20başörtü%20çeşididir%20Leçek,6%20Mart%202021)

“Mine İsminin Anlamı Nedir? Mine Ne Demek?,” **Hürriyet**, 14 Nisan 2020, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/mine-isminin-anlami-nedir-mine-ne-demek-41493836>, 18 Ekim 2020

“My dad is obliging me to wear hijab,” **novni**, t.y. (sitede net bir tarih verilmese de “4 years ago” (dört yıl önce) ifadesi yer almaktadır), (Çevrimiçi) <https://novni.com/letters/read/34118/my-dad-is-obliging-me-to-wear-hijab>, 16 Ekim 2020

“Nezaket Ekici, Disguise, Braverman Gallery Tel Aviv,” **Loop Barcelona**, t.y., (Çevrimiçi) <http://loop-barcelona.com/artist-video/disguise/>, 1 Nisan 2020

“Nûr Suresi - 31 . Ayet Tefsiri,” **Kur’an-ı Kerim-Diyanet İşleri Başkanlığı**, t.y., (Çevrimiçi) <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/N%C3%BBBr-suresi/2822/31-ayet-tefsiri>, 9 Nisan 2021

“Özlem Şimşek (Bölüm 2),” **İzler Suretler**, Yap. Ayşegül Daldal, Yön. Seyfettin Tokmak, İstanbul, TRT 2, 2019

“Özlem ŞİMŞEK|Söyleşi (52. Sayı),” **Kontrast Dergi**, 27 Ağustos 2018, (Çevrimiçi) <https://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-soylesi-52-sayi/>, 23 Şubat 2021

“Parachutist in Third Floor, Birds in Laundry,” **Esra Ersen**, t.y., (Çevrimiçi) <https://esraersen.jimdofree.com/work/parachutist-in-third-floor-birds-in-laundry/>, 9 Mart 2020

“Rust & Bones,” **Galerie Tanja Wagner**, t.y. (Çevrimiçi) <https://tanjawagner.com/exhibitions/2019-rust-bones/>, 14 Mart 2019

Sanatçı ve Zamanı-Artists in Their Time, Ed. N. Can Kantarcı, Çev. Alexander Dawe vd., İstanbul, İstanbul Modern, 2015

“Sharjah Biennial 13 Prize Winners Announced,” **Sharjah Art Foundation**, t.y., (Çevrimiçi) <http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/news/sharjah-biennial-13-prize-winners-announced>, 12 Mart 2021

“Spirit,” **İnci Furni** (kişisel web sitesi), t.y., (Çevrimiçi) <http://incifurni.com/index.php/project/spirit/>, 5 Mayıs 2021

“Sweden’s schoolchildren allowed to wear headscarves,” **eurotopics.net**, February 19th 2020, (Çevrimiçi) <https://www.eurotopics.net/en/235564/sweden-s-schoolchildren-allowed-to-wear-headscarves>, 12 Mart 2021

“Swedish town bans Islamic headscarf in primary schools,” **The Local**, May 30th 2019, (Çevrimiçi), <https://www.thelocal.se/20190530/sweden-town-bans-islamic-headscarf-in-primary-schools>, 9 Mart 2020

Şapka İktisası Hakkında Kanun (Kanun No: 671), **Resmi Gazete 230** (28 Kasım 1925), (Çevrimiçi) <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/230T.pdf>, 17 Nisan 2020

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Tebliğler Dergisi, C: 35, No: 1684, 1972, (Çevrimiçi) <http://tebligler.meb.gov.tr/index.php/tuem-sayilar/viewcategory/36>, 31 Ocak 2021

“Temsili Diyalektik Üzerine” (Selin Turam’ın Özlem Şimşek ile Yaptığı Röportaj), **Epic Seduction-Epik Ayartma** (Sergi Kataloğu), İstanbul, Galeri Zilberman, 2011

“Tesettürle İlgili Çeşitli Sorular,” **Dinimiz İslam**, t.y., (Çevrimiçi) <http://www.dinimizislam.com/detay.asp?Aid=1055>, 22 Ekim 2020

The Homeric Hymns, Trans. Jules Cashford, London, Penguin, 2003

“The New Anatolia, Şinasi Güneş,” **vimeo.com**, t.y. (sitede net bir tarih verilmese de “6 years ago” (6 yıl önce) ifadesi yer almaktadır), (Çevrimiçi) <https://vimeo.com/128233025>, 7 Mart 2021

“Türbanlı Protokole Sezer Formülü,” **Milliyet**, 24 Kasım 2002, (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/siyaset/turbanli-protokole-sezer-formulu-5197198>, 4 Temmuz 2020

“Türkiye-AB İlişkilerinin Tarihçesi,” **T.C. Dışişleri Bakanlığı Avrupa Birliği Başkanlığı**, 12 Şubat 2020, (Çevrimiçi) https://www.ab.gov.tr/turkiye-ab-iliskilerinin-tarihcesi_111.html, 12 Şubat 2020

“Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurul Tutanağı, 21. Dönem 1. Yasama Yılı 1. Birleşim 02 Mayıs 1999,” **Türkiye Büyük Millet Meclisi**, t.y., (Çevrimiçi) https://www.tbmm.gov.tr/develop/owa/tutanak_b_sd.birlesim_baslangic?P4=787&P5=B&page1=9&page2=9, 4 Temmuz 2020

“Without Hat” (Şapkasız), **Neriman Polat**, 2009, (Çevrimiçi) http://www.nerimanpolat.com/works/2009/2009_03.htm, 22 Eylül 2020

YK, Yükseköğretim Kanunu (Kanun No. 2547), **Resmî Gazete 20032** (27 Aralık 1988), (Çevrimiçi) <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/20032.pdf>, 21 Şubat 2021

Yükseköğretim Kurumları Öğrenci Disiplin Yönetmeliğinin Bir Maddesine Bir Fıkra Eklenmesine Dair Yönetmelik, **Resmî Gazete 19335** (8 Ocak 1987), (Çevrimiçi) <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/19335.pdf>, 21 Şubat 2021

“2007’den Günümüze... 4D’ler (Lentiküler Çalışmalar)” **Bedri Baykam**, t.y., (Çevrimiçi) <http://www.bedribaykam.com/tr/galeri/2007den-gunumuze-4dler-lentikuler-calismalar>, 10 Eylül 2020

EKLER

Görsel 1: Brassempouy Venüsü, M.Ö. 23000 civarı, Bulunduğu Yer: Fransa, Brassempouy



Kaynak: Yıldız Cıbroğlu, **Kadın Saçı: Büyü ve “Türban,”** İstanbul, Payel Yayınları, 2004, s. 30

Görsel 2: Sümer dönemine ait bir kadın başı heykeli, M.Ö. 2400 civarı, Bulunduğu Yer: Irak, Tell Agrab



Kaynak: Yıldız Cıbroğlu, **Kadın Saçı: Büyü ve “Türban,”** İstanbul, Payel Yayınları, 2004, s. 92

Görsel 3: Tegidionunu alnından başının arkasına atmış bir kadın çizimi



Kaynak: Lloyd Llewellyn-Jones, "House and Veil in ancient Greece," **British School at Athens Studies**, 15 (2007), s. 253

Görsel 4: Pelerinli ve tegidionlu bir kadın çizimi



Kaynak: Lloyd Llewellyn-Jones, "House and veil in ancient Greece," **British School at Athens Studies**, 15 (2007), s. 253

Görsel 5: Hitit kralı III. Hattuşili'nin eşi kraliçe Puduhepa'yı örtülü gösteren bir mühür, M.Ö. 13. yüzyıl



Kaynak: <https://twitter.com/AktuelArkeoloji/status/1280166362749579267>, 2 Haziran 2021

Görsel 6: Bir erkek ve başörtüsünün altına baş çatkısı takmış bir kadın figürün yer aldığı bir taş kabartma, M.S. 1. yüzyıl civarı, Bulunduğu Yer: Gaziantep, Zeugma



Kaynak: Sabahattin Türkoğlu, **Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam**, İstanbul, Atılım Kağıt Ürünleri ve Basım San., 2002, s. 101

Görsel 7: Sassoferrato, *The Virgin in Prayer*, 1640-50, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 x 57.7 cm, Birleşik Krallık, Londra, The National Gallery



Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sassoferrato-the-virgin-in-prayer>, 2 Haziran 2021

Görsel 8: Mermer mezar taşı üzerinde takkeli yaşmak takan kadın figürü, 1336, Bulunduğu Yer: Konya, Nasrettin Hoca Mezarlığı



Kaynak: Özden Süslü, *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2007, s. 350

Görsel 9: Duvar çinisi üzerinde yer alan yaşmaklı kadın figürü deseni, 1225-1236, Bulunduğu Yer: Beyşehir, Kubadabad Sarayı



Kaynak: Özden Süslü, **Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2007, s. 314

Görsel 10: Çini üzerinde çarşaf ve peçeli kadın figürü, 1225-1236, Bulunduğu Yer: Beyşehir, Kubadabad Sarayı



Kaynak: Özden Süslü, **Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2007, s. 319

Görsel 11: Yanında bir kadınla ferace, yaşmak ve hotozla baştan aşağıya kapanmış şekilde hamama giden bir Türk kadını tasvir eden bir gravür



Kaynak: Nicolas de Nicolay, **Les Quatre Premiers Livres des Navigations et Peregrinations Orientales**, Lyon, Guillaume Roville, 1568, 12. Gravür, (Çevrimiçi) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550078506/f101.item>, 13 Nisan 2021

Görsel 12: Ferace, yaşmak ve hotozla baştan aşağıya kapanmış şekilde şehre giden bir Türk kadını tasvir eden bir gravür



Kaynak: Nicolas de Nicolay, **Les Quatre Premiers Livres des Navigations et Peregrinations Orientales**, Lyon, Guillaume Roville, 1568, 13. Gravür, (Çevrimiçi) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550078506/f101.item>, 13 Nisan 2021

Görsel 13: Feraceli ve yaşmaklı iki İstanbullu kadının yer aldığı bir minyatür



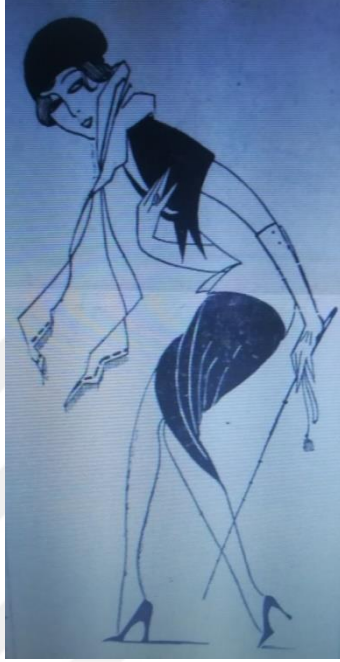
Kaynak: “Zenân-ı İstanbul,” **Zenannâme**, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, T5502, 110b

Görsel 14: Levni, *Feraceli Kadın*, 1720



Kaynak: Zerrin Enveroğlu, **Osmanlı Minyatür Sanatı İçerisinde Nakkaş Levni Üslubunda Kadın Figürleri Ve Günümüz Sanat Anlayışında Yenilik Arayışları**, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2018, s. 38

Görsel 15: Tango çarşafı bir kadını tasvir eden bir karikatür



Kaynak: Aydede, Ed. Refik Halit Karay, 23 Ocak 1922, s. 4., (Çevrimiçi), <https://www.gastearsivi.com/gazete/aydede/1922-01-23/4>, 14 Nisan 2021

Görsel 16: Şule Yüksel Şenler'in kendisine “Şulebaş” ismiyle atfedilen baş bağlama biçimiyle görüldüğü bir gençlik fotoğrafı



Kaynak: <https://www.biyografya.com/biyografi/2807#>, 15 Nisan 2021

Görsel 17: Geleneksel başörtülü bir kadın



Kaynak: “Güzellik Nedir,” TRT Arşiv, 1977, (Çevrimiçi)
<https://www.trtarsiv.com/ozel-video/en-yeniler/guzellik-nedir-118060>, 14 Nisan 2021

Görsel 18: Azade Köker, *Girl with Veil*, 2003, Kolaj, 79x65 cm, Birleşik Krallık, Londra, The British Museum



Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2010-6010-1, 22 Şubat 2021

Görsel 19: Memed Erdener a.k.a. Extramücadele, *Barış Ormanı*'ndan bir ekran görüntüsü, 2004, Kısa Animasyon Film, 1 dk. 20 sn.



Kaynak: <http://www.extramucadele.com/tr/isler/filmler/baris-ormani-film>, 21 Şubat 2021, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 20: Memed Erdener a.k.a. Extramücadele, *Barış Ormanı*'ndan bir ekran görüntüsü, 2004, Kısa Animasyon Film, 1 dk. 20 sn.



Kaynak: <http://www.extramucadele.com/tr/isler/filmler/baris-ormani-film>, 21 Şubat 2021, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 21: Nezaket Ekici, *Tshador Flagge*'den bir fotoğraf, 2007, Performans, 30 dk.



Kaynak: Friederike Fast v.d., **Nezaket Ekici: Personal Map - To be Continued**, Ed. Marta Herford, Bielefeld, Kerber Verlag, 2011, s. 173

Görsel 22: Nezaket Ekici, *Tshador Flagge*'den bir fotoğraf, 2007, Performans, 30 dk.



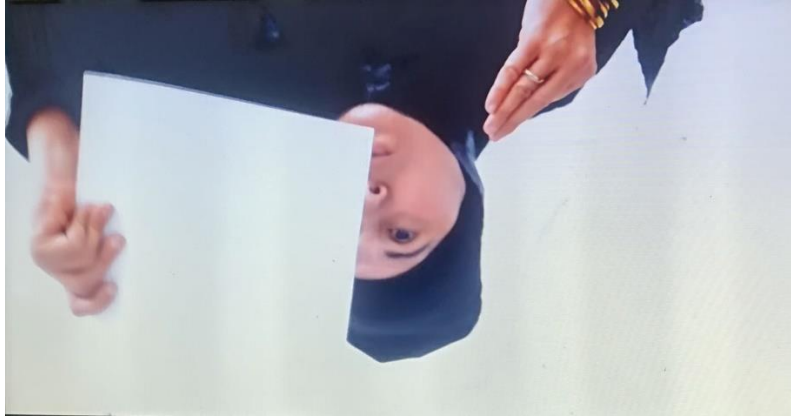
Kaynak: Friederike Fast v.d., **Nezaket Ekici: Personal Map - To be Continued**, Ed. Marta Herford, Bielefeld, Kerber Verlag, 2011, s. 17

Görsel 23: Nezaket Ekici, *Permanent Words*'den bir fotoğraf, 2009, Performans, 20-30 dk.



Kaynak: http://www.ekici-art.de/_d/art/frame_top.html, 21 Şubat 2021, Fotoğraf: Galeria Vermelho

Görsel 24: Nezaket Ekici, *Disguise*'dan bir ekran görüntüsü, 2013, Tek Kanallı Video Performans, 9 dk. 57 sn.



Kaynak: <https://loop-barcelona.com/videocloop/video/disguise/>, 22 Şubat 2021, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 25: Nezaket Ekici, *Disguise*'dan bir ekran görüntüsü, 2013, Tek Kanallı Video Performans, 9 dk. 57 sn.



Kaynak: <https://loop-barcelona.com/videocloop/video/disguise/>, 22 Şubat 2021,
Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 26: Rafet Başokçu, İsim Bilinmiyor, 19. yüzyılın sonları, Suluboya Resim



Kaynak: “Özlem Şimşek (Bölüm 2),” *İzler Suretler*, Yap. Ayşegül Daldal, Yön. Seyfettin Tokmak, İstanbul, TRT 2, 2019

Görsel 27: Rafet Başokçu, İsim Bilinmiyor, 19. yüzyılın sonları, Suluboya Resim



Kaynak: “Özlem Şimşek (Bölüm 2),” **İzler Suretler**, Yap. Ayşegül Daldal, Yön. Seyfettin Tokmak, İstanbul, TRT 2, 2019

Görsel 28: Özlem Şimşek, *Rüzgar (Rafet Başokçu'dan Sonra)*, 2013, Fotoğraf, 73x50 cm



Kaynak: <https://www.zilbermangallery.com/dramatic-persona-e121.html>, 23 Şubat 2021

Görsel 29: Özlem Şimşek, *Şemsiyeli Kadın (Rafet Başokçu'dan Sonra)*, 2013, Fotoğraf, 73x50 cm



Kaynak: <https://www.zilbermangallery.com/dramatic-persona-e121.html>, 23 Şubat 2021

Görsel 30: Burak Delier, *İsimsiz*, 2004, Fotoğraf



Kaynak: <https://burakdelier.wordpress.com/works-2/untitled-2004-2005/>, 12 Mart 2021

Görsel 31: Fransa bayrağını peçe şeklinde kullanan bir kadın



Kaynak: <https://veil.unc.edu/regions/france/>, 12 Mart 2021

Görsel 32: Fransa’da okullara yönelik başörtüsü yasağı teklifini ülkenin bayrağının renklerinde başörtüsü takarak protesto eden bir kadın



Kaynak: http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_depth/photo_gallery/3406857.stm, 12 Mart 2021

Görsel 33: Burak Delier, *İsimsiz* (İstiklal Caddesi'nden Bir Görüntü), 2004, Afış



Kaynak: <https://burakdelier.wordpress.com/works-2/untitled-2004-2005/#jp-carousel-26>, 12 Mart 2021

Görsel 34: Burak Delier, *İsimsiz* (Taksim'den Bir Görüntü), 2004, Afış



Kaynak: <https://burakdelier.wordpress.com/works-2/untitled-2004-2005/#jp-carousel-27>, 12 Mart 2021

Görsel 35: Gülsün Karamustafa, *Antik Kentte Sabah Alışverişi*, 1982, Resim, 39,5x58 cm



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190470>, 8 Mart 2021

Görsel 36: Gülsün Karamustafa, *Kapıcı Dairesi*, 1976, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 30x40 cm



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190423>, 8 Mart 2021

Görsel 37: Gülsün Karamustafa, *Hapishane Resimleri*'nden bir örnek, 1972, Resim



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190443>, 8 Mart 2021

Görsel 38: Halil Altındere, *Annem Pop Art'ı Seviyor, Çünkü Pop Art Rengârenk*, 1998, Fotoğraf, 100x150 cm



Kaynak: <https://halilaltindere.com/project/my-mother-likes-pop-art-because-pop-art-is-colorful/>, 7 Mart 2021

Görsel 39: Aydan Murtezaoğlu, *Top/Less*, 1999, Fotoğraf



Kaynak: <http://oddsfrecovery.blogspot.com/2011/02/esyann-tabiat-geregi.html>, 8 Mart 2021

Görsel 40: Aydan Murtezaoğlu, *Aynadaki Çıplak*, 2004, Fotoğraf, 90x120 cm



Kaynak: Özlem Şimşek, “1980 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Bir İfade Olanağı Olarak Fotoğraf,” Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2009, s. 158, (Çevrimiçi), https://www.academia.edu/4008742/1980_Sonras%C4%B1_Tu_rkiyede_C_ag_das_San_atta_Bir_I_fade_Olanag_%C4%B1_Olarak_Fotog_raf, 15 Nisan 2021

Görsel 41: Şinasi Güneş, *Anatolia*'dan bir ekran görüntüsü, 2006, Video, 2 dk. 18 sn.



Kaynak: <https://vimeo.com/58313523>, 7 Mart 2021, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 42: Şinasi Güneş, *Anatolia*'dan bir ekran görüntüsü, 2006, Video, 2 dk. 18 sn.



Kaynak: <https://vimeo.com/58313523>, 7 Mart 2021, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 43: Şinasi Güneş, *Anatolia*'dan bir ekran görüntüsü, 2006, Video, 2 dk. 18 sn.



Kaynak: <https://vimeo.com/58313523>, 7 Mart 2021, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 44: Burcu Yağcıoğlu, *Seni Yutardım*'dan bir ekran görüntüsü, 2009, Video, 6 dk. 53 sn.



Kaynak: *Sanatçı ve Zamanı-Artists in Their Time*, Ed. N. Can Kantarcı, Çev. Alexander Dawe vd., İstanbul, İstanbul Modern, 2015, s. 313

Görsel 45: Ferhat Özgür, *Metamorfoz Muhabbet*'ten bir ekran görüntüsü, 2009, Video, 9 dk. 25 sn.



Kaynak: <https://www.ferhatozgur.com/metamorphosis-chat-1>, 14 Mart 2021

Görsel 46: Ferhat Özgür, *Metamorfoz Muhabbet*'ten bir ekran görüntüsü, 2009, Video, 9 dk. 25 sn.



Kaynak: <http://hub.werkleitz.de/en/metamorphosis-chat/>, 14 Mart 2021

Görsel 47: Memed Erdener a.k.a. Extramücadele, *Saçın Açık Kalmış Kızım*, 2012, Heykel, Yaklaşık 10x15x75 cm



Kaynak: <http://www.extramucadele.com/tr/isler/heykeller/sacin-acik-kalmis-kizim>, 9 Mart 2021

Görsel 48: Şehzade Camii'nin şadırvan musluklarından biri



Kaynak: <https://twitter.com/MimariLugat/status/1279155176180518913/photo/1>, 9 Mart 2021

Görsel 49: Nilbar Güreş, *Stranger*'ın “*Person of Cloth*” kısmından bir ekran görüntüsü, 2006, Video Enstalasyon, 12 dk.



Kaynak: Nilbar Güreş, *Stranger*, 2006, SALT Araştırma Güncel Sanat Arşivi, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 50: Nilbar Güreş, *Stranger*'ın “*Person of Cloth*” kısmından bir ekran görüntüsü, 2006, Video Enstalasyon, 12 dk.



Kaynak: Nilbar Güreş, *Stranger*, 2006, SALT Araştırma Güncel Sanat Arşivi, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 51: Nilbar Güreş, *Stranger*'ın “Mirror” kısmından bir ekran görüntüsü, 2006, Video Enstalasyon, 12 dk.



Kaynak: Nilbar Güreş, *Stranger*, 2006, SALT Araştırma Güncel Sanat Arşivi, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 52: Nilbar Güreş, *Stranger*'ın “Mirror” kısmından bir ekran görüntüsü, 2006, Video Enstalasyon, 12 dk.



Kaynak: Nilbar Güreş, *Stranger*, 2006, SALT Araştırma Güncel Sanat Arşivi, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 53: Nilbar Güreş, *Stranger*'ın “*Türk-Head*” kısmından bir ekran görüntüsü, 2006, Video Enstalasyon, 12 dk.



Kaynak: Nilbar Güreş, *Stranger*, 2006, SALT Araştırma Güncel Sanat Arşivi, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 54: Nilbar Güreş, *Soyunma*'dan bir ekran görüntüsü, 2006, Video Performans, 6 dk. 19 sn.



Kaynak: Nilbar Güreş, *Soyunma*, 2006, SALT Araştırma Güncel Sanat Arşivi, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 55: Nilbar Güreş, *Soyunma*'dan bir ekran görüntüsü, 2006, Video Performans, 6 dk. 19 sn.



Kaynak: Nilbar Güreş, *Soyunma*, 2006, SALT Araştırma Güncel Sanat Arşivi, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 56: Anny ve Sibel Öztürk, *Nö-Performance*'dan bir fotoğraf, 2007, Performans, Kreuzberg, Berlin, 1 saat 4 dk. 56 sn.



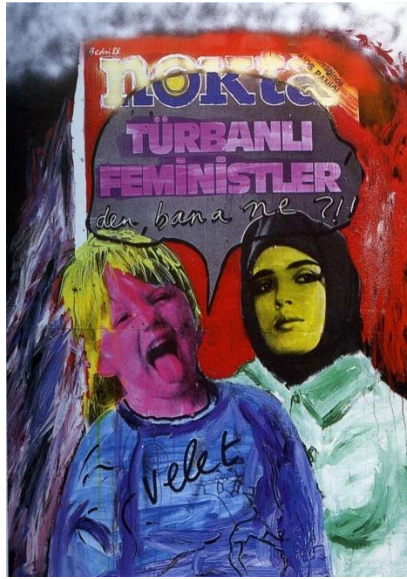
Kaynak: <https://annyundsibeloeztuerk.com/category/exhibitions-2000-2009/2007/no-performance/>, 12 Mart 2021

Görsel 57: Nilbar Güreş, *Herhangi Bir Yerin Palmiyeleri Altında*'dan bir ekran görüntüsü, 2012-2018, Video, 9 dk. 2sn.



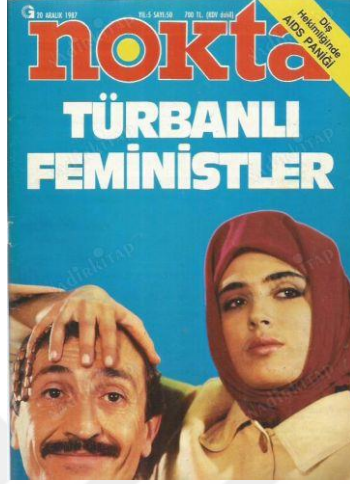
Kaynak: <https://www.martinjanda.at/en/news/exhibitions/802/nilbar-gueres-the-time-needs-changing/>, 13 Mart 2021

Görsel 58: Bedri Baykam, *Türbanlı Feministlerden Bana Ne?*, 1988, Sunta Üzerine Fotopentür, 177x132 cm



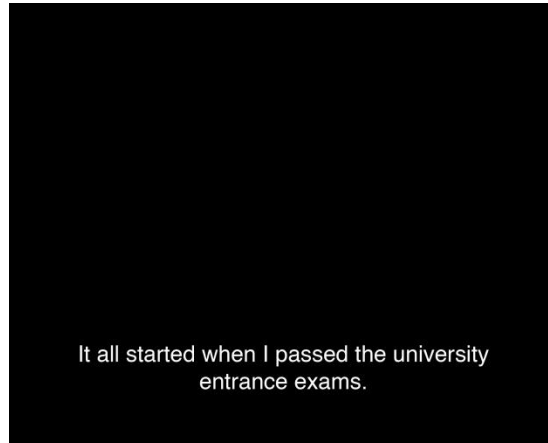
Kaynak: <http://bedribaykam.com/tr/galeri/1987den-gunumuze-politik-sanat-ve-fotopenturler>, 11 Mart 2021

Görsel 59: Nokta dergisinin 50. sayısının 20 Aralık 1987 tarihli kapağı



Kaynak: <https://www.nadirkıtap.com/nokta-dergisi-20-aralik-1987-yil-5-sayi-50-turbanli-feministler-dis-hekimliginde-aids-panigi-telemanyaklar-azitti-oguz-atay-kollektif-dergi16170067.html>, 11 Mart 2021

Görsel 60: Kutluğ Ataman, *Peruk Takan Kadınlar*'dan üniversite öğrencisine ait ekrandan bir görüntü, 1999, Dört Kanallı Video Enstalasyon, Yaklaşık 1 saat



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/47981>, 14 Mart 2021

Görsel 61: Kutluğ Ataman, *Peruk Takan Kadınlar*'ın sergilenme biçimi, 1999, Dört Kanallı Video Enstalasyon, Yaklaşık 1 saat



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/10428>, 14 Mart 2021

Görsel 62: Köken Ergun, *İsimsiz*'den bir ekran görüntüsü, 2004, Video Performans, 8 dk.



Kaynak: Köken Ergun, *Selected Works 2002-2007*, SALT Araştırma Güncel Sanat Arşivi, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 63: Köken Ergun, *İsimsiz*'den bir ekran görüntüsü, 2004, Video Performans, 8 dk.



Kaynak: Köken Ergun, Selected Works 2002-2007, SALT Araştırma, Güncel Sanat Arşivi, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 64: Köken Ergun, *İsimsiz*'den bir ekran görüntüsü, 2004, Video Performans, 8 dk.



Kaynak: Köken Ergun, Selected Works 2002-2007, SALT Araştırma Güncel Sanat Arşivi, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 65: Burhan Kum, *Kısır Örgü*, 2006, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x90 cm



Kaynak: <https://www.artxist.com/Sergiler/Korku-Versus-Korku/31>, 12 Mart 2021

Görsel 66: Burhan Kum, *e-şarp-lık*, 2006, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x90 cm



Kaynak: <https://www.artxist.com/Sergiler/Korku-Versus-Korku/31>, 12 Mart 2021

Görsel 67: CANAN, *Emine, Mine*, 2007, Fotoğraf Enstalasyon, 70 x 100 cm



Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/>, 10 Mart 2021

Görsel 68: CANAN, *Emine, Mine*, 2007, Fotoğraf Enstalasyon, 70 x 100 cm



Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/>, 10 Mart 2021

Görsel 69: CANAN, *Emine, Mine*, 2007, Fotoğraf Enstalasyon, 70 x 100 cm



Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/>, 10 Mart 2021

Görsel 70: CANAN, *Emine, Mine*, 2007, Fotoğraf Enstalasyon, 70 x 100 cm



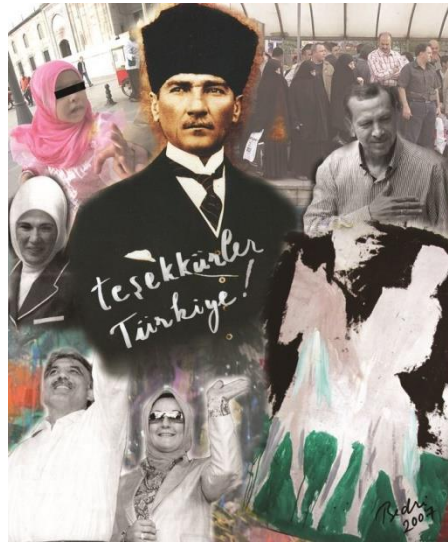
Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/>, 10 Mart 2021

Görsel 71: CANAN, İnci Furni, Neriman Polat, *Şapkasız*'dan bir fotoğraf, 2007, Performans



Kaynak: http://www.nerimanpolat.com/works/2009/2009_03.htm, 13 Mart 2021

Görsel 72: Bedri Baykam, *Teşekkürler Türkiye*, 2007, 4D-Lentiküler Çalışma, 120x90 cm



Kaynak: <http://www.bedribaykam.com/tr/galeri/2007den-gunumuze-4dler-lentikuler-calismalar>, 11 Mart 2021

Görsel 73: Memed Erdener a.k.a. Extramücadele, *Türban Gücü No1*, 2008, Kağıt
Üzerine Tükenmez Kalem, 70x100 cm



Kaynak: <http://www.extramucadele.com/tr/isler/resimler/turban-gucu-no1>, 11 Mart 2021

Görsel 74: Neriman Polat, *Haşema Serisi*, 2010, Fotoenstalasyon



Kaynak: http://www.nerimanpolat.com/works/2010/2010_02.htm, 11 Mart 2021

Görsel 75: Neriman Polat, *İki Kız* (*Haşema Serisi*'nden), 2010, Fotoenstalasyon, 80x54 cm



Kaynak: http://www.nerimanpolat.com/works/2010/2010_02.htm, 11 Mart 2021

Görsel 76: Neriman Polat, *Adadaki Kız* (*Haşema Serisi*'nden), 2010, Fotoenstalasyon, 60x47 cm



Kaynak: http://www.nerimanpolat.com/works/2010/2010_02.htm, 11 Mart 2021

Görsel 77: Neriman Polat, *Havuz* (*Haşema Serisi*'nden), 2010, Fotoenstalasyon, 50x86 cm



Kaynak: http://www.nerimanpolat.com/works/2010/2010_02.htm, 11 Mart 2021

Görsel 78: Neriman Polat, *Günbatımı* (*Haşema Serisi*'nden), 2010, Fotoenstalasyon, 40x30 cm



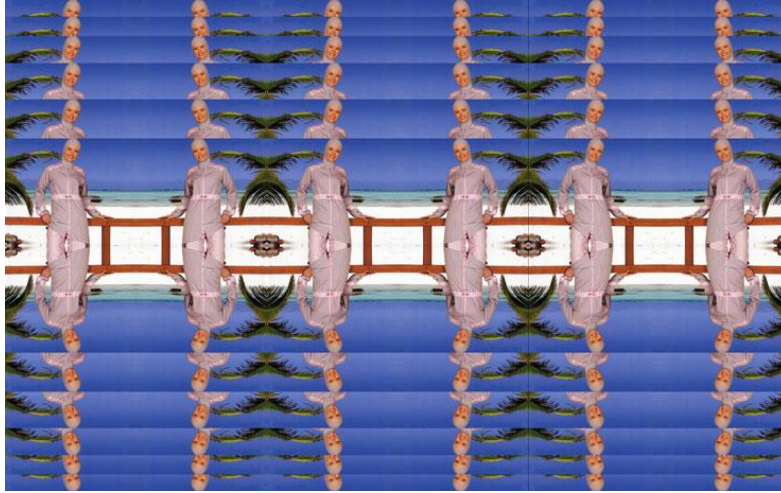
Kaynak: http://www.nerimanpolat.com/works/2010/2010_02.htm, 11 Mart 2021

Görsel 79: Neriman Polat, *Koşan* (*Haşema Serisi*'nden), 2010, Fotoenstalasyon, 30x27 cm



Kaynak: http://www.nerimanpolat.com/works/2010/2010_02.htm, 11 Mart 2021

Görsel 80: Neriman Polat, *Optik* (*Haşema Serisi*'nden), 2010, Fotoenstalasyon, 80x50 cm



Kaynak: http://www.nerimanpolat.com/works/2010/2010_02.htm, 11 Mart 2021

Görsel 81: İpek Duben, *Onlar*'dan bir ekran görüntüsü, 2015, Çok Kanallı Video Enstalasyon



Kaynak: “Anlatılar,” *Onlar* (Online Yayın), Haz. Seda Ateş, İstanbul, SALT-Garanti Kültür A.Ş., 2016, s. 44

Görsel 82: İpek Duben, *Onlar*'dan bir ekran görüntüsü, 2015, Çok Kanallı Video Enstalasyon



Kaynak: “Anlatılar,” *Onlar* (Online Yayın), Haz. Seda Ateş, İstanbul, SALT-Garanti Kültür A.Ş., 2016, s. 53

13 M

Görsel 84: Aslı Çavuşoğlu, *Başörtülü Eşit Değildir Kapalı* (*Eşit Değildir*'den bir detay), 2018, Kağıt Üzerine Çizim, 42×60 cm



Kaynak: <http://aslicavusoglu.info/2018/not-equal-to/nggallery/image/1pb100005/>, 17 Ekim 2020

Görsel 85: Burhan Kum, *Deniz Seviyesi Altındaki Hollanda Manzarası (POLDER)*, 2004, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 42x242 cm



Kaynak: <http://arsiv.ntv.com.tr/news/319600.asp>, 12 Mart 2021

Görsel 86: Esra Ersen, *Parachutist in Third Floor, Birds in Laundry*'den bir ekran görüntüsü, 2005, Üç Kanallı Video Enstalasyon, 51 dk. 35 sn.



Kaynak: <https://esraersen.jimdofree.com/work/parachutist-in-third-floor-birds-in-laundry/>, 12 Mart 2021

Görsel 87: Esra Ersen, *Parachutist in Third Floor, Birds in Laundry*'den bir ekran görüntüsü, 2005, Üç Kanallı Video Enstalasyon, 51 dk. 35 sn.



Kaynak: <https://esraersen.jimdofree.com/work/parachutist-in-third-floor-birds-in-laundry/>, 12 Mart 2021

Görsel 88: Esra Ersen, *Parachutist in Third Floor, Birds in Laundry*'den bir ekran görüntüsü, 2005, Üç Kanallı Video Enstalasyon, 51 dk. 35 sn.



Kaynak: <https://esraersen.jimdofree.com/work/parachutist-in-third-floor-birds-in-laundry/>, 12 Mart 2021

Görsel 89: CANAN, *Hicap*'tan bir fotoğraf, 2007, Performans, 5 dk.



Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/>, 13 Mart 2021

Görsel 90: CANAN, *Hicap*'tan bir fotoğraf, 2007, Performans, 5 dk.



Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/>, 13 Mart 2021

Görsel 91: CANAN, *Hicap*'tan bir fotoğraf, 2007, Performans, 5 dk.



Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/>, 13 Mart 2021

Görsel 92: CANAN, *Hicap*'tan bir fotoğraf, 2007, Performans, 5 dk.



Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/>, 13 Mart 2021

Görsel 93: CANAN, *İbretnüma*'dan bir ekran görüntüsü, 2009, Video Animasyon, 27 dk. 30 sn.



Kaynak: CANAN, *İbretnüma*, 2009, SALT Araştırma Güncel Sanat Arşivi, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 94: CANAN, *İbretnüma*'dan bir ekran görüntüsü, 2009, Video Animasyon, 27 dk. 30 sn.



Kaynak: CANAN, *İbretnüma*, 2009, SALT Araştırma Güncel Sanat Arşivi, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 95: CANAN, *İbretnüma*'dan bir ekran görüntüsü, 2009, Video Animasyon, 27 dk. 30 sn.



Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/>, 16 Nisan 2021

Görsel 96: CANAN, *İbretnüma*'dan bir ekran görüntüsü, 2009, Video Animasyon, 27 dk. 30 sn.



Kaynak: CANAN, *İbretnüma*, 2009, SALT Araştırma Güncel Sanat Arşivi, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 97: CANAN, *İbretnüma*'dan bir ekran görüntüsü, 2009, Video Animasyon, 27 dk. 30 sn.



Kaynak: CANAN, *İbretnüma*, 2009, SALT Araştırma Güncel Sanat Arşivi, Fotoğraf: Hatice Kübra Çinkaya

Görsel 98: Özlem Şimşek, *İdeal Kadınlar Atlası*'ndan bir fotoğraf, 2015-2018, Persona Performansı



Kaynak: <https://ozlemsimsek.com/ideal>, 15 Mart 2021

Görsel 99: Özlem Şimşek, *İdeal Kadınlar Atlası*'ndan bir fotoğraf, 2015-2018, Persona Performansı



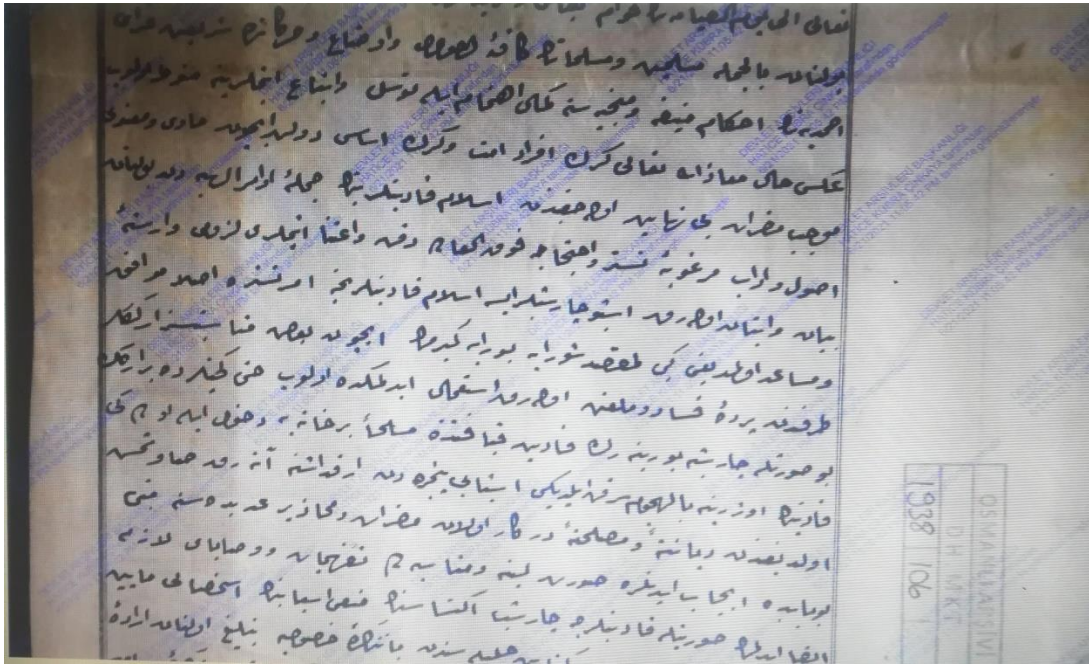
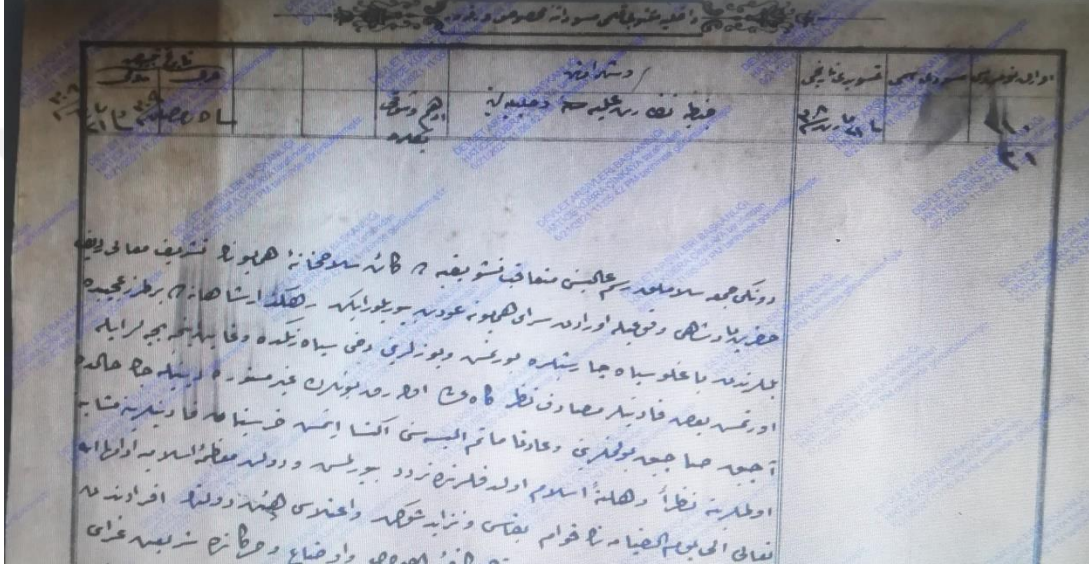
Kaynak: <https://ozlemsimsek.com/ideal>, 15 Mart 2021

Görsel 100: Özlem Şimşek, *İdeal Kadınlar Atlası*'ndan bir fotoğraf, 2015-2018, Persona Performansı



Kaynak: <https://ozlemsimsek.com/ideal>, 15 Mart 2021

Belge 1: Müslüman kadınların Hristiyan kadınlara benzedikleri gerekçesiyle çarşaf giymelerini yasaklayan ferman



Kaynak: T.C. Başbakanlık Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı (BOA), Dâhiliye Nezâreti Mektûbî Kalemi, (DH.MKT.), Sıra No. 106, Gömlek No. 1938