



DÜZCE
ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANATTA ERKEKLİK TEMSİLLERİ

ÖZKAN IŞIK

**SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. BURCU GÜNAY**

DÜZCE, 2024

T.C.
DÜZCE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANATTA ERKEKLİK TEMSİLLERİ

Özkan IŞIK tarafından hazırlanan tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda **SANATTA YETERLİK TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Burcu GÜNAY

Düzce Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Burcu GÜNAY

Düzce Üniversitesi

Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Seniha ÜNAY SELÇUK

Düzce Üniversitesi

Prof. Dr. Burhan Yılmaz

Düzce Üniversitesi

Doç. Dr. Özden GEZER OĞUZ

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 08/07/2024

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

08 Temmuz 2024

Özkan IŞIK

TEŞEKKÜR

Tez sürecine birlikte başladığımız tez çalışmam boyunca değerli katkılarını esirgemeyen çok değerli hocam emekli Prof. Dr. E. Yıldız DOYRAN'a en derin şükran ve saygılarımı sunarım.

Doktora öğrenimimde ve bu tezin hazırlanmasında gösterdiği her türlü destek ve yardımdan dolayı çok değerli hocam Doç. Dr. Burcu Günay'a en içten dileklerimle teşekkür ederim.

Tez çalışmam boyunca değerli katkılarını esirgemeyen Tez izleme Komitesi üyeleri olan Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN ve Doç. Dr. Seniha ÜNAY SELÇUK'a ve tez savunmasında yer alan değerli jüri üyelerine de ayrıca şükranlarımı sunarım.

Bu çalışma boyunca yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen birlikte çalışmaktan her zaman çok keyif aldığım Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü hocalarına ve çalışma arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Her zaman yanımda olan övünç kaynağım aileme; anneme, babama ve kardeşlerime sonsuz teşekkür ederim.

08 Temmuz 2024

Özkan IŞIK

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

GÖRSEL LİSTESİ.....	vi
ÖZET	ix
ABSTRACT	x
1. GİRİŞ.....	1
2. ERKEKLİK TANIMI VE TARİHSEL PERSPEKTİFİ	3
2.1. ERKEKLİĞİN TANIMI.....	3
2.2. TARİHSEL VE KÜLTÜREL BAĞLAMDA ERKEKLİK.....	6
2.2.1. Tarihsel İnşa	6
2.2.2. Kültürel İnşa.....	10
2.3. TOPLUMSAL CİNSİYET VE ERKEKLİK	14
2.4. ERKEKLİĞİN BEDEN(LER)İ.....	17
3. TEKSTİL İLE ÜRETİLEN ÇAĞDAŞ SANAT ESERLERİNDE ERKEKLİK TEMSİLLERİ	22
3.1. TEKSTİL MALZEMESİNİN SANATTA KULLANILMASI	22
3.2. TEKSTİL İLE ÜRETİLEN ESERLERDE CİNSİYET KAVRAMI	31
3.3. TEKSTİL İLE ÜRETİLEN ESERLERDE ERKEKLİK TEMSİLLERİ	41
4. UYGULAMA ÇALIŞMALARI	53
4.1. İÇİ GÜZEL OLSUN	54
4.2. BENİ BİR YERDEN TANIYOR GİBİSİN	68
4.3. DAMAT BOHÇASI.....	72
5. SONUÇ	76
7. KAYNAKLAR.....	79
GÖRSEL KAYNAKÇASI	85
EXTENDED ABSTRACT	90
ÖZGEÇMİŞ	93

GÖRSEL LİSTESİ

Sayfa No

- Görsel 1. Peter Paul Rubens (Tasarlayan, 1622), “Büyük Kostantin’in tarihi serisinden, Milvian Köprüsü Muharebesi’nde Konstantin’ nin Maxentius’a karşı kazandığı zafer, Tapestry, Philadelphia Modern Sanatlar Müzesi, 1623-25 (Philamuseum, 2024) 23
- Görsel 2. Raphael (Tasarlayan, 1515-1516), “Mucizevi Balık Taslağı”, Tapestry, Indianapolis Sanat Müzesi, 1630 (Glencairnmuseum, 2024) 24
- Görsel 3. William Morris ve Ortakları, 1892, “Yeşillik”, keten, yün ve ipek tapestry, 2 m 13,4cmx4 m 75,6 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Massachusetts (Vikipedi, 2024) 25
- Görsel 4. Otto Eckmann, 1898, “Orman Göleti”, keten, yün tapestry, ölçüler bilinmiyor, Almanya (Wakes, 2024)..... 26
- Görsel 5. Otti Berger, 1929, “Düğümlü Halı”, keten, yün dokuma, ölçüler bilinmiyor (Nasjonalnuseet, 2024)..... 28
- Görsel 6. Anni Albers, 1952, “Gülün Gelişimi I”, Kumaş tasarım, ölçüler bilinmiyor, The Josef and Anni Albers Foundation (Newyorker, 2024) 29
- Görsel 7. Claire Zeisler, 1968, “Kara Salı”, Jüt ve yün ile kare düğüm dokuma, 210x150 cm, Chicago (Artic, 2024)..... 30
- Görsel 8. Lenore Tawney’in, 1962, “Gelin”, Keten ve tüy dokuma, 350x33 cm, Lenore G. Tawney Vakfı (Artnews, 2024) 30
- Görsel 9. Miriam Schapiro, Enriqueta Pena, 1976, My Nosegays Are For Captives (Çiçek buketlerim tutsaklar içindir.), Tuval üzerine akrilik ve kumaş (Soylentidergi,/ 2024)..... 32
- Görsel 10. Faith Ringgold, 1988, Köprüdeki Kadın 1/5 Tar Plajı, Akrilik boya, tuval, baskılı kumaş, mürekkep ve iplik, Guggenheim Müzesi, New York (Guggenheim, 2024)..... 33
- Görsel 11. Magdalena Abakanowicz, 1969, Kırmızı Abakan, Sisal dokuma, Tate Modern, Londra (Tate, 2024)..... 34
- Görsel 12. Magdalena Abakanowicz, 1968, Kırmızı Abakan, Sisal dokuma, Stockholm Ulusal Müzesi, Stockholm (Tate, 2024) 35
- Görsel 13. Mike Kelley, 1989, Estral Yıldız #3, Doldurulmuş kumaştan peluş hayvan, 58.4x26.7x12.7 cm, Mike Kelley Vakfı, Los Angeles (Mikekelleyfoundation, 2024)..... 36
- Görsel 14. Mike Kelley, 1987, Karşılığın Hiçbir Zaman Ödenemeyecek Aşk Saatleri ve Günahın Bedeli (More Love Hours than, Can Ever Be Repaid and The Wages of Sin) Doldurulmuş kumaştan peluş oyuncak ve afgan kumaşı, 243.84x322.58x15 cm, Mike Kelley Vakfı, Los Angeles (Mikekelleyfoundation, 2024)..... 37
- Görsel 15. Eva Hesse, 1966, Ennead, Akrilik alçı, kartonpiyer, halat, plastik, Yaklaşık 243.8x99,1x43,2 cm, Barbara Lee Kadın Sanat Koleksiyonu, Boston (İcaboston, 2024) 38
- Görsel 16. Gülsün Karamustafa, 1986, “Elvis’li Seccade”, Kumaş kolaj, 180x105 cm, Hak sahibi Gülsün Karamustafa, İstanbul (Saltresearch, 2024)..... 40
- Görsel 17. Gülsün Karamustafa, 1987-2013, “Çifte Hakikat”, Plastik manken, elbise ve metal konstrüksiyon, Enstalasyon, Hak sahibi Gülsün Karamustafa, İstanbul (Saltresearch, 2024)..... 40
- Görsel 18. Louise Bourgeois, 1974, “Babanın Yok Edilmesi”, Kumaş, latex, ağaç, 237.8 x 363.3 x 248.7 cm, Robert Miller Galerisi, NewYork (Artforum,

2024).....	42
Görsel 19. Louise Bourgeois, 2004, “Cell (Portre)”, Kumaş, elyaf, 15x21 cm (Ayrıntı), Akira Ikeda Galerisi, Japonya (Gallery98, 2024)	43
Görsel 20. Claes Oldenburg, 1965 , “Yumuşak Dormeyer Mikserleri <i>Hayalet</i> ”, Branda, yastık pamuğu, kapok ahşap, püskürtülmüş enamel, 106.7x66x86.4 cm, Sidney Janis Galerisi, Newyork (Fineberg, 2014: 190) .	44
Görsel 21. Sarah Lucas, 1962 , “Memeli Oyuncak Ayı”, Tayt, çorap, pamuk dolgu, kapok ahşap sandalye, 75.9x51.2x47 cm (Sothebys, 2024).....	45
Görsel 22. Gülçin Aksoy, 2017 , “AABİ”, Halı dokuma, kapok ahşap sandalye, 75.2x104.5cm, Zilberman Galerisi (Guncelsanatarsivi, 2024).....	46
Görsel 23. Beatrix Kaser, 1990-1991 , “Adamlar”, Örgü dokuma tekniği, her biri yaklaşık 280x80cm (Mitglieder, 2024)	46
Görsel 24. Eşref Yıldırım, 2020, “Arkadaş Z. Özger Yalnızlık Her Sabah Öldürüyor Beni”, Dokuma, Zilberman Galerisi (Yıldırım, 2024).....	47
Görsel 25. Erinç Seymen, 2009, “İttifak”, Kumaş üzerine dokuma, 150x112 cm, Özel Koleksiyon Moiz Zilberman (Çakırlar, 2013: 403).....	48
Görsel 26. İz Öztat, 2022 , “Şeytana Uyma”, Strafor, bıçak, dolma kalem ucu, yün, kesme tahtası, 18x42x15 cm, Zilberman Galerisi (Zilbermangallery, 2024) ..	49
Görsel 27. Gözde İlkin, 2011, “Av- Tarih Boyunca Medeniyetlerin Gerçek Yüzü”, Bulunmuş perde kumaşı üzerine boya ve dikiş, 266x136 cm, İstanbul Modern (İstanbulmodern, 2024)	50
Görsel 28. Kavachi, 2019, “Bekle, belki her şey düzelir”, Bulun kumaş ile dikiş, famaj, 220x170 cm (Kavachikavachi, 2024)	51
Görsel 29. Özkan Işık, 2019 , “İçi Güzel Olsun”, Ayna kumaş ve dikişle şekillendirme, 65x25 cm (7 adet) (Özkan Işık Kişisel Arşiv).....	54
Görsel 30. Özkan Işık, 2019 , “İçi Güzel Olsun I”, Lateks kumaş ve dikişle şekillendirme, 25cm çapında (34 adet) (Özkan Işık Kişisel Arşiv)	55
Görsel 31. Özkan Işık, 2019, “İçi Güzel Olsun II”, Lateks kumaş ve dikişle şekillendirme, kürk, 500x70 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv).....	56
Görsel 32. Özkan Işık, 2019, “ İçi Güzel Olsun III”, Jarse kumaş ve dikişle şekillendirme, 220x110 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)	56
Görsel 33. Özkan Işık, 2019, “ İçi Güzel Olsun IV”, Buluntu kumaş ve lateks kumaş şekillendirme, 200x150 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv).....	57
Görsel 34. Özkan Işık, 2019 , “ İçi Güzel Olsun V ”, Lateks ve deri kumaş şekillendirme, 180x60 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)	58
Görsel 35. Özkan Işık, 2020, “İçi Güzel Olsun VI”, Paraşüt Kumaş şekillendirme ve elyaf, 120x65 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv).....	58
Görsel 36. Özkan Işık, 2020, “İçi Güzel Olsun VII”, Paraşüt Kumaş şekillendirme ve elyaf, 105x60 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)	59
Görsel 37. Özkan Işık, 2020, “İçimizden İkimiz I”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 63x82 cm (Mustafa Taviloğlu koleksiyonu)	60
Görsel 38. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz II”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 73x162 cm (OMM Koleksiyonu).....	60
Görsel 39. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz III” , Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 76x153 cm (OMM Koleksiyonu).....	61
Görsel 40. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz IV”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 87x156 cm (OMM Koleksiyonu).....	61
Görsel 41. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz V”, Saten kumaş üzerine aplike, famaj, 90x120 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv).....	62
Görsel 42. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz VI”, Polyester jüt kumaş üzerine	

dokuma, 65x150 cm (Kohen Koleksiyonu)	63
Görsel 43. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz VII”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 143x62 cm (OMM Koleksiyonu)	63
Görsel 44. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz VIII”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 143x51 cm (OMM Koleksiyonu)	64
Görsel 45. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz IX”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 125x183 cm (OMM Koleksiyonu)	64
Görsel 46. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz X”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 146x60 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)	65
Görsel 47. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz XI”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 146x63 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)	65
Görsel 48. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz XII”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 146x60 cm (İlayda Abdik Koleksiyonu)	66
Görsel 49. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz XIII”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 60x90 cm (Nur Balkaya Koleksiyonu)	66
Görsel 50. Özkan Işık, 2022, “İçimizden İkimiz XIV”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 65x91 cm (Nurettin Çulhalık Koleksiyonu)	67
Görsel 51. Özkan Işık, 2022, “İçimizden İkimiz XIII”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 65x93 cm (Ahmet Rüstem Ekici- Hakan Sorar Koleksiyonu)	67
Görsel 52. Özkan Işık, 2022, “İçimizden İkimiz XVII”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 145x195 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)	67
Görsel 53. Özkan Işık, 2023, “Beni Bir Yerden Tanıyor Gibisin”, Sergiden genel görünüm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)	69
Görsel 54. Özkan Işık, 2023, “Beni Bir Yerden Tanıyor Gibisin”, Video, 4’08” (Özkan Işık Kişisel Arşiv)	70
Görsel 55. a) Özkan Işık, 2023, “Seni Bir Yerden Tanıyor Gibiyim”, Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 100x60x40 cm, b) Özkan Işık, 2023, “Seni Bir Yerden Tanıyor Gibiyim” (Ayrıntı) , Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 100x60x40 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)	71
Görsel 56. a) Özkan Işık, 2023, “Uyuyan Güzel”, Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 180x80x80 cm, b) Özkan Işık, 2023, “Uyuyan Güzel” (Ayrıntı), Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 180x80x80 cm, Özkan Işık, 2023, “Uyuyan Güzel” (Ayrıntı), Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 180x80x80 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)	72
Görsel 57. Özkan Işık, 2023, “Damat Bohçası”, Lateks kumaş şekillendirme, dikiş, 140x140 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)	73
Görsel 58. Özkan Işık, 2023, “Damat Hamamı”, Video Loop (Özkan Işık Kişisel Arşiv)	74
Görsel 59. Özkan Işık, 2023, “Ziyaret-i İade”, Video Enstalasyon, Video Loop (Özkan Işık Kişisel Arşiv)	74
Görsel 60. Özkan Işık, 2023, “Damat Traşı”, Video Loop (Özkan Işık Kişisel Arşiv) ..	75

ÖZET

ÇAĞDAŞ SANATTA ERKEKLİK TEMSİLLERİ

Özkan IŞIK

Düzce Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı
Sanatta Yeterlik Tezi
Danışman: Doç. Dr. Burcu GÜNAY
Temmuz 2024, 92 sayfa

Toplumsal cinsiyet çalışmaları içinde incelenmesi önemli bir alanı oluşturan erkeklik meselesi, bu çalışmanın kavramsal alt yapısını oluşturmaktadır. Cinsiyet çalışmalarının tarihsel sürecine bakıldığında genelde merkezde kadın meseleleri etrafında yürütülen araştırmalara rastlanmaktadır. Bu araştırmaların yeterli olmadığı noktalarda bakış açısı erkeklik meselesi üzerine yönelmiştir. Toplumsal cinsiyet araştırmaları için çok önemli bir yere konumlanan erkeklik meselesi araştırmanın ana konusu olarak incelenmiştir. Sürece tarihsel ve kültürel anlamda yaklaşan çalışma, araştırmacıların izinden giderek literatür tarama yöntemiyle erkeklik kavramına ilişkin tanımlar ortaya koymaktadır. Aynı zamanda da erkeklik meselesi ile ilgili ulusal ve uluslararası boyutlarda genel görüşler aktarmaktadır. Kavramsal çerçevesi çizilen araştırmanın konusu aynı zamanda çağdaş sanatta meselesi olarak ortaya çıkmaktadır. Tekstil malzemesinin yapısı ile erkeklik meselesine getirilen tanımlar üzerinden kurulan bu yakınlık, tezin sanatsal araştırma süreci için önemli bir yere konumlanmaktadır. Bu yüzden tekstil ile üretimlerini sürdüren sanatçı örnekleri üzerinden erkeklik meselesine yaklaşmıştır. Tekstil malzemesi ile üretimlerini sürdüren sanatçıların tarihsel süreç içinde değişen düşünme alanlarına dair bilgilere yer verilen çalışma aynı zamanda malzemenin dönüşen kimliği ile ilgili bilginin izini de sürmektedir. Araştırma kapsamında üretilen kişisel çalışmalarda erkeklik meselesinin sorgulandığı alanların yeniden düşünülmesi için farklı bir bakış açısı sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Erkeklik Çalışmaları, Cinsiyet, Çağdaş Sanat, Tekstil

ABSTRACT

REPRESENTATION OF MASCULINITY IN CONTEMPORARY ART

Özkan IŞIK

Düzce University
Graduate School, Department of Painting
Thesis of Proficiency in Art
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Burcu Günay

July 2024, 92 pages

The issue of masculinity, which constitutes an important area to be analyzed within gender studies, constitutes the conceptual infrastructure of this study. When we look at the historical process of gender studies, we can generally find research conducted around women's issues at the center. Where these studies are not sufficient, the perspective has turned towards the issue of masculinity. The issue of masculinity, which has a very important place for gender studies, is examined as the main subject of this research. Approaching the process historically and culturally, the study follows in the footsteps of researchers and presents definitions of the concept of masculinity through a literature review. At the same time, it conveys general views on the issue of masculinity in national and international dimensions. The subject of the research, whose conceptual framework is drawn, also emerges as an issue in contemporary art. This affinity established through the structure of the textile material and the definitions brought to the issue of masculinity is positioned in an important place for the artistic research process of the thesis. For this reason, the issue of masculinity has been approached through examples of artists who continue their production with textiles. The study, which includes information on the changing fields of thought of artists who continue to produce with textile materials in the historical process, also traces the information about the transforming identity of the material. The individuals produced within the scope of the research offer a different perspective for rethinking the areas where the issue of masculinity is questioned in the works.

Keywords: Masculinity Studies, Gender, Contemporary Art, Textile

1. GİRİŞ

Çağdaş Tekstil Sanatında Erkeklik Temsilleri isimli bu tezin temel hareket noktası cinsiyet temelli politikalar üzerine kurulu sistemlerin sanat üretimlerinde konu olarak kullanılmasıdır. İkili cinsiyet sisteminde ‘kadın’ ve ‘erkek’in tanımlanma biçimleri özellikle 1960 sonrası çağdaş sanatın önemli konularından biri haline gelmiştir. Kuşkusuz bu tarihlerde tüm dünyada hemen hemen yakın zamanlarda politik bir hareket olarak ortaya çıkan *Kadın Hareketleri* bu dönem sanatını da etkilemiştir. Dolayısıyla tezin kuramsal araştırma çerçevesini 1960 sonrası *Kadın Hareketlerinden* beslenen *erkeklik meselesi* oluşturmaktadır.

Tezde, kavramsal araştırma sürecinin temeline yerleştirilen erkeklik meselesini çağdaş sanat üretimlerinde konu edinen, tekstil ve tekstilin kapsamına giren malzemeleri kullanan sanatçılara yer verilecektir. Tekstil malzemesinin çağdaş sanat eserlerinde kullanılmasına ilişkin tarihsel süreç aktarıldıktan sonra kimlik ve dolayısıyla *erkeklik* üzerine düşünen sanatçılar üzerinden *erkeklik* meselesine yaklaşılabacaktır.

Erkeklik meselesinin kavramsallaştırılması sürecine bakıldığında tarihsel olarak çok geriye gidilemediğinden araştırma içindeki uygulama çalışmaları güncel örnekler üzerinden sunulacaktır. Kuramsal araştırma sürecinde ise cinsiyet ve kimlik konularını düşünen araştırmacılarla çağdaş sanat kuramcılarının çalışmaları üzerinden bir yol izlenecektir.

İkinci bölümde *Erkekliğin Tanım ve Tarihsel Perspektif* isimli başlık altında erkekliğin süreç içinde ne tür tanımlar içinde adlandırıldığı ve nasıl konumlandırıldığı üzerine tarihsel bir araştırmaya yer verilecektir. Buna ek olarak kültürel inşa süreci içinde *erkeklik* meselesine bakılacaktır. Toplumsal düzlemde *erkek* kimliğinin kültürel anlamda nasıl inşa edildiği ve bu insanın toplumsallaşma sürecine nasıl dahil edildiğinden bahsedilecektir. Tam bu noktada kültürel inşa üzerine düşünmek toplumsal cinsiyet meselesi içinden erkekliğe bakmak için bir alan açacaktır. Bu yüzden aynı bölüm içinde *Toplumsal Cinsiyet ve Erkeklik* alt başlığında kadınlık ve erkekliğin toplumsal cinsiyet süreci içindeki tanımlamalarına yer verilerek *erkeklik meselesine* ilişkin kuramsal araştırma süreci genişleyecektir. Toplumsal cinsiyet üzerinden erkeklik ile ilgili yapılan

araştırmaya ek olarak erkeklik temsillerinin toplumda yer alış biçimleri ve o temsillerin gösterenleri üzerine araştırma ilerleyecektir.

Üçüncü bölüm ise tezin sanatsal araştırma süreci için önemli bulunmaktadır. *Tekstil ile Üretilen Çağdaş Sanat Eserlerinde Erkeklik Temsilleri* isimli bu bölüm aynı zamanda tezin temel uygulama sürecini araştırmaktadır. Bu bölümde öncelikle tekstilin, gündelik kullanımından çağdaş sanat eserlerinde malzeme olarak kullanımına tarihsel veriler ışığında bakılacaktır. Sonrasında ikinci bölümde kuramsal süreci aktarılabak cinsiyet kavramı ile sanatın birlikte düşünöleceğı bir alan açılarak cinsiyet üzerine düşönen sanatçıların çalışmalarına yer verilecektir. Bu noktada salt erkeklik üzerinden bir araştırmadan ziyade kadınlık ve erkeklik üzerine düşönen sanatçı örneklerine yer verilecektir. Aynı bölüm altında son olarak erkeklik temsilleri üzerinde düşönen çağdaş sanatçı örneklerine yer verilecektir.

Dördüncü bölümde tezin kuramsal araştırma sürecinin sanatsal üretim çıktılarının yer aldığı kişisel çalışmalara yer verilmektedir. Araştırmanın ikinci ve üçüncü bölümde araştırılacak konu ve kavramlar ekseninde oluşturulacak bu bölüm araştırmanın sonuçlandırılması noktasında kişisel yaklaşımların yer aldığı bir alanı sunacaktır. Tekstil malzemesi olarak ipliğın kullanıldığı, dokuma tekniğıyle üretilecek işlerle çağdaş sanatın bir diğeri üretim pratiklerinden olan video çalışmalarda yer alacaktır.

Erkeklik çalışmalarının kuramsal araştırma alanlarına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşacak olan bu çalışma, toplumsal cinsiyet meselelerine kadın üzerinde yaklaşan bakış açısını tersten okumak üzerine bir perspektif sunmayı hedeflemektedir. Kadın meselesi üzerine düşönen araştırmacıların *erkekliğı* tanımlamak için sıkışıp kaldıkları *dilin* yönünü değıştirecek her türlü karşı bakış geliştiren ifade bu çalışma için önemli olacaktır. Bu yüzden kadın çalışmalarının ürettiğı kavramlar ve araştırma alanları erkeklik çalışmalarını yorumlamak ve katmanları çoğaltmak için kullanılmaktadır. Burada kadınlık ve erkeklik meselelerini birbirinden ayırmak üzerine bir yorum yapılmamaktadır. Aksine bu kavramların araştırma/eleştirme alanlarının ortaklığından bahsedilmektedir. Bu ortaklık ve sunduğı araştırma alanları tez içinde erkeklik meselesini açıklamak için önemli referanslar sunacaktır.

2. ERKEKLİK TANIMI VE TARİHSEL PERSPEKTİFİ

2.1. ERKEKLİĞİN TANIMI

“ ‘erkeklik’ daima tamamlanmamış olan, aynı ölçüde hem toplumsal hem de ruhsal bir gerçeklik üzerine kurulu bir var oluş özelliğidir” (Segal, 1991: 161).

Türk Dil Kurumu (TDK)’na göre ‘erkeklik’ üç farklı anlamdadır. Birinci anlamı; “erkek olma durumu”, ikinci anlamı; “erkekçe davranış”, üçüncü anlamı ise “bir erkeğin cinsel birleşme görevini yerine getirme gücü”dür. Bu tanımları belirli bir anlamlandırmanın içinde kavrayabilmek için aynı sözlükte ‘erkek’in anlamına bakıldığında yedi farklı tanımın bulunduğu görülür. Bu tanımlar sırasıyla; “yetişkin adam; bay, er, er kişi, kişi”, “insan, hayvan ve bitkilerin dişiye dölleyecek olanı”, “koca”, “sperma oluşturan organizma”, “mert”, “girintili ve çıkıntılı olarak bir çift oluşturan nesnelerden çıkıntılı olanı”, “sert, kolay bükülmez” şeklindedir (TDK, 2023).

Terim olarak ‘erkek’ öncelikle biyolojik açıdan tanımlansa da hemen ardından kültürel anlamda ‘güç’ ile ilişkili olarak tanımlanmaktadır. Bu noktada ‘erkek’, tanımını sadece biyolojik özelliklerinden değil aynı zamanda kültürün içinden de almaktadır (Kepekçi, 2012: 61). “Erkek” eril genital gösterene sahip cinsiyette doğmuş kişileri tanımlarken ‘erkeklik’ bu tanımın aksine bir noktada olmasa da biyolojik gösterenden farklı bir uyumlanma alanı içinde yani toplumdaki pratiklerden oluşur (Özbaş Anbarlı, 2019: 84). Bu noktada ‘Erkeklik’ için toplumsal bir cinsiyet kimliği olan ‘erkek’ olma durumunu ifade eder denilebilir. Ancak, ‘erkeklik’, toplumun belirlediği roller, davranışlar, özellikler ve beklentilerle ilişkilendirilir. Erkekliğin güç, cesaret, bağımsızlık, kararlılık, rekabetçilik gibi özelliklerle ilişkilendirildiği anlaşılmaktadır. Nitekim Judith Butler (1988: 518) toplumsal cinsiyeti; istikrarı olmayan zamana ve bağlama bağlı bir yer olarak eylemlerin tekrarları ile kurulan bir kimlik diye tanımlar. Bu tanım ile cinsiyetin performatif tarafının altını çizen Butler; çoklu kimlik tanımlamaları içinde alanlar açmaktadır. Örneğin “Erkek Fatma” söyleminde Fatma, biyolojik cinsiyeti kadın olan birini işaret etmektedir. Fatma, toplumun belirlemiş olduğu kadınlık rolünün dışına çıkıp

yine toplum tarafından davranışsal özellikleri ve sınırları belirlenmiş erkeklik idealine yaklaştırmaktadır. İdeal erkeklik belirli bir gücün sürekli besleyicisi olduğu için hem davranışsal hem de dilsel olarak korunması kutsal sayılan bir alanı temsil eder.

Güç ile ilişkilenen bu biyolojik organizma üzerine yaklaşık son elli yıldır çalışmalarını sürdüren araştırmacıların tam olarak nasıl bir tanımlama üzerine düşündükleri ile ilgili olarak “Erkeklik dünya çapında iktidarı elinde tutanların bir özelliği olduğuna göre genel, evrensel bir erkeklik tanımı yapılabilir mi?” sorusu önemli bir düşünme alanı açmaktadır (Sancar, 2020: 28). Bu soru, hegemonik erkeklik/erkeklikler üzerine düşünmeye sevk ederken ikili cinsiyet sisteminin merkezini de işaret etmektedir. Toplumsal cinsiyet tanımlamalarının dışında cinsiyeti var eden/tanımlayan mekanizmaları da göstermektedir. Bu mekanizmalar kuşkusuz ‘güç’ ile doğrudan ilişkilenebilir ki bu durumda yapılacak olan tanımlamaları yine içi boş bir gösterene çevirmektedir. Benzer bir bakış açısıyla Butler (2012: 190) “İnsan özneyi toplumsal cinsiyetli özneye dönüştüren bu mekanizma kültürel sahneye ne zaman çıkar?” sorusu ile toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyet tanımlamalarından farklı noktada ortaya çıkışına müdahale eden etken/etkenler üzerine düşünmeyi önerir. Bu iki soruyu birbirinin ardılı olarak düşünmek elbette merkezde olanla merkezin dışında kalanı hemen düşündürecek; fakat burada altının çizilmesi gereken konu merkezin neresi olduğuna karar veren ‘güç’ ün ne olduğudur. Bu açıdan toplumsal cinsiyet ve kadınlık çalışmaları konularına bakmak önemli olacaktır. Erkeklik çalışmalarının tarihçesinden bir sonraki bölümde bahsederken bu konulara geniş bir perspektiften bakılacaktır. Bu noktada şu an için ‘erkeklik çalışmalarının’, 1960 sonrası feminist hareket ve düşünme biçimlerinin açmaza çıktığı zamanlarda önemli bir konuya dönüştüğü ifade edilebilir.

Tüm bu tanımlama alanları, erkeklik çalışmaları için önemli araştırma katmanlarını ortaya koymaktadır. Bu noktada araştırmanın devamında bahsedilecek ‘ataerkilliğe’ ve dolayısıyla “hegemonik erkeklığe” bakmak önemli olacaktır.

Antonio Gramsci’nin toplumsal sınıflar ve sınıf ilişkileri analizlerinden devşirilen ‘hegemonya’ kavramı, belirli bir zümrenin toplumda yönetici olarak kendisini konumlandırmasını ve sürekliliği sağlamasını ifade eden kültürel dinamiği işaret eder. Bu yapı bir grup erkeklik biçimini kültürel olarak diğerlerinin önüne koyar. Bu kavramdan ödünç alınmış olan hegemonik erkeklığın, ataerkin bilinen ve kabul gören yanıtlarını somutlaştıran toplumsal cinsiyetin yeniden tertibatı olduğu söylenebilir (Connell, 2022: 150).

“Ataerkillik sosyokültürel, ekonomik ve siyasi bir toplumsal yargılanmayı ifade eder ve bu düzen içerisinde erkeğin toplumu oluşturan tüm kurumların içerisinde lider konumunda olması söz konusudur. Erkeğin aileden topluma mikro ve makro her türlü toplumsal yapılanmanın içerisinde iktidar sahibi olması, onun cinsiyeti üzerinden kurgulanan bir hiyerarşik sistemi beraberinde getirir. Ancak buradaki hiyerarşi, temel itibarıyla biyolojik erilliğin ötesinde bir kurguya sahiptir. Bu noktada, toplumsal cinsiyet rollerinin inşası aşamasında üretilen ve temelde eril tahakküm üzerine kurgulanan bir iktidar biçimi olan “hegemonik erkeklik” ortaya çıkar. Bu bağlamda, hiyerarşik sistemin en üstünde yer alan hegemonik erkeklik adeta özerkliğini ilan ederek kendi altında konumlanan tüm cinsiyetlerin üstünde kendine bir yer edinir” (Duman, 2022: 61).

Toplumdaki farklı erkeklikler içinde yine toplum tarafından tarifi yapılmış en üst erkeklik modelini işaret eden bir kavram olarak karşımıza çıkan hegemonik erkeklik, illa en yaygın grubu temsil etmek zorunda değildir (Connell, 2000: 11). Connell, hegemonik erkeklik sınırları içinde hakim olan erkeklere bağlılığını sürdüren kadınları ya da diğer grupları ataerkilliğin meşruiyet problemine yanıt olan başka bir toplumsal cinsiyet problemi olarak tanımlar (2005: 77). Hegemonik erkeklik, batı dünyası cinsiyet düzeni içinde üzerinde düşünülen tüm toplumsal cinsiyet pratiklerini domine eden bir alanı kapsamaktadır. Bunun nedeni ‘ideal’ erkek formunun güçlü inşa edilmiş olması ve doğrudan güç ile ilişkilendirilmiş olmasıdır (Howson, 2006: 60). Hegemonik erkekliğin güç ile ilişkileneceği başta devlet gibi kurumlar aracılığıyla yayıldığından yaratılan bu ‘ideal’ form sürekliliğini sağlar.

Hegemonik erkekliği sorunsal bir yapı olarak görüp tanımlayanlar kuşkusuz toplumsal cinsiyeti görünür hale getirmek isteyen kadın hareketi araştırmacılarıdır. Bu hareket, özellikle 1980’li yıllarda erkeklik çalışmaları ile ilgili alan belirginleşirken hegemonik erkekliğin ayrıcalıklı konumunu sarsmak ve toplumsal cinsiyetin çoğulcu tarafını bu tahakkümün altından çekip almak için çabalamaktaydı. Bu noktada söz edilmesi gereken önemli konu hegemonik erkekliğin sadece kadınları değil erkekleri de tahakkümü altına alan idealize bir erkeklik dayatması olduğu gerçeğidir (Duman, 2022: 64). ‘Erkeklik’ ile ilgili yukarıda yapılan tanımlamalardan bağımsız düşünülemez olan hegemonik erkekliğin, başka bir taraftan dil üzerinden kurulan biçimsel kadınlık ve erkeklik formlarını yoksunlaştırarak küresel egemenlik için yeni toplum düzenlemeleri adına önemli pratikler içerdiğinden bahsetmek mümkün olacaktır. Ataerkillik ve hegemonik erkeklik birbiriyle aynı anlamları koruyan iki farklı yapıymış gibi görünseler de temelde birçok ortaklıklarına rağmen ayrıldıkları noktalar da vardır.

“Kavrama dair yaygın iki anlayışın derhal düzeltilmesi gerekmektedir. İlk olarak her ne kadar “hegemonya” güce dayalı üstünlük anlamına gelmeseyse de, güce dayalı üstünlükle bağdaşmadığı da söylenemez. Gerçekten de, “hegemonya” ve üstünlüğün birbiriyle uyumlu oluşu sık rastlanan

bir durumdur. Fiziksel veya ekonomik şiddet egemen konumdaki bir kültürel örüntüyü destekler (sözgelimi, “sapıklar”ın dövülmesi) ya da ideolojiler fiziksel güce sahip olanları onaylar (yasa ve düzen). Hegemonik erkeklik ve ataerkil şiddet arasındaki bağlantı, basit olmamakla birlikte yakındır” (Connell, 2022: 269).

Öyleyse hegemonik erkeklik, cinsiyet araştırmaları literatürü içinde belirli temel noktaları doğru formüle etmek için önemli bir alanı kaplasa da yaygın bir erkeklik anlatısı görüşünden farklıdır. Formüle edilmiş erkeklik idealine ya da ideallerine karşın bu anlatının içine girmeyen erkeklikler için tehditkâr olabilirler. Hatta hegemonik erkeklik formlarına tanıdık olanlar bunu daha katlanır bulabilirler. “Erkeklik” le ilgili bu tip noktalar fark yaratsa da özünde kadınlar üzerindeki egemenliğini kurumsallaştıran pratiklerin tümünün korunması temel noktadır. Toplumsal cinsiyet anlatılarındaki ilişkilerin karmaşık yapısı düşünüldüğünde hegemonik erkeklik içinde tek tip bir anlatı stratejisinin mümkün olmayacağı söylenebilir. *“Öyleyse, hegemonik erkeklik, oldukça tutarlı bir biçimde, evcimenliğe yönelik açılımları ve şiddete yönelik açılımları ve heteroseksüel çekime yönelik açılımları aynı anda barındırabilir” (Connell, 2022: 271).*

Hegemonik erkeklik, mevcut durumda kabul görmüş bir stratejinin belirli kurumlar üzerinden somutlaştırılmış hali olarak görülebilmektedir. Bundan dolayıdır tek tip bir anlatı bu tertibat düzenini yorumlamak için yeterli olmayacaktır. Connell’e (2023: 151) göre *“Ataerkinin savunma koşulları değiştiğinde mütehakkim erkekliğin tahakkümüne zemin hazırlayan koşullarda aşınır.”* Yani yeni gruplar oluştuğu eskisi çözüm yollarına itiraz edip yeni bir oluşumun içine girebilirler ve bu oluşumlar yeni ve başka hegemonyaları yaratmış olurlar. Bu durumda hegemonyalardan söz etmek mümkün ve buradan anlaşıldığı üzere hegemonya tarihsel süreç boyunca devingen bir ilişkidir.

2.2. TARİHSEL VE KÜLTÜREL BAĞLAMDA ERKEKLİK

2.2.1. Tarihsel İnşa

Erkeklik çalışmalarının son elli yıla dayandırıldığından yukarıda söz edilmişti. Kadınlık çalışmaları gibi daha erken bir tarihte başlamamasının nedeni toplumsal cinsiyete dair araştırmaların büyük bir kısmının kadınlık meselesi üzerinden yapılmasıdır. Çoğunlukla, kadınların toplumsal rolleri ve sorumluluk alanları üzerine şekillenen bu alanda erkeklik çalışmalarının geniş çerçeveden incelenmesi göz ardı edilmiştir. Bu yüzden erkeklik çalışmalarına ilişkin elli yıl geriye bir şekilde gidilse de doğrudan bu anlamda bir okumanın yapılabilmesi mümkün görünmemektedir. Özellikle ikinci dalga feminizmin

kadının toplumsal anlamda varlığına ve cinsiyetli bir rolün inşasına yönelik sorularının değişmesiyle birlikte erkeklik çalışmaları alanına da mercek tutulmuştur. Kimmel (2008: 16), erkeklik çalışmalarının ne zaman başladığına ilişkin iki farklı yanıt verir (Aktaran: Barutçu, 2013: 10). İlk olarak erkeklik çalışmalarını bir disiplin olarak değerlendirdiğimizde 1970’li yılların sonlarında feminizmi ve kadınlık çalışmalarını destekleyecek alanları genişletmek için başladığını ifade eder. İkinci olaraksa pratikte bütün çalışmaların erkeğe ve erkeklerin işlerine odaklanmasından kaynaklı insan varlıkları üzerine yapılan çalışmalar ile birlikte başladığından bahseder.

Bu görüş elbette feminist araştırmalar içinde farklı katmanlarda değerlendirilebilir ve sorunlu tarafları başka bir zeminde muhakkak tartışılabilir. nihai anlamda ayrıldıkları nokta iki çalışma alanın varmak istedikleri noktanın farklılığıdır. Kadın çalışmaları ataerkil sistem içinde hegemonik erkeklik kurallarının baskıladığı kadının varlık gösterme tarafıyla ilgili sorunlar üzerinde daha çok düşünürken, erkeklik çalışmaları doğuştan içinde var olduğu hegemonik erkeklik sistemini eleştiren, ataerkil toplumun erkekler üzerindeki baskısına karşı bir çalışma alanı olarak var olmaktadır (Duman, 2022: 72).

Erkekliklerin belirli zaman aralıklarında sürekli değişerek ortaya çıktığına dair bilgilerden yukarıda söz edilmişti. Mevcut zamanda erkeklik kalıplarını anlamak ve sınırlarını ölçmek için geçmişe bakmak gerekir. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinde tanımlanan erkeklik bu yapı dahilinde var olabildiği için modern cinsiyet ilişkileri düzeninde bakmak gerekir ki Connell bu zamanın dört yüzyıla dayanan bir geriye gidişi olduğundan söz etmektedir (2023: 317).

“Bu meselenin ölçeğini ve hayati bağlantılarını esasen etnografya çalışmaları gözler önüne sermiştir: Avrupa’nın ve Kuzey Amerika’nın gücünün daha önce eşine rastlanmayan boyutlarda artması, dünya imparatorluklarının kuruluşu, küresel kapitalist iktisadın tesis edilişi ve sömürgeleştirilen dünyaların toplumsal cinsiyet düzenleriyle eşitsiz şartlarda kurulan temaslar bu çerçeve içinde yer alırlar. Burada “ bağlam” terimi yerine “ bağlantı” terimini özellikle kullanıyorum çünkü erkeklikler bu emperyalist genişleme süreci tarafından şekillendirildikleri gibi, bu süreçte faal bir rol de, oynamışlar, onun şekillenmesine bilfiil yardımcı olmuşlardır” (Connell, 2023: 318).

Ataerkil sistemden söz ederken ‘güç’ ilişkilerinin kurumlar üzerinden sürdürüldüğünden ve yayıldığından bahsedilmişti. Modern kapitalist ekonomi üzerinden erkeklik tarihine bakıldığında para=güç / kurumlar=güç gibi birbirini güç üzerinden doğuran sistemlere bakmak gerekir. Fransız tarihçi Fernand Braudel’in deyiimi ile “uzun” on altıncı yüzyıl

olarak tanımladığı modern kapitalist ekonominin 1450’lerden 1650’lere kadar uzanan sürecinde modern toplumsal düzeni de şekillenmeye başlamıştır. O, bugün “erkeklik” çalışmalarının merkezindeki toplumsal cinsiyet tertibatlarının oluşturulmasında tarihteki dört önemli gelişmeden bahseder (Aktaran: Connell, 2023: 318). Bunlardan ilki Avrupa’nın büyük şehirlerinde dönüşmeye başlayan kültürün cinsellik ve yeni kişilik oluşturma sürecini yaşamış olmasıdır. Rönesans ile birlikte Avrupa’nın tamamının yaşamış olduğu Orta Çağ yönetim pratiklerini yöneten Katolik anlayış, seküler kültürün yayılması ile sekteye uğramıştır. Bu kültürel dönüşüm erkeklerin hayatlarını belirleyen köktenci, yerleşik idealleri de yıkıma uğratmıştır. Dinin dolayısıyla erkek aklının egemen bir noktada yaşantının belirleyicisi konumundan uzaklaşmaya başladığı ve yaşamsal alanların belirleyicisi olma durumu azalmaya başlamıştır. Braduel, ifadenin bireysel olduğu, özerk benlik anlayışının oluşmaya başladığı bir aralığı ifade eder. Bir diğer gelişme emperyalizmin ikinci dalgası ile deniz aşırı imparatorlukların kurulmasıdır. İmparatorluk başlı başına cinsiyetli bir oluşumdur ve erkekler asker veya ticaret gibi alanlarda bu sisteme hizmet ederlerken kadınlar hizmetçi olarak bu sistemin içinde yer almışlardır. İmparatorluklar, örgütlü erkek toplulukları olarak bir sistemin oluşturucuları olarak görülmektedir. Birkaç tane Avrupalı kraliçeyi bunun dışında tutarsak erkek örgütlü imparatorluk sistemi, günümüzdeki erkek egemen devlet sisteminin gelişmesindeki sistematğin atası olarak görülebilir. Üçüncü önemli gelişme ise kapitalizmin ticari merkezlerinin oluşmaya başlaması ile bu merkezlerin/ şehirlerin giderek büyüyerek gündelik yaşamda yeni pratiklerin oluşmasına vesile olmasıdır. Taşradan uzak merkezi ama aynı zamanda anonimdi. Bu dönemler için bir aralık vermek gerekirse on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar arasında denilebilir. Özellikle toplumsal cinsiyet üzerine başlıca etkiler bu aralıkta görülmektedir. Değişen gündelik yaşam şartları, yukarıda da sözü edilen bireyciliği daha da ön plana çıkaran bir formda görülmektedir. Bu dönemde birinci sanayi devrimi ile birlikte, ticaretten en büyük zenginliğin sağlandığı söylenebilir ama daha geniş bakıldığında sömürgecilik ve köleciliğin de zenginlik kaynaklarından olduğu görülür. Zenginlik ve dönemin gelişen ticaret ağı ile birlikte farklı kültürlerin birbiri ile etkileşimi de izlenmektedir. Ticaret özgü yerler ile girişimcilik kültürü gibi alanların yarattığı mikro erkek toplulukları para ile kültür ilişkilerinin yöneticileri olarak yeni iş girişimleri ile erkeklik modelini kurumsallaştırmışlardır. Toplumsal cinsiyetin değişime uğradığı yer sadece burası değildir. On sekizinci yüzyılın sonlarında cinsel alt kültürler de ortaya çıkmıştır. En belirgin tanımlanan ve bilineni Londra’da kurulan “Molly” evleridir. Bu terim argo bir kullanıma sahiptir ve efemine erkekleri belirtmek için

kullanılır. Molly'lerin toplumsal cinsiyet pratikleri arasında erkek erkeğe raks, kadın kıyafetleri giyinmek gibi eylemler bulunur. Bu dönemi inceleyen tarihçiler, toplumsal cinsiyetin tıbbi ideolojilerde bir değişim yaşadığını belirtmişlerdir. Erkek ya da kadın olmanın toplumsal cinsiyet düzeni içinde işgal ettiği alan olan bedenden çıkıp illa ya erkek ya da kadın olmak zorunda bırakılması, ikili cinsiyet sisteminin Avrupa kültürü içinde daha katı bir alanı kapladığını işaret edebilir. Dördüncü önemli gelişme ise Avrupa içi savaşının başlaması ile yaşanmıştır. Bu iç savaşla birlikte tarihlerinde kilise ile olan savaşlarının yaratmış olduğu tahribatların sonrasında yeni toplum düzenlerini kuran Avrupa yeni bir tertibat ile tepetaklak olmuştur. Yeni dünya düzeni ve sınıf tartışmalarının yürütüldüğü devrimci mücadeleleri ile Quakerlar eşitliği savunan bir mezhep olarak ortaya çıkmıştır. Eşitliği ilke olarak benimseyen Quakerlar kadınların kamusal alandaki eşitliğini ilk kez savunmakla birlikte örgütlerinde kadınlara önemli görevleri yürütmeleri için vermişlerdir (Connell, 2023: 318-323).

Connell, erkeklik meselesine geniş bir perspektiften yaklaşarak aslında 20. asrın ikinci yarısında kuramsallaşmaya başlayan toplumsal cinsiyet meselesinin beslendiği sosyo-kültürel alanlara bakmanın öneminden bahseder. Çünkü erkeklik çalışmalarını doğrudan toplumsal cinsiyet meselesinden koparıp farklı bir alanda incelemek yanlış yorumlamaları beraberinde getirecektir. Bu noktada feminizm tartışmasız varlığıyla erkeklik çalışmaları alanına dair yakın tarihe bakıldığında belirli referansları sunmaktadır. Feminizm kuramı ile birlikte kadın çalışmaları da yine erkek çalışmaları tarihine ilişkin bilgiye ulaşmak için önemli işaretleri sunmaktadır. Çünkü “erkeklik” tanımı doğrudan feminizm kuramı içinde ortaya çıkan farklı anlamlandırma katmanlarından beslenmektedir.

Egemen Kepekçi'nin 2012'de yayımlanan “(Hegemonik) Erkeklik ve Feminizm Birlikteliği Mümkün mü?” isimli makalesinde, erkeklik çalışmalarının 18. yüzyıldaki Fransız Devrim'ine kadar götürüldüğü görülmektedir. Kepekçi, kadınlık çalışmaları ekseninde gelişen bu süreci şöyle aktarmaktadır;

“(a) 1798 İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi'nin kadınları kapsamadığı görüşüne dayanarak 1791 Kadın ve Kadın Yurttaş Hakları Bildirgesi Olympe de Gouges tarafından kaleme alınmış; bir yurttaş, bir bireyin ve en önemlisi bir insan olarak kadının erkekten hiçbir farkı olmadığının altı çizilmiştir. (b) 1792'de Mary Wollstonecraft Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi adlı eserinde kadınların -özellikle eğitim alanında- eşit haklara sahip olması gerektiğini vurgulamıştır. (c) Bundan yüz yıl sonra ve yirminci yüzyılın başlarına kadar olan dönemde birinci dalga feminizm olarak adlandırdığımız akımla kadınların oy hakkı mücadelesinin yanı sıra çocuk bakımı ev işleri haricinde işlerde yerlerinin olmaması sorgulanmış ve (d) sonrasında ikinci dalga

feminizm ile beraber özellikle 1960’larda kadınların yasal haklarının artırılması, siyasal temsil, erkekler tarafından işgal edilmiş işlerde çalışma gibi konularda mücadele verilmiştir. (e) Üçüncü dalağa feminizm ise 1990’larda ortaya çıkmış ve vurguyu tek evrensel bir kadın kategorisine değil kadınların farklı ırk, millet ve dinlere ait olduklarına dikkat çekerek çok kültürlülüğe yapmışlar, toplumsal cinsiyet kavramını merkeze alarak kadın-erkek karşıtlığını eleştirmişlerdir” (Kepekçi, 2012: 64-65).

Erkeklik çalışmaları özellikle ikinci dalga Amerikan feminizminin çoklu anlam arayışına karşın 1970’lerde Amerika’da ortaya çıkmıştır. Bu noktayı besleyen ve üzerine düşünölmeye sevk eden önemli nedenlerden birisi II. Dünya savaşı ile birlikte süregelen savaş ortamı ve tamda sözü edilen dönemde süregiden Vietnam savaşı ile erkeklik türleri arasında oluşmaya başlanılan ayrımın görölmesidir. Savaşın doğrudan cinsiyet ile kurulan ilişkisi toplumsal cinsiyet sınırlarının belirleyicisi olarak erkek ya da erkek/erkeksi olmayan arasındaki ayrımı ortaya çıkarmaktadır. Bu durum savaşıma isteğinde olan erkek ile savaş karşıtı olan bir erkek arasında erkekliğin gerekliliklerini yerine getirme noktasında ayrımı neden olmaktadır. Özellikle geleneksel erkekliğı tekrar canlandıracağı düşüncesi ile bu süreçte hararetili şekilde dirilen kadın hakları hareketi ve çok yeni ortaya çıkan gey hakları hareketi, erkeklik türleri üzerindeki bu erkeksilik merkezli cinsiyet tanımlamalarının başka sorunlu yapılar doğuracağıının altını çizirken erkeklik çalışmaları ile ilgili sorgulamalar başlamıştır (Kepekçi, 2012: 65-66). Ezcümle cinsiyet eşitliğı ve kadınların ezilmesiyle birlikte üzerine düşünölen toplumsal cinsiyet çalışmaları, aynı zamanda farklı erkeklik türlerinin altının çizilmeye başlanması, konuyu toplumsal bir hareketten akademik bir alana taşımıştır.

2.2.2. Kültürel İnşa

Cins ve cinsiyet kavramı, 19. yüzyılın sonu itibariyle kimliğin tanımlanabilmesi için temel belirleyici olmuştur (Baştürk Akca ve Tönel, 2011: 17). Kimlikler, gündelik hayat içinde üretilen, bir forma bürünen sonrasında kendisine kamusal alanda yer bulan/bulamayan inşası zaman ve tarihe göre değışebilen yapılardır. Buradaki sözü edilen değışebilirlik durumu iktidar ve güç mekanizmaları ile doğrudan ilişkilidir. Kimlikler üretildikten sonra da devamlılığı için yapılanmış sınırları belli halleri ile aynı zamanda miras olarak da alınan bir olgudur. Toplumsal düzenlerin varlığı için miras olarak bırakılan prototip bir yapıyı sunan bu modellerden birisi kuşkusuz ‘erkek’ kimliğidir. Cinsiyet temelli iktidar ilişkilerinin öznesi olan ‘erkek’ temelde güç ilişkileri ile doğrusal bir nokta üzerinde konumlanır. Toplumsal yapı içinde ‘baba’ yapısı ‘erkek’ çocuk için içselleştirilmiş bir örneğı sunmaktadır. Bu örnek nasıl bir erkek/baba olacağının tasvirini

yapmaktadır. Erkek, bu yapının devamlılığını korumak için geleneksel anlamda ‘baba’ yı var eden aileyi koruma görevine, nihai olarak da iktidar mekanizmalarının korunması ve güçlenerek büyümesi için bir yapının devam ettiricisi konumuna yerleştirilir. Erkek ve kadın kimliği, içine doğduğu coğrafyanın normları ile şekillenir. Onlardan beklenen koşulsuz bu görevi icra etmek ve kendilerine tanımlı olan yapıyı performe etmektir. Erkeklerden beklenen tanımından da anlaşılacağı üzere güçlü olmaktır. Erkek ile güç arasındaki bu içselleştirilmiş durum toplumsal yapının varlığını koruyan en temel şey olarak karşımıza çıkmaktadır. Maddi olarak zayıf, cinsel olarak yetersiz ve fiziksel olarak güçlü olmayan bir erkek önemsiz bir noktadadır ve prototip güçlü erkeği temsil etmemektedir (Döne, 1998: 63-64, Aktaran: Çetin Özkan, 2009: 117). Tarihsel süreç içinde erkeklikten söz edilirken savaşan ve savaşmayan erkek arasındaki ayırmadan söz edilmişti. Bu noktada mesele savaşan ziyade kültürel olarak savaşan beden olan erkeğin toplum içindeki konumlandırılışıyla ilgilidir. Erkek bedenini güç ile ilişkilendiren toplumsal normlara bakmak gerekir. Tarih boyunca bir erkekle ilgili tanımlamalar ve erkeğin konumlandırılışına bakıldığında güç üzerinde yapılan tanımların çoğu belirgin bir beden tasviri yapmaktadır. Kabaca bakıldığında kaslı, iri ve kuvvetli olan beden doğrudan zihinlerde erkek bedeni imgesini var etmektedir. Beraberinde ise bu imgeyi yok edebilecek her türlü eylemin yasakları yine bu eylemi zihinlerde diri tutmak isteyen güç mekanizmaları tarafından konulmaktadır.

Erkeklerin, ‘erkek’ olmaları için savaş vermeleri gereken en önemli alanlardan birisi ise cinselliktir. Yukarıda bahsi geçen baba ve oğlun ilişkisinde devamlılığın sürdürülmesi elbette doğru bir cinsellik ile mümkündür. Doğrudan kastedilen yine iktidar tarafından denetlenebilen devamlılığı esas alan üremeye dayalı cinsellik pratikleridir. Cinsellik, erkeğin erkeklik ile ilişkilendiği ve en önemlisi doğrudan iktidar ile özdeşleştiği bir alan olarak önemli bir alanı kaplar (Meral, 2011: 4).

İktidar ilişkilerinin öznesi konumunda yer alan erkeklik aynı zamanda da iktidar ilişkilerinin nesnesidir. Erkekliğin, toplumsal cinsiyet konumunda iktidar ilişkisi içinde inşa edilip farklı bağlamlara eklemlenerek hareket edebilmesi için “*sahip olunan/yitirilen bir meta gibi düşünülmesi ve ‘erkek olan erkek’ ile ‘erkek olamayan erkek’ arasında bir ayırım yapmayı olanaklı kılması gerekir*”. Buradan çıkarımla erkekliğin formu, sınırları ve nasıl kaybedileceği ile ilgili koşulların belirsiz ve geçirgenliğinden bahsedilebilir. Öte taraftan ‘biyolojik cins’ özellikleri ile doğrudan ilişkilenen iktidar yapılarının eril bir

formda cinsiyetlendirilmiş toplumsallaşmayı nasıl yönettiğini açıklayan bir düşünme alanına ihtiyaç duyulmaktadır (Sancar, 2020: 15-19).

Fransızca kökenli ve ilk olarak 14. yüzyılda karşılaşılan bir terim olan ‘masculin’, Latince ‘masculus’ dan türetilmiş ‘erkek’ anlamına gelen bir sözcüktür. İngilizcede ise ‘masculine’ olarak anlam bulmaktadır. Erkeklik anlamına gelen ‘masculinity’ ise daha sonraları 18. yüzyılda kullanılmaya başlanan ve erkek üzerinden türeyen toplumsal temsilleri ifade etmektedir (Peterson, 1998, Aktaran: Erdoğan, 2011: 46). Erkekliğin doğumdan gelen kendini gerçekleştirme mücadelesidir. Erkekliğin kazanılması toplumdan topluma değişiklik gösterse de genel çerçeveden bakıldığında bazı ritüeller ve zorlukların aşılmasından sonra gerçekleşebilmektedir. Kazanılmış bu hakkın da pekiştirilmesi için mücadelesi devam eden bir süreci de beraberinde getirmektedir. Pekiştirilmeyen ‘erkeklik’ erkek olmayı kaybettirecek bir tehlikeyi barındırır (Oktan, 2009: 184).

Erkeklik başlı başına kontrolü ifade eden bir olgudur. Burada sözü edilen ‘kontrol’ elbette toplumsal yapının bir düzen içinde sürdürülmesidir. Bu durumda toplum ‘düzen’ inden de bahsetmek gerekir. Kısa toplumları bir arada tutan ve çoğu görünmez olan kültür adı altında sınırları belirlenmiş ve kurallar ile korunmaya çalışılan bütün diye tanımlanabilir. Bu yapıların kural koyucusu/koruyucusu olan ‘erkek’ in oluşumundan ‘erkeklik’ ile ilgili tasdikine yine aynı toplumun kültürel ve psikolojik faktörleri birlikte çalışarak karar verirler. Erkekliğin kazanılması genelde çocuk olan oğlun anneden ayrılıp dış dünya ile kurduğu ilk bağ ile başlar. Burada doğumdan söz edilmemektedir. Doğumda biyolojik cinsiyeti erkek olarak doğan çocuğun, yaşadığı toplumun belirlediği kurallar dizisi içinden geçerek gerçek bir erkek olmasından bahsedilmektedir. Erkek olmanın ilk süreci ‘kadın gibi olmamak’ üzerine kuruludur (Saraçgil, 2005: 50-51).

Türkiye merceğinden bakıldığında erkeklik inşasında belirli toplumsal geçiş aşamalarından söz edilebilir. Zorunlu geçişlerden söz ettiğimizde sırasıyla: 1. Sünnet, 2. Askerlik, 3. İş Bulma, 4. ise Baba olmak diye ifade edilir (Kepekçi, 2012: 71). Kepekçi’nin makalesinde söz ettiği sarsılmaz bu dört madde arasına birçok kural girip/çıkıp değişiklik gösterebilir fakat bu dört madde sarsılamaz bir özellikte temel dizini oluşturmaktadır. Kültürel kodlar ile oluşturulmuş ritüeller toplum içindeki ‘erkek çocuğu’ ‘erkekliğe’ geçiren kutsal noktadaki bir yeri tutmaktadır. Bu zorunlu yapılar ve bu yapılarla hareket eden değişebilir diğer yapıların ortaya çıkmasında askeri, ekonomik, dini ve kültürel unsurlar belirleyicidir. Bu aşamalardan ilki olan sünnet, diğer bazı din ve

inançlarda olduğu gibi İslamiyet'in etkisiyle zorunlu bir 'erkeklik' göstereni haline gelmiştir.

Sosyo-politik bir dayatmanın nihai sonuçlarından biri de göçebe yaşamın geçmişindeki yaşamda var olma mücadelesinin getirmiş olduğu "asker toplum" anlayışının toplumsal inşanın kurgusundaki önemidir. Erkeklik üzerinden kurgulanan bu toplumsal yapının dayandırıldığı en önemli referans noktalarından biri de askerliktir. Bu duruma eklenerek devam eden iş bulma, aileyi geçindirme güçlü bir şekilde ayakta durabilme gibi erkekliğin belirleyicisi faktörler bu yapının tezahürü olarak devam etmektedir. Bu kurgusal yapının inşasında önemli rollerden diğerleri ise siyasi ve ekonomik faktörlerin içinde şekillenenlerdir. Bu sistemin toplumda koruyucusu olan en önemli mikro yapı ailedir. Aile içinde şekillenen hiyerarşik düzen anne-baba, karı-koca gibi konumlandırmalar ile korunması gereken bu yapı için söz sahibi birinin seçilmesi önemli bir hal alır ki burada güçlü ve dimdik olması gereken evin reisi olarak seçilen baba bu kurumun koruyucusu olur. Büyük ölçekte toplum içindeki çalışma alanlarında da hiyerarşi bu yapı içinde başlayarak büyür ve 'erkek' e ne olması gerektiği ile ilgili anlamlar yükler ve bu anlamları pekiştirmesi beklenir. Bu nokta da baba ile erkek çocuğun aile içindeki ilişkilene formu ve miras olarak bırakılacak 'erkeklik' ile ilgili tüm tutum ve tavırlar burada aktarılmaya başlar (Duman, 2022: 76-77).

Erkek çocuk ailede ve kadına ait olarak tanımlanan ev içinde anne ile büyümeye başladıkça erkekliğine vurgu yapılarak bu bir görevmiş gibi performe etmesi gerekenler öğretilir/öğrenilir. Güçlü olmak, kazanmak/kaybetmemek, hırslı olmak, başarılı olmak, üstün olmak vb. gibi yönlendirmeler doğrudan 'erkeksi' olmakla ilişkilendirilen bir tür iktidar ile özdeşleşim yönlendirmesidir. Bu bir tür savaşıma ve direnme taktiklerini beraberinde getiren bir tutuma dönüşmektedir. Çünkü bu ilişkilene ağı içine girmeyen 'erkeklikler' için bu öğretilerin tümü bir tür tahakkümü ve zorbalığı beraberinde getirmektedir.

Kültürel üretimler toplumların kendisini ifade etmesi-varlığını sürdürebilmesi için önemli referansları sunar. Bu bağlamda erkeklik ile ilgili izleri aramak 'ideal erkek' ile ilgili sınırları görmek ve olması gereken 'erkeklik' temsillerinin tespitini yapmak mümkündür. Diğer taraftan değişen toplumsal şartlara bağlı olarak 'erkeklik' ile ilgili dönüşüme uğrayan hallerin izlenebilmesi de kültürel kodların takibi ile olasıdır (Duman, 2022: 81).

2.3. TOPLUMSAL CİNSİYET VE ERKEKLİK

Toplumsal cinsiyet ve erkeklik meselesine bakabilmek için öncelikle cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının tanımlarını ortaya koymak ve bu tanımlardan doğacak ayrımlar üzerinde düşünmek gerekir. İlk etapta cinsiyet tanımlaması yapılırken biyolojik olarak kadın ya da erkek olarak tanımlanmaktadır. Bu duruma ek olarak genetik farklılıktan da söz etmek gerekir çünkü kadın ve erkek genetiği birbirinden farklıdır. Genetik anlamda tanımlamaya çalışıldığında erkekte bir X bir Y kromozomu, kadında ise iki X kromozomu bulunmaktadır. Bu fark bedensel anlamda hormonal ve fiziksel anlamda farklılıkları ortaya koymaktadır. Bu farklılıklar sadece doğumla gelen genital cinsiyet göstereni üzerinde görülmemekte bu gösterene ek olarak bedende farklı fiziksel değişiklikler üzerinden de ayrımdan söz edilebilmektedir. Genler ve fizyoloji üzerinden göstergeleri belirleyici olan bu özelliklerin erkek ve kadın üzerinde davranışsal olarak etkileri tam olarak nelerdir ve içine doğduğu kültürde ne tür anlamlar ile bu bedenler var olurlar? Araştırmalar kadın ve erkek kimliğinin farklı kültürlerde taşıdığı anlam çeşitliliğini ortaya koymaktadır (Kottak, 2002: 422).

Kadın ve erkeğin, biyolojik olarak doğuştan gelen bu farklılığına ‘cinsiyet’ adı verilmektedir. Bunun yanı sıra kadın ve erkeğin içine doğduğu toplumun sosyo-kültürel özellikleri ile şekillendirilen anlamları da bulunmaktadır. Kültürel anlamda inşa edilen bu kimliğin kavramsallaştırılması süreci, doğuştan atanmış beden halini tanımlamak için kullanılan ‘cinsiyetten’ farklı bir tanımlama ile yürütülmüştür. İngilizce’de toplumsal cinsiyet için ‘gender’ sözcüğü kullanılırken Türkçe’de anlamın tam karşılığı olan bir sözcük bulunmadığı için ‘toplumsal cinsiyet’ kavramı olarak uyarlanmıştır. TDK, ‘cinsiyet’in tanımını yaparken ‘toplumsal cinsiyet’ ile ilgili bir tanıma yer vermemektedir. Bu noktada toplumsal cinsiyet araştırmaları yapan kuramcılarının bilgilerinin izinden gidilmesi önemlidir.

Toplumsal cinsiyetin, biyolojik cinsiyetten farklı olarak doğadan değil de kültür içinden etkenler ile oluştuğu fikri çok geçmişe dayanmamaktadır. Feminizmin kadın meselesini merkeze alan cinsiyet araştırmaları ile ortaya çıkan toplumsal cinsiyet meselesi günümüzde kadınlık-erkeklik gibi meselelerin beslendiği bir araştırma alanıdır. Sosyo-kültürel anlamda içine doğulan toplumlarda şekillenen bu yapı aynı zamanda coğrafi anlamda farklı kültürleri besleyen alanlarda farklı erkeklik ve kadınlıkların olabileceği savını da güçlendirmektedir. İçinde var olunan toplumun yapısı ve dönemi erkek ve

kadının o topluluk içindeki sosyal ilişkilerinde etkin bir rol oynamaktadır (Giddens, 2000: 98).

Connell'e (2022: 278) göre yeni doğmuş bir çocuk biyolojik cinsiyete sahiptir ama henüz toplumsal cinsiyete sahip değildir. Çocuk büyürken toplumda çocuğun önüne kurallar, şablonlar ve yapması gereken davranış modellerinin örneğini koyar. Belirli toplumsallaştırma etkenleri ya da failleri -özellikle aile, medya, arkadaş grupları ve okul- söz konusu bu beklentileri ve modelleri somutlaştırarak çocuğun bunları sahipleneceği ortamları hazırlar. Şartlanma, öğretim, model alma, özdeşleşme, kuralları öğrenme gibi çeşitli öğrenme mekanizmaları işin içine girer. Toplumsal modeller ya da kurallar, ayrıntıları ne olursa olsun, az ya da çok içselleştirilir. Bunun sonucunda, normalde belirli bir cinsiyetin toplumsal beklentileri ile örtüşen bir toplumsal cinsiyet kimliği ortaya çıkar. Bazı durumlarda ise bir toplumsallaştırma etkeninin olağandışı işleyişi (örneğin babasız bir aile) ya da alışılmadık biyoloji yüzünden "sapma" yaşanır. Bu tür sapmaların ürünleri ise eşcinseller, transseksüeller, çift cinsiyetliler ve toplumsal cinsiyet kimliği içinde cinsiyetleri ile alışıldık biçimde örtüşmeyen kişilerdir. *"Toplumsal cinsiyeti 'inşa' eden 'kültür' böyle bir yasa ya da yasalar dizisi üzerinden kavrandığında toplumsal cinsiyet, eskiden 'biyoloji kaderdir' formülasyonunda olduğu denli belirlenmiş ve sabitlenmiş oluveriyor. Bu sefer biyoloji değil, kültür kader oluyor"* (Butler, 2012: 53). Buradan aslında başka bir tartışma alanının açıldığı apaçık. Sözü edilen kültür, içinde yaşanan toplumun dayattığı kurallar bütününe kapsıyorsa inşa edilen yapıyı başka türlü inşa etmek mümkün müdür? Başka bir tarafta Beauvoir (2012) "Kişi kadın doğmaz kadın olur" diyerek toplumsal cinsiyetin inşa edilen bir olgu olduğunun altını çizer. Ona göre toplumsal cinsiyet inşa edilmiştir. Bu ifadede dikkat çekilmek istenen başka bir konuda Beauvoir' ın, kadın olma edimini gerçekleştiren kişinin ille de biyolojik olarak bir kadın olduğuna dair bir ifadesinin olmamasıdır. Yine aynı kitapta "beden bir durumdur" ifadesi ile biyolojik olarak bedenin gösterdiği cinsiyetten ziyade kültürel anlamda yorumlanmış beden işaret edilmektedir. Scott (2007: 11) ise öznel kimlikli kadın ve erkeklerin toplumsal kökenlerini belirtmek için bir araç olarak toplumsal cinsiyeti tanımlamaktadır. Cinsiyetli bir bedene toplumsal cinsiyet kategorileri zorla kabul ettirilmiştir.

Toplumsal cinsiyet, var olan bir şey değil; aksine sürekli değişebilen ve yeniden üretilen ve öğrenilen bir olgudur (Connell, 2022: 208). Buradaki ifade hem toplumlar arası kültürel farklılıkları etken olarak işaret etmekte hem de zaman ve döneme bağlı olarak her yeni öğrenilen bilginin oynadığı rolün altını çizmektedir.

Butler’a (2012: 20) göre toplumsal cinsiyet, tek seferlik bir edim değil, tekrarları ve ritüelleri olan beden üzerinden doğallaştırılmış eylemlerin kültürel olarak sürdürüldüğü zamansal bir süreçtir. Burada bedenlerin kültürel anlamda yaşanan toplumda varlığına işaret edecek eylemlerin performe edilmesinin ve bunun tekrarlarının öneminden söz edilmektedir. Buradaki ‘önem’ sözcüğü değişebilir kimlik-kültür ikilisinin ilişkisine dikkat çekmek için kullanılmıştır. “*Toplumsal cinsiyet bedenin tekrar tekrar stilize edilmesidir, kaskatı bir düzenleyici çerçevede içinde tekrar edilen bir dizi edimdir. Bu edimler zamanla birleşerek töz görünümünü, bir çeşit doğal varlık görünümünü üretir* (Butler, 2012: 89). Butler bu tekrarların ‘yaratıcı’ tekrarlar olarak karşımıza çıkmasının ve dolayısıyla toplumsal cinsiyetin varlığının sürdürülmesinin aslında heteroseksüelliğin bozulmamış kalabilmesi için bir araç olduğu fikrini öne sürmektedir.

Connell’e (2023: 142) göre “*Başka bir deyişle, toplumsal cinsiyet tam da biyolojinin toplumsal olanı ‘belirlemediği’ ölçüde var olur*”. Toplumsal cinsiyet aynı zamanda toplumsal pratiğin düzenlenme yollarından birisidir. Toplumsal cinsiyetle bağlantılı tüm süreçler hayatın içinden, bedensel yapılara, oradan bedenin günlük işlerine ve üreme süreçlerine göre düzenlenir. Bu ‘üreme sahası’ toplumsal cinsiyet tanımlamalarında sıklıkla kullanılan ‘biyolojik’ temel yerine kullanılır. Burada değişilmez biyolojik belirleyicilerden değil bedenin dahil olduğu kültürel ve tarihsel süreçlerden söz edilmektedir. Toplumsal cinsiyet, bedene indirgenmiş bir toplumsal cinsiyet pratiği değildir. Tam aksine bedenlere ve bedenlerin yaptıklarına gönderen bir toplumsal pratiktir. Connell’in bahsettiği toplumsal cinsiyetin düzenlenen bir pratik olması Butler’ın yukarıda söz ettiğimiz ‘*kaskatı düzenleyici*’ den bahsettiği bir senaryo yazarının varlığıdır ve hangi toplumsal cinsiyetin icra edileceği noktasında öznenin özgür olmadığıdır. Burada söz edilen iktidar mekanizmalarının tümüdür.

“Toplumsal dünya, bedeni, cinsiyetlendirilmiş bir gerçeklik ve cinsiyetlendirici görüş ve bölünme esaslarının taşıyıcısı olarak inşa eder.” Bedenleşmiş bu toplumsal program dünyadaki her şeye, en başta da bedene ve onun biyolojik gerçekliğine uygulanır. Bu program baştan beri kadınlar üzerinde keyfi tahakküm kuran erkeklerin biyolojik cinsler arasındaki farklılıklarını inşa etmektedir. Erkeklik, tam da bu program içinde *er, erdem*, şeref meselesinin özü olarak, bu şerefin korunması ve yüceltilmesinin esası olarak, fiziksel erillikten ayrılmaz haldedir. Özellikle cinsel kudret gösterileri, *şeref* meselesinin varlığını koruyan bir alanı kaplar (Bourdieu, 2023: 23). Bu alan ise kuşkusuz ataerkil sistemin alanını tanımlamaktadır.

Yukarıda ‘erkeklik’ tanımı yapılırken evrensel bir erkeklik tanımının yapılabilmesinin mümkün olmadığından bahsedilmişti. Toplumsal cinsiyet tanımlamaları içinde de kültürün ve zamanın etkisiyle değişebilir kimlik modelinden söz etmenin mümkün olmayacağına dair bilgilere yer verildi. Burada ortak olan ve korunması gereken, ana yapısı hiç değişmeyen sistemin kendisidir. Değişen sosyo-kültürel yapıya rağmen ortak olan sadece ataerkil sistem tarafından belirlenmiş ‘erkeksi’ özelliklerdir.

Son yıllarda yapılan araştırmalarda, ataerkil sistemle birlikte hareket eden toplumsal cinsiyet pratiklerinin erkek bireye uyguladığı dayatmalardan bahsedilmektedir. Erkek olmanın bedellerine “imkânsız erkeklik” kavramıyla dikkat çekilmektedir. “Erkek olmak” için bireyin uygulanması zor dayatmalara maruz kaldığı ve tüm bu zorlamalar altında olumsuz deneyimler yaşadığı ortaya konulmuştur (Zeybekoğlu, 2010: 2). Erkekliğin kültürel anlamda pratikleri toplumlara göre değişse de zorluğu ve “büyük imkânsız” olması çoğu toplumda benzerlik göstermektedir. Erkekliğin her an onay bekleyen, onay gelmediğinde sarsıntıya uğrayan yapıntılığının ve zorluğunun imkânsız bir mevcudiyet biçimi olduğunu açıklayan Gilmore (1997) “ait olma ölçüsü, üstesinden gelinmesi gereken bir zorluk, şiddetli bir mücadele ile kazanılması gereken bir ödül” olarak erkekliği tanımlamaktadır (Aktaran: Kepekçi, 2012: 75). Bu aşamadan sonra erkekliğin imkânsız mevcudiyetini sürdürebilmesi için ideal olarak gösterilen hegemonik erkekliğin bedenleri üzerine düşünmek önemli olacaktır.

2.4. ERKEKLİĞİN BEDEN(LER)İ

“‘Gerçek’ biyolojik beden ve bir temsil nesnesi olarak beden arasındaki ayrım temel bir varsayımdır. Bedenin ya da biyolojik işlevlerin yerini başkasının alması söz konusu değildir; mesele onlara farklı anlamlar ve değerler vermektir” (Grosz, 2020: 45).

“Bedensel yüzeyler nesnelerin ve ötekilerin etkilerine karşılık olan duyumsamaların algılanması ya da yorumlanmasıyla şekillenir” (Ahmed, 2017: 39).

“‘Dişi’ ve ‘erkek’ özel bir tür üreme sisteminde ortaya çıkan biyolojik kategorilerdir” (Connell, 2023: 109). “Beden bize özel veya kendisine mahkûm olduğumuz, içinde yaşadığımız bir nesne, huzur ve haz duygularının kaynağı, ancak aynı zamanda rahatsızlıklar ve gerilimler alanıdır” bununla birlikte vurgulandığı gibi sadece “sahip olduğumuz” fiziksel bir varlık değildir; aynı zamanda bir eylem sistemidir (Giddens,

2014: 132). Gerçek erkekliğin neredeyse daima erkeklerin bedenlerinden kaynaklandığı -yani erkeklerin bedenlerine içkin bir şey olduğu ya da erkek bedeni ile ilgili bir şeyleri ifade ettiği- düşünülmüştür. Yani beden eylemi yönlendirmekte, yönetmekte ya da onun sınırlarını belirlemektedir (Connell, 2023: 118).

Kaşifler, mucitler, mimarlar, inşaatçılar ve savaşçılar her zaman erkektir ve dünyadaki diğer tüm türleri önemsiz kılacak şekilde değiştirmişlerdir. “Gezegeneimizin üzerinde hiçbir yaşam formunun erkek insan kadar etkisi olmamıştır.” Doğal olan her şeyi yok ederken kendi yapay evrenini yaratan erkeğin diğer türlerden ayırıcı bu özelliğini anlayabilmek için kısaca tarih öncesine bakılması gerekmektedir. Kadim erkek ataların ağaçlardan inip maymun ve maymunsuların tercih ettiği ağaç üstü meyveleri yemeyi reddedip avlanma ve et yemeyi kapsayan yeni bir hayatı benimsediklerinde önemli dezavantajları vardı. Ağaçlardan inen erkek atalar daha önce yemek için mücadele etmek zorunda olmadıkları aslanlar, kaplanlar ve yaban köpekleri gibi yırtıcılar ile karşı karşıya gelmişlerdir. İlk etapta fiziksel olarak bu karşılaşmayı kazanacak güçte olmayan erkek atalar başka bir mekanizmayı devreye sokmak zorundadırlar ve yeni bir erkek formunu biçimlendirdiler. Kas gücü yerine beyinlerini kullanması gereken erkek ataların bu sürecinde insan kafatası genişlemeye başladı ve zekâ seviyesi yükseldi. Zekânın gelişmesi ile birlikte avcı insanlar artık rakiplerini yenebilecek kurnazlıklar sergileyebiliyor ve fiziksel olarak yenemeyecekleri rakiplerini zekâları ile alt edebiliyorlardı. Zekâyâ hükmetmeye başlayan erkek yeni özelliklerini de oluşturmalıydı. Rekabetçiliği azaltıp, iş birlikleri kurup takım olarak çalışmayı öğrenen erkeğin, arka ayakları üzerinde durmayı başarıp ön ayaklarını yürüme zahmetinden kurtarıp alet ve silah üretip geliştirecek kavrayıcı elleri olacaktı (Morris, 2022: 9-10).

Freud 1930’ da yayımlanan “Uygarlığın Huzursuzluğu” kitabında bu süreci trajik bulur ve nedenini bir köken miti sunarak açıklar. Bu meşhur hikâyeye erkeğin dikleşmesi etrafında döner: Dört ayaktan iki ayağa, yataydan dikeye. Freud’a göre erkekteki bu duruş değişikliği sadece bedensel değil duygusal anlamda da gelişmiştir. Koku aşağılanmış, görme duyusu ise ayrıcalıklı hale getirilmiş ve genital olan öne çıkarılmıştır. Cinsel organları açığa çıkan utanmayı öğrenmiş hayvanların aksine cinsel ilişki sıklığı dönemsel olmaktan çıkmış ve sürekliliği olan bir şeye dönüşmüştür. Duygu değişimindeki kalıcı utanç ile birlikte düzenli cinsel ilişki erkeğin eş aramasına ve kısaca toplumları kurmasına neden olmuştur. Bu heteroseksist hikâyeye gülünç olsa da topluluk oluşturma ve uygarlık hakkında normatif bir anlayışı sunar (Freud, 1930, Aktaran: Foster, 2020: 22).

Erkek atanın tarih öncesi genel beden tanımına bakmamız bugünün erkek stratejilerinin nedenlerini ortaya koyma noktasında önemli olacaktır. Tarih öncesinde başarılı, ürkütücü bir avcıya dönüşen erkeğin bugüne aktarılan ilkel, yerleşmeci ve işgal edici dürtüsel taraflarının nasıl ortaya çıktığını örneklemekten önce erkeklerin bu güce dair ilk kayıplarını tarım devrimi ile kaybetmeye başladığından söz edilebilir. Morris (2022: 11) bunu:

“... klasik avcı/toplayıcı toplumu, yüz binlerce yıl sürdü, ta ki 10.000 yıl önce çiftçiliğin ortaya çıkışıyla yeni bir aşamanın başlamasına dek.... Avcılar avı kovalamaktansa hayvanların onlara gelmesini sağlıyordu.... Tutsak av hayvanları üremeye başlayınca, ilk çiftçiler avlarının üremesini kontrol ederek kendi canlı hayvanlarına sahip olabileceklerini fark ettiler. Tarım devrimi yaklaşıyordu. Göreceli olarak o kadar hızlı gerçekleşti ki erkek avcılarının kişilikleri bu değişen duruma uyum sağlayacak bir evrim geçirmediler” sözleriyle açıklar.

Bu duruma uyum sağlayacak evrimi geçirmeyen erkek, yani ilkel av sürüsünün maceracı ruhunu unutmayan erkek ‘öldürmenin’ heyecanını yeniden yaşamamanın yolunu av sporunu geliştirerek buldu. İnsan erkeği için bu da yeterli olmayacak çünkü evrim tarafından “sert, yaratıcı, işbirlikçi ve risk seven” bir kişi olarak şekillendirilmişti. Erkek, reddetmediği bu biyolojik mirası iki farklı şekilde ifade/temsili etmiştir. Bunlardan biri “yıkıcı” diğeri ise “yaratıcı”dır. Genel çerçeveden bakıldığında “yıkıcı” olan savaştı, “yaratıcı” olan ise risk alabilen mucit erkekti (Morris, 2022: 12). Örneğin, tüm modern yarış sporlarının oynanış biçimlerine bakıldığında avlanmanın sembolik biçimleri görülmektedir. Bu oyunlar, kovalamada ya da nişan almada ya da her ikisinde birden yetenekli olmaya dayalıdır. Kovalamak, nişan almak gibi eylemler tarih öncesi avlanmanın temel bileşenleridir. Futbol ve basketbol gibi erkek bedeninin fiziksel anlamda eforuyla ilişkilenen takım oyunları da yine tarih önce avlanma pratiklerindeki nişan alma, hedef vurma gibi daha takımla hareket edilen taraflarıyla özdeşleştirilebilir.

Burada erkekliğin temsilleri ile ilgili bir gerçeğin varoluşsal anlatısını haklı çıkaracak bir savunma yapılmamaktadır. Tam aksine bugün ‘erkek’ için yapılan tanımlamaların güç üzerinden kurgulanmasına karşılık erkek bedeninin evrimsel gerçekliğine dair bir bilgi aktarılmaktadır. Günümüz erkeği ile tarih öncesi erkek insan arasında primitif anlamda böyle bir bağdan söz edilmesi mümkündür. Bu noktada şunu ifade etmek önemli olacaktır; erkek ataların fiziksel anlamda üstünlüğü kendi kabilesinde ikincil bir cinsiyet konumu yaratmamıştır. Günümüz erkeği, üstünlük noktasında vurguladığı fiziksel özellikleri mevcut durumda ikincil cinsiyet konumlarını yaratıp belirli hiyerarşileri korumayı ister. Erkek insan atalarda böyle bir durumdan söz etmek olası değildir.

Erkekliğin bedeninin eylem ve işlevlerinin en önemli anlatılarının başında doğrudan fiziksel/güç ile ilişkilendirildiği için “erkek sporları” geliyor. Erkekler tarafından yapılan sporlar fiziksel güç ve dayanıklılığın temsil edildiği/gösterildiği alanlar haline dönüşmektedir. Erkek sporlarının eril beden “iktidarın göstergesi” olarak inşasına ve yeniden erkeklik temsillerinin üretilmesine önemli katkısı vardır (Sancar, 2020: 252). Spor endüstrisi erkeklerin elinde yönetilen bir sistem olduğu için burada temellenen oyunları oynayanlar kadınlar olsa dahi oyunların kuralları erkekler tarafından yazılır ve yönetilir.

Erkek ve dişi bedeni arasındaki görünür farkların paradoksu üzerine düşünüldüğünde bu bedenlerin erkekmerkezli bakışın yarattığı ‘pratik şemaları’ üzerinden algılanıp inşa edildikleri görülmektedir (Bourdieu, 2023: 37). Bedeni kuran heteroseksüel matrisle bedenin cinsiyetlendirilmesi ve bu noktada “kültür kaderdir” diyen Butler’ın, bedeni performatif bir anlam üzerinden var ettiği öznenin alanı olmasının aksine Sara Salih (2023: 184) bedeni inşanın gerçekleştiği bir alan değil de öznenin oluşmasına olanak sağlayan bir tahribat olarak tanımlamaktadır. Tahribat sözcüğü doğrudan Foucault’nun iktidar ile özne ve dolayımında beden ile ilgili araştırmalarını düşündürmektedir. *Hapishanenin Doğuşu*’nda “ ‘özne’nin üretiminin bir ölçüde bedenin maduniyeti, hatta yok edilmesi yoluyla gerçekleştiğini” iddia eder. İktidarın bedeni şekillendirme politikalarının tümü öznenin varlığıyla ilişkilendirilmektedir. Burada göz ardı edilen şey ise “öznenin beden pahasına görüldüğüdür” (Butler, 2005: 90). Özne ile ilgili bu söylemden kısaca bahsedilmesi, başlığın altında söz edilen ve adeta doğalmış gibi karşılanan *erkeksi* tahakkümcü kodlar “erkeğin biyogramı” gibi düşünülmesinden dolayıdır. Oysa beden, toplumsal ilişkiler tarafından üzerine farklı anlamların yazıldığı, sembolik bir mekândır. Örneğin, işçi sınıfından bir erkek için bedensel iş yapma kapasitesi, dayanıklılığı ve kas gücü ve sağlamlığı gibi alanlardan bakıldığında “güçlü erkek” beden imgesi üretilir. Orta sınıftan bir erkek ise akla dayalı ve edinilmiş beceri ve bilgi ile tanımlanır fiziksel iş yapabilme becerisi ile ilişkilendirilmez. Erkek bedeni, çalışma biçiminin kaçınılmaz bir “aracı” olarak makine ile bütünleşmiş ve hatta onun bir uzantısı olarak gösterilmiştir. Makineleşmiş beden aslında sanayi devrimi sonrasında makine ile doğaya hükmeden/baş eden güçlü erkek imgesiyle özdeşleştirilmektedir. Şirketleşen erkek bedenler başta tasviri yapılan işçi erkekten örgütlü bir gruba oradan küresel pazarda şirketlerini yönetim kurul odalarından yine makinelerle hükmederek yöneten iş adamlarına dönüşmüşlerdir. Bu süreçlerin hepsinde farklı erkeklik temsillerinin icra edildiği kuşkusuz düşünülebilir. “Bu

değişim, büyük makine-sert erkek özdeşliğinden, dünya ticaretinde yeri olan ve dünyayı masa başından yöneten güçlü erkek-iş adamı imajına geçişi gösterir.” Bu değişim “monolojik” erkek bedeninin yerine daha sosyal ve bir bakıma duygusal ilişkilere açık “diyalojik” erkek bedeninin egemenliğine bırakır (Sancar, 2020: 245-250).



3. TEKSTİL İLE ÜRETİLEN ÇAĞDAŞ SANAT ESERLERİNDE ERKEKLİK TEMSİLLERİ

3.1. TEKSTİL MALZEMESİNİN SANATTA KULLANILMASI

“Tekstil” sözcüğünün kökenine bakıldığında, Fransızca’da dokuma, kumaş anlamına gelen “textile”, Latince’ de dokuma anlamına gelen “textilis” ve örmek anlamına gelen “textere, text” sözcüklerinden türetildiği söylenebilir (Nişanyan, 2012: 614). Yabancı kökenli “tekstil” sözcüğünün Türkçede tam anlam karşılığı yoktur. Dolayısıyla zaman içinde yabancı kökenli bu kelime aslına benzer bir formatta sesteş bir yakınlık kurularak “tekstil” olarak Türkçeleştirilmiştir. Latince kökenli bu sözcüğün Türkçedeki kullanımında eşanlamlısı olarak “dokuma” terimi kullanılmaktadır. Tekstiller, çözgü ve atkı ipliklerinin birbirleriyle yatay/dikey bir formda içlerinden geçtiklerinde oluşturdukları farklı yöntemlere göre çeşitlendirilmektedirler. Düz dokumalar, düğümlü halılar, ilmekli örgü işleri, iğne oyları ve danteller gibi çeşitler dokumanın temelini oluşturan geleneksel örneklerin kategorileridir (Tez, 2021: 11).

İnsanlık tarihine bakıldığında tekstilin insanların yaşamsal süreçlerinin bir parçası olduğu görülmektedir. Giyinme, örtünme ve ısınma gibi temel ihtiyaçları için bir araç olarak tekstil malzemeleri kullanılmıştır. Dolayısıyla tekstil malzemeleri insanlığın geçirdiği kültürel, sosyolojik ve tarihsel tüm evrelerin birer tanıkları olarak yorumlanabilir. Dokumalar, toplumların kökeni, inançları ve kültürel yapıları gibi bilgileri sağlayan önemli gösterenlerdir fakat tekstilin dayanıksız yapısından kaynaklı arkeolojik sürekliliği olan bir bilgiye ulaşmak zorlaşmaktadır. Buna rağmen hangi malzemelerin kullanılarak dokumaların nasıl üretildiğine dair bilgilere ulaşılabilmektedir (Özay, 2001: 1-5).

İnsanlığın yaşamsal zorunluluk için kullandıkları tekstil malzemeleri zaman için dekoratif unsurları içeren kültürel kullanım nesnelerine dönüşmüştür. Dokuma tekniklerinin gelişmesiyle birlikte kıyafet, halı, perde, kilim gibi alanlarda işlevsel olmanın yanında görselleştirme ve süsleme gibi estetik kaygıların da arttığı gözlemlenmektedir. Bu kaygılar zanaat temelli tekstil üretimlerinde ustalaşan meslek kollarını oluşturduğu gibi günümüz sanatını şekillendiren bir alanı da oluşturmaktadır.

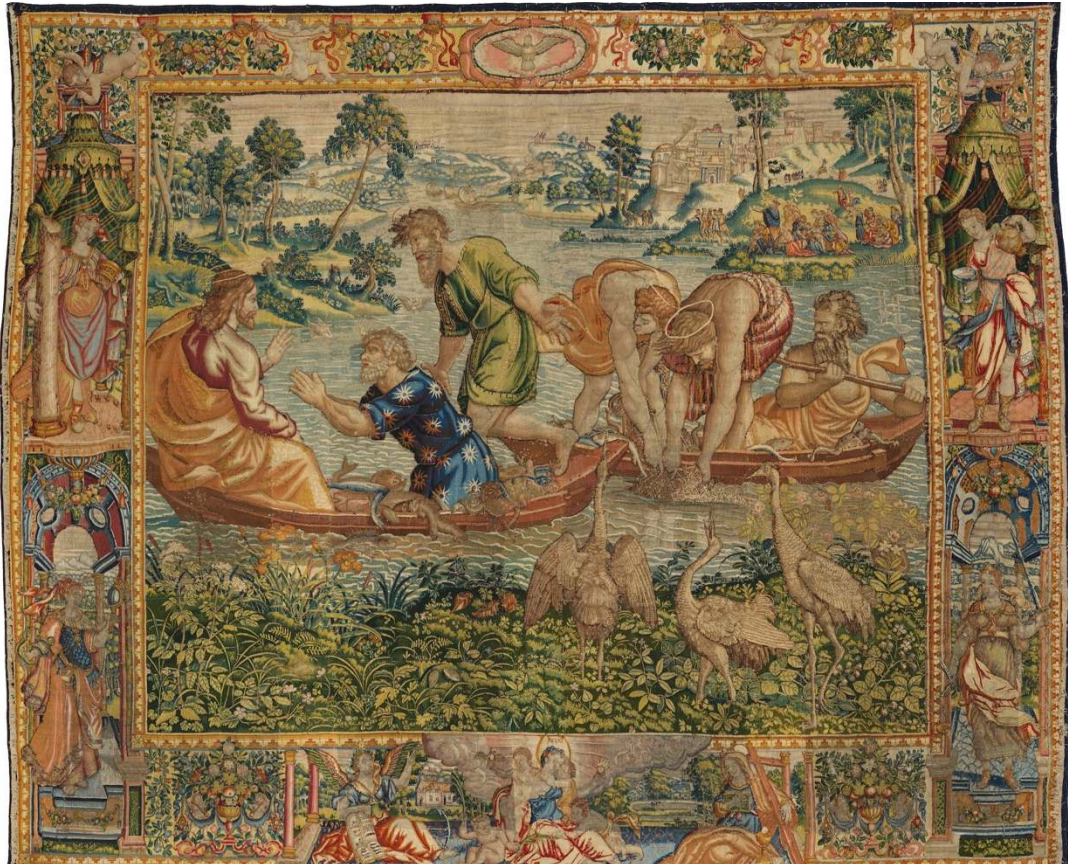
Uluslararası literatürde “fiber art” Türkçede ise “lif sanatı” olarak tanımlanan bu sanat disiplini, 20. yüzyıl itibariyle tekstil malzemesini geleneksel kullanım alanının yanı sıra sanatsal üretimin bir aracı olarak da kullanılmasına olanak sağlamıştır. Geleneksel tekniklere kökten bağlı kalınsa da bu yeni üretim alanında malzeme farklı teknikler ile yeniden yorumlanmaya açık hale gelmektedir. Bu yorumlama alanlarını besleyen temel konuların başında aidiyet, kimlik, toplumsal meseleler ve hafıza gibi çatı kavramlar yer almaktadır. Çağdaş sanatın önemli ifade araçlarından biri haline gelen tekstil malzemesinin kullanımı aynı zamanda sanat ve zanaat arasındaki ayrımı da bulanıklaştırmaktadır. Bu ayrıma değinmeden önce çağdaş sanattaki kullanım sürecinden öncesine bakmak faydalı olacaktır.

Yaygın olarak örtünmek için kullanılan tekstil malzemeleri aynı zamanda mekânların ısınısını korumak içinde kullanılmaya başlanmıştır. Isıyı koruyan bir nesne olarak üretilen duvar halılarının kullanım amacı bir süre sonra dekoratif nesne olarak evrilmiştir. Sonrasında ise resimsel anlamda güçlü imge ve renkler ile betimlemelerin teknik olarak iyi üretiliyor olması bu halıların dönemin klasik sanat eserleri ile eşdeğer bir noktada tutulmasını sağlamıştır. Bu noktada artık duvar halısı olarak anılmayacak kadar işlevinin dışında bir noktada estetik beğeniye sunuyor olmasından kaynaklı yeni bir isimlendirme ile karşılaşilmektedir. İngilizce *Tapestry* olarak anılan bu dokuma resimler adını Grekçe “tapi” ve Latince “tapesium” kelimelerinin birleşiminden almaktadır (Sürür, 1981: 21).



Görsel 1. Peter Paul Rubens (Tasarlayan, 1622), “Büyük Kostantin’in tarihi serisinden, Milvian Köprüsü Muharebesi’nde Konstantin’ nin Maxentius’a karşı kazandığı zafer, Tapestry, Philadelphia Modern Sanatlar Müzesi, 1623-25 (Philamuseum, 2024)

Tapestryler özellikle tarih, mitoloji ve din gibi konuları içeren hikâyelerin dokunduğu hem teknik olarak hem de görselleştirme olarak kusursuz ve yüksek estetik değere sahip dokumalardır. Çağdaş sanatta tekstil malzemesinin kullanımının, sanat tarihinde geçmiş en eski örnekleri olarak tapestrylerin önemli yeri olduğu söylenebilir. Statü belirleyici konumunu 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar sürdüren bu dokumalar, sanayi devrimiyle birlikte önemini giderek kaybetmiştir. Hızlı ve seri üretim el ile üretilen ve zaman alan bu dokumalara olan rağbeti azaltmıştır.



Görsel 2. Raphael (Tasarlayan, 1515-1516), “Mucizevi Balık Taslağı”, Tapestry, Indianapolis Sanat Müzesi, 1630 (Glencairnmuseum, 2024)

Dönemin sanatçı ve tasarımcıları geleneksel dokumaların sanayi devrimiyle birlikte azalması ve yok olması riskine karşın bu yapıları korumak adına harekete geçmişlerdir. Bu hareketin en önemli öncülü İngiliz sanatçı, tasarımcı ve yazar olan William Morris'tir (Arslan, 2019: 344).

19. yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkan *Art and Crafts* hareketi, endüstri devrimiyle birlikte üretimlerin makineler tarafından ele geçirilmesine karşı çıkan bir harekettir. William Morris öncülüğünde ortaya çıkan bu hareket sanat-zanaat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak üzerine kurulmuştur. “Art and Crafts hareketi politik ve büyük çapta sosyal bir

hareketidir.” Endsütri devriminden sonra önemini kaybeden tapestry üretimler bu hareket sayesinde yeniden eski önemine kavuşup çağdaş sanat içinde kullanım alanlarının genişlediği görülmektedir (Özay, 2021: 25).

Morris, büyük çapta sosyal bir hareket olarak kurguladığı *Art and Crafts* hareketi ile Orta Çağ’daki meslek gruplarının yeniden kurulmasının endüstri üretimlerindeki kaliteyi yükselteceğine inanarak *Merton Abbey Tapestry Atölyesini* kurmuştur. Dokumalar bu atölyede üretilmektedir. Morris ve ortakları, geleneksel üretim tekniklerini kullanmalarına rağmen doğrudan resimli dokumalar yerine daha yalın bir üslup ile yeni formları üretimlerine dahil etmişlerdir. Bu hareket ile birlikte birçok noktada atölyeler kurulmuştur ve zaman içinde Morris’in üretimde hedeflediği geleneksel olanı koruma fikri, dönemin Modern Sanat akımları ile birlikte azalmaya başlamış, farklı formlarda yeni üretimler ve fikirler ortaya çıkmıştır (Özay, 2021: 24).



Görsel 3. William Morris ve Ortakları, 1892, “Yeşillik”, keten, yün ve ipek tapestry, 2 m 13,4cmx4 m 75,6 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Massachusetts (Vikipedi, 2024)

Hareketin devamı niteliğinde olan *Art Nouveau* akımı da William Morris’in temelde zanaat temelli üretimi korumak isteyen tarafına yakın gibi görünse de Morris’ in endüstriye karşı politik tavrını sürdürmeyi reddederek sadece biçimsel olarak *Arts and Crafts*’ in devamı niteliğinde bir yerde konumlanmaktadır. Sanatçı ve tasarımcı Arthur Heygate Mackmurdo, Morris’in zanaat ve toplum için yaptıklarından övgü ile bahseder fakat onun siyasi düşünceler ile sanat arasındaki ilişkisini eleştirir. Tam da *Art Nouveau* akımı bu ayrımdan doğan bir yerde oluşmaya başlar (Civelek, 2017: 69). Aynı dönemde sanatçı Otto Eckman ise makineler ile üretilen ürünlerin geleneksel öğelerle oluşturulmasına karşı gelerek organik daha stilize edilmiş hareketli imgelerden oluşan

dokumalar yaparak hem tasarım anlamında farklı nesneleriyle birlikte sanat eserlerini birleştirmiş hem de makine ile üretilecek olan ürünlerin tasarımını geleneksel imgelerden kurtarmak için tasarımlarını gerçekleştirmiştir (Üstüner, 2018: 237).



Görsel 4. Otto Eckmann, 1898, “Orman Göleti”, keten, yün tapestry, ölçüler bilinmiyor, Almanya (Wakes, 2024)

Zanaat geleneğindeki yeteneği ortaya koymak için görünür olan dokuma hareketleri her ne kadar makineleşme sürecine karşı bir tavır olarak görülsede Bauhaus Okulu’nda “makine (nın) modern tasarım aracımız olduğu” fikrine doğru süreç götürmüştür (Relp, 1987: 99-107, Aktaran: Harvey, 2019: 37-38). Bauhaus Okul’u 20. yüzyılın tasarım dilini oluşturan en önemli kurumlardandır. Mimar Walter Gropius tarafından kurulan okul, “geleceği inşa” etmek idealiyle kurulmuştur. Bauhaus birçok farklı disiplinden üretim alanını aynı çatı altında toplayan ve birbirleri ile etkileşimini önemseyen bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Gropius’a göre böyle bir ortamda çalışacak olan sanatçı bireyselliğin dar sınırını aşacak ve özgürleşecektir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2011: 81-83). Bu okul sanatçı ve zanaatçı arasındaki ayrımı ortadan kaldıracak ortak çalışma disiplini önermektedir. “Sanat ve Teknoloji: Yeni Bir Birlik” mottosuyla kurulan Bauhaus 20. yüzyıl sanatı için çok önemli bir konuma yerleşirken zanaat ile sanat arasındaki ayrımı

ortadan kaldırma fikrini yeniden yorumlamıştır (Antmen, 2018: 16). Buradaki teknoloji övgüsü renk, malzeme, tasarım, form, ergonomi gibi kullanım, uygulama ve üretim alanlarında işlevsel bir yaklaşımın teknoloji ile kurulacak yakınlık ile yeniden kurgulanabileceğidir. Harici üretim metotlarında özellikle dokumada geleneksel üretim felsefesini korumaktadırlar.

Makineleşmeyle birlikte değişen bu süreç aynı zamanda yeni bir toplum düzeni kurgusunu da beraberinde getirmektedir. Toplumsal normların yeniden düzenlendiği, iş süreçlerinin yeniden kurgulandığı ve cinsiyet rollerinin yapılandırıldığı bir dönemi de işaret etmektedir. Makineleşme, bu dönemde ~~tezgâhta~~ üretilen ürünlerle insanın temas etmemesi; malzeme ile olan bağın zayıflaması gibi nedenlerle eleştirilmiştir. “Bauhaus dokuma atölyesi sanat ve zanaatın endüstriyel gelişim öncesindeki bağını özellikle el tezgahlarıyla çalışma süreci yoluyla yeniden canlandırmayı amaçlamıştır” (Gressel ve Weib, 2019: 13-14).

Dokuma tekniği olarak geleneksel tezgâhta üretimlerini yapan ve fiziksel olarak malzemeye temas eden aynı zamanda da çağdaş imgeler ile kompozisyonlarını oluşturan Bauhaus Okul’unun en önemli sanatçılarından Benita Koch- Otte, Otti Berger ve Anni Albers ön plana çıkmaktadır. Resimsel kompozisyonlar ile üretilmiş çağdaş duvar halı ve kumaşlar olarak üretilen eserler, dönemin öncülleri olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda tekstil malzemesi ile kurulmaya başlanılan bu yakınlıkla birlikte kumaş tasarımında, parça kumaşlar ile üretilen eserlerin arttığı da izlenebilmektedir.

Otti Berger, üretimlerini geleneksel tekniklerle gerçekleştirse de ‘yeni’yi arayan form ve renk ilişkileri ile kendine özgü yaratıcı dokuma teknikleri kullanmaktadır. Berger, tasarımlarının daha önce taslağını yapmadan doğrudan tezgâhta dokumalarını yapmaktadır. Çok renkli kompozisyonlarının ve stilize edilmiş formsuz kumaş tasarımların en önemli örneği “Düğümlü halı” isimli çalışmasıdır (Halen, 2019).



Görsel 5. Otti Berger, 1929, “Düğümlü Halı”, keten, yün dokuma, ölçüler bilinmiyor (Nasjonalmuseum, 2024)

El sanatlarının teknik olarak geleneksel tüm formlarının öğretildiği ve kullanıldığı Bauhaus Okul’u, aynı zamanda tekstil üretimlerine ilişkin her türlü bilgi ve belge ve formülasyonları da kayıt altında tutup yazınsal literatüre çok önemli katkılar sunmuşlardır. Sanatsal üretim anlamında gelenekselden beslenen ama form olarak yeni deneyimleyen sanatçılar duvar halılarından, endüstriyel tekstil sanayisine kadar tasarım noktasında katkıda bulunmuşlardır. Özellikle Otti Berger uluslararası birçok seri tekstil üretim firması için atkı-çözüğü geleneksel olmayan kumaş tasarımları ile katkıda bulunmuştur (Üstüner, 2018: 241).

Üretiminde gelenekselleşmiş kalıpların dışına çıkan bir diğer sanatçı ise Anni Albers’tir. Özellikle kumaş tasarımlarında yeni desen sistemleri oluşturmak için çalışmıştır. Üretimlerindeki imge ve formların, çağdaş tekstil sanatının en önemli örnekleri arasında yer aldığı söylenebilir. Çalışmalarında sınırları aşan, ipliğin izin verdiği ölçüde akışkan desenler görülmektedir. Albers’in üretimleri özellikle el sanatlarının çağdaş sanat üretimlerinde yer alması noktasında değerlendirildiğinde döneminin en iyi örnekleri arasındadır (Alyanak, 1998: 115-119).



Görsel 6. Anni Albers, 1952, “Gülün Gelişimi I”, Kumaş tasarım, ölçüler bilinmiyor, The Josef and Anni Albers Foundation (Newyorker, 2024)

Günümüz tekstil sanatının geldiği noktada Bauhaus Okul’unun bu alanın gelişiminde önemli bir başlangıç noktasında olduğu söylenebilir. “Modern tekstil tasarım süreci, sanatla teknolojiyi birlikte ele alan Bauhaus dokumacıları tarafından başlatılmıştır.” Tekstilin geleneksel üretim kalıplarından çıkıp çağdaş üretimde sanat eserlerine dönüşmesinde 20. yüzyılın en önemli hareketi olan Bauhaus eğitim modelidir (Akbostancı, 2012: 9). Zamanla malzemeye hakimiyet kuran sanatçılar iki boyutlu dokuma ya da kumaş yüzeylerinden sıyrılıp dokunun daha yoğun hissedildiği ve mekâna yayılan/kapsayan üç boyutlu heykel formunda sanat eserlerinin daha yoğun olduğu görülmektedir. “Bir zamanlar dokumacılık olan şey Lenore Tawney’in, Sheila Hick’in ve Claire Zeisler’in soyut üç boyutlu eserleri sayesinde artık iplik sanatı olmuştu (Shiner, 2004: 384)”. Shiner’ın iplik sanatı olarak tanımladığı bu yeni sanat formu aslında geleneksel olarak örme pratiğinin tezgâhtan çıkıp yeni bir alanda var olduğunu göstermektedir.



Görsel 7. Claire Zeisler, 1968, “Kara Salı ”, Jüt ve yün ile kare düğüm dokuma, 210x150 cm, Chicago (Artic, 2024)



Görsel 8. Lenore Tawney'in, 1962, “Gelin ”, Keten ve tüy dokuma, 350x33 cm, Lenore G. Tawney Vakfı (Artnews, 2024)

3.2. TEKSTİL İLE ÜRETİLEN ESERLERDE CİNSİYET KAVRAMI

“İdeali üretmekte başarısız olan bir bedeni mesken edinmek nasıl hissettirir?” (Ahmed, 2017: 183).

Sanatçılar, 1960’lı yıllardan itibaren tekstil malzemesinin teknik olarak araştırma sürecine hâkim olmuşlar ve sanatsal üretimler noktasında dönemin sanat akımlarının etkisi ile üretimlerini daha performatif bir noktadan ortaya koymuşlardır. Değişen dünyanın sosyo-kültürel yapısıyla birlikte üretime dahil edilen konularda farklılaşmış birey, kimlik, aidiyet ve bellek gibi kavramlar çalışmaların içeriğini oluşturmuştur. Dokumanın kesip, biçmenin ve dikmenin bedensel hareketlerini de düşünmeye başlayan sanatçılar üretimin performatifliği üzerine beden buradaki rolünün ne olabileceği üzerine düşünmüşlerdir. Kavramsal yapıdaki değişikliğe ek olarak form ve üretme biçiminde de değişiklikler olmuştur.

Tezgâhtan çıkan ve alanı kapsayan bir noktada üretilmeye başlanılan yeni sanat eserleri ile birlikte başka bir konunun da düşünülmeğe başlandığı görülmektedir. Bauhaus’ un zanaat ve sanat arasındaki ayrımı eritmeye yönelik eğitim modeli başka bir sorunlu yapıyı doğurmaktadır. Özellikle 1960’lı yıllar itibariyle tüm Dünyada harekete geçen ve söylemler oluşturmaya başlayan kadın hareketleri ile toplumsal alandaki kategorizasyonlar yeniden gündeme gelmiştir. Bu gelişmeler ve toplumsal hareketler ile kadının kamusal ve özel alandaki varlığına ve ev içi iş bölümüne dair yeni toplum düzenlemesi ve hak arayışı gibi temel konulara değinilmiştir. Kadın deneyimini içeren geleneksel kadın yaratıcılığının büyük bir kısmının hâlâ sanat eseri sayılmıyor olması da bu konular arasındadır. Niteliksel olarak “yüksek” ve “düşük” sanat ayrımına dayalı hiyerarşik bir estetik oluşturma düzenine karşı bir tavır ile “el işi” ürünlerin eğer kadınlar tarafından üretiliyorsa *zanaat* erkekler tarafından üretiliyorsa “özgürleştirici birer katalizör etkisi” gördüğü söylenebilir (Peterson ve Mathews, t.y., Aktaran: Antmen, 2014: 28).

Çalışmanın başında *erkeklik meseleleri* ile ilgili konuların araştırılması noktasında 1960 sonrası kadın hareketlerinin önemli bir yerde durduğu ve hatta oradan beslenerek kendi söylemini oluşturduğundan bahsedilmişti. Dolayısıyla bu dönemin tekstil üretimlerinde öne çıkan çoğu sanatçının kadın hareketleriyle birlikte hak arayışları için bir ifade aracı bulmak isteyen kadınlar oluşturmaktadır. Özellikle 1970’ler sanat alanına bakıldığında tekstilin, feminizm ile ilgili üretimlerin doğrudan malzemesi olduğu görülmektedir.

Amerika’da gerçekleştirilen kolektif kadın çalışmalarıyla birlikte özgürleşme hareketi içinde önemli bir isim olarak Miriam Schapiro’dan bahsedilebilir. Schapiro ve birçok kadın sanatçının kolektif olarak ya da ayrı ayrı buluntu kumaş ve çeşitli farklı malzemeler ile gerçekleştirdikleri kolaj üretimler feminist terminoloji içinde famaj (femmage) olarak tanımlanacak bir tekniği doğurmuştur. Famaj, kadınların doğrudan kadınlık ile özdeşleştirdikleri malzemeleri kullanarak ürettikleri kolajları tanımlamaktadır (Scott, 2007: 52). Schapiro, aynı zamanda kadınların geleneksel öğreti sınırları içinde yaratıcılığını hem biçimsel hem de içerik olarak ortaya koyabildikleri bir alan açmıştır ve kadınların ev içinde sanat ürettiklerini ifade etmiştir (Peterson ve Mathews, t.y., Aktaran: Antmen, 2014: 31). Bu retim nesneleri kadın hareketleri ile cinsiyet mücadelesinin söz söyleyebilen önemli birer simgesidir. Özellikle yorgan ve battaniye gibi ev içi nesneleri olarak sonuçlanan famajlar ‘kadın işi’ olarak zanaat temelli bir yerden küçümsenen ‘el işi’ni bu anlamından kurtarmak için önemli bir yerde konumlanmaktadır.



Görsel 9. Miriam Schapiro, Enriqueta Pena, 1976, My Nosegays Are For Captives (iek buketlerim tutsaklar içindir.), Tuval zerine akrilik ve kumaş (Soylentidergi,/ 2024)

Schapiro'nun "Enriqueta Pena" famajında dantel, el işi işleme ve merkezde mutfak önlüğü görülmektedir. Çalışmanın adına bakıldığında 'tutsaklar' olarak ataerkil sistemin ev içine hapsettiği kadını işaret ettiği anlaşılmaktadır. Renk ve malzeme açısından oldukça naif ve kadına özgü diye tanımlanan bu malzemeler aslında onlara tanımlanmış ve sınırları çizilmiş alanlarından taşan/taşmak isteyen kadınlar için sert bir söz alanı oluşturmaktadır. Sanatçı, özellikle dönemin sanat anlayışı olan kavramsal sanat ve minimalizm akımının hâkim olduğu bu dönemin aksine oldukça renkli, dikkat çeken yoğun kompozisyonlar ile üretimlerini sürdürmüştür. Bu tavır dahi içinde bulundukları hareketin söylem güçlerini ortaya koymak adına önemli bir noktayı oluşturmaktadır.



Görsel 10. Faith Ringgold, 1988, Köprüdeki Kadın 1/5 Tar Plajı, Akrilik boya, tuval, baskılı kumaş, mürekkep ve iplik, Guggenheim Müzesi, New York (Guggenheim, 2024)

Renk ve hikâyeleştirilmiş anlatıları ile famajın en önemli sanatçılarından bir diğeri ise Faith Ringgold'dur. Amerikalı siyahi bir sanatçı olan Ringgold, hem beyaz olmayan insanların müzelerde yer bulmamasını hem de kadınların toplumsal alandaki varlıklarını sorgulamaktadır. Aynı zamanda aktivist olan sanatçı birçok müze ve kuruma karşı eylemler de düzenleyen gruplar içinde yer almıştır. Ringgold' un çalışmalarında tahakküm altındaki grupların portre ya da yaşantılarına dair haller görülür fakat bu

figürler ajitasyon içinde tasvir edilmezler; aksine neşeli, iyimser temsilleri ile ırk ve cinsiyet stereotiplerini baltalayarak yeni toplumsal düzenin mümkünliğünün altını çizerler. Afrika kökenli olan sanatçı, geleneğinden beslendiği Afrika kültüründe yer alan yorganları ifade aracı olarak üretimlerinde kullanarak kökleri ile bağını sürdürmek içinde bir mücadele içindedir. Ringgold'un, "Köprüdeki kadın" (Görsel10) isimli çalışmasında tam merkezde gökyüzünde uçan bir hikâye anlatıcısı vardır. Sekiz yaşındaki bu kurgusal karakter çalışmanın içinde yer alan metinde "sadece sekiz yaşındayım ve üçüncü sınıftayım ayrıca uçabiliyorum. Bu hayatımın geri kalanında istediğim yere gitmekte özgür olduğum anlamına geliyor" sözlerini söylemektedir. Ringgold'a göre gece gökyüzündeki bu hayali uçuş özgür olabilmeyi simgelemektedir. Bu çalışma serisi hakkında "benim kadınlarım uçabiliyorlar ve özgürler" diyen Ringgold, çalışmaya adını veren 'köprü' yü erkek yapımı devasa bir simge olarak, kadınlarının uçarak üzerinden geçtiği ve özgürleştikleri bir alan olarak konumlandırır (Spector, 2023).

Dönemin önemli kadın sanatçılarından Magdalena Abakanowicz ise doğal ve yapay lifleri malzeme olarak kullanıp bu yumuşak akışkan malzeme ile devasa kütsel heykeller yapmaktadır.



Görsel 11. Magdalena Abakanowicz, 1969, Kırmızı Abakan, Sisal dokuma, Tate Modern, Londra (Tate, 2024)

Heykellerinde dokumayı gerçekleştirebileceği ip, kürk, kıl gibi her türlü malzemeyi kullanır. Bu tavır her türlü sınırlandırmaya karşı bir eylem olarak görülebilir. Abakanowicz bu tutumu ile duvar süsü ya da duvarda sergilenmesinden kaynaklı halen dekoratif gibi görünen iplik ile üretilmiş çalışmaların sıkıştıkları alandan kurtarılmasında önemli bir rol oynamıştır. “Abakanowicz’in başlattığı şey duvar halısını yeniden canlandırma değil, bir devrimdir” (Reichardt, 1982: 8). Buradaki devrim hem kavram olarak hem de biçimsel olarak gerçekleşmiştir. Önemli bir diğer nokta ise malzeme üzerinden kategorize edilen sınırları yok etmektir. ‘Abakan’ serisine bakıldığında doğrudan kadınlıkla ilişkilendirebilecek *vulva* şeklinde formlardan oluştuğu görülmektedir. Eserin üretildiği dönemin sosyo-politik yapısına bakıldığında bu imajlar hiç de tesadüf değildir. Kadınları, egemen söylemin kamusal alanından kişi olarak değil arzu nesnesi, cinsiyetli, erotik bir beden olarak görüp dışlamaktadır (Direk, 2021: 182) ‘Abakan’ lar ise kamusal alanda tüm heybetiyle dışıl birer imgenin temsili olarak varlık gösterirler. Yeniden doğuş-döngü gibi kavramlarda çalışmalarında karşılaştığımız kavramlardı ki yeniden doğmayı özgürleştirecek olan kadın üzerinden düşündürmektedir.



Görsel 12. Magdalena Abakanowicz, 1968, Kırmızı Abakan, Sisal dokuma, Stockholm Ulusal Müzesi, Stockholm (Tate, 2024)

Feminist hareketle birlikte her alandan kadın kendi ifade araçlarını kullanarak söz söyleyebilme güçleri için mücadele etmişlerdir. “Kadınlığın değişmez göstergeleri” aracılığıyla hem süreklilik hem de değişim izlenebilmektedir. Özellikle ikinci kuşak feministler kadınlığın erkeklerin inşa ettikleri kurum ya da yapılardaki yerleşmiş öğelerini saptamak yerine ‘kadınlığın durumunu’ anlayıp sabit konumunu bozmaya çalışırlar. Tam da bu noktada ataerkil sistem tarafından sabitlenen ‘kadınlık konumunun’ bozulmasına yardımcı olacak ‘bazı erkekler’ de dahil olurlar. ‘Bazı Erkekler’ hem değişen dünya sistemi içinde kadının yer aldığı konumundan rahatsız olan ve aynı zamanda da ataerkil sistem tarafından konumlandırıldıkları noktadan huzursuzluk duyan erkeklerdir (Peterson ve Mathews, t.y., Aktaran: Antmen, 2014: 60-68). Kadın Hareketi araştırmanın ilk kısmında da söz edildiği gibi ‘erkeklik çalışmaları’nın tetikleyici gücü olmuştur. Erkek sanatçıların bu konuya katılımlarıyla birlikte cinsiyet, cinsellik ve alternatif kimlikler gibi alanlara geniş perspektiften bakılmaya başlanıldığı söylenebilir.



Görsel 13. Mike Kelley, 1989, Estral Yıldız #3, Doldurulmuş kumaştan peluş hayvan, 58.4x26.7x12.7 cm, Mike Kelley Vakfı, Los Angeles (Mikekelleyfoundation, 2024)

Mike Kelley'in *Estral Yıldız #3* (Görsel 13) isimli çalışması çoraptan yapılmış iki maymundan oluşmaktadır. Bu iki maymun çocukların oynaması için yapılmış peluş oyuncaklardan kurgulanmıştır. Çalışmaya dikkatle yaklaşıldığında maymunlara cinsel bir referans yüklenerek dikkati direkt oyuncakların başlıklarındaki kadın üreme organına çektiği görülmektedir. Kırmızı, dudak benzeri bu form sevimli, masum diyebileceğimiz oyuncaklarla bir araya geldiğinde gerilim alanı yaratmaktadır. Çalışmanın adına bakıldığında, *Estral* (yıldızlarlar ilgili) ve *etrus* (kızışma dönemindeki hayvanlar için kullanılan bir terim) kelimeleri üzerinden de sanatçının kelime oyunu yaptığı gözlemlenebilmektedir (Fineberg, 2014: 478). Kelley' bir diğer çalışmasında ise (Görsel 14) peluş oyuncakların bir araya getirilerek dikildiği kaotik bir kompozisyonda geleneksel duvar halıları gibi sergilendiği görülmektedir. Cinsiyetle ve cinsellikle ilişkilendirilen bu çalışma, renklere ve kompozisyondaki 'sevimli peluş'lara rağmen karamsar bir yapı sunmaktadır. Çünkü Kelley'in oyuncak ayısı "her şey ölüyor der" ve tavşancıkta "bizim gibi" diye cevap verir (Foster, 2017: 221).



Görsel 14. Mike Kelley, 1987, Karşılığı Hiçbir Zaman Ödenemeyecek Aşk Saatleri ve Günahın Bedeli (More Love Hours than, Can Ever Be Repaid and The Wages of Sin) Doldurulmuş kumaştan peluş oyuncak ve afgan kumaşı, 243.84x322.58x15 cm, Mike Kelley Vakfı, Los Angeles (Mikekelleyfoundation, 2024)

Çocukluk masumiyeti ile yetişkinlik meselelerini bir arada kullanarak yarattığı gerilimde otobiyografik hikâyesinin izini süren Kelley gibi Eva Hesse’de kendi hayat hikâyesinden yola çıkarak çalışmalarını üretmektedir. Çalışmaları kütleli olmayan hassas ve kırılğan formlardan oluşmaktadır. Hesse’nin çalışmalarında ilk etapta sarkan, damlayan, akan yapılar dikkat çeker. Tek başına kırılğan ve zayıf olan iplikleri bir araya getirerek hassas görünen fakat sıkıca bir arada duran formlar üretir (Antmen, 1998: 76). Alman Musevisi olan Hesse, hem bir kadın olarak hem de etnik kökeninden dolayı fazlaca ayrımcılığa uğrayıp çokça yer değiştirerek yaşamaya çalışmıştır. Gerilimlerle dolu geçirdiği yıllardan sonra yaşadığı kimlik bunalımını “Bu kadar çok şey olamam... Kadın, güzel bir kadın, sanatçı, eş, evin kahyası, aşçı, satıcı, bütün hepsi. Kendim bile olamıyorum.” sözleriyle ifade eder (Fineberg, 2014: 297). “Ennead” isimli çalışması (Görsel 15) bir yüzeyden çıkan ve dokuz farklı noktaya dağılan hassas ipliklerden oluşturulmuştur.

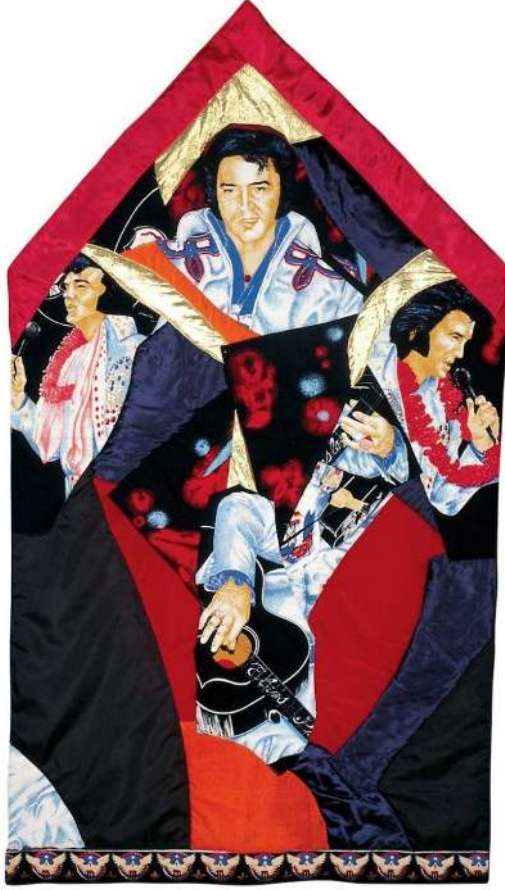


Görsel 15. Eva Hesse, 1966, Ennead, Akrilik alçı, kartonpiyer, halat, plastik, Yaklaşık 243.8x99,1x43,2 cm, Barbara Lee Kadın Sanat Koleksiyonu, Boston (İcaboston, 2024)

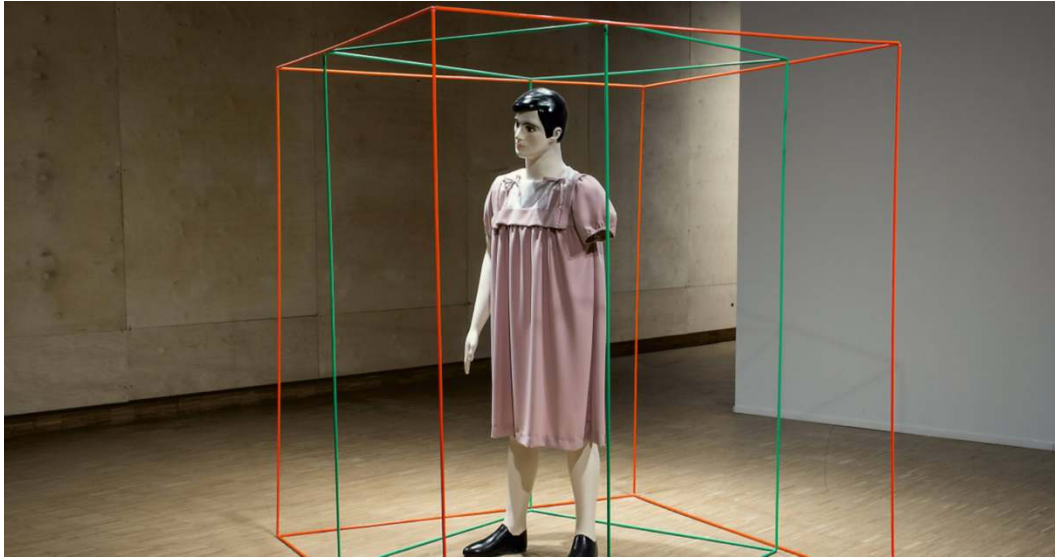
Dünyada kadın hareketleri ile başlayan bu süreçte sanatçılar üretimlerinde hem kavramsal hem de malzeme olarak farklı arayışlar içine girmiştir. Türkiye’deki kadın hareketleri de tüm Dünya ile birlikte eş zamanlı olarak gerçekleşse de sanatta konu olarak var olabilmesi 1980’li yıllarda mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda üreten sanatçılardan birisi olan Gülsün Karamustafa tekstil malzemesinin kültürel, tarihsel ve toplumsal anlamları üzerine düşünmektedir. Özellikle kırsal ile kent arasındaki göç trafiğindeki kültür aktarımı ve bu süreçteki ‘kadın’ın konumu üzerine düşünür. 1970’li ve 1890’li yıllar Türkiye’sinin siyasi hareketliliğinde kırsaldan büyük kentlere göç eden kişilerin ve özellikle de kadınların toplumsal hayattaki kültürel ve politik uyumlanma süreçlerine odaklanır (Özsoy, 2019: 144). Kırsaldan büyük kentlere göçenlerin kendi kültürel dinamiklerini doğal olarak yaşama isteğiyle birlikte gerçekleşen bu süreçte iki kültürün birbiri ile olan aktarımı sırasında yaşanan kültürel kimlik çatışması çalışmalarından izlenebilmektedir.

Karamustafa’nın “Elvis’li Seccade” (Görsel 16) isimli duvar halısında, kullandığı altın rengi kumaşla birlikte dönemin tüm Dünya tarafından tanındığı ikonik bir imge olan Elvis Presley görülmektedir. Yerel bir inanç nesnesi olan seccade ile yine ikonik anlamına bakıldığında dokunulması ve tartışılması sakıncalı olan ve yerel olmayan bir imgeyi aynı zeminde birleştiren Karamustafa, kültürel çatışmaya odaklanmaktadır. Aynı zamanda Elvis Presley için heteroseksist erkek tahakkümünün dışında kalan ‘alternatif erkekler’ içinde öncü ikonik bir imge olduğundan söz edilebilir. Eleştirel bakıldığında ise Elvis’in çalışma içinde konumlanışı klasik dönem resim kompozisyonlarını düşündürmektedir. Hz. İsa’nın kutsal yaşamının resmedildiği kompozisyonlara benzer bir kurgu ‘kutsallık’ ‘dokunulmazlık’ gibi alanları düşünmeye de sevk etmektedir. Seccadede başka bir kutsallığı temsil ediyor. Buradan bakıldığında imgeler arası düşünme alanlarında aslında ikonlaşmış her türden erkek zihniyetini ‘kadın işi’ diye anılan dikişle alaşağı ediyor denilebilir (Şengel, 2013).

Çalışmalarının geneline bakıldığında ironik bir dil kullanan Karamustafa 1960’lardaki Pop Sanat’ta nesnelerin bire bir kopyalarıyla yapılan ironik tutumun tersine doğrudan nesnelerin kendileriyle bu ironiyi yakalar. İronik anlatımda dinsel nesneler, farklı nesnelerle bir araya gelerek o günün meselesini kutsallaştıran bir tavra bürünür (Antmen, 1998: 165).



Görsel 16. Gülsün Karamustafa, 1986, “Elvis’li Seccade”, Kumaş kolaj, 180x105 cm, Hak sahibi Gülsün Karamustafa, İstanbul (Saltresearch, 2024)



Görsel 17. Gülsün Karamustafa, 1987-2013, “Çifte Hakikat”, Plastik manken, elbise ve metal konstrüksiyon, Enstalasyon, Hak sahibi Gülsün Karamustafa, İstanbul (Saltresearch, 2024)

“Çifte Hakikat” isimli enstalasyonda hazır üretim tekstil malzemesi olan elbiseyi kullanan Karamustafa, göç, kültür, bellek gibi konuların yanında cinsiyet ve toplumsal cinsiyet gibi meseleler üzerine de düşünmektedir. Bu çalışmada plastik cansız erkek mankenin üzerinde pembe hamile kıyafeti görmekteyiz. Tek kolu olmayan bu mankenin etrafında düzenli ve düzensiz duran iki farklı kare konstrüksiyon vardır. Karamustafa ikili cinsiyet sistemini sorguladığı bu çalışmasında izleyiciyi toplumun ‘kadınlık’ ve ‘erkeklik’ ile ilgili çizdiği sınırları yeniden düşünmeye sevk etmektedir (Yıldırım, 2013).

3.3. TEKSTİL İLE ÜRETİLEN ESERLERDE ERKEKLİK TEMSİLLERİ

“Tahakküm durumlarında normal olarak hüküm süren teatral zorunluluklar, hakim grubun olayların görünmesini istediği biçime çok yakın kamusal bir senaryo üretir. Hakim olan hiçbir zaman sahneyi mutlak bir şekilde denetlemez ama normalde onun istekleri hüküm sürer” (Scott, 2021: 29-30).

1960 sonrası feminist hareket ile birlikte Dünyanın birçok yerinde toplumsal eylemler gerçekleşmiş kamusal ve politik tüm alanlar içinde kadın hakları için reformist taleplerde bulunulmuştur. Bu sürecin sanat üretimlerindeki yansımalarına bir önceki bölümde değinildi. Çağdaş sanat ve cinsiyet çalışmaları söz konusu olduğunda temelde bakılması gereken nokta üzerinden örneklerle yer verilen bölümde kadın sanatçıların ‘kadın işi’ olarak tanımlanan eylemler üzerinden kategorize edildikleri ve hapsedildikleri alandan kurtulmaları üzerine bir özgürleşme hareketinden ikinci bölümde bahsedilmişti. Araştırmanın başında ifade edildiği gibi feminist hareket sadece tahakküm altında bırakılan kadınlara değil aynı zamanda ‘erkek’lere de söz söyleyebileceği bir alan açmıştır. 2000’li yıllar itibari ile sanatçılara bakıldığında hem erkek sanatçıların ‘kadın işi’ olarak tanımlanan el işleri ile üretimler yaptığı görülmekte hem de kavramsal olarak ‘erkeklik’ meselesinin çalışmaların konusu olarak yaygınlaştığı görülmektedir.

Erkeklik tanımlamalarına kültürel inşa sürecinde bakıldığında ‘erkek’in üstlendiği ve sürdürmesi beklenen yan rollerden bahsedilmişti. Kuşkusuz mikro düzeyde hegemonik erkekliğin en önemli temsillerinden biri ‘baba’ rolüdür. “Babanın Yok Edilmesi” isimli çalışması (Görsel 18) ile Louise Bourgeois oldukça çarpıcı bir öz yaşam hikâyesi sunmaktadır. Bu çalışmanın bir alt başlığı da “Akşam Yemeği”dir. Bourgeois, kendisinden kız çocuğu olduğu için utanan babasının psikolojik şiddetine maruz kalır. Bu utanılma duygusunun verdiği duygusal şiddet ile büyüyen Bourgeois aynı kişinin *koca*

olarak annesini aldatmasına da tanıklık eder. Hem *baba* hem de *koca* olarak iki farklı erkeklik temsilini üstlenen kişinin bu temsilleri kendisinden beklendiği gibi oynadığı gözlemlenebilir (Bernadac, 2009: 94). Bu tahakküm kurma biçimi kuşkusuz makro ölçekteki hegemonik erkekliğin, eril şiddet dilinin temsilidir. “Babanın Yok Edilmesi” isimli çalışmayı 1974 yılında eşinin hemen ölümünden sonra üreten sanatçı mağarayı andıran bir atmosfer sunar. Masanın üzerindeki iki büyük form kumaşla kaplanmıştır. Atmosferin geneline bakıldığında klostrofobik bir his vardır. Çalışma tiyatral bir uzamda kurulmuştur. Despot “babanı ona karşı en acı verici duygusal suçlarından bazılarını tiyatrosu” öldürme ve yemeyle ilgili bir çocukluk fantezisinden yararlanmaktadır (Fineberg, 2014: 484).



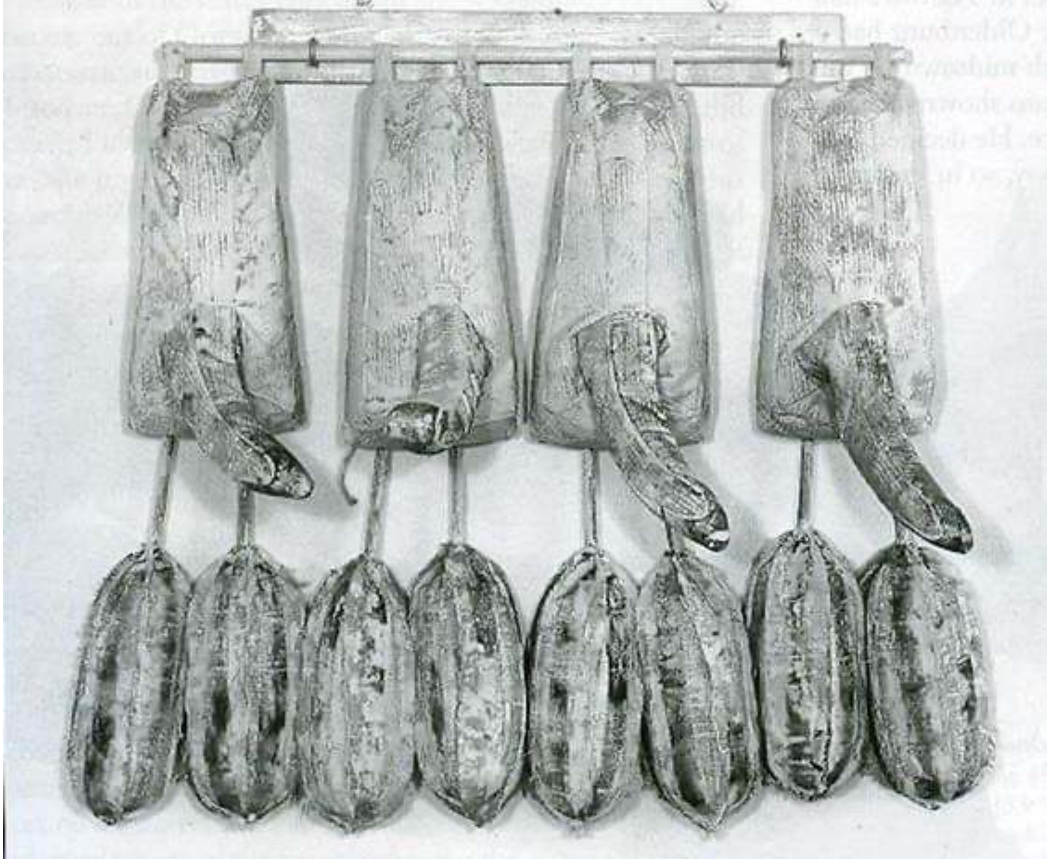
Görsel 18. Louise Bourgeois, 1974, “Babanın Yok Edilmesi”, Kumaş, latex, ağaç, 237.8 x 363.3 x 248.7 cm, Robert Miller Galerisi, NewYork (Artforum, 2024)



Görsel 19. Louise Bourgeois, 2004, “Cell (Portre)”, Kumaş, elyaf, 15x21 cm (Ayrıntı), Akira İkeda Galerisi, Japonya (Gallery98, 2024)

Freud, “faeces -para ve hediye-, bebek ve penis kavramlarının birbirinden iyi ayırt edilemediği ve kolaylıkla münavebeli olarak kullanılabildiği”nden söz eder. Fallik öznenin ‘babaerkil’ hukukun cinsel, etnik ve toplumsal hatta kuşaksal olarak farklı ifade edilse de anlamının değişmeyeceğini vurgular. Paralel olarak farklı anlam katmanlarında gezinebilir fakat değişmez (Freud, 1974: 197, Aktaran: Foster, 2020: 27-29). Bourgeois’ in Cell (Görsel 19) isimli çalışmasında tamda Freud’un bahsettiği fallik öznenin temsili görülmektedir. Kadına ait bir malzeme olarak kategorize edilmiş kumaşla üretilen çalışma, ilk etapta amorf bir beden parçasını anımsatmaktadır. Detaylar incelendiğinde ise henüz tam oluşmamış cinsel organlara benzer yapılar görülmektedir. ‘Erkek’in temsili olarak karşılaşılan tam oluşmamış bu yapılar erkekliği alaşağı etmek üzere birer hamle gibidir.

Bu anlayışta üretim yapan bir diğer sanatçı da Claes Oldenburg'dur. "Benim metaforik kapasitem onları ne kadar uzağa taşısa da gerçek deneyimden doğar" diyen sanatçı nesnelere yeni anlamlar atfederek erotik imajlar olarak sunmaktadır. Nesnenin yapısını değiştiren sanatçı aynı zamanda anlam katmanlarını çoğaltan-boşaltan bir anlayışla üretimlerini gerçekleştirmiştir. Freud okuması ve kendini analiz etme denemesi, insanın bilinçdışında her yeri kaplayan cinsel güdülenme üzerine düşüncelerini kışkırtabilir kanısına varan sanatçı erotik biçime doğru açılır. Oldenburg'un objeleri, kumaştan üretilen yumuşak ve erkek beden anatomisinin analogileridirler. Nesneler ile kurulan benzerlikler üzerinden *esprili* denilebilecek erotikleştirmelerine "Dormeyer Mikserleri Hayalet" (Görsel 20) isimli çalışması örnek verilebilir. Oldenburg'un Freud okuması, şüphesiz insanların cansız nesnelere bilinçsizce yükledikleri cinsel anlama ilişkin sezgisini kesinleştirmiştir (Fineberg, 2024: 187-190).



Görsel 20. Claes Oldenburg, 1965 , "Yumuşak Dormeyer Mikserleri *Hayalet*", Branda, yastık pamuğu, kapok ahşap, püskürtülmüş enamel, 106.7x66x86.4 cm, Sidney Janis Galerisi, Newyork (Fineberg, 2014: 190)

Feminist sanat içinde sıklıkla rastladığımız Sarah Lucas da nesnelere yüklenen erotik anlam ve imajlar üzerinden üretmektedir. Lucas'ın çalışmalarında dilin görselleştiği görülebilmektedir. Dil üzerinden kurgulanan ve içine hapsedilen tüm cinsiyet

tanımlamalarının reddi üzerine nesne ve dil birlikteliğini tersten okuyan sanatçının çalışmaları ‘erkeklik’ ile ilişkilenebilecek imgelerle doludur. Çoğu çalışmasında ‘kadın’ bedenine benzer organları üreten sanatçı imge olarak kadını kullansa da *görünmez* bir ‘erkek’ bakışının hep varlığını hissettirir. Lucas’ın heykelleri durağan, kaba ve basittir. Bu anlatım dili ile erkek cinsel organına benzeyebilecek her türlü yapıyı-nesneyi ve objeyi dönüştürerek izleyicinin estetik seviyesini mizah ve gündelik hayat üzerinden yeniden kurgulayıp eserlerin didaktik olmasından kaçınır (Artfulliving, 2014).



Görsel 21. Sarah Lucas, 1962 , “Memeli Oyuncak Ayı”, Tayt, çorap, pamuk dolgu, kapok ahşap sandalye, 75.9x51.2x47 cm (Sothebys, 2024)

Dil üzerinden tanımlanan cinsiyet ve hiyerarşi mekanizmaları üstüne düşünen bir diğer sanatçı ise Gülçin Aksoy’dur. Sanatçı, dokuma ve dokunma arasındaki ilişkiden, iktidar mekanizmalarının alanlarına kadar birçok konu üzerine çalışır. Dokuma eyleminin kadınlar üzerinden kurgulanan cinsiyetçi tarafının arka planındaki ‘erkeksele’ meselelerini sorgular (Antmen, 2014: 12). “A” harfinin dili kurgularken konumlandığı hiyerarşisi üzerine düşünen ve aynı isimde sergi de yapan Aksoy çalışmayı şöyle ifade eder;

“ ‘A’ sergisi dil üzerinden, eril dil ve kodlarını okumakla alakalıydı. Alfabenin birinci harfi, yani en birinci harfi A ile başlayan ‘anne’ sözcüğüne rağmen B ile başlayan ‘baba’ kültürü ile büyümek veya Türkçe gibi, sözcükleri cinsiyetlere bölmeyen bir dile sahipken başka dillerde olmayan ‘abi’ ve ‘abla’ sözcüklerine sahip olmak nevinden meselelere dalmıştı. Sonuçta cinsiyetsiz dilimizi baba terminolojisine teslim etmiştik” (Ünay, 2020).



Görsel 22. Gülçin Aksoy, 2017 , “AABİ”, Halı dokuma, kapok ahşap sandalye, 75.2x104.5cm, Zilberman Galerisi (Guncelsanatarsivi, 2024)

Geleneksel dokuma tekniğini kullanarak erkeklik meselesine yaklaşan sanatçı Beatrix Kaser ise kadın ve erkek beden parçalarının temsilini gündelik, izlenebilir birer nesneymiş gibi sunmaktadır. Geleneksel malzeme ve üretim tekniği ile düşündüğü konular arasındaki gerilimi önemsemektedir. “Normal” olan izlenebilir geleneksel üretim nesneleri ile “normal olmayan” diye tanımlanabilecek erkek çıplaklığını çalışmalarında görünür kılar (Beatrixkaser, 2017). Erkek çıplaklığı ile kadın çıplaklığı arasındaki politik söylemlerin tümüne geleneksel bir ifade aracı olan dokuma ile karşı çıkar.



Görsel 23. Beatrix Kaser, 1990-1991 , “Adamlar”, Örgü dokuma tekniği, her biri yaklaşık 280x80cm (Mitglieder, 2024)

Dokuma tekniğini yazı ile birleştiren bir diğer sanatçı da Eşref Yıldırım'dır. Yıldırım'ın çalışmalarında queer kuramının tanımladığı alan içinde kendisine yer bulmaya çalışan ve varlık gösteren 'erkek'lerin temsilleri yer alır. Yazıyla bu temsilleri görselleştiren ve alternatif erkeklerin olabilirliğine işaret eden Yıldırım'ın çalışmaları dilin alanında sıkışmış kimlikleri özgürleştirmek isteyen bir çabayı da göstermektedir. Örnek olarak sunulan çalışması "Arkadaş Z. Özger Yalnızlık Her Sabah Öldürüyor Beni" (Görsel 24) ismini Şair Arkadaş Z. Özger'in "Bir Gün Sevişmeyi Bana" şiirinden almaktadır. Atanmış cinsiyet kimliğine karşı kendi adını seçebilme özgürlüğünü 1960'lı yılların sert politik ortamında sağlamış olan şair Zekai Özger, ismine "Arkadaş" ı eklemiştir. Bu tavır Yıldırım için kimlikleri tanımlama sürecinde kişinin kendisini ifade etme alanlarında ne kadar özgür olduğunu ya da verili ad üzerinden cinsiyetlerin kalıplaşmasının sorunlu olduğunu işaret etmektedir (Yıldırım, 2020).



Görsel 24. Eşref Yıldırım, 2020, "Arkadaş Z. Özger Yalnızlık Her Sabah Öldürüyor Beni", Dokuma, Zilberman Galeri (Yıldırım, 2024)

Yıldırım'ın bu dokuma ile Arkadaş Z. Özger ile bir ortaklık kurmak, belki de belli belirsiz bir selam göndermek ister. Aynı zamanda 25 yaşında yaşamını politik sebeplerden dolayı yitiren genç şairin, dönemin erkeklik tanımlamalarının içine girmeyen yarım kalmış

arayışına ortak olma ve bağ kurma isteği gibi de düşünülebilir. Yıldırım'ın, Arkadaş Z. Özger'in şiirinden alarak dokumasını yaptığı kısım şu şekildedir;

“...
Sabah
Taşıyarak bir celladı odama
Aşkımın ve bırakılmışlığımın celladını
Hüznümle ve çirkinliğimle yargılamadan beni
Tanıdığım bir ölümle tehdit ediyor
Yalnızlık her sabah öldürüyor beni

Çözerek gecenin ipliğini hızımla
Hüznümü ve yalnızlığımı sarıyorum sabaha
...” (Özger, 2024).

Türkiye bağlamında heteronormativite ve erkeklığe dair baskın söylemlerin birbiriyle kesiştiği hegemonik alanlar üzerine eleştirel söylemler üreten sanatçı Erinç Seymen ise farklı malzemelerle üretim yapmaktadır. Seymen'in üretimlerinde yaygın olarak haz, cinsellik ve bu iki alanı görünür kılacak pratikler görülmektedir. Queer arzuya ilişkin söylemlerinde toplumsal olarak her alana yerleşmiş kültürel insanın “erkek” temsilleri öne çıkmaktadır. “İttifak” isimli çalışmasında (Görsel 15) siyah bir flama üzerine işlenmiş, birbirine kenetlenmiş iki erkek bedeni görülmektedir. İlk bakışta iki erkeğin yüzlerindeki ifade “haz ya da bir tür kendinden geçiş” üzerinden okunabilir. “Militarist milliyetçiliğin” temsili olarak düşünülen flamanın yani bayrağın toplumsal düzen içinde olunması beklenen/istenen erkeklerin kuracağı *ittifak*larına tersten ve alaşağı eden bir bakış olarak yorumlanabilir (Çakırlar, 2013: 402-403).



Görsel 25. Erinç Seymen, 2009, “İttifak”, Kumaş üzerine dokuma, 150x112 cm, Özel Koleksiyon Moiz Zilberman (Çakırlar, 2013: 403)

Queer arzu üzerine üretimlerini sürdüren sanatçı İz Öztat ise çalışmalarında (Görsel 26) “nesnelerini arayan arzu” diye tanımladığı bir süreci işaret etmektedir. Nesne diye tanımladığı şey çoğu zaman bedeni ve bedeni ile özdeşleştirdiği başka bedenler olabilmektedir (Örer ve İztat, 2020: 39). Yumuşak, sabitlenmeyen ve geçirgen malzemeler ile ürettiği yatay formlar ile sert, bükülmez malzemelerle oluşturduğu dikey formlar arasında bir gerilim yaratarak arzu meselesine kadınlık ve erkekliğin somut işaretleri üzerinden yaklaşmaktadır. Çoğunlukla (oto)biyografik anlatılarla yapıtlarının deneyimlenmesine, yorumlanmasına ve en önemlisi sanat tarihini yazan “erkek” in kurmaca basmakalıp taraflarına dikkat çekmektedir. Çalışmalarından bahsederken çocukluğuna dair kişisel deneyimlerinin geleceği kurma noktasında önemli referanslar verdiğini ve çoğu zaman kurmaca hikâyeler ile başka bedenlerle özdeşleşiminden söz eder (Zilberman, 2023).



Görsel 26. İz Öztat, 2022 , “Şeytana Uyma”, Strafor, bıçak, dolma kalem ucu, yün, kesme tahtası, 18x42x15 cm, Zilberman Galeri (Zilbermangallery, 2024)

Kumaşların kişisel deneyimleri yıllar sonraya aktaran hafızalarının olması onları sanatçı üretimlerinde önemli bir noktada konumlandırmaktadır. Kişisel hikâyeleri ile geçmiş ile şu an arasındaki bu bağı ailesinden topladığı kumaşlar ile kuran sanatçı Gözde İlkin’in eserlerine bakıldığında geçmişe ilişme, eklemlenme ve oradan yenir bir hikâye kurgulamak gibi bir çaba görülür. İlkin, yatak çarşafı, perde, masa örtüsü gibi kullanılmış ev içi nesnelere müdahalesiyle toplumsal hafızayı korumak ve bu nesnelerle yerleşik

kalmış cinsiyet kalıplarını yeniden düşündürmek istemektedir. Bir hafıza mekânı olarak gördüğü kumaşa kendi notlarını iğne -ipliği kullanarak düşen sanatçı hem bir kadın olarak ondan beklenen eylemleri tekrar eder hem de bunu reddeden ve sorgulanması gereken bir alan olarak ‘erkek’ temsillerine yer verir. Ev içi hafızaya dair kadın ile doğrudan ilişkilenen bu nesnelerdeki erkeklerin varlığı ironik aynı zamanda çok gerçekçi bir eleştiriyi göstermektedir (Özsoy, 2019b: 26-27).



Görsel 27. Gözde İlkin, 2011, “Av- Tarih Boyunca Medeniyetlerin Gerçek Yüzü”, Bulunmuş perde kumaşı üzerine boya ve dikiş, 266x136 cm, İstanbul Modern (İstanbulmodern, 2024)

Cinsiyet, toplumsal hafıza ve bu hafızanın oluştuğu mekân üzerine üreten sanatçının “Av- Tarih Boyunca Medeniyetlerin Gerçek Yüzü” isimli çalışmasına bakıldığında (Görsel 26), üzerinde zarif çiçek bezemelerinin olduğu bulunmuş bir perdeye, suretsiz erkeklerden oluşan bir topluluğun tasviriyle müdahalesi görülmektedir. Tüfekler ve köpekleri ile ava çıkan bu grubun tüfeklerinin ucunda salladıkları avları aslında gruptan arkadaşlarının bedenlerinden uzantılardır. Suretsiz erkek figürler ile kimliklerini silen bir

müdahale ile sanatçı aynı zamanda birbirini avlayan bir grup olarak ‘erkeklik’ eleştirisini hafızasındaki izler üzerinden yeniden yorumlamaktadır (Pehlivaner, 2019: 124-129).



Görsel 28. Kavachi, 2019, “Bekle, belki her şey düzelir”, Bulun kumaş ile dikiş, famaj, 220x170 cm (Kavachikavachi, 2024)

Kimlik, cinsiyet ve queer çokluklar üzerine düşünen ve çoğunlukla tekstil ile üretimlerini sürdüren sanatçı Kavachi, Almanya’da yaşayan Türkiye asıllı bir sanatçıdır. Çalışmalarının temelinde kişisel hikâyeleriyle birlikte gündelik yaşamın duygusal edimlerine dair izler görülmektedir. Gündelik, sıradan olan bu edimler ile geçmiş anılarının kesiştiği noktalar üzerine düşünen sanatçının çalışmalarında ‘erkek’ olmanın ne olduğuna ilişkin sorulara referanslar içeren imgeler yer alır. Özellikle kendi bedeni ile bu edimler arasındaki diyalogu önemseyen sanatçı, malzeme olarak tekstilin hafızayı aktarma özelliğini de kullanır. Genelde etrafındaki insanlardan topladığı atıl, kullanılmış ama artık kullanılmayan kumaşlarla bir nevi ‘ötekileştirilen’ beden tasvirlerini anlamlı kılar (Kavachikavachi, 2024).

Tekstil malzemesinin yumuşak, akışkan ve geçirgen yapısının, özellikle cinsiyet üzerine düşünen ve çalışan sanatçılar için onu önemli bir araç haline getirdiği söylenebilir. Bunun yanı sıra kültürel ve toplumsal hafızanın önemli aktarıcılarının da görülebilir.

Diğer taraftan tekstil malzemesi, kategorize eden ve sınıflara ayıran güç mekanizmalarının da önemli araçlarından biridir. Tekstilin kapsamına giren tüm malzemeler çoğunlukla ev içi nesneler olduğu için *kadın* üzerinden tanımlanıp kategorize edilmiştir. Mekânı kategorize edip ev içini *kadın*, ev dışını ise erkek için tanımlayan güç politikaları buradaki nesneleri de bu iki kimlikle özdeşleştirmiştir. Çağdaş sanat üretimi yapan sanatçılar tamda bu kategorize etme biçiminden bedene ulaşan, alan çizen ve yöneten mekanizmaları alaşağı etmek üzere hamlelerle üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda bir sonraki bölüm çağdaş tekstil sanatındaki erkeklik temsillerini kişisel uygulamalarla ortaya koyacaktır.



4. UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Tezin bu kısmında araştırma süreci boyunca üzerine düşünülmüş olan ‘erkeklik’ meselesi ile ilişkilenen otobiyografik çalışmalara yer verilmektedir. Uygulamaların üretim süreçlerini daha rahat takip edebilmek için her bir seri kendi içinde başlıklar halinde sunulmaktadır. Çok katmanlı bir yapı olan erkeklik meselesinin katmanları arasında dolaşırken sorular sorarak yeni düşünme alanları açılmaya çalışılmıştır. Bu sorulara ek olarak sıradan gündelik söylemlerde bu alanın düşünülmesi ve uygulamaların ortaya çıkması noktasında önemli katkılar sunmuştur. Kültürel alanın pratiklerinin ifade edildiği bu söz öbekleri ve soru kalıpları aynı zamanda alt başlıklarda görülebilecek olan seri isimlerini oluşturmaktadır.

Soru ve söz öbekleriyle düşünme alanı genişletilirken aynı zamanda malzeme ile kurulan diyalog da süreç için önemli bir alanı işaret etmektedir. Kumaş gibi kırılğan, akışkan ve yumuşak bir malzemeyi yukarıda tanımları *güç* ve *sertlik* üzerinden yapılan ‘erkeklik’ meselesiyle birlikte düşünmek hem malzemeyi kültürel anlamda sıkıştığı alandan kurtarmak hem ‘erkek’i bu tanımların dışında bir yerde düşünmek için önemli bir yere konumlanmaktadır. Araştırma süreci aynı zamanda ‘erkek’liği mekânlar üzerinden düşünmeye de yönlendirmiştir. ‘Erkeklik’ üzerine çalışmak kültürel anlamda inşa edilen bu yapıların nerelerde üretilip varlık gösterdiklerine dair önemli bir düşünme alanı oluşturmaktadır. Kuşkusuz birçok alanın yöneticisi konumunda olan ‘erkek’i araştırma alanı geniş bir yelpaze sunsa da Türkiye özelinde bakıldığında en önemli mekânların kahvehaneler olduğu ifade edilebilir. Homososyal erkek mekânlarının varlığı araştırmanın başında söz edilen kendini tekrarlayan ve yenileyen kültürel inşa sürecinin başarıyla sürdürülebilmesi için önemli ara mekânlar olarak görülmektedir. Bir ‘erkek’ kendi erkekliğini ancak başka bir ‘erkek’ üzerinde düşünüp, kanıtlayabilir. Bu yüzden mikro ölçekte bu tip mekânlar/buluşmalar makro ölçekteki ‘erkek’i yani ‘güç’ü koruyabilmek için önemli bir alana dönüşmektedir. Çalışmalar, tüm bu alanları merkeze alan araştırmayla eş zamanlı olarak üretilmiştir

4.1. İÇİ GÜZEL OLSUN

“Dışarıya atan artık ben değilim, ‘ben’ dışarıya atılanım” (Kristeva, 2018: 16). “Anlam yaratmak, bedenlerin parçaları arasında ya da bedenden bedene akan bir kuvvet değişimi meselesi haline gelir. Bu akış, kendini düzene sokacak ve ayar verecek normları ona empoze edecek içsel ve dışsal güçlerin hareketine karşı koyabildiği ölçüde, değişime gebe akışını sürdürecektir ve onu sabitlemeye çalışan kapma aygıtlarından azade bir kaçış çizgisi yaratabilecektir” (Uslu, 2020: 130).

“İçi Güzel Olsun” isimli bu serinin çıkış noktası, kadın ve erkek olmanın ne demek olduğu üzerine düşünülürken toplanmış olan söz öbeklerinin anlattıklarıdır. Dil üzerinden kurgulanan cinsiyet tanımlamalarının korunması ve sürdürülmesi de bu söz öbeklerinin işaret ettikleri ile şüphesiz ilişkilendirilmektedir. Özellikle iktidar mekanizmaları, beden ve cinsiyet üzerindeki tahakkümlerini ve politikalarının devamlılığını mikro düzeyde kurumlar yaratarak mümkün kılmaktadır. Bu anlamda en önemli kurum ise evlilik kurumudur. Egemenin kontrolünde üremeye dayalı cinsel pratiği sürdürmek üzerine kurulu bu sistem, kadın ve erkek bedenleri üzerinden cinsiyet ve cinselliğin kontrol edilebilmesi ve alanının belirlenmesi noktasında önemli bir yere konumlanmaktadır.



Görsel 29. Özkan Işık, 2019 , “İçi Güzel Olsun”, Ayna kumaş ve dikişle şekillendirme, 65x25 cm (7 adet) (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

Peki nedir bu *içi güzel olsun*? Bu söylem özellikle sosyalleşme noktasında bireylerin -ki çoğunlukla evlilik sürecinde duyulur- dış güzelliği önemsemeyen, toplumlar tarafından kabul görmüş *ahlaki değerler* üzerinden güzellemenin altını çizen bir noktayı işaret etmektedir. Bu söz öbeği araştırma sürecini genişleten bir ifade olmuştur. Bedenin maddi varlığı tam olarak neyi ifade eder ya da başka bir taraftan bakıldığında bedenin içi neresidir? Öte taraftan bedenin içi yukarıda anlatısına yer verilen cinsiyetli bedenle doğrudan ilişkilenebilir mi? Tüm bu sorular ve düşünce açmazları arasında en somut gösteren olarak derinin altına bakılarak doğrudan *maddi* bedenin içine dair imgelerin yer aldığı üretimler gerçekleştirilmiştir. Öte taraftan *iç* ve *dış* üzerine düşünülürken bedenin içini dışına, dışını da içine bağlayan organlar ve bu organların görevleri, yaşamsal tarafları nelerdir sorusu üzerinde durulmuştur.



Görsel 30. Özkan Işık, 2019 , “İçi Güzel Olsun I”, Lateks kumaş ve dikişle şekillendirme, 25cm çapında (34 adet) (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

Buradan referansla Psikanalist Julia Kristeva’nın *abject* kavramı önemli bir referans olmuştur. Bedeni biyolojik gösteren üzerinden cinsiyetlendirmenin ötesinde bir bakış açısıyla *öznenin* varlığının altını çizen bu kavram, genel olarak bedenin girinti-çıkıntıları ve bu alanlardan giren-çıkan beden sıvıları ile ilgilenmektedir (Kristeva, 2018). Bu sıvılar ve toplamda beden üzerinden *öznenin* varlığı sorgulanmaktadır. Dolayısıyla bedendeki bu girinti-çıkıntılar bütün bir bedende anlamlandırılan bir *tümü* oluştururken

koparıldıklarında kendi başlarına ne tür anlamlara evrilirler ya da bedenin *tümüne* işaret eden bir anlamlandırmanın yerine nasıl ve ne şekilde geçerler sorgulamaları öne çıkmıştır.



Görsel 31. Özkan Işık, 2019, “İçi Güzel Olsun II”, Lateks kumaş ve dikişle şekillendirme, kürk, 500x70 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)



Görsel 32. Özkan Işık, 2019, “ İçi Güzel Olsun III”, Jarse kumaş ve dikişle şekillendirme, 220x110 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)



Görsel 33. Özkan Işık, 2019, “İçi Güzel Olsun IV”, Buluntu kumaş ve lateks kumaş şekillendirme, 200x150 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

Parçadan *tümü* tanımlamak ya da *tümden* parçayı ayırıp *tümün* anlamını bozguna uğratmanın cinsiyetlendirilmiş bedenlerin konumlarını belirleyebilmek adına önemli bir yerde durduğu söylenebilir. *İçi Güzel Olsun* isimli uygulama serisinde tüm bu sorular ve düşünme alanları ekseninde ortaya çıkmış amorf heykel ve yüzeylerden oluşmaktadır. Bedenin dışarısı ile içerisi arasındaki sınırdan duran deri ile özdeşleşebilecek yumuşak ve esnek yapıya sahip olmasından dolayı malzeme olarak özellikle kumaşın kullanımı tercih edilmiştir. Kullanılan kumaşlar organik olmayan yapay bir görüntüyü sunan yapıdadırlar. Bu yapaylık beden üzerindeki tüm söylencelerin gerçeklikle olan ilişkilerini sorgulayacak bir perspektiften de okunabilmektedir. Çalışmada bedenin girinti ve çıkıntılarının olduklarından büyük, anıtsal bir ölçekte gösterilmeleri hem beden için maddi anlamları hem de bunun erkeklik ile ilişkilenen taraflarını düşündürmeyi önermektedir. Eril ve dişil beden imgelerini amorf yapı içinde iç içe sokan kimi zamanda birbirinden ayrıksı bir yerden ele alan çalışmalar her iki cinsiyet yapısı için ortaklıklar kurulabilecek alanları da mümkün kılmaktadır.



Görsel 34. Özkan Işık, 2019 , “ İçi Güzel Olsun V ”, Lateks ve deri kumaş şekillendirme, 180x60 cm
(Özkan Işık Kişisel Arşiv)



Görsel 35. Özkan Işık, 2020, “İçi Güzel Olsun VI”, Paraşüt Kumaş şekillendirme ve elyaf, 120x65 cm
(Özkan Işık Kişisel Arşiv)



Görsel 36. Özkan Işık, 2020, “İçi Güzel Olsun VII”, Paraşüt Kumaş şekillendirme ve elyaf, 105x60 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

Bedenin içi bize neyi sunar? Bu soru ekseninde daha önce ifade edildiği gibi özellikle erkekliğin tamamlanması için en önemli adımlardan biri olarak görülen evliliğe dair bir söylemin etrafında dolaşarak üretilen çalışmalar, bir sonraki seri olan *İçimizden İkimiz* için de referansalar sunmaktadır. Seri, bedenin maddi varlığının ötesinde kültürel kodlar ile korunmasını hedefleyen alanların dışına çıkan ‘erkek’in, varlığını nasıl mümkün kılacağı üzerinedir.

3.1. İÇİMİZDEN İKİSİ

Erkekliğin toplumsal yapı içinde en mikro yönetici konumlarından biri olan ‘baba’lık konumuna erişmesi için evlilik kurumunun içine girmesinden bir önceki bölümde söz edilmişti. Bu süreç üzerine düşünülürken heteronormatif ilişkilene formlarına yeniden bakmak ve buradaki ‘erkek’in aldığı konum üzerine düşünmek için kadın bakış açısına ihtiyaç duyulmaktadır. ‘Baba’lık konumuna erişmek için gerçekleştirilmesi gereken protokollere hazırlık süreci bu uygulama serisinin en temel düşünme alanını oluşturmaktadır. Bu seride, Türkiye gibi bu tip toplumsal yapının sürdürülmesi için gerekli olan durakları kutsama eğilimi olan toplumlarda sıkça görülen çeyiz kavramına ve bu kavramın ürünlerine heteronormativitenin bakış açısının dışından yaklaşılmıştır.

Toplumların devamlılığını esas alan tahakkümün dayattığı arzu, hayal ve beklenti üçgeninin tersten okunmaya çalışıldığı uygulama serisi, bu üçgenin içine sıkışmış hikâyeler üzerinden bir görselleştirmeyi sunmaktadır. Hayali gerçekleşmemiş arzunun nesneler dünyasındaki en temel gösterenlerinden olan *çeyiz* imgesine odaklanan seri, dokuma halılardan oluşmaktadır. İnsanın tekstille ilk temasından beri en temel ve en gizli anlatıların yer aldığı bir eşya olarak karşılaşılan halı, bu çalışmalarda da hikâye aktarıcı araç olarak yer almaktadır (Türkmen, 2021: 8).



Görsel 37. Özkan Işık, 2020, “İçimizden İkimiz I”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 63x82 cm (Mustafa Taviloğlu koleksiyonu)



Görsel 38. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz II”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 73x162 cm (OMM Koleksiyonu)



Görsel 39. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz III” , Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 76x153 cm (OMM Koleksiyonu)



Görsel 40. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz IV”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 87x156 cm (OMM Koleksiyonu)

İçimizden İkimiz uygulama serisinde ipliğin şekillendirilmiş boya gibi kullanıldığı görülmektedir. Halılar insanların aşklarının, kimseyle paylaşmadığı sırlarının yükünü taşıyan açık bir sandık gibidirler. Bu sandık mitler, efsaneler ve onlara aktaran imgeleri dönüştüren iplikler, kumaşlar ve hatta çoğu zaman zanaat pratiklerinin ön plana çıktığı süslemeler ile doludur (Ünlükoç, 2021).

Uygulamalar, “erkeklik kavramının toplumsal karşılığına dair bir izlek nasıl oluşturulur” sorusu çerçevesinde genişlemiştir. İç içe geçen birbirine kenetlenmiş bu yapılar arasında sorular sorarak dolaşmak çalışmaların sanatsal görselleştirilmesinde de zaman zaman

karşılaşılan bir ilişkilendirme formunu sunmaktadır. Seyirlik birer çeyiz nesnesi olarak karşılaşılan çalışmalarda hem çocukluktan getirilen bir tekerleme hem de yetişkin bir erkek ile birleşen davranış formlarını bir arada izlemek mümkündür. Bu iç içelik bir *tümü* oluşturur mu bilinmez ama bunların tezat anlatıları ile derin bir sorgulama alanı sunduklarından bahsedilebilir. Diğer taraftan çalışmaların merkezinde sureti olmayan kimliksiz erkek portreleri yer almaktadır. Bu portreler, Özellikle Türkiye coğrafyasında bu kültürün çizdiği, olunması istenen/beklenen prototip bir erkeğin anlatısı olarak çalışmaların odağında yer alırlar.



Görsel 41. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz V”, Saten kumaş üzerine applike, famaj, 90x120 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

“İçimizden İkimiz V” adlı çalışmada (Görsel 41) erkek bebek yorganı olarak tanımlanabilecek geleneksel bir form yeniden inşa edilmiştir. Anadolu’da bazı kültürlerde halen devam eden bir geleneğin yorumlaması olarak üretilen çalışma, yeni doğan erkek çocuklarını korumak için dualar ve birtakım simgelerin yer aldığı erkek bebek yorganlarını referans almaktadır. Bu yorganlar *merkezdeki* ‘erkek’ i koruma duygusunun bir yansıması olarak nesneleşerek kültürel bir göstergiyi sunmaktadır. Örneği verilen çalışma ise olunması istenilen/beklenen ‘erkek’i bebeklikten koruyan kültüre günümüz bakış açısıyla eklemlenme çabası ile üretilmiştir. Queer çokluklar ekseninde düşünme katmanlarını çoğaltan, alternatif erkekliklerin korunması çerçevesinde yeniden

yorumlayan bir anlatı nesnesi olarak görülmektedir. Aynı zamanda merkeze konumlanan ‘erkek’ temsiline farklı açılardan bakabilme olanağını araştırmaktadır.

Çalışmaların merkezine konumlanan bu ‘erkek’ aynı zamanda toplumsal düzen içinde de *merkezi* işgal etmektedir. Bu prototip erkeğe yaklaşmayan öyle veya böyle bir şekilde bu erkeğin tanımının dışında bir yere konumlanan *erkeklerin* alternatif var oluş biçimlerine dair imgeler ile *merkezdeki* ‘erkek’in konumu yeniden sorgulanmaktadır.



Görsel 42. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz VI”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 65x150 cm (Kohen Koleksiyonu)



Görsel 43. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz VII”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 143x62 cm (OMM Koleksiyonu)



Görsel 44. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz VIII”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 143x51 cm (OMM Koleksiyonu)



Görsel 45. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz IX”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 125x183 cm (OMM Koleksiyonu)



Görsel 46. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz X”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 146x60 cm
(Özkan Işık Kişisel Arşiv)



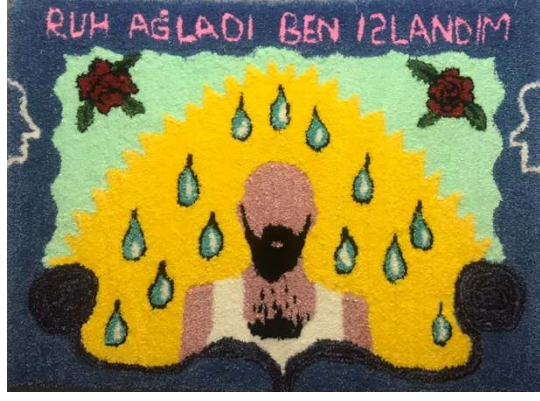
Görsel 47. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz XI”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 146x63 cm
(Özkan Işık Kişisel Arşiv)



Görsel 48. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz XII”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 146x60 cm
(İlayda Abdik Koleksiyonu)



Görsel 49. Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz XIII”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 60x90 cm
(Nur Balkaya Koleksiyonu)



Görsel 50. Özkan Işık, 2022, “İçimizden İkimiz XIV”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 65x91 cm (Nurettin Çulhalık Koleksiyonu)



Görsel 51. Özkan Işık, 2022, “İçimizden İkimiz XIII”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 65x93 cm (Ahmet Rüstem Ekici- Hakan Sorar Koleksiyonu)



Görsel 52. Özkan Işık, 2022, “İçimizden İkimiz XVII”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 145x195 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

İçimizden ikimiz serisi, bağımsız küratör ve yazar Nilüfer Şaşmazer’e göre;

“Geçmişte gizli saklı yaşanmışlıkları sessizce kumaşlara nakşeden kadınların neredeyse tek hikâye anlatımı aracı olan ve bu yüzden önce feminist daha sonra kuir sanatçıların benimsediği tekstiller, artık paylaşılan hikâyelerin sonsuz çeşitlerde yeniden yorumlanmasını mümkün kılan kavramsal bir araç. Özkan Işık’ın jüt ve saten kumaş üzerine dokuma tekniğiyle ürettiği ‘duvar resimleri’ de, ilk anda göze çarpan erkek figürleriyle kendilerine bakını toplumsal cinsiyet rollerini tekrar düşündürmeye teşebbüs ediyorlar. Canlı renklere, uçarı bir atmosfere sahip bu dokunsal işler bir taraftan toplumun dayattığı hayal, arzu ve beklentilerin yine toplumun tahakkümü altında yoğunlaşarak elle tutulur hâle geldiği bir nesneler bütünü, yani sanatçının bu serinin odağında tuttuğu çeyiz imgesini alaşağı etmeye çalışırken, diğer taraftan kumaşın ve dokumanın dişil, yumuşak, zanaat temelli/hüner gerektiren, gösterişli tarafıyla oynuyor. Arka planında yapraklar, çiçekler, meyveler ve minik hayvanların aniden belirdiği bu zamansız mekânsız sahnelerde anonim, suretsiz erkek figürler belli belirsiz bir yalnızlık içinde ama izleyicinin yorumuna açık, muğlak (ambiguous) ve üstü kapalı bir devinim ve dönüşümü yaşayarak var oluyorlar. Üstelik bu hareketlilikte onlara hep bir ikinci ve çizgisel olduğu için sanki gizli bir persona olarak karşımıza çıkan silüetler eşlik ediyor. Kuir bireylerin heteronormatiflikten uzak çoklu kimlik tanımlamaları çerçevesinde “içimizden ikimiz” diye bağırın tanımsız öznelerin anlatılarının dokunduğu bu halılar, toplumda halen zor konuşulan meseleleri tasasız (lighthearted) bir atmosferde bir araya getiriyor” (Şaşmazer, 2022: 16).

Çalışmaların merkezinde yer alan sureti olmayan bu erkek figürler, kendini izleyen izleyiciyi, toplumsal cinsiyet ve erkeklik kavramlarını yeniden sorgulatmaya ve çoklu yapıların mümkün olabileceğini düşündürmeye sevk etmektedir.

4.2. BENİ BİR YERDEN TANIYOR GİBİSİN

“Beni Bir Yerden Tanıyor Gibisin” isimli seri tekstil ile günümüz medya araçlarından olan videonun birlikte kurgulandığı uygulamalardan oluşmaktadır. Araştırma süreci boyunca *erkekliğin* mekânları üzerine düşünülürken tespit edilen ve sıkça ziyaret edilen homososyal erkek mekânlarından kahvehanelerde duyulan “*seni bir yerden tanıyor gibiyim*” söylemine karşı verilen metaforik cevap, uygulama serisinin ismini oluşturmaktadır. Bu söylem bir çeşit tanıdıklık kurmanın ilk adımı gibi düşünülebilir. Yukarıda, erkeklerin erkekliklerini tanımlamaları, tamamlamaları ve hatta her gün yeniden ve yeniden var olabilmeleri için birbirlerine olan ihtiyaçlarından bahsedilmişti. Tam da bu noktada ortaya çıkan söylem, sosyal anlamda birbirini tanımayan erkeklerin sosyalleşebilmesi için çok önemli bir tanıdıklık alanı kurar. Bu tanıdıklık mikro ölçekte bir denetleme alanını oluşturmaktadır. Bu denetleme alanı üst ‘*erkek*’in varlığının devamlılığını sürdüren mekânları tarif ederken aynı zamanda bu mekânlarda tanıdıklık kuranların her birini de birer denetçiye dönüştürmektedir. Bu noktada akla gelen en önemli sorulardan birisi kamusal ve özel alanın sınırları ve bu alanın içindeki ‘erkek’ in

varlık gösterme biçimlerinin ne olduğudur. Kuşkusuz ‘egemen’in bu konudaki politikaları kamusal alanın sınır belirleyicisi olarak varlık göstermektedir.



Görsel 53. Özkan Işık, 2023, “Beni Bir Yerden Tanıyor Gibisin”, Sergiden genel görünüm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

Bu durumda sorulması gereken önemli bir soru akılları meşgul edebilir. Özel alan neresidir? Özel alanda bedenler nasıl var olurlar ve eylemleri ne yönde değişir ya da gerçekten değişirler mi? Bu sorular aslında özel alanın olabilme ihtimalini düşündürmektedir. Hatta mahrem diye tanımlanan bir yeri de işaret etmektedir. Mesela ev mahrem alandır ama bu alan daraltıldığında yatak odası mahrem alana dönüşmektedir; daha da daraltıldığında banyo mahrem alan olacaktır. Bu kadar geniş açılmak istenmesi aslında bu alanları mahrem diye tanımlamanın salt beden eylemlerinden bağımsız düşünülemeyeceğindendir. Bu noktada az önce bahsedilen *denetçiler* düşünülmeğe başlanabilir. Eğer her birey bu denetim mekânlarında birer denetçiye ve egemenin temsilcilerine dönüşüyorsa özel/mahrem alanın sınırları kendiliğinden bireyin iradesi dışında bir yerden çizilmiş olur. Bu durumda kamusal ve özel alan arasındaki ayrım silikleşir ve bireyin bedeni üzerindeki politikaların tümü denetlenebilir. Her birey kendi kendisinin denetçisi haline gelmiş olacaktır. *Beni Bir Yerden Tanıyor Gibisin* isimli video enstalasyon (Görsel 54) beden tanımları ‘erkek’lik üzerinden yapılan jestlerin tekrarlarının performe edilmesinden oluşmaktadır. Erkekliğin simgesel gösterenine

dönüşen bu jestlerin performe edilmesi hem tanımı güç üzerinden yapılan üst erkeğe yaklaşmak hem de tanıdıklık kurmanın başka formlarını aramak üzerinden şekillenmiştir.



Görsel 54. Özkan Işık, 2023, “Beni Bir Yerden Tanıyor Gibisin”, Video, 4’08” (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

Bu çalışmaların Mayıs 2023 tarihinde Bilsart İstanbul’da sergilenmesi ise konuyu başka bir yerden gösterebilmenin önünü açmıştır. Sergi, kamusal alanın sınırları içinde yer alan galeri mekânının yatak odasına çevrilmesi şeklinde kurgulanmış ve çalışmalar, mahrem alan olarak tanımlanan yatak odasının mahremiyetini sorgulatmıştır. Aynı zamanda kendi kendisinin denetçisi konumuna düşen erkeğin bu alan içinde gösterdiği varlığa dair izler de sorgulatılır. *Seni Bir Yerden Tanıyor Gibiyim* isimli video enstalasyonda ise (Görsel 55a) tamamı dokuma bir komodinin üzerindeki çerçevede ilk bakışta fotoğraf olduğunu düşündüren durağan bir video yer almaktadır. Bu videoda (Görsel 55b) kahvehane masası üzerinde uzanan sanatçı ara ara gözlerini açarak izleyici ile göz teması kurar. Bu fotoğraf gibi görünen durağan videoyu uzun izlemeye tahammül eden izleyici ancak sanatçı ile göz göze gelebilmektedir. Bu bir noktada varlık göstermenin başka bir formu olarak düşünülebilir.



(a)

(b)

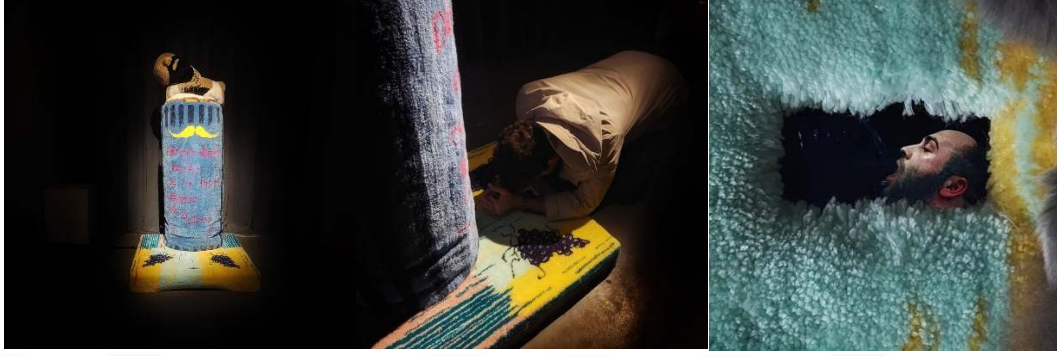
Görsel 55. a) Özkan Işık, 2023, “Seni Bir Yerden Tanıyor Gibiyim”, Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 100x60x40 cm, b) Özkan Işık, 2023, “Seni Bir Yerden Tanıyor Gibiyim” (Ayrıntı) , Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 100x60x40 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

Uyuyan Güzel isimli video enstalasyonda (Görsel 56a) dokumaların merkezinde yer alan Türkiye coğrafyasına özgü prototip erkeğin üç boyutlu temsili yer almaktadır. Bu temsil aynı zamanda kamusal alanlarda *egemenin* varlığını hissettiren büst heykeller gibidir. *Egemenin* belirli bir formunun olmadığından araştırmanın başında bahsedilmişti. Her an her yerde iktidar temsilleri yer alabilmektedir. Bunlardan en önemlisi kuşkusuz denetçi gibi değerlendirilebilecek kamusal alan heykelleridir. Bu heykellerin ortak noktaları sert, katı ve kırılmaz bir formda olmalarıdır. Örneği sunulan çalışma biçimsel olarak kamusal alanlardaki heykelleri referans alsa da kullanılan malzeme tam aksine yumuşak, akışkan ve eğilip bükülebilmektedir. Güç üzerinden tanımlı yapılan ‘erkek’ fikrini alaşağı eden bir hamle olarak görülebilecek çalışmada temsiline yer verilen erkek büstü dimdik bakmamaktadır ve yarı baygındır. Çalışma hem güç hem de denetçi fikrinin yeniden sorgulanacağı bir alanı sunmaktadır.

Bu büst çalışmasının kaidesine yerleştirilen videoyu görebilmek için kaide önünde eğilmek gerekir. Bu bir tür tapınma ritüelinin bedensel tasvirine izleyiciyi zorlamaktadır. Üst erkeğin kaidesinde yer alan performatif video da bu erkeğin tanımının dışında kalan erkeklerin temsiline ilişkin bir düşünme alanı sunar. Özellikle cinsellik üzerinden tanımlı yapılan ‘erkekliğin’, beden politikalarının dışında bir yerde norm dışı cinsellik pratiklerine yaklaşan bedensel eylemleri ile alternatif erkekliklerin varlıklarına dair bir sorgulama alanının altını çizer.

Ayrıca uygulama, efendi-köle diyalektiğine yaklaşılabilecek bir katman da sunmaktadır. Efendisine benzeyeme çalışan ama hiçbir zaman efendisine benzeyemeyecek olan kölenin hikâyesinin metaforik anlatımı gibidir. Bu noktada şunu açıkça belirlemek

gerekiyor, efendiye benzeme isteği efendi gibi olmak demekten öte efendinin sahip olduklarının arzusuna sahip olmakla ilgili bir durumu sunmaktadır. Dolayısıyla erkek yoktur erkekler vardır diyebilmenin alanını genişletmek üzerine bir sorgulama yaratmaktadır.



(a) (b) (c)
Görsel 56. a) Özkan Işık, 2023, “Uyuyan Güzel”, Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 180x80x80 cm, b) Özkan Işık, 2023, “Uyuyan Güzel” (Ayrıntı), Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 180x80x80 cm, Özkan Işık, 2023, “Uyuyan Güzel” (Ayrıntı), Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 180x80x80 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

4.3. DAMAT BOHÇASI

“Damat Bohçası” isimli uygulama serisi (Görsel 57) evlilik sürecinin önemli aşamalarından çeyizin içinde yer alan ve gelin tarafından damattın kişisel eşyalarını kapsayan bohçadan referansla üretilmiştir. Özellikle gelin ve damat bohçalarının içeriğine bakıldığında kişiselleştirilmiş kullanım (dış fırçası, tıraş seti, iç çamaşırı vb.) nesnelere ağırlık verildiği görülmektedir. Damat kişisi için hazırlanan bohçanın içeriği mahrem olabilecek kullanım nesnelerini barındırdığı için özellikle gelin kişisi tarafından birebir hazırlanmaktadır. Kültürel olarak gelenekselleşen bu yapı nihayetinde evlilik kurumuna hizmet eden ritüelleşmiş adımlar olarak değerlendirilebilir. Kişileri gelin ve damat yani kadın ve erkektir. Üretilen uygulama serisi geleneksel kodları ve sınırları belirli bu alanın bilgisinden referansla bakış açısını farklı bir noktada tutarak konuya yaklaşır. Queer çoklukların alanı içinde erkekler için üretilmiş bu nesneler tümüne cinsiyetlendirilmiş yaklaşımları dışında bir yerden bakmaktadır. Üretilen bohçanın malzemesi lateks kumaştır.



Görsel 57. Özkan Işık, 2023, “Damat Bohçası”, Lateks kumaş şekillendirme, dikiş, 140x140 cm (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

Geleneksel tekstil kullanımında sıklıkla görülmeyen hatta kendi içinde sansüre uğramış bir kumaş olarak değerlendirilebilecek lateks kumaş, popüler kültürün de etkisiyle sıkça görülen norm dışı cinsellik pratiklerinin fetişleşen ürünlerinin üretiminde kullanılmaktadır. Öncelikle malzemeyi sıkıştığı bu dar alanda özgürleştirme isteğinden bahsedilebilir. Diğer taraftan bu bohçanın kime yapıldığı kısmı muğlaktır. Herhangi bir cinsiyeti işaret etmeyen bu yapı sadece erkeklik üzerinden kurgulanmış nesnelerin *tümüne* eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Bohçanın merkezinde bir erkek silüeti yer almaktadır. İzleyici ile karşı karşıya duran bu silüet hem bohçanın içindekilerin koruyucusu hem de bugüne kadar tanımı henüz tam yapılmamış erkekliklerin hepsinin kapsayıcı olarak yer almaktadır. Öte yandan tarifi *güç* üzerinden yapılan erkeğe de benzemektedir. Bu benzerlik, ayrılma noktalarını belirleyen beden politikalarına karşı bir duruşu da düşündürmektedir.



Görsel 58. Özkan Işık, 2023, “Damat Hamamı”, Video Loop (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

Seriye, *Damat Hamamı* (Görsel 58), *Damat Tıraşı* (Görsel 60) ve *Ziyaret-i İade*, (Görsel 59) isimlerinde üç adet video çalışması da eşlik etmektedir. Damat bohçası ile başlayan hazırlık sürecinin devamında *damat* adının geçtiği tüm ritüellerin temsillerinin performatif üretim çıktıları olarak yer alan bu videolarda özne olarak sanatçının özdeşleşim kurma isteği görülebilir. Burada özdeşleşmeyi sorunlu bir idealleştirme olarak düşünmemek gerekir. Sadece sahip oldukları ya da olacaklarının arzusuna yaklaşma isteği olarak yorumlanabilir. Öznel olarak deneyimlenmek istenen video-performans çalışmaları, yenilikçi tekrarlar ile kimliğin katılmış sınırlarını düşünmek için bir alan açmaktadır.



Görsel 59. Özkan Işık, 2023, “Ziyaret-i İade”, Video Enstalasyon, Video Loop (Özkan Işık Kişisel Arşiv)



Görsel 60. Özkan Işık, 2023, “Damat Traşı”, Video Loop (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

Uygulama çalışmaları gerçekleştirilirken araştırma süreci boyunca konu olarak ele alınan erkeklik meselesine yaklaşmak için tekstil ve kapsamına giren tüm malzemelerin kullanımı hem malzemenin yapı olarak konuyla ilişkilene noktalarını hem de kullanılan malzemenin bir cinsiyet üzerinden kategorize edilmesini eleştirel bir zeminde düşünmeye sevk etmektedir. Geleneksel üretim ile zanaatın ön plana çıktığı dönemlerden günümüze gelene kadar malzemenin dilinin, tanımlandığı cinsiyet yargılarının ve kullanım alanlarının uğradığı değişimlerle birlikte değişen konuların yeniden düşünülmesi farklı zeminlerde tekrar tekrar sorgulanması çalışmaların sürekliliği noktasında önemli bir yere konumlanmaktadır. Ayrıca uygulamalar ekseninde erkek, kadın, evlilik gibi olguların bir arada kullanımı temelde üzerine düşünülen *erkeklik* meselesinin açmazlarına yaklaşabilmek için önemli bağıl noktalar olarak değerlendirilmektedir.

5. SONUÇ

Çağdaş Sanatta Erkeklik Temsilleri isimli tez çalışmasında, cinsiyet temelli beden politikaları ve bu bedenlerin toplum yapısı içindeki konumlarına *erkeklik meselesi* üzerinden yaklaşılmıştır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet gibi kavramların açtığı düşünme alanlarında erkeklik meselesi merkeze alınarak bir araştırma sürdürülmüştür. Bu araştırma aynı zamanda güncel sanatın dinamikleri içinde değişkenlik gösteren konu, kavram ve malzemelerle birlikte ele alınmıştır. Özellikle tekstil ile üretimlerini gerçekleştiren sanatçılar üzerinden erkeklik meselesine yaklaşılmıştır. Bu süreçlerin tüm katmanlarına bakabilmek muhakkak ki daha geniş bir araştırma alanı ve farklı uzmanlıklar gerektirmektedir. Dolayısıyla bu konu üzerine düşünen araştırmacıların ortaya koydukları bilgilerin izi sürülmüştür.

Erkeklik meselesinin ele alınıp kendi içinde bir disiplin olarak değerlendirilmesi çok yeni bir tarihe konumlandığı için şu şudur gibi net ifadeler ile tanımlamak henüz mümkün olmamaktadır. Toplumsal cinsiyet meselesinin dinamikleri ve alan terimleri ile bir tanım oluşturulmaya çalışılan erkeklik meselesine yaklaşımların temelde feminizmin tanımlamalarıyla ilişkili olduğu sonucuna varılabilir. Elbette kendi sınırları içinde yeni söylemler ile alternatif erkeklikleri kadınlık çalışmaları alanından kurtarmak üzerine hamlelerden söz edilebilir fakat kullanılan dil doğrudan erkeklik meselesi ile ilişkilenebilmektedir. Bu yüzden yeni bir dil alanı kurgulamak bu meselenin tanımlanması ve en önemlisi bu anlam katmanları içinde varlık göstermek isteyen erkeklerin yaşamsal haklarının korunması için elzem bir konuya dönüşmektedir. Burada egemen erkeklik değerlerine uyum sağlamaya çalışan erkek ile sağlayamayan erkeğin yaşadığı zorluklar üzerine bir bakış açısıyla yaklaşılmaktadır. Egemen erkekliğin dışında alternatif erkekliklerin var olduklarını ve temel yaşam hakkının herkes için olduğu noktasının da altını çizilmektedir.

Tez, uluslararası çalışmaların yanı sıra Türkiye özelinde yapılan araştırmalar birlikte düşünüldüklerinde meselenin coğrafyalar arasında oluşan derin farklarını da ortaya koymaktadır. Özellikle güç üzerinden tanımlanan erkeklik meselesinin tüm Dünyada tek ortak tanımının ‘kadın gibi olmamakla’ ilişkili olduğu sonucuna varılmıştır. Buradan

hareketle alternatif erkekliklerin varlığına dair yeni söylemler oluşturma'nın önemli olduğu aktarılabilir.

Araştırmanın bu kısmına kadar ki süreci ile ilgili şunu söylemek mümkün; erkeklik sürekli ispatını isteyen ve inşa süreci hiç bitmeyen bir alandır. Bu alan makro politikalardan mikro düzeydeki birimlere kadar herkesin canlı tuttuğu ispata tabi bir yer. Bu noktada sorular sorarak araştırmanın bir sona gelmediğinin, aksine başka soruları doğurarak yeni araştırma katmanlarının belirginleşmesi için çabalanması gerektiğinin altı çizilmelidir. Çalışmanın devamlılığına dair referansları bu sorular üzerinden sunmak önemli olacaktır. Erkeklik nasıl ispatlanır? Erkeklerin başka erkekler tarafından mikro düzeyde onaylanma biçimleri nedir? Erkeklik salt cinsellik üzerinden ispatlanabilir mi? Erkekliği performe etmek tek başına genel onay mekanizmaları için yeterli mi? Alternatif erkeklik mümkün müdür? İşte bu sorular ekseninde bakıldığında erkeklik çalışmalarının devamlılığı için özellikle toplumsal cinsiyet çalışmaları bağlamında tamamlayıcı bir yere oturmaktadır.

Diğer taraftan bakıldığında çalışmanın sanatsal üretim ile kavramın bulunduğu noktaya konumlandırılan tekstil malzemesinin konuyu ele alış biçimindeki önemi ortaya çıkmaktadır. Cinsiyet çalışmaları, 'gücün' beden politikalarıyla konumlandığı yer ve alanları araştırırken aynı zamanda nesneleri üzerine de düşünülecek bir alan açmaktadır. Bu çalışma özelinde tekstil ve kapsamına giren tüm malzemelere bu alandan bakılmıştır. Cinsiyetlendirmenin başka bir formu malzemenin kategorize edilme biçiminden anlaşılmaktadır.

İnsanlığın başlangıcından itibaren örtünme, barınma gibi temel ihtiyaçların karşılanması için herhangi bir cinsiyete atfedilmeden kullanılan malzeme, toplumsallaşmasıyla birlikte cinsiyetlendirilmiş bir kategoriye hapsedilmiştir. Tekstilin hem üretilme biçiminin eylemsel olarak karşılığı 'kadın' üzerinden okunan bir alanı işaret etmesine hem de malzemenin kırılğan ve akışkan doğal yapısı nedeniyle 'erkek' cinsiyetinin tanımlanan toplumsal kalıplarının dışında bir yerde konumlanmasına sebep olmuştur. Tamda bu noktada araştırma; dokuma, kesme, biçme, dikme gibi tekstilin üretim pratiklerinin eylemsel yönünü sıkıştığı kadın kategorisinden kurtarıp herhangi bir cinsiyet üzerinden düşünmeden sadece eylemsel/hareket yönüne odaklanmaktadır. Tam tersine bir bakış açısı geliştirilerek tekstil ile üretim yapan kadın ve erkek sanatçıların örnekleri ve kişisel üretimlerin yer aldığı bu çalışmada erkekliğin ortak sayılabilecek evrensel tanımının - kadın gibi olmayan- kabulüne ilişkin net bir eleştiriyi sunmaktadır.

Bu tez kapsamında birinci bölümden itibaren temelde iki ana konu üzerine düşünülerek çalışmanın ulusal ve uluslararası alanlardaki karşılıklarına bakılmıştır. Birincisi *erkeklik* meselesi ikincisi ise *tekstilin* çağdaş sanatta cinsiyet temelli çalışmalarda kullanılmasıdır. Bu iki ana konunun birbiriyle kurduğu yakınlıklar/uzaklıklar incelenmeye çalışılmıştır. Dil ve nesne üzerinden kurgulanan cinsiyet mekanizmalarının yöntemlerine tersten yaklaşp o dili ve nesneyi yeniden kurgulayarak başka bir dil üretilebilir mi sorusu üzerine düşünmeyi önermektedir.

Temelde bir varoluş hikâyesinin içine girip bakmak ya da dışarıda bir yerden konumlanıp okumak küçük adımlar olarak görülebilir ama etkili olacaktır. Bu tez kişisel sanatsal üretim çıktıları ile sanat tarihindeki örnekler aracılığıyla kurduğu paydaşlığın tüm bu varoluş hikâyelerinin içine girilebilmesi için önemli olduğunun altını çizmektedir. En azından şu an için mümkün olan net bir şey varsa oda bu alanın paydaşları olabilmektir. Normatif olmayan her türlü yapıya yaklaşp yanlış okumalar ile yerinde tanımları arayabilmenin özgürlüğü sanıldığı kadar uzak değil.

Sonuç yerine; *Erkeklik* meselesini tanımlamak için güç mekanizmalarının dilini kullanmak bir süre sonra bu olguyu içi boş bir gösterene dönüştürecektir. Queer üzerine son otuz yıldır yapılan araştırmalar, dilinin kurulma biçiminden dolayı maalesef bu bakış açısından çıkamadığı için tanımı zaten kaygan bir zeminde kurgulanan queer, şu an neredeyse boş bir göstereni işaret etmektedir. Araştırma sürecinde okunulan kaynaklar ve üzerine düşünülen dil belli noktalarda doğal olarak heteronormativitenin içinden bir yerden çıktığı için erkeklik ve çoklu erkeklik meseleleri de bu riski taşımaktadır. Bu yüzden *erkeklik meselesine* yaklaşılan *dilin* yerinde bir noktada kurulması önem arz etmektedir.

Belki başka dünyalar kurulup bu dünyaların içinden bir yerden yeni ve özgür bir dille tüm bu meseleler yeniden kurgulanır. Neden olmasın?

7. KAYNAKLAR

- Ahmed, S. (2017). *Duyguların Kültürel Politikası*. (Çev. S. Komut) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Akbostancı, İ. (2012). 21. yüzyıl sanatında teknoloji etkisi. *Odessa 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildirileri Kitabı*. İstanbul: Kemerburgaz Matbaası.
- Alyanak, Ş. (1998). “Bauhaus Dokuyor” Bauhaus’un Tekstil Atölyeleri, *Arredamanto Mimarlık Dergisi*, 108.
- Antmen, A. (1998). *Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A. (2014). *Gülçin Aksoy: Dokumak ve dokunmak. Double Hikâye Gülçin Aksoy*. İstanbul: Depo.
- Antmen, A. (2014). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2018). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (6. Basım). İstanbul: Sel Yayınları.
- Arslan, S. (2019). Bauhaus 100. Yılında: Bauhaus Dokuma Atölyesi ve Dokuma Kültürünün Çağdaş Sanata Dahil Edilme Süreci, *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi*, 12 (65).
- Barutçu, A. (2013). *Türkiye’de Erkeklik İnşasının Bedensel ve Toplumsal Aşamaları*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimsel Enstitüsü, Ankara.
- Baştürk Akca, E. ve Tönel, E. (2011). Erkek(lik) çalışmalarına teorik bir çerçeve: Feminist çalışmalardan hegemonik erkekliğe. (Editör: İ. Erdoğan). *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 17.
- Bernadac, M. L. (2009). *Louise Bourgeois*. Tate Modern Yayınları.
- Bourdieu, P. (2023). *Eril Tahakküm*. (Çev. B. Yıldız) İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, *Theatre Journal*, 40 (4).
- Butler, J. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler*. (Çev. F. Tütüncü) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Butler, J. (2012). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Civelek, Y. (2017). Ferdietçilik, Kolektivizm ve Sanayi Üçgeninde Sanat ve Zanaat: “Geleneksel Sanatlar” Meselenin Avrupa’da Yükselişi ve Düşüşü, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 10.
- Connell, R. W. (2000). *The Man and the Boys*. University of California Press.
- Connell, R. W. (2022). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connell, R. W. (2023). *Erkeklikler*. Phoenix Yayınları.
- Çakırlar, C. (2013). Erinç Seymen’ in çileci sanatı: Erkekliğin ve milliyetçiliğin bela bedenleri queer tahayyül. (Derleyen: S. Yardımcı ve Ö. Güçlü). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Çetin, Ö. (2009). Döne “Geleneksel Türk Sineması’nda erkeğin değişen imgesi”. (Editör: H. Kuruoğlu). *Erkek Kimliğinin Değiş(e)meye)n Halleri*. İstanbul: Beta Yayıncılık, 117.
- Direk, Z. (2021). *Cinsel Farkın İnşası: Felsefî Bir Problem Olarak Cinsiyet*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Duman, M. (2022). *Destan ve Hegemonik Erkeklik Eril Kültür*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Erdoğan, İ. (2011). Erkek Dergilerinde (Men’s Health-FHM-Esquire Türkiye örneğinde) Hegemonik erkeklik, beden politikaları ve yeni erkek imajı. (Editör: İ. Erdoğan). *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 46.
- Fineberg, J. (2014). *1940’tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Sanat*. (Çev. E. Hoşsucu) İstanbul: Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2020). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*. (Çev. F. B. Aydar) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Giddens, A. (2008). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gressel, I. ve Weib, S. (2019). Bir ileri bir geri, İstanbul etabı, iplikten çözülenler: Tekstilde küresel anlatılar içinden. İstanbul: İstanbul Modern, 21.
- Grosz, E. (2020). *Uçucu Bedenler; Bedensel Bir Feminizme Doğru*. (Çev. K. Güler) İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Halen, W. ve Halén, W. (2019). Otti Berger and the Nordic countries. *The National Museum*. <https://www.nasjonalnuseet.no/en/stories/explore-the-collection/otti-berger-og-norden-eng/> adresinden 20 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.
- Harvey, D. (2019). *Postmoderliğin Durumu*. (Çev. S. Savran) İstanbul: Metis Yayınları.
- Howson, R. (2006). *Challenging Hegemonic Masculinity*. Routledge.
- İpşiroğlu, N. M. (2011). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınlar.
- Kepekçi, E. (2012). Erkeklik eleştirisi ve feminizm birlikteliği mümkün mü? *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 2 (11), 59-86.
- Kottak, C. P. (2002). *Anatropoloji – İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Kristeva, J. (2018). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. (Çev. N. Tural) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Meral, P. S. (2011). Erkek hegemonyasının (yeniden) üretimi: Dergi reklamlarında hegemonik erkekliğin temsili. (Editör: İ. Erdoğan). *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 304.

- Morris, D. (2022). *Çıplak Adam*. (Çev. E. Rüstemoğlu) İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Oktan, A. (2009). Türk sinemasında hegemonik erkeklikten erkeklik krizine: Yazı-tura ve erkeklik bunalımının sınırları. (Editör: H. Kuruoğlu). *Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Halleri*. İstanbul: Beta Yayıncılık, 184.
- Örer, B. Ö. (2020). *Haz/Cız*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özay, S. (2021). *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özbaş Anbarlı, Z. (2019). Dijital Televizyon Dizilerinde Hegemonik Erkeklik. *Erciyes İletişim Dergisi Uluslararası Dijital çağda İletişim Sempozyumu Özel Sayısı*, (1), 81-84.
- Özger, A. Z. (2024). Bir gün Sevişmeyi Bana. https://siir.gen.tr/siir/a/arkadas_zekai_ozger/bir_gun_sevismeyi_bana.htm adresinden 23 Mayıs 2024 tarihinde alınmıştır.
- Özsoy, Ö. (2019). İplikten çözülenler: Tekstilde küresel anlatılar içinden Gülsün Karamustafa: Kumaş çok sıcak kendi ışığını taşıyan bir malzeme. İstanbul: İstanbul Modern, 144-151.
- Özsoy, Ö. (2019a). İplikten çözülenler: Tekstilde küresel anlatılar. İstanbul: İstanbul Modern, 26-27.
- Pehlivaner, D. (2019). İplikten çözülenler: Tekstilde küresel anlatılar içinden Gözde İlkın: Hafıza katmanları. İstanbul: İstanbul Modern, 124-129.
- Reichardt, J. (1982). *Magdalena Abakanowicz, Museum of Contemporary Art*. Chicago: Abbeville Press.
- Salih, S. (2023). *Judith Butler'ı Anlamak: Cinsiyetlendirilmiş Bedenler*. (Çev. M. Erguvan) Ankara: Fol Yayınları.
- Sancar, S. (2020). *Erkeklik: İkansız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun Erkek*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Scott, J. C. (2021). *Tahakküm ve Direniş Sanatları*. (Çev. A. Türker) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scott, J. W. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. (Çev. A. T. Kılıç) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Segal, L. (1992). *Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. (Çev. V. Ersoy) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shiner, L. *Sanatın İcadı*. (Çev. İ. Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simon De, B. (2019). *İkinci Cinsiyet*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Spector, N. (2023). Faith Ringgold Woman on Bridge 1# of 5 Tar Beach. <https://www.guggenheim.org/artwork/3719> adresinden 23 Aralık 2023 tarihinde alınmıştır.
- Sürür, A. (1981). Duvar Halıcılığı, *Türkiyemiz Dergisi*, 35.
- Şaşmaz, N. (2022). *Genç, Yeni, Farklı 11 Sergi Kataloğu*. İstanbul: Printing House: A4 Ofset.
- Şengel, D. (2013). Düşkün İkona: Gülsün Karamustafa' nın Sanatı Üzerine. <https://saltonline.org/tr/2081/duskun-ikona> adresinden 23 Aralık 2023 tarihinde alınmıştır.
- Tez, Z. (2021). *Tekstil ve Giyim Kuşam Sanatının Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2024). <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 23 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.
- Türkmen, İ. D. (2021). Umuda Yolculuk Bir Keşif Alanı Olarak Mamut, *ArtDog İstanbul Dergisi*, 8.
- Uslu, A. (2020), Anlamanın organsız bedeni, *Vira Verita E- Dergi*, 11, 115-139.
- Ünay, S. (2020). Anlatılar Söyleşi Serisi: Gülçin Aksoy. <https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-gulcin-aksoy/> adresinden 23 Mayıs 2024 tarihinde alınmıştır.

- Ünlükoç, O. Mamut Art Project 2021’de Öne Çıkan 10 Sanatçı. <https://argonotlar.com/mamut-art-project-2021de-one-cikan-10-sanatci/> adresinden 01 Haziran 2021 tarihinde alındı.
- Üstüner, G. S. (2018). Tekstilde Sanat ve Tasarımın Endüstri ile Buluşması: Bauhaus Dokuma Atölyesi, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5.
- Witting, M. (2013). *Straight Düşünce*. (Çev. L. S. Darıcıoğlu ve P. Büyüктаş) İstanbul: Sel Yayınları.
- Yıldırım, E. (2020). Queer Sanatçılara İlham Veren İsimler, Argonotlar. <https://esrefyildirim.blogspot.com/p/arkadas.html> adresinden 23 Mayıs 2024 tarihinde alınmıştır.
- Yıldırım, Ö. (2013). Vadedilmiş Bir Sergi Gülsün Karamustafa, *Bosphorus Art Newspaper*, 77.
- Zeybekoğlu, Ö. (2010). Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Türk Toplumunun Erkeklik Algısı, *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 3.
- Zeybekoğlu, Ö. (2013). *Günümüzde Erkeklerin Gözünden Babalık ve Alie*. Yayımlanmamış doktora tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Zilberman. (2023). Yumuşak Karın. <https://www.zilbermangallery.com/yumusak-karin-tr-e328.html> adresinden 23 Mayıs 2024 tarihinde alınmıştır.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 1.** Peter Paul Rubens (Tasarlayan, 1622), “Büyük Kostantin’in tarihi serisinden, Milvian Köprüsü Muharebesi’ nde Konstantin’ nin Maxentius’a karşı kazandığı zaferi, Tapestry, Philadelphia Modern Sanatlar Müzesi, 1623-25. Philamuseum. <https://www.philamuseum.org/collection/object/57731> (Erişim tarihi: 03.05.2024).
- Görsel 2.** Raphael (Tasarlayan, 1515-1516), “Mucizevi Balık Taslağı”, Tapestry, Indianapolis Sanat Müzesi, 1630 Glencairnmuseum. <https://www.glencairnmuseum.org/newsletter/2023/2/27/history-repeating-the-story-of-glencairn-museums-acts-of-the-apostles-tapestries> (Erişim tarihi: 03.05.2024).
- Görsel 3.** William Morris ve Ortakları, “Yeşillik”, keten, yün ve ipek tapestry, 2 m 13,4cmx4 m 75,6 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Massachusetts, 1892 Vikipedi. https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:John_Henry_Dearle_for_Morris_%26_Co._-Tapestry-Greenery_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim tarihi: 03.05.2024).
- Görsel 4.** Otto Eckmann, 1898, “Orman Göleti”, keten, yün tapestry, ölçüler bilinmiyor, Almanya <https://wakges.blogspot.com/2011/04/otto-eckmann-tapestry.html> (Erişim tarihi: 03.05.2024).
- Görsel 5.** Otti Berger, 1929, “Düğümlü Halı”, keten, yün dokuma, ölçüler bilinmiyor. <https://www.nasjonalnuseet.no/en/stories/explore-the-collection/otti-berger-og-norden-eng/> (Erişim tarihi: 03.05.2024).
- Görsel 6.** Anni Albers, 1952, “Gülün Gelişimi I”, Kumaş tasarım, ölçüler bilinmiyor, The Josef and Anni Albers Foundation, <https://www.newyorker.com/magazine/2024/04/22/anni-albers-art-review> (Erişim tarihi: 03.05.2024).
- Görsel 7.** Claire Zeisler, 1968, “Kara Salı”, Jüt ve yün ile kare düğüm dokuma, 210x150 cm, Chicago. <https://www.artic.edu/artworks/72921/black-tuesday> (Erişim tarihi: 03.05.2024).
- Görsel 8.** Lenore Tawney’in, 1962, “Gelin”, Keten ve tüy dokuma, 350x33 cm, Lenore G. Tawney Vakfı <https://www.artnews.com/art-in-america/features/lenore-tawney-mirror-of-the-universe-john-michael-kohler-arts-center-1202686823/> (Erişim tarihi: 03.05.2024).
- Görsel 9.** Miriam Schapiro, Enriqueta Pena, 1976, My Nosegays Are For Captives (Çiçek buketlerim tutsaklar içindir.), Tuval üzerine akrilik ve kumaş <https://www.soylentidergi.com/sanat-tinseldir-cinsel-degil-feminist-sanat/> (Erişim tarihi: 03.05.2024).
- Görsel 10.** Faith Ringgold, 1988, Köprüdeki Kadın 1/5 Tar Plajı, Akrilik boya, tuval, baskılı kumaş, mürekkep ve iplik, Guggenheim Müzesi, New York <https://www.guggenheim.org/artwork/3719> (Erişim tarihi: 03.05.2024).

- Görsel 11.** Magdalena Abakanowicz, 1969, Kırmızı Abakan, Sisal dokuma, Tate Modern, Londra <https://www.tate.org.uk/art/artworks/abakanowicz-abakan-red-t12979> (Erişim tarihi: 11.05.2024).
- Görsel 12.** Magdalena Abakanowicz, 1968, Kırmızı Abakan, Sisal dokuma, Stockholm Ulusal Müzesi, Stockholm <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-57-spring-2023/vital-threads> (Erişim tarihi: 11.05.2024).
- Görsel 13.** Mike Kelley, 1989, Estral Yıldız #3, Doldurulmuş kumaştan peluş hayvan, 58.4x26.7x12.7 cm, Mike Kelley Vakfı, Los Angeles (<https://mikekelleyfoundation.org/artwork/estral-star-3> (Erişim tarihi: 11.05.2024)).
- Görsel 14.** Mike Kelley, 1987, Karşılığı Hiçbir Zaman Ödenemeyecek Aşk Saatleri ve Günahın Bedeli (More Love Hours than, Can Ever Be Repaid and The Wages of Sin) Doldurulmuş kumaştan peluş oyuncak ve afgan kumaşı, 243.84x322.58x15 cm, Mike Kelley Vakfı, Los Angeles <https://mikekelleyfoundation.org/artwork/more-love-house-than-can-ever-be-repaid-and-the-wages-of-sin> (Erişim tarihi: 11.05.2024).
- Görsel 15.** Eva Hesse, 1966, Ennead, Akrilik alçı, kartonpiyer, halat, plastik, Yaklaşık 243.8x99,1x43,2 cm, Barbara Lee Kadın Sanat Koleksiyonu, Boston (<https://www.icaboston.org/art/eva-hesse/ennead/> (Erişim tarihi: 11.05.2024)).
- Görsel 16.** Gülsün Karamustafa, 1986, Elvis’li Seccade, Kumaş kolaj, 180x105 cm, Hak sahibi Gülsün Karamustafa, İstanbul <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190567?locale=tr> (Erişim tarihi: 11.05.2024).
- Görsel 17.** Gülsün Karamustafa, 1987, “Çifte Hakikat”, Plastik manken, elbise ve metal konstrüksiyon, Enstalasyon, Hak sahibi Gülsün Karamustafa, İstanbul (<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189726> (Erişim tarihi: 11.05.2024)).
- Görsel 18.** Louise Bourgeois, 1974, “Babanın Yok Edilmesi”, Kumaş, latex, ağaç, 237.8 x 363.3 x 248.7 cm, Robert Miller Galerisi, NewYork <https://www.artforum.com/columns/jamieson-webster-on-louise-bourgeois-and-psychoanalysis-250324/> (Erişim tarihi: 23.05.2024).
- Görsel 19.** Louise Bourgeois, 2004, “Cell (Portre)”, Kumaş, elyaf, 15x21 cm (Ayrıntı), Akira Ikeda Galerisi, Japonya <https://gallery98.org/2022/louise-bourgeois-cell-portrait-folded-card-akira-ikeda-gallery-japan-2004/> (Erişim tarihi: 23.05.2024).
- Görsel 20.** Claes Oldenburg , 1965 , “Yumuşak Dormeyer Mikserleri *Hayalet*”, Branda, yastık pamuğu, kapok ahşap, püskürtülmüş enamel, 106.7x66x86.4 cm, Sidney Janis Galerisi, Newyork (Fineberg, 2014, s: 190) .
- Görsel 21.** Sarah Lucas, 1962, “Memeli Oyuncak Ayı”, Tayt, çorap, pamuk dolgu, kapok ahşap sandalye, 75.9x51.2x47 cm, <https://www.sothebys.com/en/search?query=Tit%20Teddy%20Ugo&tab=objects> (Erişim tarihi: 23.05.2024).
- Görsel 22.** Gülçin Aksoy, 2017 , “AABI”, Halı dokuma, kapok ahşap sandalye, 75.2x104.5cm, Zilberman Galeri. <https://guncelsanatarsivi.com/a/> (Erişim tarihi: 23.05.2024).

- Görsel 23.** Beatrix Kaser , 1990-1991 , “Adamlar”, Örgü dokuma tekniği, her biri yaklaşık 280x80cm, (https://mitglieder.k-haus.at/mitglied/beatrix_-kaser) (Erişim tarihi: 23.05.2024)
- Görsel 24.** Eşref Yıldırım, 2020, “Arkadaş Z. Özger Yalnızlık Her Sabah Öldürüyor Beni”, Dokuma, Zilberman Galerisi <https://esrefyildirim.blogspot.com/p/arkadas.html> (Erişim tarihi: 23.05.2024).
- Görsel 25.** Erinc Seymen, 2009, “İttifak”, Kumaş üzerine dokuma, 150x112 cm, Özel Koleksiyon Moiz Zilberman (Çakırlar, 2013, s: 403).
- Görsel 26.** İz Öztat, 2022, “Şeytana Uyuma”, Strafor, bıçak, dolma kalem ucu, yün, kesme tahtası, 18x42x15 cm, Zilberman Galerisi <https://www.zilbermangallery.com/yumusak-karin-tr-e328.html>, (Erişim tarihi: 23.05.2024).
- Görsel 27.** Gözde İlkin, 2011, “Av- Tarih Boyunca Medeniyetlerin Gerçek Yüzü”, Bulunmuş perde kumaşı üzerine boya ve dikiş, 266x136 cm, İstanbul Modern (<https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/av-tarih-boyunca-medeniyetlerin-gercek-yuzu>) (Erişim Tarihi: 28.05.2024).
- Görsel 28.** Kavachi, 2019, “Bekle, belki her şey düzelir”, Bulun kumaş ile dikiş, famaj, 220x170 cm, <https://www.kavachikavachi.com/> 2024.
- Görsel 29.** Özkan Işık, 2019, “İçi Güzel Olsun ”, Ayna kumaş ve dikişle şekillendirme, 65x25 cm (7 adet), (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 30.** Özkan Işık, 2019, “İçi Güzel Olsun I”, Lateks kumaş ve dikişle şekillendirme, 25cm çapında (34 adet), (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 31.** Özkan Işık, 2019, “İçi Güzel Olsun II”, Lateks kumaş ve dikişle şekillendirme, kürk, 500x70 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 32.** Özkan Işık, 2019, “İçi Güzel Olsun III”, Jarse kumaş ve dikişle şekillendirme, 220x110 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 33.** Özkan Işık, 2019, “İçi Güzel Olsun IV”, Buluntu kumaş ve lateks kumaş şekillendirme, 200x150 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 34.** Özkan Işık, 2019, “ İçi Güzel Olsun V ”, Lateks ve deri kumaş şekillendirme, 180x60 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 35.** Özkan Işık, 2020, “İçi Güzel Olsun VI ”, Paraşüt Kumaş şekillendirme ve elyaf, 120x65 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 36.** Özkan Işık, 2020, “İçi Güzel Olsun VII ”, Paraşüt Kumaş şekillendirme ve elyaf, 105x60 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 37.** Özkan Işık, 2020, “İçimizden İkimiz I ”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 63x82 cm, (Mustafa Taviloğlu koleksiyonu)
- Görsel 38.** Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz II ”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 73x162 cm, (OMM Koleksiyonu)
- Görsel 39.** Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz III”, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 76x153 cm, (OMM Koleksiyonu)
- Görsel 40.** Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz IV “, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 87x156 cm, (OMM Koleksiyonu)

- Görsel 41.** Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz V “, Saten kumaş üzerine applike, famaj, 90x120 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 42.** Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz VI “, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 65x150 cm, (Kohen Koleksiyonu)
- Görsel 43.** Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz VII “, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 143x62 cm, (OMM Koleksiyonu)
- Görsel 44.** Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz VIII “, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 143x51 cm, (OMM Koleksiyonu)
- Görsel 45.** Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz IX “, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 125x183 cm, (OMM Koleksiyonu)
- Görsel 46.** Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz X “, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 146x60 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 47.** Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz XI “, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 146x63 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 48.** Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz XII “, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 146x60 cm, (İlayda Abdik Koleksiyonu)
- Görsel 49.** Özkan Işık, 2021, “İçimizden İkimiz XIII “, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 60x90 cm, (Nur Balkaya Koleksiyonu)
- Görsel 50.** Özkan Işık, 2022, “İçimizden İkimiz XIV “, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 65x91 cm, (Nurettin Çulhalık Koleksiyonu)
- Görsel 51.** Özkan Işık, 2022, “İçimizden İkimiz XIII “, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 65x93 cm, (Ahmet Rüstem Ekici- Hakan Sorar Koleksiyonu)
- Görsel 52.** Özkan Işık, 2022, “İçimizden İkimiz XVII “, Polyester jüt kumaş üzerine dokuma, 145x195 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 53.** Özkan Işık, 2023, “Beni Bir Yerden Tanıyor Gibisin “, Sergiden genel görünüm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 54.** Özkan Işık, 2023, “Beni Bir Yerden Tanıyor Gibisin “(Ayrıntı), Video, 4’08”, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 55a.** Özkan Işık, 2023, “Seni Bir Yerden Tanıyor Gibiyim “, Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 100x60x40 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 55b.** Özkan Işık, 2023, “Seni Bir Yerden Tanıyor Gibiyim”, Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 100x60x40 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 56a.** Özkan Işık, 2023, “Uyuyan Güzel”, Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 180x80x80 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 56b.** Özkan Işık, 2023, “Uyuyan Güzel” (Ayrıntı), Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 180x80x80 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 56c.** Özkan Işık, 2023, “Uyuyan Güzel” (Ayrıntı) , Video Enstalasyon, Video Loop, Polyester jüt üzerine dokuma, 180x80x80 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)
- Görsel 57.** Özkan Işık, 2023, “Damat Bohçası “, Lateks kumaş şekillendirme, dikiş, 140x140 cm, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

Görsel 58. Özkan Işık, 2023, “Damat Hamamı”, Video Loop, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

Görsel 59. Özkan Işık, 2023, “Ziyaret-i İade”, Video Enstalasyon, Video Loop, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)

Görsel 60. Özkan Işık, 2023, “Damat Traşı”, Video Loop, (Özkan Işık Kişisel Arşiv)



EXTENDED ABSTRACT

REPRESENTATIONS OF MASCULINITY IN CONTEMPORARY ART

Özkan IŞIK

Düzce University

Graduate School, Department of Painting

Thesis of Proficiency in Art

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Burcu Günay

July 2024, 92 pages

1. ENTRY

In this section, information on how the topic of the thesis emerged and the content of the thesis is briefly mentioned. In addition, information on the "Research Topic, Purpose and Importance of the Research, Scope and Limitations of the Research, Literature" sources of the research is also given.

2. DEFINITION OF MASCULINITY AND HISTORICAL PERSPECTIVE:

In this part of the thesis, the field of masculinity studies, which is the main theoretical subject of the study, is examined from a broad perspective. For this, first of all, a research process was conducted on how masculinity is defined in national and international fields. This section, in which these dynamics are revealed by looking at the cultural and historical backgrounds of the resulting definitions, examines the concept of masculinity from both historical and cultural points of view with two separate sub-headings. The common definition of masculinity in all cultures around the world is based on 'not being like a woman' and 'power'. This section looks at the dynamics of the cultural spaces where this commonality is established. Since approaching this issue only through the definition would not carry the research to the right place, how men have been included in this system and completed their behavioral evolution in the changing world order in the historical process is also discussed in this part of the study. This section, which reveals the changing views on the definition of masculinity through both physical and behavioral characteristics, also attempts to create a discourse on 'alternative masculinities'. In this section, where the reasons for the changeable dynamics of masculinity are questioned, it is also considered in which structures men exist, in which spaces they express themselves as social signifiers and how they become the apparatus of power mechanisms. From this point of view, an inquiry is made on hegemonic masculinity and how the man who is oppressed under the imperatives of the patriarchal system and cannot exist himself exists

somewhere outside. Beginning with the post-1960 women's movements and continuing with the post-1980 men's studies, this chapter concludes with a critical look at this field and an investigation of groups seeking different masculinities.

3. REPRESENTATIONS OF MASCULINITY IN CONTEMPORARY ARTWORKS PRODUCED WITH TEXTILES:

In this section, the artistic production process and the concept of masculinity are considered together. This study, which centers the issue of masculinity as a concept, approaches the concept with examples from art history. Especially with contemporary art examples that use textile as a material in their production, the relationship of the material with the concept is questioned. For this, firstly, the use of textile as a material in the production of artworks is approached from a historical perspective. Throughout the history of humanity, textile material, which has been used for all kinds of basic needs of human beings such as heating and shelter, has started to turn into ornamental objects over time with the development of industrialization and technology. In this process, textile-related productions have led to the formation of craft-based branches as decorative domestic and usage objects as well as meeting general needs. With this situation, the 1900s began to lose its value with the industrial revolution and the proliferation of mass production objects. In order to give textile production, the value it had lost, first William Morris and then the Bauhaus school reinterpreted traditional weaving techniques in the language of the modern world. Thus, traditional textile production techniques began to be used in the contemporary art productions of artists. With the post-1960 women's movement, it was mentioned that especially feminist artists used these objects, which were imprisoned in the house and read through women, to create a discourse in their productions. Afterwards, contemporary artists who think in the axis of masculinity studies used these objects, which are read through women, as the material of their works in order to free them from the field of meaning in which they are trapped. In this section, a narrative is given through the combination of concept and material together with examples of artists' works.

4. PERSONAL ART PRODUCTIONS:

In this section, personal art productions are included. Within this field, the issue of masculinity has been approached with textiles and the materials within its scope, following the information obtained within the scope of the research. In particular, the

works featuring faceless portraits in which the culturally constructed model of masculinity, which is unique to the geography of Turkey, is seen, are also presented in a vague atmosphere that is not very familiar. This timeless and spaceless composition suggests a questioning of the spheres of existence of men encountered as structures filling a void. This section consists of four sub-headings. These titles also constitute the names of the series. The first of these titles is 'İçi Güzel Olsun'. This series deals with the institution of marriage, which is one of the references for the social acceptance of the sexuality of the binary gender system. It creates a space for reflection on the words spoken during this process. The second title, 'Two among Us', focuses on the objects of desire that follow this process. Focusing on the whole series of objects traditionally called dowry, the series takes these objects out of the binary gender system they are stuck in and reinterprets them through multiple gender representations. The third sub-heading of another series, 'You Know Me from Somewhere', inverts one of the most important discourses of socialization. The discourse 'I seem to know you from somewhere', which men often say to each other in coffeehouses, one of the homosocial male spaces, is approached with a reverse perspective. This familiarity that two men establish with each other is positioned in an important place for the construction process of 'masculinity'. Finally, the series titled 'Groom's Bundle' proposes to look at the content of the bundle specially prepared for the groom during the marriage process on the axis of queer possibilities. The content of this bundle, which contains personal use items belonging to the groom, consists entirely of latex fabric and offers a space for the existence of alternative masculinities from a place outside of all molds evaluated within the norm.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : ÖZKAN IŞIK

Yabancı Dili : İngilizce

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Doktora	Resim	Düzce Üniversitesi	2024
Y. Lisans	Resim	Gazi Üniversitesi	2018
Lisans	Resim	Gazi Üniversitesi	2013
Lise	Resim	Erzurum Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	2009

YAYINLAR

- 1- Işık, Ö. ve Gürler, Z. (2019). Bir Sınır Meselesi: Abject (İğrenç)Nesne ve Sanat Yapıtı. *Tykhe Sanat ve Tasarım*, 4(07), 479-494.
- 2- Işık, Ö. ve Doyran Y. (2020). Disiplinlerarası Medya Okumaları. (Editör: Fatma Gürses). *Göstergeler Bağlamında Sanat ve İletişim*. Ütopya Yayınevi.
- 3- Işık, Ö. ve Doyran, Y. (2021). *Yıldız Doyran' ın Çalışmalarında Evrime Katılan Yaratıcılık* (Editörler: Dilek Karaaziz Şener, Nilgün Yüksel). Nobel Yayınevi.