



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

**SANATTA KADININ TEMSİLİYETİ VE
GÖSTERGELER ÜZERİNDEN YENİ İFADE
OLANAKLARININ ARAŞTIRILMASI**

Sibel Boyacı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

SANATTA KADININ TEMSİLİYETİ VE GÖSTERGELER ÜZERİNDEN YENİ İFADE OLANAKLARININ ARAŞTIRILMASI

Sibel Boyacı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Sibel Boyacı tarafından hazırlanan “Sanatta Kadının Temsiliyeti ve Göstergeler Üzerinden Yeni İfade Olanaklarının Araştırılması” başlıklı bu çalışma, 01.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

İ m z a

Dr. Öğr. Üyesi Seval Şener (Başkan)

İ m z a

Prof. A. Sibel Kedik (Danışman)

İ m z a

Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay Şumnu

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

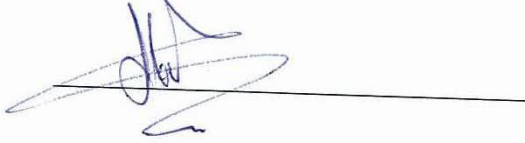
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

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

01 Haziran 2018



Sibel Boyacı

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

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

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

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

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

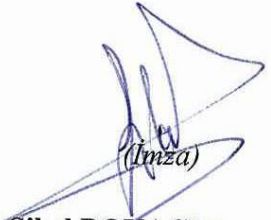
- **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

- **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

01.10.2018
(İmza)
Sibel Boyacı

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Prof. Ayşe Sibel Kedik** danışmanlığında tarafımdan retildeđini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.


(İmza)
Sibel BOYACI



İpek Boyacı Anısına...



Tez Danışmanım Prof. A. Sibel Kedik'e,

Savunma Sınavı Jüri Üyeleri Dr. Öğr. Üyesi Seval Şener
ve Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay Şumnu'ya,

Değerli Hocam Öğr. Gör. Tanzer Arığ ve sevgili dostlarım
Tuğçe Bilgin, Okan Ercan, Dilek Yiğit, Aycan Boyacı ve
Selda Can'a

katkı ve desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

ÖZET

BOYACI, Sibel. Sanatta Kadının Temsiliyeti ve Göstergeler Üzerinden Yeni İfade Olanaklarının Araştırılması, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2018.

“Sanatta Kadının Temsiliyeti ve Göstergeler Üzerinden Yeni İfade Olanaklarının Araştırılması” başlıklı raporda, eril iktidarın toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden kendi çıkarları doğrultusunda oluşturduğu kadın temsillerinin, feminist sanatçılar tarafından yıkılıp yeniden kurulması sürecinde, kendi temsillerini gösterge kullanarak sanat pratiğine taşıırken yarattıkları yeni ifade biçimlerinin irdelenmesi amaçlanmıştır. Bir üst başlık olan ‘Cinsiyet’ birinci bölümde kavramsal çerçevede ele alınmış ve toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten farklı olarak doğumdan itibaren toplumsal bir kategori olarak nasıl anlam kazandırıldığı ve kadınların birleşerek bu anlamlandırmaya karşı verdiği mücadele araştırılmıştır.

İkinci bölümde, kadınların cinsiyete yönelik eşitsiz dağılıma, kadın sanatçıların sanat tarihinden dışlanmasına ve toplumda hep ‘öteki’ olarak temsil edilmelerine karşı sanat alanında birleşerek mücadeleye başlaması ve bu süreçte sanatsal çalışmalarında nasıl bir bakış açısı geliştirdikleri incelenmiştir. 1960’larda eşitlik talebiyle başlayan feminist sanat disiplini giderek farklılık ve çoğulculuk söylemlerini ön plana çıkarmış ve postmodern yöntemlerden biri olan yapısökümden faydalanmıştır. Kadının temsiliyeti konusunu, göstergeler üzerinden işlerken sanat üretimlerine yeni ve farklı kapılar aralayan feminist sanatçılar, farklı göstergeler kullanarak ve gösterge kullanım biçimlerini geliştirerek sanat pratiğinde yeni ifade olanakları yaratmışlardır. Bu değişim ve gelişim süreci feminist sanatçıların gerçekleştirdiği çalışmalar üzerinden irdelenmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde, güncel feminist sanatçıların göstergeler kullanarak kendi temsillerini oluşturmayı amaçlayan ve gelişen süreçte gösterge kullanım biçimlerinin zenginleşmeye başladığı sanatsal çalışmaları, kişisel çalışmalarla desteklenerek değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler

Toplumsal Cinsiyet, Sanatta Kadın, Temsiliyet, Kadının Temsiliyeti, Gösterge

ABSTRACT

BOYACI, Sibel. Research On New Expression Opportunities On The Basis Of Indications And The Representation Of Women, Master Of Arts Report, Ankara, 2018.

On the report with the title of ‘‘Research On New Expression Opportunities On The Basis Of Indications And The Representation Of Women ’’ it is aimed at scrutinizing the new ways of expression which are created by feminist artists by using their representations as indications while transferring them into art practice during the process of feminist artists’ reconstruction of the representations of women that the masculine potency created in terms of gender roles in accordance with their self-interests. At the first section, as the main heading, ‘Gender’ is discussed in a conceptual framework, besides; how social gender, which is different from biological gender, has been gaining its meaning as a social category since birth and women’s collaboration and struggle against that assigned meaning are discussed as well.

At the second section, the women artists’ collaboration to start a struggle against gender-oriented unequal distribution, women artists’ being ostracized from the history of art and their being represented as ‘the other’ in the society is analyzed. The feminist art discipline which arose from the demand for equality between men and women in 1960s has brought the statements of ‘difference’ and ‘pluralism’ into the forefront and profited by deconstruction, one of the techniques of postmodernism. The feminist artists who opened new doors while working on the issue of women representation through indications created new expression opportunities in art practice by using various indications and developing new ways of using indications. That process of change and development are scrutinized via the works of feminist artists.

At the third section, the works of art created by contemporary feminist artists by using indications with the aim of creating their own representations and the ways of use of which have started getting rich during that development process are evaluated with the help of personal works of art.

Keywords

Gender, Woman in Art, Representation, Representation of Woman, Indication

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ETİK BEYAN.....	iv
ADAMA.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GÖRSEL DİZİN	xi

1. BÖLÜM: CİNSİYET KAVRAMI.....	1
1.1. Biyolojik ve Toplumsal Cinsiyet.....	1
1.1.1. Cinsiyet Rollerini.....	3
1.1.2. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Yaratılmasında Medyanın Rolü.....	6
1.2. Toplumsal Cinsiyet ve Kadın.....	12
1.2.1. Toplumsal Cinsiyete Yönelik Kadın Hareketi.....	13
1.2.2. Kadının Temsililiyeti.....	16
2. BÖLÜM: SANATTA KADININ TEMSİLİYETİ.....	20
2.1. Sanatta Kadın Hareketi.....	23
2.1.1. Gösterge Kavramı.....	32
2.2. Göstergeler Üzerinden Kadının Temsililiyeti.....	35
3. BÖLÜM: UYGULAMALAR.....	47
SONUÇ.....	62
KAYNAKÇA	63
TURNİTİN.....	67

GÖRSEL DİZİN

Sayfa No

Görsel 1. Vestel Kurutmalı Çamaşır Makinesi Reklamı, 2013.....	7
Görsel 2. Elektrolüks Elektrikli Süpürge Reklamı, 2013.....	8
Görsel 3. Artema Reklamı, 2017.....	8
Görsel 4. Polo Morelli, Kanun Namına Filminden, 1952.....	9
Görsel 5. Temsilen Dört Dörtlük Kadın.....	9
Görsel 6. Tu marka Ruj Reklamı Afişi, 1980.....	11
Görsel 7. Şoför Nebahat Filmi, 1960.....	18
Görsel 8. Jacopo Robusti Tintoretti, 1560, Suzanna ve Kentin Büyükleri / Susannah and Elders. Paris, Fransa: Louvre Müzesi	21
Görsel 9. Hans Memling, 1485, Kendine Hayranlık / Vatiny. Strasbourg, Fransa: Strasbourg Güzel Sanatlar Müzesi.....	22
Görsel 10. Sandy Orgel, 1972, Havlu Dolabı / Linen Closet. Kaliforniya, ABD: Kaliforniya Sanat Enstitüsü.....	25
Görsel 11. Judy Chicago, 1974-79, Yemek Daveti / The Dinner Party. (Düzenleme), New York, ABD: Brooklyn Müzesi.....	26
Görsel 12. Guerilla Girls, 1989, Kadınların Metropolitan Müzesi'ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir? (Poster). New York, ABD: Whitney Müzesi..	27
Görsel 13. Mary Kelly, 1973-79, Doğum sonrası Belgesi / <i>Post Modern Documents</i> . Santa Monica, ABD: Koleksiyon.....	28
Görsel 14. Mary Kelly, 1973-79, Doğum sonrası Belgesi / <i>Post Modern Documents</i> . Santa Monica, ABD: Koleksiyon.....	28
Görsel 15. Cindy Sherman, 1979, İsimsiz Film Kareleri #84 / <i>Untitled Film Still #84</i>	

(Fotoğraf). Londra, İngiltere: Metro Pictures Galeri.....	29
Görsel 16. Cindy Sherman, 1979, İsimsiz Film Kareleri #92 / Untitled Film Still #92 (Fotoğraf). Londra, İngiltere: Metro Pictures Galeri.....	29
Görsel 17. Cindy Sherman, 1979, İsimsiz Film Kareleri #2 / Untitled Film Still #2 (Fotoğraf). Londra, İngiltere: Serpentine Gallery.....	30
Görsel 18. Marina Abramoviç, 1973, Ritim 10 / Rhythm10 (Performans).....	31
Görsel 19. Tracey Emin, 1998, Yatağım / My Bed (Yerleştirme), Londra, İngiltere: Tate Gallery.....	36
Görsel 20. Tracey Emin, 1998, Yatağım / My Bed (Yerleştirme), Londra, İngiltere: Tate Gallery.....	36
Görsel 21. Kiki Smith, 1992, Masal / Tale (Heykel).....	37
Görsel 22. Ana Mendieta, 1972, Cam Üzerine Beden Baskısı / Glass On Body Imprint (Performans-Fotoğraf).....	38
Görsel 23. Orlan, 1993, Beden Sanatı / <i>Carnal Art</i> (Performans- Fotoğraf).....	39
Görsel 24. Jenny Seville, 1992, Desteklemek / Support.....	40
Görsel 25. Canan Şenol, 2000, Çeşme / Drinking Fountain (Video).....	41
Görsel 26. Shirin Neshat, 1997, Allah'ın Kadınları / Women of God (Fotoğraf).....	42
Görsel 27. Shirin Neshat, 1997, Allah'ın Kadınları / Women of God (Fotoğraf).....	42
Görsel 28. Canan Şenol, 2004, Ayak Sesleri / Sound of Feet (Enstalasyon).....	43
Görsel 29. Canan Şenol, 2004, Ayak Sesleri / Sound of Feet (Enstalasyon).....	43
Görsel 30. Mona Hatoum, 1993, Poşu / Keffieh (Düzenleme), New York, ABD: Modern Sanatlar Müzesi.....	44
Görsel 31. Mona Hatoum, 1993, Poşu / Keffieh (Düzenleme), New York, ABD: Modern Sanatlar Müzesi.....	44
Görsel 32. Mona Hatoum, 1993, Kamu Bahçesi / Jarden Public (Düzenleme).....	45

Görsel 33. Mona Hatoum, 1993, Kamu Bahçesi / Jarden Public (Düzenleme).....	45
Görsel 34. Ona B. , 2010, Cennette Skandal / Türk Lokumu / Scandal İn Paradise / Turkish Delight (Afiş).....	48
Görsel 35. Louise Bourgeois, 1947, Kadın Ev / Femme-Maisen. New York, ABD: Soloman R. Guggenheim Müzesi.....	49
Görsel 36. Sibel Boyacı, 2018. Şeffaf Şehir / Transparent City, Plexiglass, Saç.....	50
Görsel 37. Sibel Boyacı, 2018, Şeffaf Preslenme / Transparent Pressing, Plexiglass, Cam, Saç.....	51
Görsel 38. Sibel Boyacı, 2018, Hastalıkta ve Sağlıkta / Togethernes in Sickness and Healthiness, Tül, Enjektör Uç.....	52
Görsel 39. Sibel Boyacı, 2018, Mendieta'ya Saygı / Respect For Mendieta, Meme Protezleri, Pleksiglas.....	53
Görsel 40. Sandro Botticelli, 1445-1510, Afrodit'in (Venüs'ün) Doğuşu / Birth of Aphrodite, Floransa, Uffizi.....	54
Görsel 41. Sibel Boyacı, 2018, Afrodit / Aphrodite, Meme Protezi, Alçı Döküm.....	55
Görsel 42. Efes Artemisi / Artemis of Efes, 1956, İzmir, Türkiye: Selçuk Müzesi.....	56
Görsel 43. Sibel Boyacı, 2018, Artemis (Fotoğraf). Meme Protezleri.....	57
Görsel 44. Tayeba Begum Lipi, 2015, Millerden Sonra Miller / Miles After Miles....	58
Görsel 45. Sibel Boyacı, 2018, Omurga / Spine (Fotoğraf). Botoks Enjektör Ucu.....	59

1. BÖLÜM: CİNSİYET KAVRAMI

Kadın ve erkeğin biyolojik temelli doğal farklılıkları cinsiyet kavramı ile ifade edilir. Cinsiyet kavramı kadın ve erkek olmak üzere ikili bir sınıflamaya karşılık gelir. Bebekler doğduklarında hatta doğmadan önce sahip oldukları cinsiyet organlarına bakılarak kadın ya da erkek grubuna ait olarak kimliklenir. Yani cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenen demografik bir kategoridir (Dökmen, 2015, s. 19-21). Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre cinsiyet; bireye üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiği ayırt ettiren yaradılış özelliğine denir (www.tdk.gov.tr). Cinsiyet kavramı, biyolojik ve toplumsal olmak üzere iki farklı zeminde incelenir.

1.1.Biyolojik ve Toplumsal Cinsiyet

Cinsiyet, biyolojik özellikleri ifade etmesinin yanı sıra, bireyin doğumundan itibaren toplumsal bir kategori olarak da anlam kazanmaya başlar. Yaşanılan zamana, mekana ve kültüre göre değişiklik gösteren, farklı biyolojik cinsiyetteki insanlardan beklenen norm ve değer yargılarıyla bağlantılı olarak sosyal rol ve davranışların yanında fiziksel görünüşle de bütünleşen toplumsal cinsiyet kavramı, içinde bulunulan kültürde aileyle birlikte başlayan uzun bir sürecin sonunda edinilen özelliklerdir (Topuz ve Erkanlı, 2016, s. 303-304). Diğer bir deyişle toplumun ve kültürün kadın ya da erkek olmaya yani biyolojik cinsiyetine göre yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eder (Dökmen, 2015, s. 20).

Biyolojik olarak cinsiyet ve toplumsal cinsiyet esas olarak birbirinden farklı, aynı zamanda birbiriyle ilişki içindedir. Biyolojik olarak bakıldığında cinsiyet fiziksel/genetik farklılıklara işaret ederken, toplumsal açıdan sosyal ve kültürel olarak kadınlık ve erkeklik durumunu ifade eder. Yani toplumsal, kültürel ve coğrafi farklılıklara göre roller ve sorumluluklar içerir. Toplumsal cinsiyet anlamları biyolojinin dayatması sonucu değil, toplumsal süreçlerin işleyişi ile kurulur. Bir başka deyişle toplumsal cinsiyet bir nesne olmaktan çok bir süreçtir.

Toplumsal cinsiyet, erkek ve kadınlar arasında bedensel ve cinsel farklarının anlamını düzenleyen bir toplumsal örgütlenme, ilişkiler örüntüsüdür, cinsiyet farkları düzenidir, sabit ve değişmez doğal farkları değil kadın ve erkeklerin bedensel farklarının toplumsal anlamlarını inşa eder (Sancar, 2013, s. 179).

Biyolojik cinsiyet doğuştan gelen ve değiştirilemez özellikler iken bedensel farkların toplumsal anlamlarını inşa eden toplumsal cinsiyet sonradan edinilen ve değiştirilebilir özellikler olarak değerlendirilir. Bir başka deyişle toplumsal cinsiyet doğaldır ve dönüşebilir. Ancak bu doğaldışılık doğayla kökten ayrılmaz, tersine belirli bir bağlantısı vardır. Yani genetiği/kromozomları itibarıyla erkek olan birinden çocuk doğurması beklenilmez. Aksine bireyin sahip olduğu biyolojik özellikleri üzerinden ayırım yaratılarak kadın ve erkeğin fiziksel görünüşüyle bütünleştirilir. Yani toplumsal cinsiyet bedensel farkların toplumsal anlamlarını inşa eder.

Linda Nicholson biyolojik cinsiyetin toplumsal cinsiyetten bağımsız ve değişmez bir özellik olmadığını, tersine onun tarafından insan bedeninin toplumsal ilişkiler düzeni içinde anlamlandırılması, yerleştirilmesi ve yönlendirilmesi ile ilgili olduğunu ve onun altında ele alınabileceğini iddia eder. Ayrıca Nicholson’a göre de toplumsal bağlamlar insanların sadece kişiliğini ve davranışlarını belirlemekle kalmaz, bedenin toplumsal anlamlarının ortaya çıkışını da düzenler. Nicholson bu anlamda bedenin cinsiyetini, üzerine farklı elbiselerin asılabileceği bir elbise askısına benzetir. Kişilerin tercihlerine, kimliklerine ve kültürel anlamlara göre elbiseler giyilebileceğini söyler (Aktaran Sancar, 2013, s. 179). Bu bağlamda Sancar, cinsiyetin biyolojik ve toplumsal özellikleri arasındaki ilişkileri ve bireylerin bunları nasıl kabullendiğine ilişkin kuramsal yaklaşımları incelerken biyolojik cinsiyetin ne olduğunu büyük ölçüde sorgulamadan, değişmez kabul edilen toplumsal inşa kuramlarından bahseder. Bu yaklaşımın öncüsü Simon De Beauvoir’ın “Kadın doğulmaz, kadın olunur.” cümlesini bu yaklaşımın özeti niteliğinde değerlendiren Sancar, bu kuramın “yapısalcı” türleri için “biyolojik cinsiyetten toplumsal cinsiyet ortaya çıkıyorsa bunun sebebi iktidarın “maddi” çıkarlarıdır” iddiasında bulunduklarını söyler. (Sancar, 2013, s. 180).

İnsanın kadın ya da erkek olarak dünyaya gelmesi onun yalnızca biyolojik cinsiyetini belirlemez, aynı zamanda toplumun bireylere bu biyolojik cinsiyeti üzerinden bazı cinsiyet rolleri yüklemesiyle kadınlık ve erkeklik olarak toplumsal cinsiyetinin de belirlenmesinde rol oynar. Toplum, kadına ve erkeğe doğumundan itibaren biyolojik cinsiyeti doğrultusunda “kadınlık” ve “erkeklik” olmak üzere bazı roller vererek,

toplumsal cinsiyetlerini de belirlemiş olur. Yüklenen bu cinsiyet rolleri toplumun bireyden beklediği davranış kalıpları olmakla beraber toplumsal değerlilik ya da değersizlik durumunu ortaya koyar. Bu roller aracılığıyla bireylerin toplumda kabul görmesi ve iş bölümünün oluşturulması sağlanır.

1.1.1.Cinsiyet Roller

Cinsiyet rolleri, bedenin biyolojik özelliklerine göre belirlenmekle birlikte toplumsal olarak inşa edilir. Toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenme süreci, toplumsallaştırma veya içselleştirme aracılığıyla gerçekleşir ve bu roller toplumsallaştırma etkenleri olan anne, aile, öğretmen, arkadaş grupları, medya vb. aracılığıyla çocuklara aktarılır. Örneğin toplumsal cinsiyet klişelerine göre erkeğin en önemli rolü ailenin geçimini sağlamakken kadınınki çocuklarını büyütmek ve aile yaşamının devamlılığını sağlamaktır (Connell, 2016, s. 125-126).

Toplumsal cinsiyet rolleri sosyal ortamın vazgeçilemeyen özelliklerinden biridir ve bireyin kimliğini ortaya koyma sürecinde etkilidir. Sosyal ortamda bireylerden cinsiyetleri doğrultusunda ve buna bağlı olarak sosyal ortamın o cinsiyetten beklentisi olan rol modellerine uygun kimlikler geliştirilmesi beklenir. Bu anlamda toplumsal cinsiyet rolleri bireyin zihin ve benlik süreçlerini etkileyen en önemli araçsal semboller bütünüdür. Bu araçsal semboller üzerinde eril söylemin iktidar kurması bu araçları kullananların bu bakışın iktidarına maruz kalmalarına neden olmaktadır (Sankır, 2010, s. 2).

Tarihten doğan toplumsal cinsiyet rolleri ilkel toplumlarda erkek ve kadının biyolojik olarak farklı olması üzerine cinsiyet esaslı iş bölümünü sağlamıştır. Kadının hamileliği ve doğumdan sonra bebek bakma gereği erkeğin dışarı çıkıp avlanması ve eve yemek getirmesi zorunluluğunu doğurduğu üzerine kabuller vardır. Ancak Raewyn Connell, ilkel toplumların, yaşam şekillerine dair arkalarında izler bırakırken (aletler, kemik kalıntıları, ocaklar vb.) toplumsal cinsiyet ilişkilerini belirten herhangi bir ize rastlanmadığını ve bu durumun arkeologlar, sosyobiologlar ve birçok feministin öne sürdüğü bir tahmin olmaktan öteye geçemediğini, bu tahminlerin daha sonraki toplumlarda geçerli olan, cinsiyete dayalı iş bölümünün geriye doğru okunması olarak gördüğünü söyler (Connell, 2016, s. 222-223). Tam olarak tarihte ne zaman ve nasıl şekillendiği belirlenemese de özellikle kapitalist sistemin yükselişe geçmesiyle birlikte sosyal yaşamdaki eril üstünlük giderek daha baskın hale gelmeye başlamıştır. Connell,

temelde kapitalizm ile ataerkilliğin bağlantılı olduğunu söyler. Toplumsal cinsiyete bağlı bölünmelerin kapitalist sistemin temel ve yaşamsal bir özelliği olduğunu ve bu sistemin en temel çıkarının kadını düşük ücretle çalıştırarak kazanç sağlamak olduğunu ekler (Connell, 2016, s. 201). Endüstrileşme ile gelişen şehirlerde aile içi iş bölümü, ev içi ücretsiz olanı kadına ait, kamusal ücretli olanı erkeğe ait olarak belirlese de kadınların üretime ve nakit kazanca katılmaları endüstrileşme dönemi boyunca yoğun bir biçimde sürmüştür.

Aile yapısı karmaşık olsa da temelde iktidar, evli heteroseksüel çiftleri destekler. Çünkü standartlaştırılmış cinsiyet rollerini kontrol altında tutmak daha kolaydır (Connell, 2016, s. 231-232). İktidar, değişen düzendeki ilişkileri toplumsal olarak yeniden üretmektedir. Örneğin, endüstrileşme ile artan kadın istihdamı, erkeğe bağımlı olması ve ev içi işleri gerçekleştirmesi beklenen kadının bu yeni çalışan kadın rolünü, düşük ücret vererek ve yarı zamanlı işlerde çalıştırarak yeniden düzenlemektedir. Böylece aldığı maaşın yetersizliği kadını ikinci bir maaşa mecbur kılarak, erkeğe bağımlı yaşamaya devam etmesini sağlayacaktır. Ayrıca kadının yarı zamanlı işte çalışması ev içi işlerini de yapabilecek zamanı sağlamış olacaktır.

Süreç içinde eşit ücret hakkı kazanan kadınlar, bu sefer de kadın işi (hosteslik, hemşirelik, sekreterlik vb.) ve erkek işi (yöneticilik, mühendislik vb. akıl ve güç gerektiren işler) diye ayrılan işlerde çalışmak zorunda kalır. Yani sistem, kadını yönetim ya da akıl gerektiren önemli işlerden uzak tutarak cinsiyete dayalı bir iş bölümü üzerinden kendini yeniden düzenlemiş olur. Daha iyi bir iş sahibi olmanız için gereken tek nitelik erkek olmaktır, mesajını verir. Öte yandan, modern yaşamda kadının ücretli işlere katılımının artması, kadını ev içi işlerinin yükünden kurtarmaz, aksine bu durum, kadının kamusal alanda çalışıyor olmasından kaynaklı ev içi iş bölümünün yapılmaması, erkeklerin bu sorumluluğu paylaşmaması nedeniyle kadının hayatını daha zor bir hale sokar.

Toplumsal inşa yaklaşımının¹ feminist kuramcıları, iktidarın maddi çıkarları doğrultusunda belirlenen toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenişini farklı değişkenlere

¹ Cinsiyetin biyolojik ve toplumsal özellikleri arasındaki ilişkilere ve bireylerin bunları nasıl kabullendiğine ilişkin kuramsal yaklaşımlardan biri olan toplumsal inşa kuramları, biyolojik olarak cinsiyetin ne olduğunu büyük ölçüde sorgulamadan değişmez ve sessiz kabul eder ve biyolojik cinsiyet - toplumsal cinsiyet ayrımından hareket ederek bu farkların anlamını ve nasıl inşa edildiklerini sorgular (Sancar, 2013, s. 180).

bağlamaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenişini Gayle Rubin, aile kurumuna ve heteroseksüaliteye; Mary O'Brien, kadın doğurganlığına; Carol Gilligan kadınların bakım sorumluluğuna, Nancy Hartsock kadın emeğinin üretimdeki farklı konumlanışına, Nancy Julia Chodorow ise anneliğe bağlar ve bu değişkenleri, cinsiyet rollerini belirleyen nedenler olarak görürler (Sancar, 2013, s. 180). Sonuç olarak, hangi nedenlere bağlı olursa olsun, cinsiyet ayrımcılığı nedeniyle kadınların hayatlarına eril iktidar tarafından belirlenmiş roller verilerek temelde nasıl yaşamaları gerektiğine kadar müdahale edilmektedir. Bu bağlamda, De Beauvoir kadınların “kendi başına varlık” olarak bir yerde tutulmasına karşı kadınların da en az erkekler kadar “kendi için varlık” olduklarını ortaya koymaları gerektiğini ve kadınların kendileri için düzenlenmiş bütün toplumsal rolleri yeniden kurmaları gerektiğini varoluşçu bir anlayışla dile getirir (Demir, 2014, s. 97).

Kadınların trajedisi, onlara atfedilen rolleri bizzat kendilerinin seçmemeleri, bu rollerin onlara dağıtılmalarında yatmaktadır. Dolayısıyla kadınlar, kendilerine dayatılan tüm rolleri reddetmek, revize etmek, yeniden tanımlamak özgürlüğüne sahiptirler. Ne kadın ne de erkek için ‘oluştan’ önce bir ‘öz’ vardır. Mevcut öz kurguları tarihseldir ve kadınlar aleyhine kurulmuştur. Bunların veri alınması durumunda bu trajedi sürecektir (Demir, 2014, s. 98)

Demir’in bahsettiği kadın aleyhine kurulmuş olan ve eril iktidarın amaçlarına hizmet eden toplumsal cinsiyet rolleri sadece kadını ikincilleştirmekle kalmaz, aynı zamanda erkekler için de zorlayıcı ve ötekileştirici bir baskı oluşturur. Hegemonik erkeklik (Genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçülerde dindar, spor dallarının en az birini başarılı olarak yapabilecek düzeyde aktif bedensel performansa sahip erkeklerin temsil ettiği erkeklik) ile iktidar ilişkileri arasında bağ kurulur. Böylece siyah, maço, gey ve orta sınıf erkeklerin ötekileştiğini ve iktidarı hegemonik erkeklerin sürdürdüğü görülür (Sancar, 2013, s. 31). Erkeklik ve kadınlık özelliklerini farklı bağlamlarda yorumlayarak kendi çıkarlarına hizmet etmesini sağlayan eril iktidar, toplumsal cinsiyet rollerinin cinsler arasında olmasından daha öteye götürerek erkeklere de kendi aralarında ayırım yaparak baskı uygular. Böylece kadınlık ve erkeklik ile egemen erkek ve egemen olmayan erkekler arasında da gerilim yaratır.

Toplumsal cinsiyet rollerinin eşitsiz dağılımı ve kadınların tek bir kadınlık rolünde toplanması, bu rollerin dağılımında iktidarı yüzyıllardır elinde tutan egemen erkek çıkarlarına hizmet edildiği düşüncesini doğurmuştur. Sistemin bütün güçlerini elinde tutan eril iktidar bu güçleri kendi çıkarları doğrultusunda kullanmıştır. Medya bu güçlerin

en önde gelenlerinden biridir. Toplumsal cinsiyet rollerinin içselleştirilmesinde büyük rolü olan medya, kadınlık ve erkeklik rollerinin toplumsal olarak inşa edilme sürecinde, topluma gönderilen mesajların eril iktidarın kontrolünde tutulması açısından önemli bir yerde durmaktadır.

1.1.2. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Yaratılmasında Medyanın Rolü

Cinsiyete ilişkin tanımlarımız, geleneklerimiz, inançlarımız ve davranışlarımız kendiliğinden değil, somut iktidar ilişkileri içinde oluşur (Güzel, 2014, s. 189). Lacan'ın 'özne dilin sahibi ve efendisi değil onun sonucudur' sözü tam olarak medyanın kullandığı dil ile iktidarın yaratmaya çalıştığı toplumsal cinsiyet rollerinin içselleştirilmesi ve kadın-erkek kimliklerin oluşturulması durumunu özetler (Sarup, 2004, s. 22). Connell'a göre de medyada kullanılan dil, reklamların büyük bir bölümünü finanse eden ve denetleyen erkek egemen güçler tarafından, cinsiyet rollerinin dağılımlarını eril iktidarın çıkarları doğrultusunda destekler (Görsel 1).

Elektrikli süpürge veya çamaşır makinası gibi aygıtlar hem kadınlar hem de erkekler tarafından çalıştırılabilir. Ama en çok satılan modeller, yalnızca evin tek bir halkı tarafından kullanılacak biçimde tasarlanmıştır ve her ev için yalnızca tek bir sürekli ev işçisini gerektirir. Bu düzenleme, cinsiyete dayalı iş bölümü tarafından sağlanır. Bu yüzden reklamlarda, makineleri çalıştırırken gülümseyen kadınların resimleri kullanılır, gülümseyen erkeklerinki değil (Connell, 2016, s. 158).



Görsel 1. Vestel Kurutmalı Çamaşır Makinası Reklamı, 2013, Erişim:02.09.2017, <https://goo.gl/FhUHtC>

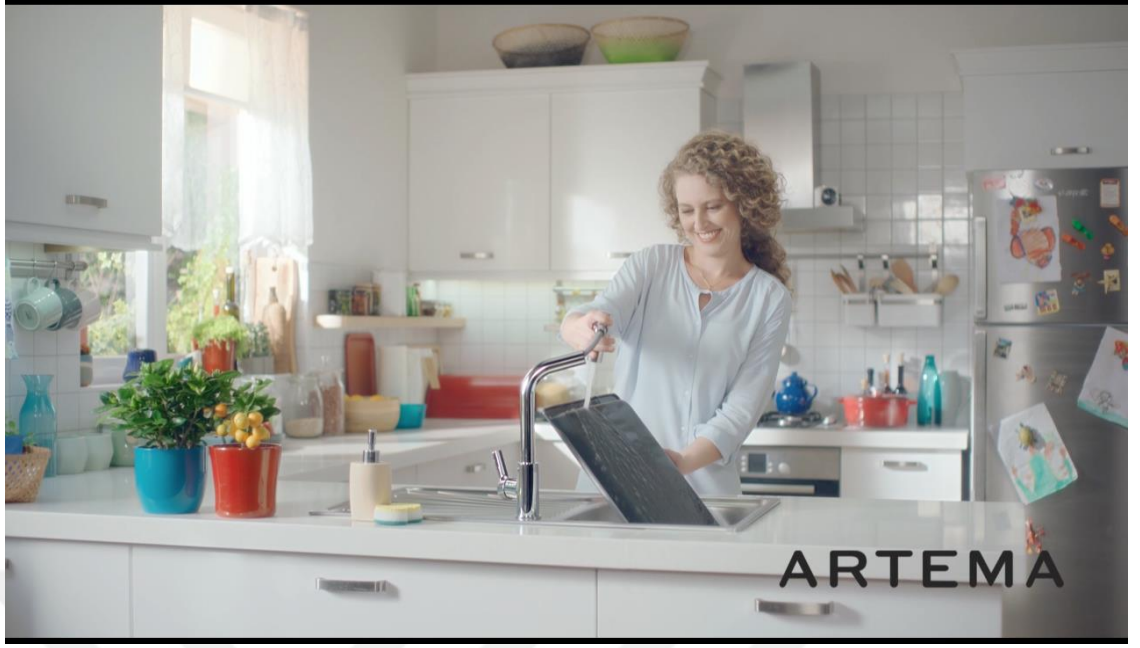
Kitle iletişim araçları bir taraftan kültürü yaratıp yansıtırken diğer taraftan toplumsal cinsiyetin toplumsal tanımını üretmeye ve korumaya yönelik sürekli bir çabanın içindedir. Medyanın ürettiği gerçeklik içindeki kadın ve erkek kimlikleri arasındaki farklılıklar, doğadan gelen farklılıklar değil, sistemin farklılaştırıcı baskısından ileri gelir. Yani kadına ve erkeğe dair kültürel, ekonomik ve politik pratiklerle ilgili her türlü kodlamayı yapar ve bu kodlarla kadın ve erkek temsilleri yaratır.

Bu nedenle kitle iletişim araçları ya da medya, toplumsal cinsiyet analizlerinin yapılabileceği, kadının ve erkeğin toplumsal konumlarının ve geleneksel rollerinin okunabileceği, kadın-erkek arasındaki cinsiyet ayrımcılığının ve eşitsizliğin açık bir şekilde görülebileceği bir ortamdır (Sevim, 2013, s. 41-49). Ayrıca kitle iletişim araçları reklamlar ya da başka yöntemlerle bilinçaltına yerleştirilmiş toplumsal cinsiyet kalıpları nedeniyle kadınlar ve erkekler arasındaki bu derin ayrımın normalmiş gibi algılanmasını sağlar (Görsel 2).



Görsel 2. Electroluks Elektrikli Süpürge Reklamı, 2013, Erişim: 02.09.2017, <https://goo.gl/hH6Cke>

Medyada kadın rolleri ya örnek anne-eş ya da fettan-kötü kadındır. Anne-eş rolündeki kadının ev içindeki eşitsiz iş bölümüne dair sorunları hiçbir şekilde dile getirilmez, aksine kadınlar, durumdan memnun, mutlu aile tablosu içinde gösterilir (Görsel 3).



Görsel 3. Artema Reklam, 2017, Erişim: 13.12.2017, <https://goo.gl/xZey56>



Görsel 4. Pola Morelli, Kanun Namına Filminden, 1952, Erişim: 04.09.201, <https://goo.gl/rwNepK>

Anne ya da eş olmayan kadınlar kötü kadınlar olarak yansıtılır (Görsel 4). Ayrıca medya, modern ev kadını yeni bir şey olarak ifade eder; başarılı iş kadınlarını bakımlı, güzel, iyi, şefkatli vb. gibi kadına ait özellikleri vurgulayacak niteliklerle göstererek, bu meslek sahibi, güçlü kadınlar aynı zamanda iyi bir anne ve eş olarak temsil edilerek ‘dört dörtlük kadın- mükemmel kadın’ imajı yaratılır (Görsel 5).



Görsel 5. Temsilen Dört Dörtlük Kadın, Erişim: 09.09.2017, <https://goo.gl/oqikVH>

Bu mükemmel kadının toplumdaki görünürlüğü neredeyse bir istisna olarak sunarak, böyle bir kadın olabilmek adına, kadına çok fazla sorumluluk yükler, baskı oluşturur ve mutsuzluğa sevk eder (Güzel, 2013, s. 65). Bir başka sorun da bir erkek tarafından şiddete uğrayan kadın ya yine bir başka erkek tarafından kurtarılır ya da şiddeti tetikleyen durumun kadın tarafından yaratıldığına dair imajlar çizilerek şiddeti uygulayan erkek haklı gösterilir. Yani kadın hak ettiği için şiddet görür mesajı verilir. Yine bir başka mesele, medyanın kadını beden, erkeği akıl olarak temsil etmesidir. Erkekler haber, tartışma, yorum vb. içeriği ciddi programlar yaparken, kadınlar magazin, eğlence, yemek programı, güzellik sırları vb. içeriği hafif programlar yaparak erkeklerin önemli ve ciddi şeylerle, kadınların ise önemsiz şeylerle meşgul olduğu görüşünü normalleştirir (Sevim, 2013, s. 52).

Kathy Myers, 1982 yılında Block dergisinde yayınlanan makalesinde² reklam imgeleri ve anlatıları analizi yapar. Myers Tu'nun³ iki parçadan oluşan bir reklamını değerlendirir. İlk fotoğrafta omuzlarının üst tarafı ve başı görünen bir kadın vardır (Görsel 6).



Görsel 6. Tu marka Ruj Reklam Afişi, 1980, Erişim: 06.11.2017, <https://goo.gl/LjkjRs>

Kadın parlak kırmızı bir rujla boyanmış dudaklarının arasında, ucunda anahtar bulunan bir zincir tutmaktadır. Makyajlı gözleri ve vurgulanmış yanakları da ön plandadır. Kadının gövdesi üzerindeki yazıda şöyle der: “Tu. Tek bir söz bile söylemeden nasıl konuşursunuz”. Reklamın ikinci fotoğrafında Tu'nun ürün yelpazesi üzerine bazı metinler ile ruj, oje şişesi ve fırçası ile beraber cinsel telkinler taşıyan büzülmüş ve kırmızı rujlu dudakların küçük fotoğrafları bulunur. Bu fotoğrafların ve metnin (‘benimle evime gelebilirsin’i çağrıştıran) müstehcenliği alt tarafta verilen sözlerle sağlamlaştırılır. “Bütün ihtiyacın Tu” Diğerleri senin bir şey söylemen gerekmeden mesajı alacaklar.

² Kathy Myers ‘Towards a Theory of Consumption: Tu- a Cosmetic Case Study’, The Block Reader in Visual Culture, Londra&New York, 1996.

³ Tu: bir kosmetik markası

“Baştan çıkarıcı bir sen”, “Sen bunları söyleyemeyecek denli utangaç olsan bile... Tam da kafandan geçenleri söyleyen dudak ve tırnak boyaları” (Harris, 2013, s. 233-234).

Bu reklam için Myers, esasen kadının edilgen, konuşmaktan aciz ya da konuşması engellenmiş olarak sunulduğunu söyler ve Tu, imge olarak kadının sessiz var olma durumunu pekiştirme işini görür. Kadınlar güzel olmak suretiyle istediklerini elde edebilirler imajı yaratılır (Harris, 2013, s. 235).

Medyanın kadın ve erkek arasındaki farkları iktidarın çıkarları doğrultusunda vurgulaması, cinsiyetin toplumsal tanımını korumaya yönelik sürekli bir çabanın parçasıdır. Kadının mağdur, zayıf, cinsel nesne, namus simgesi ve erkeğe bağımlı gösterilmesi sadece kadının değil, toplumun da sorunudur. Çünkü ortaya çıkan içerik, içselleştirilmiş toplumsal cinsiyetin dışavurumudur (Sevim, 2013, s. 41-49). Değişen toplum düzeninde kadınlar bu eşitsiz dağılan toplumsal cinsiyet rollerine karşı birleşmiş ve tarih boyunca erkeğin kontrolünde olan kadın temsillerini yeniden üretmek ve gündelik hayattan sanata kadar her alanda kendi temsillerini yaratmak adına uzun soluklu bir mücadele içine girmişlerdir.

1.2. Toplumsal Cinsiyet ve Kadın

Toplumsal cinsiyet rollerinin eşitsiz dağılımı, bunun medya ile içselleştirilmesi ve kültürün içine yerleştirilmesi ile kadının yaşamının her alanını denetim altına alan eril güç, kadını yaşanması zor bir hayatın içine sokar. Toplumsal, kültürel, siyasal, hukuksal vb. her alanda ikincil konumda bulunan kadınlar kendi benliklerini ortaya koyabilmek için büyük bir çaba sarf etmek zorunda kalır (Sankır, 2010, s. 1). Kadınlar, toplumda kadının ikincil konumda bulunmasını, cinsiyet rollerinin baskısını, kadın erkek arasındaki ilişkilerini kadının aleyhine bozulmasını ve eril iktidarın çıkarlarına hizmet etmesini sorunsallaştırarak bu ayrımcılığa karşı kadın mücadelesini toplumun her alanında başlatırlar.

1.2.1.Toplumsal Cinsiyete Yönelik Kadın Hareketi

Toplumsal cinsiyet kavramı, aslında feministlerin 1970’lerde yeni bir anlam yükleyerek, yeniden tanımladıkları bir kavramdır. Feminizmin⁴ ortaya çıkışından itibaren cinsiyet eşitsizliğine karşı mücadele eden kadınların amacı, bu eşitsiz cinsiyet sisteminin doğal, tanrısal, biyolojik kökenli olduğunun reddedilmesi ve kadınlık ile erkekliğin toplumsal iktidar ilişkileri yoluyla kurulduğunun vurgulanmasıdır (Zara, 2013, s. 5-8).

Tarih boyunca kadının nasıl temsil edildiği, iktidarı elinde tutan erkekler tarafından belirlenmiş ve politik güçlerle oluşturulmuş kadın temsilleri kültürdeki hâkim ideolojiyi meşrulaştırmıştır. Sanatçı Marry Kelly “Önceden var olan bir cinsellik yoktur, öznel bir

⁴ Feminizm, Latince’de kadın manasına gelen “femine” kelimesinden türemiştir. Feminizm, kadınların sadece kadın oldukları için karşılaştıkları zorluklar, baskı ve toplumsal dışlanma ilişkisini inceleyen, sınıf, ırk, ulus, din, dil vb. unsurlarda kadınların yaşadığı sorunları ele alan bir bilim alanı olarak değerlendirilmektedir. Feminizm, kamusal ve özel alanda, her türlü siyasal, sosyo-kültürel ve toplumsal eşitliği savunan, kadınların özgürleşmesini ve temel haklarını kazanmalarını hedefleyen bir yaklaşımdır (Taş, 2016, s. 163).

Çoğunlukla bireysel düzeyde kalsa da feminist hareketin kökeni çok daha eskiye dayanmakla birlikte 20.yy başlarında medeni haklar için mücadele eden, kadının her alanda erkeklerle eşit haklara sahip olabilmesi için çeşitli eylemlere girişen birinci dalga feministlerin kazanımları, feminist mücadele açısından oldukça önemlidir. Birinci dalga feministler temel olarak, demokrasinin temel kavramı olan eşitlik ilkesine dayanan ve insani hakların elde edilmesi açısından önemli bir adım atmışlardır. Birinci dünya savaşının etkisiyle hızı kesilen feminist hareket, 60’lı yıllarda yeniden canlanmıştır. Bu dönemde feminist hareket içindeki kadınlar eşitlik mücadelesinin yanı sıra şiddet, cinsellik, kürtaj, taciz gibi meselelere odaklanmışlardır. Özellikle kürtaj ve doğum kontrolünün yasallaşması için yoğun mücadeleler vermiş ve Fransa, İngiltere gibi bazı ülkelerde bu kazanımları 1967 tarihinde elde etmişlerdir (Bek Arat, 2014, s. 56). İkinci dalganın başlamasında ve teorisinde önemli bir etkiye sahip olan Simone de Beavoir , ‘İkinci Cins’ adlı eserinde ‘kadınların kurtuluşu karınlarından başlayacak’ diyerek, doğum kontrolünün kadınların özgürleşmesinde ne denli önemli olduğunun vurgusunu yapmıştır (Taş, 2016, s. 170). Aynı zamanda 60’ların feministleri kendilerinden önceki feministlerin seçme, seçilme, eşit işe eşit ücret gibi hak ve özgürlük için verdiği mücadele ve kazanımların anayasal haklara dönüşmesi için de uğraşmışlar ve mutlak eşitlik için mücadele etmişlerdir. 1970’lerin ortalarından itibaren toplumsal cinsiyet kavramı aracılığıyla, cinsiyet farkının oluşumunu anlamaya ve bu konuya daha fazla odaklanmaya başlayan feminist düşünce, hızlı bir gelişme göstermiştir. Feminizmin cinsiyet rolü ve cinsiyet farklılığı konularına eğilmesi, bu konular hakkında akademik araştırmaların da artmasına olanak sağlamıştır.

kadınlık yoktur... İnşa süreci vardır” diyerek kadınlığın inşasının toplumsal bir süreç olduğunu vurgulamıştır (Antmen, 2012, s. 37).

Bütün bu süreçler, erkek egemenliğini desteklerken, kadını boyun eğme veya direnme seçenekleri arasında bırakır. Boyun eğme seçeneği, ‘ön plana çıkarılmış kadınlık’ olarak adlandırılan, kadınlara yönelik emek piyasası ayrımcılığını, evliliğin ve çocuk bakımının kabul edilmesi gibi kurumsal ve toplumsal çevrelerdeki kabulleri içerir (Cornell, 2016, s. 273). Eril iktidarın dayatmalarına boyun eğme ve yaptırımlarına uyum sağlama, çocuk terbiyesi ve anlayışlı olma gibi özellikler sistemin ‘kadınlık’ olarak tanımladığı erdemlerdir. Bu kadınlığın sürdürülmesi için iktidarın uzun süreli baskısının merkezinde yer alan öteki kadınlık modellerinin, yani bekar, lezbiyen, asi vb. önlenmesi gerekmiştir. Evli ve ev içi işlerde öncelikli sorumluluk alan, ekonomik olarak erkeğe bağımlı ve anne rolündeki kadınları iktidar, kontrol altında tutulabilecek kadınlar olarak görürken, diğer kadınlık modellerini (bekar, lezbiyen, asi vb. kadınları) kötü ve yanlış olarak yansıtmaya çalışır. Bu nedenle bekar kadınların, lezbiyenlerin, işçi kadınların, asilerin vb. kadınların kadınlık deneyimlerinin yeniden inşa edilmesi ve ortaya çıkarılması gerekmektedir. Bu bağlamda, kurumsal ve toplumsal cinsiyet ayrımcılığına ve kadının tarih boyunca görünmez kabul edilmesine tepki olarak ortaya çıkan feminist hareket, ön plana çıkarılmış kadınlığa yani iktidarın amacına hizmet eden kadın temsillerine karşı mücadelede ve bu kadınlık dışındaki tüm azınlıkların kadınlık pratiklerinin ortaya çıkarılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

20.yy. başlarında birinci dalga feminizm, kadın ve erkeğin eşitliği üzerinden hareket ederek, kadın-erkek arasındaki farklılıkları en aza indirmeyi amaçlamıştır. Kadının tüm kurumlardan dışlanmış olması ve cinsiyete dayalı farklılığın kadını doğrudan yeteneksiz konuma taşıması, eşitlik talep eden kadınların erkek gibi davranmalarının kendilerine haklarını ve özgürlüklerini sağlayacağını düşündürmüştür. Ancak kadınların da erkekler gibi yetenekli olabileceğini göstermeye yönelik böyle bir yöntem, cinsiyetçi bakış açısını pekiştirmiştir. Erkek gibi davranmak, konuşmak ve üretmek egemen güç olan erkeklerin kadının nasıl temsil edileceğini yine erkeklerin belirlediği bir düzeni yaratmıştır.

Kadın ve erkeğin eşitliği üzerinden hareket eden birinci dalga feministlerin aksine postmodern feministler (1960 ve sonrası) farklılık zemininden ilerlemişlerdir. Herhangi bir politik kimliği reddeden ikinci dalga feministler, postmodern grup içinde yer

aldıklarını dile getirirler. Yani, bu dönem postmodernist veya postyapısalcı kuramların feminist akım içinde etkili olduğu ve özellikle kadınların deneyimleri ve pratikleri üzerine odaklı bir zihinsel konuma geçildiği görülür (Taş, 2016, s. 172). Postmodern feministlerin toplumsal cinsiyete dair görüşleri ‘nerede toplum varsa orada toplumsal cinsiyet vardır’ varsayımının etrafında şekillenir. Toplumsal cinsiyeti, toplumsal eşitsizliğin meşrulaştırıcısı olarak görmektedirler. Toplumsal cinsiyete dair baskın söylemlerin çözümlenmesi ve yeniden yapılandırılmasına dair çalışan postmodern feministler genellikle toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk, etnisite, cinsellik, milliyetçilik, siyaset, iktisat vb. konuları ele almış ve bu olguları feminist bakış açısıyla değerlendirmişlerdir. Geniş bir alana yayılan feminist çalışmalar, günümüze dek etkisini sürdürmüş ve özellikle 1970’li yıllardan itibaren toplumsal cinsiyet, kimlik, eşitlik-farklılık ve temsiliyet tartışmaları üzerine odaklanmıştır. Farklılık kavramına zamanla ‘çoğulculuk’ kavramı da eşlik etmiştir. Postmodern feministler, bu çoğulculuk kavramını bir adım daha ileriye götürerek sadece cinsler arası değil, bir cinsin kendi içinde de çeşitli farklılıklarının olabileceğini gündeme getirerek kadın ile erkeğin farklılığını ve kadınların da kendi aralarındaki farklılıkları kabul ederek, toplumun tek renk değil, rengârenk olduğunu savunmaktadır (Demir, 2014, s. 114-115). 1980’lerdeki feminist araştırmalarla ilgili olarak Sancar, tek bir kadınlığın olmadığını, kadınlığın sadece pasif bir bağımlılık olarak ele alınamayacağını söyleyerek yaşa, sınıfa, etnik kökene göre değişen farklı kadınlık deneyimlerinin önemine işaret etmektedir (Sancar, 2013, s. 25-26). V. Eudine Barriteau Foster’ın da söylediği gibi, etkileşim içinde bulundukları sınıf, ırk, cinsel kimlik, cinsel eğilim, sosyokültürel çevre, kadınların toplumsal kimlik kazanmalarında zaman ve yer bakımından farklı etkilere bağlı olarak değişir. Yani kadın kimlikleri, genç, yaşlı, hasta, sağlıklı, evli, bekâr, çocuklu, çocuksuz, zengin, fakir, zenci, beyaz vb. şekilde farklılaşır. Bu nedenle Foster, böylesine farklılıkların sabit bir unsura, yani tek bir cinsiyete, tek bir kadınlığa indirgenmesinin doğru olmadığını söyler (Demir, 2014, s. 116). Yani 20.yy’ın ikinci yarısında kadınlar için farklılıkları vurgulamak ve bu farklılık zemininden hareketle yeni temsiliyet alanları inşa etmek daha önemli bir konuma gelmiş ve yeni deneyimlere kapı aralamıştır.

Yüzyıllardır egemenliği elinde tutan erkekler, egemenliklerinin sürdürülmesine hizmet eden kadının temsildeki görünümünü belirlemeye devam etmektedir. Burada önemli olan kadınların süreçle birlikte temsillerinin sabitliğini bozmak adına, cinsiyet ayrımcılığına

son vermek için mücadeleye yaşamın her alanında devam ederek, kendilerinin nasıl temsil edileceğine kendilerinin karar vermeleridir.

1.2.2.Kadının Temsiliyeti

Temsil kavramı, pek çok farklı alanda farklı anlamda kullanılan bir kavramdır. Siyaset bilimi, hukuk, toplum bilim, felsefe ve sanat alanlarında yaygın olarak kullanılmaktadır (Alp, 2013, s. 43). Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre “‘temsil’” kavramı, birinin veya bir topluluğun yerine davranma anlamına gelmektedir (www.tdk.gov.tr). Erol Mutlu'nun tanımına göre temsil; göstergelerin, anlamların yerine geçirilmesi süreci; bir şeyin yerini tutmak, simgesi ya da işareti olmak, onun örneği olarak bulunmak; bir şeyi göstermek, belirgin özellikleriyle yansıtmak; bir şeyin yeniden sunumudur (Mutlu, 2004, s. 278). Yani temsil, temsil ettiği şeyin kendisi değil bir aracıdır. Michael Ryan ve Douglas Kellner'e göre temsiller, içinde bulunulan kültürden alınarak içselleştirilir ve benliğin bir parçası haline alır. Öyleyse bir kültürde egemen olan temsiller, politik bakımdan önemlidir. Kültürel temsiller üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın korunması ve dönüşümü için de oldukça önemlidir (Erdoğan, 2011, s. 15). Bir başka deyişle temsil, temsil edenin ilgi ve menfaatlerine hizmet etmek için yaratılmıştır.

Temsilin belirli bir toplumsal grubu/ötekini bastırmak için bir silah olarak kullanıldığını ve temsilin toplumsal cinsiyet bağlamında ötekileştirilen kadınların ataerkil toplumu yeniden üretmek için ne kadar önemli bir yerde durduğunu özellikle kadınların görmesi gerekmektedir (Harris, 2013, s. 193). Temsiller, toplumsal cinsiyet rollerinin benimsenmesinde ve içselleştirilmesinde önemli bir etkiye sahiptir. Eril iktidarın belirlediği bu temsillerin değiştirilmesi ve kadının kendi temsillerini yeniden yaratmasıyla gerçekleşebilecek bir toplumsal değişim için Linda Nochlin, kadınların evlilik, iş, kitle iletişim araçları, sağlık, eğitim gibi konuların yanı sıra farklı entelektüel ya da akademik disiplinler- tarih, felsefe, sosyoloji, psikoloji, sanat vb.- ile de meşgul olmaları gerektiğini söyler (Aktaran Harris, 2013, s. 115). Böylece kadın, çağdaş toplum içindeki konumunu doğru temsil edebilir.

Lacancı psikanalizden etkilenmiş Fransız feminist düşünür Helen Cixous, cinsiyet ayrımcılığına dair şöyle söyler: “Ataerkil bir toplumda kadın, kimliğinin oluşumu ve fark edilişi bakımından hemen hep ‘Başkası’ olarak temsil edilir.” Cixous bu kimliğe sürekli bir gözdağı verildiği vurgusu yapar. “Böylelikle cinsel ayırım, ayırımın ya da başkalığın ancak bastırıldığında hoş görüldüğü bir iktidar yapısına kapatılır.” (Sarup, 2004, s. 160). Cixous bu cinsel ayırımın bastırılıp kabullenişine ve erkek egemen kadın temsillerine iyi bir örnek olarak “Uyuyan Güzel” masalını örnek verir: “Kadın bir erkek tarafından öpülünceye dek olumsuz bir özelliğe sahip uyuyan bir insan olarak simgelenir, öpücük kadına yaşam verir. Gelgelelim bu öpücük ‘prensın arzusu karşısında kadını doğrudan doğruya ikincil bir konuma düşürmektedir.” (Sarup, 2004, s. 160). Bu nedenle Cixous, kültürün kadın için ayrı, erkek için ayrı düzenlendiğine vurgu yaparak kültürel olanı yeniden biçimlendirmek adına, erkek çıkarlarına hizmet eden yazı biçimlerinin yeniden üretilmesine odaklanır (Sarup, 2004, s. 162).

Laura Mulvey’in 1975 tarihli ‘Görsel Zevk ve Anlatı Sineması’⁵ isimli makalesi ataerkil toplumu ve onun kadınlar üzerindeki baskısını yeniden üretmeye yaradıkları kanaatinde olduğu cinsel arzu ve cinsel rol imgelerini ve anlatılarını, Hollywood filmlerinin nasıl yarattığını analiz ederek sinemanın nasıl hem içeriksel hem de biçimsel olarak eril bakışın hizmetinde olduğunu anlatır. Gelişkin bir temsil sistemi olan sinema, görme biçimlerini ortaya koyar. Ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimi politik bir silah olarak benimsenmiştir (Mulvey, 1975, s. 279). Jonathan Harris egemen kültür biçimlerinden biri olan sinema için heteroseksüel ve erkek merkezli zevk ve arzu temsillerini katı bir biçimde yeniden üreten gelenekler meydana getirdiğini söyler ve Mulvey’in makalesi için şunları ekler:

Mulvey’in görüşü bu geleneksel imge ve anlatıların hem erkeklere hem de kadınların bu imgelere ve anlatılara eril arzu nosyonlarını varsayarak sanki erkekmiş gibi baktıkları müddetçe kadınlara zevk verdiği, böylelikle onların özellikle ‘kadın merkezli’ veya muhtemelen gayri-heteroseksüel olabilecek zevk ve arzuyu yitirdikleri ya da asla deneyimlemedikleri şeklindedir. Mulvey, Hollywood filmlerinin imgeleri ve anlatılarının, erkek dikkati karşısında (ve kadınların da arzuları karşısında) edilgen nesneler olarak kadınlara ‘bakılan olma’ konumunu tahsis ettiğini iddia eder; diğer taraftan tecimsel filmlerde erkeklerin etkin özne olarak imgesi ve anlatısal temsili, erkeklerin ataerkillik

⁵ 1975 yılında Britanya’da Screen dergisinde yayınlandı.

içerisindeki toplumsal rollerini teyit ederek ve bu imge ve temsil hem erkekler hem kadınlar için bir defa daha haz sağlamakla sonuçlanmıştır (Harris, 2013, s.152)

Mulvey, kadınların da bu imge ve anlatıları seyretmekten zevk aldıklarının farkındadır. Ancak kadınların bakmadaki bu zevk biçiminin ne denli yıkıcı olduğunun farkına varmaları gerektiğini söyler. Bu zevk biçimini reddettikten sonraki aşama olarak farklı türde bir zevke dayalı yeni bir film türü yaratmayı görür (Harris, 2013, s. 148-149).

Erotik hazzın nesneleşmiş biçimi kadındır ve kadın bakılmak için varmış gibi yansıtılırken kadını da eril bakış açısıyla bakmaya zorlar. Budd Boetticher kadının sinemadaki yansıtılış biçimi için kadının kendi başına bir önemi olmadığını söyler, önemli olan kadının neyi temsil ettiğidir, yani erkek kahramanda hangi duyguyu uyandırdığıdır (Mulvey, 1975, s. 286).

Sinemada kadın temsilleri, toplumsal cinsiyet rollerini destekleyen mesajlar vermektedir. Genç kadın ya kendinden vazgeçen, fedakârlık yapan örnek anne-eş ya da eş olamamış fettan-kötü kadın olarak temsil edilir. Cinsel hazzın merkezinde yine kadın vardır. Genç kadınlar cinsel açıdan istekli olma, yaşlı kadınlar ise annelik temaları ile işlenir. Pek çok sinema filminde (Şoför Nebahat, Erkek kadın, Erkek Fatma) erkek kılığına giren, erkek gibi davranan kadın karakterler yaratılır (Görsel 7). Kadını güvenilmez, zayıf ve mağdur olarak yansıtan bir bakış açısı karşısında mert, dürüst ve cesur olarak tanımlanan erkeksi özellikler yüklenerek kadının ikincil konumuna yeniden vurgu yapılır (Kaplan, 2003, s. 157).



Görsel 7. Şoför Nebahat Filmi, 1960, Erişim: 18.11.2017, <https://goo.gl/JdZkJk>

Günümüz kadın dergilerinde, kadınların makyaj, güzellik, moda gibi hep ‘kadınca’ konular üzerine düşünmeleri gerektiği, siyasete, ekonomiye kafa yormamaları ve bu konuları erkeklere bırakmaları gerektiği mesajları verilir (Kaplan, 2003, s. 158). Sanayi devrimi sonrası kadınların üretime katılmasına ve ekonomik olarak bağımsızlıklarını kazanmalarına rağmen erkeğe bağımlı bir yapı hala sürmektedir. Siyasal alanda yeri ve etkinliği az, iş yaşamında hem sayıca az hem de belli bir konuma kadar yükselebilen kadınların, kitle iletişim araçları ile toplumdaki bu konumları eril iktidar tarafından sabitlenir ve bu ataerkil anlayışı sürdürecektir temsillerle yansıtılır.

Tarihteki bu cinsiyet ayrımcılığına ve sanat tarihinde kadının- kadın sanatçıların yok sayılmasına ve eril gücün belirlediği kadın temsillerine karşı kadınların kendi temsillerini, özellikle farklılıkları vurgulayarak yeniden üretimleri oldukça önemlidir. Ayrıca kadınların bu farklılık zemininden hareketle, toplumda eril iktidarın belirlediği kadın olmaktan kurtulup kendileri olabilmeleri için yeni temsiliyet alanları inşa etmeleri gerekmektedir. Özellikle sanat alanında yüzyıllarca kendini temsil edemeyen kadınlar, feminist mücadelenin de etkisiyle bir başkaldırı gerçekleştirmişlerdir. Kadın sanatçılar ve kuramcılar gerek kadın mücadelesinde gerekse sanat alanında kullanılan temsillere karşı gelerek ve eleştirisini yaparak yeni yaklaşımlar sunmuşlar ve alternatif arayışlar içine girmişlerdir.

2. BÖLÜM: SANATTA KADININ TEMSİLİYETİ

Kadının görsel dilde, yani medyada, yazın dilinde, özel ve kamusal alanda, iş hayatında, siyasette, kültür ve sanatın her alanında erkekle arasındaki ayrımın pekiştirildiği aşîkardır. Bu bağlamda sanat alanında kadının görmezden gelindiğinin ve cinsiyet ayrımcılığının yapıldığının en somut örneklerinden biri olarak Gombrich'in 'Sanatın Öyküsü' adlı kitabında tek bir kadın sanatçıya yer verilmemesi gösterilebilir (Harris, 2013, s. 53). Jonathan Harris Gombrich'in bu tavrına yönelik şöyle bir açıklama getirir.

Gombrich "uygarlık dediğimiz şey apaçık olmaktan ziyade örtük olan bir değer yargıları ağı olarak yorumlanabilir" itirafını yaparken kastettiği açıkça sanattaki hakiki büyüklüğü tanımının, 'ast' rollerdeki diğer akademisyenlerle karşılaştırıldığında gereğince yetmişmiş, 'uzman' sanat tarihçilerin işi olduğudur. Sanat tarihçisinin bakış açısı ve değerleri, kanonun nesnel gerçekliğine çok sahih biçimde uydukları için itibar edilir ve indirgenemezdir. Gombrich'in beyanı, bu nedenle, sanat tarihinin sanat eserleri kanonunun sorgulanamaz değer ve büyüklüğü temsil ettiği kesinliğine dayanan klasik bir ilmi tarafsızlık savunmasıdır. Büyük sanatın kanonu ve onun hem sanat tarihindeki hem de sanat tarihi tarafından yapılan doğrulaması bu nedenle Batılı liberal-demokratik toplumun insancılığının ayrılmaz parçasıdır (Harris, 2013, s. 53).

Gombrich, kadın sanatçıları sanat tarihine girebilecek kadar 'önemli' işler yapamadıkları ve 'büyük sanatçı' olamadıkları gerekçesi ile sanat tarihinden dışlar.

Sanat alanında 1960'larda başlayan kadın hareketi açısından önemli bir yerde duran Linda Nochlin 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?'⁶ adlı makalesinde kadını pasif konumda yansıtan ya da yok sayan bir tarihten söz ederken 'büyük' erkek sanatçı mitine de meydan okumaktadır.

Sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri ister himaye sistemleri ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplum dışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve biçimlenir (Nochlin, 1971, s. 135).

Nochlin sanat eğitiminin ve üretiminin kurumsal yapılar içinde özel bir takım teknik ve becerilerin öğrenilmesi ve geliştirilmesi ile olabileceğine işaret eder. Tarihe objektif bir bakış açısıyla bakıldığında kadınlar ve erkeklerin eşit şartlarda sanat eğitimi alamadığı,

⁶ Sanat tarihçisi Linda Nochlin'in 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?' adlı makalesi 1971 yılında Artnews dergisinde yayımlanmıştır.

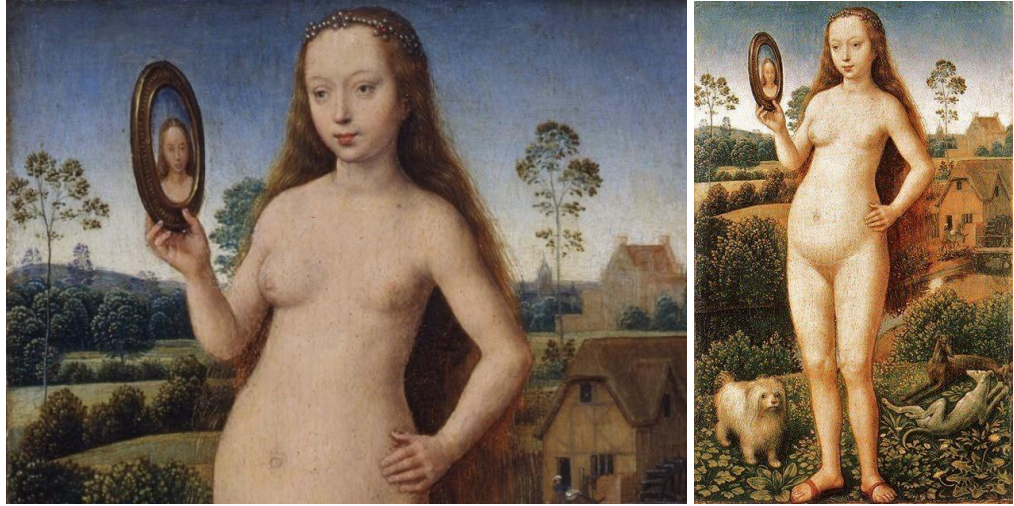
kadınların çıplak model dışında herhangi bir tasvirde gösterilmediğini söyler. Kadının bir grup erkeğin karşısında çıplak durması normal-uygun gösterilirken, bir nesne olarak çıplak bir erkek modelden ve hatta başka bir kadın modelden çalışmasına (19.yy. sonuna kadar) izin verilmez (Nochlin, 1971, s. 133).

“Özellikle Rönesans dönemine ait resimlerde çıplak kadın tasvirleri resmin karşısındaki erkek kahraman için yapılmıştır. Erkekler kadınları seyreder, kadınlarsa seyredilişlerini seyreder” diyen John Berger, Tintoretto’nun ‘Susannah ve Kentin Büyükleri’ isimli çalışmasını (Görsel 8) kadının seyredildiğinin farkında olduğunu gösteren iyi bir örnek olarak sunar (1990, s. 51).



Görsel 8. Jacopo Robusti Tintoretto, 1560, *Suzanna ve Kentin Büyükleri / Susannah and Elders*. Paris, Fransa: Louvre Müzesi. Erişim: 20.11.2017, <https://goo.gl/1Ztkij>

Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme ‘Kendine Hayranlık’ deniliyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu. Oysa aynanın gerçek işlevi çok daha başkaydı. Ayna kadının her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak görüldüğünü anlatmak için konuluyordu resme (Berger, 1990, s. 51).



Görsel 9. Hans Memling, 1485, Kendine Hayranlık / Vanity. Strazburg, Fransa: Strasburg Güzel Sanatlar Müzesi. Erişim: 10.10.2017. <https://goo.gl/TmXSEJ>

Avrupa resim geleneğindeki çıplak kadın tasvirleri kendini seyirlik nesne olarak gören kadın temsilleri ile doludur. Memling'in 'Kendine Hayranlık' çalışması bu çalışmalardan sadece bir tanesidir. Eline ayna verilen kadın, kendini seyirlik-hayranlık duyulacak nesne olarak gördüğünü onaylar niteliktedir. (Görsel 9).

Sanat tarihinde kadınların sadece çıplak ve pasif temsil biçimlerini ve kadın sanatçıların sanat tarihinden dışlanmasını eleştiren birçok kadın sanatçı kendi temsillerini yaratmak ve sanat alanında alternatif pratikler elde etmek adına temsili yeniden üretmişlerdir. Bu süreç içinde postmodernist söylemlerden yararlanan kadın sanatçılar post-yapısalcılık, göstergebilim ve psikanalitik metodolojileri sanat pratiğine taşımışlardır (Antmen, 2012 s. 72). Genel feminist hareketin de etkisiyle başlayan feminist sanat hareketi bu süreçte oldukça etkili bir rol oynamaktadır.

2.1.Sanatta Kadın Hareketi

Sanat alanında kadın hareketi 1960'lı yıllarda kendisinden önceki genel feminist hareketin etkisiyle başlar. Sanatta kadın hareketi; sanat tarihinden dışlanmış kadın sanatçılar olarak ilk başlarda erkek egemen sanat dünyasına girmeyi ya da kabul görmeyi amaç edinirken sonrasında cinsiyetçi sanat tarihini eleştirip yeniden yazmayı hedeflemiştir (Öztürk, 2013, s. 84). Linda Nochlin sanat tarihinin feminist bir bakış açısıyla sorgulanmasında önemli bir yeri olan “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” adlı makalesinde tarihte kadın sanatçıların olmayışının nedeninin düşünüldüğü gibi kadınların erkekler kadar yetenekli olmadığından değil, kadınlara erkekler kadar olanaklar sağlanmadığından kaynaklandığını söyler (Nochlin, 1971, s. 133). Ayrıca kadınların erkekler ile aynı politik, hukuki ve sosyal haklara sahip olmamasının yanı sıra eşit şartlarda sanat eğitimi alamayışlarından ve sanat üretimlerini yapabilseler bile sergileyebilecekleri mekânların bulunmamasından kaynaklı kadın sanatçıların var olmadığından bahseder. ‘Yetenekli’ olmanın koşulunun yine erkek olmaktan geçtiği bir dönemde önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet rollerine göre kadını özel alana sıkıştırmış bir zihniyet elbette kadını doğrudan ‘yeteneksiz’ konuma taşıyacaktır. Noclin’in makalesi başarı elde etmenin (ya da başarısız olmanın) bireysel değil kurumsal- yani kamusal- doğasını gözler önüne serer (Antmen, 2012, s. 135-141).

Albert Boime, 1981 yılında yayınlanan makalesinde, 19.yy. ortalarında Fransa’da yaşamış başarılı bir kadın sanatçı olan Rosa Bonheur’in alışılmışın dışındaki yaşam biçimine yönelik önemli analizler yapmıştır. Bonheur, batı sanatının tarihindeki en büyük hayvan ressamlarından biri olarak ünlenmiştir. Çalışmalarında kullanmak üzere bir erkek ismi seçmemiştir ancak erkek kıyafetleri giyinmiş, üst üste içtiği sigaraları kendisi sarmış ve avlanmaya giderek erkek davranışlarını benimsemiş ve geleneksel erkek ve kadın kimliklerini karıştırdığı ve kaynaştırdığı bir hayat yaşamıştır (Aktaran Harris, 2013, s. 254-255). Bonheur evliğin bir kadını yuttuğunu ve onu kendini ifade etmesine olanak vermeyen bir mağdura dönüştürdüğü kanısındadır. Bonheur’in evliliğe ve diğer kadınlara karşı tutumu, kendi cinsinin hangi eşitsizlikler ve baskılar altında kaldığının farkında olduğuna işaret eder. Onun bu farkındalıkla başa çıkma yöntemi (feminist herhangi bir

politik hareketin ya da ortak anlayışın yokluğunda) eril bakış açısını benimsemek olmuştur. Bu tavrıyla Bonheur temelde kadınların körü körüne itaat etmelerini kişisel bazda reddetmiş olur (Harris, 2013, s. 258).

Sanat alanında feminist hareket, önceleri eşitliği benzerlik üzerinden kuran bu türden bir tavra benzer biçimde sanat tarihinde göz ardı edilmiş-yok sayılmış kadın sanatçıları gün yüzüne çıkartıp, yeteneğin, yaratıcılığın ve zekânın sadece erkeklere ait özellikler olduğu inancını yıkmayı amaçlamakla başlar. Bu amaçla tarihteki kadın sanatçıların hayatlarını ve eserlerini belgeleme yoluna gidilir. Zamanla mücadelelerini güçlendirmek adına feminist sanatçılar birçok grup/komite kurmuş, örgütlenmiş, protestolar gerçekleştirmiş ve birçok önemli sergi düzenlemişlerdir.⁷ Bu sergilerden Judy Chicago ve Mariam Schapiro'nun 1971'de birlikte düzenlediği ve California Sanat Enstitüsü bünyesinde gerçekleştirilen 'Kadın Evi' sergisi en çok dikkat çekenlerdendir (Antmen, 2012, s. 19-20). Schapiro, Chicago ve 21 kadın öğrenci tarafından organize edilen 'Kadın Evi' projesi, bir ev kadınının günlük ev yaşantısını sürrealist bazlı imgeler ve enstalasyon teknikleri kullanılarak yansıtan çalışmalar içerir (İlter, 2006, s. 44-50). Proje kadınların ev içinde yaşadıkları çatışma ve mücadeleleri mekânın kendini sorunsallaştırmasıyla ortaya koymaktadır. Ayrıca bu proje kadın sanatçı yetiştirilmesi açısından da anlamlıdır. Öğrencilerin uygulama yolları, birbirleriyle ve feminist sanatçılarla iş birliği içinde olmalarını sağlayan bu proje kadınların sanatlarına "kadınların kendi hayat deneyimlerinin estetik formu" gibi yeni bir konu kazandırmış ve önemsiz sayılan kadın etkinliklerini sanat üretimine dönüştürmüştür (Antmen, 2012, s. 34). Odaları, banyoları ve dolapları düzenleyen kadın sanatçılar, yaptıkları çalışmalarla eleştirilseler de feminist sanat tarihi açısından çok önemli adımlar atmışlardır.

⁷ İlk kadın sanat örgütü olan Kadın Sanatçılar Devrimde (Women Artists in Revolution: WAR) 1969'da Sanat Emekçileri Koalisyonu'nun (Art Workers Coalition: AWC) bir parçası olarak kurulur. 1970'de Lucy Lippard kadın sanatçıların galeri ve müze sergilerinden neredeyse tamamen dışlanmalarını protesto etmek için Kadın Sanatçılar Geçici Komitesi'ni (Ad Hoc Committee of Women Artists) kurar. 1971'de Sanatta Kadınlar (Women in the Arts) kurulur ve iki yıl sonra yüz dokuz çağdaş kadın sanatçının eserlerini içeren büyük bir sergi düzenlenir. New York Kültür Merkezi'nde düzenlenen sergi 'Kadınlar Kadınları Seçiyor' başlığını taşır. Kadınların sanat üretiminin ve kadın sanatçıların işlerine ilginin çoğalmasının doğurduğu ihtiyaçları karşılamak amacıyla başka örgütler de kurulur. 1971'de New York'da Women's Interart Center açılır; ayrıca kadınlar A.I.R (1972) ve Soho 20 (1973) gibi kooperatif galeriler kurarlar (Antmen, 2012, s. 19-20).



Görsel 10. Sandy Orgel, 1972, Havlu Dolabı / Linen Closet. Kaliforniya, ABD: Kaliforniya Sanat Enstitüsü. Erişim: 01.12.2017, <https://goo.gl/oUJLKc>

Sandy Orgel'in kadınevi projesi kapsamında gerçekleştirdiği çalışması Havlu Dolabı, kapakları açık olarak düzenlediği dolaptan cansız bir mankeni çıkarken gösterir (Görsel 10). Orgel bu çalışması için şunları söyler: “kadınlar için artık dolaptan çıkma zamanı geldi”. Orgel'in bu sözlerinde ikinci dalga feminizmin etkisi hissediliyor (İlter, 2006, s. 44-50).

Birinci kuşak sanatçılar (1960-70) daha çok sanat tarihinden dışlanan kadın sanatçıları keşfetmeye çalışmış, kadın sanatçıların sanat kurumlarında çok az temsil edildiği üzerine vurgu yapmış ve geleneksel kadın yaratıcılığı ürünlerin düşük sanat sayılıp yüksek sanat kategorisine erişemediği konularını gündeme getirmişlerdir (Öztürk, 2013, s. 86). Bu bağlamda Judy Chicago'nun 1973-79 yılları arasında yüzlerce gönüllünün yardımıyla gerçekleştirdiği 'Dinner Party' (Yemek Daveti) isimli anıtsal çalışması, üçgen biçiminde bir masa ile vajina imgesi yaratarak bir taraftan sanat tarihinde görmezden gelinmiş kadın sanatçıların varlığına işaret ederken, diğer taraftan kadın deneyimlerinin sanat eseri sayılmamasının eleştirisini yapar (Öztürk, 2013, s. 86), (Görsel 11).



Görsel 11. Judy Chicago, 1974-79, *Yemek Davet / The Dinner Party* (Düzenleme). New York, ABD: Brooklyn Müzesi. Erişim: 17.10.2017 <https://goo.gl/T3H2WJ>

Üçgen masanın üzerinde tarih ve metodolojideki kadınlara gönderme yapan, 33 temsili yer hazırlayan “Yemek Daveti” bu oturma yerlerinde kadın temsiliyetini geleneksel el sanatları aracılığıyla göstermek istemiştir. Çalışmanın içerisinde kullanılan tabaklarda 999 kadının imzası yer alır. Kullanılan göstergeler, göstergenin anlamını değiştirerek biçime gönderme yapmakta ve ironik bir söylem yaratmaktadır. Kadına ait geçmişten geleceğe uzanan imge olarak her türlü simge kadını temsil edildiği dişilik kavramından uzaklaştırır (Söylemez, 2011, s. 1-10). Böylece eril iktidarın toplumsal cinsiyet çerçevesinde belirlemiş olduğu kadın temsillerine karşı bir duruş sergileyerek, bu temsilleri bir bakıma reddetmiş olur.

Sanat tarihinde kadının yok sayıldığı, sanatta sadece seyirlik nesne olarak temsil edildiği, çıplak resimlerde erkeğe sunulan zevk nesnesi, ‘güzellik’ unsuru olması ve müzelere ancak bu şekilde girebilmesini eleştiren çalışmalar yapan Gerilla Kızlar (Guerilla Girls) grubu 1989’da “Kadınların Metropolitan Müzesi’ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları

Gerekir?’’ adlı poster çalışması ile sanat kurumlarının cinsiyet ayrımcılığını gözler önüne serer (Antmen, 2012, s. 8). Orjinali Louvre Müzesi’nde bulunan ve sanatçı Ingres’e ait ‘‘Grande Odalisque’’ (Büyük Odalık) isimli çıplak kadın figürünün başına goril maskesi takılan çalışmada ‘‘Modern Sanat Bölümündeki sanatçıların %5’i kadın, ancak çıplakların %85’i kadın’’ istatistiğini de vermektedir (Görsel 12).

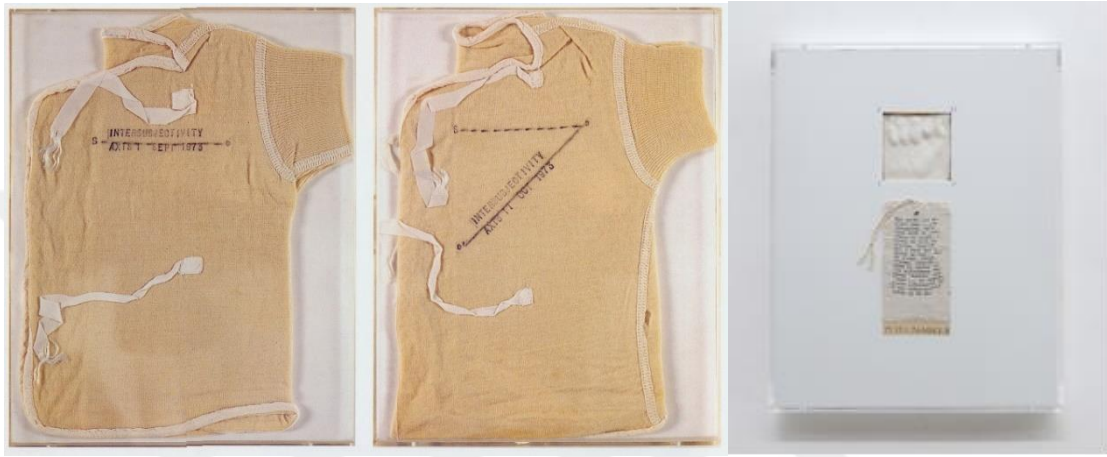


Görsel 12. Guerilla Girls. 1989, *Kadınların Metropolitan Müzesi’ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?* (Poster). New York, ABD: Whitney Müzesi. Erişim: 15.11.2017, <https://goo.gl/r9NLEU>

Müze ve galerilerin çıplak kadın imgelerinin bulunduğu çalışmaların sayısının kadın sanatçıların eserlerinden çok daha fazla olduğu gerçeğini çarpıcı biçimde gözler önüne seren Gerilla Kızlar, kadının sanat dünyasında sadece seyirlik bir nesne ya da seyirci olarak temsil edilmesi durumuna karşı eleştirel bir tavır sergiler.

R.W.Connell sistemin cinsiyete yönelik biçimsel vurgusu için şunları söyler: ‘‘Emziren annenin elbisesinin süsler, fiyonklar, danteller, kurdeleler vb. fonksiyonel olmayan aksesuarlara ihtiyaç duyuluyor. Sonuçta emziren annenin dişiliğinden kimse şüphe duymayacaktır’’ (Connell, 2016, s. 128). Gebelik ve çocuk doğurma eylemi kadının biyolojik cinsiyetine bağlı bir durumken, annelik tanımı içine alınan çocuk bakımının toplumsal cinsiyet rolleri kapsamında anneye yüklenen bir rol olarak gören ve annelik olgusunun kültürel/toplumsal inşa biçimlerini araştıran Mary Kelly’nin, birkaç yıl süren bir araştırma süresince hazırladığı ‘‘Doğum Sonrası Belgesi’’ (Görsel 13-14)) yine bu dönemde toplumsal cinsiyet çerçevesindeki kadın temsillerine karşı eleştirel bir tavır sergileyen çalışmalar arasındadır. Kadınlığın sabitliğini bozmayı amaçlayan bu çalışma

135 parçadan oluşan çocuğuna ve kendisine ait eşyaları-yazıları içerir. Nesneleri metaforik bir anlatımla, anne çocuk olgusunu geleneksel kodlarla, kültürel ve toplumsal bir biçimde sorgular (Alp, 2014, s. 358). Anneliği ve anne çocuk ilişkisine dair deneyimleri ortaya koyan Kelly, anneliği de diğer toplumsal cinsiyet rolleri gibi inşa edilen bir süreç olduğunu vurgular.



Görsel 13-14. Mary Kelly, 1973-79, *Doğum Sonrası Belgesi / Post-Partum Documents*. Santa Monica, ABD: Koleksiyon. Erişim: 05.12.2017, <https://goo.gl/gy5E2L>

Kelly, “annelik kadının yaşadığı bir dişilik deneyimi olmaktan çok dişiliğe ilişkin eril bir düşlemin sonucudur” diyen Kristeva’nın biyolojik olarak kadınsal bir güdüymüş gibi algılanan anneliğin kadına özgü bir duygu olmaktan çok inşa edilen bir süreç olduğunu ortaya koymuştur (Sarup, 2004, s. 180). Çalışmasında yer alan her bir nesnenin simgesel olarak değeri önemsiz de olsa, Kelly yaşadığı deneyimler açısından çok büyük etkiye sahip olduğunu söyleyerek, annelik deneyimini temsil eden bir söylem oluşturmuş ve kadına yönelik yeni bir söylem ve temsiliyet alanı yaratmıştır (Kedik, 2000, s. 36).

Hal Foster, gerçeğin yapısalcı algılanışı için ‘Postmodern sanatın, en azından postyapısalcı duruşunun temel konumudur ve feminist sanatın, en azından psikanalitik duruşunun temel konumu olan öznenin simgesel düzence yönetildiği düşüncesiyle parareldir’ der (Foster, 2017, s. 198). Öznenin simgesel düzence yönetilmesine dair medya/sinemadaki kadın temsillerine karşı eleştirel çalışmalar gerçekleştiren Cindy Sherman, kadına yüklenen klişeleşmiş toplumsal cinsiyet rolleri üzerine eleştiriler

yönelttiği “İsimsiz Film Kareleri” adlı fotoğraf çalışmasında Hollywood filmlerindeki sıradan kadın tiplerini yeniden kurgulayarak fotoğraflarla bir seri oluşturmuştur (Görsel 15-16-17). Ancak bütün bu kadın stereotipleri kadının kadını nasıl gördüğü ile ilgili değil, aksine erkeğin kadını nasıl gördüğü ile ilgilidir. Sergilediği canlandırmalar, elde edilemeyen kadını erkek bakış açısı karşısında ters yüz etmektedir. Pazar ekonomisinin belirlediği kusursuz ve erotik kadın imajını Sherman, deformasyona varan abartıyla yabancılaştırır (Alp, 2014, s. 359). Modelin kendisi olduğu film karelerinin fotoğraflarını da kendisi çeker. Böylece çalışmanın hem öznesi hem nesnesi konumunu alır.



Görsel 15-16. Cindy Sherman, 1979, *İsimsiz Film Kareleri* #84, #92 / *Untitled Film Stills* #84, #92 (Fotoğraf). Londra, İngiltere: Metro Pictures Galeri . Erişim: 06.12.2017, goo.gl/ZDzPPJ

Sherman’ın “İsimsiz Film Kareleri” çalışması pek çok kadınlık temsilini göstermesinin yanı sıra kadınların kimlik çoğulluğuna da vurgu yapmakta ve kadınların tek bir kimlik değil farklı kadın kimliklerine sahip olabileceğini gösterir. Foster, Sherman’ın ‘İsimsiz Film Kareleri no:2’ çalışmasındaki aynaya bakan kadın için ‘fenomenolojik bir içkinlik –kendi kendimi görüyorum- değil, psikolojik bir uzlaşma –olmayı hayal ettiğim kendim değilim- içinde gösterdiğini söyler (Görsel 17).



Görsel 17. Cindy Sherman, 1977, *İsimsiz Film Kareleri #2 / Untitled Film Stills #2* (Fotoğraf). Londra, İngiltere: Serpentine Gallery. Erişim: 06.12.2017, <https://goo.gl/LDGFHo>

Sherman'ın bu çalışması için Foster şunları ekler: Sherman yapmacık genç kadın ile aynaya yansıyan yüzü arasındaki mesafede hayal edilen ile asıl bedeninin birbirine geçmiş imgeleri arasındaki uçurumu, moda ve eğlence sanayinin her gün ve her gece işlettiği kendini (yanlış) tanıma uçurumunu gösterir (Foster, 2017, s. 198).

Eril iktidarın belirlediği temsiller üzerinden yaşamak zorunda bırakılan kadınlar, kamusal ve toplumsal tüm yaşam alanlarında kendi temsillerini yaratırken, sanat tarihi boyunca kadın bedeninin ele alınma biçimlerine karşı kendi bedenlerinin tahakkümü için yine kendi bedenlerini bir sanat alanı ve sanat nesnesi olarak kullanmışlardır. Bir anlamda beden hem estetik hem de protest bir temsilin aracı olmuştur. Beden, sanat pratiğinde canlı, çıplak ve izleyenlerle eş zamanlı bir eylem haline dönüşmüş, çoğu kez sarsıcı, dramatik ve abartılı bir biçimde ele alınmıştır (Alp, 2014, s. 361). Böylece beden sanatçının hem mücadele alanı hem de sanat aracı haline gelmiştir. Feminist sanatçılar, beden-kimlik, beden-şiddet, beden-cinsellik, beden-tabu gibi konuları fotoğraf, video, beden sanatı, performans ve enstalasyonun tüm olanaklarını ve farklı temsil biçimlerini kullanarak kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olduklarını göstermişlerdir (2014, s.362).

1970'lerde yükselişe geçen ve günümüze kadar devam eden performans çalışmalarından en dikkat çekenlerden biri, kendi bedenine öz saldırıda bulunan Marina Abramovic'tir.

Kendi bedeni üzerinde gerçekleştirdiği yaralama karşısında bedeninin ve aklının sınırlarını zorlayan sanatçı, bedenini tanıma ve ona yaklaşma girişimi ile kendi sınırlarını zorlamıştır (Alp, 2014, s. 350). Abramoviç, 1973 yılında gerçekleştirdiği “Rhythm 10” isimli performansında bir dizi bıçağı açık şekilde el parmaklarına hızlı ritimlerle saplayarak ve bu sırada çıkardığı sesleri kaydederek ve sonrasında bu sesleri dinleyerek bu performansı birkaç kez tekrar etmiştir (Görsel 18).



Görsel 18. Marina Abramoviç, 1973, *Ritim 10 / Rhythm 10* (Performans). Erişim: 11.12.2017, <https://goo.gl/19QfPo>

Marina Abramoviç kadın bedenine ilişkin naif, güzel, narin, seyirlik ve dayanıksız vb. yerleşik algıları tersine çevirerek kadın bedenin temsiliyeti üzerinde hakimiyet kuran ve denetleyen eril iktidara karşı başkaldırıda bulunmuştur.

İlk on yıllık süreçte kadınlar ile ilgili, kadın bakış açısıyla yapılan çalışmaların ardından önü açılan kadın sanatçılar yeni ifade olanakları geliştirerek dönüşüme başlamışlardır. 1970’li yıllarda ikinci kuşak feminist sanatçılar cinsiyetin temsili üzerine yoğunlaşmış, ataerkil sistemin erkek merkezli temsiliyet biçimlerine karşı çıkmış ve kadını etkin özne konumuna yerleştirmişlerdir (Öztürk, 2013, s. 86). Eril bakış açısına göre bir eksiklik ve olumsuzluk olarak tanımlanan farklılığın Ursula Vogel’in deyimiyle kadınlar için bir

“güç”, bir “iktidar” kaynağı olduğunun fark edilmesi aynı zamanda modernizmin “sabit” ve “bütünlüklü” özne kavrayışının da sarsılması anlamına gelmiştir (Çaha, 1996, s. 51). Çeşitlilik/çoğulluk ve farklılık söylemlerinin giderek daha yoğun dile getirilmeye başlandığı bu dönem aynı zamanda feminist hareketin postmodernizm söylemine katılmaya başladığı ve toplumsal cinsiyet kategorilerinin yapısöküme uğratıldığı bir dönemdir. Eril iktidarın bakış açısından farklı bir çerçeveden bakmaya başlayan feminist sanatçılar, kadının temsiliyetini, kimliğini, bedenini, cinselliğini yapısöküme uğrattırken gösterge-gösterilen karşıtlığını da sanat pratiğine taşımışlardır. Kadının kimliğine, imgesine dair geleneksel kodları kırıp yeni okuma biçimleri öneren bu sanatçılar yeni temsiliyet alanlarının inşasına yol açmakla kalmamış, aynı zamanda farklı anlatım olanaklarıyla yeni plastik deneyimlere kapı aralamıştır (Kedik, 2000, s. 30).

2.1.1. Gösterge Kavramı

Yapısöküm kavramı, özellikle Fransa ve Amerika’daki post-görüngü bilimci ve post-yapısalcı diye bilinen öncü düşünsel hareketlerin sık kullandığı bir kavramdır (Sarup, 2004, s. 51). Yapısöküm kavramının en dikkate değer düşünürü Jacques Derrida’dır. Derrida’ya göre gösteren doğrudan doğruya gösterilene bağlı değildir. Gösteren ile gösterilen arasında birebir karşılıklı ilişkiler yoktur (Sarup, 2004, s. 52). Başka bir deyişle bir gösterge okunduğunda anlam apaçık ortada değildir, göstergeler yokluğu gösterirler, dolayısıyla bir anlamda anlamları yoktur. Derrida göstergelerin kendilerinden bütünüyle farklı bir şeye göndermede bulunamayacağını söyleyerek gösterenden bağımsız hiçbir gösterilen olamayacağını belirtir (Sarup, 2004, s. 56). Yani gösterge hem nesnel bir öge hem de onun gösterdiği bir düşünceden yola çıkan gösterilendir. Örneğin Judy Chicago’nun ‘Yemek Daveti’ isimli çalışmasında kullanılan her bir gösterge kadınlığa dair anlamlar taşır (Görsel 11). İşlemeli örtüler, porselen tabaklar ve içerisindeki motifler kadını temsil ederken kullanılan her bir gösterge yapısöküme uğratılmıştır. Kullanılan göstergeler, anlamı tersine çevirmeyi amaçlar ve ironik bir söylem yaratarak ‘kadınlık’ a dair kullanılan her bir simge (işlemeler, dikişler, boyama motifler), aslında kadını eril

sistem tarafından tanımlanan ‘kadınlık’ kavramından uzaklaştırmayı amaçlar (Söylemez, 2011, s. 5).

Derrida ikili karşıtlıkların⁸ aralarında ast üst ilişkisi yarattığı yanılsamasını bozmaya ve karşıtlıklar üzerine kurulan tüm yapıları yeniden kurmaya çalışır. Dolayısıyla tam olarak Derrida’nın yapısöküm felsefesiyle feminist sanatçılar bu noktada ortaklaşır (Selvi, 2013, s. 83).

Derrida yapısalcılığın metin ya da dil anlayışından yola çıkarak, ele aldığı kavramlar üzerinden bu araştırma yönteminin tarihsel dayanaklarının ve felsefi arka planının da bütün olarak bir eleştirisini yapmaktadır. Çünkü bu dayanaklar ya da arka plan dikkate alındığında; temelde dilsel olanla ilgili ‘yapısalcılık’, insan merkezciğe ve öznelcilğe karşı saldırgan, tarihteki süreksizlikleri vurgulamakla, ‘değişime kapalı’, gösterge kavramına ve ikili karşıtlıklara bağlı kalmasıyla ‘hiyerarşik’, sözmerkezciğiyle ve genel yasalara ulaşmayı amaçlamakla, ‘akılcı’ bir düşünce hareketi ya da bilimsel bir araştırma yöntemidir. Tam da bu nedenler ile yapısalcılık, biçim ve anlam bakımından erkek egemen yapıyı meşru kılmaktadır. Bu nedenle Derrida, ikili karşıtlıkların ya da yapıların biri etrafında yoğunlaşarak bir tür hiyerarşi yarattığını düşündüğü öncelik yanılsamasını bozmaya ve ikili karşıtlıklar üzerine kurulan tüm yapıları çöktürmeye girişir (Selvi, 2013, s. 82-83).

Yapısalcılığın biçim ve anlam bakımından akılcı ve erkek egemen yapıyı meşru kılması ve feminist kuramcılarının buna yönelik eleştirisi feminist sanatçılar açısından önemlidir. Zira yapısalcılıkta ‘anlam’, dil içinde sabit ve zaman içerisinde niteliğini koruyan, değişime uğramayan bir unsur olarak ele alınmaktadır (Demir, 1997, s. 101). Oysa ki, postmodern söylemlerin de etkisiyle anlamın çoklu ve değişken olması, eril merkezli hiyerarşik düzeni yıkmakta ve gerek yapısöküm, gerekse post-yapısalcılığın dil kuramı üzerine çalışmaları feminist sanata önemli katkılarda bulunmaktadır (Selvi, 2013, s. 83). Feminist sanatçılar yerleşik algıları yapısöküme uğratarak göstergelerden yararlanmışlardır. Böylece kadın sanatçılar eril iktidarın kadınları sınırlamak için kullandığı bütün kodları göstergeler aracılığıyla sorgulamış, yıkmış ve yeniden üretmiştir.

⁸ Yapıçözüm (yapıbozum), metinlerde farkın işleyişini yani anlamın oluşturulma yollarını çözümlemeyi içermektedir. Yöntem iki aşamadan oluşmaktadır: ikili zıtlıkların tersine çevrilmesi ve yerinden oynatma veya birbirinin yerini alma.

Tersine çevirme: Biri egemen diğeri bastırılmış iki kavram arasındaki ilişki ele alınmaktadır. İki terimden konum ve kimliğini diğeri terimi olumsuzlaması sayesinde kuranı egemen, diğeri de tabi terimdir. Bu egemenliğin ve ayrıcalığın ortaya çıkarılması ve değersiz kılınmış terimin değerinin yeniden kazanılması, yapıçözümün ilk aşamasını oluşturmaktadır.

Yerinden oynatma: Bu aşamada, bastırılmış terimin yerinden oynatılarak egemen ve merkezi terimin yerine yerleştirilmesi, onun kişiliğinin ve varlığının zorunlu bir koşulu olduğunun kabul edilmesinin sağlanması işlemi bulunmaktadır. Yerinden oynatma, egemen terimin tabi terime olan bağıllığının ortaya çıkarılması ve görünür hale getirilmesi demektir. Fikir/madde, aynılık/farklılık, söz/yazı, varlık/yokluk, erkek/kadın, zihin/beden, gösteren/gösterilen gibi Batı felsefesinin ikili yapısı içinde olumlu yere sahip olan egemen terim, kendi ayrıcalığını ve varlığını, olumsuzlayarak tanımladığı terime olan bağımlılığını yadsıması sayesinde sağlar. yapıçözümcü bir okuma ise kültürün doğaya, varlığın yokluğa, erkeğin kadına bizzat kendi kimliklerini kurabilmek için bağımlı olduklarının görünür kılınmasını amaçlar (Demir, 2014, s. 103)(Mutman ve Yeğenoğlu, 1992, s. 53-54) .

Gösterge kavramının tarihi eski çağlara kadar uzansa da göstergenin bir iletişim ögesi olarak hayatımıza girmesi, göstergenin toplumsal olarak ortak anlamlar kazanmasından sonra olmuştur. Özellikle sanat eseri ile anlamda bir ilişki kurmak, dikkati anlamı olan her şeye yöneltmektir (Yağmur, 2015, s. 98). Göstergenin temsil etme ve anlam üretme özelliği, sanat yapıtının farklı anlamların okunabileceği bir yapı oluşturur. Göstergeler üzerinden analiz yapılırken çalışmanın hem biçim hem de içerik açısından incelenmesi gerekir. Temelde simgeler de bir göstergedir. Simgeler temsil ettiği şeye benzemek zorunda olmaksızın kullanılabilir. Herhangi bir simgeyi okumak ve anlamlandırmak için o simgenin toplumsal açıdan hangi kodları içerdiği bilgisine ihtiyaç vardır (Soylu, 2017, s. 269). Diğer bir deyişle simgenin gösterge olarak kullanılabilmesi için yorumlayıcının bilgisine ihtiyaç vardır. Bir terazinin anlamsal olarak adaleti simgelediğini bilmeden Yunan Mitolojisindeki Themis'in hangi anlamı taşıdığını bilmek mümkün değildir. Yani göstergeyi oluşturan gösteren (biçim, nesne) ve gösterilen (anlam) arasında kültürel ve tarihsel bir bağ olmalıdır (Batu, 2014, s. 20). Feminist sanatçılar bu bağları kurarken toplumda yerleşik tabuları kullanmışlardır. Kadının eril iktidarın kontrolündeki bütün temsillerine karşı yine toplumda yerleşik durumda bulunan kodları birer gösterge olarak kullanıp bu kodları yıkmaya çalışmışlardır

Feminist sanatçıların kadınsal kimliklerini farklı anlatım dilleri ile görselleştirmeleri feminizmi kategorize etmektedir. Dikkat çekici olan bu kategorik platformda bir grup sanatçının kadını kodlarla yansıtmaları ve estetik düşünce geleneğine eleştiri getirmekle beraber; kadına ait tüm düşünce temsillerini yapı sökümü uğratmaya çalışması olmuştur. Böylece bu sağıduyudaki sanatçılar, alışılmış kadın imgelerini alaşağı etmek için geleneksel kodları, başkaldırının aracı olarak kullanmışlardır (Söylemez, 2011, s. 3).

Böylesi bir başkaldırı kadını edilgen olarak tanımlayan geleneksel kodları kırmaya yönelik olduğu kadar toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında oluşturulan tüm kadın temsillerine yönelik de bir tavidir aynı zamanda. Bu nedenle yerleşik algılara ve tabulara meydan okuyan kadın sanatçıların, eril bakış açısına dayanan her türlü söyleme, kurama, yönetime karşı eleştirel bir tavır sergilemeleri kaçınılmazdır. Yapıbozumun, ikili karşıtlıkları değersel olarak hiyerarşik bir yapıya yerleştiren düşünceyi tersine çeviren, bozan yapısının bilincine varan feminist sanatçılar, toplumsal cinsiyet çerçevesinde belirlenen erkeklik ve kadınlık rollerini eleştirirken, göstergenin sunduğu olanakları kullanarak toplumsal cinsiyet rollerine ve kadının temsiliyetine dair eleştirilerini sanat pratiğine taşıdılar. Özellikle 1970'lerden sonra erkekliği ya da kadınlığı üstün kılmadan farklılığa yönelik vurgu yapan feminist sanatçılar, toplumda 'öteki' olarak konumlandırılan kadının yerini ve eril sistemin belirlediği kadın temsillerini çeşitli göstergeler aracılığıyla bozmayı ve yeniden oluşturmayı amaçlamışlardır.

2.2.Göstergeler Üzerinden Sanatta Kadın Temsiliyeti

Kadın sanatçılar eril sanat tarihinde, sanatın nesnesi olarak yer almış, bireysel çabalar dışında sanatın öznesi olarak varlık gösterememişlerdir. Eril iktidar kadınları kendi menfaatlerine uygun olarak temsil etmiş ve bu temsil yöntemlerini biçimlendirmiştir. Toplumdan topluma değişkenlik gösterse de eril iktidarın belirlediği kadınlığa dair genel kodlar vardır. Bu kodların simgeler, göstergeler ve işaretler yardımıyla içselleştirilmesi sağlanmıştır (Harris, 2013, s. 116). Hizmetkâr, fedakâr, zayıf, mağdur, güzel, zarif, kırılgan, cinsel açıdan istekli vb. birçok özellik kadınlığa atfedilerek toplumsallaştırılmış ve genel kadınlık, annelik, seyirlik bir nesne-arzu nesnesi gibi kodlar oluşturulmuştur. Bu kodlar, kadınları hayatın birçok alanından dışlamış, eve kapatmış, eğitimde ve iş alanlarında geri planda kalmalarına neden olmuştur. Toplum tarafından dayatılan kadınlık rolleri nedeniyle kadınlar siyaset ve ekonomi gibi ‘zekâ’ ve ‘ciddiyet’ gerektiren alanlardan da uzak durmak zorunda bırakılmıştır. Ancak feminist hareketle birlikte erkeklere ait olduğu düşünülen pek çok alandan olduğu gibi, sanat tarihinden de dışlanan kadınlar zamanla bu kodları yıkarak yeniden kurmayı amaçlamışlardır. Uzun soluklu mücadelelerinin ardından kadın sanatçılar, eril iktidarın belirlediği kadın temsillerini yıkmaya başlamış ve kendi temsillerini yaratmak için eril iktidar aracılığıyla kültüre yerleştirilmiş toplumsal cinsiyet kodlarını gösteren gösterilen karşıtlığı üzerinden kullanmışlardır. Böylece toplumsal kodlar, gösterge olarak sanat pratiğine dahil edilmiş ve bu kodlara yüklenen anlamlar eleştirilmiştir. Bir taraftan kadın bedeninin sanat tarihinde cinsel obje-seyirlik nesne olarak yer almasına karşı duran feminist sanatçılar, diğer tarafından kendi bedenlerini sanata dahil etmişlerdir. Politik bir söylem olarak, kendi bedenlerinin kendilerine ait olduğunu söylemeyi amaçlayan feminist sanatçılar, hem kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olduklarını göstermeyi amaçlamış hem de sanat tarihindeki erkek bakış açısıyla oluşturulmuş çıplak kadın temsillerini eleştirmişlerdir. Başka bir başkaldırı aracı olarak Kristeva’nın ‘abject’ kavramından yaralanan kadın sanatçılar, abject nesnelerini de (adet kanaması, cinsel boşalma sıvıları, kusmuk, dışkı, çürüme vb.) gösterge olarak kullanarak iğrenç olanı sanata dâhil etmişlerdir. Böylece ‘abject’i hem kadınların güzel-zarif olduğuna dair algıları yıkmak hem de sistemin kadını dışlamasına yönelik eleştiriler getirmek için kullanmışlardır.

Kişinin kendisiyle özdeşleşmesini istemeyip reddettiği şey olarak ‘abject’, içerden gelen ama kabul edilmek istenmeyen, yok etmek, kurtulmak istenen şeyler anlamındadır. İğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir (Kristeva, 2014, s. 14). Kadın bedeni için abject durumları adet kanaması, cinsel boşalma sıvıları, kusmuk, dışkı, çürüme ve ölüm gösterenleriyle ifade edilir. Hal Foster, bu tarz imgelerin bedeni tersyüz ettiğini, öznenin aşağılandığını ve reddedildiğini akla getirir de bu görüntüler aynı zamanda dışarının içeriye çevrildiğini, öznenin, nesnenin bakışı tarafından istila edildiğini ifade ettiğini söyler. Böylece beden iğrencin de esas mekânı olur (Foster, 2017, s. 199).

Toplumsal söylemlerde, kadının genç, güzel ve kusursuz bir bedene sahip olmasına dair tabuları yıkmaya çalışan feminist sanatçılar, iğrenç olanı, kadın bedenini eril sisteme hizmet eden temsil biçimlerinden kurtarmak için kullanırlar. Kadın bedeni artık iğrenç, itici ve tedirgin edici bir hal almıştır. Tracey Emin, “My Bed” isimli çalışmasında saklanması ve utanılması gereken bir durum olarak algılanan adet kanamasını, adet pedlerini ve tamponlarını galeri ortamında sergileyerek bu tabuyu yıkmaya çalışmıştır (Görsel 19-20).



Görsel 19-20. Tracey Emin, 1998, *Yatağım / My Bed* (Yerleştirme), Londra, İngiltere: Tate Gallery.
Erişim: 19.12.2017, <https://goo.gl/8RjftL>

Tracey Emin kadına ait ve gizlenmesi gereken tüm objeleri birer gösteren olarak kullanmış ve kadın bedenine ait deneyimlerin gizliliğine dair algıları yıkmaya çalışmıştır. Bedene dair algıları tersyüz eden ve beden salgıları ve parçalarını gösteren olarak kullanarak temsiliyet konusuna değinen bir başka sanatçı da Kiki Smith’tir. Sanatçı, sanat ve kadına dair iğrenç kabul edilen yerleşik algılara göre daha estetize edilmiş bir biçimde

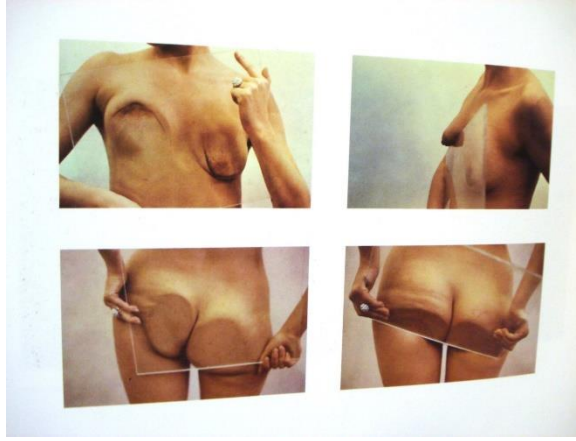
sunarak kadın bedenine ilişkin yerleşik algıları ve tabuları yıkmaya çalışmıştır (Görsel 21).



Görsel 21. Kiki Smith, 1992, *Masal / Tale* (Heykel). Erişim: 25.08.17. goo.gl/7aATPd

Kiki Smith, çürüme, ölüm, vücut parçaları ve sıvıları, beden atığı gibi gündelik hayatta karşılaşamayacağımız nesneler ve durumlar üzerinden çalışır. Kadın bedenine ait estetik algıları yıkmaya çalışırken, abjecti kullanarak duygu alanına müdahale eder. Bedenle barışı sağlarken, ondan gelen her şeyi kabullenir ve kadın bedenine ilişkin yerleşik algılara meydan okur.

Sanatçı Ana Mendieta, gösterge olarak bedenini kullandığı “Glass on Body Imprint” isimli çalışmasında kare plexiglasları vücudunun belli bölgelerine basar ve o bölgelerde deformasyonlar oluşturur (Görsel 22). Sistemin standartlaştırılmış güzellik algısına bir gönderme yapan sanatçı, kadın vücudundaki kalça ve göğüslerin yapısını bozarak, biçimsiz formlara dönüştürür. Vücut parçalarının görüntüsünü bozarak hoş gitmeyen bir durum oluşturan sanatçı, kadın bedeninin estetik formunu bozar. Böylece erotik olarak kodlanan kadın bedeni artık sisteme hizmet eden güzel, çekici ve arzulanır bir biçimde değildir.



Görsel 22. Ana Mendieta, 1972, Cam Üzerine Vücut Baskısı / Glass On Body Imprint (Performans-Fotoğraf), Erişim:22.11.2017, <https://goo.gl/fdzgwi>

Feminist sanatçılar, kadınsılığın gerçek olmadığını, kültürel-toplumsal beklentilerin, giyinme, yürüme ve makyaj yapma gibi yöntemlerle benimsetilmiş davranışlar olduğunu öne sürerek kadınsılığın kültürel yapısını yıkmaya çalışırlar (Alp, 2014, s. 358). Eril iktidarın kadın bedeni üzerinde hâkimiyet kurmasına karşı çıkan feminist sanatçılar, kendi bedenlerinin hem öznesi hem nesnesi olarak bedenleri üzerinde söz sahibi olmuşlardır. İktidarın kadın bedenini baştan çıkarıcı bir nesne olarak sunduğu temsilleri yeniden üretmeye çalışan sanatçılar, sistemin güzellik algısı üzerine de eleştirel çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Eril iktidarın güzellik kavramını yıkmak için bir dizi estetik ameliyat geçirerek yüzünü yeniden biçimlendiren Orlan, kadının meta haline getirilmesi ve ideal güzellik kavramı içerisine sokulmuş kalıba şiddetle karşı çıkmış ve bu eleştiriyi yaparken kendi bedenini gösteren olarak kullanmıştır (Alp, 2014, s. 354). Mitleşmiş güzelliğin temsil ettiği kadın figürlerinin farklı özelliklerini seçen Orlan, Gerome'nin Psyche'sinin gözlerini, Boucher'in Europa'sının dudaklarını, Diana'nın burnunu, Boticelli'nin Venüs'ünün çenesini ve Da Vinci'nin Mona Lisa'sının alnını kendi yüzünde bir araya getirmiştir (Kunak, 2013, s. 1). Elbette ortaya beklenen mükemmel güzellik çıkmamıştır.



Görsel 23. Orlan, 1993, *Beden Sanatı / Carnal Art* (Performans-Fotoğraf). Erişim: 25.08.2017. goo.gl/ivkc2W

‘Carnal Art’ adını verdiği çalışmalarında, bir dizi estetik ameliyat geçiren Orlan, bunu yaparken acı çekmemeyi tercih etmiş ve işlemler sırasında morfin kullanılmasını isteyerek süreç boyunca uyanık kalmıştır (Görsel 23), (Aydın, 2016, s. 36). Kadınların sistemin belirlediği güzellik standartlarına ulaşmak için kullandığı plastik cerrahiyi, Orlan güzellik kavramını yeniden oluşturmak için kullanmıştır. İdeal güzellik kalıplarını yok ederek, kadınları kendi bedenleri üzerindeki hâkimiyetlerini ele almaya davet etmektedir (Akman, 2005, s. 1).

İdeal güzellik anlayışını tersyüz etmeyi amaçlayan bir başka sanatçı da Jenny Saville’dir. Eril iktidarın ince, uzun, güzel, bakımlı ve cinsel obje olarak sunduğu kadın temsillerine bir karşı duruş olarak şişman kadın resimleri yapar. Tüketim toplumunda özendirme amaçlı kullanılan ‘güzel kadın’ imajının afiş ve reklamlarda kullanarak kadını tüketim nesnesi haline getiren kurumlara eleştirel bir tavır sergileyen Saville, deformasyona uğratmış olduğu abartılı derecede şişman kadın bedenlerini, idealleştirilen, seks objesi ve tüketim nesnesi haline getirilen kadın temsillerine karşı başka bir temsil olarak resmeder. Saville’nin sanatı, yeniden üretilmiş kadın bedeni anlamına gelmektedir (Çelebi, 2016, s. 202).



Görsel 24. Jenny Seville, 1992, *Desteklemek / Support*, Erişim: 11.01.2018, <https://goo.gl/nhp6ni>

Saville abartılı bir şekilde şişman bedenleri cisimleştirircesine ruhsuz bir meta halinde resmederken, sanat tarihinde çizilen ideal kadın bedenlerine karşı bir eleştiri de yapar (Görsel 24). İdealleştirilen kadın bedeni temsilleri yerine şişman, ‘çirkin’, rahatsız edici ve çıplak resimleri, erkeğin bir zevk nesnesi olan kadın bedeni imgesini parçalamaktadır.

Ataerkil toplumun kadınları temsil yoluyla ele geçirme isteğini ve kadın bedeninin ‘erotik’ temsillerini yerle bir eden kadın sanatçılar artık kendi bedenlerinin temsillerini kendileri yaratmaktadırlar. Kadın bedenine ilişkin bütün klişe bakış açılarına karşı savaş açan kadın sanatçılardan biri de Canan Şenol’dur. Dünyanın en kapsamlı feminist sergisi olarak değerlendirilen New York Brooklyn Müzesinde 2007 yılında gerçekleştirilen ‘Global Feminizm’ sergisine ‘Çeşme’ adlı video çalışmasıyla katılan Canan Şenol, Sanat tarihinde kadının arzu nesnesi ya da kutsal anne olarak tasvir edilmesine bir eleştiri getirmeyi amaçlar. Sabit bir tekrar olarak damlayan ve çeşme etkisi yaratan görüntüde sadece memeleri vardır. Şenol, süt damlayan meme görüntüsüyle, kadın bedenini arzu nesnesi ya da fedakâr anne olmaktan çıkarmayı amaçlar (Görsel 25) (Aydın, 2016, s. 28).



Görsel 25. Canan Şenol, 2000, *Çeşme / Drinking Fountain* (Video). Erişim: 01.01.2018, <https://goo.gl/LFrRpy>

Şenol'un 'Çeşme' si eril bakış açısıyla üretilmiş aynı isimli çalışmalara, feminist bir bakış açısıyla verilen bir cevap olarak görülür. Yani aynı isimli Marcel Duchamp'ın ve Bruce Nauman'ın çalışmalarına gönderme yapar.

Bakışın nesnesi olan kadın bedenini sanat aracı olarak kullanan kadın sanatçılar, temsilleri yeniden üretilirken bakışı yalnızca görsel olana yöneltmenin yanlış olduğu kanısındaydılar (Antmen, 2012, s. 303). Yapıbozumcu bir yaklaşımla bakıldığında, kadın sanatçılar bedenlerini gösterge olarak kullanırken gösterilenin, anlamda ve eleştiride yatıyor olmasıyla, bedeni cinsellikten ve sistemin temsil biçimlerinden uzaklaştırmayı amaçlamaktadırlar. Bedenlerini sanat pratiğine taşıyan sanatçılar kadın bedeninin temsil ettiği bütün anlamların içini boşaltarak 'çıplak ama cinsel bir nesne olmadan' kadının cinselliğini yeniden yapılandırırlar.

Kadına biçilen değer devletin yönetim biçimlerine göre değişkenlik göstermektedir. İktidarın politik söylemleri ya da dinin gerektirdikleri kadınların yaşam biçimlerini etkilemektedir. Dinin kadın bedeni üzerindeki en belirgin stratejik göstergesi giyinme şeklidir. Kadın, İslami rejimle yönetilen ülkelerin çoğunda siyah çarşaf giyinmek zorundadır. Shirin Neshat İran'da doğmuş ancak sanat eğitimini Kaliforniya'da almış bir sanatçı olarak karşılaştığı değişimin boyutlarını çalışmalarına yansıtmıştır. 1993-97 yılları arasında gerçekleştirdiği 'Allah'ın Kadınları' isimli fotoğraf çalışmalarında Neshat, çoğunlukla kendisini model olarak kullandığı siyah beyaz fotoğrafların içerisine çarşafli kadınları yerleştirmiştir (Aydın, 2016, s. 81-82). Neshat, kadının dinen görünmesinde sakıncası bulunmayan yerleri olan yüzü, elleri ve ayaklarında Arap harfleri ile Farsça yazılara yer vermiştir. Fotoğraf serisindeki bazı fotoğraflarda kadınların eline, yüzüne ya da vücuduna dokunan silahlar vardır (Görsel 26-27). Toplum içinde kadınların

politikleşmesinin ve militarize edilmesinin göstergesi olarak bu silahları ve yazıları kullanan Neshat, kadınların toplumda vücutlarının sınırlı bölgelerini (eller, yüz ve ayaklar) gösterebilmelerini sosyal yaşamdaki kadının varlığı ile özdeşleştirir. Kadınların sosyal alanlarda ancak devletin ve dinin izin verdiği ölçüde var olabilmelerini eleştiren çalışmalarında gösterge olarak yazı ve kadın suretleri kullanan Neshat, kendini baskılar nedeniyle temsil edemeyen kadınları ve iktidarın kadın bedeni üzerindeki baskısını gözler önüne serer.



Görsel 26-27. Shirin Neshat, 1997, *Allah'ın Kadınları / Women of God* (Fotograf). Erişim: 08.01.2018, <https://goo.gl/xqJzHo>

Bir taraftan İslami örtünme pratiği, kadının kamusal alanda görünmez olması ve dikkat çekmemesi prensibine dayanırken diğer taraftan tesettür giyim kadınların kamusal alana çıkabilmesi için tek yol olarak görünmektedir (Yılmaz, 2010, s. 131). Canan Şenol'un Ayak Sesleri adlı yapıtı bu referanslara gönderme yapar. Ayak Sesleri, her bir parçanın saçaklarına örtülü ve örtüsüz kadınlardan toplanmış gerçek saçlar ve küçük ziller eklenmiş 100 adet başörtüsünden oluşmuştur (Görsel 28-29). Açık alanda sergilenen bu başörtüleri, üzerindeki ziller rüzgârla birlikte büyük bir uğultu çıkarır (Aydın, 2016, s.86-87).



Görsel 28-29. Canan Şenol, 2004, *Ayak Sesleri / Sound of Feet* (Enstalasyon). Erişim: 10.01.2017, <https://goo.gl/EmB9UE>

Kadının giyim şekli üzerinden geliştirilen siyasi söylemlere bir eleştiri olarak gerçekleştirdiği ‘Ayak Sesleri’ çalışmasında Şenol, kadın bedeni üzerinden yine eril iktidarın beklentilerini karşılayan kadın temsillerinin de eleştirisini yapmıştır. Gösterge olarak başörtüsü ve gerçek saçlar kullanan Şenol, kadınların giyim tarzının eril iktidarın yönetiminde olmasına ve kadın temsillerinin belirleyicisi olmalarına dair eleştirisini yaparken ister başörtülü ister mini etekli olsun kadınların bedenleri ve giyim tarzları hakkında kararların kadınlara ait olması gerektiği konusuna dikkat çeker (2016, s.86-87).

Kadın sanatçıların yaşadığı coğrafya, temsiliyet konusunu ele alırken, kullandıkları yöntem ve gösterge seçimini etkiler. Bu etki altında çoğu zaman kadın bedeni ve kadın bedenine ait parçalar gösterge olarak farklı biçimlerde sanata dahil olur. İranlı sanatçı Shirin Neshat’ın ve Türk sanatçı Canan Şenol’un ülkelerinin kadınları başörtüsü ile baskı altına alan siyasi durumundan etkilenecek bir gösterge olarak başörtüsünü seçmesinde olduğu gibi, Lübnan’da doğan Mona Hatoum da kadın sorununa doğup büyüdüğü coğrafyadan bakmaya devam etmiştir. Çalışmalarında beden ve bedene ait parçalar (saç, tüy vb.) kullanan sanatçı temsiliyet konusuna, birer gösterge olarak kullandığı bu parçalar aracılığıyla, çoklu anlatım katmanları yaratacak biçimde cinsiyet kavramının yanı sıra kültürel ve politik açıdan da yaklaşmıştır.

Gösterge olarak kullanılan saç, bir yanıyla son derece romantize edilebilen, arzulanabilen güzel bir nesne iken bedenden ayrıldığı anda bir abject nesnesi olarak iğrenç bir şey haline gelebilmektedir. Kadına dair en önemli göstergelerden biri olan saç abject nesnesi

olmaktan çok estetize ederek kullanan sanatçı Mona Hatoum, feminist bir sanatçı olmamasına rağmen bazı çalışmalarında kadın meselesine değinmiştir.



Görsel 30-31. Mona Hatoum, 1993, *Poşu / Keffieh* (Düzenleme). New York, ABD: Modern Sanatlar Müzesi. Erişim: 13.01.2018, <https://goo.gl/fMxUPE>

1993 yılında gerçekleştirdiği Keffieh isimli çalışmasında kültürüne ait bir örtü üzerine saçlarla tel örgü-kafes örgü motifi oluşturan Hatoum, kadın imgesini yaratan saç ve örme eylemlerini gösteren olarak çalışmasına taşır. Böylece coğrafyasına ait bir nesne(örtü) ile kadına ait bir göstereyi birleştirerek, kadının hapsedilişine ve sınırlara karşı eleştirel bir tavır sergiler (Görsel 30-31).



Görsel 32-33. Mona Hatoum, 1993, *Kamu Bahçesi / Jarden Public* (Düzenleme). Erişim: 13.01.2018, <https://goo.gl/H1Lnyk>

Hatoum, kendi topladığı kasık tüylerini, sandalye üzerine üçgen bir biçim oluşturacak şekilde yerleştirdiği ‘Kamu Bahçesi’ adlı çalışmasında gösterge olarak kullanır. Kadınların kamuya ait bir bahçe olamayacağını söylerken kadının toplumdaki haksız ve eşitsiz yerini sorgular (Görsel 32-33). Gösterge olarak kadına ait tüyleri kullanan Hatoum, kadını temsil etmesi için tüyleri üçgen biçiminde sergiler. Kamusal alanda eril iktidarın kadına dair bütün kararları vermesine ve toplumsal alanda kadının yerini belirlemesine eleştirel bir bakış sergiler. Diğer bir taraftan gösterge olarak kullandığı kasık tüylerine bir abject nesnesi olarak bakıldığında, sanatçı iğrenç olanı sanata dahil etmiş olur.

Feminist sanatçıların kendi bedenlerini bir araç olarak kullanmalarının en temel nedenlerinden biri, kadın bedenini egemen sistemin temsil biçimlerinden kurtarmaya çalışmaktır. Ne var ki feminist sanatçıların bu tavrına karşı en büyük eleştiri de yine zamanla feminist kuramcılardan ve sanatçılardan gelmiştir. Nedeni ne olursa olsun herhangi bir şekilde bedenin sunulmasını yanlış bulan eleştirmenler, kadın bedeninin tamamen temsilden kaldırılmasından yana olmuşlar ve bedenin dışında kadına atfedilen diğer göstergelerin eleştirisi üzerinde yoğunlaşmışlardır. Mary Kelly bu konudaki eleştirilerini şöyle dile getirir.

Kadının imgesi bir sanat eserinde kullanıldığında, yani bedenini ya da kişiliği bir gösteren olarak sunulduğunda, çok ciddi bir sorunsal haline gelir. Kendisini bir sanat eserinde şu ya da bu şekilde görülebilir olarak sunan çoğu kadın sanatçı, kadını bakışın nesnesi olarak sunan baskın temsillere meydan okumasını ya da verili bir kendilik olarak kadınlık kavramını sorgulaması için gereken yabancılaşma araçlarını bulamamıştır (Aktaran: Antmen, 2012. S.304).

Feminist sanatçılar, cinsiyetin sanat üretiminde belirleyici bir rol almasını eleştirmiş ve kendi temsillerini yeniden üretebilmek adına sanat pratiğine yeni biçimler ve anlamlar kazandırmışlardır. Bu yeni ifade biçimlerini geliştirirken kullandıkları göstergelerle çoklu anlatım olanağı bulan feminist sanatçılar, kadının artık güzel, kutsal vb. kavramlar dışında sanatın içinde yer almasını başarmışlardır. Kamusal-özel, doğal-kültürel, toplumsal-bireysel gibi kavramları sorgulayan sanatçılar, çoğunlukla kendi bedenlerini kullanarak ya da kendi bedenlerinden yola çıkarak, cinsiyet ve ona eşlik eden fırsat eşitsizliklerini problem olarak ele almış, kadınların ev ve kamusal alanlarda yaşamlarını sınırlandıran

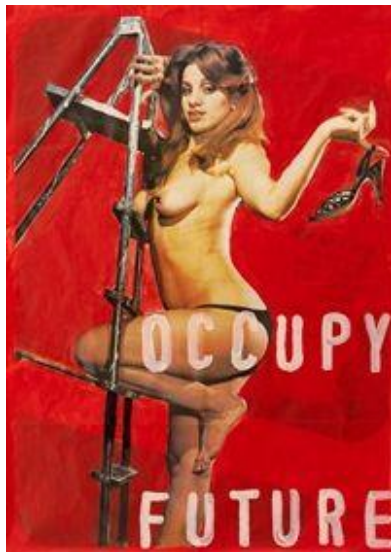
sistemi eleştiren çalışmalar üretmişlerdir. Eril sistemin dayattığı kadın temsillerinin yıkılıp, kendi temsillerinin yeniden üretilmesine katkıda bulunan feminist sanatçılar, sanat alanında yeni ifade olanaklarının araştırmasına devam etmektedirler.



3. BÖLÜM: UYGULAMALAR

Sosyo-ekonomik üretimin temelini oluşturan toplumsal değerlerdir ve bu toplumsal değerler kendiliğinden değil, somut iktidar ilişkileri içinde oluşur (Güzel, 2014, s. 189). Marksizm'in kültürel gösterge biçimlerinin sosyoekonomik üretim biçimlerine bağlı olduğu söylemine karşı Foster, bugün için sanat kuramının herhangi bir sosyoekonomik dönemin ifadesi değil, sosyo-ekonomik çelişkilerin izlerini taşıması ve böylece gösterge kavramı da dâhil olmak üzere tüm kültürel kategorilerin tarihselliğinin eleştirel olarak ele alınması gerektiğini söyler (Foster, 2017, s. 110-111). Bu söylem tam da bugün postmodern feminist sanatçıların göstergeyi kullanım biçimlerini tanımlar. Eril iktidarın kadın bedeni üzerinden oluşturduğu kodları birer gösterge olarak kullanan feminist

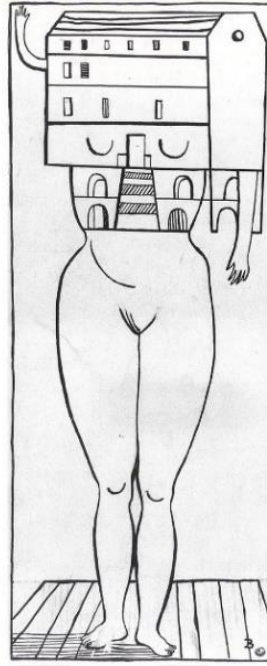
sanatçılar, toplumsal değerlermiş gibi sunulan anlamların içini boşaltır. Benzer bir bakış açısıyla Benjamin Buchloh, “nesnenin metaya dönüşürken uğradığı işlev ayrılığının aynısı gösteren ve gösterilenin parçalanmasında göstergeye uygulanır. Özgün tüketim eyleminin tekrarı ve yeni bir anlamın yüklenmesi, nesneyi özgürlüğüne kavuşturur” der (Foster, 2017, s. 134). Ancak Buchloh, egemen kültürün, toplumun gruplarının belirli gösterilenleri soyutlayıp, daha sonra kültürel söylenler olarak satılan ve tüketilen genel gösterenlere dönüştürdüğünü söyler. Bu duruma açıklayan iyi bir örnek olarak şunları ekler. “1980’lerin başında caddelerdeki özgün bir gerilla ifade biçimi olan grafitinin sanat, müzik ve moda endüstrisinde genel bir pop stili haline gelişini düşünün” (Foster, 2017, s. 134). Buchlog, bu mal etme durumuna karşı aynı yöntemin tersten uygulanışını, yani söylene karşı iyi bir silah olarak bu söyleni de söylenleştirmeyi, yapay bir söylen oluşturmayı önerir (Foster, 2017, s. 134). Bu yeniden kurulan söylen gerçek bir söylenbilim olacaktır. Feminist sanatçı Ona B.’nin sistemin kadını metalaştırdığı afişler üzerine müdahaleler yaparak izleyiciye sunması tam da bu noktada anlam kazanır. Ona B. erotizmin odak noktası Yeşilçam afişleri üzerine iki müdahalede bulunur. Sanatçının bu afişler üzerindeki ilk müdahalesi, afişlerin arka planını birçok çalışmada yoğun olarak kullandığı kıızıla (scarlet) boyamasıdır (Görsel 34). Burada kızıl renk sanatçının vurgusundan başka bir anlam kazanır. Kızıl renk anlamına gelen “scarlet” sözcüğü, Türkçede “namussuz, iffetsiz” anlamına da gelir ve dolayısıyla da filmlerin gerçek anlamına odaklanır.



Görsel 34. Ona B., 2010, Cennette Skandal / Türk Lokumu / Scandal in Paradise / Turkish Delight (Afiş).
Erişim: 01.04.2018, <https://goo.gl/ydZzG9>

İkinci müdahalesi ise kadınlara atfedilen erotik film adları yerine, kadın sorunlarına ve sisteme yönelik eleştirel sloganlar ekleyerek, afişleri politikleştirir ve güncelleştirir. ‘Biz %1’i’, ‘Biz %99’uz’, ‘Geleceği İşgal Et’, ‘Para Güçtür’, ‘Hakikati Bul’, ‘Bizim Günümüz de Gelecek’ vb. gibi kadın ayrımcılığına ve kadın hakları ihlallerine gönderme yapan sloganlar seçer (goo.gl/qy7xAN). Ona B. sistemin normalleştirdiği, kadını cinsel obje olarak sunan afişleri, gösterge olarak kullanarak bu afişlerin içeriğini yapı söküme uğratar ve sistemin söylenini söylenleştirir.

Eril iktidarın kadını, bedeni üzerinden nesneleştirme ve birçok medya kanalıyla bu durumun içselleştirmeye çalışarak kadının toplumdaki temsillerini kendi çıkarlarına hizmet edecek biçimde organize etmesi aşıkardır. Sistemin çıkarlarına hizmet edecek şekilde belirlenen toplumsal cinsiyet rolleri elbette kadının aleyhinedir. Bu cinsiyet rollerinden biri kadının aile içindeki ev işlerini yüklenmesidir. Aile içinde eve hapsolmuş kadınlar, toplumun ihtiyacı olan ev içi emek gücünü üretmektedir. Ancak sistem bu üretime karşılık kadınlara herhangi bir ödeme yapmamaktadır. Çünkü kadınların bu işleri iktisadi bir kategori olarak değil, biyolojik karakterlerinin bir sonucu olarak yaptıkları kabul edilir. Kadın ve ev içi işler toplumsal olarak bütünleştirilerek yuva algısı yaratılır. Bu konuda önemli çalışmalar gerçekleştiren Louise Bourgoes kadınları eve dönüştürür, dolayısıyla evler de kadın formuna dönüşür (Görsel 35).



Görsel 35. Louise Bourgeois, 1947, *Kadın Ev / Femme-Maison*, New York, ABD: Solomon R. Guggenheim Müzesi. Erişim: 30.03.2018, <https://goo.gl/MwpgU4>

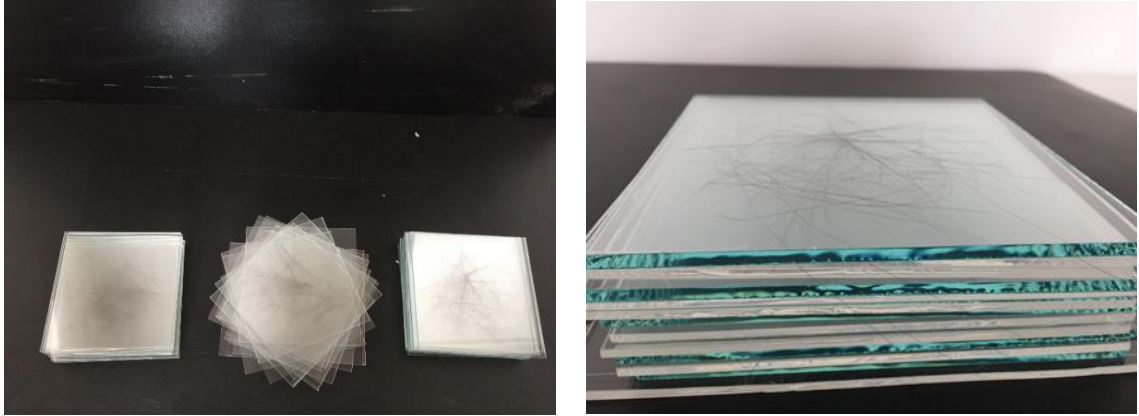
Kadın ve yuva kavramını bütünleştirerek kadının üst kısmını eve çeviren Borgoues, evin kadın için bir yuva olmaktan çok bir kafese dönüştüğü mesajını verir. Borgoues için ‘güven ve aile sıcaklığı’ adı altındaki yuva kavramı, kadının hapsoluşunu temsil etmektedir.

Eril sistemin kadın temsillerine karşı, kendi temsillerini oluşturmak için göstergelerden yararlanan feminist sanatçılar, göstergenin temsil etme ve anlam üretme özelliğini kullanarak çok yönlü ifade olanağına sahip oldular. Borgoues ev ve kadın kavramları aracılığıyla nesne ve beden arasında doğrudan bir temsil ilişkisi kurmuştur (Sağlık, 2014, s. 76). Ancak bugüne ait bir çalışma olarak bakıldığında görsel 36’daki ‘Şeffaf Şehir’ isimli çalışmada ev imgesi dikdörtgen pleksiglaslar aracılığıyla verilmiştir. Kadın ise gösterge olarak kullanılan saçlar aracılığıyla vurgulanmaktadır. Doğrudan bir ilişki kurmak yerine gösterge üzerinden kurulan bir anlam ilişki söz konusudur.



Görsel 36. Sibel Boyacı, 2018, *Şeffaf Şehir / Transparent City*, Pleksiglas, Saç.

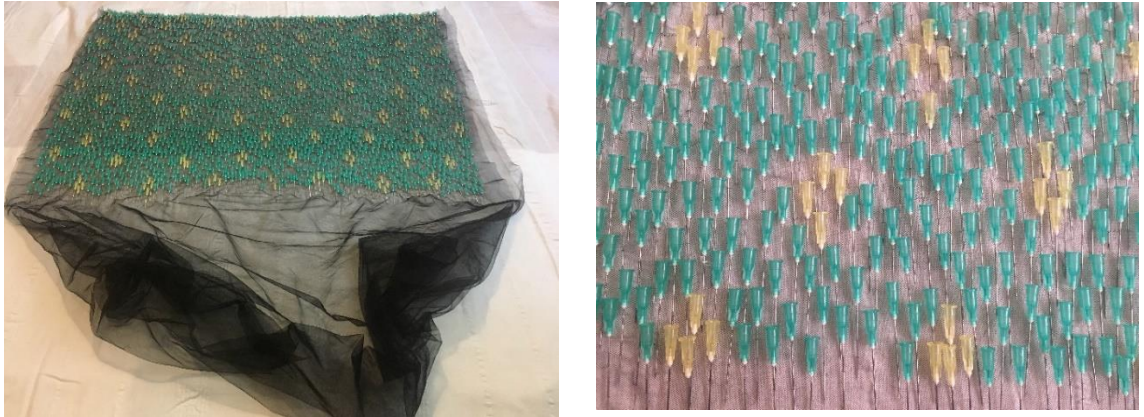
Saçın, kadın kimliğini erkek kimliğinden ayıran bir özelliğe sahip olmasının yanı sıra kadının çekiciliğini artıran bir yönü de vardır, bu nedenle saç kadını simgeleyen güçlü bir gösterendir. Ancak bedenden ayrıldığı zaman bir abject nesnesi olan saç, bu çalışmada estetize edilerek kullanılmıştır. Bu haliyle bedenden ayrılan saç, bir abject nesnesi olmaktan çıkarılmış ve kadının yaşam gücünü temsil etmek üzere göstergeler dünyasında bir nesneye dönüştürülmüştür. Saçı temsil eden bir desen yerine saçla çizilen ve artık saçı temsil etmeyen bir desen olarak ‘Şeffaf Şehir’ adlı çalışma eril iktidarın kadın bedeni üzerinden oluşturduğu kodları yıkmayı amaçlamaktadır. Öte yandan saçın pleksiglaslar arasına sıkıştırılması kadının ev içinde sıkışıp kalmasına vurgu yapmakta ve kadının ev içindeki emeğini değersiz-önemsiz olarak değerlendiren düşünce eleştirilmektedir. Farklı ölçülerde ve farklı desenlerle yükseklikleri farklı olarak kompoze edilen çalışma, kendi içinde dinamik bir etki yaratarak kadınların da kendi içindeki farklılıklarına gönderme yapar.



Görsel 37. Sibel Boyacı, 2018, *Şeffaf Presleme / Transparent Pressing*, Pleksiglas, Cam, Saç.

Aynı soruna benzer bakış açısıyla yaklaşan bir diğer çalışma görsel 37’de yer alan ‘Şeffaf Presleme’ adlı çalışmadır. Bu çalışmada gösterge olarak kullanılan saçlar, saç olmaktan çıkarılarak desen haline getirilmiştir. Camların arasına, üst üste yerleştirilen saçlar buyutlu desenler oluşturmuştur. Üst üste konulan camlar, bir taraftan çalışmaya boyut kazandırırken, diğer taraftan saçların üstüste gelerek oluşturduğu desenlere de derinlik katmaktadır. Sistemin çıkarlarına hizmet eden kadın temsillerinin eleştirisi amaçlanan çalışmada alternatif bir temsil biçimi yaratılmıştır. Üçlü düzenleme şeklinde oluşturulan kompozisyon kadınların farklılığına da vurgu yapar.

Daha önce de belirtildiği gibi temelde iktidar, evli heteroseksüel çiftleri destekler. Çünkü standartlaştırılmış cinsiyet rollerini kontrol altında tutmak daha kolaydır (Connell, 2016, s. 231-232). Bu nedenle evlilik kurumu eril iktidar için önemli bir yerde durur. Ancak evlilik kurumu, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden kadına çok fazla sorumluluk yükler. Temizlik, yemek yapma ve çocuk bakımı gibi bir çok sorumluluk alan kadın, çoğu zaman toplumda kabul görmek ve ötekileştirilmemek adına bu sorumluluklarla yaşamaya mecbur bırakılır.



Görsel 38. Sibel Boyacı, 2018, *Hastalıkta ve Sağlıkta / Togetherness in Sickness and Healthiness*, Tül, Enjektör ucu

Görsel 38’de kadınların evlenirken duvak olarak kullandıkları tülün üzerine hastanelerde kullanılan enjektör ucu iğneler geçirilmiştir. Böylece tülün yumuşak zemini bozularak daha sert ve riskli bir zemin oluşturulmuştur. Toplumsal olarak özendirilmeye çalışılan evlilik, siyah tül ile temsil edilmiştir. İğnelerle evliliğin kadınlar için zorlu bir durum olduğuna vurgu yapan çalışma, iki farklı renkteki yeşil ve sarı iğne uçları ile ikili bir kompozisyon oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Sarı iğne uçları, kadınların nakış yaparken kullandıkları çiçeğe benzeyen desenler şeklinde kompoze edilmiştir. Uzun ve zahmetli bir iş olan nakış deseni, kadın emeğine gönderme yapar. Kadın emeği üzerinden yürütülen evlilik kurumu bir yönüyle kadının ev içindeki emeğini sömürür. Bu anlamda çalışma, kadının ev içindeki emeğinin yok sayılmasının eleştirisini yapar.

Değişen gösterge kullanım biçimlerin sanat alanında yeni kapılar aralaması, kullanılan göstergelerin tersyüz edilmesi, kadının temsiliyeti konusunda gerçekleştirilen sanatsal çalışmalara zenginlik katmıştır. Kadını temsil eden en önemli göstergelerden bir tanesi de göğüsleridir. Sistemin kadınlara dayattığı güzellik modeli; genç, güzel, cinsel açıdan istekli, zarif ve bedeninin belli ölçülerde olmasıdır. Böylesi niteliklere ulaşmak adına estetik operasyonlara başvurmak modanın parçası haline gelmiş ve meme protezleri bu noktada önem kazanmıştır. Kadınlar ‘daha güzel’, ‘daha çekici’ olabilmek için cerrahi operasyonlar geçirerek bedenlerine müdahale ettirmektedirler. Özellikle meme

cerrahisinin yaygınlaştığı böyle bir dönemde, kadınlar ‘daha güzel’ olmak, standart ölçülerde göğüslere sahip olmak adına vücutlarına meme protezi yerleştirilmesine müsaade etmektedirler. Vücutlarında yabancı bir cisim ile yaşayan kadınlar belirli aralıklarla bu protezleri değiştirerek bir seri operasyonlar geçirmektedirler. Kısır bir döngü haline gelen operasyonlar serisi kadını ‘daha güzel’ olma isteği ile operasyonlar arasında sıkıştırır. Görsel 39’da yer alan ‘Mendieta’ya Saygı’ isimli çalışma bu konuya gönderme yapar.



Görsel 39. Sibel Boyacı, 2018, *Mendieta'ya Saygı / Respect for Mendieta*, Meme Protezleri, Pleksiglas,

Gösterge olarak kullanılan ve bir kadının bedeninde yaklaşık 8 yıl kaldıktan sonra çıkartılan meme protezleri kadını temsil eder. İki pleksiglas arasına sıkıştırılmış meme protezleri, kadının sistemin dayatmaları ile operasyonlar arasında sıkışmışlığına gönderme yapar. Ortaya çıkan sistemin dayattığı güzellik biçimi, bir sunum masası şeklinde tasvir edilir. Ancak pleksiglaslar arasında sıkıştırılan protezler deformasyona uğrar ve böylece baştan çıkarıcı olarak gösterilen meme protezleri estetik olmaktan uzaklaştırılır.

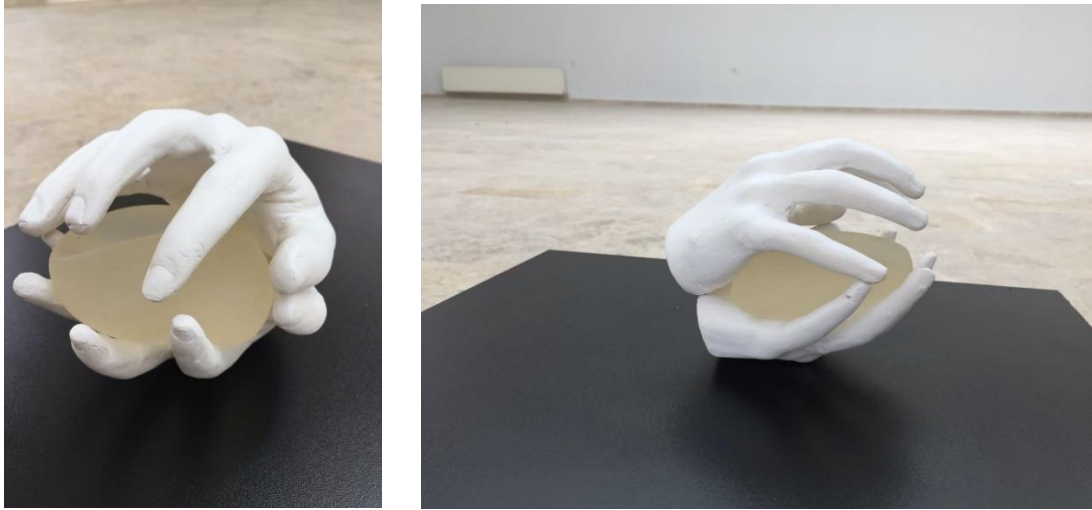
Tarih boyunca ideal kadın güzelliği, dönemin toplumsal değerlerine göre şekillenmiştir. Özellikle mitolojide geçen aşk ve güzellik tanrıçası Afrodit, kendisinden sonra gelen güzel kadın tasvirleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Hesiodos’a göre Afrodit,

Uranos'un Kronos tarafından kesilen erkeklik organının denize atılmasından sonra köpüklerin içinden doğar (Cömert, 2008, s. 58-61). Botticelli'nin resminde Afrodit, istiridyenin içinde güzel ve değerli bir inci gibi tasvir edilirken tarihteki bütün kadın tasvirleri gibi çıplaktır (Görsel 40).



Görsel 40. Sandro Botticelli, 1445-1510, Afrodit'in (Venüs'ün) Doğuşu / Birth of Aphrodite, Floransa, Uffizi, <https://goo.gl/ckmupz>

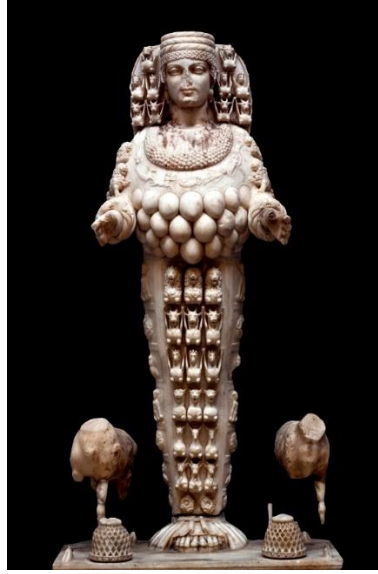
Görsel 41'deki 'Afrodit' isimli çalışma sanat tarihinde yer alan ideal kadın bedeni tasvirlerine karşı bir eleştiri yapmayı amaçlar. Kadın, çıplak bedeni ile değil, meme protezleri ile tasvir edilmiştir. Botticelli'nin, istiridyenin içinden çıkan Afrodit tasvirine gönderme yapan çalışma aynı zamanda ideal güzellik algısının çok değerli bir şeymiş gibi dayatılmasına vurgu yapar. Biçimsel olarak sistemin belirlediği standartlara uygun olmak zorunda olmadan her kadın güzeldir. Güzelliği ve değerliliği bir inci imgesi ile yaratmayı amaçlayan meme protezi, gösterge olarak kullanılır. Bir kadının elinden alınmış el kalıbı, kadının değerliliğini ancak kadının kendisinin yaratabileceği fikrine gönderme yapar.



Görsel 41. Sibel Boyacı, 2018, Afrodite / Aphrodite, meme protezi, alçı döküm

Kadınların kendilerini değerli, önemli ve güzel görmelerinin önemine vurgu yapılan çalışmada, aynı zamanda kadın bedenine ilişkin klişe bakış açılarına karşı da eleştirel bir bakış sergilenir. Kadın bedeninin ‘erotik’ temsilleri yerine kadınların kendilerinin belirlediği temsillerle sanat pratiğine taşındığını gösterir.

Mitolojide geçen kadın tanrıça tasvirlerinden biri olan Efes Artemis’i, kadının çıplaklığı, güzelliği ya da erotikliği dışında farklı vurgular yapar. Doğaya egemenliği, bereketi ve koruyuculuğu simgeleyen tanrıça, M.Ö. 7000 yılından beri çeşitli isimlerle dönüşümler geçiren Kibele’nin türevlerinden biridir. Efes Artemis’i aynı zamanda doğurganlığı ve verimliliği de simgelemektedir (Cömert, 2008, s. 50), (Görsel 42).



Görsel 42. Efes Artemis'i / Artemis of Efes, 1956, İzmir, Türkiye: Selçuk Müzesi, Erişim: 10.04.2018, <https://goo.gl/fytF8>

Kadının ulu tanrıça temsilleri ile sistemin çıkarları çerçevesinde gelişen günümüz kadın temsilleri arasındaki uçurumu vurgulayan bir çalışma olarak görsel 43'deki yer alan 'Artemis' isimli fotoğraf çalışması, eril sistemin yarattığı kadın temsillerinin eleştirisi niteliğindedir. Kadının üretkenliğini ve bereketi simgelemek için gösterge olarak bu çalışmada da meme protezleri kullanılmıştır.



Görsel 43. Sibel Boyacı, 2018, Artemis (Fotoğraf). Meme protezleri

Kadın sanatçılar, kadını temsil eden göstergeleri bazen evrensel bir anlamı olan bazen de kendi kültüründen izler taşıyan nesnelerle ya da her ikisiyle birlikte sanat pratiğine taşırlar. Sanatçının hayatında izler bırakan bir nesne, kimi zaman evrensel bir anlam taşıyabilir. Bangladeş'te doğup büyüyen sanatçı Tayeba Begum Lipi, jiletlerin çocukluğunda kadınların doğumu sırasında kullanıldığını ve bu nedenle zihninde önemli bir yerde kaldığını söyler (Kavrakoğlu, 2017, s. 1). Aynı zamanda bir traş aleti olarak da bildiğimiz jileti, sanatçı çalışmasında erkek egemen kültürün temsili olarak kullanır (Görsel 44). Yaşamında önemli izler bırakan bir objeyi kadına ait bir nesne olan kadın ayakkabısı ile birleştiren Lipi, kadınların sokakta rahat bir şekilde dolaşamadığına, kendini koruyabilmek için bir zırha ihtiyaç duyduğu gerçeğine gönderme yapar.



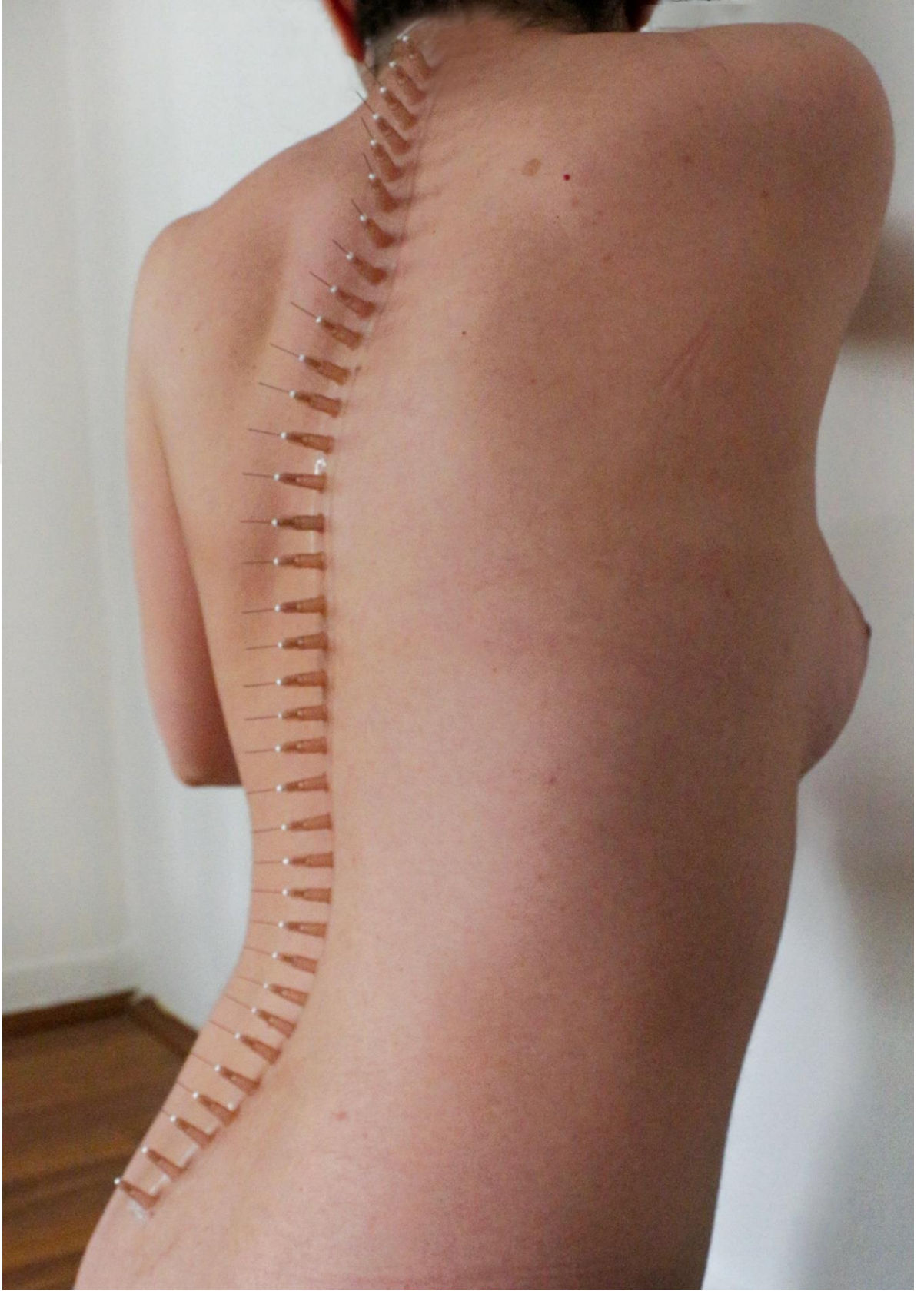
Görsel 44. Tayeba Begum Lipi, 2015, Millerden Sonra Miller / Miles After Miles, Erişim: 05.04.2018, <https://goo.gl/S3ryVX>

Sanatçı Lipi, kadınlar için bir savunma aracı olarak da gördüğü kesici materyal olan jiletlerden yaptığı çalışmasında, kadınların sokakta erkek şiddetine maruz kaldığını göstermek ister.

Sokaklarda ve ev içinde fiziksel ya da cinsel şiddete maruz kaldığı kadar psikolojik şiddete de maruz kalan kadın, iktidarın baskı ve dayatmalarıyla bunu daha fazla hisseder. Kadına nasıl yaşaması gerektiğini söyleyen sistem, bu düşünceye direnen kadınları ötekileştirir ve toplumsal olarak kabul görebilmek için kadını boyun eğme durumunda bırakır. Görsel 45'deki 'Omurga' isimli çalışma, kadının yaşam biçimlerini ve davranışlarını belirleyen eril iktidarı eleştirmeyi amaçlar. Omurga, bir taraftan insanın hareket ve duyu faaliyetlerini gerçekleştiren omuriliği korurken bir taraftan da vücudun dik durmasını sağlar. Görsel 45'deki çalışmada, bir kadının omurga hattı iğnelerle belirginleştirilmiştir. Daha çok kadınların kullandığı ve daha genç görünmek için yapılan botoks uygulaması sırasında kullanılan enjektör uçları eril iktidarı temsil eder. Kadına gençliğin ve güzelliğin güç sayıldığı izlenimi veren iktidar, temelde kadının nasıl hareket etmesi ve nasıl hissetmesi gerektiğini söyler. Psikolojik bir baskı yaratan bu düşünceler çeşitli yöntemlerle kadına dikte edilir ve kadınların bu durumu içselleştirmeleri sağlanır. Kadının bedeni ve hayatı üzerindeki iktidar baskısını eleştirmeyi amaçlayan çalışma,

kadının nasıl yaşaması ve toplumda nasıl temsil edilmesi gerektiğini kendisinin belirlemesi gerektiği fikrini destekler.





Görsel 45. Sibel Boyacı, 2018, Omurga / Spine (Fotoğraf). Botoks enjektör ucu

Linda Nochlin, feminist sanat tarihi için “huzuru kaçırmak, sorun yaratmak ve soru işaretleri oluşturmak için vardır” derken (Aktaran: Antmen, 2012, s. 120), eril bakış açısıyla yazılmış bir sanat tarihini gözler önüne sermek ve cinsiyetin sanat üretiminde nasıl belirleyici olabildiğini sorgulamak için feminist sanatın varlığının önemine vurgu yapar (Harris, 2013, s. 114). Sanat tarihinin eril bakış açısıyla yazılmasında etkili olduğu gibi bugün de baskısını sürdüren eril güç, kadının temsillerini kendi çıkarlarına uygun olarak şekillendirmeye devam eder. Ancak böylesi bir temsili reddeden feminist sanatçılar, kendi temsillerini oluşturmak ve kadınlığı yeniden tanımlamak için sanatın ve felsefenin olanaklarını kullanarak, yeniden üretime katkıda bulunurlar. Sanat pratiğinde kadının temsiliyeti konusu ele alınırken farklı gösterge kullanımı, feminist sanat pratiğinde yeni oluşumlara kaynaklık eder ve kadınların kendi temsillerini oluşturabilecekleri yeni özgürlük alanları yaratır. Feminist sanatçılar bu açılan yeni kapılar aracılığıyla bugün üretimlerine devam edebilmektedirler.

SONUÇ

Toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten temel alarak, kadına ve erkeğe farklı roller yüklediği ve bu roller çerçevesinde kadını toplumsal, kültürel, siyasal, hukuksal vb. her alanda yaşaması güç bir hayatın içine ittiği görülmektedir.

Eril iktidarın yarattığı temsillerin, kadınların aleyhine ve sistemin çıkarlarına hizmet etmesine karşı çıkan kadınlar, bu temsilleri reddetmiş ve yaşamın her alanında kendi temsillerini yaratabilmek adına zorlu bir mücadeleye girişmişlerdir. Bu mücadelenin güçlü bir kolu olarak sanat alanında da güçlerini birleştiren feminist sanatçılar, sistemin yarattığı kadın temsillerine karşı toplumsal cinsiyet rolleri adı altında, kadınlığa dair oluşturulmuş kodları, sanatsal araçlarla yıkmaya ve yeniden oluşturmaya çalışmışlardır. Bu kodların oluşturulmasında önemli etkileri olan simgeleri, göstergeleri ve işaretleri kadınlık kodlarını yıkmak ve eril sistemi eleştirmek için birer silah olarak kullanmışlardır. Özellikle 1960’larda eşitlik talebiyle başlayan feminist sanat disiplini giderek farklılığa ve çoğulculuğa doğru eğilmiş, gelişmiş ve postmodern söylemlere katılarak karmaşıklaşmıştır. Yapisöküm yönteminden faydalanarak sanat üretimlerine yeni ve farklı kapılar aralayan feminist sanatçılar, farklı göstergeler kullanarak ve gösterge kullanım biçimlerini geliştirerek sanat pratiğinde yeni ifade olanakları yaratmışlardır. Gelişen süreçte bedenlerini de birer gösterge olarak kullanan feminist sanatçılar, kadının sanat tarihinde seyirlik bir nesne olarak temsil edilmesini eleştirirken kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olmayı hedeflemişlerdir. Bugün de iktidarı elinde tutmayı başaran eril güç, değişen dönemle birlikte kadın temsillerini de kendi çıkarları doğrultusunda biçimlendirmeye devam etmektedir. Bununla birlikte, feminist sanatçılar da eleştirilerini sanat pratiği üzerinden sürdürmektedirler. Feminist sanatın yükselişe geçmesinden günümüze kadarki süreçte, erkek bakış açısından farklı bir bakış açısıyla ve feminist yaklaşımlarla kadının temsiliyetini göstergeler üzerinden sanat pratiğine taşıyan birçok çalışma ‘Sanatta Kadının Temsiliyeti’ başlığı altında incelenmiştir.

“Uygulamalar” başlığı altında, özellikle göstergeler kullanılarak, kadınların sanatın ve yaşamın her alanında kendi temsillerini oluşturması gerektiği fikrini destekleyen çalışmalar ele alınmıştır. Kadının temsiliyeti konusunun göstergeler aracılığıyla sanat pratiğine taşınırken yeni ifade biçimleri sunduğu gerçeği anlaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Akman, Kubilay. (2005). “Orlan’ın Suretleri”, *İzinsiz Gösteri Online Dergi*, 37, Erişim: 09.01.2018, <https://goo.gl/iZhsus>

Alp, Kafiye Özlem. (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil. *ART-E*, 12, 40-43. Erişim: 10.07.2017, <https://goo.gl/gmnd9V>

Alp, Kafiye Özlem. (2014). Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma. *ART-E*, 14, 338-365. Erişim: 02.12.2017, <https://goo.gl/7CWsLe>

Antmen, Ahu. (2012). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları

Aydın, Hatice Dönmez. (2016). *Feminist Sanatçıların Kadınlara Bıçilen Toplumsal Role Sanatsal Direnme Yöntemleri Açısından Türk ve Yabancı Sanatçıların Karşılaştırılması*. Yüksek lisans tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay.

Batu, Bengü. (2014). Sanat Yapıtı ve Dil Arasındaki Bağlantı. *İdil dergisi*, 3(14). 13-26. Erişim: 14.12.2017, <https://goo.gl/EPswQk>

Bek Arat, Güler. (2014). Sanatta ‘Feminist’ Sorgulamalar. *Kontrast Fotoğraf Dergisi*, Mart-Nisan (40), 56-58. Erişim: 14.02.2017, <https://goo.gl/poF4gQ>

Berger, John. (1990). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Connell, Raewyn W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Cömert, Bedrettin. (2008). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Yayınları

Çelebi, Cansu Erol. (2016). Şiddet Temalı Kadın İmgesinin Çağdaş Sanata Yansımaları. *İdil Dergisi*, 5(19), 193-214. Erişim: 11.01.2018, <https://goo.gl/WQjqGJ>

Demir, Zekiye. (2014). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: Sentez Yayıncılık

Dökmen, Zehra Yaşın. (2015). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Erdoğan, Müge Toker. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinin Sağlanmasında Medya Okuryazarlığının Rolü*. Uzmanlık Tezi, T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Ankara

Foster, Hal. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Harris, Jonathan. (2013). *Yeni Sanat Tarihi – Eleştirel Bir Giriş*. İstanbul: Sel Yayıncılık

Güzel, Ebru. (2013). Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık ve Medyanın Rolü, *Global Media Journal: TR Edition*, 4(8), 191. Erişim: 12.06.2017, <https://goo.gl/AVDo2h>

İlter, İlke. (2006). *Özyaşamsal Sürecin ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois 'da Görsel Anlatı*. Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Kaplan, F. Neşe. (2003). Toplumsal Konumu ve Konumun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi* 2(4), 149-173.

Kedik, Ayşe Sibel. (2000). Başkaldırı Olarak Feminist Sanat ve Temsiliyet Sorunu, *Kadın/Woman*, 15(1), 25-44. Erişim: 28.12.2017, <https://goo.gl/a9fHVp>

Kunak, Göksu. (2013). Hem İç Hem Dış Hem Parça Hem Tekrar, *Skopbülten*, Erişim: 12.01.2018, <https://goo.gl/DHo1Tz>

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

Mutlu, Erol. (2004). *İletişim Sözlüğü* (4. baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

Nochlin, Linda. (2008). Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?. Ahu Antmen (Ed.) *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, (s.119-159). İstanbul: İletişim Yayınları

Öztürk, Yıldız. (2013). Sanatta Feminist Eleştiri, *rh+ artmagazine*, 97, 84-95, Erişim: 23.04.2017, <https://goo.gl/faeVWZ>

Sağlık, Esra. (2014). 1970 Sonrası Görsel Sanatta ‘Kadınlık’a Dair İzlekler. *İdil Dergisi* 3(14), 71-85. <https://goo.gl/Gv9uZS>

Sancar, Serpil. (2013). *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları

Sankır, Hasan. (2010). Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin ‘‘Kadın Sanatçı Kimliği’’ nin Oluşum Sürecine Etkileri. *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar e-Dergisi*. Erişim: 08.05.2014. <https://goo.gl/BxotEP>

Sarup, Madan. (2004). *Post Yapısalcılık ve Postmodernizm*. A. Baki Güçlü (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

Sevim, Fatime. (2013). *Medya Okuryazarlığı, Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Medyada Temsili* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, İstanbul.

Soylu, Rasim. (2017). Sanatta ve Kültürde Öpme Ritüelinin Göstergebilim Açısından İncelenmesi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. 16(60), 269-287.

Taş, Gün. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Dergipark*, 3(5), 163-173, Erişim: 29.03.2017, <https://goo.gl/uWa5U3>

Topuz, S. K. – Erkanlı, H. (2016), Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın ve Erkeğe Atfedilen Anlamların Metafor Yöntemiyle Analizi, *Alternatif Politika*, 8(2), 303-306. Erişim: 12.01.2018, <https://goo.gl/iMUaFj>

Yağmur, Önder. (2015). Minimal Sanatı Gösterge Bilimsel Anlamlandırma: Richard Serra “Circuit II”. *The Journal of Academic Social Science*. 9, 98-103. Erişim: 12.12.17, <https://goo.gl/Ms2kXu>

Yılmaz, Pınar Üner. Canan Şenol’un Yapıtlarından Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Okuması. *Yedi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi*. 4, 125-134. Erişim: 10.01.2018, <https://goo.gl/vsHGLw>

Zara, Ayten. (2013). *Cinsiyet Roller*, Türkiye Psikiyatri Derneği Yayınları, 1(1), 3-12, Erişim: 26.09.2017, <https://goo.gl/aYQPAu>



SANATTA KADININ TEMSİLİYETİ VE GÖSTERGELER ÜZERİNDEN YENİ İFADE OLANAKLARININ ARAŞTIRILMASI

Yazar Sibel Boyacı

Gönderim Tarihi: 03-May-2018 04:27 PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 958242093

Dosya adı: Sibel_BOYACI.docx (8.74 M)

Kelime sayısı: 13310

Karakter sayısı: 98879

SANATTA KADININ TEMSİLİYETİ VE GÖSTERGELER ÜZERİNDEN YENİ İFADE OLANAKLARININ ARAŞTIRILMASI

ORJİNALLİK RAPORU

% 15	% 12	% 8	% 5
BENZERLİK ENDEKSİ	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	KEDİK, Ayşe Sibel. "Başkaldırı olarak feminist sanat ve temsiliyet sorunu", Kadın/Woman 2000, 2014. Yayın	% 3
2	www.idildergisi.com İnternet Kaynağı	% 2
3	kutuphane.pamukkale.edu.tr İnternet Kaynağı	% 1
4	dergipark.ulakbim.gov.tr İnternet Kaynağı	% 1
5	issuu.com İnternet Kaynağı	% 1
6	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	% 1
7	Submitted to Adnan Menderes Üniversitesi Öğrenci Ödevi	% 1
8	docplayer.biz.tr	

	Internet Kaynağı	%1
9	eprints.sdu.edu.tr Internet Kaynağı	%1
10	www.sdergi.hacettepe.edu.tr Internet Kaynağı	<%1
11	earsiv.atauni.edu.tr Internet Kaynağı	<%1
12	Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<%1
13	gongolive.com Internet Kaynağı	<%1
14	ismailekinci.com Internet Kaynağı	<%1
15	Submitted to Omer Halisdemir University Öğrenci Ödevi	<%1
16	YILMAZ ÜNER, Pınar. "Canan Şenol'un yapıtlarından Türkiye'de toplumsal cinsiyet okuması", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak., 2010. Yayın	<%1
17	abs.kafkas.edu.tr Internet Kaynağı	<%1
18	globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr	

	Internet Kaynağı	<% 1
19	feminkurd.net Internet Kaynağı	<% 1
20	Submitted to Selçuk Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
21	www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080 Internet Kaynağı	<% 1
22	dergipark.gov.tr Internet Kaynağı	<% 1
23	ALP, Kafiye Özlem. "FEMİNİST SANATTA BEDEN VE YABANCILAŞMA", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2014. Yayın	<% 1
24	Saglik, Esra. "THEMES OF WOMANHOOD IN VISUAL ART AFTER 1970", Idil Journal of Art and Language, 2014. Yayın	<% 1
25	www.docstoc.com Internet Kaynağı	<% 1
26	Submitted to TechKnowledge Turkey Öğrenci Ödevi	<% 1
27	Submitted to Fatih University Öğrenci Ödevi	<% 1

28	Submitted to Beykent Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
29	www.academia.edu İnternet Kaynağı	<% 1
30	meditativedance.com İnternet Kaynağı	<% 1
31	Submitted to Sabanci Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
32	Submitted to Ege Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
33	www.beytulhikme.org İnternet Kaynağı	<% 1
34	Submitted to Ankara University Öğrenci Ödevi	<% 1
35	Batu, Bengü. "THE RELATIONSHIP BETWEEN WORK OF ART AND LANGUAGE", Idil Journal of Art and Language, 2014. Yayın	<% 1
36	www.metisbooks.com İnternet Kaynağı	<% 1
37	ELMACI, Tuğba. "Yeni Türk sinemasında kadının temsil sorunu bağlamında gitmek filminde değişen kadın imgesi", TUBITAK, 2011. Yayın	<% 1

38	psikiyatri.org.tr İnternet Kaynağı	<%1
39	Submitted to Celal Bayar Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<%1
40	Zehra Seda Boztunali, Fatih Basbug. "ANALYSIS OF NATURE IN PAUL CEZANNE'S ART", SED Journal of Art Education, 2017 Yayın	<%1
41	www.erkekmuhabbeti.com İnternet Kaynağı	<%1
42	idildergisi.com İnternet Kaynağı	<%1
43	erayem.blogspot.com İnternet Kaynağı	<%1
44	www.felsefeforumu.com İnternet Kaynağı	<%1
45	cinsiyetintoplumsalinsasi.blogspot.ca İnternet Kaynağı	<%1
46	www.helitam.eu İnternet Kaynağı	<%1
47	acikarsiv.atilim.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
48	Selvi, Yeliz. "DERRIDA EFFECT OVER FEMINIST THEORY AND ART:	<%1

DECONSTRUCTION", *Idil Journal of Art and Language*, 2014.

Yayın

49

AKTAŞ, Gül. "Feminist söylemler bağlamında kadın kimliği: Erkek egemen bir toplumda kadın olmak", *Hacettepe Üniversitesi*, 2013.

Yayın

<%1

Alıntıları çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat