



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

TOPLUMSAL ROLLERİN OTOBİYOGRAFİK İMGELERLE ANLATIMI

Fatma Çiftçi

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2026



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

TOPLUMSAL ROLLERİN OTOBİYOGRAFİK İMGELERLE ANLATIMI

Fatma Çiftçi

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2026

TOPLUMSAL ROLLERİN OTOBİYOGRAFİK İMGELERLE ANLATIMI

Danışman: Prof. Necla RÜZGAR

Yazar: Fatma ÇİFTÇİ

ÖZ

Kimlik inşa süreçleri ve bu süreçler içerisinde üretilen toplumsal cinsiyet rolleri, kadın sanatçıların üretimleri üzerinden sanat tarihine yeniden bir yön vermektedir. 19. ve 20. yüzyılda, kıta felsefesinde geliştirilen kimlik tartışmalarının etkisiyle kadın sanatçılar, kendi deneyimlerini, belleklerini ve travmalarını biyografik imgeler aracılığıyla sanat eserine dönüştürmektedir. Özellikle Türkiye’de, 1980’li yıllardan itibaren üretim yapan kadın sanatçıların yerel kültüre, toplumsal belleğe ve gündelik yaşama ilişkin unsurları çalışmalarına dahil etmeleri, kimlik inşa süreçlerinde kültürün belirleyici rolünü de ortaya koymaktadır. Nitel araştırma yöntemi ve literatür taraması yapılarak elde edilen kuramsal bilgiler ışığında, tez kapsamında üretilen çalışmalar, öz yaşam öyküsünden hareketle, yerel kültüre ait söylem ve imgeler üzerinden kumaş üzerine akrilik boya, serigrafi, video kolajı ve kanaviçe gibi çeşitli uygulama yöntemi ve teknikleriyle yeniden yorumlanmıştır. Toplumsal Rollerin Otopiyografik İmgelerle Anlatımı başlıklı bu tezde, kimlik çatışmaları çerçevesinde toplumsal cinsiyet temsillerinin nasıl kurulduğu, tekrar edildiği ve görünür kılındığı sorgulanmıştır.

Anahtar sözcükler: Toplumsal Cinsiyet, Kimlik İnşası, Feminist Sanat, Yerel Kültür, Biyografik İmge, Temsil, Kadın Sanatçılar, Performatiflik.

THE NARRATION OF SOCIAL ROLES THROUGH AUTOBIOGRAPHICAL IMAGES

Supervisor: Prof. Necla RÜZGAR

Author: Fatma ÇİFTÇİ

ABSTRACT

The processes of identity construction and the gender roles produced within these processes are reshaping the course of art history through the works of women artists. In the 19th and 20th centuries, influenced by debates on identity developed in continental philosophy, women artists have transformed their own experiences, memories and traumas into works of art through biographical imagery. Particularly in Turkey, the inclusion by women artists—who have been active since the 1980s—of elements relating to local culture, social memory and everyday life in their works highlights the decisive role of culture in identity construction processes. In the light of theoretical insights obtained through qualitative research methods and a literature review, the works produced within the scope of this thesis have been reinterpreted—drawing on autobiographical narratives and utilizing discourses and imagery specific to local culture—through various application methods and techniques such as acrylic paint on fabric, screen printing, video collage and cross-stitch. In this thesis, entitled ‘The Narration of Social Roles through Autobiographical Images’, the ways in which gender representations are constructed, reproduced and made visible within the framework of identity debates have been examined.

Keywords: Gender, Identity Construction, Feminist Art, Local Culture, Biographical Imagery, Representation, Women Artists, Performativity.

TEŞEKKÜR

Lisansüstü eğitimim boyunca akademik başarıımı destekleyen ve bu süreçte yol gösteren, sanatçı olarak bana ilham olmuş ve öğrencisi olmaktan gurur duyduğum sevgili danışmanım Prof. Necla Rüzgar'a; çalışmam boyunca hem derslerde hem de yardıma ihtiyaç duyduğumda desteklerini esirgemeyen değerli hocalarım Doç. Serap Emmungil, Doç. Ozan Bilginer, Prof. Cebail Ötgün, Doç. Zuhal Baysar Boerescu, Prof. Ayşe Bilir ve Arş. Gör. Deniz Altay Pektaş'a çok teşekkür ederim.

Bir sanatçı olarak ilham aldığım ve görüşlerini önemseydiğim ve bu tez çalışmasında jürim olmayı kabul eden Doç. Evrim Özlem Kavcar'a ayrıca teşekkür ederim. Bu süreçte yalnız olmadığımı hissettiren ve yardımlarını esirgemeyen sevgili arkadaşlarım Aysun Özügürlü, Hakan Balaban, Ramazan Ertuğrul, Mustafa Can Baltacı, Ayça Buğlağil, Deniz Kılınç, Onur Yakut, Ulaş Sızmaz, İlayda Azak ve Feraye Doğan'a; çalışabilmem için bana uygun koşulları sağlayan annem Menduha Çiftçi ve abim Ünal Çiftçi'ye, bu süreçte yanımda olan tüm arkadaşlarım ve aile üyelerime destekleri için teşekkür ederim.

İTHAF

“Onun hayatı benimkini sonlandırırđı. Ne mi olurdu? Yazı yok,
kitaplar yok: -Tahayyül bile edilemez”

Virginia Woolf’un babasının ölüm yıl dönümünde günlüğüne
yazdıklarını okuduğumda içimde duyduğum sızı ile idrak etme
sürecine sebebiyet veren karşılaşmaya!

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İTHAF	iv
GÖRSELLER DİZİNİ	vi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: KİMLİK; BİYOGRAFİNİN SANAT ÜRETİMİNE ETKİSİ	7
1.1. Bir Kurgu Olarak Kimlik Kavramı ve İnşa Süreçleri	9
1.2. Öz Yaşam Öyküsü ve Kadın Bir Birey Olma Deneyimi	11
1.2.1. Louise Bourgeois: Geçmişin Travmalarını Sağaltan İmgeler	11
1.2.2. Magdalena Abakanowicz: Geçmişi Günümüze Taşıyan İmgeler	17
1.2.3. Tracey Emin: Geçmişin İzinde Geleceğe Dair İmgeler	22
2. BÖLÜM: KÜLTÜR VE TOPLUMSAL CİNSİYETİN KİMLİKLE ETKİLEŞİMİ	26
2.1. Kimlik Oluşumunda Kültürün Toplumsal Cinsiyete Etkisi	30
2.2. Yerel Kültürün Sanat Eserlerindeki İmgelemi	32
2.2.1. Nil Yalter: Oryantalist Bakış ve Kadın İmgesi	34
2.2.2. Gülsün Karamustafa: Kültür Çatışmaları ve Kadın İmgesi	36
2.2.3. Nur Koçak: Kültürel Adlandırma ve Kadın İmgesi	40
3. BÖLÜM: TEZ SÜRESİNCE ÜRETİLEN ESERLER	45
SONUÇ	53
KAYNAKÇA	56
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	59
ETİK BEYANI	60
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	61
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT	62

GÖRSELLER DİZİNİ

- Görsel 1.** Louise Bourgeois, The Destruction of the Father / Babanın Yok Edilmesi. 1974, (Alçı, lateks, ahşap, kumaş ve kırmızı ışıktan oluşan yerleştirme, 237,8 x 362,2 cm). (Artchive). Erişim: 25.01.2026. <https://www.artchive.com/artwork/the-destruction-of-the-father-louise-bourgeois-1974-united-states/>12
- Görsel 2.** Louise Bourgeois, Spider / Örümcek. 1997, (Çelik, goblen, ahşap, cam, kumaş, kauçuk, gümüş, altın ve kemik 449,6 x 665,5 x 518,2 cm). (Haus der Kunst). Erişim: 25.01.2026. <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/louise-bourgeois-structures-of-existence-the-cells>15
- Görsel 3.** Magdalena Abakanowicz, 4 Seated Figures / 4 Oturan Figür. 2002, (Çuval bezi, reçine ve demir çubuklar, 135,89 x 61.595 x 252, 095 cm). (Hype and Hayper). Erişim: 25.01.2026 <https://hypeandhyper.com/sculptures-wrapped-in-textiles-by-magdalena-abakanowicz/>18
- Görsel 4.** Magdalena Abakanowicz, Red Abakan / Kırmızı Abakan. 1969, (Sisal ve metal, 405 x 382 x 400 cm). (Dream Idea Machine). Erişim: 25.01.2026 <https://www.dreamideamachine.com/?p=112264>21
- Görsel 5.** Tracey Emin, I do not expect to a mother / Anne olmayı beklemiyorum. 2002, (Aplike battaniye, 264 x 185 cm) (Concrete Playground). Erişim: 26.01.2026 <https://concreteplayground.com/sydney/arts-entertainment/some-mysterious-process-charts-50-years-of-public-art-collecting-at-the-art-gallery-of-nsw>24
- Görsel 6.** Nil Yalter, Göbek Dansı (Başsız Kadın) / The Belly Dance (The Headless Women). 1974, (Video teyp, B&W. 24'). (T24). Erişim: 26.01.2026 <https://m.t24.com.tr/yazarlar/serfiraz-ergun/nil-yalter-cagdas-sanati-mahkeme-salonlarindan-ogrendim-deniz-gezmisin-idami-aklimi-basima-getirdi,53480>35
- Görsel 7.** Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet / The Lacemaker. 1976, (Kâğıt üzerine guvaş, suluboya ve renkli füzen, 35 x 41 cm). (Salt Research). Erişim: 26.01.2026 https://saltresearch.org/discovery/fulldisplay?docid=alma99837630408301&context=L&vid=90GARANTI_INST:90SALT_VU1&lang=tr&search_scope=All_SALT&ada

ptor=Local%20Search%20Engine&tab=All&query=any,contains,g%C3%BCIs%C3%BCn%20karamustafa%20%C3%B6rt%C3%BCI%C3%BC%20medeniyet&offset=037

Görsel 8. Gülsün Karamustafa, Kıymatlı Gelin / Presious Bride. 1975, (Kâğıt üzerine guvaş, suluboya ve renkli füzen, 30 x 43 cm). (Salt Research). Erişim: 26.01.2026 https://saltresearch.org/discovery/fulldisplay?docid=alma99838526708301&context=L&vid=90GARANTI_INST:90SALT_VU1&lang=tr&search_scope=All_SALT&ptor=Local%20Search%20Engine&tab=All&query=any,contains,g%C3%BCIs%C3%BCn%20karamustafa%20k%C4%B1ymatlı%C4%B1&offset=038

Görsel 9. Nur Koçak, Aile Albümü (Annem, Babam, Ablam ve Ben 1) / Family Album (My Mother, My Father, My Sister and I 1). 1980-1983, (Tuval üzerine akrilik boya, 165 x 125 cm). (Salt Online). Erişim: 26.01.2026 <https://saltonline.org/en/2170/our-blissful-souvenirs>41

Görsel 10. Nur Koçak, Mutluluk Resimlerimiz / Your Blissful Souvenirs. 1981, (kâğıt üzerine karakalem 10 x 15 cm). (Argonotlar). Erişim: 06.04.2026 <https://argonotlar.com/sabir-sebat-azim-inat-ve-tutku-nur-kocak/>42

Görsel 11. Nur Koçak, Müdahale Edilmiş Kartpostallar / Altered Postcards. 1981, (Kolaj ve kuru kalem, 10 x 15 cm). (Salt Online). Erişim: 26.01.2026 <https://saltonline.org/tr/2091/mutluluk-resimlerimiz>43

Görsel 12. Fatma Çiftçi, Saç Sefadan Uzar / Hair Grows from Pleasure. 2026, (İğne oyalı yemeni üzerine sanatçının saçıyla işleme, 90 x 90 cm)46

Görsel 13. Fatma Çiftçi, Amazon Savaşçıları 1,2,3,4 / Amazon Warriors 1,2,3,4. 2025, (Kumaş üzerine akrilik boya, 200 x 65, 200 x 135, 200 x 95, 200 x 80 cm) ...47

Görsel 14. Fatma Çiftçi, İsimsiz / Untitled. 2026, (Kumaş üzerine serigrafi ve akrilik boya veya kanaviçe işleme, her biri 45 x 55 cm)48

Görsel 15. Fatma Çiftçi, Aile Masa Örtüsü / Family's Tablecloth. 2026, (Kumaş üzerine akrilik boya, 140 x 220 cm)49

Görsel 16. Fatma Çiftçi, Tekerrür / Repeat. 2026, (Video kolaj, renkli, 4')50

Görsel 17. Sofrada Kim Var? / Who's at the Table?. Sergi fotoğrafı (37B Sanat, 06.03 – 20.03 2026, Delal Şeker, Fatma Çiftçi, Hilal Can, Merve Arslan, Mustafa Can Baltacı, Ümmühan Yörük. Küratörler: Hazan Yılmaz, Sinem Pehlivan)52

GİRİŞ

Toplumsal roller ve kimlikler tartışılırken insanın aklına şu sorular gelir: “Özgür irade nedir?”, “İnsanın hayatı boyunca aldığı kararlar kendisine mi aittir ya da kararları hangi ölçüde dışsal etkiler tarafından yönlendirilmektedir?”. Bunlar, son dönemlerde en çok dile getirilen sorulardan birkaçıdır. İnsanların “kendi” kararlarını nasıl aldıklarına bakıldığında, büyük bir çoğunluğun kararlarını alırken toplumsal düzene ve yerleşik normlara ayak uydurduğu söylenebilir. Sinemaya ya da okula gitmek, aile ile vakit geçirmek gibi gündelik pratikler, toplumsal yapının rutinleri içerisinde yer alırken, bireyin aidiyet ve güvenlik ihtiyacını da karşılayan normatif çerçeveler olarak işlev görmektedir. Bu tür tekrar eden eylem kalıpları, öznenin belli normlara uyum sağlayarak giderek standartlaşmış kimlik biçimleri içinde konumlanmasına zemin hazırlamaktadır. Ayrıca bu durum, bireylerin toplum içerisinde basmakalıp öznelerle dönüştüğünü göstermektedir.

Erkeklik ve kadınlık, ebeveynlik ya da aile gibi kalıplaşmış toplumsal temsillerin, bireyin doğduğu günden itibaren kişilik oluşumunu nasıl biçimlendirdiği ve seçimlerini ne yönde etkilediği bu bağlamda önem kazanmaktadır. Sorun yalnızca kimliğin nasıl inşa edildiği değil, aynı zamanda bu stereotipleşmiş toplumsal temsillerin hangi mekanizmalar aracılığıyla sorgulanmaksızın içselleştirildiğidir. Tekrara dayalı söylemler ve toplumsal baskı, bu normların kuşaklar boyunca aktarılmasını sağlarken, sonuçta basma kalıp özne biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu süreçlerin nasıl işlediği sorusu başta post-yapısalcılık ve feminizm olmak üzere çeşitli kuramsal yaklaşımlar tarafından kapsamlı biçimde ele alınmıştır. Bu tartışmalar içinde öne çıkan kavramlardan biri olan “toplumsal cinsiyet”, kimlik inşa sürecinde normatif yapıların belirleyici rolünü açığa çıkartmaktadır. Bu çerçevede, özgür iradenin sınırları tartışılırken, yerel kültür içerisindeki kültürel söylemlerin özne üzerindeki etkisi ve bireyin bu söylemleri nasıl içselleştirdiği temel sorunsallardan biri haline gelmektedir.

Postyapısalcı filozof Judith Butler, *Cinsiyet Belası* (2023) başlıklı kitabında “cinsiyet” olarak adlandırılan kadın/erkek dikotomisinin de “toplumsal cinsiyet” gibi inşa edilmiş bir kategori olduğunu ileri sürer; hatta cinsiyet mefhumunun baştan beri bir toplumsal cinsiyet olduğunu söyleyerek aslında aralarında bir ayrım olmadığını belirtmektedir. Butler’a göre, yanlış olan şey, toplumsal cinsiyetin normatif yapısını

konuşmadan önce kimlik üzerine tartışmaktır; çünkü kişiler, toplumsal cinsiyet standartlarına ve normatif yapısına uygun bir şekilde cinsiyetli kimliklere dönüştüklerinde toplum içerisinde idrak edilir hale gelmektedir (s. 52-65). Bu doğrultuda, bireyler, toplum içerisinde idrak edilmek ve aidiyet duygusu geliştirebilmek adına, bu normatif yapının hâkim bakış açısını kabullenip bu dikotomik toplumsal cinsiyet rollerini üstlendikleri söylenebilir.

Öte yandan Butler, başka bir makalesinde, tüm öznelerin kurucusu olan bir travmadan bahsederken, kavramsal olarak eksikliğe bağlı olan bu travmanın, sırayla hem hadım edilme sahnesine hem de ensest tabusuna bağlı olduğunu söylemektedir. (2000, s. 141). Sonrasında diğer bütün kimlikler de -ırk ve sınıf gibi- bu travmatik kimlik üzerine eklemlenmektedir. Bu nedenle, kimliğin çok katmanlı bir inşa süreci olduğu ileri sürülebilir.

Butler'dan önce, psikanaliz biliminin kurucusu Sigmund Freud'un *Uygarlığın Huzursuzluğu* (2011b) başlıklı kitabından ve sosyolog Pierre Bourdieu'nün "habitus" kavramı üzerinden bir tanımlama yapacak olursak, toplum içerisindeki temsillerin nasıl oluştuğu ve nasıl yeniden üretildiği sorusuna bir yanıt bulunabilmektedir. Freud'a göre bilinçaltını temsil eden id (alt bilinç), haz ilkesine dayalı iğdsel arzuların alanı ve ilkel benliktir. Spereg (st bilinç) ise otoritenin ve kültürel normların içselleştirilmesinin bir sonucu olarak oluşmakta ve aynı zamanda vicdanı temsil etmektedir. Ego (ben) ise id ve süperegö arasında aracılık eden, gerçeklik ilkesi doğrultusunda işleyen yapı olarak işlev görmektedir. (s. 84).

Freud, dış otoritenin saldırganlığından duyulan korku yoluyla bir i otoritenin kurulduğunu ve ardından bu korku nedeniyle iğdnn yadsınmasıyla, yani vicdan korkusunun oluşmasıyla devam eden bir yapıdan söz etmektedir (2011a, s. 85). Bu bağlamda iktidarın ve normatif yapısının, bireyi baskılayarak onu belirli bir öğrenme ve içselleştirme sürecine yönelttiği ve böylelikle bir itaat rejimi oluşturduğu söylenebilir.

Bu içselleştirme modeline paralel olarak Bourdieu, toplumsal düzenin bedensel ve sembolik düzeyde yeniden üretimini açıklayan farklı bir kuramsal yapı sunmaktadır. Bourdieu, *Eril Tahakküm* (2015) başlıklı kitabında sembolik bir inşa faaliyetinden söz etmektedir. Bu inşanın aynı zamanda performansa dayalı bir adlandırma

işlemiyle gerçekleştiğini belirtmektedir (s. 37). Bu yaklaşım, toplumsal normların hem söylemsel hem de bedensel düzeyde kurulduğunu ve yeniden ürettiğini ortaya koymaktadır.

Bu teorik perspektiften bakıldığında, habitus içerisindeki hâkim bakış açısının ilkeleri, bilinç ve söylem düzeyinin altında, bedenden bedene aktararak işleyen bir yapı olarak tanımlanmakta; bu unsurlar, nesnel olarak bir orkestra gibi uyum içinde bir araya gelerek birbirlerini onaylamakta ve böylece daha da güçlenmektedir (Bourdieu, 2015, s. 121). Dolayısıyla, toplumsal düzen, dışsal bir dayatma mekanizmasının yanı sıra bedenleşmiş pratiklerin sürekliliği üzerinden de işleyen bir yeniden üretim süreciyle mümkün hale gelmektedir.

Çocukluk döneminden itibaren karşılaşılan hâkim bakış açısının ilkeleri içerisindeki kültürel öğretiler, özne üzerinde normatif bir baskı kurarak iktidarın normalleştirme sürecini başlatmakta ve öznenin alanını kısıtlamaktadır. Kısıtlanan özne bu durumu içselleştirerek normalleştirir; diğer bir deyişle doğallaştırmış ve kabullenmiş olur. Bu sürecin gündelik yaşamdaki görünür örneklerinden biri, toplum içerisinde çocukların oturuş biçimlerinin sözle ya da jestlerle düzeltilmesidir. Çoğu durumda bu düzeltmeler, “kızlar böyle oturmaz” gibi müdahalelerle ne yapmaması gerektiğini belirleyen kısıtlayıcı bir şekilde işlerken, “erkek gibi otur” ifadesiyle belirli bir davranış biçimi teşvik edilmekte ve normatif olarak olumlanmakta ve hatta cesaretlendirilmektedir. Bu tür kısıtlama ve olumlama pratikleri sonucunda, toplumsal cinsiyetin ikili (kadın/erkek) ve basmakalıp kategoriler üzerinden kurulduğu görülmektedir ve bu şekilde tektipleşmenin yolunun açıldığı söylenebilir.

Burada tanımlanan kimlik inşası süreçlerinden hareketle, kadın sanatçıların kendi öz yaşam öyküleri üzerinden ürettikleri sanat pratikleri birinci bölüm kapsamında biyografik sanat örnekleri olarak tartışılacaktır. Söz konusu sanatçıların üretimleri farklı başlıklar altında ele alınacaktır. Geçmiş deneyimlerin bellekte bıraktığı travmatik izlerden hareketle, yaşanan olaylar sırasında ortaya çıkan korku ve öfke gibi duyguların dışavurumu aracılığıyla sanatsal üretimi bir tür iyileşme süreci olarak gören Fransız sanatçı Louise Bourgeois; çocukluk deneyimleri ve savaş hafızasından yola çıkarak şimdiki sorgulayan ve geçmişin eleştirel bir yeniden okumasını yapan Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz: ve son olarak, kişisel geçmişi ile annesinin yönlendirmeleri doğrultusunda anne olmamayı seçen, bu

seçime ilişkin deneyimlerini ve süreçteki bazı anlarda hissettiği ve toplumsal normatif yapı içerisindeki söylemlerin gelecekte yaratabileceği pişmanlıklarını ve bu durumun sonuçlarını tekstil malzemeleriyle ürettiği battaniyelerinden birine işleyen İngiliz sanatçı Tracey Emin'nin çalışmaları incelenecektir.

Toplumsal söylemler ve gelenekler gibi kültürel kodlar, kimlik inşasının temel bileşenlerinden birini oluşturmaktadır. Kültürel söylemler, toplum içindeki bireyler tarafından tekrar edilerek öznenin belirli normatif kalıplara girmesini sağlamakta ve bu yolla toplumsal kabulün ancak bu kalıplara uyumla mümkün olduğu düşüncesini yeniden üretmektedir. Teolog Jan Assmann, *Kültürel Bellek* (2022) başlıklı kitabında “Bayramlar ve ritüeller, düzenli tekrarları ile kimliği koruyan bilginin iletilmesi ve devredilmesi, böylece kültürel kimliğin yeniden üretimini üstlenirler” (s. 65) ifadesiyle bu inşa sürecini açıklamaktadır. Buradan hareketle, bayramlar ve ritüellerin yanı sıra, toplum içinde tekrar eden söylemler, deyimler ve atasözleri de toplumsal kimliğin yeniden üretilmesini ve kuşaklar arası aktarımını sağlayan araçlar olarak değerlendirilebilir. Nitekim Assmann, “Toplumsal kimlik, onu biçimlendiren, daha doğrusu yeniden üreten belli bir kültürel sisteme denk düşer. Kültürel sistem, ortak kimliğin dayandığı ve kuşaklar boyunca sürdürüldüğu araçtır” (2022, s.149) ifadesiyle, bu sistemin kimlik inşa sürecindeki işleyişini kuramsal olarak temellendirmektedir.

Toplumsal kimliğin kültürel sistemler aracılığı ile yeniden üretildiğine ilişkin çerçeve toplumsal cinsiyetin kuruluşuna dair tartışmalarla birlikte düşünüldüğünde daha da belirginleşmektedir; bu noktada Butler, “biyoloji kaderdir” formülasyonundan yola çıkan “kültür” yasa ve yasa dizileri üzerinden devam eden bir inşa süreciyle toplumsal cinsiyetin belirlenmiş ve sabitlenmiş hale geldiğini ileri sürmekte ve bu durumda artık biyoloji değil, kültür kader haline gelir (2023, s. 53) tezini savunmaktadır. Bu nedenle, toplumsal cinsiyetin inşası, sadece kişinin doğduğu biyolojik cinsiyet üzerinden değil, aynı zamanda kişinin doğduğu topluma ait kültürün normatif yapılarıyla da şekillenen bir süreç olarak kavranmalıdır. Bu perspektiften bakıldığında, kimlik inşa sürecinin temel bileşenlerinden biri olan kültür kavramının sanat alanında da figürler ve imgeler aracılığıyla temsil edildiği görülmektedir. Günümüz sanat pratiklerinde yerel kültüre özgü farklı bakış açıları ile gelenekler vurgulanarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda özellikle popüler kültürün ürettiği

imgelerin yoğun biçimde kullanıldığı eserlerin, kültürel kodların ve toplumsal cinsiyet temsillerinin yeniden üretimindeki bu rolü görünür kıldığı söylenebilir.

Buradan hareketle popüler kültürün, tekrarlama ve manipülasyon mekanizmalarını etkin biçimde kullanan en görünür alanlardan biri olduğu düşünülebilir. Popüler kültürün kendi popüler kimliklerini üretmesi de başlı başına bir inşa süreci olarak tanımlanabilmektedir. Dönemsel olarak değişen eğilimler ve moda kavramlar doğrultusunda biçimlenen bu alan, öznelerini her defasında söz konusu eğilimlere göre tanımlamakta ve belirli kimlik formlarını dayatmaktadır. Moda olgusunun döngüsel yapısı, toplumsal kimlik inşası süreçlerinin de benzer biçimde yinelenen bir mantık içerisinde işlemesine neden olmaktadır. Nitekim seksenli ve doksanlı yıllara ait tarzların belirli ağırlıklarla yeniden dolaşıma girmesi, bu döngüsellüğün somut göstergeleri olarak değerlendirilebilir. Günümüzde internet ve sosyal medya, popüler kültürün ürettiği formların hızla yayılmasını ve dönüşmesini mümkün kılarken, bu geri dönüşlerin ve yeniden üretilen kimlik biçimlerinin sürekliliğini de artırmaktadır. Bu durum, ilerleme fikrini yavaşlatmakta, hatta kimi zaman geriye dönüş etkisi yaratabilmektedir. Böylece popüler kültür, tıpkı kültür içerisindeki ritüeller ve geleneksel söylemler gibi, tekrar eden pratikler aracılığıyla kendini sürekli yeniden üreten bir yapı sergilemektedir.

Bu tez çerçevesinde, kültürün kimlik inşası sürecindeki rolü tartışılırken modernizm ile kültürler arası çatışma ve farklılıklar tartışılacaktır. Bu kapsamda, modernizm ile Doğu toplumlarının kültürleri arasında oluşan bu yarıkların sanat eserlerinde nasıl temsil edildiği incelenecektir. Ayrıca yerel kültüre ait figürlerin ve geleneksel söylemlerin çağdaş sanat pratiklerinde hangi biçimlerde kullanıldığı analiz edilecektir. Bununla birlikte, yerel kültür etkisindeki bu inşa sürecinin kadın bedenindeki yansımalarının, Türkiye’de yaşayan kadın sanatçıların eserleri üzerinden nasıl okunabileceği değerlendirilecektir.

Akademisyen ve yazar Ahu Antmen *Kimlikli Bedenler* (2010) başlıklı kitabında, dünyada 1960’lı yıllarda, Türkiye’de ise 1980’li yıllarda kadın sanatçıların üretimlerine yansıyan feminist söylemler, feminist sanatın başlıca örnekleri arasında değerlendirilebilir. Bu çerçevede, söz konusu dönemlerde üretim yapan feminist sanatçıların, çalışmalarında kadınlıkla ilişkilendirilen nitelikleri görünür kılmaya yönelik bir yaklaşım benimsedikleri görülmektedir. Bu yaklaşım, bir yandan kadını

erkekten ayırdığı varsayılan biyolojik özelliklere odaklanılmasına, öte yandan tarihsel süreçte kadınlıkla ilişkilendirilen dekoratif, küçük ölçekli, minör, duygusal ve amatör gibi niteliklerin sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, kadının ve kadın üretiminin, toplumsal yapılanmanın temelinde yer alan ikili karşıtlıklar (erkek/kadın; kültür/doğa; zekâ/sezgi; akıl/duygu; sanat/zanaat vb.) içinde neden ve nasıl eksi kutupta konumlandırıldığı araştırılmış; söz konusu ayrımların kültürel yapılar ve güç ilişkileri çerçevesinde kurulduğu yönündeki yaklaşım sanat yapıtlarına yansımıştır (s. 242) ifadelerini kullanmıştır.

Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda, söz konusu sanatsal üretim biçimlerini benimseyen Türkiye'deki kadın sanatçıların 1980'lerdeki üretimine odaklanılacak ve Gülsün Karamustafa, Nil Yalter ve Nur Koçak'ın eserlerine tezin ikinci bölümde yer verilecektir. Bu kapsamda, anılan eserlerde imgelemin, iktidar tarafından dayatılan düşünce yapılarına karşı bir direnç aracı olarak mı kullanıldığı, yoksa kimlik inşa süreçlerini kültürel düzlemde açığa çıkartan bir düşünce pratiği mi sunduğu sorgulanacaktır. Ayrıca yerel kültürün ve bu kültüre içkin söylemlerin, toplumsal cinsiyet ve kimlik inşasındaki rolü söz konusu bölümde eleştirel bir perspektifle tartışılacaktır.

Üçüncü bölümde, bu tez yazım sürecinde üretilen çalışmalar, birinci ve ikinci bölümlerde tartışılan kuramsal çerçeve doğrultusunda ele alınacaktır. Bu kapsamda, söz konusu çalışmalarda kendi toplumsal kimliği üzerinden, yerel kültüre içkin söylemlerin nasıl kullanıldığı ve bu söylemler aracılığıyla kadın-erkek dikotomisinin nasıl yeniden üretildiği incelenecektir. Ayrıca sanatçının, kadın olarak içinde bulunduğu toplumsal bağlamda deneyimlediği kimlik inşa süreçlerinden nasıl etkilendiği sorgulanacaktır.

1. BÖLÜM: KİMLİK; BİYOGRAFİNİN SANAT ÜRETİMİNE ETKİSİ

Kimlik kavramı tanımlanmaya çalışıldığında, çok katmanlı ve karmaşık bir yapı ile karşılaşılmaktadır. Modernleşme süreciyle birlikte görünür hale gelen kimlik tartışmaları, 19. ve 20. Yüzyılda Batı Avrupa felsefesi olarak bilinen kıta felsefesinin özne kavramını merkeze alarak insanı anlama çabasıyla yakında ilişkilidir. Bu durum insan merkezci bir bakış açısının doğmasına yol açmıştır. Zaman içerisinde kimlik kavramı, toplumsal bellek ve kültürel çalışmalar alanı içerisinde katmanlaşarak özne-iktidar ilişkileri bağlamında tartışılan bir olguya dönüşmüştür. Bu bağlamda sosyolog Zygmunt Bauman, kimliğin bir kurgu olarak ortaya çıktığını; bu kurgusal yapının toplumsal bir gerçeklik olarak kabul görmesi için yoğun bir baskı ve ikna sürecine ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte, modern devletin kuruluş ve olgunlaşma süreci de büyük ölçüde bu baskı ve ikna mekanizmalarıyla şekillenmektedir (2017, s. 31).

Bu çerçevede kimlik kavramının, modernizmle birlikte tartışılmaya başlanan bir kavram olduğu söylenebilir. Özellikle toplumsal yapının belirli kategoriler altında düzenlenmesi sürecinde kimlik, bireyleri sınıflandıran ve farklı toplumsal gruplar oluşturan bir araç işlevi görmektedir. Dolayısıyla kimlik politikaları, sadece aidiyet hissini pekiştirmek için değil, aynı zamanda dışlama, ayırıştırma ve ötekileştirme süreçlerine de dayanan çoğunlukla ikili bir yapı olarak değerlendirilebilir.

Günümüzde kimlik kavramı, farklı disiplinler içerisinde çeşitli biçimlerde tanımlanmakta ve bu tanımlamalar doğrultusunda geliştirilen kimlik politikaları, bireyselleşme sürecinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Kimlik, yaşam boyunca dönüşen ve yeniden biçimlenen bir yapı olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle doğuştan gelen kimlik öğelerinin sınırlı olduğu söylenebilir. Yazar Amin Maalouf'un ifade ettiği üzere, ailevi inançlar, gelenekler, davranış biçimleri, üzerinde uzlaşmış toplumsal kurallar, elbette anadili ve daha sonra korkular, emeller, önyargılar, kinler ve daha başka aidiyet ve ait olmama duyguları çocuklara doğrudan ya da dolaylı olarak ailesi tarafından aşılınmakta; böylece çocuğun kimliği biçimlenmeye başlamaktadır (2015, s. 25-26). Bu doğrultuda, toplumsal normlara uyum sağlayacak ve toplumsal kimlik rollerini benimseyecek bireyin kimlik inşa süreci başlarken, toplum da kendi normatif yapısını yeniden üretmekte ve sürekliliğini sağlamaktadır.

Sonraki süreçte, toplumla doğrudan karşı karşıya gelen çocuk, toplumsal yapı içerisinde bir özne olarak var olabilmek için belirli dönüşüm süreçlerinden geçmek zorunda kalmaktadır. Zygmunt Bauman bu durumu, “Kimlikler havada salınıp durur; bazılarını kişi kendisi seçerken diğerleri etraftakiler tarafından şişirilip fırlatılır” (2017, s. 22) sözleriyle ifade etmektedir. Bauman’ın bu yaklaşımı, bireyin kimlik oluşum sürecinin yalnızca özel tercihler üzerinden şekillenmediğini söylerken toplumsal çevre tarafından yönlendirildiğini göstermesi açısından dikkat çekmektedir. Bu bağlamda söz konusu yaklaşım, Pierre Bourdieu’nün “habitus” kavramını yeniden hatırlatmakta; bireyin içinde bulunduğu toplumsal yapının davranış biçimleri, algılar ve kimlik oluşumu üzerindeki belirleyici etkisini görünür kılmaktadır.

Öte yandan yazar Edward Said, *Şarkiyatçılık* (2022) başlıklı kitabında bir kimliğin inşa edilebilmesi için karşıtlıkların, yani “öteki”nin belirlenmesi gerektiğini ve tarihte her çağda, her toplumunun kendi ötekilerini yeniden yarattığını ifade etmektedir (s. 346). Bu yaklaşım doğrultusunda, Amin Maalouf’un *Ölümcül Kimlikler* (2015) başlıklı kitabında dile getirdiği; çoğu zaman ileri sürülen kimlik, hasmınının üzerine -ters yönde- inşa edilir (s. 19) düşüncesi, kimlik inşa sürecinin ikili ve karşıtlık temelli yapısını daha görünür hale getirmektedir. Söz konusu ikili yapı, modernizmin yeniden tanımladığı pek çok alanda karşımıza çıkmaktadır. Fakat toplumsal cinsiyet dikotomisi içerisinde erkeğin karşısına kadın konumlandırılırken; özne genellikle beyaz, Batılı ve erkek olarak tanımlanmakta, bunun karşısında ise kadınlar, kuir bireylerle birlikte Batılı ya da beyaz olmayan erkekler “öteki” kategorisi içerisinde değerlendirilmektedir.

Judith Butler, Simone de Beauvoir’dan alıntıladığı, “kişi kadın doğmaz, kadın olur” önermesinden hareketle, kadınlığın sabit ve özsel bir kimlik değil; başlangıç ve bitiş sınırları kesin biçimde belirlenemeyen, sürekli olarak inşa edilen bir oluş süreci olduğunu savunmaktadır. Bu nedenle feminist teorinin son dönem tartışmaları, büyük ölçüde toplumsal cinsiyetin bu ikili ve normatif yapısına yönelmiştir. Özellikle feminizmin uzun süre boyunca savunduğu “kadın” kategorisinin, heteroseksüel normlar çerçevesinde tanımlanan ve “öteki” olarak konumlandırılan ikinci cins anlayışı üzerinden kurulmuş olması eleştirilmekte; bu nedenle söz konusu dikotomiye dayanan teorik yapının sınırları tartışmaya açılmaktadır. Butler’a göre bu sistem içerisinde birey, egemen heteroseksüel söylemde “kadın” işlevi gördüğü

ölçüde kadın olarak kabul edilmekte; bu kabul de çoğunlukla üreme, bakım ve duygusal emek gibi toplumsal roller üzerinden şekillenmektedir. Ancak birey bu çerçeveyi sorgulamaya başladığında, yaşadığı toplumun benimsediği toplumsal cinsiyet düzeni içinde kendisine atfedilen konumdan uzaklaşmaya başlamaktadır (2023, s. 15-88). Bu durumda toplumsal aidiyet duygusu ve güven hissi zedelenen kadın, toplumsal olarak kendisine atfedilen “yaratılış amacı”nın dışına çıktığında, kimi zaman “kadın olmamakla” suçlanarak toplumsal yaptırımlara maruz bırakılmaktadır.

Birinci bölümün alt başlıklarında, yukarıda tanımlanan bu kimlik inşa sürecinin bireylerin öz yaşam öyküleri üzerindeki etkileri tartışılırken, sanat alanında bu meseleler üzerine üretim gerçekleştirmiş modern sanatçıların eserleri örnek olarak ele alınacaktır. Seçilen sanatçıların tamamı kadın olup, söz konusu sanatçılar kadın bedeninde doğmaları nedeniyle aile bireyleri, toplum ve kültürel normlar tarafından belirlenen çeşitli baskı ve yönlendirmeler içerisinde büyümüşlerdir. Bu doğrultuda, eserlerinde kullandıkları kumaş, iplik ve dokuma gibi tarihsel olarak kadınlıkla ilişkilendirilen teknik ve malzemeler ile tercih ettikleri imgeler ve figürler, onların feminist sanat tarihi içerisindeki önemini belirleyen temel unsurlar arasında yer almaktadır.

1.1. Bir Kurgu Olarak Kimlik Kavramı ve İnşa Süreçleri

Kimlik kavramının tartışılmaya başlaması, öz yaşam öykülerine yönelimin artmasında önemli bir rol oynamıştır. Zygmunt Bauman, *Kimlik* (2017) başlıklı kitabında kimliğin keşfedilmesi gereken sabit bir öz değil, aksine icat edilmesi gereken bir çabanın hedefi ve amacı olduğunu belirtmektedir. Bu doğrultuda bireyin, kendi kimliğini baştan inşa etmek ya da mevcut alternatifler arasından seçim yapmak durumunda kaldığını vurgular. Birey, inşa sürecindeki bu kimlik uğruna mücadele etmek zorunda bırakılmakta; aynı zamanda söz konusu kimlik, korunması için kırılgan bir yapı olarak sunulmaktadır (s. 25).

Sosyolog ve filozof Ulus Baker’e göre, bazı beşerî haller dışarıda bırakıldığında, kimliklerden önce yaşantılar ve deneyimler gelmektedir. Örneğin eşcinsellik, bir kimlik kategorisine dönüşerek yozlaşmadan önce bir yaşantı hatta bir hayat deneyimi olarak değerlendirilmekteydi. Benzer biçimde din, milliyetçilik, kapitalizm,

hastalık, çocukluk ve seks gibi olgular da öncelikle deneyim ve yaşantılardır, kimlikler değil (2013, s. 101) ifadesini kullanmaktadır. Dolayısıyla bireyler, farklı deneyimler üzerinden toplumsal normlara “uygun” ya da “uygunsuz” olarak tanımlanan ikili karşıtlıklar içerisinde konumlandırılmaktadır.

Bu noktada bireyin, kendi öz yaşamı içerisinde yaşadığı toplumun tanımladığı toplumsal cinsiyet normlarına uyması beklenmektedir. Bu nedenle heteroseksüel normatif yapı, cinsiyet hiyerarşisi içerisindeki dikotomik düzen üzerinden toplumsal cinsiyeti üretmekte ve performatif tekrarlar aracılığıyla bu söylemi pekiştirmektedir. Ancak Judith Butler’a göre bu yapıyı üreten şey, heteroseksüel normatifik değil, heteroseksüel ilişkilendirmelerin arkasında yatan, söylemsel toplumsal cinsiyet hiyerarşisidir (2023, s. 17). Bu performatif eylem, bireyin dil, beden ve davranış pratiklerinin gündelik yaşam içerisinde sürekli ve yeniden üretildiği bir döngü oluşturmaktadır. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet, sabit ve değişmez bir kimlikten ziyade, toplumsal beklentiler doğrultusunda her gün yeniden üretilen performatif bir pratik olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu ikili cinsiyet tanımları, heteroseksüel hiyerarşi içinde kurucu bir işleve sahiptir. Bu nedenle cinsiyetin adlandırılması, özneyi belirli normatif kategoriler içerisinde konumlandıran ve onu toplumsal olarak kuran bir tahakküm biçimi olarak işleyen kurumsallaşmış performatif bir edim niteliği taşımaktadır. Butler bu performatif edimini şu ifadelerle tanımlamaktadır: Beden politikaları çerçevesinde üretilen bedenler, biyolojik farklılıklar temelinde söylemsel olarak kurgulanmakta ve belirli algısal çerçeveler içerisinde doğallaştırılmaktadır; böylece toplumsal cinsiyet, önceden verili ve değişmez bir gerçeklikmiş gibi yeniden üretilmektedir. Bu normatif çerçeveye bağlı olarak hukuksal düzenlemeler de ikili cinsiyet dikotomisini esas alacak biçimde yapılandırılmaktadır (2023, s. 196).

Butler’ın bu yaklaşımı, Pierre Bourdieu’nün “habitus” kavramıyla birlikte düşünüldüğünde, hâkim bakış açısının toplumsal yaşam içerisinde nasıl performatif biçimde yeniden üretildiğini daha görünür hale getirmektedir. Butler’ın ifadelerinden biri olan, performatifliğin ritüel boyutu kavramı, Bourdieu’nün habitus kavramıyla ilişkilendirilebilir; çünkü her iki düşünür de toplumsal normların gündelik yaşam pratikleri aracılığıyla sürekli tekrar edilerek içselleştirildiğini vurgulamaktadır. Hatta Bourdieu söz konusu normatif yapıların performatif işleyişini bir orkestra uyumu gibi

ifadesiyle vurgulamaktadır (2015, s. 121). Örneğin kız çocuklarının bakım, duygusal emek ve el becerisi gerektiren meslek alanlarına yönlendirilmesi, toplumsal cinsiyet söylemlerinin gündelik yaşam içerisindeki işleyişini somut biçimde ortaya koymaktadır. Günümüzde bu yargıların zayıfladığı ya da dönüşüme uğradığı düşünülse de birçok toplumda kadınların hala öğretmenlik, hemşirelik ve bakım odaklı meslek alanlarına yönlendirilmesi, toplumsal cinsiyet normlarının sürekliliğini koruduğunu göstermektedir.

1.2. Öz Yaşam Öyküsü ve Kadın Bir Birey Olma Deneyimi

Kıta felsefesinde kimlik kavramının sorgulanmaya başlanmasıyla birlikte, özne inşa süreçleri ve öz yaşam anlatıları da kuramsal çerçevede önem kazanmıştır. Bu bağlamda, özellikle kadın sanatçılar, kendi deneyimlerinden hareketle öz yaşam öykülerini ve toplumsal bağlamda kadın bir birey olma deneyimini merkeze alan eserler üretmeye yönelmişlerdir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, bireysel travmaların, çocukluk deneyimlerinin ve kadınlıkla ilişkilendirilen üretim pratiklerinin dönüştürülmesiyle ortaya çıkan çalışmaların çağdaş sanat tarihinde önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir.

Kadın sanatçıların söz konusu ikili karşıtlıklar içinde sanat tarihinde nasıl “ikinci cins” olarak konumlandırıldığını ve dışlandığını ele alan ilk sanat tarihçilerinden birisi olan Linda Nochlin, *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* (2022) başlıklı kitabında, sanat tarihinin erkek egemen yapısını ve kadın sanatçıların görülmez kılınışını eleştirel bir perspektifle tartışmaktadır. Bu süreci takip eden dönemde pek çok sanat tarihçisi, kadının sanat tarihindeki konumu ve sanat eserlerinde kadın imgesinin erkek bakış açısı doğrultusunda nasıl kurulduğunu inceleyen eleştirel metinler yazmıştır. Bununla birlikte, bu tez kapsamında odaklanılan temel mesele, kadın öznenin deneyimlediği travmaların ve duygusal süreçlerin sanatsal imgeler aracılığıyla nasıl dönüştürüldüğünün incelenmesi olacaktır.

1.2.1. Louise Bourgeois: Geçmişin Travmalarını Sağaltan İmgeler

Çağdaş sanat tarihinde sanatçının kişisel geçmişinin ve yaşadığı travmatik deneyimlerin sanatsal üretimine nasıl yansıdığını düşündüğümüzde akla gelen en önemli isimlerden birisi şüphesiz Louise Bourgeois’dır. Sanatçı, kendi yaşam öyküsünü bütün kırılmalı ve açıklığıyla eserlerine taşımaktadır. Babasının erkek

çocuk beklentisi nedeniyle kendisini aşağılaması ve değersiz hissettirmesi, eve İngilizce öğretmeni olarak gelen Sadie'nin babasının metresi olmasıyla aile içerisinde oluşan gerilim, annesinin bu ilişkiyi bilmesine rağmen sessiz kalması ve sonrasında hastalık nedeniyle yaşamını yitirmesi gibi biyografik deneyimler, sanatçının eserlerine yansıyan, belleğinde yer eden imgelerin ve duyguların temel kaynağını oluşturmaktadır. Bourgeois'ın eserlerinde karşılaştığımız korkuya karşı duyulan öfke ve acı gibi duygular, doğrudan sanatçının kişisel geçmişinde yaşadığı travmalarla ilişkilendirilmektedir.



Görsel 1. Louise Bourgeois, The Destruction of the Father / Babanın Yok Edilmesi. 1974. (Alçı, lateks, ahşap, kumaş ve kırmızı ışıktan oluşan yerleştirme, 237,8 x 362,2 cm). (Artchive).

<https://www.kisa.link/ZGUHB>

Sanatçı üretim pratiğini, çoğu zaman yaşadığı travmaları dışavurmanın ve onlarla yüzleşmenin bir yolu olarak görmektedir. Bununla birlikte “Benim işim bir dizi şeytan çıkartma ritüelidir. Bu, işin motivasyonudur. Her gün yeniden koşmaya hazır olsam da hala bazı travmaları kovuyorum -bunu söylemek çok da abartılı değil” (Bourgeois, 1998, s. 115) ifadesiyle, eserlerinin geçmişle bir hesaplaşma biçimi olduğunu açıkça ifade etmektedir. Bu doğrultuda, Bourgeois'ın sanatsal üretimi, estetik bir yaratım süreci olmanın dışında, travmatik deneyimlerin dönüştürülmesi, korkunun dışsallaştırılması ve psikolojik bir arınma pratiği olarak da okunabilmektedir. Sanatçının üretimleri, yaşadığı acıdan ve korkudan kurtulma çabasıyla şekillenmekte; bu yönüyle kişisel hafızanın sanatsal bir dışavurum alanına dönüşmesine olanak sağlamaktadır.

Louise Bourgeois'nın "Babanın Yok Edilmesi" (Görsel 1) isimli çalışmasında, baba figürüne karşı hissettiği korkuyu yenmek adına onu öfkeyle parçaladığı bir yemek masası metaforundan bahsedilmektedir. Sanatçı, bu yerleştirmenin hem bir yemek masasını hem de bir yatağı temsil ettiğini belirtmekte; bu çalışmasını "Odaya girdiğinizde masayı görürsünüz, ama aynı zamanda üst kattaki ebeveynlerin odasında yatakta vardır. Bu iki şey, insanın erotik yaşamında önemlidir "(1998, s. 115) ifadesiyle açıklamaktadır. Bu doğrultuda eser, aile içi ilişkilerdeki gerilim ile bastırılmış erotik çağrışımları aynı mekânsal düzlemde bir araya getirmektedir.

Çalışmada hayvan parçalarından aldığı kalıpları lateks malzemesiyle yeniden üreten Bourgeois, beden parçalarını andıran yuvarlak formları da bu organik parçalarıyla birlikte kullanmıştır. Sanatçının yerleştirmesinde sadece kırmızı ışık kullanması kişisel deneyimindeki tehditkâr ve rahatsız edici atmosferini mekâna taşımaktadır. Böylece kırmızı ışık ve tuhaf formlarla hem erotik olan hem de aile içindeki baskı ve gerilimi görünür hale getirmektedir.

Sanatçının bu yerleştirmesinde, çocukluğundan itibaren deneyimlediği baba figürüne yönelik korkunun, aile bireyleri üzerinde baskı yaratan bir otorite biçimi olarak temsil edildiği görülmektedir. Bourgeois, eseriyle aynı adı taşıyan kitabında (1998) bu yerleştirmeyi açıklarken, ortada bir yemek masasının olduğunu ve bu masada her türlü şeyin yaşandığını görürüz ifadelerini kullanmaktadır. Baba, masada onu dinleyenlere ne kadar harika olduğunu, yaptığı tüm harika şeyleri, o gün alt ettiği tüm kötü insanları anlatarak sesini yükseltmektedir. Ne yazık ki bu her gün devam eden bir olaydır. Çocuklarda bir tür kin büyümektedir ve bir gün öfkelenirler. Havada trajedi vardır. Baba bir kez daha aynı şeyleri söylemektedir. Çocuklar onu yakalayıp masanın üzerine koyarlar ve baba yemek olmuştur. Onu bölüp, parçalara ayırırlar. Onu yerler ve böylece ortadan kaldırırılar (s. 115). Sanatçının bu anlatısına bakıldığında eser otorite figürüne karşı bastırılmış öfkenin sembolik bir dışavurumu ve korkunun dönüştürülme biçimi olarak okunabilmektedir.

Louise Bourgeois eserlerini anlattığı metinlerde sadece kişisel travmalarından bahsetmez sanat dünyasında kadın sanatçıların maruz kaldığı eşitsizliklerden de bahsetmektedir. Bourgeois, "bir kadın, defalarca elenmeyeceğini kanıtlayana kadar sanatçı olarak yer bulamaz (1998, s. 97) sözleriyle, kadın sanatçıların sanat alanında karşılaştıkları dışlama ve meşruiyet sorununa dikkat çekmektedir. Bu

bağlamda sanatçının üretimleri hem kadın olmanın hem de bireysel hafızanın toplumsal ve kültürel yüklerinin iç içe geçtiği feminist bir ifade alanı yaratmaktadır.

Yazar ve edebiyat eleştirmeni Nurdan Gürbilek ise *Örme Biçimleri* (2023) başlıklı kitabında, Virginia Woolf üzerine yazdığı bölümde “The needle or the pen (iğne veya kalem) zamanla the needle as the pen’e (kalem olarak dikiş iğnesi), o da neden sonra the needle and the pen’e (dikiş iğnesi ve kalem) dönüşebildi” diyerek, tarihsel olarak kadınlara atfedilen dikme eyleminin zamanla bir üretim ve ifade biçimine dönüştüğünü vurgulamaktadır (s. 20).

Gürbilek, Bourgeois’ın özellikle yaşamının son dönemlerinde annesinden öğrendiği dikiş becerilerini eserlerine taşıdığını ve yıllarca metal, mermer ve bronz heykeller ürettikten sonra seksenli yaşlarında kumaş heykellere yöneldiğini belirtmektedir. Bourgeois’ın dikiş iğnesini “hasarı onarmak” amacıyla kullandığını aktaran Gürbilek, sanatçının heykel dikmenin güzel olan tarafının “yan yana bile duramayacak şeyleri birbirine tutturabilmek” olarak tanımladığını ifade etmektedir. Ancak, sanatçının yontularıyla ilgili şu ifadeyi de kaydetmek ister. Hasarın hala orada olduğunu söylemekte; Bourgeois’ın kumaştan kadın yontularının kasap çengeline asılmış, parçalandıktan sonra dikilerek birbirine tutturulmuş bedenleri hatırlattığını yazmaktadır (2023, s.21). Dolayısıyla sanatçının kumaş heykellerinde beden, travmaların izlerini taşıyan bir hafıza mekânı olarak tanımlamaktadır.

Linda Nochlin ise çağımızın başlıca figürleri arasından Louise Bourgeois’ı ele aldığımızda oldukça farklı bir durumla karşılaşıldığını belirtmektedir. Nochlin’e göre Bourgeois’ın eserleri feminist bir bağlamda ya da en azından toplumsal cinsiyetle ilişkili öncelikler çerçevesinde değerlendirildiğinde, sadece heykelin geleneksel malzeme anlayışını dönüştürmekle kalmamış, insan bedeninin cinsiyetli temsilini de dönüştürmüştür (2022, s.103) ifadelerini kullanmaktadır. Bu nedenle, Bourgeois ve onu takip eden feminist sanatçılar, kadınlara atfedilen üretim biçimlerini ve günlük yaşam pratiklerini eserlerinde görünür kılmışlardır. Böylece söz konusu sanatçılar, toplumun kadınlara yönelik bakış açısını ve kadınlığın nasıl inşa edildiğini, sanatsal üretimleri aracılığıyla feminist sanat tarihi içerisinde eleştirel bir biçimde ortaya koymuşlardır.

Bourgeois’ın kumaşla gerçekleştirdiği üretilere “Hücreler” serisinde de

rastlanmaktadır. Sanatçının 1911-2010 yılları arasında ürettiği bu seri, belleğinden gelen anılar doğrultusunda ürettiği altmıştan fazla yerleştirmeden oluşmaktadır. Bu seride de tıpkı, “Babanın Yok Edilmesi” isimli eserinde olduğu gibi, sanatçının geçmiş yaşam deneyimlerinden kaynaklanan duyguları sağaltmak amacıyla ürettiği söylenebilir. Bourgeois, “Hücreler” serisinden söz ederken üzerine çalıştığı temel meselenin “acı” olduğunu; hayal kırıklıkları ve ıstıraba bir biçim kazandırmaya çalıştığını ifade etmektedir. Sanatçıya göre her hücre ayrı bir acıyı tanımlar: fiziksel, duygusal, psikolojik, ruhsal ve düşünsel. Her hücre korkuyla baş eder; korku acıdır (1998, s. 205).

Öte yandan hem sanatçı hem de sanat eleştirmenleri, “Hücreler” serisinin mimari yapısına özellikle vurgu yapmaktadır. Bourgeois için “hücre”, bir yandan hapishane mekânını tanımlarken, diğer yandan bedendeki biyolojik bir kan hücresini temsil etmektedir; bununla birlikte bir habitat, yaşam alanı ya da ev-hane olarak da yorumlanabilmektedir. (1998, s. 263). Bu açıdan değerlendirildiğinde “Hücreler” serisi, mimari bir anıtı andıran yapısıyla, sanatçının büyüdüğü ev içerisinde deneyimlediği farklı anılara odaklanmaktadır.



Görsel 2. Louise Bourgeois, Spider / Örümcek. 1997, (Çelik, goblen, ahşap, cam, kumaş, kauçuk, gümüş, altın ve kemik 449,6 x 665,5 x 518,2 cm). (Haus der Kunst). <https://www.kisa.link/YZTaA>

Bu hücrelerden biri olan “Örümcek” (Görsel 2) isimli yerleştirmesinde, kafes benzeri yapının üzerine yerleştirilmiş ve bedeni iç mekândan dışarıya doğru sarkan ve tüm yapıyı kapsayan bir örümcek heykeli yer almaktadır. Louise Bourgeois bu eserinde,

annesinin atölyesinde tamir ettiği goblen ve duvar halısı parçalarını kullanmıştır. Dışardan iç mekânın, içerden ise dış mekânın görülebildiği açıklıklar ve pencereler bulunan bu yerleştirmede, sanatçının annesinin atölyesinden getirdiği yarım kalmış bir goblen parçası da bulunmaktadır. Söz konusu goblen üzerinde, müşterinin talebi doğrultusunda hadım edilmiş ve cinsel organının bulunduğu bölüm boş bırakılmış bir kupid figürü yer almaktadır. Bu ayrıntı, toplumsal normları ve denetim mekanizmalarını temsil eden simgesel bir unsur (yorum) olarak okunabilmektedir.

Örümcek figürü, Bourgeois'ın sadece bu çalışmasında değil, gravür ve desenlerinde de tekrar eden önemli bir imgedir. Sanatçı, örümcek imgesinin annesini temsil ettiğini ve onun bir arkadaş olduğunu söylemektedir. Günlüklerinde, neden örümcek figürünü seçtiğini açıklarken, “çünkü en yakın arkadaşım annemdi” diye başlar söze ve annesini, düşünceli, zeki, sabırlı, yatıştırıcı, mantıklı, zarif, incelikli ve vazgeçilmez biri olarak tanımlamakta; aynı zamanda onun, bir örümcek gibi düzenli ve işe yarayan biri olduğunu ifade etmektedir. Sanatçıya göre annesi, aptalca, meraklı ve utandırıcı kişisel sorulara cevap vermeyerek hem kendisini hem de kızını koruyabilen bir kadındı (1998, s. 328). Ayrıca, Bourgeois bir söyleşisinde, örümcek imgesi korku ya da tehdit içeren bir figürdür ifadesini kullanmasına rağmen bu imge aynı zamanda, koruyuculuk, emek, dayanıklılık ve annelikle ilişkilendirilen çok katmanlı bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bourgeois'ın eserlerinin büyük bir bölümü, yukarıda ele alınan çalışmalarında olduğu gibi, sanatçının kadın olarak geçmişinde yaşadığı travmaları sağıltmak, yaşadığı korkuyu/acıyı yenmek ve azaltmak adına içinden attığı bellek parçalarından oluşmaktadır. Bu bellek parçaları hem toplumsal cinsiyet inşasının bir kadın olma sürecinde nasıl işlediğini anlatırken hem de sanatçının öz yaşam öyküsünden sahneleri önümüze koymaktadır.

Elbette, onun çalışmalarını sadece sanatçının öz yaşam öyküsü ile yorumlamak eserin imgesel ve deneyimsel etkisini sınırlandırmaktadır. Ayrıca sanatçının “Hücreler” serisiyle karşı karşıya kalındığında, imgelerin evrensel anlatım dili ve mekânsal kurgusu izleyiciyi doğrudan yapının içerisine çekmektedir. Hücrelerin yarı açık kapıları ve geçirgen yapısı, izleyiciyi içeriye davet ederken; iç mekâna girildiğinde kafes tellerinin arasından dışarısının görülmesi, dışardan bakıldığında ise yapıtların anıtsal boyutu ve mimari karakteri güçlü bir deneyim alanı açmaktadır.

Farklı malzemelerin yan yana getirilmesiyle oluşturulan bu yapılar, adeta bir bina ya da ritüel mekânı gibi izleyicinin karşısında yükselmektedir. Dolayısıyla sanatçının kişisel yaşam öyküsü bilinmese dahi sanki bir mabet önünde duruyormuş gibi izleyici Bourgeois'ın kadın olarak deneyimlediği travmaları sezgisel düzeyde hissedebilmekte ve içselleştirebilmektedir.

Bunlara ek olarak, Louise Bourgeois üzerine yapılacak değerlendirmelerin, çağdaş sanat tartışmalarında öne çıkan iki temel meseleyle ilişkili ele alınması gerekmektedir. Bunlardan ilki, sanat yapıtının yorumlanmasında biyografinin ne ölçüde belirleyici olduğu sorusudur. İkincisi ise, çağdaş sanat içerisinde giderek daha görünür hale gelen atık (abject), akışkan, biçimsiz ya da çok biçimli oluşlara yönelik kavramsal eğilimlerle Bourgeois'ın üretimleri arasındaki ilişkidir (Nochlin, 2022, s. 104). Bu doğrultuda sanatçının eserleri, öz yaşam öyküleri aracılığıyla geçmiş yaşantısını görsel bir dışavurum olarak izleyiciye aktarırken, beden, travma, kırılganlık ve dönüşüm gibi kavramları da tartışmaya açan çok katmanlı yapıtlar olarak da değerlendirilebilir. Bu açıdan bakıldığında sanatçının eserleri, Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatif olarak inşa edildiğine ilişkin yaklaşımı ile Freud'un öznenin toplumsallaşma sürecine dair görüşleri çerçevesinde okunabilecek bir içerik sunmaktadır.

1.2.2. Magdalena Abakanowicz: Geçmişî Günümüze Taşıyan İmgeler

Magdalena Abakanowicz de Louise Bourgeois gibi, öz yaşamından gelen imgeleri ve travmatik deneyimlerin belleğinde bıraktığı izleri eserlerine yansıtan sanatçılardan biri olduğu söylenebilir. Ancak Abakanowicz'in üretim pratiği, Bourgeois'ın eserlerindeki kişisel sağaltım sürecinden farklı olarak, tarihsel travmalara tanıklık eden bir hafızanın aktarımı niteliği taşımaktadır. Sanatçı geçmişte yaşanan yıkımları ve savaşın bıraktığı izleri, izleyiciye ibret niteliğinde imgeler aracılığıyla aktarırken, aynı zamanda bu deneyimlerden kolektif bir ders çıkarılması gerektiğini düşündüren bir yaklaşım geliştirmektedir. Bununla birlikte sanatçının 1982 yılında Şikago Güncel Sanat Müzesi'nde (Museum of Contemporary Art, Chicago) gerçekleştirdiği serginin kataloğunda (1982) yer alan otobiyografik metinler, bu yaklaşımın anlaşılması açısından önemli ip uçları sunmaktadır (Abakanowicz, s.18-29). Sanatçı, Bourgeois kadar doğrudan bir biçimde öz yaşam öyküsünü eserlerinin merkezine yerleştirmese de yapıtlarına

baktığımızda katalogda aktardığı anılar ve deneyimler kaçınılmaz bir biçimde hatırlanmaktadır.

Sanatçının yazdığı metinlerde; anne sevgisi olmadan büyümesi, annesinin savaş sırasında yaralanmasıyla beden ve ceset kavramlarına yönelik geliştirdiği farkındalık ile küçük bir kasabadan Varşova'ya kaçmak zorunda kaldıktan sonra ergenlik dönemlerinde sahra hastanesinde hemşire olarak çalışırken savaş yaralılarının bedenleriyle yüzleşmesi gibi deneyimler öne çıkmaktadır. Bu anlatılardan birinde, Abakanowicz, annesinin kendisine hamileyken erkek çocuk arzuladığını öğrendiğini ve bu nedenle kendi doğumunu annesi açısından büyük bir hayal kırıklığı olarak düşündüğünü ifade etmektedir. Sanatçının çocukluk dönemini annesiyle mesafeli bir ilişki içerisinde geçirdiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, annesinin savaş sırasında kapıya gelen sarhoş askerler tarafından vurulmasına tanıklık etmesi, sanatçının belleğinde derin bir iz bırakmıştır. Abakanowicz bu anı şu sözlerle aktarmaktadır: “Mermi sağ bileğini paçalardı. Kolunu omzundan kopardı, sol elini yaraladı. O becerikli, bilge el birdenbire kopmuş bir et parçası haline geldi” (1982, s. 27). Sanatçı, daha önce ölü bedenler görmüş olmasına rağmen, ilk kez beden bütünlüğünün bozulmasına tanıklık etmektedir. Bu travmatik deneyimin izleri, özellikle “Oturan Figürler” (Görsel 3.) isimli eserinde belirgin bir şekilde hissedilmektedir.



Görsel 3. Magdalena Abakanowicz, Seated Figures / Oturan Figürler. 2002, (Çuval bezi, reçine ve demir çubuklar, 135,89 x 61.595 x 252, 095 cm). (Hype and Hayper). <https://www.kisa.link/vDBxV>

Bu çalışmada yer alan başsız, kolsuz ve içi boşaltılmış bedeni andıran figürler;

kabuk benzeri, büzüşmüş yüzeyleriyle bedeninin hem kırılğanlığını hem de savaş karşısındaki savunmasızlığını görünür hale getirmektedir. Bu figürlerin çoğaltılarak yana yana dizilmesi ise savaşın kitlesel yıkımını, anonimleşen bedenleri ve kolektif kayıp duygusunu vurgulayan güçlü bir görsel etki yaratmaktadır.

Magdalena Abakanowicz'in uluslararası alanda dikkat çeken ilk eserleri, kendi soyadından türettiği "Abakanlar" serisi olmuştur. Bu serisi, sanatçının hem annesi tarafından maruz bırakıldığı cinsel temelli ayrımcılığın hem de İkinci Dünya Savaşı sırasında tanıklık ettiği ırkçılık ve şiddetin izlerini taşıyan bir üretim olarak okunabilmektedir. Sanatçının lif, iplik ve geleneksel dokuma malzemeleriyle ürettiği devasa ölçekli bu heykeller, kimi zaman içi boş giysileri andırırken, çoğu zaman parçalanmış et dokusunu çağrıştırmaktadır. Kullanılan ipliklerin kaba dokusu, formlardaki çatlaklar, yarıklar ve çıkıntılar; savaş döneminde çevresinde gördüğü yaralı ve parçalanmış bedenleri hatırlatan imgeler olarak okunabilir. Özellikle sanatçının on dört yaşındayken sahra hastanesine dönüştürülmüş bir okulda hemşire olarak çalıştığı süreçte karşılaştığı yaralı askerler, ölü bedenler ve cesetlerden çıkarılarak bedensiz kalmış üniforma ve kıyafetler, bu eserlerin görsel dilinde belirgin bir biçimde hissedilmektedir.

Öte yandan Abakanowicz'in eserlerinde sadece savaş travmalarını değil, çocukluk döneminde deneyimlediği duygusal dışlanmanın da izleri görülmektedir. Sanatçı, annesinin erkek çocuk sahibi olma isteğini gerçekleştirememiş bir kız çocuğu olması nedeniyle kendisine mesafeli davranıldığını ifade etmektedir. Bu durumu anlattığı anılardan birinde, küçük bir çocukken terasta annesinin yanında oturduğunu ve annesinin kız kardeşi ile oynadığını aktarır. Oyuna beceriksizce ve kıskançlıkla dahil olmak isteyen sanatçı, annesi tarafından iterek alaycı bir biçimde "Seni bir Yahudi'den satın aldım" sözleriyle aşağılanır. Abakanowicz bu olay karşısında içinin taşlaştığını hissettiğini, kendinden emin olamadığını, kendine yabancılaştığını ve yoğun, şüpheyile dolu bir panik duygusuna kapıldığını belirtmektedir (1982, s. 27). Bu deneyim, sanatçının eserlerinde sıklıkla karşılaşılan aidiyetsizlik, yabancılaşma ve bedensel parçalanma duygularının psikolojik arka planını anlamak açısından önem taşımaktadır.

Sanatçının çocukluk döneminde deneyimlediği dışlanma ve aidiyetsizlik duygusu dikkate alındığında, "Abakanlar" serisindeki bazı formların sanat eleştirmenleri

tarafından vajinal imgelerle ilişkilendirilmesi şaşırtıcı değildir. Bununla birlikte, Mary Jane Jacob tarafından sanatçının sergi kataloğu için yazdığı giriş metninde, heykellerin dokumasının etsi bir dokuya sahip olması, devasa açıklıklar içermesi ve kalın, kıvrımlı yüzeyleriyle özellikle anıtsal boyuttaki yuvarlak biçimli “Abakanlar”ın vajinal çağrışımlar yarattığı açıkça dile getirilmektedir. Jacob’a göre, söz konusu kadınsı göndermeler, bu heykellerin kimi zaman saldırgan ve cinsel biçimler olarak algılanmasına da zemin hazırlamaktadır (1982, s. 14). Bu yorumlar, Magdalena Abakanowicz’in üretimlerinin bedensel ve özellikle de toplumsal cinsiyetle ilişkili anlam katmanları üzerinden okunabileceğini göstermektedir.

Bununla birlikte, sanatçının kadın bedeniyle dünyaya gelmiş olması nedeniyle annesi tarafından dışlanması, bu biçimlerin yalnızca biyomorfik ya da erotik göndermelerle sınırlı olmayan, daha karmaşık bir anlam alanı içinde değerlendirilmesini mümkün kılar. Bu bağlamda, vajinal form, bir yandan doğurganlık, üretkenlik ve bedensel aidiyet gibi kavramları çağrıştırırken, öte yandan reddedilme, yabancılaşma ve kırılgnalık gibi deneyimlerle ilişkili bir simgesel düzlemde işlemektedir.

Bu nedenle, Abakanlar serisindeki bu biçimsiz ve organik formların, yalnızca kadın bedeni üzerinden kurulan indirgemeci bir okumanın ötesine geçtiği söylenebilir. Bu biçimler, sanatçının öznel deneyimleri ile toplumsal cinsiyetin kültürel temsilleri arasındaki gerilimli ilişkiyi görünür hale getirmektedir. Bu çerçevede yapıtlar, hem bedensel çağrışımlar üreten nesneler olarak hem de bedensel travma, tarihsel şiddet ve toplumsal dışlanma deneyimlerinin iç içe geçtiği anıtsal hafıza mekanları olarak da değerlendirilebilir.

Özellikle “Kırmızı Abakan” (Görsel 4) incelendiğinde, formun vajinal bir çağrışım ürettiği görülmektedir. Bununla birlikte heykelin kırmızı rengi, mekânda yere paralel bir şekilde uzanan ve koparılmakta olan bedensel bir parçayı andıran formu ile ipliklerin kaba ve lifli dokusu, parçalanmış bir kas dokusunu çağrıştıran bedensel bir yarılma hissi de uyandırmaktadır. Ancak, Abakanowicz’in bu heykelleri ister vajinal formlar ister bedensel fragmanlar olarak değerlendirilsin, anıtsal boyutları ve seri içindeki boş, kıyafeti andıran yapılarıyla sanatçının biyografisiyle ve savaş deneyimiyle ilişkili güçlü bir imgesel okuma içermektedir.

Bu bağlamda, yapıtların feminist bir okuma çerçevesinde değerlendirilmesi yetersiz kalmaktadır; çünkü biçimsel tercihlerin, sanatçının savaş deneyimleriyle şekillenen belleğiyle de doğrudan ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim bu boşluklu ve kabuk benzeri formlar, yokluk ve kayıp duygusunu somutlaştırırken, bedene dair izlerin silinmiş, parçalanmış ya da yerinden edilmiş olduğunu düşündüren bir temsil rejimi kurmaktadır. Dolayısıyla Abakanowicz'in üretimi, cinsiyetlenmiş beden imgeleri ile kolektif travma arasında kurulan gerilimli ilişkiyi açığa çıkartmaktadır.



Görsel 4. Magdalena Abakanowicz, Red Abakan / Kırmızı Abakan. 1969, (Sisal ve metal, 405 x 382 x 400 cm). (Dream Idea Machine). <https://www.kisa.link/VOoym>

Her ne kadar Magdalena Abakanowicz eserleri hakkında konuşurken öz yaşam öyküsüne doğrudan referans vermekten çoğu zaman kaçınsa da, 1982 yılında gerçekleştirilen kişisel sergisinin kataloğunda yaşam öyküsüne yer vermesi; içi boş beden heykellerini çoğaltarak kullanması ve ipliklerden dokuduğu büyük ölçekli heykel serisine Tatar kökenli aile soyadından türettiği “Abakanlar” adını vermesi, üretim sürecinde öz yaşam anlatısının izlerinin dolaylı fakat belirgin bir biçimde varlık gösterdiğine işaret etmektedir. Bu bağlamda sanatçının yapıtları, kişisel deneyim ile tarihsel bellek arasındaki geçirgen ilişkiyi görünür kılan bir temsil alanı olarak değerlendirilebilir. Nitekim savaş deneyimlerinin izlerini taşıyan bu imgeler, geçmişin bastırılmış travmalarını çağrıştıran görsel kayıtlar işlevi görmektedirler; aynı zamanda, savaşın bireyler üzerindeki yıkıcı etkisini bugüne taşıyan simgesel biçimler olarak okunabilmektedir.

Bu çerçevede söz konusu yapıtların yalnızca bireysel bir anlatının dışavurumu olmadığı, aynı zamanda kolektif travmanın estetik düzlemde yeniden kurulduğu bir alan açtığı ileri sürülebilir. Dolayısıyla, Abakanowicz'in üretimi, öznel deneyim ile toplumsal tarih arasında kurulan çok katmanlı ilişkinin hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde çözümlenmesini gerektiren eleştirel bir zemin sunmaktadır. Abakanowicz'in eserleri, yukarıda ele alınan kimlik inşa süreçleri bağlamında değerlendirildiğinde, savaş travmaları ve cinsiyet temelli ayrımcılık üzerine önemli görsel eleştiriler ve yorumlar içermektedir.

1.2.3. Tracey Emin: Geçmişin İzinde Geleceğe Dair İmgeler

Tracey Emin Genç Britanyalı Sanatçılar hareketinin “kötü kızı” olarak tanınan; bedenini ve cinselliğini doğrudan üretim pratiğinin merkezine yerleştiren çalışmalarıyla dikkat çeken bir sanatçıdır. Sanatçının ilerleyen yaşına rağmen bedenini ve cinselliğini gözler önüne seren üretimlerine devam etmesi, birçok sanat eleştirmeni tarafından rahatsız edici bulunmuştur. Joanne Heath'e göre, Tracey Emin hakkında onları rahatsız eden şey, sadece geçmiş olaylara tekrar tekrar dönüp bunları yeniden işleyişi değil, aynı zamanda kendi -açıkça cinsel ancak kesinlikle üreme amaçlı olmayan- bedenini hala kullanıyor olması ve görünüşte alenen sergilemesidir. Kadın bedenini ve cinselliğini açıkça ele alan eserler üretmeye devam eden, artık üreme çağını geride bırakmış bir kadın sanatçı olan Tracey Emin'in bu tavrı, kadınlığı gençlik ve annelik ikilemiyle şekillendirmeye devam eden bir kültüre karşı ortaya koyduğu zorluklar bakımından dikkat çekicidir (2022, s. 104). Bu nedenle Emin'in üretimlerinde öne çıkan üreme dışı olma, yaşlanma ve arzusunun kaybı gibi konuların Emin'in sanat pratiğinde nasıl ele alındığı önem taşımaktadır. Buradaki temel soru, Tracey Emin'nin “olgunlaşmamış” bir özne olarak değerlendirilmesi mi gerektiği, yoksa yaş alan bedenine rağmen cinselliği ve bedeni üzerinden üretim yapmayı sürdürmesinin mi normatif toplumsal yapıları rahatsız ettiğidir. Dolayısıyla sanatçının, kendi cinsiyetlenmiş bedenini neden hala üretim pratiğinin merkezinde konumlandığını araştırmak gerekmektedir.

Buradan hareketle, bedenin cinsiyetlenmiş bir bedene dönüşme sürecine bakıldığında, ikili toplumsal cinsiyet sistemi içerisinde kadın bedeni üzerinde kurulan normların çoğu zaman kısıtlayıcı ve denetleyici bir işlev üstlendiği görülmektedir. Bu normatif yapı içerisinde kadın, sanki doğanın değişmez bir gereğiymiş gibi, evlilik ve

annelik üzerinden tanımlanmakta; kadınlığın amacı çoğu zaman eş olmak ve çocuk doğurmakla ilişkilendirilmektedir. Söz konusu süreç, bireyin doğum anında biyolojik cinsiyetinin belirlenmesiyle başlayan toplumsal bir inşa mekanizması olarak işlemektedir. Bu normatif kalıpların dışında kalan bireyler ise toplum tarafından dışlanmakta ve “normal” kabul edilen kimlik kategorilerinin dışında konumlandırılmaktadır. Bu nedenle toplum, yalnız yaşayan kadınları ya da kuir bireyleri çoğu zaman görülmez kılmakta; bu özneler norm dışı kabul edilerek çeşitli dışlama pratiklerine maruz bırakılmaktadırlar.

Bu perspektiften değerlendirildiğinde, kadınların anne olmaları gerektiğine ilişkin kültürel beklentiyle yüzleşen ve bu beklentiye karşı eleştirel bir konum alan Tracey Emin, kadın kimliğinin sadece annelik ve gençlik üzerinden tanımlanmasına karşı alternatif bir temsil alanı açmaktadır (Heath, 2022, s. 105). Bu bağlamda Emin’in çalışmaları, kişisel deneyimlerin dışavurumu olarak değerlendirilmesinin dışında, kadın bedeni üzerinde kurulan toplumsal ve kültürel denetim mekanizmalarına yönelik eleştirel bir müdahale olarak da okunabilmektedir. Özellikle sanatçının biyografik anlatıya dayanan tekstil işleri, mahrem alanı görünür kılarken bireysel hafıza ile toplumsal normlar arasındaki gerilimli ilişkiyi açığa çıkartmaktadır.

Sanatçının bu yaklaşımını gözler önüne seren ve dikkat çekici örneklerinden biri, aplike tekniğiyle ürettiği battaniye serisinde görülmektedir. Emin’in battaniler üzerine yazdığı anlatılar, küçük kumaş parçaları üzerine aceleyle karalanmış notlar ya da fısıltı tonunda yazılmış günlük kayıtlarını andıran kendi el yazısıyla uygulanmıştır. Yazıların kısa, parçalı ve doğrudan yapısı, izleyiciyle eser arasında samimi ve mahrem bir ilişki kurmasını sağlamaktadır; böylece aktarılan anlatılar yalnızca sanatçıya ait kişisel deneyimler olmaktan çıkarak izleyiciyi ile kedisi arasında meydana gelen bir diyaloga dönüşür. Bu doğrultuda battanilerdeki hitap biçiminin iki farklı etki yarattığı söyleyebilir: Bir yandan doğrudan ve yüksek sesli bir anlatım kurulurken, diğer yandan daha içsel ve fısıltı biçiminde ilerleyen bir söylem geliştirilmektedir. İzleyicinin sanatçının biyografisine ne ölçüde hâkim olduğuna bağlı olarak battaniye üzerinde yer alan belirli ifadeler, mekanlar ve göndermeler farklı şekilde anlamlandırılabilir. Bu yönüyle battaniye, konuyu bilenler için deşifre edilebilir izlerin birikimi olarak işlev görür (Jalving, 2022, s. 34).

Emin’nin aplike battanileri içerisinde en ilginç olanı şüphesiz üzerinde “Anne

olmayı beklemiyorum ama yalnız ölmeyi bekliyorum” ifadesinin yer aldığı battaniyesidir (Görsel 5). Sanatçının Yaban Vatan başlıklı biyografik kitabında ve “Annemle Sohbet” (2001) isimli video yerleştirilmesinde, battaniye üzerinde yer alan bu ifadelerle ilişkili anlatılar ve konuşmalar yer almaktadır. Sanatçı, cinsel yaşamında tek eşli ve uzun vadeli olmayan ilişki biçimlerini benimsemiş bir kadın olarak, geçirdiği bir hastalık sürecinin ardından doktor tarafından artık hamile kalamayacağını öğrenmiştir. Bu süreç öncesinde ise aktif cinsel yaşama başladığı dönemden itibaren annesinin yönlendirmesiyle doğum kontrol haplarını kullandığını, ancak doktorunun kesinlikle hamile kalamayacağını söylemesi üzerine bu yöntemleri aksatmasının ardından hamile kaldığını aktarmaktadır. Çocuk sahibi olmak istemediği için kürtaj olan Emin, bu deneyime ilişkin duygularını, yaşadığı fiziksel ve psikolojik süreçleri açık biçimde ifade etmiş; hamile kalma korkusunun zamanla her ay tekrar eden yoğun bir kaygı haline dönüştüğünü belirtmiştir. Sanatçı ayrıca, annesinin doğum ve annelik süreçlerine ilişkin aktardığı korku anlatılarının bu kaygıyı daha da derinleştirdiğini ve bu nedenle doğumun acılı deneyimini hiçbir zaman yaşamak istemediğini dile getirmektedir (Emin, 2005, s.153-168).



Görsel 5. Tracey Emin, I do not expect to a mother / Anne olmayı beklemiyorum. 2002, (Aplike battaniye, 264 x 185 cm) (Concrete Playground). <https://www.kisa.link/XuQGv>

Buraya kadar yapılan okumada, “Anne olmayı beklemiyorum” (Görsel 5) isimli çalışmada yer alan ifadelerin anlamı bütünüyle açık hale gelmemektedir. Ancak, Tracey Emin’nin “Annemle Sohbet” (2001) adlı video yerleştirmesi incelendiğinde,

sanatçının annesiyle arasında geçen diyalog aracılığıyla bu çalışmadaki metinlerin arka planı daha görünür hale gelir. Söz konusu konuşmada sanatçının annesi, on yedi yaşındayken dansçı olabilmek amacıyla bir seçmeye katılmak istediğini, ancak babası tarafından buna izin verilmediğini; on dokuz yaşında evlendiğini ve yirmi bir yaşında Tracey Emin'in ağabeyini dünyaya getirdikten sonra kariyerinden vazgeçmek zorunda kaldığını anlatmaktadır. Bu anlatı doğrultusunda, eserin alt bölümünde yer alan “onu geri istiyorum, o on yedi yaşındaki kızı” ifadesi de anlam kazanmaktadır.

Ayrıca annesiyle sürdürdüğü konuşmada Emin, annesinin neden hiçbir zaman anne olmasını istemediğini ısrarla sormaktadır. Sanatçı, toplumsal normların söylemi doğrultusunda anne olmayıp kariyerini tercih ettiği taktirde bir aile kuramayacağını ve yalnız öleceğini dile getirirken, annesi bu düşünceye karşı çıkararak onun yalnız kalmayacağını; kendisini seven ve her zaman yanında olan arkadaşlarının bulunduğunu söylemektedir. (Freedman, 2009, s. 302-315) Bu perspektiften baktığımızda bu aplike battaniye (Görsel 5) kadın kimliğinin annelik üzerinden tanımlanmasını sorgularken, aile, yalnızlık ve kadınlık ilişkisini sanatçının annesinin de deneyimi üzerinden kuşaklararası bir diyalog olarak yeniden düşünmeye açmaktadır.

Dolayısıyla esere baktığımızda, sanatçının annesiyle gerçekleştirdiği bu konuşma sırasında geleceğe ilişkin tavsiyeleri ve öngörülleri açıkça okunabilmektedir. Bu açıdan değerlendirdiğimizde, “Anne olmayı beklemiyorum ama yalnız ölmeyi bekliyorum” ifadesi hem sanatçının hem de annesinin kadın olarak toplumsal normlar çerçevesinde deneyimledikleri baskılar, yaptırımlar ve yaşam deneyimlerinin geleceğe yönelik bir kabule dönüştürülmüş hali olarak yorumlanabilir. Böylece eser, kadınlığın yalnızca annelik ve aile üzerinden tanımlanmasına karşı alternatif bir yaşam olasılığını görünür kılmaktadır. Sanatçının üretimleri, kadınlığın toplumsal olarak kurulmuş bir kategori olarak temsil edilme biçimlerini görünür kılması bakımından, Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliğinin dil üzerinden üretildiğine ilişkin yaklaşımı ve Bourdieu'nun habitus kavramı bağlamında değerlendirilebilecek farklı okuma alanları sunmaktadır.

2. BÖLÜM: KÜLTÜR VE TOPLUMSAL CİNSİYETİN KİMLİKLE ETKİLEŞİMİ

Kültür, bir toplumun tarihsel süreç içerisinde oluşan ve dönüşerek varlığını sürdüren örf ve âdetleri, değer yargıları ve sanatsal pratiklerinin bütünüdür; aynı zamanda yaşayış ve düşünüş biçimlerini kapsayan bir yapı olarak tanımlanabilir. Toplum içindeki bireylerin uyum içinde yaşamalarını sağlayan ortak bir kimlik biçimi üretmesi nedeniyle bu yapı çoğunlukla kültürel kimlik kavramı üzerinden açıklanmaktadır. Dolayısıyla kültür, bünyesinde barındırdığı normlar, değerler ve kurumlar aracılığıyla toplumsal yaşamı mutlak bir gerçeklik olarak kurgular. Birey tarafından alternatifsiz bir dünya düzeni şeklinde içselleştirilen bu yapı, zamanla doğallaşarak kendi özgün ve geleneksel karakterini özne için görünmez hale getirir. Bu görülmez kılma eylemi, öznenin kimlik inşa sürecinin doğal ve kaçınılmaz bir süreçmiş gibi algılanmasına neden olurken, kültürel normların içselleştirilmesini de kolaylaştırmaktadır. Bu doğallaştırma süreci kültürel normların ve kurulmak istenen toplumsal düzenin benimsenmesinin dışında, korunmasını ve kuşaklar boyunca aktarılmasını da zorunlu hale getirir. Nitekim, Jan Assmann bu durumu, “Onlara saygı gösterilmesi, korunması ve gelecek kuşaklara devredilmesi dünyanın düzenini -aynı zamanda grubun kimliğini- korur” (2022, s. 65-145) sözleriyle özetlemektedir. Bu doğrultuda kültür hem sürekliliğini sağlayan hem de grup içindeki bireylerin kimliklerini belirli normlar etrafında sabitleyen ve tektipleştiren bir işleyiş üretmektedir.

Kültürün bu örtük ve kanıksanmış yapısının, farklı kategorizasyon mekanizmaları aracılığıyla işlediği söylenebilir. Bu bağlamda akademisyen ve sanat profesyoneli Ali Artun, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm* (2015) başlıklı kitabında, soyut, özdeşliğe dayalı ve evrensel bir kategori olan toplumsal kimlik, insanların eylemlerini tasnif etmek ve bilimsel bir meşruiyet kazanmak için modernizmin inşa ettiği bir kurgudur. Bu inşa sürecinin somut ve tikel bir sınıflandırma birimi olarak kullandığı etnik kimlik ise, farklılık fenomenine dayanan kültürel bir olgudur (s. 27) ifadesinde bu kategorileri tanımlamaktadır. Bu kategorizasyonlar, toplumsal bir sınıflandırma biçimi üretirken aynı zamanda bireylerin kendilerini konumlandırılabilecekleri kimlik çerçevelerini de belirlemektedir. Sonuç olarak, kültürel ve toplumsal yapılar, sabit bir “ortak kimlik” aktarmaktan çok, bireylerin farklı konumlanışları ve deneyimleri üzerinden çoklu biçim alan kimlik oluşumlarını iletir ve üretirler (Assmann, 2022, s.

143).

Bu bağlamda tartışılan kimlik ve bu kimliğin kültürel olarak inşası, bir toplumun kendi iç dinamikleriyle kurulur ve bu süreç Batı düşüncesinin oluşturduğu evrensel tanımlamalarla yapılır. Ancak, dışarıdan yapılan temsiller ve söylemsel inşalar aracılığıyla bir toplum başka bir toplumu da aynı şekilde biçimlendirir ve tanımlayabilir. Dolayısıyla, Edward Said *Şarkiyatçılık* (2022) başlıklı kitabında başka bir ikili yapıyı tartışır. Bu dikotomi içinde Batılılar egemen özne konumundayken, Şarklılar bu egemenliğe tabi kılınan “öteki” olarak konumlandırılmaktadır. Said’e göre bu ilişkide Doğu, genellikle topraklarının işgali, iç işlerinin denetlenmesi ve kültürel- ekonomik kaynaklarının Batılı güçlerin kontrolüne girmesi gibi süreçlerle tanımlanan bir tahakküm düzeni içinde temsil edilmektedir (s. 45). Bu çerçevede Batı, kendi kimliğini kurabilmek için, Doğu’yu sabit, indirgenmiş ve temsili bir kategori olarak yeniden üretmektedir. Böylece Şark, Batı’nın karşıtı olarak kurgulanan ve bu karşıtlık üzerinden anlam kazanan bir söylemsel inşa olarak algılanmalıdır.

Diğer bir ifadeyle, Batı toplumları kendilerini tanımlarken karşıt bir kategori olarak Doğu toplumlarını konumlandırmakta; böylece “öteki”nin inşası üzerinden sömürgeci söylemin ideolojik temelleri kurulmaktadır. Bu ikili inşa süreci içerisinde, toplumsal cinsiyet dikotomisiyle benzer biçimde özne ve ötekinin karşılıklı olarak üretildiği görülmektedir. Melda Yeğenoğlu bu ilişkiyi, “Oryantalist ve Batılı sömürge öznesini erkek olarak konumlandırır: öteki kültür her zaman öteki cins gibidir” (1996, s.134) ifadesiyle ortaya koymaktadır. Bu çerçevede Yeğenoğlu’nun yaklaşımı, ataerkil yapıda kadın-erkek dikotomisi içinde erkeğin kendisini özne olarak kurarken kadını öteki olarak konumlandırmasına benzer biçimde, Batı’nın da Doğu’yu aynı ötekilik rejimi içinde kurguladığını ve bu süreçte Doğu’nun kadınlaştırıldığını göstermektedir.

Bu noktada, birinci bölümde Maalouf’un kimlik tanımında tartıştığı üzere, öznenin her zaman bir öteki karşıtı olarak kurulduğu fikri yeniden önem kazanmaktadır. Melda Yeğenoğlu, Doğu-Batı ikiliğinde Doğu’nun ataerkil söylem içerisinde kadını bir figür olarak temsil edildiğini; cinsellik ve ırk arasında kurulan yapısal benzeştirmeler yoluyla kadının Doğu, Doğu’nun ise kadın ile özdeşleştirildiği bir anlam zincirinin üretildiğini belirtmektedir. Bu bağlamda hem kadın hem de Doğu,

peçe metaforu üzerinden gizleme ve “hakiki olmama” ile ilişkilendirilerek sahicilikten yoksun bir temsil rejimi içinde konumlandırılmaktadır (1996, s. 134). Bu yaklaşım, toplumsal cinsiyet ve sömürgeci söylem bağlamlarında kurulan temsil sistemlerinin birbirini nasıl tekrar ettiğini ve karşılıklı olarak nasıl pekiştirdiğini ortaya koymakta; ötekinin farklı düzlemlerde benzer yapılar aracılığıyla üretildiğini göstermektedir.

Jan Assmann, *Kültürel Kimlik* (2022) başlıklı kitabında kültürün, belirli bir şeyi özellikle ötekinden ayırt etmek ve ona dahil olmadığını vurgulamak amacıyla işlediğini, bu nedenle de asıl farklılaştırıcı anlamını bu dışlama pratiği üzerinden kazandığını belirtir (s.164). Bu yaklaşım, özne ile öteki arasındaki ilişkinin kurucu unsurunun dışlama mekanizması olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda kurulan ikili sistemde öteki (kadın/Doğu), kontrollü biçimde temsil edilmekte ve özneye (erkek/Batı) tabi kılınarak hiyerarşik bir düzen içerisinde konumlandırıldıktan sonra sömürüye açık bir hale getirilmektedir.

Edward Said, Batı’nın Doğu üzerindeki bu tahakkümünü doğal ya da gizemli bir olgu olarak değil; üretilmiş, dolaşıma sokulmuş ve meşrulaştırılmış bir söylem olarak tanımlamaktadır. Ona göre bu söylem işlevsel ve ikna edicidir; bu nedenle toplumda bir yer edinir böylelikle beğeni ve değer kuralları getirmektedir. Bazı fikirleri doğru olarak yüceltir ve oluşturup aktardığı, yeniden ürettiği gelenekler, anlayışlar ve yargılar gerçekten ayırt edilemez (2022, s. 29) ifadelerini kullanmaktadır.

Ali Artun göre Batılılaşma süreci, modernlik ve Avrupamerkezcilik yeniden tartışmaya açıldığında, genellikle bu kavramların reddiyle birlikte işleyen bir itibarsızlaştırma sürecine dönüşmektedir. Bu durum, Üçüncü Dünya olarak tanımlanan toplumların modernleşme deneyimlerini kesintiye uğratmakta, kendi yerel, tekel kimlik arayış süreçlerinde egzotik ve oryantalist bir kültüre eğilim göstermelerine zemin hazırlamaktadır. Böylece, Avrupamerkezcilik oryantalizmin yerini, bu kez söz konusu toplumların kendi kültürel milliyetçilikleri üzerinden kendilerini oryantalize etmeleri almaktadır. Edward Said’e göre oryantalizm, Batı’nın başka bir dünyayı anlamak, denetlemek, nüfuzu altına almak ve bunun da ötesinde devralmak için ortaya koyduğu iradi bir yönelim ve niyettir. Ancak Artun, çağdaş dönemlerde oryantalizm, kendi kültürünü ötekileştirmenin, farklılaştırmanın ve modernlikten arındırmanın bir politikasına dönüştüğünü ileri sürmektedir (2015, s. 34).

Bu bağlamda, Edward Said ve diğer kuramcılarının çalışmalarından hareketle, oryantalizmin politik bir kurgu olduğu; Batı'nın korku projeksiyonlarına dayanan, Doğu'ya ilişkin efsanevi ve indirgemeci bir temsil ürettiği anlaşılmaktadır. Oryantalizm, yabancılığın işaretlerinin çarpıtılması yoluyla sürdürülen, genellikle bastırma ve dışlama mekanizmalarını içeren söylemsel bir temsil biçimi olarak işlemektedir. Bu nedenle oryantalist söylem, ötekini tanımlayan, sınırlandıran ve denetim altına alan bir iktidar mekanizması kurar.

Yukarıda Ali Artun'un da dediği üzere, çağdaş süreçlerde oryantalizm sadece Batı'nın Doğu'ya yönelttiği dışsal bir temsil sistemi olarak kalmamış, kimi toplumlar tarafından içselleştirilerek yeniden üretilen bir kimlik stratejisine dönüşmüştür. Küratör Brian Wallis, Türkiye örneği üzerinden bu dönüşüme dikkat çeker. Wallis'e göre, geçmişte sömürgeci oryantalist kategorizasyona maruz kalan Türkiye, zamanla kendini oryantalize eden bir temsil modelini benimsemek durumunda kalmıştır. Bu açıdan bakıldığında, Türkiye'ye stereotipik bir kimlik dayatan oluşumun, dışsal bir baskı süreçleriyle sınırlı olmadığı anlaşılmakta; ulusun kendi temsilini Batı'nın beklentileri doğrultusunda yeniden kurguladığı içsel baskı süreçlerinin de var olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle uluslararası sergilerde oluşturulan ulusal imajın, Batılı ve Amerikalı izleyicisinin Doğu'ya ilişkin beklentilerine uygun biçimde şekillendirilmesi, bu içselleştirilmiş oryantalist temsil biçiminin dikkat çekici örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir (2003, s. 271). Dolayısıyla oryantalizm, Batı tarafından üretilen tek yönlü bir söylem değildir. Ayrıca, Doğu toplumları da belirli tarihsel ve kültürel koşullar içerisinde bu söylemi yeniden dolaşıma sokabilmektedir. Böylece kimlik, kültür ve temsil ilişkileri içerisinde işleyen oryantalist yapı hem dışsal hem de içsel pratikler aracılığıyla süreklilik kazanan çok katmanlı bir iktidar alanı kurmaktadır.

Bütün bunların yanı sıra, geleneksel ve dinsel normların da toplumsal alan üzerinde belirleyici bir ağırlığa sahip olduğu görülmektedir. Bu yapı, iktidar aygıtlarının işleyişini sınırlamakta; öznenin kimlik inşa sürecinde derin yarılmaların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla İranlı filozof Daryush Shayegan *Yaralı Bilinç* (2020) başlıklı kitabında, Asyalı yönetimlerin beceriksizlikleri ve yozlaşma düzeyleri muazzam olsa bile, dinden, örf ve adetlerden kaynaklanan baskıların çok daha felç edici olduğunu; zira “iktidarın meşru eylemlerini bile her an durduran”

engellerin bu yapılar olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, Doğu toplumlarında gelenek ve dinin toplumsal yaşam üzerindeki belirleyici etkisini vurgulamaktadır (s. 159).

Bu tür bir kültürel ve siyasal sıkışma, toplumsal düzeyde ikili bir bilinç yapısı ve parçalı bir zamansallık üretmektedir. Shayegan’a göre, ikili bir dil öğrenen çocukların geliştirdiği kaypak ve bölünmüş tutumlar da bu durumla ilişkilidir. Bireyler, dini iktidarın ağır taleplerine katlansalar bile, iç dünyalarında yaşadıkları “yasadışı” alan nedeniyle bir yarıma yaşanmaktadır. Böylece iktidarın dayattığı zamansallıktan farklı bir zaman deneyimi içerisinde var olmaktadır. Bu gerilimle birlikte daha nevrotik ve parçalanmış, hatta şizofren bir kuşak ortaya çıkmaktadır (2020, s. 115). Bu nedenle, Doğu ve İslami toplumlarda kültürel geleneklerin ve dini normların bu felçleştirici ağırlığı, öznenin psikolojik ve zamansal deneyiminde bir yarığa dönüşerek modernleşme sürecinde parçalanmış bir özne biçiminin oluşmasına zemin hazırlamaktadır.

2.1. Kimlik Oluşumunda Kültürün Toplumsal Cinsiyete Etkisi

Toplumsal cinsiyet normları ile biyolojik beden farklılıkları temelinde kurulan ikili kimlik inşasının, heteronormatif normlar aracılığıyla nasıl üretildiği birinci bölümde incelenmiştir. Bu bölümde ise bu inşa sürecinde kültürel adlandırmalar ile biyolojik cinsiyet arasındaki ilişkinin doğal ve sabit bir yapıdan ziyade, tarihsel ve söylemsel olarak kurulan bir yapı olduğu tartışılacaktır. Judith Butler, bu konuda cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrıma mantıksal bir çerçeveden yaklaşıldığında, cinsiyetlendirilmiş bedenler ile kültürel olarak inşa edilen toplumsal cinsiyetler arasında kökten bir süreklilik olduğunu ileri sürmektedir. Butler’a göre, istikrarlı iki biyolojik cinsiyet varsayılsa bile, bu durum “erkekler”in yalnızca erkek bedenlere, “kadınlar”ın ise yalnızca dişi bedenlere yorum getireceği anlamına gelmemektedir (2023, s. 50). Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, özel bir kimlik olmaktan çok, kültürel söylemlerle ve davranış pratikleri aracılığıyla sürekli tekrar edilerek performatif biçimde kurulan bir yapı olarak değerlendirilmektedir.

Toplumsal kimliklere ve cinsiyet kategorilerine süreklilik kazandıran performatif edimler aracılığıyla, bu inşa süreci genellikle görünmez kılınmaktadır. Bu bağlamda, Judith Butler, toplumsal cinsiyetin ortadan kalkması için, onu sürekli yeniden üreten performatif edimlerinin de ortadan kalkması gerektiğini söylemektedir. Bu nedenle

cinsiyet, yaradılışını sürekli olarak saklayan bir inşa süreci olarak işlemektedir. Ancak, münferit ve kutupsal cinsiyetlerin kültürel kurgular olarak üretilmesi ve sürdürülmesi yönündeki kültürel sözleşmenin, bu üretimler ne ölçüde inandırıcıysa o ölçüde gizli kalmaktadır (2023, s. 229). Bu yapı içerisinde toplumsal cinsiyet rolleri doğal ve kaçınılmazmış gibi algılanırken, bedenin belirli işlevler üzerinden tanımlanması ve sınırlandırılması meşrulaştırılmaktadır.

Bu noktada Ali Artun, modern düşünce tarihindeki beden politikalarını tartışırken, 1878 yılında Paris'te kurulan Etnografi Müzesi'ndeki anatomik sergiye dikkat çeker. Bu sergi, insanlık evrimini temsil eden bir anlatıyı, "Hotanto Venüsü" olarak sergilenen Saartjie Baartman'ın üreme organıyla başlar, modern çağın kurucusu Descartes'ın başıyla nihayete erer. Biri düşündüğü, öteki ürettiği için vardır. (2015, s. 22). Böylece kadın bedeni biyolojik üretkenlik ve üreme işleviyle özdeşleştirilirken, erkek özne düşünce ve akıl üzerinden temsil edilmektedir. Bu yaklaşım içerisinde kadın bedeni, düşünsel özne konumundan uzaklaştırılarak biyolojik işlevlerine indirgenmekte; toplumsal cinsiyet hiyerarşisi de kültürel ve söylemsel düzlemde yeniden üretilmektedir.

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere, toplumsal cinsiyet düzeni içerisinde kadın, "ikinci cins" konumuna yerleştirilirken, toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edilen hiyerarşik yapısı da tarihsel temsil pratikleri aracılığıyla görünürlük kazanmaktadır. Ahu Antmen'e göre, söz konusu cinsiyet temsillerinin sadece tarihsel örneklerle sınırlı kalmadığı, günümüzde de toplumsal cinsiyet rejimlerinin benzer iktidar ilişkileri üzerinden yeniden üretildiği söylenebilir. Bu okuma doğrultusunda, Türkiye'de hâkim toplumsal cinsiyet düzeni, cinsiyete dayalı iktidar ilişkilerinin somut bir yansıması olarak okunabilmektedir. Ayrıca bu normatif yapı, yerel kültürel pratikler içerisinde de süreklilik göstermektedir (2022, s. 89).

Bu perspektiften bakıldığında, Butler'ın, toplumsal cinsiyet kimliği, gündelik yaşam içerisinde sürekli tekrar eden söylemsel ve kültürel pratikler aracılığıyla kurulan bir performatif süreçtir ifadesi önem kazanmaktadır. Bu bağlamda kimliği bir pratik ve imleme süreci olarak düşünmek, kültürel olarak tanınabilir öznelerin, dilsel dünyanın gündelik işleyişine sızmış normatif kurallar tarafından biçimlendirildiğini kabul etmek anlamına gelmektedir. Dahası Butler, belirli bir toplumsal cinsiyet kimliğini sürdürme zorunluluğunun da söylemsel pratikler aracılığıyla yeniden üretildiğini belirtmektedir.

Bu minvalde “iyi anne”, “heteroseksüel olarak arzulanabilir kadın” ya da “ehil işçi” gibi toplumsal roller, öznenin aynı anda birden fazla normatif talebi yerine getirmesini bekleyen kültürel bir denetim sistemi içerisinde işlemektedir (2023, s. 236-237). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet, bireyin doğal özünden kaynaklanan bir kimlik değildir; ayrıca toplumsal beklentiler, kültürel temsil biçimleri ve tekrar eden performatif edimler aracılığıyla sürekli yeniden kurulan tarihsel bir yapıdır demek yanlış olmayacaktır.

2.2. Yerel Kültürün Sanat Eserlerindeki İmgelemi

Kültür politikaları bağlamında yerel kültürün kullanımı, ulusal kimlik inşasında belirleyici araçlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda kültür, sadece estetik bir üretim olmaktan çıkarak, yerel kültür içerisinde damıtılmış imgeler aracılığıyla ulusal kimliğin kurgulanması ve dolaşıma sokulmasında ideolojik bir işlev üstlenmektedir. Ancak Brian Wallis’e göre görsel temsiller, ulusal toplumsal bağların sembolleştirilmesi ve sürekliliğinin sağlanması açısından kilit bir unsur olarak değerlendirilebilir. Bu temsiller sadece mevcut toplumsal gerçekliklere tepki veren yapılar olmayıp, aynı zamanda bilinçli biçimde üretilerek yaratıcıdır ve yeni toplumsal ve siyasi oluşumlar ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadırlar. Belirli imgelerin kasıtlı olarak aşırı üretilmesi veya diğerlerinin sansürlenmesi ya da hangilerinin korunacağına belirlenmesi yoluyla, imgelerin nasıl algılandığının kontrol edilmesi ya da hangilerinin korunacağına belirlenmesi yoluyla, kültürel temsiller bir ulusun tarihine dair belirli bir bakış açısının inşa edilmesinde kullanılabilmektedir (2003, s. 266). Bu bağlamda Wallis, görsel imgelerin seçilerek yan yana getirilmesi ve denetimli biçimde sunulmasının, kültürel temsil üzerinden işleyen kontrol aygıtlarını görünür kıldığını belirtmektedir.

Sözü geçen kontrol aygıtları aracılığıyla mevcut sistemdeki iktidar geçmişe ait imgelerin belirli biçimlerde bir araya getirilmesi, kolektif belleğin kurulması ve geçmişte var olan toplumsal düzenin meşrulaştırılmasına da katkıda bulunur. Bu nedenle kültürel bellek, nötr bir hatırlama alanı olmaktan ziyade, belirli iktidar ilişkilerini ve toplumsal değerleri yeniden üreten ideolojik bir işleve sahiptir denilebilmektedir. Connerton, bu durumun en görünür sonuçlarından birinin ise farklı tarihsel deneyimlere ve bellek biçimlerine sahip kuşaklar arasında ortaya çıkan iletişim kopuklukları olduğunu belirtmektedir (2019, s. 11). Bu bağlamda kolektif

bellek, yalnızca geçmişin korunması değil aynı zamanda hangi geçmişin hatırlanacağını ve nasıl temsil edileceğine ilişkin kültürel bir seçme ve yeniden kurma sürecini de içermektedir.

Wallis ayrıca, Amerika’da, 1980’lerin sonunda düzenlenen kültür festivalleri kapsamında gerçekleştirilen “ulus sergileri” üzerine yazdığı *Ulusları Pazarlamak (Selling Nations)* başlıklı metninde, ulusun bir sanat eseri olarak kurgulanmasının, ulus kimliğinin inşa süreçleri içerisinde en çarpıcı temsil biçimlerinden biri olduğunu ifade eder. Ona göre, bir ulusu oluşturma sürecinin tüm yolları arasında, bu yol -bir sanat eseri olarak ulus- belki de en cüretkâr olanıdır. Her ne kadar açıkça bir reklam politikasının uydurması olsa da bir ülkeyi sanat eseri olarak adlandırmak hem milletin uydurma doğasına hem de ulusu yerli ve yabancılar için tanımlamada kültürün rolüne aynı anda işaret etmesi bakımından cesur bir ustalık numarasıdır ifadelerini kullanmaktadır (2003, s. 265). Bu çerçevede festival kavramı, sanat sergilerinin propaganda amaçlı kullanıldığı uzun tarihin en son gelişmesi olarak düşünülebilir. Hatta yine bu festival kavramı, kültür endüstrisinin çok yönlü güçlerini manipüle etme eğiliminin arttığını göstermektedir.

Yukarıda ele alınan ulusal kimliğin görsel temsiller aracılığıyla üretildiği bu ideolojik yapı, toplumsal cinsiyetin de kültürel kodlar ve temsil rejimleri üzerinden benzer bir inşa sürecine tabi olduğunu göstermektedir. Bu yaklaşıma göre, Türkiye sanat ortamında toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten farklı, kültürel olarak inşa edilen bir kurgu olarak ele alınması ve bu alanda var olmanın anlamının sorgulanmasıyla gelişen eleştirel yaklaşımın görünürlük kazanmasında, öncelikli olarak kadın sanatçıların üretimleri belirleyici rol oynamıştır (Antmen, 2022, s. 85).

Antmen’e göre Türkiye’deki kadın sanatçılar, Luce Irigaray’ın “cinsiyetli kültür” düşüncesinin Batı’da dahi tartışmalı ve sıra dışı kabul edildiği bir dönemde, toplumsal inşa süreçlerinin kültürel ve psikolojik boyutlarıyla ilgilenmeye yönelmişlerdir. Bu kadın sanatçılar, döneme ait toplumsal dinamiklerin arka planını sorgulamaktadırlar. Ayrıca, cinsiyetle ilgili kodların sınıfsal, kültürel ve etnik farklılıklar bağlamında şekillendirici etkisini güncel bir sanatsal eğilim olarak değil, daha çok eleştirel ve sorgulayıcı bir merak doğrultusunda irdelemektedirler. Bu eleştirel yaklaşım doğrultusunda geliştirdikleri sanatsal dil ve üretim pratikleri, özellikle 1990’lı yıllardan itibaren toplumdaki cinsiyetçi bakış açılarını irdeleyen bir

yönelim kazanmıştır. Dolayısıyla bu üretimler, içinde bulundukları toplumsal yapı içerisinde kadının nesneleştirilme biçimlerini ve süreçlerini gündeme getirmektedir. Aynı zamanda bu çalışmalar, toplumsal tarihin, sanatın ve popüler kültürün kadın imgesini şekillendirmekteki rolünü sorgulayan ve eleştiren genç kuşak kadın sanatçıların üretimleriyle ilişkilendirilebilecek bir nitelik taşımaktadır (2022, s. 86-125).

Aşağıda üretim pratiklerine değinilecek sanatçılar, yukarıda ele alınan eleştirel yönelimin öncü temsilcileri arasında değerlendirilebilir. Bu sanatçılar ile benzer bir sanatsal dili benimseyen diğer sanatçılar arasında dikkat çekici ortaklıklar bulunmaktadır. Söz konusu ortaklıkların başında, bu sanatçıların büyük ölçüde üst ve orta sınıfa mensup, iyi eğitim almış ailelerden geliyor olmaları bulunmaktadır. Bu toplumsal konumları, onların erkek/kadın dikotomisi üzerinden kurulan cinsiyet normlarını sorgulayan, toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edilmiş yapısını eleştirel bir perspektiften değerlendiren ve bu yaklaşımı sanatsal üretimlerine yansıtan bir kuşağın kadınları olarak ortak bir tartışma zemini oluşturmalarını mümkün kılmaktadır.

Bu doğrultuda, yukarıda tartışılan kavramsal çerçeve kapsamında ele alınacak sanatçılar arasında, oryantalist bakış açısıyla kurgulanan doğulu kadın imgesini feminist bir dille eleştiren Nil Yalter; dönemin kültürü ve imgelerini kullanarak, modernizm ile Türk toplumunun dinsel ve kültürel yapısı arasında sıkışmış kadın imgeleri üreten Gülsün Karamustafa; toplumsal cinsiyet rejimlerini, aile yapısı içerisindeki hiyerarşik ilişkileri ve kadın/erkek dikotomisi etrafında modern Türkiye’de üretilen temsilleri sorgulayan Nur Koçak yer almaktadır.

2.2.1.Nil Yalter: Oryantalist Bakış ve Kadın İmgesi

Nil Yalter, göç kavramı üzerine çalışan bir sanatçıdır. Üretiminde genellikle Avrupa’da yaşayan göçmenlere, sistem tarafından göz ardı edilen, bastırılan ve görünmez kılınan bireylere yer vermektedir. Paris’te göçmen bir kadın olarak yaşamını sürdüren sanatçının kişisel deneyimi de ele aldığı temaların biçimlenmesinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Bununla birlikte Yalter, kültürel tutumları etkilemek ve basmakalıp düşünceleri dönüştürmek isteyen ikinci dalga feminist akım içerisinde aktif rol almıştır. Bu bağlamda sanatçının en dikkat çekici

çalışmalarından biri olan “Göbek Dansı (Başsız Kadın)” (Görsel 6), hem erkeğin kadın bedenine yönelik bakışını hem de Batı’nın Doğu’yla ilişkili oryantalist temsil rejimini çözümleyen önemli bir yapıt olarak değerlendirilebilir. Video-performans niteliği taşıyan bu çalışmada, bedenin kendisi toplumsal cinsiyet kodları içerisinde yeniden keşfedilen ve sorgulanan bir temsil alanına dönüşmektedir. Bu minvalde, “Göbek Dansı (Başsız Kadın)” isimli yapıtında eylemin kendisi, “cinsiyetli kültür” içinde öznenin kendine dair bir keşif sürecine dönüşmektedir.

Tarihçi Philippe Artières, Nil Yalter’in 2016 yılında Arter’de gerçekleştirilen *Kayıt Dışı* isimli serginin kataloğunda yayımlanan yazısında, sanatçının birçok eserinin yanı sıra “Göbek Dansı (Başsız Kadın)” (1974) isimli video çalışmasını da ele almaktadır. Artières’e göre Yalter, bu videosunda, açıklamayı dikte eden ses eşliğinde yoğunlaştırılmış bir yazma edimini kayıt altına almaktadır. Sanatçı, toplumsal işlevi doğurganlık üzerinden tanımlanan kadın bedeninin yüzeyine, özellikle göbek bölgesine, performatif bir biçimde kendi el yazısıyla yazı yazma eylemini gerçekleştiren bir kadının performansını aktarmaktadır. Böylece kadın bedeni, ilk kez annelik söylemiyle değil, sessizlik, dişil haz ve öznel deneyimle ilişkilendirilen bir ifade alanına dönüşmektedir (s. 134).



Görsel 6. Nil Yalter, Göbek Dansı (Başsız Kadın) / The Belly Dance (The Headless Women). 1974, (Video teyp, B&W. 24'). (T24). <https://www.kisa.link/PERyO>

Bu bağlamda Yalter, bir yandan tarihsel olarak erkek özneye ait görülen yazma edimini ele geçirmekte; kadın öznenin kendi bedeni ve deneyimi üzerine söz

üretmesini mümkün kılmaktadır. Yazma kudretinin el değiştirdiği bu performatif eylemde kadın, artık kendisi hakkında yazan özne konumuna yerleşmektedir. Bu performans kadının kendi bedeni üzerindeki söz hakkını görünür hale getirir. Böylece kadın, kendisini erkeğin arzularına bağlayan simgesel sözleşmeye değil, kendi hazzına ve deneyimine imza atan bir özneye dönüşmektedir.

Artières, bu yaklaşımı 1968 Paris'inin politik sloganlarıyla ilişkilendirerek yorumlamaktadır. Ona göre dönemin duvar yazılarında yer alan "Her yere yazın!" ve "Özgürce haz alalım!" sloganları, Yalter'in sanatsal pratiğinde "Özgürce yazalım!" önerisine dönüşmektedir (2016, s.134). Bu açıdan bakıldığında "Göbek Dansı (Başsız Kadın)", hem kadın bedeninin Batılı ve eril bakış tarafından temsil edilme biçimlerini sorgulamakta, hem de yazı, beden ve öznellik arasındaki ilişkiyi feminist bir perspektifle yeniden kuran eleştirel bir performans olarak değerlendirilebilir.

Yalter'in bu çalışması, önceden bahsedilen Edward Said'in Batı'nın Doğu'ya yönelik oryantalist bakış çözümlemeleriyle ilişkilendirilebilecek biçimde, egzotikleştirilmiş Doğulu kadın imgesini görünür kılmaktadır. Bununla birlikte yapıt, Melda Yeğenoğlu tarafından vurgulanan, Doğu'nun kadınlaştırılarak temsil edilmesi meselesini de eleştirel bir düzlemde sorgulamaktadır. Bu açıdan bakıldığında "Göbek Dansı (Başsız Kadın)", isimli çalışma, oryantalist temsil rejimini yeniden görünür kılarken, Said ve Yeğenoğlu'nun da tanımladığı Batı/Doğu ve erkek/kadın ikilikleri üzerinden kurulan tahakküm ilişkilerini ters yüz eden bir müdahale olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca yapıt, kadın bedeninin hem ataerkil toplumsal cinsiyet rejimi içerisinde hem de oryantalist söylem içinde maruz kaldığı baskılanma, nesneleştirilme ve yetersizleştirilme biçimlerini eş zamanlı olarak açığa çıkarmaktadır. Yalter, kadın bedenini pasif bir temsil nesnesi olmaktan çıkarıp öznenin kendi bedenine yazı yazdığı performatif bir alan haline dönüştürmektedir. Böylece, bu iki farklı iktidar alanında üretilen denetim yapılarını parçalamakta ve kadın öznenin söz üretme kapasitesini yeniden görünür kılmaktadır.

2.2.2.Gülsün Karamustafa: Kültür Çatışmaları ve Kadın İmgesi

Gülsün Karamustafa'nın çalışmaları, şaşırtıcı bir malzeme çeşitliliğine sahip olup resimden nesne kullanımına, enstelasyondan filme uzanan çok yönlü bir üretim pratiği ortaya koymaktadır. Sanatçı, figüratif anlatımın küçümsendiği ve illüstratif

işlere önyargıyla yaklaşılan bir dönemde, kendine özgü figüratif ve anlatımcı bir resim dilini geliştirmeyi başarmıştır. Bununla birlikte, Karamustafa'nın resimlerinde yer alan köylü kadın figürleri, adeta bir kilimin deseninin içinde eriyen motifler gibi temsil edilmekte; böylece bireysel kimliklerini kaybetmiş ve anonimleşmiş bedenlere dönüşmektedirler (Antmen, 2022, s. 102).

Dolayısıyla sanatçının 1970'li yıllarda ürettiği resimler, dönemin hâkim pentür anlayışına eklemlenmeyen; söz konusu geleneğin çoğu zaman küçümsediği naif, içgüdüsel ve anlatı temelli bir görsel dil taşımaktadır. "Kıymatlı Gelin" (1975), "Kapıcı Dairesi" (1976), "Star Wars" (1982) gibi resimlerde Karamustafa, kentsel ve kırsal kimlikler arasındaki gerilimi, özellikle giyim-kuşam, gündelik yaşam nesneleri ve çevre kültürü unsurları üzerinden kadın bedeni aracılığıyla görünür hale getirmektedir (Antmen, 2022, s. 125). Bu açıdan sanatçı, kadın bedenini sadece temsil edilen bir figür olarak kullanmaz; aynı zamanda sınıfsal, kültürel ve toplumsal dönüşümlerin taşıyıcısı olan bir gösterge imgesi olarak ele almaktadır.



Görsel 7. Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet / The Lacemaker. 1976, (Kâğıt üzerine guvaş, suluboya ve renkli füzen, 35 x 41 cm). (Salt Research). <https://www.kisa.link/XTJat>

Gülsün Karamustafa'nın bu dönem üretimleri içerisinde en dikkat çekici örneklerden biri hiç kuşkusuz "Örtülü Medeniyet" (Görsel 7) isimli çalışmasıdır. Bu resminde sanatçı, geleneksel el işi pratikleri ile modernleşme süreci arasındaki gerilimli ilişkiyi gündelik yaşam mekânı üzerinden görünür hale getirmektedir. Resimde, oturma odasında dantel ören bir kadın figürü yer almakta; çevresindeki modern mobilyalar,

televizyon, radyo, dikiş makinesi ve hatta gaz tüpü gibi modern yaşamın simgesi olan nesnelerin dantel örtülerle örtüldüğü görülmektedir. Böylece teknolojik nesnelerin temsil ettiği modernleşmenin soğuk ve mekanik yapısı, geleneksel el emeği aracılığıyla “evcilleştiren” bir görünüme kavuşmaktadır.

Barbara Heinrich’e göre bu örtme eylemi, sadece dekoratif bir jest değildir. Aynı zamanda modern olanın, yani İstanbul merkezli kent kültürünün üzerinin geleneksel olan Anadolu kültürü tarafından nasıl örtüldüğünü gösteren simgesel bir müdahaledir. Bu bağlamda yapıt, göçle birlikte kente taşınan kültürel alışkanlıkların ve değerlerin, kentsel yaşam kültürü üzerinde bıraktığı etkilerin bir eğretilmesi olarak işlemektedir (2007, s. 22). Dolayısıyla, “Örtülü Medeniyet”, modernleşme sürecinin doğrusal bir dönüşüm olmadığını; aksine geleneksel kültürel kodlarla sürekli müzakere halinde biçimlenen melez bir toplumsal yapıda şekillendiğini göstermektedir.



Görsel 8. Gülsün Karamustafa, Kıymatlı Gelin / Presious Bride. 1975, (Kâğıt üzerine guvaş, suluboya ve renkli füzen, 30 x 43 cm). (Salt Research). <https://www.kisa.link/FVHJN>

Gülsün Karamustafa’nın bir diğer önemli yapıtı olan 1975 tarihli “Kıymatlı Gelin” (Görsel 8), geleneksel Anadolu kültürü ile modernleşme süreci arasındaki gerilimi kadın bedeni üzerinden görünür hale getirmektedir. Resimde, geleneksel Anadolu kıyafetleri içinde betimlenen bir kadın figürü, etrafını kuşatan çeyiz eşyalarıyla birlikte sunulmaktadır. Yastıklar, çarşaflar ve renkli örtüler gibi geleneksel unsurların yanı sıra plastik tabak-çanaklar ve radyo seti gibi modern yaşama ait nesneler de

kompozisyon içerisinde yer almaktadır. Böylece yapıt, Anadolu kültürünün içine sızan modern tüketim nesnelerini görünür kılarken, geleneksel yaşam biçimi ile modernleşme arasındaki çelişkileri de ortaya koymaktadır.

Kadın figürü ise sahip olduğu eşyaların arasında neredeyse kaybolmaktadır ve çevresinde sergilenen nesnelerin bir uzantısına dönüşmüş gibi resmedilmiştir. Barbara Heinrich'e göre bu durum, görücü usulü evliliklerin sonuçlarına ve zorla evlendirme pratiklerine yönelik eleştirel bir gönderme içermektedir (2007, s. 18). Çünkü resimdeki kadın figürünün, toplumsal olarak "mutlu" olması beklenen bir anda hüznü ve donuk bir ifadeyle resmedilmesi, onun özne konumundan uzaklaştırılarak sergilenen nesnelerle aynı düzleme yerleştirildiğini düşündürmektedir. Bu açıdan "Kıymatlı Gelin", kadın bedeninin ataerkil kültür içerisinde nasıl bir değişim nesnesine dönüştürüldüğünü görünür kılmaktadır.

Gülsüm Karamustafa, yaptığı işlerde özellikle "kadın sorununu" öne çıkarma amacı taşımadığını; ancak genel olarak çalışmalarına bakıldığında hem hayattan etkilenen hem de çevresiyle ve kendi tarihiyle ilişkili üretimlerinde kadın meselesinin güçlü bir biçimde gündeme geldiğini ifade etmektedir (aktaran Antmen, 2022, s. 85). Fakat eserlerine baktığımızda birçok çalışmasında olduğu gibi bu iki çalışmasında da ev içi gözükmeyen kadın emeği ve kadın bedeninin nesneleştirilmesi, eve kapatılması gibi kavramlar dikkat çekmektedir. Bu yaklaşım doğrultusunda Türkiye'de feminist sanatın önemli sanatçılarından biri olarak düşünülmesi anlaşılır hale gelmektedir.

Bununla birlikte, yukarıda ele alınan çalışmalarda dikkat çeken önemli noktalardan bir diğeri ise kültürlerarası yarılımları ve farklılıkları görünür kılmalarıdır. Daryush Shayegan'ın daha önce değinilen "şizofren nesiller" tanımlamasına baktığımızda geleneksel ve dinsel kültür ile modernleşme süreçleri arasındaki uyumsuzluklar, öznenin deneyiminde derin yarılımlar üretmektedir. Bu yarılımların kapatılması ise çoğu zaman geleneksel olanın, modern olanı örtmeye çalıştığı simgesel "yamalar" aracılığıyla gerçekleştirilir.

Bu perspektiften bakıldığında Shayegan, "yamama"nın iki karşıt yönde işleyebileceğini, ancak sonuçlarının büyük ölçüde benzer olduğunu belirtmektedir. Buna göre süreç, ya eski bir içerik üzerine modern bir söylemin eklenmesi ya da yeni bir zemin üzerine geleneksel bir söylemin yerleştirilmesi biçiminde gerçekleşir

(2020, s. 91) ifadesi Karamustafa'nın resimlerindeki yaklaşımı açıkça tanımlamaktadır. Dolayısıyla bu tanımlama, Karamustafa'nın yapıtlarında geleneksel unsurlar ile modern yaşam nesnelerinin yan yana gelişini sadece estetik bir tercih olmaktan çıkarırken, kültürel yarılımları görünür kılan simgesel bir müdahale biçimi; diğer bir deyişle yamalamalar olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

2.2.3.Nur Koçak: Kültürel Adlandırma ve Kadın İmgesi

Nur Koçak, yaşadığı çevredeki vitrinler, reklam panoları ve popüler kültür imgeleri aracılığıyla kadını tanımlayan ve nesneleştiren görsel temsil biçimlerinden beslenen sanatçılardan biridir. Sanatçı, tuval üzerine büyük ölçekli foto-gerçekçi bir üslupla resmettiği kozmetik ürünler ve kadın figürleriyle tanınmaktadır. Özellikle reklam dilinin eril bakış tarafından ürettiği kadın imgelerini görünür kılan çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Toplumsal beğeni kültürünü ve tüketim estetiğini merkeze alan Koçak, reklam panolarında ve vitrinlerde karşılaştığı kadın temsillerini üretmeye başladığı dönemde feminizm kuramına doğrudan hâkim olmadığını, bu çalışmaları feminist bir kuramsal üretim pratiği olarak yapmadığını ifade etmektedir. Ancak daha sonra feminist çevreler tarafından, bu geliştirdiği görsel söylemin feminizmle bütünüyle örtüştüğünün dile getirildiğini belirtmektedir (aktaran Antmen, 2022, s.85).

Nur Koçak, özellikle 1980'li yıllarda yoğunlaştığı “Aile Albümü” (1979-2003) isimli dizisinde, anne ve baba rolleri üzerinden yeniden üretilen geleneksel kadın ve erkek kimliklerini, tipik stüdyo fotoğrafı estetiği aracılığıyla sorgulamaktadır. Bu bağlamda sanatçı, modernleşme sürecinin en önemli simgesel yapılarından biri olan orta sınıf aile modelini eleştirel bir bakışla incelemeye yönelmiştir (Antmen, 2022, s.100). Kendi aile albümünden seçtiği fotoğrafları kullanarak ürettiği bu seride, tuval üzerine akrilik boya ile gerçekleştirdiği büyük ölçekli foto-gerçekçi resimler arasında yer alan “Aile Albümü (Annem, Babam, Ablam ve Ben 1)” (Görsel 9) isimli çalışma, sanatçının Türk toplumuna bakışını öne çıkardığı dikkat çekici örneklerinden biridir.

Türk toplumunun 1940'lı ve 1950'li yıllardaki beğeni anlayışını görünür kılmayı amaçlayan sanatçı, kendi aile bireylerinin özel günlerde bir ayın ya da törene katılırcasına özenle giyinip hazırlandıkları ve stüdyo ortamında çektikleri fotoğraflarını yeniden resmetmiştir. Koçak'ın bu resimleri, dönemin beğeni estetiğini,

toplumsal temsil biçimlerini ve aile yapısını yansıtan belgeler niteliği taşımaktadır. Bununla birlikte sanatçı, günümüzde cep telefonlarıyla çekilen ve sosyal medya aracılığıyla dolaşıma sokulan ve farklı bir estetik kanonun sahip olduğu görüntülerin bu stüdyo fotoğraflarının yerini aldığını; dolayısıyla bu stüdyo ritüelinin ve ona ait estetik anlayışın artık nostaljik bir değer taşıdığını vurgulamaktadır.



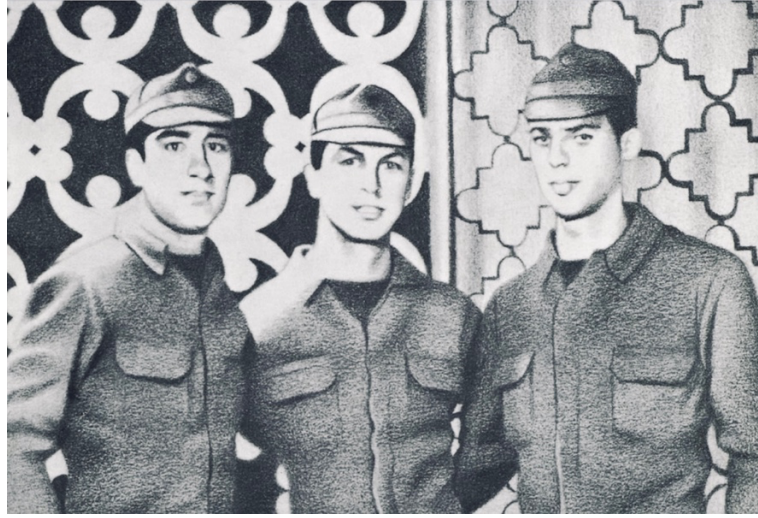
Görsel 9. Nur Koçak, Aile Albümü (Annem, Babam, Ablam ve Ben 1) / Family Album (My Mother, My Father, My Sister and I 1). 1980-1983, (Tuval üzerine akrilik boya, 165 x 125 cm). (Salt Online).

<https://www.kisa.link/KHaFg>

Nur Koçak, 1970-74 yılları arasında Paris'te öğrenci olarak bulunduğu dönemde, annesinin kendisine gönderdiği ve dönemin popüler kültürünü yansıtan tipik bir kadın gazetesi olan *Kelebek* gazetesinin "Mutluluk Resimlerimiz" başlıklı bölümünü keşfetmiştir. Sanatçı, bu bölümde yayımlanan fotoğraflardan yola çıkarak, aynı adı taşıyan ve kartpostal boyutunda otuz altı karakalem desenden oluşan "Mutluluk Resimlerimiz" (Görsel 10) isimli serisini üretmiştir. Bu serideki çizimler de "Aile Albümü" serisinde olduğu gibi, 1970'li yılların beğeni estetiğini ve stüdyo fotoğrafı geleneğinin görsel kanonunu taşıması bakımından dikkat çekmektedir.

Koçak, çoğunluğu askerlik anılarından oluşan, kimi zaman sivillerin de yer aldığı okul hatırası benzeri stüdyo fotoğraflarını kesip biriktirmeye başlamış; daha sonra bu arşivden seçtiği fotoğraflar üzerinden kendi kartpostallarını üretmiştir. Ancak sanatçı, sadece erkeklerin yer aldığı bu fotoğrafların hiçbirinde kadınların olmadığını fark etmiştir. Stüdyo ortamında çekilmiş bu fotoğraflarda, fotoğrafçının sanatsal

kaygıları, görsel kurgusu ve dönemin beğeni anlayışı açık biçimde hissedilmektedir. Fakat Koçak'ın dikkatini çeken asıl unsur, bu insanların son derece kapalı, içe dönük ve kadınsız bir dünyada yaşamalarına rağmen, bu görüntülerin “mutluluk” kavramı üzerinden dolaşıma sokulmasıdır. Bu bağlamda seride yer alan kadınsız erkek toplulukları, toplumsal cinsiyet rollerinin “doğal” ve tamamlanmış olmadığını; aksine belirli kültürel kodlar aracılığıyla sürekli yeniden üretilen performatif kimlikler olduğunu açığa çıkartmaktadır.



Görsel 10. Nur Koçak, Mutluluk Resimlerimiz / Your Blissful Souvenirs. 1981, (kâğıt üzerine karakalem, 10 x 15 cm). (Argonotlar). <https://www.kisa.link/wUmHH>

Ahu Antmen'e göre “Mutluluk Resimlerimiz”, bir yandan da tepeden inme cinsel kimliklendirme süreçlerinin aksayan yönlerini belgelemektedir. Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin her zaman bir “yapma edimi” olduğu ve kimliğin performatif doğasına ilişkin yaklaşımına gönderme yapan Antmen, *Cinsiyet Belası*'nda kimliğin inşasının, parçalanmasının ve yeniden dolaşıma sokulmasının dinamik kültürel ilişkiler ağı içerisinde gerçekleştiğini vurgulamaktadır (2022, s.101).

Nur Koçak'ın 1970'lerin sonunda “Posta Sanatı” olarak bilinen bir üretim ve dolaşım ağı içinde geliştirdiği “Müdahale Edilmiş Kartpostallar” (Görsel 11) isimli serisi de bu tezde yer verilen diğer çalışmaları gibi, Türkiye'ye ait kültürel kodları görünür kılan çalışmaları arasında yer almaktadır. O dönemde, Posta Sanatı pratiği, dünyanın farklı ülkelerinden posta yoluyla gönderilen sanat eserlerinin sergilendiği ve arşivlendiği uluslararası bir iletişim ve paylaşım ağı olarak işlev görmektedir. Bu ağ aracılığıyla gerçekleşen kültürel alışveriş ortamı, Koçak'ın Türkiye'yi ve yerel kültür temsillerini konu alan kartpostallar üzerine yoğunlaşmasını sağlamıştır. Bu

kartpostallarda, ikili cinsiyet normlarını ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini arabesk kültürü ile ilişkilendiren, kitsch estetikle biçimlendirilmiş imgeler dikkat çekmektedir.



Görsel 11. Nur Koçak, Müdahale Edilmiş Kartpostallar / Altered Postcards. 1981, (kolaj ve kuru kalem, 10 x 15 cm). (Salt Online). <https://www.kisa.link/rGRqP>

Sanatçı, bu seride topladığı kartpostalların belirli bölümlerini guaj boya ile kapatmış, kolaj tekniğiyle birden fazla kartpostalı birleştirmiş ve çeşitli küçük müdahalelerle (kalp motifleri ekleyerek) sekizli diziler halinde kompozisyonlar yapmıştır. İlk kartpostal dizisinde aynı kadın ve erkek mankenlerin tekrar eden temsillerine yer veren Koçak, kadın figürün her kartpostalda farklı elbiseler giymiş olduğunu, erkek figürün ise sürekli değişen askeri üniformalarla (bahriyeli, komando, piyade ve havacı) yeniden üretildiğini belirtmektedir. Bu sahnelerde, kapalı ve açık mekanlarda, park ve bahçelerde konumlanan çiftlerin ellerinde çiçek demetleri ile gayet romantik bir ortamda birbirlerine sarıldıkları görülmektedir.

Yukarıda değinilen sanatçıların eserlerine baktığımızda, o dönemde kadın sanatçıların resim ve heykel gibi geleneksel disiplinlerin yanı sıra video ve performans gibi mecralara yönelmelerinin arkasında da benzer bir gerekçe bulunmaktadır. Antmen'e göre, 1960'lar ve 1970'ler boyunca bu yeni ifade alanları, büyük ölçüde eril bir sanat tarih üzerine inşa edilmiş ve güçlü biçimde cinsiyetlendirilmiş pratikler olarak kurumsallaşmış geleneksel disiplinler aksine, henüz aynı ölçüde kodlanmış ve hiyerarşikleşmiş alanlar değildir (2010, s. 242). Ayrıca, ivmesini kadın olmak durumundan alan bu sanat üretimleri, 1970'li yılların ABD ve Avrupa'daki feminist sanatçıların radikal politik tutumuyla birebir örtüşmemekle birlikte, içinde bulundukları toplumsal yapıyı cinsiyetçi kalıplar ve

ayrımcılık pratikleri üzerinden okuma ve yorumlama çabalarıyla bu sanatçılar kendi kuşaklarındaki birçok sanatçıdan ayırmaktadır (Antmen, 2022, s. 108). Bu minvalde yukarıdaki kadın sanatçıların üretimleri, bireysel bir ifade alanı oluştururken, aynı zamanda toplumsal cinsiyetin kültürel olarak nasıl kurulduğunu görünür kılan eleştirel bir perspektifin gelişimine de işaret etmektedir.

3. BÖLÜM: TEZ SÜRESİNCE ÜRETİLEN ESERLER

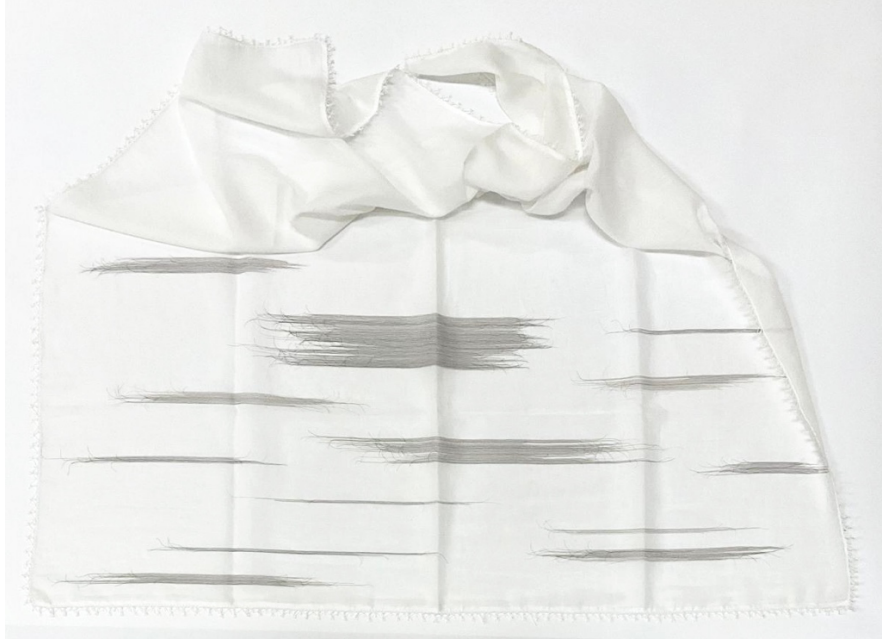
Bu bölümde tez yazım süreci boyunca üretilen çalışmalar, yukarıda tartışılan kavramsal çerçeve ve kuramsal yaklaşımlar doğrultusunda değerlendirilmiş; aynı zamanda çalışmalarda kullanılan teknik ve malzeme çeşitliliği ele alınmıştır. Tez süreci öncesinde üretim pratiği, ağırlıklı olarak kadına atfedilen geleneksel el işi teknikleri ile video gibi daha dijital disiplinler etrafında şekillenmişken, bu süreç içerisinde üretilen çalışmalarda malzeme kullanımı daha da çeşitlenmiştir. Bununla birlikte, çalışmalarda ele alınan kavramsal çerçeve ile oluşturulan sanatsal dilin, yeni malzeme ve teknik olanaklar aracılığıyla geliştirilmesi ve genişletilmesi amaçlanmıştır.

Daha önceki çalışmalarda olduğu gibi, bu tez süreci içerisinde üretilen çalışmalar da büyük ölçüde bireysel deneyimlerden hareketle şekillenmekte; otobiyografik bir anlatıdan yola çıkarak toplumsal alana yayılan ve kolektif deneyimlerle kesişen bir narratife dönüşmektedir. Bu bağlamda, yerel toplum içerisinde “idrak edilebilir” bir özne olabilmek adına kadınların eş ya da anne olma rolleri ve aile olgusu üzerinden tanımlanması, kadınların maruz kaldığı ayrımcılık biçimleri ile toplumsal cinsiyet normları; yerel kültür içerisindeki söylemler ve miras alınmış mitolojik anlatılar çerçevesinde sorgulanmaktadır. Ayrıca, dokuma ve işleme gibi geleneksel el işi tekniklerine gönderme yapan bir resim dili geliştirilmiş; akrilik boya kullanılarak işleme eyleminin dokusal ve görsel estetiğine öykünen bir boya tekniği tercih edilmiştir.

Mozaik estetiğiyle de ilişkilendirilebilecek bu teknik, kilim dokuma, kanaviçe ve dantel gibi geleneksel üretim biçimlerinde görülen desen ve imge oluşturma süreçleri üzerinden düşünüldüğünde hem dijital zemine uygun bir görsel estetik kanonuna hem de geleneksel el işi pratiklerine referans vermektedir. Aynı zamanda bu biçimsel tercihlerin, toplumsal cinsiyet normları bağlamında yerel kültür içerisinde kadın olma halinin aile, aidiyet, dışlama ve toplumsal roller gibi kavramlar etrafında kurulma biçimiyle de ilişkili olduğu görülmektedir.

“Saç Sefadan Uzar” (Görsel 12) isimli çalışma, geleneksel bir başörtüsü olan yemeniyi zemin olarak kullanmaktadır. Yemeni, Anadolu kültüründe kadınların mahremiyet ve ziynet unsuru olarak değerlendirilen saçlarını örtmek ve gizlemek

amacıyla kullanılan geleneksel bir başörtüsüdür. Çalışmada kullanılan yemeninin çevresi ise, bu kültürel bağlamı güçlendirecek biçimde geleneksel iğne oyası tekniğiyle süslenmiştir. Saç telleri, bir iplik ya da dokuma malzemesi gibi kullanılmıştır. Kendi bedenimden kopan ve dökülen saçlar, toplumda birçok kadının gündelik kullanım nesnesi olan yemenin üzerinde kumaşla bütünleşen bir forma dönüşmekte ve adeta dokumanın arasına sızmakta; örtülmesi gereken saçlar, yemeni üzerinde görünür bir şekilde sergilenmektedir. Kendi saçlarımı kullanma edimi, çalışmaya otobiyografik bir katman eklerken, “saç sefadan uzar” söylemi aracılığıyla biçimlenen toplumsal inşa sürecini görünür kılmaktadır. Bu kullanım, kendisi ile toplum içerisindeki kadın bireyler arasında ortak bir deneyim düzlemi oluştururken, kadınlığa ilişkin normların nasıl doğal ve mutlak bir gerçekmiş gibi üretildiğini açığa çıkaran eleştirel bir işlev üstlenmektedir.



Görsel 12. Fatma Çiftçi, Saç Sefadan Uzar. 2026, (İğne oyalı yemeni üzerine sanatçının saçıyla dokuma, 90 x 90 cm)

Saçların çizgisel biçimde, sanki yemenin dokunmasında kullanılan iplikleri taklit ederek yüzeye karışması ve giderek silikleşmesi, bir yandan gizleme eylemine işaret ederken diğer yandan bir ifşa pratiğine dönüşmektedir. Özellikle yüzeye işlenen saçların görünür hale gelmesini sağlamak amacıyla yemeni ve oya ipliği bilinçli olarak beyaz renkte seçilmiştir. Yerel kültür içerisinde beyaz renk, gündelik yaşamda çoğunlukla ev içinde ve namaz kılarken kullanılan başörtülerini çağrıştırmakta;

gösterişten uzak, dikkat çekmeyen, masum ve “iddiasız” olması beklenen kadınlık temsilleriyle ilişkilendirilmektedir.

“Saç sefadan uzar” söylemi, uzun saç ile ileri refah ve rahatlık arasında kültürel bir ilişki kurmaktadır. Çünkü toplumsal bağlamda uzun saç, kadınlarla özdeşleştirilen bir unsur olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla bu ifade, kadınlığın toplumsal konumuna ilişkin örtük anlamlar da taşımaktadır. Bu gerçekliğin üzerini örtme ve denetimi altına alma isteği ise çoğu zaman yemeni aracılığıyla görünürlük kazanmaktadır. Bu nedenle yemenin dokusu içinde gizlenmeye çalışan saçlar, tam da saklanmaya çalışılan toplumsal gerçekliği açığa çıkaran bir unsura dönüşmektedir. Bu bağlamda çalışma, Nil Yalter’in yukarıda ele alınan video çalışmasında olduğu gibi erkek/kadın ikiliği üzerinden kurulan tahakküm ilişkilerinin ters yüz eden bir müdahale olarak da okunabilmektedir. Ayrıca saçların yemeni yüzeyinde oluşturduğu doku, Magdalena Abakanowicz’in dokuma tekniğiyle yaptığı üretimlerinde karşılaşılan malzeme diliyle benzerlik göstererek, kavramsal çerçeveye uyumlu bir görsel ve düşünsel karşılık üretmektedir.

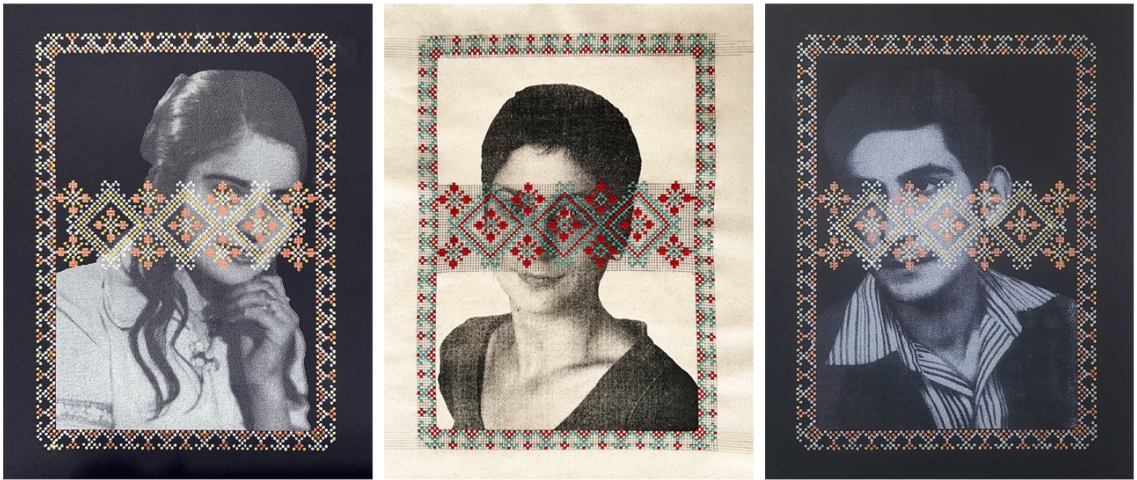


Görsel 13. Fatma Çiftçi, Amazon Savaşçıları 1,2,3,4. 2025, (Kumaş üzerine akrilik boya, 200 x 65, 200 x 135, 200 x 95, 200 x 80 cm)

“Amazon Savaşçıları” (Görsel 13) farklı boyutlardaki dört resimden oluşan bir seridir. Bu tez sürecinden önce başlayan ve bir süredir sürdürülen üretim pratiğinde,

Anadolu’da tarihsel olarak kullanılan ve günümüzde hala tekstil, işleme ve mimari alanda karşılaşılan desenler üzerine yoğunlaşıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda, söz konusu çalışmada da Anadolu’da yaşamış medeniyetlerden günümüze ulaşan amforalar üzerindeki Amazon mitolojisine ait figürler ve süsleme motifleri referans alınmıştır. Çalışmalarda, kot pantolon ve ceket gibi gündelik ve çağdaş kıyafetlerle otoportre olarak betimlenen savaşçı imgeleri yer almaktadır. Bu çalışmadaki kot pantolonlu otoportreler, Nil Yalter’in “Göbek Dansı (Başsız Kadın)” isimli video eserinde olduğu gibi toplumsal cinsiyet rollerine ve geleneksel okumalara bir direniş olarak yorumlanabilmektedir.

Son dönemlerde, Roma ve Yunan mitolojisinde yer alan Amazon savaşçıları feminist terminoloji içerisinde yeniden yorumlanmaya başlanmıştır. Amazon kadınlarını tasvir eden mozaikler, amforalar ve benzeri arkeolojik buluntular, Anadolu coğrafyasında sonradan gelişen yerel kültürden önce var olmuş uygarlıklardan günümüze ulaşan mitolojik anlatıların bir parçasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışma, Amazon savaşçıların tarihsel temsillerini güncel kadınlık deneyimleriyle ilişkilendirerek yeniden ele almakta; yerel kültür içerisinde kadınlığa dair üretilen temsilleri sorgulayan ve bu temsillerin oluşumundaki toplumsal inşa süreçlerini ters yüz etmeyi amaçlayan eleştirel bir söylem geliştirmektedir.



Görsel 14. Fatma Çiftçi, İsimsiz. 2026, (Kumaş üzerine serigrafi baskı ve akrilik boya veya kanaviçe işleme, her biri 45 x 55 cm)

“İsimsiz” (Görsel 14), üç portreden oluşan ve triloji olarak sergilenen bir çalışmadır. Çalışmada, doğal bez ile iki siyah kumaş üzerine serigrafi tekniğiyle basılan portrelere müdahale edilmiş; geleneksel işleme motiflerinin kullanıldığı desenlerle

bu portreler kısmen sansürlenmiştir. Bu gizleme edimi, portreleri anonimleştirirken aynı zamanda aile yapısı içerisinde bireylerin tek tipleşmesine ve aile içi hiyerarşik ilişkilerin görünmez biçimde yeniden üretilmesine işaret etmektedir. Ortada yer alan portrede motiflerin doğrudan iplik kullanılarak işlenmesi, diğer iki portrede ise boyanın işleme estetiğini çağrıştıracak biçimde uygulanması, farklı teknikler arasındaki görsel ve dokusal benzerlikleri ön plana çıkartmaktadır. Bu açıdan çalışma, aile içerisindeki toplumsal rollerin ve bireysel konumların sorgulanmasına odaklanmakta; aynı zamanda kullanılan tekniklerin geleneksel işleme pratiğiyle kurduğu estetik ve kavramsal ilişkiyi de tartışmaya açmaktadır.

Buna ek olarak, siyah kumaş üzerine altın, gümüş ve bakır tonlarında metalik boya kullanımı geleneksel olarak siyah kumaşın üzerinde simli ipliklerle yapılan işlemlerin geleneksel dokusuna dolaylı bir gönderme niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda geleneksel olan ile güncel olan arasındaki ilişki, kullanılan renk ve malzeme farklılıkları üzerinden görünür kılınmakta; böylece geleneksel olarak yerleşik olan estetik dilin çağdaş bir üretim pratiğinde yeniden yorumlanma biçimi ortaya konulmaktadır. Gülsün Karamustafa'nın eserlerindeki yamalama biçimlerine benzer bir biçimde eskinin yeni olanın üzerini örtme edimine benzetilebilmektedir.



Görsel 15. Fatma Çiftçi, Aile Masa Örtüsü. 2025, (Kumaş üzerine akrilik boya, 140 x 220 cm)

“Aile Masa Örtüsü” (Görsel 15) isimli çalışma “İsimsiz” portrelerle benzer bir estetik doğrultusunda ve aynı teknikler kullanılarak üretilmiştir. Serigrafi tekniğiyle basılmış portrelerin üzerine akrilik boya ile müdahale edilerek, altı kişilik masa örtüsü boyutlarında ve formunda tasarlanan, geleneksel işleme motifleriyle bütünleşen bir

zemin oluşturulmuştur. Siyah kumaş zemin üzerinde altın, gümüş ve bronz tonlarındaki metalik boyalar kullanılarak, geleneksel işlemlerde siyah zemin üzerine simli ipliklerle elde edilen görsel etkiyi yeniden üretmek amaçlanmaktadır.

Çalışmada aile içi sofra düzeni ve bu düzen üzerinden kurulan hiyerarşik yapılanma pratiğinden yola çıkarak, Louise Bourgeois'ın "Babanın Yok Edilmesi" eserinde olduğu gibi aile içi ilişkileri sorgulanmaktadır. Masa etrafında konumlanan bireylerin temsili toplumsal yapı içerisinde aileye atfedilen rollerin ve tekrar eden normatif kalıpların görünür kılınmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda, Nur Koçak'ın aile resimlerinde karşılaştığımız Türk aile yapısı görünür kılınmaya çalışılmıştır. "Aile bir toplumun temel yapı taşıdır" söylemi üzerinden şekillenen bu yapı, aile içinde başlayan ve yeniden üretilen hiyerarşik iktidar ilişkileriyle birlikte ele alınmakta; bu ilişkiler aracılığıyla yeniden dolaşıma sokulan yerleşik toplumsal cinsiyet rolleri ve aile kavramı eleştirel bir perspektifle tartışılmaktadır.



Görsel 16. Fatma Çiftçi, Tekerrür. 2026, (Video kolaj, renkli, 4')

Aynı zamanda bu çalışmada, "İsimsiz" portrelerde olduğu gibi portrelerin anonimleşmesi ve bunların toplum içerisindeki aile yapısını temsil eden bir düzlemde kullanılması belirleyici bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Bu anonimleştirme, bireysel kimliklerin silikleşmesi yoluyla aileyi bir bütün olarak görünür kılarken, temsilin yapısal niteliğini de güçlendirmektedir.

Yerel kültürde aile yapısı geleneksel olarak anne, baba ve çocuklardan oluşan çekirdek aile modeli üzerinden tartışılmaktadır. Ailenin birlikte yemek yeme ve yemek masası etrafında toplanma pratiği hem gündelik yaşamda hem de sembolik düzlemde söz konusu toplumsal normların yeniden üretildiği bir ritüel alanı olarak işlev görmektedir. Diğer bir okumayla çalışma, aile masası etrafında kurulan birliktelik biçimlerini “doğal bir düzen” olarak değil; tarihsel süreç içerisinde kuşaklar arası aktarım yoluyla üretilen kültürel bir ritüel olarak ele almaktadır. Ayrıca yemek masası, toplumun düzenin sürdürülmesine katkı sunan ve hem bireysel hem de toplumsal kimliklerin inşa süreçlerinde belirleyici rol oynayan bir yapı olarak değerlendirilmektedir.

“Tekerrür” (Görsel 16), güncel televizyon dizilerinden seçilen sahnelerin kolaj tekniğiyle yeniden kurgulandığı 4 dakikalık bir video kolaj çalışmasıdır. Son dönemde izlenme oranları yüksek olan dizilerden kesilen diyaloglar; kadın karakterlerin aile içindeki konumları, annelik rolleri, çalışma yaşamındaki temsilleri ve mutfak/sofra gibi mekânsal alanlarla ilişkilendirilmeleri üzerinden kurgulanmıştır. Tekrarlanan ifadeler ve benzer yargılar, bu anlatıların birbirini çoğalttığını, yeniden ürettiğini ve toplumsal bellekte nasıl pekiştirildiğini görünür kılmaktadır.

Video, bu diyalogların arasına siyasal söylemden alınmış ifadeleri yerleştirerek, medyatik temsil biçimleri ile politik dil arasındaki benzerliği açığa çıkartmaktadır. Bu doğrultuda tekrar, yalnızca estetik bir kurgu tekniği olmaktan çıkarak, toplumsal cinsiyet normlarının nasıl üretildiğini, dolaşıma sokulduğunu ve meşrulaştırıldığını gösteren yapısal bir stratejiye dönüşmektedir. “Tekerrür”, cinsiyet rollerinin yerel kültür içerisinde hangi söylemsel aygıtlar aracılığıyla yeniden üretildiğini ve tekrar eden pratikler üzerinden nasıl sabitlendiğini izleyicinin dikkatine sunmaktadır (Pehlivan, 2026).

“Tekerrür” isimli çalışma Hazal Yılmaz ve Sinem Pehlivan’ın küratörlüğünü üstlendiği ve Ankara’daki 37B Sanat Yeri’nde gerçekleştirilen “Sofrada Kim Var?” isimli sergi kapsamında üretilmiştir. Bu sergide, altı sanatçı (Delal Şeker, Fatma Çiftçi, Hilal Can, Merve Arslan, Mustafa Can Baltacı ve Ümmühan Yörük) ile iki küratörden oluşan ekip tarafından yürütülen ortak tartışma süreçleri sonucunda üretilen bireysel çalışmalar, mekân içerisinde birbiriyle ilişkilenerken bütünlüklü bir yerleştirmeye dönüşmüş (Görsel 17) ve sergi bağlamında son halini almıştır.

Sinem Pehlivan'ın, *Sofrada Kim Var?* sergisi için yazdığı sergi metninde, “sofra” sadece fiziksel bir yüzey ya da gündelik kullanım nesnesi olarak ele alınmamaktadır. Aksine, ev içi emek, bakım, misafirlik, aile ilişkileri ve toplumsal cinsiyet rolleri gibi kavramların iç içe geçtiği simgesel bir mekâna dönüşmektedir. Bu bağlamda sofrâ; sözün kimde kaldığı, kimin servis yaptığı, kimin sustuğu gibi yerel kültür içerisinde çoğunlukla görünmez kılınan toplumsal ilişkileri ve hiyerarşileri açığa çıkarmaktadır (Pehlivan, 2026).



Görsel 17. *Sofrada Kim Var? / Who's at the Table?*. 2026, Sergi fotoğrafı, (37B Sanat, 06.03-20.03 2026, Sanatçılar: Delal Şeker, Fatma Çiftçi, Hilal Can, Merve Arslan, Mustafa Can Baltacı, Ümmühan Yörük. Kûratörler: Hazan Yılmaz, Sinem Pehlivan)

Bu perspektiften bakıldığında, sergide yer alan çalışmaların her biri kendi içerisinde farklı okuma biçimlerine olanak tanısa da bu yerleştirmeye bütünsel çerçeveden bakıldığında birbiriyle ilişki kuran, karşılıklı olarak birbirini besleyen ve ortak bir söylemsel yapı oluşturan üretilere dönüşmektedir. Dolayısıyla sergi, bireysel anlatıların yan yana geldiği bir zeminden daha çok bir kolektif ses olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Bu çalışmada kimlik olarak tanımlanan cinsiyet, ırk ve milliyet gibi kavramların inşa süreçleri ile bu süreçler içerisinde bireyin nasıl konumlandırıldığına ilişkin tartışmaların sanatsal dil oluşum sürecine nasıl yansıdığı incelenmiştir. Bu bağlamda kadın sanatçıların üretimlerinde, kadınlık deneyimlerinin, toplumsal ve aile içindeki konumlanmalarının, sanatsal temsil biçimlerinin ve farklı malzemelerin bir ifade dili olarak kullanımının öne çıktığı görülmektedir. Özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllardan itibaren belirginleşen bu yönelim, sanat tarihi içerisinde feminist kuramlar çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Dolayısıyla, Linda Nochlin'in 1970'lerde yazdığı *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* başlıklı makalesinin güncelliğini korumasının nedenlerinden biri, sanat dünyasında cinsiyet eşitsizliğinin farklı biçimlerde varlığını sürdürmesidir. Bu bağlamda kadınların sanat alanında temsillerinin sınırlandırılması, feminist sanatçıların kadınlığa ilişkin geliştirdikleri temsillerden ziyade, sanatın tanımının devam eden eril dil üzerinden kuruluyor olması ve Louise Bourgeois'nın da dile getirdiği gibi kadınların sanat alanında varlığını sürdürebilmesi için defalarca elenmeyeceğini kanıtlaması gerekmektedir. Bu çerçevede kadın, tarihsel olarak sanat alanı içerisinde ikincil bir konuma yerleştirilmiş ve "öteki" olarak kodlanmıştır.

Kadınların meslek seçimi, özellikle de sanatı profesyonel bir alan olarak tercih etmeleri, geçmişte olduğu gibi bugün de belli ölçülerde geleneksel toplumsal rollerden kopmayı gerektirmektedir. Kadın sanatçının, ailesi tarafından desteklenmesi ya da desteklenmesin, sanat dünyasında varlık gösterebilmesi için güçlü bir öznel direnç göstermesi ve toplumsal normların kendisine atfettiği eş ve anne rollerine boyun eğmemesi gerekebilmektedir. Bu süreç içerisinde kadın sanatçıların dikiş, örgü, nakış ve dokuma gibi tarihsel olarak ikincil görülen ve kadın emeğiyle özdeşleştirilen el işi tekniklerine yönelmeleri, modernist resim ve heykelin sınırlarını açan yeni ifade biçimlerinin gelişmesine olanak sağlamıştır. Böylece kadınların sanat alanındaki görünmezliği sadece temsili düzeyde değil, kullanılan malzeme ve üretim biçimleri üzerinden de sorgulanmaya başlanmıştır.

Bu tartışmalar doğrultusunda, tarihsel olarak kadınlıkla ilişkilendirilen ve bu nedenle sanat hiyerarşisi içerisinde ikincil konumlandırılan üretim biçimleri ile malzemelerin

günümüzde sadece kadın sanatçılar tarafından değil; kadın sanatçılar dışında kalan sanatçılar tarafından da kullanılan yaygın üretim pratiklerine dönüştüğü görülmektedir. Bununla birlikte, bu malzemelerin tarihsel olarak kadın emeğiyle özdeşleştirilmiş olması, bu tekniklerin kadın sanatçılar tarafından kullanımını hem deneyimsel hem de kavramsal açıdan daha tutarlı bir zemine yerleştirmektedir. Ayrıca ev içi görünmez emekle ilişkilendirilen bu malzemelerin dili, kadın sanatçıların üretiminde ayrı bir okuma alanı açmaktadır. Çünkü bu üretim biçimleri kadın sanatçılar açısından sadece estetik bir tercih değil; beden, deneyim ve toplumsal cinsiyet normlarının inşa süreçlerini görünür kılan, bu normların hangi yapılar tarafından tekrar edilerek doğallaştırıldığını sorgulayan eleştirel bir üretim dili oluşturmaktadır.

Tarihsel açıdan değerlendirildiğinde, tekstil ve dokuma teknikleri kadınların kendi otobiyografilerini görünür kıldıkları veya toplumsal direnişlerini yansıttıkları bir ifade biçimi olarak okunabilir. Ev içi üretim pratikleri ve kadının mekânsal olarak eve kapatılmasına ilişkin mekanizmaları da görünür kılan bu geleneksel el sanatları, toplumsal cinsiyet normlarını tarihsel süreklilik içinde taşıyan bir yapıya işaret etmektedir. Bu bağlamda kadın sanatçıların üretimlerinde ortaya çıkan kavramsal çerçeve, söz konusu tekniklerin görsel ve materyal diliyle desteklenerek daha güçlü bir anlatı zemini kazanmaktadır.

Bu tez sürecinde tartışıldığı üzere toplumsal cinsiyet, dışsal otoriteler tarafından konumlandırılan ve toplumsal normlar aracılığıyla yeniden üreten bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Aynı zamanda performatiflik, kültürel tekrarlar ve ritüeller aracılığıyla beden üzerinden dolaşıma giren tek seferlik olmayan bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla toplumsal cinsiyetin kültürel olarak sürdürülen zamansal bir süreç olarak kavranması gerekmektedir. Bu bağlamda tarihsel süreçte kadınlıkla ilişkilendirilen üretim biçimleri ve malzemelerin sanatsal kullanımı, bu alanda çalışan kadın sanatçıların eserlerinde farklı bir kavramsal narratife dönüşmektedir.

Bu açıdan bakıldığında Nurdan Gürbilek'in, Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* başlıklı kitabının, "kadınlar yetersizdir" düşüncesi yerine "kadınlar engellenmiştir" yaklaşımını yerleştirmesine yönelik değerlendirmesi önem taşımaktadır (2023, s. 27). Gürbilek'in *Örme Biçimleri* (2023) başlıklı kitabını okuyan kadınların hala bu

ifadelerle kendi yaşam deneyimleri arasında ilişki kurabiliyor olması, söz konusu sorunun güncelliğini koruduğunu göstermektedir. Dolayısıyla kadınların sanat tarihindeki görünmezliği, bireysel yetersizlikten ziyade yapısal dışlama mekanizmalarıyla ilişkilendirilebilir.

Türkiye’de ise toplumsal cinsiyet rolleri ile kadınların maruz kaldığı fiziksel ve kültürel baskı biçimlerini konu edinen sanatsal üretimlerin 1990’lı yıllardan itibaren görünürlük kazanması, yalnızca Batı sanatındaki feminist eğilimlerin gecikmeli bir yansıması olarak değerlendirilemez. Bu durum aynı zamanda, kadınlara ilişkin toplumsal sorunların Türkiye bağlamında hala yıkıcı, güncel ve tartışılmaya açık bir mesele olmayı sürdürmesiyle de ilişkilendirilebilir.

Bütün bu tartışmalar doğrultusunda, Ulus Baker’in kimlik kavramını hukuki ve toplumsal olarak üretilmiş bir varsayım biçiminde değerlendirmesi; kimliğin sosyolojik açıdan, hukuksal düzenin analizinin ötesinde hiçbir gerçekliğinin bulunmadığını ileri sürmesi, kadın sanatçıların üretimlerinde görünür hale gelen toplumsal adalet talebini yeniden düşündürmektedir.

Toplumsal cinsiyet rolleri, aile kavramı ve kültürel normlar; yerel kültür içerisinde üretilmiş söylemler ile bu coğrafyada yaşamış uygarlıklardan kalan mitolojik anlatılar çerçevesinde, bu tez sürecinde üretilen çalışmalarda eleştirel bir ifade ve direniş biçimine dönüşmüştür. Bu bağlamda, sadece imgeye dayalı bir anlatı yerine kullanılan malzeme tercihleri ve üretim pratikleri de söz konusu eleştirel yaklaşımı destekleyen ve güçlendiren bir sanatsal dile katkı sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Abakanowicz, Magdalena. (1982). *Abakanowicz: Museum of Contemporary Art, Chicago*. (Sergi Kataloğu). Chicago: Cross River Press.
- Antmen, Ahu. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, Ahu. (2022). *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artières, Philippe. (2016). *Nil Yalter; Kayıt Dışı*. (Sergi Kataloğu). (C. A. Kabadayı, Çev.). İstanbul: Arter.
- Artun, Ali. (2015). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. Ali Artun (Ed.). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, s. 9-52. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baker, Ulus. (2015). Kimliği Yıkıp Parçalamak. Ali Artun (Ed.). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, s. 95-102. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assmann, Jan. (2015). *Kültürel Bellek*. (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt. (2017). *Kimlik*. (M. Hazır, Çev.). Ankara: Heretik Basın Yayın Sanayi ve Ticaret Limited Şirketi.
- Butler, Judith. (2023). *Cinsiyet Belası*. (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, J., Laclau, E., Zizek, S. (2000). *Contingency, Hegemony, Universality; Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso.
- Bourdieu, Pierre. (2015). *Eril Tahakküm*. (B. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bourgeois, Louise. (1998). *Destruction of the father reconstruction of the father: writings and interviews, 1923-1997*. Marie-Laure Bernadac ve Hans-Ulrich Obrist (Ed.) London: MIT Press.
- Connerton, Paul. (2019). *Toplumlar Nasıl Anımsar?*. (A. Şenel, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Emin, Tracey. (2005). *Strangeland*. London: Hodder and Stoughton Ltd.

- Freedman, Carl. (2009). *Tracey Emin; Works 1963-2006*. New York: Rizzoli International Publications.
- Freud, Sigmund. (2011a). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve Id.* (A. Babaoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, Sigmund. (2011b). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. (H. Barışcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan. (2023). *Örme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Heath, Joanne. (2022). *Art into Life: Essays on Tracey Emin*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Heinrich, Barbara. (2007). *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim*. (E. Kosova, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jacob, Mary Jane. (1982). *Abakanowicz: Museum of Contemporary Art, Chicago*. (Sergi Kataloğu). Chicago: Cross River Press.
- Jalving, Camilla. (2022). *Art into Life: Essays on Tracey Emin*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Maalouf, Amin. (2015). *Ölümcül Kimlikler*. (A. Bora, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nochlin, Linda. (2022). *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*. (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Pehlivan, Sinem. (2026). *Sofrada Kim Var?* Erişim:14.06.2026.
<https://37bsanatyeri.webflow.io/sergiler/sofrada-kim-var---soylesi>
- Shayegan, Daryush. (2020). *Yaralı Bilinç*. (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Said, W., Edward. (2022). *Şarkiyatçılık; Batı'nın Şark Anlayışları*. (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yeğenoğlu, M., Mutman, M., Keyman, F. (1996). *Oryantalizm, Hegemonya ve*

Kültürel Fark. İstanbul: İletişim Yayınları.

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 Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

25/06/2026

(İmza)

Fatma ÇİFTÇİ

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1)Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2)Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3)Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu

Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

25/06/2026

Fatma ÇİFTÇİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Toplumsal Rollerin Otobiyografik İmgelerle Anlatımı

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması raporunun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
25/06/2026	46	101.069	17.06.2026	%3	2989233014

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (25/06/2026)

Fatma ÇİFTÇİ

Öğrenci No.: N23132421

Anasanat Dalı: Resim Anasanat Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

Prof. Necla RÜZGAR

MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

The Narration of Social Roles Through Autobiographical Images

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options.

According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
25/06/2026	46	101.069	17.06.2026	%3	2989233014

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (25/06/2026)

Fatma ÇİFTÇİ

Student No.: N23132421

Department: Painting

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL APPROVED

Prof. Necla RÜZGAR

